

Amores de mãe, amores demais, amores de mal: imagens da telenovela Amor de mãe

Maternal love, too much love, evil love: images of the telenovela Amor de mãe

Edição v. 41
número 3 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 41 (3)
set/2022-dez/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

SANDRA FISCHER

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) – Tuiuti, Paraná, Brasil.
E-mail: sandrafischer@uol.com.br.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7891-6420>.

ALINE VAZ

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) – Tuiuti, Paraná, Brasil.
E-mail: alinevaz900@gmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2416-200X>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. Amores de mãe, amores demais, amores de mal: imagens da telenovela Amor de mãe. Contracampo, Niterói, v. 41, n. 3, p. 1-23, set./dez. 2022.

Submissão em: 24/04/2022. Revisor A: 02/08/2022; Revisor B: 17/11/2022. Aceite em: 17/11/2022.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v41i3.54174>

Resumo

O estudo ocupa-se da segunda parte da telenovela brasileira Amor de mãe (Manuela Dias; 2019/2021, Rede Globo de Televisão), retomada quase um ano após sua interrupção, devido à pandemia Covid-19. Concentra-se nos laços maternos firmados pelas personagens e nos arranjos estéticos de convívios domésticos instalados em casas-conchas/casas-calabouços, cujas configurações são transformadas por apropriações sensíveis que ressignificam enlaces e aprisionamentos físicos e afetivos. Funcionando como campo do sintoma, os enquadramentos e consequentes imagens televisuais em análise, exibem encenações alusivas a quadriculamentos sociais em múltiplos contextos de relações de poder.

Palavras-chaves

Telenovela brasileira; Amor de mãe; Laços familiares; Casa-concha/casa-calabouço; Campo do sintoma.

Abstract

The study deals with the second part of the Brazilian telenovela Amor de mãe (Manuela Dias; 2019/2021, Rede Globo de Televisão, from March 15th to April 9th, 2021), which takes place almost a year after its broadcasting interruption on March 21st, 2020, due to the Covid-19 pandemic. It focuses on the maternal ties established by the main characters and on the aesthetic arrangements of domestic interactions installed in shell-houses/dungeon-houses, whose transitory and transversal configurations, it is understood, can be transformed by sensitive appropriations that re-signify architectural (and sensitive) spaces, that is: 'homes' can become 'prisons' and vice versa. It is considered that the framings and consequent television images under analysis function as a symptom field, putting on screen reenactments alluding to social grids/enframings in multiple contexts of power relations.

Keywords

Brazilian telenovela; Amor de mãe; Family ties; Shell house/dungeon house; Symptom field.

Introdução

Amor de mãe, escrita por Manuela Dias, direção artística de José Luiz Villamarim, foi uma telenovela brasileira cuja temática girou em torno das ambiguidades, distorções e patologias que perfazem a dinâmica dos relacionamentos familiares. Realizada e veiculada pela Rede Globo de Televisão – com estreia em 25 de novembro de 2019, no horário das 21h – esteve entre os produtos ficcionais da emissora que tiveram a exibição e a produção atravessadas pela pandemia do Novo Coronavírus (Covid-19): em 21 de março de 2020 a telenovela foi interrompida devido à proliferação do vírus no país. Após cinco meses de estudos e planejamentos para criação de protocolos de segurança, durante o mês de agosto foram retomados os trabalhos e a exibição da chamada ‘segunda parte’ de Amor de mãe teve início em 15 de março de 2021, quase um ano após sua interrupção.

A telenovela em estudo desde o início buscou construir relações críticas com o espaço físico e social reconhecido e/ou vivenciado pelo espectador, construindo personagens ligadas a causas do meio ambiente, lutas pela educação e pela saúde e respectivos antagonistas corruptos e milicianos.¹ Os esgarçamentos e as conseqüentes instalações de rupturas nos tecidos das relações sociais, particularmente no que dizem respeito à família, que na ficção em pauta vinham sendo motores da narrativa desde o momento inaugural, em certa medida sofreram intensificação e ênfase na segunda parte – até por conta do abreviamento da trama, que aprofundou conflitos e soluções resolutivas com vistas a atingir rapidamente picos de clímax e platôs de desfechos.²

A análise desenvolvida neste artigo dispõe um olhar atento ao foco narrativo concentrado no curso da vida rotineira, nas histórias particulares das personagens – que continuam em primeiro plano na segunda parte da telenovela: Lurdes (Regina Casé), por exemplo, persiste na busca de Domênico (Chay Suede), o filho desaparecido; Thelma (Adriana Esteves), por sua vez, permanece empenhada em esconder os segredos que a fizeram mãe de Danilo (Chay Suede). É nesta perspectiva que o presente estudo, integrado a um projeto de pesquisa³ sobre a reiteração de imagens de aprisionamentos físicos e afetivos nas telenovelas brasileiras veiculadas pela Rede Globo, busca examinar a forma como as personagens Lurdes e Thelma, mulheres que dão vida às principais figuras maternas existentes na trama, constroem laços afetivos que ora resultam em possibilidades de acolhimento e compartilhamento e união, ora transformam-se em engessamentos que imobilizam e dissensos que apartam (AMADO e DOMINGUEZ, 2004). As ligações familiares, assim, revelam-se como potência motivadora de significações e ressignificações, de modos de vida e formas de convívios não-lineares, propiciando enlances e cisões; ataduras e cortes; identificações e diferenças.

As diferentes modalidades de convivência observáveis nos capítulos analisados em Amor de mãe – parte 2 – evidenciam, por meio de arranjos estéticos, enlances familiares que se constituem 1) como o que chamaremos de laços-grilhões, colocando em tela convívios voluntários (geralmente constituídos em lugar tradicionalmente reconhecido como ‘lar’); 2) por imposição (que podem ser físicos ou afetivos) ou

1 Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2009) ressalta o caráter de “narrativa da nação” inerente à telenovela no país: falar de cultura no Brasil implicaria abordar a telenovela brasileira, produto estético e cultural que se converte em expressão identitária do país. “Essa situação alcançada pela telenovela é responsável pelo caráter, senão único, pelo menos peculiar, de ser uma «narrativa nacional» que se tornou um «recurso comunicativo» que consegue comunicar representações culturais que atuam, ou ao menos tendem a atuar, para a inclusão social, a responsabilidade ambiental, o respeito à diferença, a construção da cidadania” (p. 22). Não gratuitamente, são recorrentes nas novelas “a identificação entre personagens da ficção e figuras públicas verdadeiras entre as tramas e os problemas reais, e a tendência para uma maior verossimilhança nas histórias contadas, esta, aliás, uma demanda forte do próprio público.” (p. 26).

2 A segunda parte da telenovela teve 23 capítulos exibidos na retomada (destoando da primeira, que contou com 102); devido às restrições impostas pela pandemia, cerca de 30 capítulos previstos foram suprimidos, a presença de atores mirins foi amenizada, assim como mini tramas paralelas foram abortadas ou encerradas rapidamente.

3 Destacamos a existência de outros trabalhos de nossa autoria com enfoque na telenovela Amor de mãe, inclusive com análises atinentes a primeira parte da obra televisiva, em alguma medida, construindo diálogos entre os estudos.

3) abortados (em que o sujeito é retirado do lugar que considera como lar, para criar – ou não – novas redes de afetos), figurativizados seja na imagem da casa-concha (BACHELARD, 1989) ou na imagem da casa-calabouço (FISCHER, 2006), resultando em espaços domésticos que se fazem cativeiros e cativeiros que se transmudam em lares.

Considerando a ficção como um documento de sua época, a narrativa telenovelistica em análise viabiliza uma "leitura documentarizante" (ODIN, 1985), sendo que "uma das formas de ativar esse tipo de leitura é a partir dos recursos estilísticos utilizados no texto audiovisual (...)" (LOPES, 2009, p. 37). Olhada com um olhar interessado, perscrutador, e atento a soluções estéticas e rumos diegéticos, nem sempre lançado à dramaturgia televisual, a imagem que se apresenta em tela permite a tessitura crítica de considerações a respeito de instâncias de ordem sociológica, topológica, arquitetônica etc. definidoras e reafirmadoras de padrões pré-estabelecidos – os quais, uma vez convenientemente desvelados e "desmascarados", podem ser subvertidos. Nessa perspectiva, toma-se aqui a telenovela como campo do sintoma, olhando para produtos de comunicação audiovisual como fenômenos sócio-históricos, processos mediáticos que, nos termos de José Luiz Braga (2011), possibilitam à sociedade perceber-se dialogando consigo mesma.

Importante, ainda, salientar que a análise que aqui desenvolvemos não se presta a mero diletantismo, ou exercício de aplicação de conceitos e preceitos atinentes ao âmbito, por exemplo, da semiótica plástica: a telenovela, não obstante ser um produto televisual,⁴ de entretenimento e altamente popular no país, tem potencial para ir além dela mesma, ou seja: assim como a fala, a escrita, pode dizer mais (ou menos) daquilo que o gênero permite e que o destinador (o artista, o criador) conscientemente se propõe a dizer.

Lares que guardam amor de mãe

Os laços de família, aqui pensados a partir de Ana Amado e Nora Domínguez (2004), são aqueles que podem fortalecer vínculos afetivos ou retesar, distender os convívios em exercícios de poder ao ponto de esgarçá-los. Esteticamente, tais enlaçamentos conformam-se em *Amor de mãe* no cenário doméstico de três ambientes: i) a casa que Lurdes compartilha com os três filhos e a neta; ii) a casa em que Thelma convive com o filho, a nora e o neto; e iii) o cativo em que Lurdes é aprisionada e mantida sob a vigilância de Thelma.

Os lugares de morada poderão se configurar no que Gaston Bachelard (1989, p. 197) denominou "casa-concha", sítio de acolhimento em que "encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se". Nessa concepção, o sujeito buscaria seu canto no mundo: encolhido, sentir-se-ia em casa, ali encontrando um lugar coincidentemente exterior e interior; convenientemente albergado, compreenderia o próprio mundo no arredondado do si mesmo. Concentrar-se em si é abarcar um universo e apropriar-se dele estética e "esteticamente".

Se para Bachelard o habitar é da ordem do encolher-se, para Milton Santos estaria associado ao movimento interativo da *paisagem*, compreendida como tudo aquilo que está ao alcance de nossa visão, como quando se está no alto de um edifício ou caminhando pela rua. Neste caso, teríamos a resignificação da paisagem em *espaço* determinado como um conjunto articulado de coisas e seres que se relacionam ao *ver*, *perceber* e *habitar* experiências sensíveis: "O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em

4 Empregamos aqui a expressão 'não obstante' em atenção ao fato de que em certa medida ainda persiste, não apenas no senso comum, mas também em determinados grupos intelectuais e acadêmicos, a noção de que produções televisivas, em virtude do meio que as suporta e das características que conformam o público-alvo, dificilmente encontram espaço e condições para arranjos estéticos elaborados ou experimentações artísticas de porte. Não partilhamos desse entendimento.

movimento” (SANTOS, 1988, p. 26). O pesquisador entende que “a sociedade seria o ser, e o espaço seria a existência” (1988, p. 27), o que remete ao conceito de habitar de Martin Heidegger (1979) sobre *estar* em um mundo e *ser* esse mundo, conhecendo e possuindo o lugar que se revela entre as mediações sensíveis das relações, que são de ordem afetiva e comunicacional.

Considera-se, assim, que a imagem da casa familiar poderá instalar-se na paisagem anestésica de um ambiente doméstico delimitado pelo quadriculamento (FOUCAULT, 2014) e comprimido pela rarefação de apropriações físicas e afetivas; ou no espaço estésico constituído pelo movimento relacional fluido e ondulante inerente às vicissitudes do conviver que possibilita, na medida da conformação de suas características ambientais, a apropriação e a compreensão do *ser* e *estar* no mundo (VAZ, 2021). Nesse diapasão, o espaço estésico estaria figurativizado na imagem da casa-concha (BACHELARD, 1989) e a paisagem anestésica na imagem da casa-calabouço (FISCHER, 2006, p. 120), que muito mais aprisiona insidiosamente do que propriamente acolhe com benevolência. Em *Amor de mãe*, as casas que ali se dão a ver são operadas pelo poder patriarcal (de Lurdes e de Thelma), tal como um grande útero que gesta e abriga (ou aprisiona) seus filhos.

O espaço doméstico habitado por Lurdes apresenta características atreladas à origem humilde e à precariedade das condições materiais da proprietária. Construído aos poucos, exhibe nas paredes marcas e emendas reveladoras de uma arquitetura que foi sendo montada e remontada, incorporando uma diversidade de “puxadinhos”, o que inclusive resulta em janelas – elementos que convencionalmente criam fendas entre os limites internos e externos – abrindo-se para cômodos interiores. Lurdes e os filhos são reiteradamente enquadrados nessas molduras peculiares, que não deixam de funcionar como garantidoras da interação entre os membros da família: mesmo quando ocupam cômodos distintos, tais janelas criam vasos comunicantes e desconstroem as tradicionais divisas arquitetônicas que demarcam hierarquizações e ensejam isolamentos (Imagem 1).

Imagem 1 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

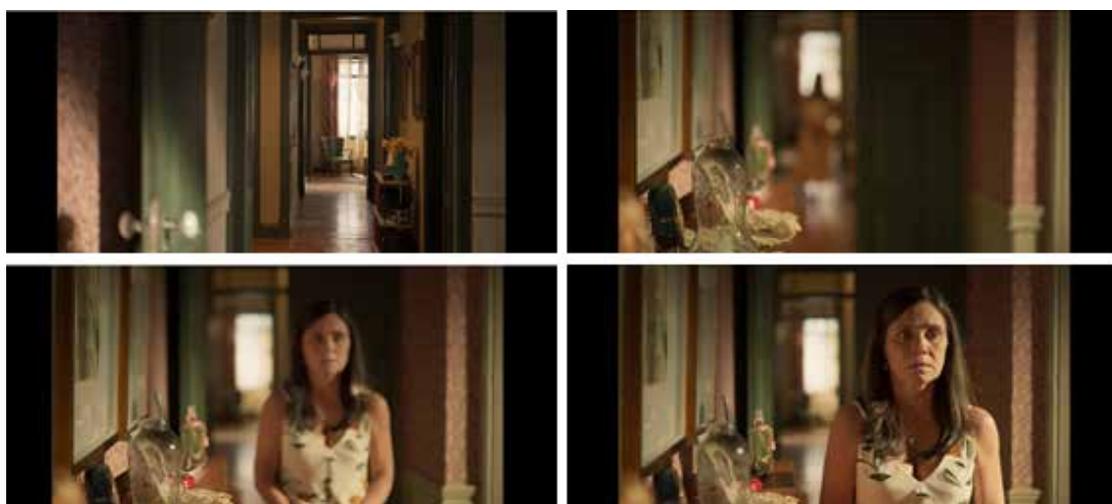
Na casa que Lurdes compartilha com os filhos a organização arquitetônica – cujos usuais quadriculamentos determinam, em termos foucaultianos, hierarquias de dominação por meio de divisões em que os corpos se veem aprisionados no interior de poderes estritos, que lhes impõem limitações, interdições, obrigações (FOUCAULT, 2014, p. 134), assim projetando a *docilidade* dos corpos – supera fronteiras: os cômodos são fissurados, garantindo aos habitantes acessibilidade pouco ou nada restrita. Em virtude das janelas atipicamente situadas no ambiente interno da edificação as paredes permitem

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

atravessamentos, de forma que os eventuais (e tão frequentes) 'segredos' familiares podem ser facilmente partilhados, em uma dinâmica de transversalidades que tende a propiciar e sedimentar relações de confiança entre os membros da família. Vê-se que os filhos têm cuidados com a mãe, assim como a mãe zela por eles; ocasionalmente, há inclusive inversões de papéis: ora Lurdes prega sermões nos filhos, ora eles estabelecem regras na casa.

Se as janelas internas protagonizam a estrutura arquitetônica na morada de Lurdes e os filhos, na de Thelma, a qual não obstante o trágico incêndio de que fora acometida num passado remoto ainda se mantém erguida e rígida, adquire destaque a perspectiva em abismo por meio da qual tem-se a imagem do longo corredor que desemboca no banheiro. Em uma das cenas, no capítulo de 15 de março, Thelma transita por esse corredor, surgindo dos fundos da casa; inicialmente tem a imagem desfocada, até que seu rosto – cujas feições carregadas traem preocupação ou desconforto – toma conta da tela, enquadrado em primeiro plano:

Imagem 2 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Em outro momento seu filho Danilo, vindo da rua, por sua vez é exibido caminhando ao longo do mesmo corredor, igualmente retratado em perspectiva em abismo, dessa vez invertida; alcançando o banheiro da residência, cujo enquadramento ao fundo da imagem não esconde as dimensões diminutas da peça (cômodo que não gratuitamente se mostra situado ao final do corredor, como que a obstruir-lhe abruptamente a trajetória), a personagem do jovem afigura-se-nos, a despeito da porta aberta, algo encurralada:

Imagem 3 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Supostamente o lugar da casa que mais guarda o corpo do sujeito em sua privacidade (quando a porta se fecha, em respeito ao momento de intimidade ali resguardado, a tendência é que ninguém, salvo algum desavisado, tente abri-la), o banheiro – tal qual o corredor – adquire contornos importantes também na cena que se sucede à cena do crime cometido por Thelma: retornando a casa após forjar o suicídio da amiga Jane, madrinha de Danilo, a recém-assassina atravessa o corredor e encaminha-se diretamente a este cômodo (figura 04), imediatamente cerrando a porta atrás de si e abrigando-se nas águas do chuveiro (tentativa simbólica de se limpar de si mesma?). Ao simular o suicídio de Jane (que acabara de descobrir seus segredos), deixando-a desacordada e trancada no carro para morrer sem ar, Thelma forja também a letra da amiga num bilhete de despedida; no banho, encurralada no espaço exíguo do *box*, rememora em *off* as palavras de que se valera:

Eu “tô” sem saída, completamente sozinha, tão sozinha que não existe ninguém por perto que eu possa culpar. Eu poderia ter me aberto com alguém, poderia ter dito a verdade, claro que sim, mas quem iria me entender. Eu só espero que o meu filho me perdoe algum dia, que todos me perdoem. Espero que até eu um dia possa me perdoar. Eu fiz o que eu pude. (AMOR DE MÃE, Cap. 15/03/21, 01h05m27s-01h06m14s.)

Obviamente, o teor da mensagem que Thelma quer fazer acreditar ser de Jane fala dela mesma, ali trancada no banheiro, tentando inutilmente livrar-se de toda a sujeira que produzira. A personagem sabe-se sozinha e sem saída, encarcerada em convívios (familiares e sociais) estabelecidos a partir de intrincada trama de segredos e mentiras culminando em imagens que configuram uma espécie labiríntica de funil ao final do qual se depositam excrementos e se escondem ações obscenas.

Imagem 4 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Os aprisionamentos do ambiente doméstico, nas cenas que desvelam ao espectador os interiores e exteriores da morada de Thelma, são enfaticamente figurativizados pelo corredor labiríntico, pelos enquadramentos de portas fechadas ou não são transpostas, pelas reiterações isotópicas de grades alusivas às barras típicas da arquitetura carcerária:

Imagem 5 – Frames da telenovela Amor de mãe



Fonte: Globoplay

Note-se que Camila, a filha de Lurdes que deixa a casa da mãe para viver junto a Thelma ao lado do marido Danilo e do filho de ambos, em momento algum é exibida a transitar pelo corredor da casa. Ciente de que é tida pela sogra como a forasteira intrusa que há que ser expulsa ou exterminada a qualquer custo, ela se une ao companheiro nos esforços para escapar dali, mas, as repetidas tentativas de arranjar outro lugar para morar são sempre obstadas, frustradas por um ou outro impeditivo. O rompimento somente tem lugar quando Camila, após receber a ligação da mãe que julgava estar morta, finalmente abandona a casa levando consigo o bebê – ainda que sem a companhia do pai da criança, na ocasião: naquele momento, em cena que se intercala à da fuga da jovem, Danilo descobrira ser Domênico, o filho desaparecido de Lurdes.

A análise das imagens que revelam a construção da arquitetura das casas familiares de Lurdes e de Thelma permite perceber, nas homologações que se dão a ver entre o plano da expressão e o plano do conteúdo,⁵ que tais ambientações cenográficas produzem significados e criam efeitos de sentidos contrastantes ou mesmo radicalmente opostos.

No ambiente de morada de Lurdes e sua prole aloja-se um lar acolhedor, uma casa-concha em que os moradores, abrigados, compartilham experiências por meio da presença física e afetiva. A edificação precária, erguida com dificuldade, construída por etapas, sem a orientação de um projeto arquitetônico previamente definido, remete à realidade dos muitos retirantes que, sem planejamento financeiro e familiar, perdem e ganham filhos pelo caminho⁶ e ainda assim resistem, mantendo-se em pé à custa de esforços conjuntos.

A casa em que Thelma vive com o filho, por outro lado, não facilita ou mesmo não permite transposições desimpedidas: o corredor, que em princípio constitui-se como espaço de circulação ativa e compartilhada, bruscamente encerra-se desembocando no espaço excludente do banheiro. Ao longo da trama, frequentemente as personagens são mostradas estáticas, nos umbrais de portas que ali parecem funcionar não como aberturas e sim como delimitadoras de interações. Fronteiras, raramente ultrapassadas, são superadas com dificuldade. Trata-se de uma habitação divisada, em que os aparelhos disciplinares trabalham com o princípio da localização imediata, implicando o *quadriculamento* que instala “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo” e cuja lógica exige a evitação das “distribuições por grupos”, a decomposição das “implantações coletivas” e a análise das “pluralidades

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

6 Note-se que a personagem Lurdes, ao sair da pequena Malaquitas, encravada no sertão nordestino, em direção à cidade do Rio de Janeiro na busca do filho Domênico, vendido pelo pai, a retirante encontra e acolhe na estrada um bebê abandonado, assim tornando-se mãe de Camila.

confusas, maciças ou fugidias” (FOUCAULT, 2014, p. 140). Uma morada que limita e esconde, cuja mandatária forja parentescos (compra Domênico, o caçula de Lurdes, para criá-lo como Danilo em substituição a seu bebê que falecera no incêndio), subtrai pessoas (dá cabo da amiga, atenta contra a vida da nora, mantém Lurdes em cativeiro com o intuito de exterminá-la), interesseiramente oferece-se como barriga solidária para gestar a criança de Camila e Danilo/Domênico (tentativa de ampliar seu poder sobre o casal ou já vislumbrando a possibilidade de mais tarde sequestrar-lhes o bebê?), prepara engodos e armadilhas. Nos domínios de Thelma – constituídos por uma casa-calabouço que não permite escapatórias –, a figura do filho permanece asfíxiada, sufocada sob o peso de uma mãe hipertrofiada e castradora, sempre empenhada em manipular e preservar uma rede hierárquica de restrições e controle.

Se a trama de *Amor de mãe* coloca em tela a casa de Lurdes como concha e a de Thelma como calabouço, provê também uma terceira instância topológica que, a partir de uma mesma estrutura arquitetônica se dará como prisão (uma casa-cativeiro), mas também como brecha para reconfigurações (um cativeiro-casa); um sítio peculiarmente subversivo, que transmuda assujeitados em sujeitos ressignificando papéis e lugares – assim configurando um espaço atípico, que na diegese telenovelistica agrega personagens e funciona, a partir de labilidades e apropriações inusitadas, como concha e calabouço.

Amores de mãe: clausuras e escapatórias

No momento em que Lurdes descobre que Danilo é o seu filho Domênico, Thelma coloca em prática um plano para tirar a mãe biológica de cena: conduz a amiga para um cativeiro afastado, mentindo que teria comprado uma casa para que as duas famílias pudessem morar juntas. No lugar, tal como em sua casa, há um corredor protagonizando a estrutura arquitetônica do ambiente; e janelas como as que se destacam no cotidiano vivenciado por Lurdes. Logo são apresentados ao espectador os grilhões que aguardam a prisioneira, figurativizados, na composição imagética do plano, pelos pés de Thelma enquadrados junto a correntes:

Imagem 6 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Ali no cativeiro, quando Thelma revela ter consigo um revólver, é para a própria cabeça que ela, antes de intimidar Lurdes com um disparo, aponta a arma (figura 07). Não obstante sua altivez desafiadora a personagem, que no início da trama descobre ser portadora de um aneurisma, reiteradamente revela-se em estado de intensa perturbação (sofre, por exemplo, distúrbios respiratórios noturnos, aludindo ao incêndio de que fora vítima). Agenciadora de uma rede de prisões físicas e simbólicas, parece sentir a claustrofobia inerente à asfíxiante, paranoica relação mãe e filho que desenvolvera com Danilo:

Não ando me sentindo bem, Lurdes. Eu não “tô” nada bem, eu tenho taquicardia, me falta ar toda noite, eu tenho uma pressão aqui dentro da minha cabeça o dia inteiro, às vezes eu acho até que o aneurisma já estourou. E um nervoso que vai me dando, eu fico com uma sensação que [sic] alguma coisa errada tá pra acontecer. Mas é nessa

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

hora também que vem uma força dentro da gente, mas vem uma força, que a gente não sabe da onde [sic], e eu nunca imaginei, nunca imaginei que fosse capaz de fazer tanta coisa, que eu fosse capaz de fazer tudo isso pelo meu filho. (AMOR DE MÃE, Cap. 25/03/21, 50m40s-52m30s.)

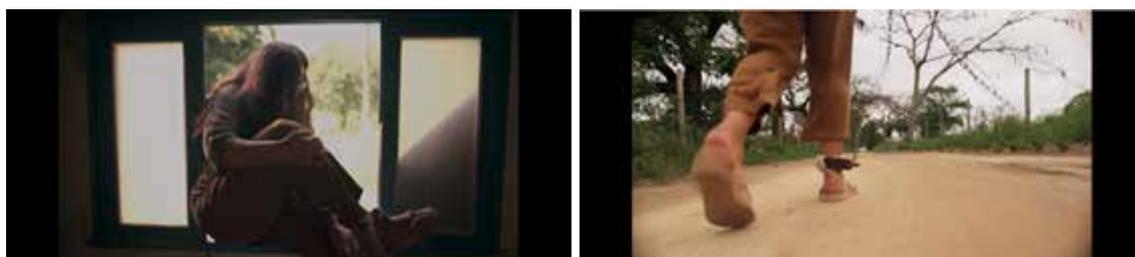
Imagem 7 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Lurdes, por seu turno, largada no cativoiro, mais tarde tenta livrar-se das correntes que lhe restringem os movimentos: com o auxílio de uma colher, raspando-a no cimento para torná-la afiada, consegue romper o elo que a mantém atada à parede. Logra empreender fuga por uma das janelas, mas, ainda atada à moda de quem carrega uma tornozeleira eletrônica (figura 08), logo é recapturada e recolocada em confinamento.

Imagem 8 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Uma vez reconfinada, os grilhões lhe são retirados dos pés, mas grades – como as que se vê em casas de detenção – são instaladas entre o espaço em que se encontra aprisionada, separando-a das grandes janelas frontais da edificação. Na imagem que se dá a ver, é possível perceber a ambiguidade de uma construção estética que aprisiona tanto Lurdes quanto Thelma, posto que ambas são enquadradas atrás do gradeamento (figura 09). A partir deste momento, a personagem Lurdes protagoniza uma narrativa permeada pelo apelo ao sensível, enquanto a figura embrutecida de Thelma parece encurralar-se cada vez mais.

Imagem 9 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Esteticamente, as imagens acima e abaixo destacadas sugerem dois lados de uma mesma prisão: da forma como se apresenta na tela – enquadrada entre barras verticais e horizontais no pequeno quadriculamento da casa-cativeiro cujo ambiente é dominado por uma escuridão brumosa – Thelma torna-se refém do crime que comete. Encolhe-se em si mesma não no arredondamento restaurador/revigorante que precede o atirar-se ao mundo, de que nos fala Bachelard, mas sim condenada a ser seu próprio algoz. O sentido manifesto no quadriculamento nebuloso das composições imagéticas permeadas por grades e disposições arquitetônicas que restringem a mobilidade (Imagens 9, 10 e 11) homologa, no plano da expressão, o labirinto de segredos e mentiras *diegeticamente* construído pela personagem no plano do conteúdo.

Imagem 10 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

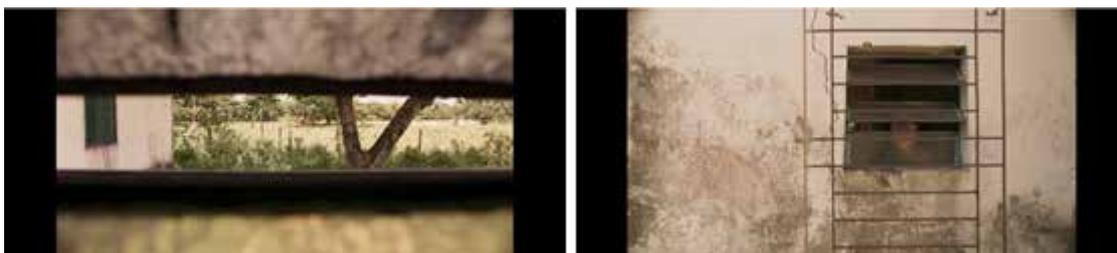
Imagem 11 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Lurdes, por sua vez, encarcerada pela amiga, encontra brechas nas janelas: foge por uma delas, primeiramente, para logo ser recapturada; na sequência, é reiteradamente enquadrada mirando o ambiente externo (e sendo olhada pela câmera) por entre as frestas das janelas, em uma das quais surge com o rosto emoldurado pela renda rasgada da cortina:

Imagem 12 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

Imagem 13 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

O tecido roto, na medida em que perfaz a abertura que faculta a comunicação entre o ambiente interno e externo, ressignifica a apropriação que a personagem faz no habitar: na vivência da clausura, a prisioneira vai elaborando construções sensíveis que desautomatizam o cotidiano, *escapatórias* (GREIMAS, 2002) que lhe permitem fazer de uma casa que lhe é dada como cativo um cativo que se torna casa. Escapatórias têm lugar também nos barcos de papel que Lurdes produz com folhas de revistas velhas, nos quais a palavra mãe estampada em caixa-alta tenta trazer-lhe os filhos ausentes, presentificados no afeto; na parede em que escreve seus nomes e desenha a figura daquela que na fé católica é considerada a mãe dos homens, devido ao enquadramento do plano, hibridizam-se as imagens de Lurdes e da Virgem Maria:

Imagem 14 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



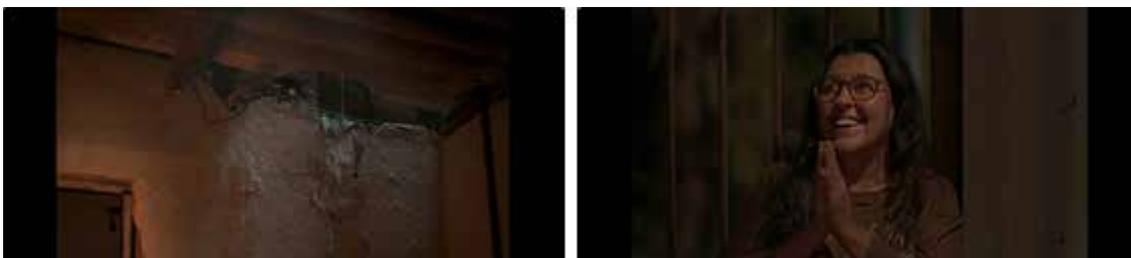
Fonte: Globoplay

Mais tarde na trama, providencialmente, tais inscrições fornecerão os indícios possibilitadores do encontro no qual, em irônica inversão de posições, a mãe que procura é encontrada pelo filho extraviado: quando Danilo/Domênico chega ao cativo para resgatá-la o lugar está esvaziado da presença física de Lurdes (que novamente conseguira fugir do ambiente de confinamento), mas preenchido pela marca de seu afeto – figurativizado na transposição do nome dos filhos marcando a parede do ambiente.

O conceito de *fratura* desenvolvido por A. J. Greimas (2002) ampara-se na emergência de

“alumbramentos” momentâneos, possibilitadores de experiências estéticas e estésicas. Lurdes experiencia um momento assim quando um pássaro sobrevoa um vão que perfura o teto:

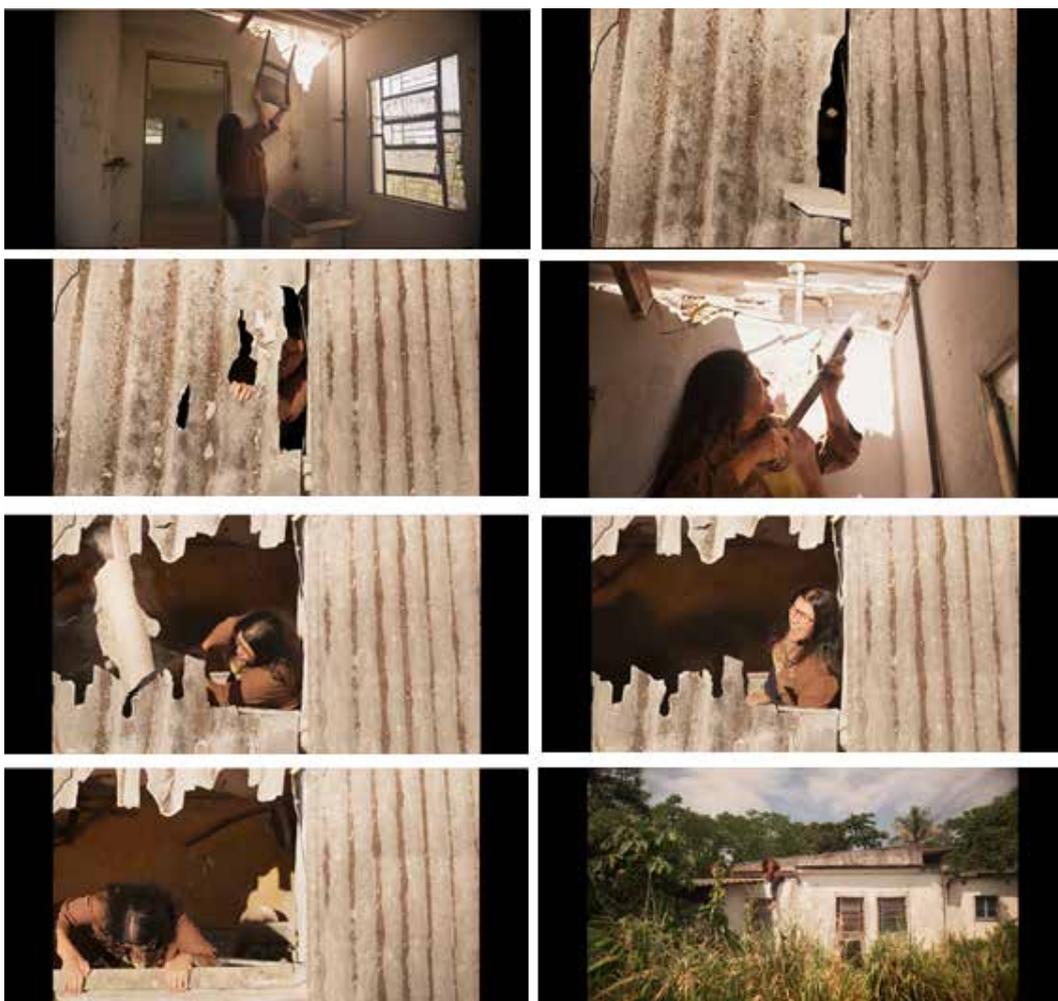
Imagem 15 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

É a partir daí que a personagem constrói sua escapatória – literalmente, no sentido de fuga que se encontra nos dicionários, e no sentido da construção sensível em termos greimasianos, como um feixe de luz que a ilumina e atinge a ordem do estésico. Utilizando-se de fragmentos de uma cadeira para providenciar uma abertura no telhado e das grades que emolduram as janelas para auxiliar na descida, a prisioneira alcança a liberdade:

Imagem 16 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

Imagem 17 – Frames da telenovela *Amor de mãe*

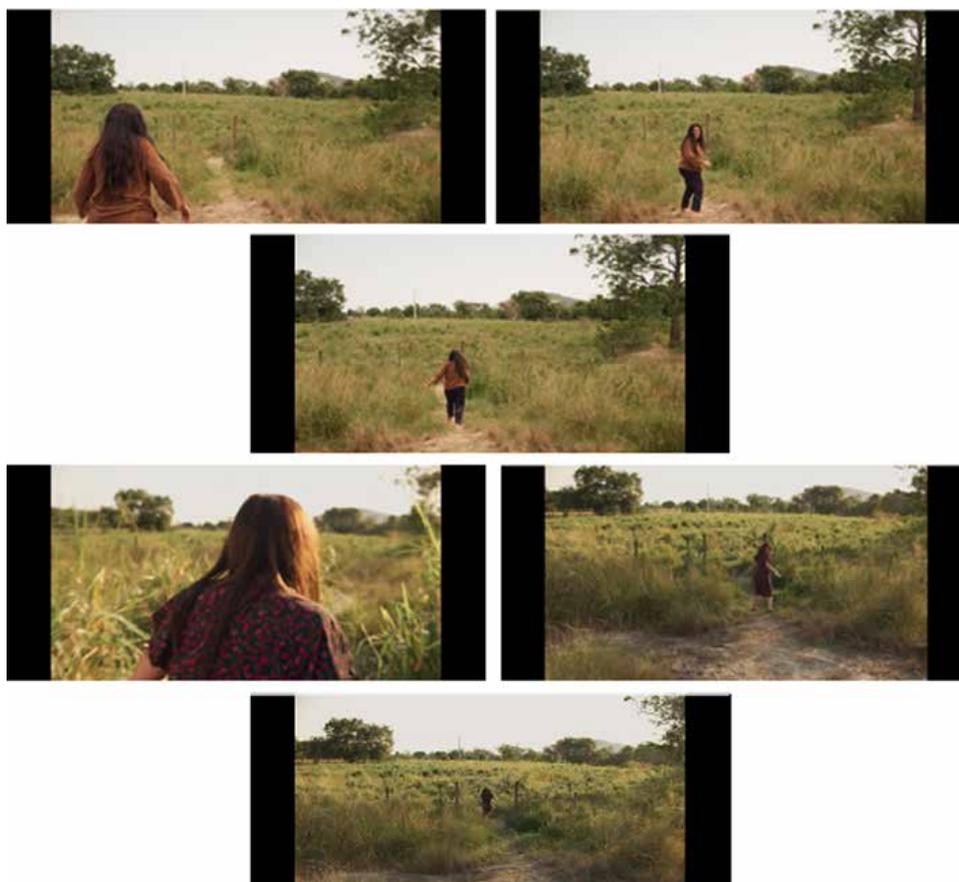


Fonte: Globoplay

Em nova inversão, ironicamente, são justamente os elementos que garantem o aprisionamento – as grades – aqueles que acabam por viabilizar a fuga. Fraturadas, as estruturas de confinamento são ressemantizadas pela construção de escapatórias e pelo advento subversivo das experiências de ordem sensível.

Ao chegar no cativieiro e encontrar o lugar vazio, Thelma vai trilhar praticamente o mesmo trajeto da fuga empreendida por Lurdes. A sequência de cenas coloca as personagens novamente em situações similares: se antes ambas, estáticas, foram enquadradas por entre barras, agora são filmadas transcorrendo os mesmos caminhos; em planos e enquadramentos muito semelhantes, coreografam movimentações também análogas, como se pode observar:

Imagem 18 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Imagem 19 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Imagem 20 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



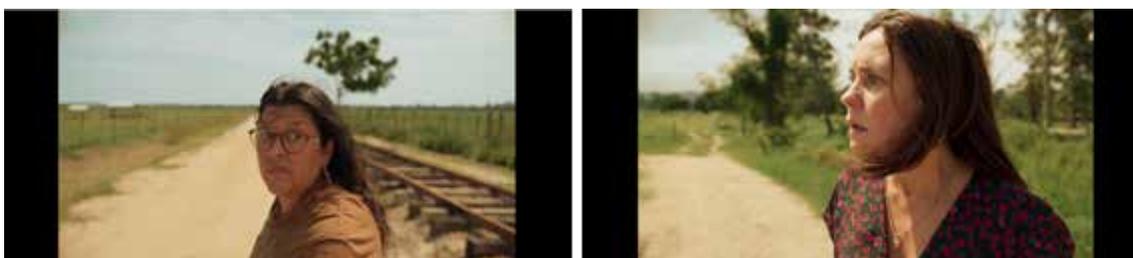
Fonte: Globoplay

Imagem 21 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Imagem 22 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

O desfecho dessa sequência, entretanto, implica significados diferentes para cada uma das personagens, as duas ‘mães’ envolvidas: enquanto Lurdes finalmente encontra o filho perdido, Thelma

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

percebe que o seu se vai. Na cena, a visão que a mãe adotiva tem do filho abraçado à mãe biológica, coincidente com o que se dá a ver ao espectador, é mediada por uma cerca constituída por arames e estacas de madeira. Tal olhar, digamos, "gradeado" funciona como um impeditivo, figurativizando a impossibilidade de o observador (Thelma, no caso) acessar o objeto observado:

Imagem 23 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Em contraste, as imagens de Lurdes na companhia do filho são tomadas em meio ao cenário de uma estrada de terra que se estende em direção ao horizonte infinito, o qual nos capítulos subsequentes vai conduzir a personagem ao acolhimento dos espaços domésticos que servirão de abrigo a ela e a seu amplo grupo familiar recém-restaurado.

Imagem 24 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Uma vez em casa novamente, Lurdes passa a ser vista em tela reiteradamente postada em frente a uma das diversas janelas ali existentes, grande abertura iluminada e emoldurada por uma cortina colorida que, por vezes, confunde-se aos tons de seu vestido. Restabelecendo e reafirmando enlacs físicos e afetivos (Imagem 25),⁷ a matriarca é constantemente acarinhada e abraçada pela prole:

⁷ Laços mantidos e reforçados inclusive com a personagem Sandro, que em determinado momento da narrativa (na parte 1 da telenovela) foi tido, equivocadamente, como o filho desaparecido.

Imagem 25 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Thelma, por outro lado, torna-se presença clandestina. Alijada tanto do filho, que passa a rejeitá-la, quanto das demais personagens, agora passa a ter a visão permanentemente obstaculizada, mediada por grades. Na tentativa de tramar novo sequestro, termina agindo à moda de quem espia, inconformada e pesarosa, o que lhe é interdito:

Imagem 26 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*

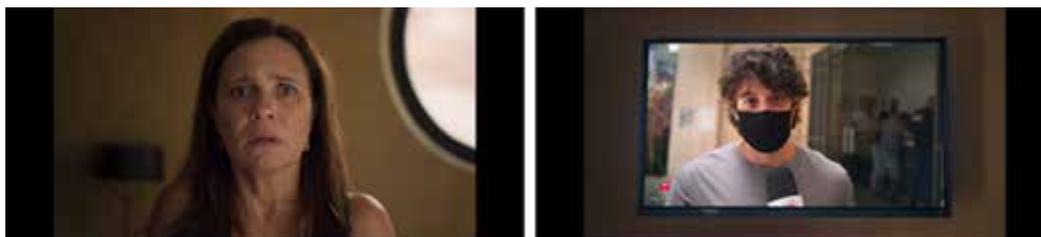


Fonte: Globoplay

Privada da relação com Danilo, que se descobrira Domênico, filho de Lurdes, Thelma tenta roubar o neto (o pequeno Caio, por ela chamado de João Danilo), que um dia carregou no ventre. A esta altura o filho, agora tornado pai, denuncia à polícia todos os crimes da mãe; abordado por uma repórter que o aguarda na saída do distrito policial, concede entrevista declarando que Thelma não tem filho algum. A tela da televisão, então, é tomada por outra tela televisual, perfazendo um exercício de metalinguagem que, se já não é mais novidade, contribui para intensificar o efeito de verossimilhança:

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

Imagem 27 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Note-se que quando Danilo/Domênico destitui Thelma do lugar de mãe, ela (que teria dedicado a vida a ele), deixa de 'ser'. A personagem não se reconhece em outro papel que não seja o materno; sem o imprescindível complemento da figura do filho, sua existência na trama não faz mais sentido. Rompe-se, então o aneurisma de que é portadora, apresentado ao espectador já no início da primeira parte da telenovela. Insistentes, reiterados *closes* enfatizam um desespero que oscila entre o melodramático, frequentemente característico dessa modalidade de produto televisivo, e o dramático que marca o teatro trágico:

Imagem 28 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Hiperbólica, a agonia estampada nas feições de Thelma atinge o ápice enquanto se ouve o eco, crescente e distorcido, de um choro de bebê – alusão ao filho morto, ao filho comprado, ao filho roubado do filho que negociara para si? No cenário acanhado do quarto do hotel em que se esconde com a criança que sequestrara, as cenas derradeiras protagonizadas pela personagem (vilã?), então sem prole e sem casa, sintetizariam, na sucessão de quadros dramáticos colocados em tela, todos os partos frustrados, crianças roubadas, convívios abortados, convivências impostas.

No hospital, Thelma aparece algemada: entre as grades da cama hospitalar, é imobilizada não somente pela saúde debilitada, mas pelas correntes de aço enfatizadas pela exibição de imagens que detalham a mão atada:

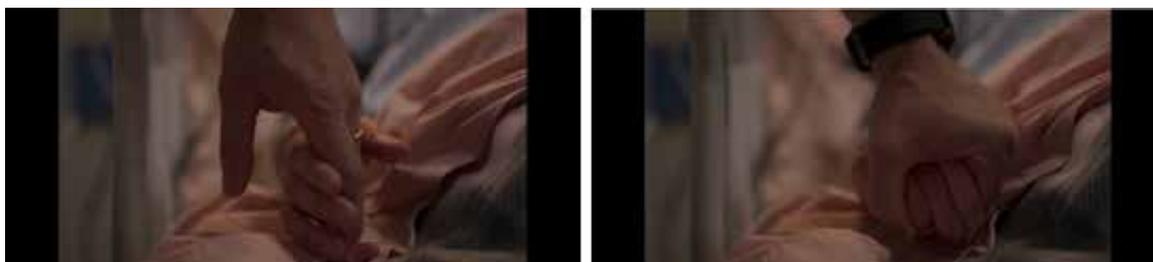
Imagem 29 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Mesmo relutante, instado por Lurdes Danilo/Domênico visita a mãe no leito de morte. Dão-se as mãos, gesto realçado em novo detalhe imagético, em claro sinal de que os laços familiares, que até ali foram mais grilhões do que enlaces, ainda perduram:

Imagem 30 – *Frames* da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

O filho reconhece o amor que sentira pela mãe usurpadora, que então admite seus erros:

(...)

Danilo: Mãe, por que você fez isso tudo?

Thelma: Pra você me amar.

Danilo: Eu te amo, eu sempre te amei, eu te amo muito.

Thelma: Ser mãe é uma força muito estranha, meu filho. Eu queria tanto nunca ter errado com você. É tão triste que as mães não sejam perfeitas.

Danilo: Mãe! Mãe!

Thelma: Mãe? Você veio?

Danilo: Mãe ... (AMOR DE MÃE, Cap. 09/04/21, 57m22s-58m18s.)

Em suas falhas e imperfeições as personagens revelam-se, todas elas, condenadas – de uma forma ou de outra – a lugares e papéis pré-determinados. Danilo tenta ser apenas Domênico, mas não

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

pode desfazer elos afetivos estabelecidos no passado: em certa extensão estará sempre atado à relação filial estabelecida com a mulher por quem foi criado. Esse enlaçamento é evidenciado, esteticamente, na composição da imagem que centraliza na tela os corpos das personagens Thelma e Danilo unidos, estendidos entre as grades da cama hospitalar, na qual a cabeça e o tronco de uma reclinam-se sobre o ventre e as pernas da outra:

Imagem 31 – Frames da telenovela *Amor de mãe*



Fonte: Globoplay

Laços familiares são (na telenovela em análise e na vida) firmados nos convívios dados em ambientes domésticos, casas-conchas e casas-calabouços que imageticamente se constituem na trama televisiva como significantes de convívios voluntários, convívios impostos e convívios abortados. É possível constatar, ao longo dos capítulos, que a apropriação sensível do ambiente físico será determinante na construção dessas casas que, por vezes, simultaneamente oprimem e acolhem. O cenário do cativo, por exemplo, aqui explorado, evidencia como tais apropriações podem ser transitórias e transversais (para a personagem sequestrada o ambiente aparentemente estéril e hostil da prisão acaba por tornar-se a casa-concha acolhedora e fértil em que ela se encolhe para em seguida 'atirar-se ao mundo' de seus afetos construídos/prometidos). A sequestradora, em oposição, tem sua ruína selada no mesmo ambiente: aparentemente livre, podendo ir e vir, desenvolve nesse espaço uma apropriação que termina por configurá-lo em uma casa-calabouço (na medida em que as ações por ela ali praticadas condenam a personagem a um estado anestésico irreversível).

Mulheres que se aproximam e se repelem pela posição que ocupam como progenitoras de uma mesma cria, Lurdes e Thelma constituem-se como personagens *diegeticamente* complementares: a primeira, apesar das adversidades enfrentadas, por meio de apropriações sensíveis peculiares transforma em espaços estésicos as diversas modalidades paisagísticas dos ambientes por onde transita; já a segunda, em contrapartida, não consegue superar as paisagens anestésicas propostas pela narrativa telenovelística e mantém-se sempre encurralada – seja como oprimida ou opressora.

Manifestam-se, assim, na tela da televisão, domesticidades e convívios familiares contrastantes: há aqueles em que laços operam como grilhões e outros em que grilhões funcionam como laços. Mães hipertrofiadas, que impõem castradoras estruturas de poder aos filhos, contidos aos seus cuidados, e mães que criam seus rebentos para vê-los atirar-se ao mundo. Amores de mãe, sempre? Qualquer semelhança com o universo não ficcional extra tela, diga-se, não terá sido mera coincidência.

Últimas reflexões: a telenovela que transborda da/na vida

A telenovela, no panorama da teledramaturgia televisiva do país, constrói elos comunicacionais entre a intimidade privada e os problemas sociais. Trata-se de um produto em que tem caráter predominante, quase sempre, a “narrativa por excelência sobre a família. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamento, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada.” (LOPES, 2009). No presente estudo, buscamos verificar e analisar as formas de apropriações de ambientes domésticos experienciados por personagens femininas, mães que criaram filhos sozinhas e perseveraram na luta incessante em prol do exercício da maternidade. A pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009, p. 28), observa que talvez seja na trajetória feminina que a telenovela aglutine e expresse as experiências públicas e privadas, passando a tratar da vida profissional e da independência financeira das personagens, de tecnologias reprodutivas, de constituição de novos arranjos familiares que contemplem casamentos interracialiais, uniões homossexuais. Relacionamentos amorosos diferenciados (monogâmicos ou não, simultâneos ou não, sexualizados ou nem tanto etc.) por vezes também têm lugar. Muitas dessas temáticas são vislumbradas no transcorrer da narrativa de *Amor de mãe*.

As imagens de histórias particulares vivenciadas pelas personagens passam a funcionar, portanto, como metonímia e metáfora da sociedade em que se inserem as telenovelas que habitam, como “(...) uma narrativa caleidoscópica, multidimensional do cotidiano vivido pelos brasileiros.” (LOPES, 2009, p. 24). As casas-conchas e as casas-calabouços são configurações arquitetônicas e, mais que isso, afetivas e simbólicas do cotidiano dos espectadores. Esses lugares de morada, podendo tornar-se confinamentos, são latentes nos múltiplos cotidianos da vida em sociedade. Michel Foucault em *Vigiar e punir* (2014, p. 208) já alertava sobre a importância de se observar as ressignificações dos regimes hierárquicos e repressivos no âmbito da instituição familiar: “um dia se precisará mostrar como as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se ‘disciplinaram’, absorvendo desde a Era Clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos (...)”.

Ao enfocarmos os laços-grilhões que se firmam nos convívios familiares da telenovela *Amor de mãe*, verificamos que as dinâmicas domésticas colocadas em tela funcionam como lentes de aumento para convívios sociais que podem se dar cada vez mais apertados, intensificando as asfixias de uma sociedade engessada, imobilizada em estruturas de aprisionamentos físicos e simbólicos – mas que também são passíveis, paradoxalmente, de funcionar como motores que estimulam a fuga das normas. As brechas dos gradeamentos, bem olhadas, viabilizam aos escapes cotidianos de corpos desviantes, resistentes e revolucionários o movimento ambíguo de escoar/acolher. Deixar ir, deixar entrar. A telenovela teria, assim, ao ver de Lopes (2009, p. 26), uma “capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino”, transitando entre as “convenções formais do documentário e do melodrama televisivo”; tal movimentação tipificaria, então, a telenovela brasileira, criando “o quase paradoxo de se «ver» o Brasil mais nessa narrativa ficcional do que no telejornal”.

A telenovela, como comprova o produto em tela, “absorve as mudanças sociais e revitaliza suas expressões”, se atualiza *cronotopicamente*: “a «hibridação» do gênero se afirma no tempo histórico atual. Dá-se, assim, uma específica contaminação entre ficção e realidade, entre a telenovela e a sociedade” (LOPES, 2009, p. 34). Ao contemplar Lurdes e Thelma encerradas em casas-cativeiros e cativeiros-casas, o espectador tem a oportunidade de estabelecer conexões e analogias, de refletir a respeito de seu próprio cotidiano (e, quem sabe, talvez se veja também encarcerado, sufocado nas prisões físicas e afetivas em que eventualmente se encontra?) e tem, igualmente, chance de experimentar, pela via do auto arredondamento e do agenciamento de suas possibilidades estéticas e estésicas particulares, um atirar-se ao mundo que lhe venha a ser restaurador, revigorante, regenerativo.

No mundo não ficcional, edificar nossas casas como um canto no mundo, no sentido do doméstico,

"Não basta ser pai, tem que participar"? Presenças e ausências do masculino no cuidado com filhos em anúncios de produtos para bebês no Instagram

mas também no sentido mais abrangente que implica comunidade, território, nação, parece ser um dos desafios da atualidade – e não só o que se refere especificamente ao Brasil, diga-se. Enlaces amorosos de acolhimento e inclusão podem garantir boa liga para, nas construções a serem erguidas mundo afora, unir tijolos e liberar aberturas. Tomara.

Referências

AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora. Figuras y políticas de lo familiar: una introducción. In: AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora (Org.). **Lazos de familia**: herencias, cuerpos, ficciones. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 13-39.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2017.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FISCHER, Sandra. **Clausura e compartilhamento**: a família no cinema de Carlos Saura e de Pedro Almodóvar. São Paulo: Annablume, 2006.

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemiótica, 2001. p. 9-29.

FONTANILLE, Jacques. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella (Org.). **Formas de vida**: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 55- 85.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir** – nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker editores, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Os pensadores**: Martin Heidegger - Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Nova Cultural, 1979.

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

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

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

Vaz, Aline. **Nuevo cine argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras**: paisagens anestésicas e espaços estéticos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero. 2021. 205 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021.

Sandra Fischer é Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Docente Colaboradora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: Cinema, Televisão, Streaming, Experiência Estética (UTP/CNPq). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Aline Vaz é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicações e Linguagens da UTP. Líder do Grupo de Pesquisa TELAS: Cinema, Televisão, Streaming, Experiência Estética (PPGCom-UTP/CNPq). . Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica; interpretação dos dados; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.