



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas
Contemporâneas

JULIANA OLIVEIRA GOMES

AREBABA! TELENVELA E AUTORIA. CAMINHO
DAS ÍNDIAS, GLÓRIA PEREZ E OS RELATOS DE
MIGRANTES E VIAJANTES

Salvador

2013

JULIANA OLIVEIRA GOMES

**AREBABA! TELENVELA E AUTORIA. CAMINHO
DAS ÍNDIAS, GLÓRIA PEREZ E OS RELATOS DE
MIGRANTES E VIAJANTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador

2013

Sistema de Bibliotecas - UFBA



TERMO DE APROVAÇÃO

AREBABA! TELENVELA E AUTORIA. CAMINHO DAS ÍNDIAS, GLÓRIA PEREZ E OS RELATOS DE MIGRANTES E VIAJANTES

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Profª Dra. Maria Carmem Jacob de Souza (POSCOM/UFBA)

Orientadora

Prof. Dr. Fábio Sadal

Profº Examinador

Profª. Drª Lígia Guimarães Telles

Profº Examinador

Salvador ___ de _____ de 2013

À minha avó Juliêta que me ensinou a ver vida através das novelas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela presença em minha vida, aos meus pais e amigos que estiveram ao meu lado, não apenas nesses dois anos de mestrado, mas em todos os anos de estudo sempre me incentivando a seguir na carreira acadêmica. O mestrado é mais um degrau dessa longa escada, que me dispus a subir. Não foram poucas as dificuldades, mas a conclusão desta etapa é uma vitória fundamental para a consolidação de algumas metas pessoais.

Nesse sentido é que preciso ressaltar meu agradecimento à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pela bolsa concedida no segundo ano da minha pesquisa. Sem essa ajuda, a caminhada seria ainda mais dolorosa e sacrificante e a dedicação menos compensatória.

Agradeço a todos os meus familiares que de algum modo me incentivaram neste período, em especial à minha irmã Gabriela Gomes pela paciência de escutar as minhas explicações sobre a dissertação, nada interessantes para ela que é da área de saúde. Obrigada, querida!

À minha avó Juliêta que sempre compartilhou comigo as suas impressões sobre as mais diferentes tramas e que sempre me disse diante de um personagem de má índole: “Tem gente que é assim mesmo!” (Eu nunca duvidei).

À minha mãe por sempre acreditar na minha capacidade de ir adiante. A estrada é longa, mas a persistência é herança sua. A meu pai por me ensinar que só há vitória através do esforço do estudo. Ensinarei igual aos meus filhos.

À minha grande amiga Priscylla Campos pela amizade, companheirismo, pelo incentivo e pela orientação na escrita da dissertação, jamais esquecerei.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela oportunidade, pela recepção sempre amigável e prestativa e pela qualidade do ensino.

Por fim, um agradecimento especial à minha grande orientadora Dra Maria Carmem Jacob de Sousa que me ensinou antes de tudo, como se receber um pesquisador de outra unidade e como a tarefa de orientar é mais um ato humano de doação e compreensão do que a indicação científica de um caminho a seguir. Obrigada por me

apresentar o universo das telenovelas, nunca imaginei que fosse tão complexo e fantástico! Obrigada por respeitar as minhas hipóteses e por ser tão doce e objetiva em suas colocações. Fiz a escolha certa ao optar pelo mestrado no PosCom, o retorno ao universo das Letras será mais consciente e produtivo, tanto para mim quanto para o Instituto.

RESUMO

O presente estudo analisou as representações das identidades nacionais e individuais presentes na abordagem dos temas que tratam dos contatos interculturais promovidos pela migração e pelas viagens na telenovela *Caminho das Índias*, escrita por Glória Perez, produzida e exibida pela TV Globo em 2009. A dimensão autoral da roteirista de telenovelas foi examinada, tendo em conta o contexto de produção deste produto cultural massivo que tem ampla visibilidade no Brasil e representatividade internacional, sendo realizado pela empresa de comunicação líder nessa área. Para tanto, utilizamos o conceito de campo da telenovela para compreender as relações entre as marcas de autoria de Perez observada no tratamento dado à temática cultural em suas novelas e em sua própria trajetória de consagração no campo. Apontamos que a autora elege os movimentos migratórios para situar as discussões sobre o contato cultural em suas telenovelas. Especificamente em *Caminho das Índias*, a roteirista amplia a perspectiva desses contatos, buscando ilustrar diversas experiências desse tipo, tais como o tratamento do Outro como exótico, a absorção cultural, o conflito e a incompreensão da cultura alheia.

Palavras-Chave: Telenovelas, Glória Perez, autoria, narrativas de viagem, narrativas de migração.

ABSTRACT

This study analyzed the representations of national identities and individual presents in addressing the issues that deal with intercultural contacts promoted by migration and travel in the soap opera *India: A love Story*, written by Gloria Perez, produced and exhibited by TV Globo in 2009. The dimension of authorial soap operas screenwriter Glória Perez was examined, taking into account the context of massive cultural production of this product that has high visibility in Brazil and international representation, being conducted by communications company leader in this area. We develop the concept of field soap opera to understand the relationships between brands authored by Perez observed in the treatment of the cultural theme in her novels and her trajectory in the field of consecration. We point out that the author chooses migratory movements to situate discussions of cultural contact in her soap operas, specifically in *India: A love Story*, the screenwriter broadens the perspective of these contacts, seeking to illustrate the diverse experiences of contact as the treatment of the Other as exotic, cultural absorption, conflict and misunderstanding of other cultures.

Keywords: Soap Operas, Glória Perez, migration.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 22 |
| 1 MATRIZES NARRATIVAS DA TELENVELA BRASILEIRA | 26 |
| 1.1 AS MARCAS DO MELODRAMA NAS TELENVELAS: AS MATRIZES DO GÊNERO | 28 |
| 1.1.1 Melodrama Clássico ou 1ª. Fase (1800-1823) | 29 |
| 1.1.2 Segunda fase corresponde ao melodrama romântico (1823-1848) | 29 |
| 1.1.3 Terceira fase ou melodrama diversificado (1848-1914) | 30 |
| 1.2 A SERIALIDADE DA TELENVELA: O FOLHETIM E A RADIONVELA | 32 |
| 1.2.1 Do romance-folhetim à telenovela | 33 |
| 1.2.2 Da radionovela à telenovela | 35 |
| 1.2.3 O formato padrão de telenovela brasileira | 38 |
| 1.3 AUTORIA E ESTILO DO ROTEIRISTA NA TELENVELA BRASILEIRA | 40 |
| 1.3.1. Autoria e estilo: Premissas | 43 |
| 1.3.2 O campo da telenovela no Brasil e a construção do autor roteirista de telenovelas | 47 |
| 1.3.3 Autoria de telenovelas: O caso da rede globo | 51 |
| 1.3.4 Estratégias de consagração autoral de roteiristas | 57 |
| 2 AUTORIA E ESTILO DO ROTEIRISTA NA TELENVELA BRASILEIRA: O CASO GLÓRIA PEREZ | 61 |
| 2.1 PRIMEIROS MOMENTOS: DE PESQUISADORA A CO-AUTORA | 63 |

| | |
|---|-----|
| 2.2 RECONHECIMENTO AUTORAL: DE CO-AUTORA A AUTORIA SOLO | 65 |
| 2.3 ESTILO GLÓRIA PEREZ | 82 |
| 2.3.1 Temáticas | 82 |
| 2.3.2 Campanhas sócio-educativas | 89 |
| 2.3.3 Equipe de criação e produção: recorrências | 92 |
| 2.3.4 Estratégias de utilização de música e dança | 95 |
| 2.3.5 A representação do Brasil | 97 |
| 2.3.6 Utilização de bordões | 98 |
| 2.5 O FORMATO CONSAGRADO DE TELENOVELA DE GLÓRIA PEREZ | 99 |
| | |
| 3 CAMINHO DAS ÍNDIAS: RELATOS DE VIAGENS E MIGRANTES | 104 |
| 3.1 IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES | 105 |
| 3.1.1 Narrativas de viagens | 109 |
| 3.2 O BRASIL NO IMAGINÁRIO EUROPEU | 111 |
| 3.2.1 Narrativas de viagens e de migrantes: as representações do Outro em Caminho das Índias | 112 |
| 3.3 PERSPECTIVAS DE ANÁLISE | 115 |
| 3.3.1 A migração em foco | 117 |
| <i>3.3.1.1 Família Ananda</i> | 119 |
| <i>3.3.1.2 Chanti</i> | 124 |
| <i>3.3.1.3 Romance Raj e Duda: separação em favor dos valores da família</i> | 129 |
| <i>3.3.1.4 Romance Ravi e Camila</i> | 132 |
| <i>3.3.1.5 Indra</i> | |
| 3.3.2 Narrativas de viagens em Caminho das Índias | 134 |
| <i>3.3.2.1 Viagens de Ravi e Opash ao Brasil</i> | 135 |

| | |
|--|-----|
| <i>3.3.2.2 Viagens de Camila, Júlia, Leinha, Aída, César e Ilana à Índia</i> | 139 |
| <i>3.3.2.3 Viagens de negócios da Cadore à Índia.</i> | 140 |
| <i>3.3.2.4 Deise</i> | 141 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 143 |
| REFERÊNCIAS | 150 |
| ANEXOS | 156 |

INTRODUÇÃO

O Brasil é, atualmente, grande exportador de ficção televisiva seriada através das produções da Rede Globo de Comunicação, ao ponto de a telenovela ser o nosso produto cultural mais exportado¹. Diante do cenário de produção de telenovelas, observamos que o lugar do roteirista na concepção do produto é distinto quando comparado com a produção de outros produtos audiovisuais, por exemplo, nos quais a autoria da obra é associada ao diretor, em detrimento do roteirista. Essa discussão instaura um novo tipo de perspectiva autoral que se impõe mesmo tendo o roteirista referências padronizadas de criação, visto que seus esquemas estilísticos denotam uma poética que se afirma como um estilo pessoal de contar estórias.

Ao escolhermos analisar a telenovela nacional a partir da perspectiva autoral, interessou-nos compreender um fenômeno que se distingue quando comparado com outros países produtores de ficção televisiva seriada. Qual seja: o posicionamento do roteirista-autor de telenovelas que se insere no seio de uma criação coletiva audiovisual regida pela lógica industrial de entretenimento. Ao fazê-lo, ele consegue ser reconhecido e consagrado como autor pelo modo como cria seu universo ficcional a partir das temáticas sociais e culturais.

A autoria de telenovelas passa a ser dimensionada, pois através da análise das obras do próprio roteirista, sua trajetória e recorrências, como é o caso de Glória Peres, objeto de nossa atenção nessa pesquisa. A partir desta observação foi possível examinar as telenovelas de Perez, as disposições, as estratégias recorrentes de construção de personagens a partir de certas temáticas. Enfim, buscamos delimitar os contornos de seu estilo enquanto contadora de estória.

Vale ressaltar que, no campo da telenovela brasileira, a figura do diretor está seguindo também a tendência de conformar um estilo pessoal de encenação do roteiro, Por esse motivo, é conveniente pensar a função que ele exerce a partir do conceito de autoria compartilhada (SOUZA, 2004), principalmente quando há uma recorrência na parceria entre roteirista-autor e diretor.

¹ HAMBURGER, 2005. p 30.

Neste sentido foi preciso conhecer como em um campo tão disputado como o da telenovela brasileira, no qual existem exigências das mais diversas, como o entretenimento, concorrência por melhor posicionamento e consagração, retorno financeiro, boa audiência além do cumprimento das demandas criadas pelas emissoras de tv e seus padrões de qualidade - existem roteiristas que associados à responsabilidade de atender a todas essas exigências, produzem telenovelas que atendem à demanda da empresa de comunicação (a Rede Globo) e denotam em suas narrativas traços que os identificam como os contadores da estória.

O interesse pela compreensão do posicionamento e motivação de realizadores, dramaturgos, literatos e poetas que através de suas obras constituem artisticamente retratos sobre o Brasil e os brasileiros, motivou essa dissertação. Interpretações do Brasil que tendem a deixar em suas obras traços de autoria. A roteirista de telenovelas das 21hs da rede Globo, Glória Perez, apresentou-se assim como um desafio, pois ela tratava essa temática como traço autoral há mais de uma década nas estórias que escreveu. Elegemos, portanto, a roteirista, em virtude da freqüente apresentação de culturas exóticas em suas telenovelas das 21 da Rede Globo, abordagem que marcou um posicionamento distinto no campo, uma espécie de roteiro com o olhar antropológico.

Escolhemos para análise a telenovela *Caminho das Índias*, exibida no ano de 2009 pela Rede Globo de Comunicação, no horário das 21hs. Ela se destaca por ter sido a primeira telenovela brasileira² a ganhar o 37º Prêmio Emmy International Awards, concedido pela Academia Internacional de Artes e Ciências Televisivas como melhor telenovela no ano de 2009.

É, também, dentre as produções da autora, a primeira em que foi anunciado explicitamente o interesse por abordar duas culturas distintas, a brasileira e a indiana, com enfoque em suas diferenças³. Soma-se o fato de ter sido a obra mais recente da

² Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-276073.00.html> acesso 22.02.2012.

³ De acordo com a citação do Memória Globo “Retratar peculiaridades da cultura indiana em contraponto aos hábitos e costumes do Brasil foi uma das premissas da autora Gloria Perez ao escrever “*Caminho das Índias*.”

autora, no momento da escolha do objeto de pesquisa, além, obviamente, de a considerarmos a produção com o melhor tratamento da temática cultural tanto no que tange ao aporte oferecido à recepção, quanto à proposta da autora, em relação à abordagem das diferenças entre essas culturas.

No presente estudo, nosso interesse foi destacar no corpus de trabalho as estratégias de utilização da temática cultural escolhidas por Glória Perez, bem como elucidar o tipo de reflexão efetivada pela roteirista no que tange às diferenças culturais.

A abrangência é ampla, entretanto, a definição do interesse dentro desta temática ocorreu diante da motivação inicial do trabalho, que era enfocar, justamente, a representação⁴ dos contatos culturais entre estrangeiros e brasileiros e analisar como se dava esse contato, observando qual seria a perspectiva cultural apresentada pela autora. Entretanto, pela quantidade de capítulos⁵ e pela quantidade de situações dramáticas que envolviam estrangeiros em cena: indianos no Brasil, sendo vistos como estrangeiros; brasileiros na Índia sendo também vistos como estrangeiros; e estrangeiros (indianos e brasileiros) fruto de experiências migratórias, não nos pareceu viável, nem específico contemplar todas as situações, entretanto, esta constatação deu-me a dimensão do foco de análise.

Observamos que as maiores reflexões efetivadas pela roteirista se dava na ficcionalização de movimentos migratórios de personagens do núcleo dos indianos e nas viagens de um país para o outro. A insistência da autora foi tamanha que as viagens ocorreram ao longo de toda a telenovela. Quando se encerrava a viagem de determinado(s) personagem(ns), quase que imediatamente, já havia outro se deslocando do Brasil para a Índia, da Índia para o Brasil, do Brasil para Dubai, de Dubai para a Índia, de Dubai para o Brasil, enfim, as viagens e as conseqüências das experiências de

Disponível no endereço eletrônico
<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723,GYN0-5273-276073.00.html> acesso
22.02.2013.

⁴ Entendemos que o conceito de representação suscita inúmeras e produtivas discussões no âmbito literário, entretanto, elegemos aqui a acepção do termo que se refere ao ato de representar enquanto ato de nomear uma experiência ficcional.

⁵ A telenovela possui 203 capítulos (40 minutos cada um) analisados através da gravação de 71dvds.

vida dos migrantes fizeram parte da telenovela, de modo que ficou evidente sua utilização como estratégia de abordagem das diferenças culturais.

Assim, conduzimos a análise do corpus de modo a identificar, na geografia das tramas, onde havia o tratamento da problemática da migração e das viagens. Neste sentido, observamos que a temática da migração é central figurando, inclusive, no triângulo amoroso dos protagonistas.

Fez-se necessário, ainda, compreender as bases de produção e concepção do produto em questão. Esta reconstituição foi fundamental para a compreensão sobre o papel do roteirista na produção de uma telenovela e seu posicionamento no sistema de produção. Neste sentido, contamos com os resultados das investigações realizadas no Grupo de Pesquisa A-tevé (PosCom UFBA), que a partir dos estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu buscaram compreender a questão da autoria de produtos midiáticos, em especial, as telenovelas.

As proposições de Bourdieu salientam que o produto deve ser examinado segundo o campo de relações de força específico no qual se situam, se posicionam e se relacionam agentes, grupos e instituições que trabalham direta ou indiretamente na concepção, na produção, na distribuição e na crítica (dos jornalistas aos fãs) do produto em questão (BOURDIEU, 1996). Neste campo efetivam-se lógicas de definições e disputas para melhores posições no mesmo.

A noção de campo nos ajuda ainda a historicizar o surgimento do produto, suas fases, evolução, além de proporcionar uma melhor compreensão sobre as especificidades da questão da autoria do roteirista. Neste caso, associada à noção de campo, Bourdieu sugere um estudo da trajetória de realização do agente reconhecido como autor, no nosso caso, o roteirista.

Por este motivo, tratamos no primeiro capítulo, “Matrizes Narrativas da telenovela brasileira”, da reconstituição do campo da telenovela, buscando, inicialmente, suas inspirações mais longínquas, como o melodrama, a radionovela e o folhetim, para apontar suas contribuições mais significativas para o formato atual de telenovela das 21hs da Rede Globo.

Nessa abordagem, destacamos a permanência do melodrama, principalmente, nas telenovelas de Glória Perez. Acreditamos que a forte influência do melodrama na obra de Perez deve-se não apenas à própria contribuição do gênero à telenovela, mas

principalmente a sua iniciação como colaboradora da novelista Janete Clair, conhecida no Brasil como a “Senhora das oito” e adepta de estilo de telenovela muito próxima ao melodrama. Após o resgate destas influências e uma breve reconstituição do campo da telenovela, o estudo se debruça sobre os questionamentos da problemática da autoria em telenovelas, enfocando a perspectiva dos roteiristas, os contadores de histórias contemporâneos.

No segundo capítulo “Autoria e estilo do roteirista na telenovela brasileira”, abordamos a questão de estilo do roteirista-autor no campo da telenovela, mostrando o caso específico de Glória Perez. Analisamos a trajetória da autora de acordo com as indicações apontadas por Bourdieu sobre posicioná-la no campo da telenovela a partir das relações com outros agentes, de modo a localizar aspectos que interferiram e contribuíram no processo dela de criação das telenovelas e de mostrar o percurso trilhado pela autora que redundou em sua consagração no campo em questão. Após a explicitação de sua trajetória e de posse do conhecimento sobre quem é essa roteirista de telenovela das 21hs da Rede Globo, observamos as recorrências temáticas de modo a delimitar um possível “estilo Glória Perez” de narrar.

No terceiro capítulo, “Caminho das Índias: relatos de viagens e migrantes”, apresentamos os percursos da análise e da reflexão sobre migração cultural, identidades e representações que ofereceram os subsídios para explorar as narrativas de migrantes e viagens criadas por Perez. Percebemos que as estratégias de Glória Perez de utilização da temática cultural correspondem ao seu posicionamento no campo da telenovela brasileira e refletem uma disposição da autora enquanto roteirista que não se limita a abordagem melodramática no formato consagrado de telenovela nacional.

Encerramos a dissertação com a expectativa que o presente estudo incite um aprofundamento de pesquisas na área da comunicação e em áreas afins, como a da literatura, sobre a autoria de roteiristas de telenovelas e os modos específicos de representarem temas tão caros a sociedade brasileira, como o sentido de si e do Outro.

1 MATRIZES NARRATIVAS DA TELENÓVELA BRASILEIRA

A telenovela brasileira exibida, atualmente, na faixa das 21hs pela emissora Globo, líder no segmento da teledramaturgia, é um produto cultural que foi, ao longo da

história de seu processo de criação e de definição, adquirindo peculiaridades que lhe permitiu romper com o horizonte de expectativas comuns vinculadas ao formato desse produto. O reconhecimento da autoria relacionada ao roteirista titular da narrativa é um bom exemplo. O apego ao real, ao seu caráter documental, reforçado pela exigência da crítica especializada que demanda respeito aos critérios de verossimilhança, rompe mais uma vez com a expectativa relacionada a um produto de ficção televisiva seriada comercial, pois ele se transformou em palco para discussões políticas, sociais e culturais, que unem o país ao redor da televisão.

Esse fenômeno nos instiga a questionar quem são esses contadores de história contemporâneos, que possuem o poder de, através de sua arte pautar a agenda da sociedade durante 6-7 meses. É, portanto, sobre o roteirista que queremos tratar, o sujeito que escreve as histórias cujo objetivo inicial é entreter e divulgar produtos para o consumo da audiência, mas que por questões que estão atreladas à trajetória de cada um e podem vir a instruir, orientar, polemizar.

No nosso foco de análise está a roteirista Glória Perez, que é uma contadora de histórias com um estilo peculiar e consagrado. A escolha por Perez se deu pelo modo como a autora utiliza a temática cultural em suas tramas. Por encomenda da emissora ou por motivação pessoal, ela vem ao longo de suas últimas cinco telenovelas para o *primetime* trabalhando a temática cultural de modo a permitir uma contribuição, na medida em que ficcionaliza a cultura do Outro (IORIO, 2010), além da nossa própria cultura.

Propomos observar, portanto, a autoria de telenovelas de Glória Perez para verificar de que forma se estabeleceu, em um campo que possui lógicas de produção com interesses econômicos, sociais e institucionais, a dimensão autoral e, ainda, em que medida estas lógicas interferiram na criação das telenovelas que esta assinou. Para tanto, é preciso conhecer os lugares ocupados pela roteirista na história do campo da telenovela e como foi sendo construído este posicionamento. Neste sentido, faz-se fundamental compreender as bases narrativas e históricas que fundamentam a telenovela nacional, suas origens e características intrínsecas.

A telenovela brasileira possui matrizes que a relaciona ao gênero teatral melodrama, ao folhetim francês e a radionovela latino-americana. Acreditamos que o melodrama tenha ultrapassado todos esses formatos e evoluído a ponto de acompanhar

essas narrativas e garantir sua permanência chegando à telenovela brasileira, principalmente por que ela trata do império dos sentimentos (SARLO, 1985). As contribuições vão desde a estrutura da narrativa, a temática, a construção de personagens, até o acompanhamento da recepção, gerando um determinado modelo melodramático que instaura uma das primeiras bases da telenovela nacional. Neste sentido, julgamos necessário esclarecer o surgimento do gênero telenovela e suas características, visto que o mesmo é, por vezes, negligenciado, sendo associado ao formato do melodrama latino-americano, que é um resultado da utilização das características do gênero teatral, conforme iremos demonstrar.

Acreditamos que a base do melodrama permaneceu nos diversos formatos de apresentação de narrativas ficcionais e chegaram até as telenovelas, constituindo o gênero televisivo que arrebatou multidões no Brasil e em outros países do mundo há pelo menos 50 anos.

1.1 As marcas do melodrama nas telenovelas: as matrizes do gênero

O melodrama surgiu no século XVIII, no período da Revolução francesa, quando aumentou o acesso de público das classes populares nos teatros. Segundo Jean Marie Thomasseau (2005. p 13), este público “sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz à eclosão (...) da estética melodramática”. Para o autor, o melodrama foi muito bem recebido na França por que:

(...) ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra, ao senso de propriedade e dos valores tradicionais, e propõe, em definitivo, uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos. (THOMASSEAU, 2005. p 14).

As principais características do gênero, apontadas pelo crítico, são a tipificação simplificadora dos personagens e a *mise en scene* movimentada e com regras bem estabelecidas.

A história do melodrama francês nos remete à três fases: a primeira é conhecida como melodrama clássico, as seguintes como melodrama romântico ou segunda fase e a terceira chamada de melodrama diversificado.

1.1.1 Melodrama Clássico ou 1ª. Fase (1800-1823)

O autor aponta que a narrativa clássica é dividida em três atos: perseguição, justiça e reconhecimento. Suas temáticas principais são a perseguição, o reconhecimento e o amor, seus personagens são divididos entre bons e maus e há uma busca pela moralidade. Para o autor, “os ideais didáticos e sociais deste teatro que, sob vários aspectos, pode parecer como um resultado da filosofia roussoniana pois ensinam que o sentimento purifica o homem e que a plateia se acha melhor à saída de um melodrama (p 48).” Thomasseau cita um trecho do Tratado do Melodrama, de 1817 que sintetiza com um tom paródico as características do melodrama clássico.

Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida é preciso adaptar a esse título um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois, coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo. Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio etc..., no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz etc. Tudo se encerrará com uma exortação ao povo, para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar as mulheres virtuosas (THOMASSEAU, 2005. p 27).

1.1.2 Segunda fase corresponde ao melodrama romântico (1823-1848)

A segunda fase do melodrama está associada à queda do império e à mudança no pensamento coletivo (afrouxamento dos valores tradicionais, cívicos e guerreiros), o que instaura mudanças na composição e recepção do melodrama. Foi nesse período que o melodrama adquiriu o tom pejorativo por conta de sua mudança: maior expressão da sensibilidade, tédio de viver, presença da morte para outros personagens e não apenas

para o vilão, a quebra da representação do casamento como fortaleza em prol da representação de ligações instáveis e passionais com presença do adultério, mães solteiras, crianças desaparecidas e pais e mães que se colocam contra seus próprios filhos.

Tecnicamente, o melodrama da segunda fase modificou-se. A estrutura que era dividida em três atos, na primeira fase, passou a ter cinco atos, contando com a composição de quadros, fragmentando a história e dando autonomia aos mesmos, propondo, assim, uma “visão dramática partida”.

1.1.3 Terceira fase ou melodrama diversificado (1848-1914)

Segundo Thomasseau, o advento do segundo império modifica mais uma vez as convenções do melodrama. Com a mudança de cenário político e social, modifica-se, conseqüentemente, a recepção. Neste momento, impõe-se ao melodrama uma concorrência, novos gêneros passam a fazer frente ao público como o *vaudeville* e a *opereta* e o melodrama dessa fase precisou se adaptar às novas demandas. Segundo o autor,

O melodrama acompanhou, portanto, nesta segunda metade do século XIX, todos os movimentos teatrais da época, sem se modificar profundamente. Mesmo preservando seus estereótipos, ele se diversificará, entretanto, apresentando peças que, dependendo do caso, sublinhavam particularmente um de seus componentes tradicionais. Podemos distinguir, neste fim de século, quatro grandes inspirações melodramáticas: o melodrama militar, patriótico e histórico; o melodrama de costumes e naturalista; o melodrama de aventuras e de exploração; o melodrama policial e judiciário (THOMASSEAU, 2005. p 97).

Segundo Ivete Huppés, o melodrama como um gênero ultrapassou as barreiras temporais e se reinventou no folhetim, no cinema e na televisão porque, dentre outras coisas, presenteou o público com a onisciência que nenhuma personagem detinha, com cenas de alta voltagem emocional, surpresas, dispensava a plateia de conhecimento prévio, permitia a dispersão da atenção e o gozo dos sentidos através do afrouxamento de nexos lógicos, oferecia a opulência de recursos plásticos, cortejava a sentimentalidade (HUPPES, 2000. p 153).

Deste modo, podemos apontar, então, o legado deste gênero teatral para a telenovela nacional. A utilização de temáticas amorosas foi relacionada ao núcleo principal da trama, considerado padrão nas telenovelas brasileiras. Vale ressaltar que a nossa telenovela é caracterizada pela presença de inúmeras tramas paralelas, diferentemente das telenovelas mexicanas (COSTA, 2000), nas quais a trama central monopoliza a ação do produto, sendo eminentemente romântica.

Ressaltamos, ainda, a utilização da temática do amor impossível, a reparação da injustiça (HUPES, 2000), de arquétipos como o da cinderela (moça pobre que ascende socialmente através do casamento) (OROZ, 2005) e a presença da intriga, como temas inspirados no gênero teatral melodrama e que permanecem, atualmente, nas telenovelas nacionais. Huppés aponta que as temáticas da reparação da injustiça e da realização amorosa unem-se na narrativa através da temática da perseguição e apresenta como desfecho o reestabelecimento do direito, além do conhecido final feliz acompanhado de uma mensagem moralizante, formando, assim, um modelo de conduta das narrativas, através das quais se espera que, no final, o bem vença o mal, que a mocinha finalmente case com o mocinho da história, ou que a mocinha pobre possa virar uma linda princesa acompanhada de seu príncipe encantado.

A tendência da bipolaridade dos personagens no melodrama também influenciou o formato de nossa telenovela. Durante um longo período, a nossa telenovela exibiu apenas: personagens polarizados: ou vilões ou mocinhos; personagens sem complexidade psicológica, com locais de fala definidos (representantes do bem ou do mal): a influência do melodrama teatral era o caminho mais fácil para atingir o público. O que na telenovela mexicana continua sendo verificado, assim como na telenovela nacional, tendo em vista a necessidade de opor uma protagonista com características benévolas que irá constituir um par romântico a um personagem antagonista, representante de práticas maléficas, sem escrúpulos ou sem caráter.

Vale ressaltar que, ao longo da evolução do formato de telenovela brasileira, os roteiristas começaram a inverter essa lógica. Uma referência desta inversão é a trama de Bráulio Pedroso, intitulada Beto Rockfeller (TV Tupi, 1969), cujo protagonista homônimo não era um herói, conforme ditava a convenção até aquele momento. Beto Rockfeller era um anti-herói brasileiro, cheio de defeitos e imerso na realidade social e cultural da classe média no Brasil da época. O roteirista criou um personagem complexo

para o formato experimentado pelos telespectadores até então. Ao longo do tempo, não foram raras as vezes em que o público simpatizou com um anti-herói, com o vilão ou com a vilã da história.

Sabemos que o foco de concepção do produto em questão, a telenovela, visa atingir o deleite dos telespectadores e as metas econômicas dos anunciantes e da emissora. Também no melodrama teatral o foco de produção foi o mesmo, conforme demonstrado na história deste gênero. Este é um legado que se estende aos produtos que fazem parte do percurso evolutivo da telenovela, como o folhetim e a radionovela.

A estrutura da telenovela brasileira é marcada também pela serialidade, herança do romance folhetim. O objetivo é atingir a audiência e fazê-la consumir a narrativa repartida em capítulos diários, em fragmentos de capítulos preenchidos com intervalos comerciais e em arcos narrativos semanais, de segunda-feira a sábado, visto que a trama não é exibida aos domingos. Neste sentido, o roteirista e sua equipe de produção precisam estar muito afinados para, com todas essas interrupções, manter o telespectador consumindo a trama durante o seu período de exibição tanto diário quanto ao longo de meses.

Deste modo, temos um modelo de telenovela nacional influenciado pelo melodrama, com características que se mantiveram desde sua primeira fase, permitindo o legado também do melodrama da segunda fase e da diversidade da terceira. Vale ressaltar que a telenovela possui ainda como formadores de suas bases o folhetim e a radionovela latino-americana. Estes últimos, inspiradores da serialidade. Deste modo, o legado do melodrama foi prestado ao folhetim, que por sua vez influenciou a radionovela até chegar já com experiência em narrativas seriadas às telenovelas. Torna-se, portanto, fundamental conhecer as características e a história de surgimento e consagração tanto do folhetim quanto da radionovela para uma melhor compreensão deste gênero televisivo.

1.2 A serialidade da telenovela: o folhetim e a radionovela

A presença das lógicas do melodrama, nas telenovelas atuais, é inegável. O gênero forneceu um legado significativo, inclusive à chamada telenovela das 21hs, que possui um maior apego com a realidade e um caráter de crônica diária. Para Huppés, a

permanência do melodrama se relaciona ao primado da forma, ou então, com o destaque da apresentação em detrimento da primazia do conteúdo. Segundo a autora há um esmero na elaboração do enredo “cada episódio, cada estágio da sequência se destina a captar a atenção, a fascinar a sensibilidade” (p 143), porque, para Huppés, no ambiente novo (tv/cinema), o melodrama teve de encontrar meios de agradar a plateia para resistir: aliviou a história da erudição que se colocava como impedimento à decodificação instantânea e, nesse sentido, trabalhou os atrativos do enredo e do cenário.

A contribuição do formato folhetim ao formato telenovela é também inegável. Suas técnicas de criação saíram dos rodapés dos jornais passaram pelas radionovelas e atingiram a telenovela. Vejamos de que forma a telenovela acomodou esses aspectos.

1.2.1 Do romance-folhetim à telenovela

O termo folhetim (*feuilleton*) surge na França, no século XIX para designar o espaço localizado nos rodapés dos jornais, geralmente, na primeira página. Este espaço foi no princípio altamente diversificado, abrigando desde piadas, receitas culinárias ou de beleza, relatos policiais, narrativas românticas de autores amadores ou conhecidos, enfim, era um local de experimentação e de extrema liberdade editorial (MEYER, 1996). As mudanças sociológicas na França do século XIX denotam o que Renato Ortiz (1989. p 12) define como o surgimento de uma “cultura popular de massa⁶”.

Após a revolução burguesa de 1830 foi que o editor *Émile de Girardin* percebeu o potencial deste espaço geográfico do jornal para a publicação de ficção em fatias que ao gerar o seu consumo influenciava diretamente a propagação do jornal, sendo imediatamente copiado por seu ex-sócio *Dutacq*. O primeiro implementou a novidade no *La Presse* e o segundo no *Le Siècle*. *Girardin*, o precursor, inaugurou a novidade no

⁶ Esse termo resguarda as devidas proporções da época, mas segundo Ortiz, interfere de modo significativo no hábito de leitura dos franceses. Segundo o autor “o processo de difusão desta cultura popular se sustenta sobre um movimento crescente de alfabetização da população francesa. Se no ancien regime o índice de alfabetização girava em torno de 30%, ele sobe para 60% em 1860. para atingir 90% em 1890.” (1989. p 13)

dia 05 de agosto de 1836 com o *Lazarillo de Tormes*, sendo que a seção de variedades foi deslocada para dentro do jornal e ao rodapé da capa coube a publicação diária de ficção fatiada. Marlyse Meyer (1996) adverte que o termo adequado que estamos nos referindo é romance-folhetim, visto que nem toda ficção seriada publicada na época era tida como “folhetim - folhetim”.

A primeira fase do romance-folhetim (1836- 1850) possui como características principais a especificação de um formato: narrativa seriada, utilizando-se a fórmula do “continua amanhã”, e diária, com vistas a favorecer economicamente os autores (quanto maior a história, maior o ordenado) e conseqüentemente, o jornal, visto que o romance-folhetim popularizou o mesmo aumentando seu número de assinaturas de forma expressiva.

No que tange ao conteúdo, a autora cita a utilização por Eugene Sue dos gêneros melodrama, romance-gótico e da comédia para demonstrar como o foco do autor era produzir uma narrativa de cunho popular que pudesse ser amplamente consumido durante todo o seu período de publicação por isso o autor utiliza, segundo Meyer, “raptos, perseguições no escuro, tempestades no momento oportuno (ou inoportuno), narcóticos que permitem “abusar” das mulheres, maniqueísmo com a vitória dos bons sentimentos e da virtude” (MEYER, 1996. p 71).

Na segunda fase (1851- 1871), dita rocambolesca por Marlyse Meyer (1996), em alusão ao personagem do escritor *Ponson du Terrail*, ficou caracterizada pelas peripécias desse personagem e da relação direta entre o autor e o público, que a cada capítulo encerrado clamava por uma nova aventura, fazendo, inclusive, com que o autor ressuscitasse o personagem. Segundo Marlyse Meyer no estilo rocambolesco,

O texto é definido externamente pela forma como é apresentado: o fragmento cotidiano do jornal, que vai por sua vez constituindo fascículos que levam ao todo do volume. O término de uma “proeza” provoca uma suspensão temporária no jornal e, a pedidos, retomada da aventura e constituição progressiva da série Rocambolesco com novos fragmentos cotidianos, enquanto o volume resultante da soma dos fascículos anteriores continua sua trajetória. Novas séries, fragmentos, fascículos, volumes vão elaborando a obra que se desenvolve no tempo e vai levando a uma lenta e mutante configuração do herói, passando de brilhante discípulo do primeiro fulcro da ação, conde Andréa-sir Williams, a visconde de Cambolh, marquês Iñigo e todos os seus incontáveis avatares, até se fixar no definitivo Homem de Pardo (1996. p 159).

O folhetim da terceira fase, segundo Meyer, gira “em torno do “mistério”, “crime”, “raptos”, “sedução”, inicial que dá a partida à história (1996. p 162). Para Renato Ortiz (1989), a influência do romance-folhetim no Brasil não pode ser comparada à experiência francesa devido às condições sociais adversas que impediram o “florescimento do folhetim como literatura popular no Brasil”.

A sociedade colonial brasileira não acompanha o ritmo de transformação que conhecem os países europeus, o que significa que entre nós o florescimento de uma cultura de mercado foi sempre incipiente. Neste caso o folhetim, e me refiro às traduções das obras francesas, não adquire em nenhum momento uma conotação popular. Isto porque a imprensa, a linguagem escrita numa sociedade escravocrata, é um bem da elite dominante não atingindo a massa analfabeta da população (1989. p 17).

Ortiz aponta, ainda, que tecnicamente, os folhetins nacionais diferiam do formato consolidado na França. O autor sinaliza a impressão de que os romances publicados no país no formato de folhetim eram escritos antes e publicados em série posteriormente, o que causaria um resultado distinto do folhetim construído em série à medida da recepção do público. Segundo o autor, as condições sociais no país à época impediram a afirmação do folhetim como literatura popular. No final do século XIX, o folhetim deixou de ser “moda” sem ter sido, efetivamente, popular, cedendo lugar às radionovelas.

1.2.2 Da radionovela à telenovela

As radionovelas surgiram através da evolução das *Soap Operas* americanas ou Operas de Sabão, que eram narrativas curtas, no geral com 15 minutos de duração, patrocinadas por marcas como *Procter & Gamble*, *Colgate Palmolive* e *Levers Brodthers*, que as produziam para o entretenimento das donas-de-casa, como forma de ação de marketing. Segundo Cristiane Costa (2000), o formato fez muito sucesso e logo foi exportado para toda a América, sendo que nos Estados Unidos permaneceu como *Soap Opera* com suas características principais: diversos plots, falta de fio condutor e desfecho. Renato Ortiz (1989) aponta as diferenças entre o romance folhetim e a *Soap Opera*.

Primeiro uma diferença inicial, contrariamente ao gênero folhetinesco, que se organiza em “próximos capítulos” que anunciam o desfecho final da estória, a *soap opera* se constitui de um núcleo que se desenrola indefinidamente sem ter realmente um fim. Não há verdadeiramente uma estória principal, que funcione como fio condutor guiando a atenção do “leitor”; o que existe é uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas. Por isso as “novelas” americanas são bastante longas, chegando a permanecer no ar por mais de vinte anos (1989. p 19).

Para Glenda Chaves (2007) foi o formato da *Soap Opera* que inspirou os outros países a realizarem a conexão romance-folhetim e rádio constituindo, assim, a radionovela. Na América Latina, o formato se especificou graças ao modelo produzido por Cuba, nos anos 30, que investiu no radiodrama, segundo Costa (2000), no melhor estilo “desgraça pouca é bobagem”. Para a autora, o sucesso do formato se deu ainda por ocasião do sistema radiofônico comercial cubano que já era consolidado em 1930, comparando-se com o Brasil e o México. Para Chaves, a radionovela possui matrizes sólidas.

A radionovela tem sua gênese, especialmente, no “melodrama doméstico”, cuja matriz adveio da reação natural das linhagens inglesa e francesa do melodrama. Ou seja, da “Novela Negra” ou Gótica, com a presença do herói solitário e superior e o gosto pelo maravilhoso; e do melodrama francês, da pantomima, mais tarde, com diálogos explicativos entre os atores (OROZ, 1999). Ao deixar os monstros, os seres sobrenaturais e histórias longínquas e aproximá-las do dia-a-dia das pessoas, com linguagem simples, acessível, e falando dos sentimentos e desejos pessoais, além de, essencialmente, estabelecerem um vínculo com o público, através da música e de sons, as radionovelas tornam-se quase instantaneamente um gênero de sucesso popular (CHAVES, 2007. p 45).

No Brasil, segundo o crítico Artur Xéxeo, a estatização da Rádio Nacional foi um marco de suma importância para a história da radionovela. A Nacional foi fundada em 1936 e estatizada em 1940, porque o governo de Getúlio Vargas precisava de um instrumento que promovesse a unidade nacional. Segundo o autor,

A estação tinha verbas federais, mas continuou com permissão para veicular propaganda comercial. Esta insólita situação a tornou imbatível. Capaz de realizar as melhores produções da época, manter sob contrato elencos, a Nacional estourou em

audiência. E em 1941 foi procurada pela *Standart Propaganda*, que possuía a conta da *Colgate-Palmolive* no Brasil. A fábrica de sabonete queria lançar uma novela no Brasil (XÉXEO, 2005. p 30).

Inicia-se deste modo, o império das radionovelas no país. No princípio eram produzidas com textos cubanos traduzidos até deslocarem-se autores do teatro e do radioteatro para a nova experiência. Glenda Chaves (2007) reconstitui o campo da radionovela no Brasil especificando desde a chegada do rádio, sua expansão até o seu período áureo, enfocando o contexto de formação da radionovela e especificando sua apropriação do romance-folhetim. Interessa-nos apontar, entretanto, as contribuições levadas dessa experiência no rádio para a televisão.

As radionovelas fizeram parte de um sistema comercial que assim como o romance-folhetim visava o lucro e a propagação do suporte. Deste modo, seu início foi patrocinado pelas empresas de produtos de limpeza, mas ao longo do seu percurso foi se ampliando para outros anunciantes, de acordo com o perfil da audiência. Neste sentido, o foco de produção das radionovelas estava inteiramente no público e no seu consumo. Estratégia que irá influenciar diretamente a concepção da telenovela.

Vale ressaltar que foi o modelo de radionovela cubano que ofertou o maior legado para a telenovela. Segundo Ortiz, Cuba inovou na concepção da radionovela porque, além de possuir um sistema comercial radiofônico estabilizado em 1930, possuía profissionais de competências artísticas e técnicas que permitiram essa experimentação. A concepção da radionovela cubana especifica o tipo de recepção a que se destina, à feminina, diferentemente, das *Soap Operas*, dos musicais, do radioteatro e dos dramas de aventuras, que possuíam um público genérico.

Diante dessa tomada de posição, as temáticas das narrativas passam a se delinear de acordo com a audiência e nesse sentido interfere o que Ortiz designa como uma tradição literária especializada no público feminino e que nos remete à exacerbação do lado trágico, melodramático da vida e à temática do amor, como principal eixo das radionovelas cubanas. Renato Ortiz (1989) assinala ainda que o formato de radionovela difundido na América Latina pelas empresas americanas de produtos de limpeza é o cubano. Este formato implica não apenas na utilização de determinadas temáticas, como também na utilização de um formato específico.

É interessante observar que a radionovela latino-americana, embora estabeleça uma continuidade com a tradição folhetinesca de se contar uma estória, se especializa numa de suas dimensões. Não que o folhetim não se voltasse para temas como o casamento, o divórcio, o adultério, o aborto, a prostituição, assuntos que diziam respeito diretamente às mulheres. Na verdade, é o imperativo colocado pelas fábricas de sabão que determina um corte específico na narrativa, o que faz com que de uma certa forma a radionovela seja um produto do *bricolage* de uma tradição literária e as necessidades econômicas do rádio comercial (1989. p 25).

Quando a radionovela chega ao Brasil por volta de 1940, o seu formato é preestabelecido pelas empresas americanas: temática folhetinesca e melodramática voltadas para o público feminino (donas-de-casa). Aos poucos foram sendo introduzidos textos e autores nacionais no campo da radionovela permitindo a formação de profissionais (artistas e técnicos) que iriam migrar anos depois para a televisão na concepção da telenovela.

1.2.3 O formato padrão de telenovela nacional

Conforme Jesus Martin Barbero (1992) afirma, no âmbito latino-americano, cada país apropriou-se do gênero e especializou-se em um formato de telenovela que atendia suas próprias demandas.

La producción de telenovelas ha significado a su vez una cierta apropiación del género por cada país: su nacionalización; pues si bien el género de la telenovela implica rígidos estereotipos en su esquema dramático, y fuertes condicionantes en su gramática visual – reforzados por la lógica estandarizadora del mercado televisivo mundial–, también lo es que cada país ha hecho de la telenovela un particular lugar de cruces entre la televisión y otros campos culturales como la literatura, el cine, el teatro. (1992. p 20)

Deste modo, também no campo da telenovela brasileira, existe um formato que é recorrente. Segundo ORTIZ e RAMOS (1989), os romancistas afirmam que existe uma “fórmula” para se escrever romances, que incluem as bases do folhetim como caminho mais fácil para se chegar ao público. Entretanto, ressaltam, citando Walter Avancini⁷,

⁷ Citação de depoimento de Walter Avancini, Arquivo Idart, História da Telenovela, 1979 (p 131).

“chavões mais velhos têm que vir embalados com uma roupagem, uma ambientação de realidade brasileira”, a lógica inclui, portanto, uma “dupla-padronização”, uma relacionada a exigências técnicas e visuais, outra relacionada à elaboração da narrativa.

As exigências técnicas e visuais variam de acordo com a lógica proposta pela trama. Telenovelas de época, por exemplo, precisam de uma produção de arte que esteja atenta às exigências do que é proposto no roteiro para criar a ambientação pertinente. A telenovela das 21hs, no geral, possui uma maior vinculação com o momento histórico no qual se situa a trama, deste modo há uma preocupação com a ambientação da realidade nacional, incluindo neste caso, representação de favelas, subúrbios e bairros nobres.

Soma-se as exigências por ganchos capazes de “prender” a atenção do espectador durante o período de exibição da trama, bem como exigências técnicas ao roteirista, o que inclui a capacidade de criar reviravoltas para a renovação do fôlego da narrativa ou para a superação da não aceitação do público de alguma personagem ou de alguma ação. O interesse por temáticas contemporâneas também é necessário para o sucesso do produto, bem como o ritmo da narrativa, de preferência dinâmico no horário das 21hs.

A quantidade de capítulos gira em torno de 180 a 200 capítulos. Há no formato de telenovelas nacionais uma presença de inúmeras tramas paralelas, além do núcleo central, essas sendo capazes de entremear o drama do núcleo principal, no geral, com a comédia, por exemplo, dando novo fôlego ao telespectador.

Podemos apontar ainda, que há por parte dos roteiristas, no geral, uma recorrência à representação de arquétipos, advindos da cultura popular, do melodrama, da cultura nacional ou mitificados pelo cinema hollywoodiano. Neste sentido, renovam-se a exaltação da moral e da ética (pedagogia das virtudes) aludindo, no geral, ao famoso final feliz, no qual o bem vence o mal, a mocinha é vingada e viverá feliz para sempre com o galã da história. Atualmente, na Rede Globo de Comunicação, a telenovela das 21hs apresenta, ainda, merchandising social, campanha de interesse público ou ações sócio-educativas.

Assim, diante deste panorama do gênero, cabe questionar-nos sobre os criadores, os roteiristas envolvidos na concepção dessas histórias que arrebataram multidões ao redor do mundo. Neste sentido é que nos debruçaremos pela discussão da autoria e,

mais detidamente, da autoria dos roteiristas de telenovelas. Não sem antes problematizar a questão pelo viés literário.

1.3 Autoria e estilo do roteirista na telenovela brasileira

“O que é o autor?” é o título de uma conhecida conferência do filósofo francês Michel Foucault que problematiza, na década de 60, a questão da autoria e instaura-se como um pilar importante para esta discussão nos estudos literários modernos.

No início do século XX, a literatura apontava o autor como o detentor da verdade do texto, não apenas como seu criador, mas como seu proprietário, detentor do seu significado, do seu sentido, na medida em que o empirismo e o racionalismo afirmavam o prestígio pessoal do indivíduo, a pessoa do autor passou a gozar de autoridade e valor (HOISEL, 2006).

Segundo Foucault (1969), o início da questão da autoria ocorreu diante do surgimento de textos transgressores, na idade média, quando se criou a necessidade de identificar e responsabilizar o “autor” e diante deste fato, as questões sobre a autoria foram se somando a questionamentos sobre a legitimidade, autenticidade, escritura, o que seria a obra em si e quem seria o autor.

El nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir "esto fue escrito por Fulano de Tal", o "Fulano de Tal es el autor de esto", indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (FOUCAULT, 1969. p 60).

Michel Foucault não se furta em reivindicar para o criador- autor- produtor o reconhecimento, a distinção e *quizá*, a consagração pelo feito da obra. É pelo nome que o reconhecimento se dá, é ao nome que atribuímos a distinção, o status. Para Foucault, o reconhecimento da autoria desperta também para a recepção da obra, um modo de conduzir e condicionar a recepção dentro de um horizonte de expectativas (Eco) que interfere no que será lido ou visto de acordo com o nome de quem assina a obra, despertando também para o tratamento prestado pela cultura ao autor, atribuindo-lhe um

status. No intuito de especificar as características do “autor”, Foucault sugere que o mesmo exerce uma “função”.

La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización, no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos (FOUCAULT, 1969. p 66).

Foucault acredita, portanto, na instituição “autor”, sujeito jurídico, cidadão com comprovante de endereço e de RG, que cria obras que o diferem dos demais e o permite ocupar um posicionamento diferenciado no campo correspondente. Na mesma perspectiva, despida de interesses genealógicos, a teoria literária se interessa por textos (literários, entrevistas, depoimentos) atribuídos a estes autores com nome e sobrenome. De posse desses, a pergunta inicial muda: de “O que é o autor?” para “Quem é o autor?”.

Vale ressaltar que o autor só existe por via de sua obra, ele é a obra, apesar de ser constantemente por ela superado, na medida em que o reconhecemos na obra, no texto, reiterando no mesmo o seu caráter biográfico, constituindo a obra no que Evelina Hoisel (2006) caracteriza como escritura biográfica, na medida em que não se exime de revelar o autor, é a sua vida que vai sendo grafada nas linhas de seu próprio texto, portanto, biográfico.

Antes mesmo de se constituir como um gênero historiográfico ou como uma tipologia literária, a biografia é marca indissociável, está presente na cena da escritura onde o sujeito se dramatiza, e cuja dramatização é apreendida no palco da própria linguagem, no espaço do livro. Nessa perspectiva, biografia e drama são definidos como marcas da escritura literária. (...) Biografia não é um gênero historiográfico e drama não se constitui numa tipologia das formas literárias, mas são forças que atuam, que acionam a produção dos signos na cena da escritura onde o sujeito se representa, dramatiza-se (HOISEL, 2006. p 11).

Não podemos deixar de apontar, que a verificação da escritura biográfica remete ao conjunto de estratégias utilizadas pelo autor para se dramatizar e significar através da escrita. Para Antoine Compagnon (2001) o pressuposto primordial a partir do qual se

discute a autoria é a intencionalidade. A suposição da autoria significa que esse autor produziu algo a partir de uma vontade inicial (intenção), que segundo Compagnon,

Não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem. Ter a intenção de fazer alguma coisa—devolver a bola para o outro lado da rede, ou compor versos—não exige consciência nem projeto (COMPAGNON, 2001. p91).

Deste modo, Compagnon articula o “querer dizer” com o que foi dito, e mais, articula “o querer dizer” com o que foi compreendido, deixando evidente que tudo o que é dito por um autor, iniciou-se em um processo anterior de intencionalidade. Esse querer dizer é um indício, um caminho de compreensão do texto, um significado, não inviabilizando a resignificação do texto, na medida em que o leitor o atualize através da leitura, apropriando-se do mesmo e evidenciando que “a intenção do autor não é, certamente, a única norma possível para leitura de textos” (COMPAGNON, 2001. p 93). Chegando a conclusão, portanto, que “uma interpretação é uma hipótese em que se opõe à prova a capacidade de perceber-se o máximo de elementos do texto (p 94)”.

Esta discussão articula-se, ainda, com o texto de Roland Barthes, de 1968, que propunha “A morte do autor”. Uma proposta que se contrapunha ao conceito de autoria associada a uma propriedade interpretativa que fosse pautada na figura do autor da obra, no reconhecimento de sua intenção, como se ele fosse o detentor da “possível verdade” do texto, em favor de um conceito que alargasse as fronteiras da discussão sobre como a obra é capaz de ser redimensionada, resignificada, reescrita, reinterpretada no momento de sua leitura, dando autonomia ao leitor.

Atualmente, parece minimalista realizar uma interpretação imanente de textos literários ou audiovisuais. Um esforço de análise crítica que não articule o contexto de criação e produção à interpretação da obra, parece reduzir a capacidade de resignificação da própria obra, na medida em que limita a interpretação ao seu universo interno e do leitor. O conhecimento do contexto de produção e do universo autoral não inviabiliza a interpretação do leitor, mas amplia sua perspectiva de compreensão e articulação com o produto em questão.

É importante pensar que se há o reconhecimento da figura do autor e de sua obra é porque há uma identidade, algo que une, articula os elementos que a constitui sob uma

assinatura, a do autor. Neste sentido, apontamos que existem, portanto, estratégias de reconhecimento da autoria por meio da obra. São estratégias que examinadas pelos estudos literários e explicitamente pertinentes para o reconhecimento da autoria de produtos audiovisuais.

Essas estratégias baseiam-se no reconhecimento de marcas, denominadas autorais, que compreendem o estilo do autor e podem significar, no audiovisual, desde a reincidência na utilização de determinadas temáticas em contraposição a outras por parte do roteirista, até à predominância de determinado gênero ficcional na trama; desde o tratamento dado ao som e à imagem no trabalho da direção, até a construção cênica de determinados personagens.

1.3.1 Autoria e estilo: premissas

Voltemos ao trocadilho realizado com o título da conferência de Foucault, de “O que é o autor?” para “Quem é o autor?”. Esse questionamento é recorrente no nosso cotidiano a cada anúncio de estreia de telenovelas da emissora Globo, por exemplo. Quando escutamos o narrador dizer: “Vem aí a nova novela das sete...”. Imediatamente, somos tomados pela curiosidade nada gratuita: quem é o autor? A resposta a esta pergunta instaura um horizonte de expectativas que funciona a partir de um repertório de obras vistas, marcas autorais percebidas e memórias afetivas relacionadas às tramas ficcionais. É importante perceber que a recepção de telenovelas no Brasil acostudou-se a reconhecer o estilo dos roteiristas: o estilo Manoel Carlos, o estilo Glória Perez, o estilo Gilberto Braga, dentre outros e a cada anúncio de nova novela desses roteiristas, cria-se uma série de expectativas relacionadas ao estilo de cada um. Para Antonie Compagnon (2001) o conceito de estilo incita uma norma, um ornamento, um desvio, um formato, um sintoma, uma cultura.

O estilo denota ao mesmo tempo a individualidade, a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura e ao mesmo tempo uma classe, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher (COMPAGNON, 2001. p 166).

No campo da literatura moderna, portanto, o reconhecimento da autoria relaciona-se ao sujeito institucional que assina determinada obra (FOUCAULT, 1969),

a questão que mobiliza esses estudos é a necessidade de distinção entre um autor e outro, na busca pela identificação das obras e conseqüentemente, de seus artífices e estilos. Na medida em que interessa analisar determinado tratamento de tema ou de gênero por determinado autor, por exemplo, precisamos recorrer ao seu estilo, ao modo como esse autor concretiza a dramatização do objeto de análise.

Deste modo, podemos aproximar os produtos audiovisuais que partem não apenas de projetos de execução envolvendo as lógicas de produção concernentes ao produto, mas, principalmente, para este estudo, partem de sinopses e roteiros escritos por autores-roteiristas. Neste caso, há uma diferença com relação à tradição literária: o autor deixa de ser uno e passa a ser múltiplo. Por se tratarem de obras cuja natureza é coletiva, definir a autoria considerando a existência de um estilo peculiar atribuído a um autor é antes de tudo conhecer o campo de inscrição deste produto, que permite reconhecer quem será o autor.

Apesar de a criação no cinema e na televisão ser marcada pela coletividade, não podemos ignorar que na história do cinema, por exemplo, foi construída na década de 60, uma tradição de “cinema de autor” quando tratamos de filmes considerados do circuito de arte, por exemplo. Filmes que trazem consigo uma carga semântica que está atrelada às escolhas autorais do próprio diretor que no geral é também o roteirista da história a ser narrada. Segundo Eliska Altmann (2010. p 86) diante do estudo da autoria de Glauber Rocha:

Contrários a um ideal de criação coletiva, em que a realização de filmes se deve a uma clara divisão de tarefas, críticos e cineastas defensores do método autoral alinhavam o cinema a uma concepção literária e pessoal, situando o processo de legitimação cinematográfica numa alta camada do campo cultural. Índícios intimistas, confidenciais e detalhes biográficos seriam seguidos e valorizados pelos exegetas, que confeririam à qualidade da obra a autenticidade estética do artista. (ALTMANN, 2010. p 86)

Neste caso, o autor (roteirista e diretor) configurar-se-ia em um “eu” e a obra seria expressão deste “eu”. Segundo a autora, “É o autor quem cria o roteiro, a música; que dirige os atores, a fotografia; que tem, enfim, total controle do universo cinematográfico” (2010. p 87). Eliska Altmann cita ainda a definição do próprio Glauber Rocha, sobre autoria no cinema em contraposição ao processo industrial e coletivo do cinema comercial. Veremos mais adiante como esta lógica do cinema de autor aproxima-se da questão da autoria dos roteiristas das telenovelas da faixa de

exibição das 21hs, na emissora Globo, justamente por existir nas fronteiras coletivas e industriais de um produto cultural midiático.

O autor no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O “diretor” ou o “cineasta”, nas contradições do cinema comercial, perdeu seu principal significado. Diretor, cineasta ou artesão podem, em raros casos, atingir a autoria através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios, mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva. Então já ultrapassa a fronteira: é um autor (Idem. p 87).

A autora ainda aponta que a questão do cinema de autor atrela a autoria à expressão de um “eu”, que possui uma obra que carrega suas marcas, seu estilo, de modo recorrente. Essa concepção de autor associa-se ainda a uma proposta política de transformação social “já que o compromisso com o mundo vivido permitiria à unidade sujeito-autor ganhar ressonância em seu poder de traduzir problemas da coletividade. Essa lógica concede ao artista a função de porta-voz do coletivo” (p 92).

Entretanto, no circuito comercial do cinema Hollywoodiano, por exemplo, a autoria é compartilhada entre o produtor e diretor, que não necessariamente são os contadores da história, e os roteiristas. Valoriza-se, prioritariamente, o modo como a história será contada, diferenciando-se, portanto, da literatura, onde quem escreve a história assina a identidade da obra.

Neste sentido é que nos apropriamos também da proposta do sociólogo francês Pierre Bourdieu que direciona para uma estratégia de estudo da autoria que se associa ao tipo de produto que iremos nos debruçar. Para o sociólogo, a autoria parte do reconhecimento de um nome próprio associado a uma história de vida que produz um sujeito criador reconhecido como produtor único, original, que se insere, juntamente com sua obra, em um sistema denominado de campo, no qual este criador interage com suas lógicas internas e seus agentes (BOURDIEU, 1996).

O autor indica, portanto, a necessidade de reconstituir, inicialmente, um histórico de como se configurou o campo a ser estudado, o que implica uma delimitação para melhor compreensão de seu funcionamento e do lugar ocupado pelo autor (e pela obra) que será estudado. Segundo o sociólogo, o campo:

É uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção de lucros específicos (como prestígio literário) postos em jogo no campo (BOURDIEU, 1996. p 261).

A reconstituição do campo artístico pertinente ao estudo permite visualizar os agentes e suas disposições no campo (específico examinado), bem como a constituição do espaço de possíveis que delimita a atuação do autor às restrições das lógicas internas e das possibilidades inerentes ao próprio campo e seu posicionamento neste. Segundo Bourdieu, esse espaço de possíveis “tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais, de conceitos em “ismos”, em resumo, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente para entrar no jogo” (BOURDIEU, 1996. p 53).

Deste modo, um autor está sempre relacionado ao seu posicionamento no campo, pensado a partir da sua relação com os outros autores, portanto, a análise de sua autoria não deve isolar este autor no seu campo de atuação e nem tampouco, isolá-lo dos pares que compõem o campo junto com ele. Neste sentido, descortinar a trajetória do autor a ser estudado, as posições sucessivas ocupadas na história do campo, torna-se fundamental para a compreensão de sua perspectiva criativa, seus temas privilegiados, seus interesses estéticos e sociais. Além de orientar a compreensão das estratégias de reconhecimento e consagração que possibilitam o seu lugar de autor reconhecido e consagrado no campo.

No caso do campo da telenovela brasileira, a autoria é do roteirista titular, o conhecimento do surgimento e consolidação desse campo, bem como da trajetória desses agentes no campo, nos permite aprofundar o conhecimento sobre o estilo, a identidade autoral (as marcas ou traços autorais) observada neste tipo de produto cultural.

1.3.2 O campo da telenovela no Brasil e a construção do autor roteirista de telenovelas

Na tentativa de reconstituição do campo da telenovela nacional, sugerimos um panorama do surgimento e evolução da televisão brasileira associada às telenovelas, para isto utilizaremos as elucidações da antropóloga Esther Hamburger (2005). Segundo a autora, a televisão brasileira desenvolveu uma estrutura original, que combinou propriedade comercial com diferentes formas de intervenção estatal. No surgimento da televisão no Brasil, houve uma defesa do Estado contra a influência de obras audiovisuais estrangeiras, um controle sobre a concessão pública de canais, uma intervenção estatal na censura, em empréstimos concedidos por bancos oficiais e anúncios publicitários de empresas oficiais. O que talvez possa justificar a evolução de nossas produções, que não se limitaram a importar programas estrangeiros.

A autora faz uma revisão bibliográfica dos estudos sobre as características que distinguem a televisão brasileira de outras indústrias televisivas, principalmente, utilizada para contrariar o modelo de direção usual dos fluxos transnacionais da mídia, geralmente, voltados das metrópoles coloniais para as ex-colônias. Esta observação é posta, baseada no fato de o Brasil, segundo a autora, exportar telenovelas desde a década de 70 para países dos cinco continentes incluindo, é claro, Portugal. O que segundo Hamburger, denotaria um caráter particular e autoral em se fazer novela.

Elementos autenticamente locais, produzidos na base da sociedade, encontram possibilidade de se expressar em um gênero comercial como a novela. Textos de autores como Dias Gomes servem como evidência para estas interpretações, o que fez com que ele se tornasse um emblema da Rede Globo, demonstração de que a emissora é capaz de produzir obras de prestígio reconhecido em círculos acadêmicos do primeiro mundo (2005. p 23).

Hamburger sugere três períodos de destaque da televisão brasileira para pensarmos sua especificidade e das nossas telenovelas, baseando-se no tipo de relação que se estabelece entre o Estado, a indústria de televisão, os anunciantes e o público. O primeiro e o segundo período, a autora associa a uma emissora dominante, Tupi e

Globo, respectivamente, o terceiro momento corresponde à atual fase, na qual a Globo possui posição privilegiada, mas não hegemônica. O posicionamento das novelas varia conforme as fases: incipiente na primeira, central na segunda e apesar da queda da audiência, mantém sua posição de líder na terceira fase.

Na primeira fase, Hamburger relata uma desigualdade social, marcada pelo pequeno índice de aparelhos televisores, conhecida, portanto, como um período elitista. Neste, a telenovela era considerada um gênero menor, tanto pelo público quanto pelos profissionais da área, que vieram do cinema e do rádio. A TV Tupi, de propriedade do empresário Assis Chateaubriand foi líder até o golpe militar de 1964, e apesar de apoiar o regime não conseguiu se adequar as condições econômicas e políticas do país.

Durante o seu período de liderança, o teleteatro era o gênero mais prestigiado da programação, de versão não seriada, davam bastante vazão a adaptações literárias, consideradas de maior qualidade autoral, inspiravam-se no cinema. De 1951 a 1963, as novelas iam ao ar uma vez por semana. Quando a telenovela passou a ser diária, em 1963, com *2-5499 ocupado*, provocou a decadência do teleteatro. De positivo para a fase seguinte ficou a experiência dos profissionais da área, que haviam experimentado diversos recursos técnicos para o teleteatro e que agora, os levavam para a telenovela.

A segunda fase vai de 1970 a 1989 e, segundo a autora, marca o período de expansão da indústria da televisão no Brasil, que tinha a Globo como líder absoluta, a grade sanduíche, das 18h às 22 horas, com duas novelas e no meio o Jornal Nacional, como ingrediente básico. Neste período, as telenovelas eram o principal produto da indústria cultural sendo exportadas para vários países. O período também ficou conhecido pela ampla intervenção do Estado. Segundo Esther Hamburger, a Rede Globo,

Embora fosse uma empresa privada, a emissora conseguiu praticamente o monopólio da audiência, privilégio em geral das emissoras públicas em países cuja estrutura de comunicações é estatal. Desenvolvendo uma estrutura institucional original e um estilo visual e de programação próprios, a Globo tornou-se a primeira emissora lucrativa do país, e, ao se diferenciar da influência americana inicial, deixou outras emissoras para trás e se inseriu no mercado internacional como poderosa exportadora, capaz de penetrar o mundo socialista, talvez justamente por ter sua matriz em um país de Terceiro Mundo cuja política externa é relativamente independente (HAMBURGER, 2005. p 32).

A década de 70 abrigou, segundo a autora, a estreia de *Irmãos coragem*, primeira novela a ser exibida nacionalmente, a primeira exibição em cores, a Festa da Uva, no Rio Grande do Sul e a primeira novela em cores, *O Bem-Amado*. A empresa Audi-TV instalou o TV metro, primeiro medidor de audiência, em São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1971, a Globo criou o seu Departamento de Audiência. Esta década foi marcada também pelo início das exportações da emissora e dos prêmios internacionais. Segundo Hamburger, foi nesta década que a emissora difundiu o “padrão Globo de qualidade” caracterizado pela autora como,

Um corpo de convenções formais que garantiu um estilo próprio às programações da emissora. Na grade que resultou dessas mudanças, a improvisação, a informalidade e o inesperado que a transmissão ao vivo permite diminuíram consideravelmente em favor da formalidade e padronização do acabamento (HAMBURGER, 2005. p 35).

A terceira fase apontada pela autora começa nos anos 90 e se instaura até o presente momento, para a autora este período é marcado pela diversificação da estrutura e da programação televisiva e a redemocratização.

Diante da observação destes dados podemos apontar que a emissora Globo destacou-se de outras emissoras graças ao seu desempenho com as telenovelas e aos investimentos realizados em observação da audiência e em um padrão de qualidade. Neste sentido o esforço da emissora em manter uma audiência estável, levou a criação de um departamento de pesquisa, que gerou técnicas originais, comparáveis às técnicas utilizadas pelo cinema americano. Este departamento preocupa-se com a análise de dados quantitativos e qualitativos e segundo Esther Hamburger (2005),

Não somente monitoram a flutuação da audiência, fornecendo dados que definem padrões de medida para o preço dos anúncios, mas atuam como “bússola” na definição de linhas de programação. Esse sistema de controle de desempenho insere-se em um projeto mais amplo, cuja expressão mais acabada são as novelas produzidas e exibidas nos anos de 1970 e 1980. Índices de audiência e relatórios de grupos de discussão constituem uma forma de pressão sobre autores, atores e diretores, absorvida por uns e vista com resistência por outros. (HAMBURGER, 2005).

O fato é que a Globo se constituiu ao longo dos anos como uma empresa com potencial à inovação e para isto, investiu em seu produto cultural principal, a telenovela,

e nos seus clientes, os consumidores e os anunciantes. Disposta a agradar a audiência, que ao consumir seus produtos valorizam sua grade e, conseqüentemente, elevam os custos de investimentos dos anunciantes aos espaços destinados à publicidade.

Assim, esta necessidade em agradar a recepção justifica a criação dos dois departamentos citados até o momento, o de audiência e o de pesquisa. Hamburger aponta que a produção de uma telenovela começa quando o autor apresenta uma sinopse, que é avaliada pelo departamento de pesquisa no que tange o conteúdo e outros componentes, como a composição social dos personagens da trama, por exemplo. Segue-se a aprovação de diretores, produtores que juntamente com os autores definem os conceitos básicos que permearão a trama, as linhas bases da produção. Na Globo, segundo a autora,

Uma produção bem-sucedida deve atender às expectativas da clientela, o que justifica o empenho em conhecer detalhadamente os hábitos cotidianos do corpo de cidadãos consumidores, telespectadores em potencial. A pesquisa de audiência atua, assim, como padrão de medida, cientificamente legítimas, que guiam e justificam determinadas tabelas de preço. Mas, além desse uso convencional, baseado no registro de índices passados, na Rede Globo a pesquisa produziu dados que alimentaram o Departamento de Programação da emissora. O chamado “padrão Globo de qualidade” foi construído por uma equipe munida de pesquisas que pretendiam inspirar a criação de novos programas e a modificação dos existentes (HAMBURGER, 2005. p 49).

Apesar do sucesso das primeiras telenovelas escritas pela cubana Glória Magadan, que possuíam ambientações estrangeiras e, distanciadas cronologicamente, do momento histórico no qual se inseria a telenovela. Apesar do sucesso, a emissora decide mudar o foco das tramas para ambientações nacionais e problematizações reais. Esta fase consolida-se com a novela *Beto Rockfeller*, que inseriu diálogos coloquiais e temáticas contemporâneas, referindo-se ainda a eventos e questões capazes de provocar debate e conversação (Hamburguer, 2005. p 85). Esta tendência se exacerba nos anos setenta e oitenta, quando inúmeras novelas consideradas de intervenção colocaram em cheque telenovelas de cunho melodramático clássico. Conforme nos relata Cristiane Costa (2000), que observa esta oposição marcada entre o realismo das telenovelas brasileiras e o melodrama clássico mexicano.

A partir desta preocupação tem-se uma longa lista de telenovelas que se destacaram pelo seu apelo realista, que mesmo com a censura militar conseguiram problematizar questões sociais, e, nacionais.

O realismo, o apego a temas e a questões da realidade brasileira nas telenovelas nacionais é também o lastro que permitiu a inserção sistemática de ações de responsabilidade social nas tramas associada a gestão da imagem das redes produtoras, como nos explica a pesquisadora Vânia Herrera,

Podemos perceber que a Rede Globo de Televisão obteve resultados positivos com tais práticas pois tem a cultura da responsabilidade social incorporada em seu pensamento organizacional, ou seja, não realiza programas sociais apenas com o intuito de divulgar seu nome, ou de obter grandes resultados pois se sabe que isso não traz benefícios sustentáveis ao longo do tempo. Partindo desse pressuposto básico inicial pode-se ressaltar o desenvolvimento sustentável que esta organização vem adquirindo, como a valorização de sua imagem institucional e de marca, maior fidelidade dos telespectadores, incremento na capacidade de recrutar recursos humanos talentosos e manterem-nos na organização, e evidentemente ao aumento de seu caráter pró-ativo, e conseqüentemente de sua vantagem competitiva, se antecipando às mudanças ocorridas no ambiente onde está inserida, inovando antes que uma emissora concorrente o faça.⁸

1.3.3 Autoria de telenovelas: o caso da rede Globo

Desde as primeiras telenovelas no Brasil, a recepção foi capaz de perceber que havia um autor roteirista, responsável pela criação e condução da estória (Ortiz et.al., 1989; Souza, 2004). Nos últimos 20 anos, a Rede Globo, conta com Aguinaldo Silva e suas tramas regionais, da década de 90, e posteriormente, as urbanas cujo foco principal foram personagens femininas trabalhadoras de cunho popular, como em *Senhora do Destino* (2005) e *Fina Estampa* (2011); Benedito Rui Barboza conhecido por novelas de temática rural, com foco voltado para o interior e para a imigração italiana no Brasil, como *Terra Nostra* (1999) e *Esperança* (2003); Manoel Carlos com suas tramas

⁸HERRERA, Vânia Érica. O merchandising social nas telenovelas brasileiras e a questão da responsabilidade social: Um estudo de caso. Disponível no endereço eletrônico www.fae.edu/publicacoes/pdf/IIseminario/politicas/politicas_07.pdf acesso dia 22.08.2012.

ambientadas no Leblon, zona sul do Rio de Janeiro, apresentando as suas várias Helenas; dentre outros autores.

Neste sentido, ao longo dos anos, foram sendo produzidos estudos dos mais diversos sobre essas narrativas e os determinados autores, podemos citar os estudos de Maria Carmem Jacob de Souza “Telenovela e Representação Social – Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer” (2004), “A ficção científica na teledramaturgia - o caso de O Clone”, dissertação de mestrado de Robson Souza dos Santos (2005) pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, a tese de doutorado “A menor distância entre dois mundos: um estudo sobre a representação do Eu e do Outro em telenovelas de Gloria Perez”, da Dra. Patrícia Iorio (2010), a dissertação de mestrado “Quem matou o barão Henrique Sobral? A construção da narrativa policial na telenovela de Gilberto Braga”, de Amanda Aouad Almeida (2012) e a dissertação de mestrado de Larissa Paim Ribeiro (2012) “Nem toda feiticeira é corcunda: uma análise de Nazaré Tedesco em *Senhora do destino*”, ambas pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, dentre outros numerosos estudos⁹.

No caso específico da roteirista que nos interessa, Glória Perez possui uma trajetória marcada por traços autorais peculiares que distinguem as suas produções de outras, de modo a identificá-la pelo seu nome próprio, onde se destaca representações das culturas do Brasil, comparada com a de outros países e com as inovações tecnológicas ou científicas.

Sabemos da existência de um conjunto de especialistas diferentes criando e produzindo as telenovelas. No caso dos autores roteiristas de telenovelas contemporâneos, surge uma questão de suma importância, apontada por Sousa (2002) como autoria compartilhada, que seria a parceria de determinados autores roteiristas com diretores que compartilham de perspectivas estilísticas. Essas parcerias tornaram-se

⁹ Destacamos a atuação do Grupo de Pesquisa de Análise de Ficção televisiva seriada A Te-vê sob orientação da professora Dra. Maria Carmem Jacob de Sousa, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, que vem desenvolvendo inúmeros estudos relacionados à autoria de produtos como telenovelas brasileiras, séries nacionais e internacionais.

frequentes ao longo das trajetórias dos autores-roteiristas. Souza (2002 e 2008) cita como exemplos desta década, as parcerias de Manoel Carlos e Ricardo Waddington, Benedito Rui Barboza com Jaime Monjardim e Luiz Fernando Carvalho, além de Gilberto Braga com Dennis Carvalho.

Somando a parceria autor/diretor, temos um movimento crescente de colaboração ao roteirista titular. Inúmeros profissionais da Rede Globo de Comunicação e de outras emissoras trabalham com uma equipe de colaboradores. A colaboração foi uma saída encontrada para o trabalho dito pelos autores como estafante: escrever cerca de 30 laudas por dia, para telenovelas. No caso específico da roteirista que iremos nos debruçar, Glória Perez, é dentre os teledramaturgos contemporâneos da rede globo a única que não trabalha em colaboração na escrita. Escreve o roteiro sozinha, como a sua mestre fazia, Janete Clair.

No que tange à direção Perez mantém desde *Carmem* (1987), produzida pela Rede Manchete, uma preferência por trabalhar com o diretor Marcos Schechtman. Percebemos que a parceria na direção é fundamental para o produto final. Glória Perez já encerrou uma parceria na direção durante as gravações de uma telenovela das nove, por considerar que a história que estava escrevendo não estava sendo encenada e interpretada como deveria. Citamos aqui o ocorrido durante a telenovela *América*, de 2005, quando a trama sofria com a rejeição do público e da crítica especializada por conta dos seus rumos e principalmente pela encenação da protagonista Sol (Deborah Secco).

A autora desentendeu-se com o então diretor geral Jaime Monjardim, justamente, pela condução dada por ele ao roteiro escrito por ela. Neste caso, saiu o diretor geral e de núcleo. Dentre as mudanças ocorridas na trama com a saída de Jaime Monjardim, destacamos a mudança da música tema de abertura da telenovela de “Órfãos do paraíso”, na voz de Milton Nascimento para “*Soy Loco por ti America*”, na voz de Ivete Sangalo.

A música de abertura, historicamente no campo, mantém-se do início ao fim da telenovela como uma marca de sua identidade. Neste caso, define-se uma nova fase da trama, a partir da mudança na direção. As atitudes da protagonista mudaram: de lacrimosa passou a ser a personagem batalhadora que a roteirista havia criado. Sobre este episódio, Perez diz “A Deborah fez uma Sol maravilhosa. Foi o Marcos

Schechtman que botou a Sol como ela era. Uma mulher fraca não vai nem à esquina, imagina atravessar um deserto”.¹⁰

O que nos demonstra o grau de autoridade que esta autora possui, não apenas para contar a história, mas também diante do modo como esta história será contada, denotando uma propriedade autoral. Ela pode ser considerada a “dona da história”.

Ao longo de sua trajetória, Glória Perez trabalhou com inúmeros profissionais na direção geral de telenovelas e minisséries, além das parcerias com Marcos Schechtman (*Carmem* (1987), *O Clone* (2001), *América* (2005), *Amazônia- de Galvez a Chico Mendes* (2007), *Caminho das Índias* (2009), *Salve Jorge* (2012)). Perez trabalhou também com Dênis Carvalho (*Explode Coração*, 1995), Wolf Maia (*Barriga de Aluguel* (1990), *Hilda Furacão* (1998), *Pecado Capital* (1998)), Jaime Monjardim (início de *América* (2005), *O Clone* (2001)), Roberto Talma (*De Corpo e Alma*, (1992)). Perez é uma roteirista que participa ativamente na escolha de elenco, de cenário, trilha sonora, denotando assim, o caráter autoral imanente que define além da história que se pretende contar, o modo como ela será encenada.

Sabemos que para alcançar esse lugar e esse poder, a roteirista trilhou uma árdua trajetória (veremos no tópico do capítulo seguinte) que culminou com sua consagração no campo da telenovela. Ao focalizarmos a análise de sua trajetória reconheceremos a capacidade da autora de escolher estratégias que estabeleceram neste campo determinadas marcas de autoria que se traduziram em altos índices de audiência, prêmios da sociedade civil e da crítica especializada, configurando, assim, o seu posicionamento e sua consagração no campo.

Vale ressaltar que o reconhecimento pela crítica especializada do posicionamento de Glória Perez enquanto roteirista titular, portanto autora das tramas e de um estilo peculiar de narrativa legitima o seu posicionamento no campo.

Na crítica “Telenovela, repetição e previsibilidade”, disponibilizada no endereço eletrônico do Observatório de imprensa, os autores também apontam marcas recorrentes nas tramas de Glória Perez.

A telenovela da Rede Globo *Caminho das Índias*, escrita por Glória Perez, chama a atenção por apresentar muitos aspectos semelhantes à trama de *O Clone*, da

¹⁰ Depoimento em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo e disponível no endereço eletrônico http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/bia_abramo_30388

mesma autora e exibida em 2001. A exaltação de culturas diferentes, o contraste entre civilizações, o conflito entre costumes ocidentais e orientais e, por fim, o drama do amor proibido pelas diferenças sociais e culturais dão o tom de similaridade entre as duas obras. Analogia entre atores, locações, trilha sonora e preocupação com questões sociais é mais uma semelhança entre as narrativas.

Neste caso, os autores da crítica apontam a recorrência de estratégias temáticas nas tramas citadas como uma repetição característica das telenovelas. Consideramos recorrências autorais, não apenas repetições. Estratégia que se repete em *América* (2005), num contraste entre culturas ocidentais, e em *Explode Coração* (1995), cuja cultura apresentada não foi oriental, mas de caráter exótico, a cigana, denotando, portanto, um recurso estilístico da autora-roteirista.

Quando tratamos especificamente da recepção da telenovela das nove, há um movimento de interpretação curioso – os telespectadores¹¹ reconhecem e associam os produtos aos seus roteiristas, o contador da história, através de marcas autorais inscritas no âmbito de sua narrativa. Vale ressaltar que este reconhecimento é também estimulado pela emissora, corroborando a tese da existência de um *star system* de roteiristas-autores (Ortiz, Ramos, 1988. p 132).

Por ser um produto de caráter econômico, que segue as lógicas de produção do campo da telenovela (Ortiz e Ramos, 1989, Souza, 2004 e Souza, 2005) ao qual está circunscrito, não podemos deixar também de destacar o quão delicado se torna contar uma história dentro deste âmbito, no qual além da audiência altamente diversificada e fragmentada, o roteirista escreve para atores, diretores, músicos, imprensa, sociedade civil, parceiros comerciais. Escreve, ainda, circunscrito a formatos e modelos consolidados no imaginário do público, construídos também pela emissora, de acordo com a grade, faixa de exibição e outros elementos. Neste sentido, Souza e Weber sinalizam que,

Investigar o autor de telenovelas implica em assumir um amplo projeto de estudos que considere as disposições e práticas dos agentes e organizações envolvidas em cada uma das instâncias que produz,

¹¹ Como o nosso foco de estudo são telenovelas da rede Globo de Comunicação por ser a emissora líder neste segmento, quando citamos autores e telespectadores estamos nos referindo a autores da rede Globo, especificamente, da faixa de exibição na qual a autoria do roteirista é mais perceptível, às 21hs. Os telespectadores, portanto, são de telenovelas da rede Globo.

cria, distribui, avalia, consagra e usufrui, aprecia telenovelas. São eles, movidos por crenças e interesses de ethos autorais muitas vezes impensáveis, que vivem e lutam pelas condições de exercer o poder mais ampliado de autor que espera criar o melhor nas telenovelas: das mais queridas do público (da televisão convencional e de outras plataformas comunicacionais) às mais queridas da crítica especializada da esfera jornalística, acadêmica e de todos aqueles que enfrentam as agruras do desejo de realizar o “melhor” das telenovelas. (SOUSA, WEBER, 2009. p 114)

Segundo a antropóloga Esther Hamburger¹² (2005) as telenovelas nacionais se transformaram no produto cultural mais exportado, transformando a emissora Globo em emissora líder neste segmento no país. O sucesso da Globo se converteu em investimentos no setor e na consagração do padrão Globo de qualidade, o que permitiu à emissora inovar em seus produtos, em seus gêneros televisivos. Vale ressaltar que estas preocupações externas à natureza intrínseca do gênero são produto de uma competitividade industrial (MARTÍN-BARBERO, 1991) que lança a emissora à inovação, a uma preocupação institucional, capaz de tencionar as expectativas de gênero dos seus produtos.

Podemos citar como exemplos de inovação das telenovelas da emissora as inserções de narrativas transmidiáticas, em telenovelas como *Viver a vida* (2009), de Manoel Carlos, *Caminho das Índias* (2009), de Glória Perez ou *Cheias de Charme* (2012), de Filipe Miguez e Izabel de Oliveira¹³.

¹² Nas décadas de 1970 e 1980, durante a fase de consolidação da indústria televisiva, sob o domínio da Rede Globo, as novelas passaram a ocupar a posição de um dos programas mais populares e lucrativos da televisão brasileira, e é por seu intermédio que as emissoras competem pela audiência. Novelas vendem moda, música e outros produtos. A exportação de novelas do Brasil para os mais diversos países, incluindo países do Terceiro Mundo, vários países socialistas, além de países do Primeiro Mundo como a França e os Estados Unidos é mais um fator que distingue a indústria nacional no panorama mundial (HAMBURGER, 2005. p 30).

¹³ Na telenovela de Manoel Carlos, a personagem Luciana (Aline Moraes) possuía um blog chamado “Sonhos de Luciana”, no qual ela trocava experiências com deficientes físicos recebia apoio moral, sendo que o blog estava, de fato, na internet e permitia que os telespectadores interagissem com o universo ficcional. Em *Caminho das Índias* foi a vez do personagem Indra (André Arteche) possuir um blog. Neste, o adolescente escrevia sobre a experiência de morar no Brasil sendo estrangeiro, o público também podia interagir com o universo ficcional neste caso. Em *Cheias de Charme*, a ação transmidiática

A rede Globo comprova ainda o seu potencial para inovação quando ambienta parte de suas tramas em locais distantes dos seus estúdios no Rio de Janeiro, como a China (*Negócio da China*, de Miguel Falabella (2008)), a Índia (*Caminho das Índias* (2009), de Glória Perez), a Itália (*Passione* (2010), de Silvio de Abreu, *Esperança* (2002) e *Terra Nostra* (1999), ambas de Benedito Ruy Barboza), o Marrocos (*O clone* (2001), de Glória Perez) ou a Turquia (*Salve Jorge* (2012), de Glória Perez).

Assim, essa disposição da emissora ao investimento, ao risco e à inovação colaborou no posicionamento de líder deste segmento no campo da telenovela brasileira.

1.3.4 Estratégias de consagração autoral de roteiristas

Competitiva e inovadora, a Globo¹⁴ surgiu no cenário nacional através de concessão do governo ao seu proprietário Roberto Marinho, em 1963. Desde o início, Dr. Roberto Marinho, como era conhecido, possuía ambições maiores para sua emissora: a aliança com os interesses governistas em momentos históricos importantes para o país, alianças com grupos estrangeiros como a Time Life, a SIC e a Telemundo fortaleceram a Globo, dando-lhe competitividade e muito rapidamente o monopólio das telecomunicações no Brasil.

Baseado em nossa experiência televisiva, faz-se bastante óbvio o destaque da Globo com relação às outras emissoras e suas lógicas de produção. No caso das telenovelas globais, podemos perceber que estão no contexto de uma empresa com capacidade de risco financeiro para a inovação. Isto lhe permite ousar nas escolhas

foi mais audaciosa e consistiu no lançamento na internet do videoclipe das personagens da telenovela, bem como de campanha da telenovela que também estava disponível para o telespectador- internauta

¹⁴ Em pouco mais de 40 anos de telenovela no Brasil, a Globo aprimorou o produto telenovela e transformou-o de modo a não apenas entreter, mas também informar, conscientizar, instruir e nos representar. Autores, diretores, produtores, executivos, investidores, iniciativa privada e pública constituíram durante esta trajetória um campo da telenovela que possibilitou o surgimento de novas preocupações com o gênero, como a demanda social de utilização do merchandising social ou a contribuição cultural desse produto da cultura midiática para a sociedade brasileira.

relacionadas à sua grade, seus produtos, seus conteúdos e negociar maior autonomia com suas equipes. Neste sentido é que a emissora pode também tencionar o gênero de seus produtos para melhor atingir seus objetivos comerciais e de representatividade da instituição. As telenovelas, por exemplo, passaram a assumir como orientação institucional a utilização do merchandising social em suas tramas. O que denota na emissora uma preocupação com os efeitos sociais, culturais e políticos de seu produto, bem como, com a sua imagem institucional.

A teledramaturgia padrão Globo inclui a difusão de conhecimento, a transmissão de mensagens socioeducativas e o incentivo ao debate e à mudança de comportamentos. Desde a novela "O Espigão" (1974), que debateu ecologia e planejamento urbano, a programação manteve uma antena na vida real.¹⁵

Ressaltamos ainda, o compromisso cultural de representar a ideia de nação/identidade nacional em suas telenovelas, estas bases estão expostas em sua página institucional na Web sob o título de Identidade,

Documentar o dia-a-dia da diversidade cultural do nosso povo faz parte do cotidiano da TV Globo. A emissora faz telespectadores se enxergarem numa programação feita para os brasileiros, por brasileiros. É o espelho que reflete a nossa cultura, a janela que mostra aos outros povos as cores do Brasil e através da qual se vê o Brasil e o mundo. Tudo isso está consolidado no slogan da emissora: "Globo. A gente se vê por aqui". E dentro desse compromisso com o Brasil, ao longo dos anos, a TV Globo vem descobrindo caminhos para entreter, informar e educar¹⁶.

A emissora líder no segmento de telenovelas construiu ao longo da história da televisão brasileira, a história de nossa telenovela e conseqüentemente, colaborou na construção do autor-roteirista como o lugar de elevado reconhecimento nacional e internacional.

¹⁵ Citação retirada do site oficial da Rede Globo: http://redegloboglobo.com/Portal/institucional/foldereletronico/g_rs_merchandising_social.html

Acesso 25.03.2012.

¹⁶ Disponível no endereço eletrônico http://redegloboglobo.com/Portal/institucional/foldereletronico/g_identidade.html acesso 25.03.2012.

A história de nossa telenovela nos demonstra o modo como a emissora dialoga com seus criadores. Quando em 1965, a Globo iniciou suas atividades, a telenovela já era um produto produzido e altamente consumido pelo público brasileiro. Neste momento, as líderes do segmento eram a Excelsior e a Tupi, que trabalhavam com roteiristas vindos da radionovela. Para sua primeira incursão no campo da telenovela, a Globo contratou a roteirista de radionovela cubana Glória Magadan, que trabalhava no departamento de publicidade da Colgate-Palmolive, empresa que foi uma das principais patrocinadoras das telenovelas do Brasil. Glória Magadan saiu de Cuba e exilou-se em Miami (1961), onde trabalhando na Colgate-Palmolive chefiou toda a programação da América Latina e Canadá. Chegou ao Brasil em 1964, ainda para trabalhar na multinacional em uma parceria com a Globo, pouco tempo depois, foi convidada por Walter Clark para dirigir o recém-criado Departamento de novelas da Globo, e em pouco tempo transformou-se em Diretora de dramaturgia da emissora. Magadan tinha o poder de vetar e de modificar as narrativas oferecidas. Segundo o Memória Globo,

Glória Magadan foi uma das responsáveis por organizar a produção de telenovelas brasileiras segundo um processo industrial, em meados dos anos 1960. A “feiticeira”, como também ficou conhecida, trabalhava assumidamente a partir de pesquisas de opinião, criando e extinguindo personagens e tramas de acordo com sua própria aferição do gosto popular. Apesar do seu prestígio à frente do departamento de novelas da TV Globo, no fim dos anos 1960, começou a surgir na televisão brasileira uma demanda por narrativas que mostrassem histórias nacionais, com traços mais realísticos. Essa ansiedade foi percebida e primeiramente correspondida pela *TV Tupi*. Como uma metáfora desse novo momento, a novela *Anastácia, a Mulher sem Destino* (1967), inicialmente escrita por Emiliano Queiroz, ainda sob supervisão de Magadan, é passada para a autora Janete Clair, que traz à TV Globo a experiência adquirida na *Rádio Nacional* e na *TV Tupi*.¹⁷

Este relato denota a relação da direção da emissora com os autores-roteiristas: é necessário causar impactos de consumo altamente positivos na audiência. A Globo entrou na disputa por este campo para ser a emissora com maior índice de audiência neste tipo de entretenimento e, por este motivo, resolveu trocar o autor-roteirista da

¹⁷Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYP0-5271-273535.00.html> Acesso em 19.07.2012.

telenovela citada, por Janete Clair, que neste momento, já era uma autora de radionovela reconhecida no país. Neste sentido, a Globo se manteve determinada a acumular profissionais, artistas, técnicos e técnicas de inovação e qualidade para distinguir-se de suas concorrentes.

Janete Clair foi para a Globo, nesta ocasião, e logo transformou-se na “Maga das Oito” por conta do sucesso de suas tramas, advindos de sua experiência com a radionovela, já que Clair iniciou sua carreira como radioatriz e logo virou autora de radionovela. Deste modo, Glória Magadan perde o seu posto para a nova demanda de realismo nas telenovelas, algo que não fazia parte de seu estilo de escrita. Segundo o crítico Artur Xexéo, havia uma fórmula das telenovelas de Janete Clair:

01- Misturar amor, aventura, morte e suspense, mas sem doses exageradas de nenhum destes ingredientes;

02- O galã deve dar o primeiro beijo na mocinha até o capítulo 16. Se o par romântico não troca um beijo até o final da terceira semana no ar, o público não se agarra a trama.

03- Nada de cenas muito longas. O espectador se entedia.

04- Nem de cenas muito curtas. O espectador se confunde.

05- O drama precisa ser entremeado com o riso.

06- Evitar as cenas com personagens expondo problemas psicológicos. Substituí-las por ação.

07- Um impacto na trama não sobrevive a mais que três capítulos.

08- Quase todos os conflitos dramáticos são resolvidos por volta do capítulo 80. A partir daí, novos conflitos devem ser criados para sustentarem mais 80 capítulos de novela.

09- Ao escrever uma cena de amor, não se pode ter medo de ser ridículo. Se o que veio à cabeça foi o galã dizendo a heroína “Eu tirei você da lama” passe para o papel. Janete usou a frase em “Duas vidas” e deu supercerto.

10- Criar um final feliz. (XEXÉO, 2005. p 90)

Associado a este formato Janete Clair era mestra na criação de ganchos e criava não apenas o gancho final para o dia seguinte, mas inovava ao criar três ganchos diários,

um para cada entrada de intervalo. Xexéo atribui a Janete Clair também a criação das tramas paralelas em 1969 na telenovela *Véu de noiva*.

Quando o espectador se cansava de torcer para Cláudio Marzo e Regina Duarte terem um final feliz, ela colocava em primeiro plano a gravidez indesejada de um outro personagem, um rapto na casa do vizinho, a luta contra o alcoolismo de uma amiga da heroína. Quando o público começava a sentir saudades do par romântico, eles voltavam à cena com fôlego renovado para pelo menos, mais dois meses.

Essas articulações de Janete Clair aproximam a autora da lógica do folhetim da 2ª. Fase dita rocambolesca que visa o envolvimento da audiência acima da lógica e das convenções. A autora que nos propomos a estudar, Glória Perez, inicia suas atividades como colaboradora de Janete Clair tendo inclusive que assumir o seu estilo para colaborar e finalizar a telenovela *Eu prometo*, visto que Clair faleceu antes do término da mesma. Apontamos que esta experiência no início de sua formação foi definidora para a constituição do seu estilo de narrativa, ágil, com histórias de amores que ultrapassam inúmeras fronteiras (físicas, sociais), situações rocambolescas, inúmeras tramas paralelas, drama entremeado com a comédia, tudo em prol do envolvimento do público com a narrativa.

Deste modo, discorreremos sobre o estilo Glória Perez de escrever telenovelas e analisaremos o lugar do roteirista como agente definidor de escolhas estratégicas que ao longo de suas obras denotam um modo “particular” de contar histórias.

AUTORIA E ESTILO DO ROTEIRISTA NA TELENVELA BRASILEIRA: O CASO GLÓRIA PEREZ

O esforço de constituição do campo da telenovela no Brasil foi realizado por alguns pesquisadores, Ortiz e Ramos (1989), Souza (2004 e 2005) e nos permite compreender as práticas dos agentes e das instituições a partir de lógicas e disputas específicas decorrentes dos processos que envolvem a produção de telenovelas. Vale

ressaltar que ainda que a análise de telenovelas possa ser realizada em qualquer dos países produtores deste tipo de ficção no mundo, a reconstituição histórica do campo é inerente à realidade sócio-histórica de cada país, levando-se em conta não apenas o momento de inserção do produto ou do agente a ser analisado, mas também os porquês de o campo estar configurado de determinado modo, no momento da análise.

No Brasil, como vimos, o campo possui peculiaridades que determinam as lógicas de produção e criação de telenovelas. A autoria é pensada a partir destas lógicas, relevantes para a compreensão da feitura da telenovela e dos sistemas de sua veiculação, como por exemplo, o reconhecimento pelo público e pela crítica da autoria dos roteiristas de telenovelas, através de estratégias que desenvolveram para definir seus estilos. Segundo Souza e Weber (2009),

Compreender a posição do autor nessa perspectiva (campo) implica em se apropriar dos estudos sobre a natureza da autonomia imaginativa num sistema de produção e circulação comercial instituído por uma concorrência desigual. Implica em estar atento a história das práticas e representações de agentes, grupos e instituições que configuram os parâmetros de avaliação que indicam a qualidade associada a marcas estilísticas autorais nas telenovelas (p 81).

Esta perspectiva dos estudos de autoria baseados nas hipóteses de análise de Pierre Bourdieu, que aponta que o criador está inserido no campo específico de produção da telenovela posicionando-se neste campo com relação a outros criadores segundo sua trajetória, é, portanto, uma ferramenta importante na construção de uma compreensão sobre suas marcas autorais ou estilísticas, produtos de um contexto de participação e inserção deste indivíduo no campo, bem como da construção de seu posicionamento e de sua possível consagração no mesmo.

Segundo Bourdieu, o estudo da trajetória não se detém na reconstituição da biografia do autor, mas em uma análise de suas mudanças de posicionamento no campo.

Diferentemente das biografias comuns, a trajetória descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo etc. (BOURDIEU, 1996. p 72.)

De posse das questões teóricas referidas, iremos nos debruçar sobre a trajetória de Glória Perez, única mulher a participar do seleto grupo de autores roteiristas das telenovelas das 21hs da Rede Globo de Comunicação, atualmente.

Diante da análise da trajetória e produção de Glória Perez, decidimos por subdividi-la em duas fases, que denominamos inicial e autoral. A primeira compreende as experiências que a roteirista precisou adquirir para conquistar o seu posicionamento como autora no campo. A segunda fase, a autoral, está dividida em três estágios que compreendem em um primeiro momento, a experiência que a roteirista teve na Rede Manchete, com a telenovela *Carmem* (1987), com direção de Marcos Schetchman mesclando a utilização de temáticas culturais com campanha de apelo popular, neste caso, a campanha de conscientização sobre a AIDS. O segundo estágio compreende a realização das telenovelas *Barriga de Aluguel* (1990) e *De Corpo e Alma* (1992) na TV Globo, que apresentaram uma maior preocupação com a questão científica. No terceiro estágio, ainda na TV Globo, alocamos as narrativas que se associam por tratarem em suas tramas centrais da problemática das migrações. Deste modo, agrupamos *Explode Coração* (1995), *O Clone* (2001), *América* (2005), *Caminho das Índias* (2009), *Salve Jorge* (2012). Em paralelo às telenovelas, a autora escreveu também minisséries históricas para a Globo.

Diante deste quadro, podemos traçar a história do posicionamento da autora no campo com o tipo de produção realizada, o tipo de tratamento dado nas telenovelas aos temas escolhidos e refletir sobre quais bases está pautada a sua trajetória de consagração.

2.1 Primeiros momentos: de pesquisadora a co-autora

Gloria Maria Rebello Ferrante nasceu no Rio de Janeiro, mas foi criada até os 16 anos com sua família no Acre. Filha de juiz federal com uma professora, a família saiu do Acre para que a filha continuasse os estudos. Foram para Brasília, depois São Paulo

e Glória Perez voltou finalmente ao Rio de Janeiro quando se casou. Em Brasília, Perez cursou Direito e Filosofia, entretanto, segundo depoimento ao site Memória Globo, formou-se em História na UFRJ, onde também fez mestrado em História do Brasil. Nesta entrevista, a autora revela que o seu interesse pessoal antes de realizar o primeiro trabalho como roteirista, era escrever especiais e minisséries históricas para a Globo. Sua formação acadêmica era uma base importante para a reconstituição dos fatos, uma motivação para a escrita e um excelente aporte para a narrativa.

Eu nem pensava em escrever novelas. Minha meta eram os especiais, as séries. Eu fazia os *scripts* e tentava mostrar, mas ninguém lia. Quando eu estava terminando o mestrado em história, o meu primo, Wilson Aguiar, começou a fazer a novela de época *Memórias de amor*, na Globo, e sugeriu me apresentar à diretora de arte, a Ana Maria Magalhães, para que eu ajudasse na pesquisa de época. Eu achava que seria uma forma de conhecer as pessoas e poder mostrar meus trabalhos¹⁸.

Por ocasião desta oportunidade, Glória Perez trabalhou em duas novelas como pesquisadora, mas logo desistiu por não estar trabalhando dentro do seu interesse inicial, que era associar a narrativa de histórias à utilização de recursos ditos sócio-históricos.

A autora precisava de mais uma oportunidade para demonstrar o seu potencial narrativo. Elegeu, assim, um seriado que estreava com bastante repercussão na época, *Malu Mulher*. Eram os anos de 1979, Glória Perez escreveu um episódio e tentou apresentá-lo à emissora, sem sucesso. Guardou-o na sua pasta de *scripts* até o dia em que encontrou, por acaso, com a nora de Janete Clair, Cecília Dias Gomes, em um restaurante próximo à Globo, se falaram e Cecília lhe disse que a roteirista buscava pela primeira vez, por motivo de doença, de uma colaboradora para a telenovela que estava no ar *Eu prometo* e indagou se Perez possuía algum material pronto que pudesse mostrar à Janete Clair. Foi assim que o *script* do episódio de *Malu Mulher* chegou às mãos da novelista.

¹⁸ Disponível no endereço eletrônico

http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_imprimir_texto_na_integra/0,43576.267418.00.html Acesso dia 07.09.2012.

Neste momento, Clair era conhecida como a “maga das oito”, a mais importante roteirista-autora da emissora, líder de audiência em todas as tramas exibidas. Casada com Dias Gomes e dona de um estilo peculiar de fazer telenovelas que lhe colocava em uma situação bastante paradoxal: amada pela audiência e combatida pela crítica especializada, que de certa forma, exigia para a trama das oito, telenovelas mais próximas ao estilo realista de Dias Gomes, do que do estilo melodramático popularesco de Janete Clair. Ela colocava o público em primeiro lugar, quis servir a este público como o melodrama na França em 1800¹⁹. Janete Clair contava histórias rocambolescas e virou especialista nisso. O público amava essas histórias dando-lhe em troca altos índices de audiência.

A importância de Janete Clair para o campo da telenovela foi além dos índices de audiência, a autora proporcionou inovação para o gênero: criou as tramas paralelas e foi mestra na criação de ganchos, tudo pensando em como manter o público fiel às suas tramas. A roteirista escrevia suas telenovelas sozinhas, sem colaboradores, chegando a escrever sete novelas consecutivas para a emissora, sem férias, sem descanso. Necessitar de um colaborador por ocasião de doença era realmente um fato importante em sua trajetória.

2.2 Reconhecimento autoral: De co-autora a autoria solo

O script de *Malu Mulher* foi suficiente para que a “Maga das Oito” chamasse Glória Perez para uma entrevista, na qual afirmou que o seu trabalho era muito bom, mas que era Glória Perez e questiona se ela saberia escrever Janete Clair?²⁰ Numa clara alusão ao fato de que toda narrativa carrega consigo uma carga autoral e que para colaborar com os rumos da narrativa de *Eu prometo*, Perez teria que fazê-lo assumindo

¹⁹ Data da publicação de *Coelina ou l’Enfant Du mystère*, de Pixérécourt, tido como o primeiro melodrama verdadeiro. THOMASSEAU, Jean-Marie. O melodrama. São Paulo: Perspectiva, 2005.

²⁰ XEXÉO, Artur. Janete Clair: a usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

o estilo Janete Clair. Eram os anos de 1983, Clair estava escrevendo a telenovela *Eu Prometo* com certa dificuldade por conta de um câncer e precisava pela primeira vez de uma assistente. O aprendizado com a novelista fez Glória Perez assumir o seu estilo para dar continuidade à trama, pois Janete Clair faleceu antes do término da novela e Perez seguiu a construção do texto com supervisão de Dias Gomes. Este episódio é elucidativo da herança deixada por Janete Clair à formação de Glória Perez como roteirista.

Após a experiência de aprendizado intenso e perda precoce de sua mestra, Glória Perez recebe o convite da TV Globo para escrever sua primeira telenovela como roteirista titular. Entretanto, este convite estava associado a uma parceria. Escreveria a novela junto com Aguinaldo Silva. Ele, até então, jornalista policial de O Globo, escritor de aproximadamente 13 livros de ficção, transformou-se, a convite de Daniel Filho, em autor dos seriados *Plantão de Polícia* (1979- 81), *Obrigado Doutor* (1981) e a primeira minissérie da televisão brasileira *Lampião e Maria Bonita*, em 1982, depois escreveu *Bandidos da Falange* e *Padre Cícero* (1984). Em outras palavras, Aguinaldo Silva já possuía uma experiência como autor de narrativas inclusive narrativas televisivas, tendo, portanto, uma linha de interesse, ou melhor, um estilo definido.

Esta trajetória não o impediria de escrever sobre outros temas, despidos de seus interesses anteriores, mas já denota certa linha de criação. Glória Perez, em contraposição, não possuía esta experiência. Havia apenas ocupado o posto de pesquisadora da produtora de arte Ana Maria Magalhães por duas telenovelas e de colaboradora de Janete Clair em *Eu prometo*, assumindo a narrativa por ocasião de seu falecimento. Entretanto, mesmo sem esta experiência a emissora a convidou para escrever a telenovela das oito em co-autoria com Aguinaldo Silva.

Assim, unidos pela emissora em 1984, Glória Perez e Aguinaldo Silva iniciam a escrita do roteiro da telenovela *Partido Alto* com exibição na faixa das 20hs, considerada ainda hoje, horário nobre²¹. Entretanto, esta parceria foi interrompida após desentendimento da dupla e Glória Perez seguiu escrevendo a telenovela sozinha. Ambos os autores afirmam que a falta de conhecimento sobre o trabalho alheio pesou

²¹ Horário nobre ou *primetime* é a faixa de horário de exibição das 19hs às 0hs.

para as escolhas estratégicas que conduziriam o rumo da trama, levando assim ao fim da parceria em prol de uma coesão narrativa. Segundo depoimento de Glória Perez em entrevista ao site da Associação Brasileira dos Roteiristas Profissionais²², a parceria não poderia dar certo porque ela e Aguinaldo não se conheciam anteriormente.

Imagine juntar dois autores que nunca se viram antes, sem lhes dar tempo de descobrir afinidades, numa novela em que ambos tem o peso igual? Não podia dar certo. Num determinado momento, a Casa resolveu deixar um só. Eu fiquei segurando o pepino e o Aguinaldo teve mais sorte: foi fazer um trabalho solo. Preferia mil vezes que tivesse sido o contrário!

Sobre o mesmo episódio, Aguinaldo Silva em entrevista ao site No Mundo dos Famosos²³ afirma “Glória queria fazer as próprias novelas, eu queria fazer as minhas... Nem sequer nos conhecíamos até que nos juntaram pra dividir um trabalho... Não podia dar certo.” Glória Perez terminou a novela e Aguinaldo Silva foi escrever a minissérie *Tenda dos Milagres* (1985).

A partir deste episódio, do trânsito de colaboradora da “Maga da Oito” à co-autora de uma novela das oito horas, Glória Perez decide-se por trabalhar sozinha, como fazia Janete Clair, sem colaboradores em seus roteiros. Anos depois, Perez segue como a única roteirista da emissora Globo a trabalhar sem colaboração no roteiro. Apesar de utilizar pesquisadores em diversas áreas de acordo com a demanda da trama a ser trabalhada, Glória Perez manteve até 2009, na telenovela *O Caminho das Índias*²⁴ a escrita solo do roteiro.

A telenovela *Partido Alto* marcou também o início da utilização por Perez do recurso do Merchandising Social, que transformou-se em um traço recorrente em suas

²² Acesso em 09. 07.2012 <http://www.artv.art.br/informateca/entrevistas/gloria/gloria1.htm>

²³ Disponível no endereço eletrônico http://ee.famosos.zipnet/arch2012-03-18_2012-03-24.html
Acesso em 07.09.2012.

²⁴ Nesta telenovela, a autora sofreu com um linfoma que a retirou do trabalho por 10 dias, fazendo com que Carlos Lombardi e Elizabeth Jhin assumissem a trama. Retornou após este período conduzindo a telenovela até o seu final, sem colaboração. Em *De corpo e Alma*, a autora também interrompeu a escrita da telenovela em decorrência do assassinato de sua filha a atriz Daniela Perez, retornando à condução da trama após intervalo de aproximadamente dez dias.

narrativas. Segundo o endereço eletrônico da *Comunicarte*, agência de Márcio Ruiz Schiavo, especialista em ações sócio-educativas da emissora Globo, o conceito de merchandising social seria,

No Brasil, chama-se merchandising social a inserção – intencional, sistemática e com propósitos educativos bem definidos - de questões sociais e mensagens educativas nas tramas e enredos das telenovelas, minisséries e outros programas de TV. Deste modo, o merchandising social constitui uma das mais criativas e eficazes modalidades de entertain-ment-education (edutainment), estratégia de comunicação para grandes audiências que procura associar propósitos educacionais às atividades e programas de entretenimento, em geral. O edutainment utiliza diferentes meios e suportes, tais como filmes e vídeos, músicas, peças de teatro, dramatizações em rádio e TV, artes plásticas, revistas em quadrinhos e outros.²⁵

Em *Partido Alto*, a autora inseriu o seu primeiro merchandising social, que surgiu através de uma visita à associação dos moradores do bairro do Encantado, no Rio de Janeiro, retratado na novela. Nesta associação, depois de ouvir reclamações a respeito da escassez de linhas de ônibus na região, Perez fez uma personagem, Dona Sulamita, retirar os sapatos ao descer do ônibus e caminhar até chegar ao bairro, reclamando que o ônibus não passava por lá. No meio da novela, o bairro do Rio de Janeiro ganhou a linha de ônibus que tanto esperava.

Neste período, segundo a antropóloga Esther Hamburger²⁶, a indústria da televisão brasileira encontrava-se em expansão, já marcada pelo monopólio da Rede Globo, pelas interferências políticas e econômicas do regime militar e pela grade principal caracterizada pelo “sanduíche” de novelas e noticiário.

A autora nos alerta que a Globo, já era tida como exportadora mundial de programas de televisão e conhecida pelo padrão Globo de qualidade, que segundo Esther Hamburger, seria um “corpo de convenções formais que garantiu um estilo próprio às programações da emissora.” Vale ressaltar que o regime militar atribuía à televisão brasileira o projeto integrador, a ideia de que o Brasil precisava se conhecer.

²⁵ <http://www.comunicarte.com.br/site-comunicarte/conceitos.php?ativo=conhecimento> Acesso em 12.08.2012.

²⁶ HAMBURGER, Esther. O Brasil Antenado: A sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2005. P 30.

Além, da pressão sobre os produtos da indústria televisiva havia uma pressão dos militares em dar “ares de cultura nacional” a esses produtos.

Ainda neste início da década de 80, Glória Perez escreveu a sinopse de *Barriga de Aluguel* a partir de uma notícia de jornal que havia lido sobre o experimento da inseminação artificial realizada por uma clínica em São Paulo. A sinopse foi considerada polêmica demais para época e ficou guardada na Globo durante seis anos, considerada como ficção científica. Decepcionada com a emissora, a escritora recebe o convite de José Wilker, que estava na Rede Manchete como diretor, para acompanhá-lo na nova emissora e ela aceita.

Em 1987, Glória Perez foi contratada, portanto, pela Rede Manchete para escrever *Carmem*²⁷, telenovela que já trazia no seu cerne o que viria a se consolidar como o “estilo Glória Perez” de escrita, apresentando algumas marcas de estilo que se somavam ao gênero televisivo em questão: características melodramáticas, herança de Janete Clair, o cunho histórico-cultural através de temáticas relacionadas à religiosidade de origem africana no Brasil, o merchandising social²⁸ em prol da campanha contra a discriminação da Aids e seus portadores, exercitando para isso a autoria solo no roteiro.

Em 1990, após a experiência na Rede Manchete, Perez volta para a Rede Globo e escreve com sucesso a minissérie de cunho histórico *Desejo* contando a história do triângulo amoroso entre o autor de *Os sertões*, Euclides da Cunha, sua esposa Ana e seu amante Dilermano de Assis, que acabou assassinando o escritor, em 15 de agosto de 1909. Glória Perez concretiza, neste momento, o seu projeto inicial de escrever minisséries históricas na Rede Globo.

Desejo era uma história que eu queria contar havia muito tempo. Quando eu era garota, logo que me mudei do Acre, conheci na casa da

²⁷ Telenovela exibida entre 05.10.1987 à 14.05.1988, com 180 capítulos, sob direção de Luís Fernando Carvalho, Nelson Nadotti e Marcos Schechtman, na Rede Manchete.

²⁸ Glória Perez inseriu como merchandising social o esclarecimento sobre a Aids e pela primeira vez utilizou pessoas reais na campanha. A novela contou com a presença do sociólogo Betinho, portador do vírus do HIV.

minha tia uma das filhas do Dilermando e da Anna de Assis, a Laura. Ela recitava poesias, estava sempre nas festas da família, e me impressionava muito escutar o relato do que sua mãe, Saninha, tinha vivido. A história era uma tragédia – não no sentido das tantas mortes que provocou, mas da definição literária de tragédia mesmo, quando as pessoas se veem diante de um impasse em que todas as saídas descambam no trágico. (...) Eu e o Wolf Maya, que dirigiu a minissérie, temos um grande carinho por *Desejo*. Apesar de ter custado tanto esforço, e de eu ter feito bons trabalhos depois, do fundo do coração, se eu fosse escolher um trabalho que representasse aquilo que sempre quis escrever quando crescesse, ainda seria *Desejo*.²⁹

Neste mesmo ano, a emissora autorizou a produção de *Barriga de Aluguel*³⁰ para a faixa das 18hs, com a qual Glória Perez obteve grande sucesso pelo agora ineditismo da temática: inseminação artificial e pela condução dramática dada à trama, que conta a história de um casal: ela, uma bem-sucedida jogadora de vôlei, ele, seu treinador, são impedidos de serem plenamente felizes porque mesmo após inúmeros tratamentos de fertilização, Ana, a jogadora de vôlei, não conseguia engravidar. O casal decide, então, contratar Clara para ser sua barriga de aluguel.

A problemática se dá porque quando a criança nasce Clara, a mãe de aluguel resolve desistir do contrato e ficar com o bebê, decisão que dividiu os telespectadores: uns a favor de Ana, a mãe contratante, outros a favor de Clara, a mãe de aluguel. Nesta novela, Glória Perez contou com a direção geral de Wolf Maia e juntos, alcançaram grande repercussão junto ao público. Nilson Xavier³¹ faz uma ressalva com relação a esta telenovela, segundo o crítico, o horário de exibição às 18hs e o tema associado à qualidade do texto teria reunido a sociedade no horário das 20hs em torno de uma polêmica dramática e científica.

²⁹ Idem nota 02.

³⁰ Barriga de Aluguel foi exibida no horário das 18hs, no período de 20.08.1990 a 01.06.1991 sob direção geral de Wolf Maya com o total de 243 capítulos.

³¹ Disponível no endereço eletrônico <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/barrigab.asp> acesso em 29.08.2012.

Neste momento, Glória Perez demonstra a sua força criativa em abordar questões polêmicas de modo a causar o envolvimento da audiência³². A telenovela realizou ações sócio-educativas relacionada as discussões sobre questões científicas e éticas associadas à trama principal. Sobre essa experiência a autora disse:

Barriga de Aluguel ficou seis anos engavetada, acredita? Porque na época em que fiz a sinopse não tinha acontecido nenhum escândalo envolvendo a disputa de duas mães por um filho gerado assim. Embora a prática já existisse, inclusive no Brasil. (...) Na época, pareceram delirantes demais. Aliás, essa é uma característica dos meus trabalhos. Tenho uma antena muito apurada para captar o que está latente, mas ainda não é visível para todo mundo.³³

Segundo o site Memória Globo, após o sucesso da minissérie *Desejo* e da telenovela *Barriga de Aluguel*, Glória Perez foi convidada a escrever uma novela das 21hs, *De corpo e Alma* (1992). Logo após a exibição de *O Dono do Mundo*, a novela de Perez se mostrava como mais uma oportunidade para resolver os problemas de audiência do horário.

Podemos observar que o posto de roteirista-autor da novela das 21hs é o posicionamento mais almejado pelos roteiristas do campo e percebemos também como as estratégias da emissora se relacionam à trajetória de consagração destes roteiristas, que dificilmente são cotados diretamente para este horário passando, no geral, por experiências nas telenovelas das 18 e/ou 19hs, para só depois ocupar o posto de roteirista-autor das 21hs. Vale ressaltar, que os roteiristas que se sentem não privilegiados pela emissora, seja pela recusa de projetos ou por mudanças nas faixas horárias, possuem em suas trajetórias, migrações para outras emissoras. Realizam os projetos recusados pela Globo e retornam para a emissora por convite, com maior

³² GUERRA, Regina Coeli de Araújo. O Discurso sobre a Ciência nas Telenovelas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (2004). Disponível no endereço <http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliansa/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=525&sid=27>

³³ Entrevista a ARTV disponível no endereço eletrônico <http://www.artv.art.br/informateca/entrevistas/gloria/gloria1.htm> acesso dia 09.07.2012.

possibilidade de autonomia para contar suas histórias e um melhor posicionamento no campo.

Glória Perez quando migra para o horário das 21hs é abatida por uma tragédia pessoal. O assassinato de sua filha, a atriz Daniela Perez que atuava na telenovela *De corpo e alma*, pelo também ator e colega na trama, Guilherme de Pádua e sua, até então, esposa, Paula Thomaz. A antropóloga Esther Hamburger (2005) inicia o seu livro, fruto de sua tese de doutorado, “O Brasil antenado: A sociedade da telenovela” utilizando o episódio da morte de Daniela Perez para demonstrar a importância da teledramaturgia para a sociedade brasileira e de como esta confunde os limites da ficção com a realidade.

O assassinato da filha levou a autora a assumir o posicionamento de ativista social: lutando pela condenação dos assassinos da jovem atriz e pela mudança no Código penal brasileiro de modo a impedir que réus primários, como os assassinos de sua filha, respondam o processo em liberdade. Lei que foi aprovada apenas em 2002 (HAMBURGER, 2005). Com este intuito, a autora criou um blog pessoal, no qual além dos seus trabalhos e do contato direto com os fãs, denuncia casos de violência que tiveram (e que não tiveram repercussão na mídia), dando um grande apoio às mães que assim como ela, perderam seus filhos de forma brutal.

De Corpo e Alma teve coprodução da emissora portuguesa, Sociedade Independente de Comunicação (SIC). Na época, a Rede Globo era detentora de 15% das ações do canal português. A novela foi exibida simultaneamente em Portugal. *De Corpo e Alma* foi exibida ainda na Bolívia, Chile, Costa Rica, Equador, Guatemala, Honduras, Líbano, Macau, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela³⁴ e possuiu grande repercussão pela temática tratada: o transplante de coração.

³⁴ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-229891.00.html> Acesso em 07.09.2012.

Após *De Corpo e Alma*, Glória Perez escreve *Explode Coração* (1995), com 155 capítulos e direção geral de Denis Carvalho, telenovela que insere mais uma questão polêmica para a época, a possibilidade das pessoas se comunicarem através da tela do computador. Eram os anos de 1995 e a internet parecia algo impensável, principalmente, dentro da lógica apontada pela autora, como se fosse uma realidade no Brasil e para um público associado ao mundo antigo- os ciganos. A trama se desenrolou através da história de amor de uma cigana e um político que se conheciam pela internet.

Os modos de vida dos ciganos foram apresentados através de duas famílias, que se separavam na Espanha: uma delas veio para o Brasil e vinte anos depois se reencontram para unir seus filhos prometidos ainda criança. A trama ainda acolheu o merchandising social de crianças desaparecidas, responsável por reintegrar 64 crianças às suas famílias até o final da exibição da novela. *Explode coração* foi vendida para Bolívia, Costa Rica, El Salvador, Equador, Nicarágua, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana, Romênia, Uruguai e Venezuela, dentre outros.

Explode Coração marca o início de uma disposição de Glória Perez em abordar a temática cultural em suas telenovelas na Rede Globo. Neste momento, Perez especifica a utilização de recursos historiográficos para narrativas ficcionais criando para isto uma equipe de pesquisadores, que a abastecia com informações sobre o grupo social escolhido e o tema abordado, um modo particular de falar sobre a cultura, sobre o Outro (IORIO, 2010).

A autora utilizou estrategicamente dois universos ficcionais: o universo cultural nacional e o da cultura estrangeira escolhida. Este trabalho de Glória Perez surge em um momento descrito por Esther Hamburger como de questionamento sobre a possibilidade de uma representação nacional.

[...] nos anos 1990, (a telenovela) ligeiramente enfraquecida pela redução da audiência, continuou a captar e expressar noções contraditórias sobre as relações entre domínios como masculino e feminino, público e privado, política e intimidade, notícia e ficção, mas a segmentação das audiências, de produtores e programadores colocou em questão a possibilidade de uma representação nacional. Talvez o repertório compartilhado, possível nos anos 1970 e 1980, presente ainda nos anos 1990 e no início do novo milênio, esteja

perdendo sua capacidade de aglutinar a nação brasileira. (HAMBURGER, 2005. p 38).

Teria a autora consciência deste momento histórico-cultural no qual estava inserida? Teria a emissora essa consciência? O fato é que todas as telenovelas seguintes de Glória Perez para o horário principal abordaram temáticas culturais relacionadas a experiência da migração, ora partindo da escolha da justaposição de culturas exóticas à nossa realidade cultural, ora centrando a atenção em personagens que migravam segundo a perspectiva de mudança de sua condição social, como foi o caso de América (2005) e da recente Salve Jorge (2012).

Neste sentido, apontamos que Glória Perez se interessa pela representação da migração/imigração, visto que em suas seguintes tramas, ela não dispõe apenas os personagens brasileiros saindo do país, mas também estrangeiros vindos para o Brasil, uns apenas para visitar por ocasião de negócios, outros para se estabelecer (ocorrem também deslocamentos por motivação amorosa). Por este fato, é que examinamos esses movimentos e focalizamos o que de distinto eles apresentam.

Glória Perez volta a escrever em 1998, a minissérie *Hilda Furacão*, adaptação do romance de Roberto Drummond, com direção geral de Wolf Maia, 35 capítulos, exibida no horário das 22h30min, e o remake de *Pecado Capital* (original de Janete Clair), com 185 capítulos e sob a direção geral de Maurício Farias, exibido no horário das 18hs. A experiência do remake, Glória Perez considera importante, porém difícil para o roteirista que irá executá-la, pela necessidade de compromisso e respeito que deve assumir com a obra original.

Fiquei muito feliz quando me chamaram para fazer esse *remake*, porque fui discípula da Janete e achei que era uma forma de homenageá-la. Eu nunca tinha feito um *remake*, nem passava pela minha cabeça fazer, mas seria uma forma de trazer a Janete de volta. Particularmente, não gosto de *remakes*. Acho que é preciso trazer o autor com a sua palavra, com a sua maneira de escrever. Penso que as novas gerações gostariam muito de conhecer a Janete, a Ivani Ribeiro, o Dias Gomes, todos esses autores, através de suas próprias palavras.

Tinha que existir um jeito de as pessoas terem acesso às suas obras. Mas fazer *remake* é complicado, por mais fiel que se queira ser.³⁵

Em 2001, surgiu a trama de *O Clone* com os aportes culturais da cultura muçulmana associada à cultura brasileira. A trama foi finalista do 51º. Prêmio de televisão de Monte Carlo concorrendo ao Prêmio Audiência da Tv internacional. Ganhou três categorias do prêmio INTE (Industria de La televisión em Español): melhor novela, melhor autora e melhor atriz (Giovanna Antonelli) e no Brasil pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) foram premiadas Eliane Giardini e Sthefany Brito, melhor atriz e revelação, respectivamente³⁶.

A telenovela *O Clone*³⁷ foi comercializada para mais de 60 países e foi recorde de audiência em Kosovo, exibida na emissora RTV21, e sucesso na Sérvia, Rússia e Albânia. *O Clone* foi, até então, a novela de maior audiência da TV Globo no horário das 20h. Bateu o recorde de *A Indomada*, de Aguinaldo Silva, exibida em 1997 e sendo vencida, pela audiência de *Senhora do Destino* (2004), também de Aguinaldo Silva com direção geral de Wolf Maia³⁸. Em maio de 2008, A Tv Globo e a *Telemundo Studios* selaram um acordo de co-produção para *El Clon* (exibida em 2010), que contou com a supervisão de Glória Perez e o acompanhamento do diretor Jayme Monjardim.

A trama principal de *O Clone* é baseada na história de amor de Lucas e Jade. Segundo o Memória Globo “Cultura muçulmana, clonagem humana e dependência química são os principais temas de *O Clone*, que tem como fio condutor a história de amor vivida pela muçulmana Jade (Giovanna Antonelli) com o brasileiro Lucas (Murilo

³⁵ Idem nota 02.

³⁶ Dados obtidos no site Memória Globo. <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723,GYN0-5273-229915,00.html> acesso dia 12.11.2011.

³⁷ A telenovela *O Clone* foi *corpus* da tese de doutorado intitulada “A menor distância entre dois mundos: um estudo sobre a representação do Eu e do Outro em telenovelas de Gloria Perez”, da Dra. Patrícia Iorio, que contribui na constituição de um panorama de estudos sobre a roteirista em questão, especificamente, no que tange ao tratamento dado pela autora à temática cultural.

³⁸ Informação disponível no endereço eletrônico <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cloneb.asp> acesso dia 08.11.2012.

Benício).”³⁹ O clone estreou algumas semanas após os atentados de 11 de setembro, às torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York. O mundo estava assustado e temeroso com o ocorrido, por isso, a trama foi recebida com muita desconfiança pela recepção. Sobre esta expectativa a autora comenta:

Aqueles acontecimentos provocaram uma antipatia generalizada contra os muçulmanos. Os atentados foram associados não a um grupo terrorista, mas a uma cultura inteira. Todos os muçulmanos passaram a ser olhados de uma mesma maneira, como terroristas. Não tive medo porque sabia que não era verdade. E me orgulho do fato de que a novela tenha sido capaz de derrubar esse preconceito⁴⁰.

Em 2005, consagrada pelo sucesso de *O Clone*, Glória Perez escreveu *América* sob direção geral de Jayme Monjardim que deixou a novela um mês após a estreia, por discordâncias com a autora quanto à condução da história. A direção-geral foi assumida por Marcos Schechtman com quem Monjardim dividia a direção.

Com esta troca, *América* passou por diversas modificações, mas chegou ao final como sendo uma das maiores audiências de telenovelas no Brasil. Segundo o Memória Globo, “Lançada no mercado internacional em janeiro de 2006, *América* foi vendida para Venezuela, Bolívia, Canadá, Portugal e Costa Rica. A novela foi exibida na Índia, em 2008, em dois horários do canal Firangi Channel, que estreou apostando na exibição, em hindi, do melhor da programação mundial. A novela de Glória Perez marcou a estreia da TV Globo Internacional naquele país.⁴¹” *América* ficou caracterizada por ter apresentado o universo dos peões de Boiadeiros, cidade do interior de São Paulo, dos imigrantes ilegais nos EUA, dos mexicanos que viviam nos EUA, dos americanos, do subúrbio carioca, da elite carioca, dentre outros.

³⁹ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723,GYN0-5273-229915,00.html> Acesso dia 20.07.2012.

⁴⁰ Idem nota 02.

⁴¹ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723,GYN0-5273-230635,00.html> Acesso em 03.08.2012.

A trama de Glória Perez também prestou serviços de utilidade pública, através da história da protagonista Sol e do seu sonho de viver na América a qualquer custo. A autora buscou despertar para as dificuldades da vida do imigrante ilegal nos EUA, dos perigos da travessia para o país através da fronteira com o México, além de temas como o da acessibilidade, através dos personagens com deficiência visual Jatobá (Marcos Frota) e Flor (Bruna Marquesine), que rendeu a Perez e aos dois atores, a Medalha Tiradentes, a mais alta condecoração da Assembleia Legislativa do Rio, sendo ainda, homenageados pela Câmara Municipal do Rio pela abordagem das dificuldades enfrentadas pelos deficientes visuais⁴². Foram abordados também, o homossexualismo, os perigos da internet e a cleptomania.⁴³

Em 2007, Glória Perez levou ao ar a minissérie, *Amazônia- de Galvez a Chico Mendes*, na qual ela contou cem anos de história do Acre através da trajetória dos personagens homônimos ao título, e de Plácido de Castro. A minissérie fez uma reconstituição histórica que narra os fatos mais importantes ocorridos no Acre, o último estado anexado ao nosso território e terra natal da autora. A narrativa foi baseada em pessoas reais, mas também nos romances *O Seringal*, de Miguel Ferrante, pai da autora, e *Terra Caída*, de José Potyguara.

Dois anos depois do projeto histórico da minissérie *Amazônia*, em 2009 foi o ano de *Caminho das Índias*, novela que ganhou o *Emmy Award*, maior premiação da televisão Internacional, como melhor telenovela do ano.

Em *Caminho das Índias* (2009), o estilo Glória Perez é exibido mais uma vez, o mesmo se aproxima mais de uma reafirmação do gênero televisivo em questão, do que

⁴² Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723,GYN0-5273-230635,00.html> Acesso em 03.08.2012.

⁴³ Segundo o site Memória Globo “*América* foi um sucesso de audiência, só comparável à novela anterior, *Senhora do Destino* (2004), e a *O Rei do Gado* (1996). Bateu recordes no primeiro e no último capítulo, sendo considerada uma das novelas de maior audiência da história da TV brasileira.”

de uma subversão, como no caso das tramas do roteirista João Emanuel Carneiro⁴⁴, por exemplo. Segundo o crítico Robson Terra⁴⁵, em artigo publicado no endereço eletrônico do Observatório de Imprensa, Glória Perez seria a teledramaturga viva que mais se aproxima do estilo original do gênero em questão.

A novelista Glória Perez é talvez a mais original no universo ficcional dos dramaturgos vivos da TV brasileira. Os temas e abordagens escolhidos por ela vão por onde ninguém vai na atualidade. *Barriga de aluguel*, *Explode coração*, *O Clone*, *América* e, agora, a exotíssima *Caminho das Índias* são exemplos de como o ato criativo da autora se manifesta num caldeirão de imagens, histórias estranhas, hibridação de conceitos, de tempo e lugar e pesquisa enciclopédica constituindo alegoria alucinante. Como um desfile de escola de samba do grupo I-A.⁴⁶

Segundo o Memória Globo, a trama de *Caminho das Índias* versava sobre a história de um amor impossível: o de Maya e de Bahuan.

A novela teve como ponto de partida a paixão proibida entre dois jovens indianos de origens distintas: Maya Meetha (Juliana Paes). pertencente a uma

⁴⁴ *Caminho das Índias* foi precedida de *A favorita*, de João Emanuel Carneiro, com direção de Ricardo Waddington. Autor da nova geração de novelistas da emissora, que após ter realizado bons trabalhos no horário das 19hs, *Da Cor do Pecado* e *Cobras e Lagartos*, chegou no horário nobre com o fôlego da inovação, criando uma trama que marcou uma virada na teledramaturgia brasileira: inverteu as lógicas usuais do folhetim, retirando o protagonismo de um par romântico para abrigar uma trama policial no qual as personagens principais se revezaram entre vilã e mocinha, rompendo com as expectativas da audiência. A telenovela de João Emanuel Carneiro foi bastante elogiada pela crítica e pelos roteiristas da emissora. Disponível no endereço eletrônico <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/favoritab.asp> Acesso em 04.09.2012.

⁴⁵ A aproximação realizada por Robson Terra não se esgota no estilo, o autor sugere que as tramas de Perez recordam produções de Magadan. Não pretendemos aqui realizar um estudo comparado, mas o estabelecimento desta relação nos parece produtiva no sentido de que o crítico buscou realizar uma crítica que encontrasse na trajetória da roteirista e da própria história do campo indícios e argumentos para realizar a sua análise, dentro de parâmetros técnico-teóricos.

⁴⁶ TERRA, Robson. Das glórias de Perez e Magadan. 27/01/2009 na edição 522 Disponível em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/das_glorias_de_perez_e_magadan Acesso dia 01.08.2012

tradicional família da casta dos comerciantes, e Bahuan (Márcio Garcia), rapaz que está se formando nos Estados Unidos, é funcionário de uma empresa americana, mas nunca esqueceu as humilhações que sofreu na infância por ser um *dalit*, um *intocável* que, segundo os textos sagrados hindus, é oriundo da “poeira aos pés do deus Brahma”, considerado impuro e condenado a nem mesmo tocar com sua sombra um integrante das castas. Aos *dalits* estão reservados os trabalhos mais pesados e insalubres, além de um destino miserável.⁴⁷

A telenovela ganhou ainda diversas categorias dos prêmios do jornal Extra, do Jornal O Dia, do Arte Qualidade Brasil, do Melhores do Ano - Domingão do Faustão e do Prêmio Contigo aliando à sua trama romance, drama, conflitos entre o moderno e o antigo, merchandising social e ações sócio-educativas em uma fórmula de sucesso que consagrou a autora ao longo de sua trajetória.

Em 2012, a autora estreou *Salve Jorge* que trata mais uma vez de temas polêmicos como o tráfico de pessoas e possui como cenários, no Brasil- o Morro do Alemão, dentre outros e fora do país- a Turquia, a região da Capadócia. O intuito é continuar a utilizar a temática cultural, já trabalhada em suas últimas telenovelas. Segundo entrevista da autora ao Jornal O Dia⁴⁸, após *Salve Jorge*, ela fará apenas telenovelas com locações no Brasil encerrando um ciclo de telenovelas com esse tipo de temáticas.

O estudo da trajetória (BOURDIEU, 1996) de consagração de Glória Perez e dos temas tratados em suas obras nos permite uma visão ampla dos posicionamentos ocupados por ela no campo da telenovela. Foi assim com Glória Perez que de pesquisadora de telenovelas, passou a colaboradora de novela das oito (*Eu prometo*, de Janete Clair), co-autora de novela das oito, autora de novela das 18hs, roteirista autora

⁴⁷ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-276073.00.html> Acesso dia 20.07.2012.

⁴⁸ Disponível no endereço eletrônico <http://tvibopenews.wordpress.com/tag/salve-jorge-gloria-perez/> Acesso 03.08.2012.

de telenovela das 21hs, autora de minisséries, supervisora de roteiros (coprodução *El Clon*).

A trajetória da autora nos permite compreender melhor as lógicas do campo da telenovela brasileira, podemos apontar, por exemplo, as relações de poder existentes no movimento de troca de empresas pelos roteiristas, citemos aqui o caso de Glória Perez e de Benedito Rui Barboza⁴⁹, que tendo seus projetos recusados pela Globo e aceitos na emissora concorrente, retornam à Globo por convite para ocuparem um melhor posicionamento no campo, a autoria das 21hs.

Este tipo de enfoque nos permite ainda compreender certas disposições do autor de telenovelas, que mostra a necessária recorrência temática. Glória Perez, por exemplo, atesta sua disposição em abordar temáticas sócio-culturais, históricas e interculturais. O que a trajetória de Glória Perez evidencia ainda é que seu percurso acadêmico (cursos de filosofia, direito, história e mestrado em História do Brasil) lhe forneceu arcabouço teórico e motivacional (porque não dizer metodológico?) para levar para a ficção a necessidade de reconstituição histórica e, portanto, eleição de espaço e tempo para abordagem das culturas escolhidas para suas tramas, adotando inclusive uma equipe de pesquisadoras, responsáveis por abastecê-la de informação sobre as culturas escolhidas e as temáticas abordadas.

A recorrência em dar voz ao Outro (IORIO, 2010), deixar falar os excluídos, marginalizados pela sociedade é também significativa de seu engajamento com a mesma, denotando um caráter de responsabilidade e intervenção, como aponta a antropóloga Esther Hamburger (2005), ao caracterizar as telenovelas concebidas a partir da década de 90 como telenovelas de intervenção social, dentre elas *Explode Coração* e *O clone*. Neste sentido, determinados roteiristas assumiriam um papel muito próximo ao dedicado aos romancistas do início do século XX, que ao utilizarem seus romances para a realização de crônicas da sociedade na qual se inseriam, assumiam a literatura como uma missão (SEVCENKO, 2003), denunciando, debatendo, discutindo situações e problemáticas de interesse coletivo.

Por fim, acreditamos que o estudo da autoria é fundamental para uma melhor compreensão das representações construídas no produto cultural em análise. O exame do contexto de criação quando associado ao exame da trajetória do autor nos permite

⁴⁹ Sobre a trajetória de Benedito Rui Barbosa, consultar Souza (2004).

transitar com maior coerência interpretativa sem extrapolarmos os percursos delimitados pelo gênero, pelo campo, pelo estilo do autor. Em suma, estes cuidados foram tomados para investigar as representações da temática cultural tratada no texto (narrativa) das telenovelas por acreditar que assim se amplia os horizontes de interpretação e de compreensão da própria obra.

A trajetória de Glória Perez sinaliza que seu capital social e cultural se coadunaram para formular um sujeito autor que realizou escolhas estratégicas para situar-se no campo, sendo por essas escolhas identificada e consagrada. Neste sentido é que podemos apontar indícios que justificam o estilo de Glória Perez. Quando sabemos que ela iniciou sua carreira como roteirista sendo colaboradora de Janete Clair, tendo, inclusive, finalizado sua última telenovela em decorrência de sua morte, temos um exemplo. Um caso de apropriação estilística exigida pela própria Clair no ato de contratação de Perez. Era necessário escrever como Janete Clair para ser colaboradora.

Segundo Antoine Compagnon (2001), a noção de estilo não é pura e designa uma identificação, uma unidade dentro de um conjunto de características ou representações simbólicas de um grupo, de um período ou de um indivíduo. Aglutinando inúmeros significados e acepções para designar de fato uma assinatura.

O estilo, enfim, é uma cultura, no sentido sociológico e antropológico que o alemão (kultur) e o inglês, mais recentemente o francês, deram a essa palavra, para resumir o espírito, a visão do mundo própria a uma comunidade, qualquer que seja a dimensão desta. (...) Tomada de empréstimo à teoria da arte e aplicada ao conjunto de uma cultura, a noção de estilo designa, então, um valor dominante e um princípio de unidade, um “traço familiar”, característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas. (2001. p 172)

Compagnon ainda afirma que o estilo “é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos estável)”, um conjunto de traços característicos de uma obra que permitem a identificação do autor e, ainda, “uma escolha entre várias “escrituras” (2001. p 173)”. Neste sentido é que buscamos delinear o estilo Glória Perez de contar histórias, buscando relacioná-lo com certos momentos da sua trajetória.

2.3 Estilo Glória Perez

Nosso corpus de análise se deteve nas telenovelas que trataram de situações e temas examinados nesta pesquisa – a migração cultural segundo a experiência do sujeito que se desloca em virtude de sua vida amorosa, profissional e familiar: *Explode Coração* (1995), *O Clone* (2001), *América* (2005), *Caminho das Índias* (2009). Buscamos observar alguns itens recorrentes cuja importância para a identificação de escolhas estilísticas da roteirista é substancial. Nesse sentido, destacamos a recorrência de recursos utilizados no tratamento dos temas, como a ambientação, os plots ou tramas principais e secundárias por núcleos de personagens, a construção de personagens (escolha do elenco etc.) e o uso de música e dança. O resumo das tramas principais de cada uma das novelas citadas, que favorecem uma melhor compreensão da análise encontram-se no anexo 1.

2.3.1 Temáticas

A autora é uma contadora de histórias e trabalha com uma gama diversificada de temáticas, entretanto, diante da observação dos temas tratados nas telenovelas escritas desde 1995, percebemos recorrências de cunho cultural, social e amoroso. Abordaremos esses temas por telenovelas. A intenção neste momento é criar um panorama que permita examinar as escolhas estilísticas da autora, segundo os padrões e as inovações já estabelecidos no campo da telenovela.

Temática cultural: o migrante

No tratamento desta temática, Glória Perez apresenta traços recorrentes e um formato peculiar de abordagem, que se distingue no campo diante de outras produções. Apontamos, portanto, algumas características deste tratamento nas telenovelas analisadas.

Dentro da abordagem cultural, ressaltamos o tratamento oferecido por Glória Perez às problemáticas relacionadas à migração. Esta vista como deslocamento de um lugar a outro, durante um determinado espaço de tempo, definindo, portanto, o tipo de contato que o sujeito que se desloca efetivará com o local de destino e sua cultura. Neste

sentido, Glória Perez apresenta uma arquitetura diversificada das questões relacionadas à migração e aos deslocamentos geográficos (especificamente, representados por viagens turísticas dos personagens). Nas telenovelas examinadas, esse tema está associado ao estilo da roteirista, pela frequência com a qual aparece – esteve presente desde 1995, em *Explode Coração*, até 2012-13, com *Salve Jorge*.

Ressaltamos ainda que associado ao tratamento da questão da migração, a roteirista problematiza alguns conflitos decorrentes do contato do migrante com a cultura do Outro, traço também recorrente em sua obra, conforme observaremos na análise das quatro telenovelas elencadas. Deste modo, os traços principais do tratamento da questão cultural por Glória Perez são:

- Eleição de uma cultura exótica (na comparação com os parâmetros ocidentais).
- Abordagem da problemática da migração e seus conflitos no que tange, principalmente, a relacionamentos amorosos interculturais.
- Abordagem das diferenças culturais através do trânsito de personagens entre os países envolvidos, no geral, caracterizados como turistas.

Em *Explode Coração (1995)*, a autora apresentou ao público a cultura cigana. Entretanto, não realizou a representação mais corriqueira dos ciganos- a marginalizada. A autora representou uma realidade pouco conhecida até então, a de ciganos de classe média alta, desvinculando-a da imagem usual de ciganos como ladrões, nômades. Contribuindo, assim, com uma nova possibilidade de visão do Outro. Segundo a autora, essa realidade correspondia a de uma família que ela conheceu pessoalmente no período de concepção da trama.

Quando fiz *Carmem*, na *Manchete*, conheci uma cigana, a Niffer, e ela reclamou do fato de que os filmes e as novelas só mostravam ciganos andando na estrada e lendo mão, embora existissem ciganos ricos, que moravam em casas e apartamentos grandiosos e eram donos de grandes negócios. Eu imaginava que existissem ciganos ricos, mas não vivendo de maneira que ninguém soubesse que eram ciganos. E a Niffer me levou a uma cobertura maravilhosa em Copacabana, na qual morava um casal que, para não chamar a atenção, por causa do preconceito que existe em relação aos ciganos, só se vestia com roupas típicas nos dias das festas tradicionais. A filha deles tinha 19 anos, era estudante da PUC, e a família tinha arranjado seu casamento com um rapaz da Polônia que ela só conhecia por um retrato 3 x 4. A

menina dizia que não se casaria de jeito algum. Estava criado o impasse. A modernidade havia feito com que aquela mocinha cigana fosse para a universidade. Ao mesmo tempo, ela estava sendo pressionada a cumprir projetos que vinham de milênios, do tempo em que os ciganos ainda eram nômades.⁵⁰

Dentro desta temática, os conflitos provenientes entre o contato cultural dos Outros com os brasileiros e sua cultura, demonstram, no geral, o choque entre o mundo moderno e o mundo antigo. Perez forjou uma complexa tensão entre esses dois mundos na família dos ciganos que escolheram o Brasil para viver. Neste sentido, a cultura do Outro, assim como a resistência a ela, são representados no seio da mesma família. Em *Explode Coração* isso foi representado através da família da protagonista, Dara.

A moça ilustra as dificuldades de pertencer a uma coletividade, os ciganos, e viver em um local que não vivencia sua cultura, como o Brasil. Dara nasce na região da Andaluzia, na Espanha, e sua família vem para o Brasil quando ela ainda era bebê. Foi criada dentro dos costumes ciganos, porém experimentando as contradições identitárias de pertencer ao grupo representado pela sua família e ao mesmo tempo, fazer parte de uma cultura como a brasileira. A roteirista apresenta perspectivas diferentes desta mesma problemática, visto que no núcleo da família de Dara, os membros vivenciam a experiência da migração de modos distintos: enquanto a protagonista entra em conflito familiar por conta do casamento arranjado, sua irmã mais nova anseia casar-se rapidamente, de acordo com os padrões da cultura cigana, por exemplo.

O Clone (2001) apresenta a cultura muçulmana. Vale ressaltar que a telenovela estreou no mesmo mês dos atentados às torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York, o que causou certa tensão sobre o modo como a autora iria representar essa cultura, visto que em decorrência dos atentados, os muçulmanos estavam sendo hostilizados em todo o mundo. O resultado final foi que, no Brasil, as pessoas passaram a adotar o vocabulário dos personagens muçulmanos, as roupas, maquiagens e jóias das personagens femininas. A novela foi grande sucesso de público, sendo comercializada

50

Disponível no endereço eletrônico

http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_imprimir_texto_na_integra/0,43576.267418,00.html Acesso dia 07.09.2012.

para vários países e co-produzida pela Telemundo para ser veiculada no mundo hispano estadunidense.

Em *O Clone*, Glória Perez criou núcleos de personagens ambientados no Brasil e no Marrocos com intercâmbio de personagens brasileiros visitando o Marrocos e personagens muçulmanos visitando e residindo no Brasil, forçando, deste modo, uma interculturalidade que permitia a autora articular tramas em um universo cultural exótico sem correr o risco de perder a identificação dos telespectadores. A trama principal conta a história do amor impossível de Jade, de origem muçulmana, criada no Brasil, com Lucas, filho gêmeo do bem-sucedido empresário brasileiro Leônidas Ferraz.

Assim como na telenovela anterior, a protagonista, Jade centraliza a maioria dos conflitos culturais decorrentes deste contato com o mundo moderno. Jade é uma imigrante, muçulmana, vive no Brasil com sua mãe, no início da telenovela, e sofre com as problemáticas decorrentes de questionamentos sobre suas identidades: muçulmana e brasileira. No Brasil, sua mãe contribuía para reforçar sua identidade muçulmana, através da diferença entre ela e as moças de sua idade, afirmava que ela não pertencia àquele grupo (explícito desde o primeiro capítulo da telenovela). Após a morte da mãe, Jade retorna ao Marrocos, onde nunca sentiu pertencimento.

Em um determinado momento da telenovela, a prima de Jade, Latifa, casa-se com Mustafá e vem morar no Brasil. Montam um comércio em um bairro do subúrbio e sofrem com a experiência de viver no estrangeiro. Como imigrantes, chocam-se com as diferenças culturais, dentre elas, a utilização de poucas roupas pelos brasileiros, os relacionamentos amorosos, as demonstrações de carinho explícitas e o posicionamento da figura feminina na sociedade.

Nesta telenovela, a música e a dança proveniente do país estrangeiro foram exploradas, popularizando a dança do ventre, assim como expressões utilizadas por personagens e a maquiagem das personagens femininas. A dança ocupava um lugar de destaque porque unia a família muçulmana dentro de sua própria casa e sem motivo aparente, sem festa, por exemplo. A dança era, ainda, utilizada pela mulher como estratégia de sedução do marido, pela sensualidade de seus movimentos.

América (2005) aborda em diversas situações a cultura norte-americana, a mexicana e a cultura *country* recriada no Brasil, através do núcleo de Barretos. Em comparação com os trabalhos anteriores, em *América*, Glória Perez deu menor ênfase a

experiência de vida do estrangeiro no Brasil, dando maior atenção à experiência do emigrante, dos brasileiros que decidiram viver em outros países, neste caso, aborda a situação norte-americana e o contexto da campanha contra imigração ilegal para os EUA⁵¹. Foi necessário focar nas dificuldades enfrentadas pelos personagens brasileiros diante da cultura norte-americana para que a telenovela não fosse acusada de encorajar esse tipo de conduta. Em contraposição, a autora reforçou o universo *country*, no Brasil, ambientada em Barretos, no interior de São Paulo, apresentando o estilo de vida dos peões de rodeios.

Em **Caminho das Índias (2009)**, Glória Perez estabelece tramas ambientadas no Brasil e na Índia. Segundo Memória Globo⁵²,

Retratar peculiaridades da cultura indiana em contraponto aos hábitos e costumes do Brasil foi uma das premissas da autora Glória Perez ao escrever *Caminho das Índias*, primeira telenovela brasileira a ganhar o Emmy International Awards. A história se passava na Índia e no Brasil, com duas tramas centrais em cada país, e investiu em campanhas sociais como a inclusão social dos doentes mentais e a educação familiar.

De modo semelhante ao desenvolvido para a trama de *O Clone*, em *Caminho das Índias*, Glória Perez possui uma preocupação, quase que didática, em explicar as diferenças entre as culturas citadas. Dentro desta perspectiva, a autora busca trabalhar questões relacionadas à migração de seus personagens e as consequências decorrentes desta situação. Por ser o foco de análise do presente estudo, essa temática em *Caminho das Índias* será mais cuidadosamente abordada no capítulo de análise.

Temática amorosa

Sabemos que esta temática é trabalhada por todos os autores de telenovelas, por ser um tema de ampla repercussão no melodrama latino-americano e nas narrativas

⁵¹ Após os atentados de 11 de setembro, intensificou-se a rigidez das políticas de entrada nos EUA, ocasionando um maior fluxo de tentativas de imigração ilegal no país.

⁵² Disponibilizado no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-276073.00.html> Acesso dia 12.09.2012.

sentimentais. Deste modo, iremos nos deter no tratamento dado por Glória Perez ao tema.

Percebemos que quando o assunto é o amor, a roteirista possui um modo peculiar de elaborar o tema. Herdeira de Janete Clair, a roteirista ancora os amores de seus protagonistas nas bases do melodrama, com destaque para o lugar da mulher que é atualizado: representada como uma fortaleza, capaz das maiores peripécias em nome de seus projetos individuais, entretanto, quando estão com seus amores, assumem a representação mais convencional: mãe, esposa dedicada, romântica e sensível.

A roteirista oscila no que tange a construção do par romântico de suas telenovelas. De certo modo, a autora subjuga o amor de seus protagonistas aos seus projetos individuais, como se a realização pessoal (sonho, trabalho, liberdade) fosse a conquista primordial da vida para o (a) protagonista e o amor viesse coroar o alcance deste objetivo maior. Em alguns casos, o amor transforma-se no próprio projeto individual de determinados personagens. Enquanto essa realização pessoal não chega, dificilmente o amor conseguirá ter espaço de acordo com a análise das telenovelas aqui citadas.

Enfim, nas tramas da autora o amor não move montanhas, não ultrapassa fronteiras. O amor só persiste se for o melhor para o casal (de acordo com seus projetos individuais), caso contrário, certamente, encontrarão outros amores com os quais serão felizes.

Explode Coração (1995) mostra que Dara vivia o conflito entre a tradição de seu povo e a modernidade do Brasil, país onde vivia. Neste sentido, a protagonista queria ser livre: casar por amor, estudar e ser uma mulher “normal”. Em nome deste projeto individual é que ela luta pelo amor de Júlio (Edson Celulari). Como chefes de família, Mio e Soraya (pais de Dara) possuíam seus projetos individuais que colocavam o amor à família em primeiro plano, relegando o amor do indivíduo às últimas consequências.

Na trama, Dara casa-se com Igor conforme se exigia na tradição de seu povo, mesmo tendo traído os seus costumes, ao entregar-se à paixão de Júlio Falcão antes do casamento e dele ter engravidado. No final da trama, Igor entrega Dara e o filho nas mãos do único amor da moça, o pai da criança, Júlio Falcão.

O projeto individual de Dara era viver livre das amarras impostas por seus pais e pela tradição de sua cultura. A moça frequentava o cursinho pré-vestibular escondida dos pais, na expectativa de que pudesse, após estudos, trabalhar e ser uma mulher independente, contrariando o projeto que os mesmos a impuseram, casar-se por escolha da família. A moça luta por sua liberdade de viver a vida segundo suas próprias escolhas, entretanto, rende-se ao casar com Igor, alcançando seu projeto apenas no final da trama, conforme explicitado, anteriormente.

O Clone (2001) aborda a temática amorosa/ constituição familiar como o foco principal da trama dos protagonistas. Os desencontros do casal são sintomáticos do desnível de seus projetos individuais. Jade (de origem muçulmana) foi criada no Brasil e se vê obrigada a retornar para o Marrocos em decorrência da morte de sua mãe (única familiar no país). Esse retorno é também um retorno às suas origens culturais e seus costumes, o principal deles e mais polêmico é o casamento arranjado, que Jade renega desde o primeiro dia na terra natal. Seu projeto é o da liberdade, ser livre para viver um grande amor, entretanto, esse amor não é possível com o homem pelo qual ela se apaixona. Ele não é muçulmano, não vive dentro dos preceitos impostos pela cultura e não foi escolhido pela família da moça. Ela se vê obrigada a casar-se de acordo com as escolhas realizadas pelo seu tio Ali para somente no final da trama, após inúmeras manobras, concretizar a realização do seu amor por Lucas.

América (2005) apresenta a protagonista Sol que adota desde a infância o sonho de ir morar nos Estados Unidos, “país de oportunidades e vida justa”. Quando conhece e se apaixona por Tião, Sol estava buscando seu visto para os EUA, não desiste do seu sonho em favor do amor, desiste do amor pelo peão, ou melhor, resolve ir à busca da concretização do seu sonho. Neste sentido, a roteirista cria um impasse de perspectivas: enquanto Sol projeta seu futuro fora do Brasil, Tião anseia por vencer no interior do país, denotando que os projetos dos dois são completamente díspares, não há possibilidade de encontro dos dois para viver esse amor.

Desloca assim, a roteirista o casal romântico da telenovela. Sol casa e tem um filho com Ed, um intelectual americano. O projeto individual de Sol vence o amor por Tião e lhe proporciona um novo amor.

Caminho das Índias (2009) narra outra história de amor impossível, desta vez ambientada na Índia. A construção efetivada pela autora ao longo da narrativa

demonstra que os indianos opõe a ideia de amor e paixão. A paixão é associada à inconsequência, que põe em risco os costumes e a família, sendo considerada, portanto, inadequada. Por outro lado, o amor é um sentimento que é construído após a escolha de um semelhante por seus pais.

Na trama principal, Maya, a protagonista indiana, se apaixona por Bahuan, entretanto, os dois são impedidos de vivenciar essa paixão, visto que de acordo com a construção da autora isso não seria permitido, porque eles pertencem a castas incompatíveis, de acordo com o sistema de castas indiano (remanescente, atualmente, em poucas cidades do interior, como é o caso da ambientação realizada pela autora, no Rajastão).

O casal combina de fugir para viver o romance em outro contexto, nos Estados Unidos, mas o galã decide fazer fortuna antes de levá-la e parte sem a protagonista. Abandonada, Maya não possui escolha, casa-se com Raj Ananda, escolhido por sua família e Bahuan torna-se o antagonista da história.

Podemos apontar que a protagonista representa também a discussão sobre o lugar da mulher na sociedade indiana de Perez. Este lugar está associado aos cuidados com a casa e com a família, mas Maya estudou, fala inglês, perfeitamente, e trabalha em um *call center* de um banco. Tudo permitido a ela porque a valorizaria para o matrimônio, segundo seus pais. A questão é que essa modernidade assumida pela família na criação da protagonista permitiu que ela se desapegasse de seus costumes ao apaixonar-se por Bahuan, pensando inclusive em deixar para trás a própria família e seus costumes. Maya somente cede à tradição porque Bahuan a abandonou, e sem enxergar alternativa para sua situação, aceita se casar com Raj, com quem construiu o verdadeiro amor.

2.3.2 Campanhas sócio-educativas

Tratamos aqui, especificamente, de campanhas sócio-educativas realizadas pela autora e que se transformaram em uma marca do seu estilo de contar histórias⁵³. Segundo a Glória Perez, quando questionada se a telenovela possui uma função social,

⁵³ Essa temática é de grande relevância na obra de Glória Perez e pode ser observada nas telenovelas anteriores ao corpus adotado nesta pesquisa, como *Barriga de Aluguel* (ano) e *Corpo e Alma* (ano).

Toda história que nos encante, que nos distraia, já tem por si só uma função. Todos nós precisamos sonhar. Sonhar faz parte das necessidades básicas do ser humano. Se a novela cumpre essa função, já faz o seu papel. Nós vivemos em um país de maioria ainda analfabeta e com grande parte da minoria alfabetizada sem dinheiro para comprar livros, ir ao teatro, assistir a shows, porque tudo isso é muito caro para quem ganha um salário mínimo. Então, a telenovela leva a essas pessoas o entretenimento a que elas não têm acesso. Só essa já é uma função social enorme. Sempre me pautei também por outra questão: se você tem um palco, por que não trazer para ele a voz dos que não têm voz?⁵⁴ Mas essa é uma maneira minha de olhar. Se outro escritor não enxerga assim e quer apenas contar uma história, ele está cumprindo uma função igualmente importante.⁵⁵

O depoimento de Perez denota através de sua definição de telenovela, o posicionamento que a autora ocupa no campo: autora de telenovelas de intervenção. Percebemos ao longo da análise, que a autora não se eximiu de sua condição de poder proporcionar o palco para a divulgação e esclarecimento de inúmeras problemáticas sociais, com vistas a beneficiar a coletividade, conforme podemos apontar.

Explode Coração buscou apresentar a cultura cigana sob um viés distinto do corriqueiro e a divulgar a campanha das “mães da Cinelândia”. Tratou-se de um movimento de mulheres que se reuniam nas escadarias da Igreja da Cinelândia, no Rio de Janeiro, para exibir as fotos de seus entes desaparecidos, na esperança que alguém pudesse lhes trazer ao menos uma informação que as confortasse. Segundo o Memória Globo, essa campanha ajudou a reintegrar mais de sessenta crianças às suas mães, durante a exibição da telenovela.

A campanha saiu da trama e ganhou outros veículos, como o jornalismo⁵⁶, a mídia impressa e dezessete anos depois, a campanha aparece em outra trama, da emissora, *Amor eterno amor* (2012), na qual eram veiculadas fotos de crianças desaparecidas ao final de cada capítulo.

⁵⁴ Grifo nosso.

⁵⁵ Disponível no endereço eletrônico http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_imprimir_texto_na_integra/0,43576.267418,00.html Acesso 07.09.2012

⁵⁶ Sendo reproduzida ainda hoje, pela Rede Bahia no seu telejornal diário, BA TV, ao vivo, da Praça da Piedade.

A estratégia de inserção desta temática na trama foi inovadora. A autora utilizou a personagem Odaísa (Isadora Ribeiro) e seu filho Gugu (Luís Claudio Júnior) para integrar a ficção e a campanha. Na trama, Gugu desaparecia e Odaísa se juntava às mães da Cinelândia exibindo a foto do personagem, assim como as mães faziam. Por conta disso, apareciam as fotos dos desaparecidos e o relato das mães, misturando ficção e realidade em uma mesma cena.

A campanha estava associada à trama central visto que Odaísa era secretária da família de Dara, a protagonista, além de sua amiga e confidente.

O Clone apresentou uma campanha sobre as drogas (álcool e entorpecentes ilícitos) que foi premiada pelo “*FBI* e pela *Drug Enforcement Administration (DEA)* – os dois principais órgãos do governo norte-americano responsáveis pelo controle do tráfico de drogas⁵⁷”.

Nessa trama, a autora utilizou as personagens Mel (Débora Falabella), Nando (Thiago Fragoso) e Lobato (Osmar Prado) para discutir a questão, apresentar o sofrimento do doente, da família, os efeitos das drogas, o perigo envolvido na causa e divulgar a possibilidade de cura (através dos centros de recuperação). A estratégia da autora foi mesclar depoimentos dos personagens ao de pessoas reais, inclusive famosas como o ator Carlos Vereza e a cantora Nana Caymmi.

Neste caso, essa campanha estava atrelada à trama central, visto que Mel era filha de Lucas, o protagonista, e Lobato era advogado de Leônidas Ferraz, pai de Lucas e possuía amizade com a família.

América é palco para o desenvolvimento de várias campanhas. A primeira foi contra a imigração ilegal para os EUA. A segunda, e bastante proeminente na trama foi a campanha em favor da acessibilidade que rendeu prêmios à autora e aos atores responsáveis pela representação.

Através das dificuldades enfrentadas pelos deficientes visuais, a autora buscou resgatar o direito de ir e vir, como assiste a constituição brasileira. Neste caso, a estratégia utilizada foi a utilização de personagens representando a causa, Flor (Bruna Marquesine) e Jatobá (Marcos Frota) foram os responsáveis por encenar as dificuldades

⁵⁷ Informação disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-229915.00.html> Acesso 19.09.2012.

enfrentadas diariamente por portadores de deficiência física. Na trama, houve também a campanha de esclarecimento sobre a cleptomania, doença psíquica que acomete pessoas com o vício compulsivo de furtar, representada pela personagem Haydée (Cristiane Torloni).

Vale ressaltar que a campanha contra a imigração ilegal para os Estados Unidos associada à trama principal, foi bastante proeminente, sendo a imigrante em questão a própria protagonista, Sol.

Caminho das Índias destaca a importância do esclarecimento sobre doenças psíquicas, esquizofrenia e psicopatia, por meio de informações sobre o surgimento da doença, o convívio, o tratamento e o reestabelecimento social (quando há).

A estratégia da autora foi manter um núcleo ambientado em uma clínica de reabilitação psíquica, a Clínica do Dr. Castanho (Stênio Garcia), que recebia pacientes e residentes e que, portanto, dispunha de licença poética para dialogar didaticamente com os seus alunos sobre as doenças representadas na trama e assim, informar o conteúdo programado ao telespectador: a esquizofrenia, retratada pelo personagem de classe média alta, Tarso (Bruno Gagliasso) e por outro personagem de situação econômica inferior, Ademir (Sidney Santiago) e a psicopatia, representada pela personagem Ivone (Letícia Sabatella).

A autora utilizou, ainda, depoimentos de pessoas reais acometidas por essas enfermidades, trouxe para a ficção ONG's que desenvolvem projetos relacionados ao resgate dessas minorias.

A campanha relacionava-se à trama principal concentrada no Brasil, pois, Tarso era filho de Ramiro Cadore, família protagonista da trama central e a psicopatia da personagem Ivone também se relacionava ao núcleo principal, já que a mesma deu um golpe em Raul Cadore, portanto, irmão de Ramiro.

2.3.3 Equipe de criação e produção: recorrências

Glória Perez trabalhou com uma equipe de profissionais que se tornou recorrente em suas telenovelas, denotando não apenas um “controle” no modo como suas histórias serão contadas, mas ainda o prestígio e consagração ao poder escolher a equipe com a qual se quer trabalhar em um campo como o da telenovela, no qual lógicas

mercadológicas e econômicas impõe-se como pilares que podem interferir no processo criativo. Essa recorrência na equipe inclui diretores e atores, vejamos quais profissionais estão mais presentes na trajetória da autora e quais as funções que eles cumpriram relacionadas à temática da migração cultural, foco do nosso estudo.

No que tange à escolha de protagonistas, Glória Perez não se exime da recorrência. Os triângulos amorosos do corpus foram compostos por Tereza Seiblitiz (Dara), Ricardo Macchi (Igor) e Edson Celulari (Júlio Falcão) em *Explode Coração*. Em *O clone*, o triângulo era formado por Giovanna Antonelli (Jade), Murilo Benício (Lucas) e Dalton Vigh (Said). Em *América*, no triângulo amoroso retorna Murilo Benício (Tião) para fazer par romântico com Deborah Secco (Sol) e disputá-la com Caco Ciocler (Ed).

Em *Caminho das Índias*, o triângulo foi formado por Juliana Paes (Maya), que havia participado com muito sucesso de *América* como a beata Creuza que fingia ser devota, mas que na verdade, gostava de seduzir os homens e de *O clone*, na qual viveu a oportunista Karla; por Rodrigo Lombardi (Raj) e Márcio Garcia (Bahuan). Para a sua última trama, *Salve Jorge* (2012), Glória Perez convocou, novamente, Rodrigo Lombardi (Théo), Nanda Costa (Morena) e Flávia Alessandra (Érica).

Sobre as recorrências na escolha da equipe de atores, podemos ressaltar ainda, que há atores e atrizes que foram associados aos núcleos estrangeiros de modo que também representam a experiência da migração cultural, através da encenação de famílias estrangeiras, em posicionamentos de matriarcas e patriacas, destacamos a presença de Laura Cardoso (*Explode Coração*, *O Clone*, *Caminho das Índias*), Stênio Garcia (*Explode Coração*, *O Clone*, *Caminho das Índias*), Eliane Giardini (*Explode Coração*, *O Clone*, *América*, *Caminho das Índias*), presentes nas tramas de maior conotação cultural da obra de Perez.

No que tange às tramas principais, temos a presença de núcleos estrangeiros, geralmente ambientados em famílias de classe socioeconômica de relevância para a sociedade, como em *Explode Coração*, com a família classe média alta de Dara, em *O clone*, o núcleo do Marrocos que abrangia a família do Tio Ali. Em *América*, o núcleo americano que interagia na trama era do casal Ed e May, também de classe média. Em *Caminho das Índias*, as famílias representadas eram as de Raj, da casta dos comerciantes (tapeçaria) e de Maya, também comerciantes (aromas).

Na trama que se desenvolve no Brasil, a autora busca também representar a classe média alta através de núcleos que problematizam questões como o alcoolismo, o vício das drogas, o preconceito, a falta de respeito à família, aos mais velhos, desintegração da família, além de doenças psíquicas como a cleptomania, a psicopatia, dentre outros. Foi assim com a família Falcão (*Explode Coração*), a família Ferraz em *O clone*, a família de Glauco, em *América* e a família Cadore, em *Caminho das Índias*. Neste tipo de núcleo foram frequentes as presenças de Christiane Torloni (*América*, *Caminho das Índias*), Bruno Gagliasso (*América*, *Caminho das Índias*), Totia Meirelles (*O Clone*, *América*, *Caminho das Índias*), Humberto Martins (*América*, *Caminho das Índias*), Edson Celulari (*Explode Coração*, *América*).

Perez não se exime em apontar em suas tramas as disparidades sociais, dentro da lógica possível à trama das nove da Rede Globo. A autora representa o subúrbio carioca com personagens tipo que ganharam popularidade da audiência, pela utilização de bordões. Além de núcleo estrangeiro e núcleo da classe média alta, do subúrbio, a autora inclui, geralmente, em suas tramas um núcleo relacionado à música e dança marcados, especificamente, por serem ambientados na gafieira da Estudantina, no Rio de Janeiro, especializada em dança de salão (ver próximo tópico).

Ainda sobre a equipe de trabalho da autora, temos um depoimento dela sobre *Explode Coração*, prestado ao Memória Globo, afirmando que o seu método de trabalho inclui a colaboração de pesquisadoras. Procedimento adotado nas telenovelas que escreve para abordar os temas escolhidos a partir de informações fidedignas.

Tenho três pesquisadoras. Não sei trabalhar sem elas. Mas participo ativamente da pesquisa. Quem sai a campo primeiro sou eu. Tenho um método antropológico de trabalhar. Se vou retratar determinado grupo, chego perto, convivo, preciso sentir como aquelas pessoas enxergam sua realidade, o que sonham, o que pensam. As pesquisadoras me acompanham durante essa primeira abordagem – cada uma delas fica responsável por um núcleo – e fazem a manutenção durante os meses em que a novela está no ar. Se estou escrevendo a história e resolvo fazer uma festa cigana, por exemplo, uma pesquisadora se encarrega de obter informações detalhadas sobre o ritual da festa. Mas, antes disso, eu já convivi com os ciganos, fui a festas, assisti a casamentos. Já captei o espírito da coisa. Em alguns casos, quando se trata de sociedades fechadas, precisamos de uma assessoria externa⁵⁸.

⁵⁸ Idem nota 23.

Em *América* (2005), segundo o Memória Globo, as pesquisadoras de Perez foram “Giovana Manfredi, responsável pelas pesquisas sobre deficiência visual; Bianca Freire-Medeiros, autora do livro *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*(2005), encarregada das pesquisas sobre imigração ilegal e cleptomania; Lurdes Hernandez, que ajudou na retratação da cultura mexicana; e Sandra Regina, colaboradora antiga da autora, que pesquisou sobre o subúrbio e coreografou as cenas de dança, incluindo as sequências no Forró da Vila e os passos *country* do núcleo de Boiadeiros⁵⁹”. A coreógrafa Sandra Regina também havia acompanhando a autora em *O Clone*.

2.3.4 Estratégias de utilização de música e dança

A utilização da música e dança está presente nas telenovelas de Glória Perez e de outros autores. São estratégias já observadas no gênero dramaturgicamente melodramático e que nutrem as lógicas de consumo associadas ao produto telenovela, visto a comercialização das trilhas sonoras das mesmas. Todavia, Perez tem uma estratégia de uso desses recursos que a diferencia dos outros autores roteiristas do horário das 21 horas da Rede Globo. É, portanto, o modo como Glória Perez trabalha a música e a dança em suas tramas que nos interessa.

Nas quatro telenovelas citadas no corpus de análise, percebemos a utilização de dois núcleos de dança. O primeiro refere-se aos grupos de estrangeiros e as danças típicas de suas culturas e o segundo, com exceção de *Explode Coração*, diz respeito aos personagens que são dançarinos e que frequentam algum espaço dançante, como a gafieira da Estudantina no Rio de Janeiro, por exemplo. Segundo a autora, diante do questionamento sobre qual é a sua relação com esse universo:

Adoro dançar. Danço tudo. Sou madrinha da Estudantina, uma gafieira no centro do Rio. É um cargo vitalício. Antes de mim, o cargo teve apenas uma ocupante, que hoje marca presença no salão como uma placa, entre os quadros nos quais se explicitam as regras da gafieira. Um dia, eu serei a placa ao lado, e me dá muita alegria pensar

⁵⁹ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-230635.00.html> Acesso em 18.09.2012.

que, enquanto a gafeira estiver lá, estarei em meio à música e à dança.

Em *Explode Coração*, as músicas e danças que foram exploradas se relacionavam com a cultura cigana, música *gitana*, danças típicas nas tendas e ao redor da fogueira. A trilha sonora internacional contou com Julio Iglesias, Gipsy Kings, Antonello Venditti, Carlos Oliva & Los Sobrinos, Venus. A trilha reforçou o sucesso da *Macarena* e de *Estoy Enamorado* (Donnato e Stéfano).

Em *O Clone*, Glória Perez deu amplo destaque a dança do ventre e trouxe o núcleo ligado diretamente à dança de gafeira na Estudantina. O bar da Dona Jura também foi palco para inúmeras apresentações musicais, artistas como Zeca Pagodinho e Jorge Aragão fizeram participação especial na telenovela. Segundo o Memória Globo, a novela rendeu três Cds a mais do que as telenovelas naquela época.

A novela rendeu (...) cinco CDs, os dois tradicionais contendo as trilhas nacionais e internacionais, e três trilhas sonoras complementares: um com as canções apresentadas no Bar da Jura (Solange Couto), outro com músicas de dança do ventre e um terceiro com o repertório da boate Nefertiti. A música *A Miragem*, de Marcus Viana, tema de Jade (Giovanna Antonelli) e Lucas (Murilo Benício), foi a que marcou o público ao longo dos nove meses de exibição da trama⁶⁰.

Em *América*, Perez trabalhou a dança relacionada ao universo country, ambientada com músicas sertanejas e trouxe mais uma vez a Gafeira da Estudantina, ambientada em Vila Isabel, bairro localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, com personagens que eram dançarinos profissionais. A telenovela lançou dois Cds, um nacional e um internacional, mas gerou duas trilhas complementares, uma com músicas de rodeios e outra com sambas.

Em *Caminho das Índias*, a autora ofertou amplo destaque à dança indiana, recheando cenas ao estilo Bollywood, quando os personagens se levantavam, sem

⁶⁰ Informação disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-229915.00.html> Acesso 19.09.2012.

motivo aparente e começavam a dançar, todos de uma só vez ao som da música pop indiana ou de mantras. Segundo o Memória Globo:

Caminho das Índias rendeu quatro CDs e empolgou o público com canções indianas como *Beedi*, tema de abertura da novela, *Chori Chori Gori Se*, *Nagada Nagada* e *Kajra Re*, que podiam ser ouvidas em várias cenas, acompanhadas pela dança dos personagens do núcleo indiano ou como fundo musical.⁶¹

Glória Perez trouxe, também, o núcleo relacionado à Gafieira da Estudantina, desta vez ambientada na Lapa, mais uma vez com personagens que eram dançarinos profissionais. Neste cenário, como já havia ocorrido antes, tem-se algumas participações especiais de artistas.

2.3.5 A representação do Brasil

A autora representa de modo recorrente no corpus, o Brasil (através de um representante nacional- personagem ou empresa nacional) como um país de destaque no campo científico ou tecnológico. Esse destaque é deslocado do habitual: reconhecimento internacional por nossas festas, pelo carnaval, pelo desempenho no futebol, para passar a assumir um posicionamento no mundo científico, tecnológico ou no mundo dos negócios.

Em *Explode Coração*, quando a internet ainda era uma promessa, Perez retratava na trama, um empresário brasileiro, Júlio Falcão, realizando uma palestra na China sobre essa nova tecnologia (cena exibida no primeiro capítulo). Em *O Clone*, Perez coloca nas mãos do Dr. Albiere (geneticista brasileiro) a façanha de produzir o primeiro clone humano do mundo. Em *Caminho das Índias*, Glória Perez coloca uma grande empresa brasileira, a Cadore, se relacionando com uma empresa indiana, denotando o interesse de internacionalização do Brasil. Deste modo, a roteirista contribui para uma nova representação do país frente à sua audiência, tanto nacional quanto internacional,

⁶¹Informação disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-276073.00.html> Acesso 19.09.2012.

haja vista que as telenovelas da Globo são comercializadas para diversos países do mundo.

2.3.6 Utilização de bordões

Glória Perez também é reconhecida pela criação de bordões em suas tramas. São frases ou expressões utilizadas por seus personagens e que se espalham ao longo da exibição pela audiência. Os bordões são utilizados tanto por personagens estrangeiros quanto por personagens brasileiros, sendo igualmente bem recebidos. Este recurso cria identificação da recepção, sendo um recurso recorrente nas telenovelas da autora.

Em *Explode Coração*, o casal de personagens Lucineide (Regina Dourado) e Salgadinho (Rogério Cardozo) apareciam em cena e logo, se escutava o bordão “*Stop, take it easy! Me poupe, me economize, Salgadinho!*” ou apenas “*Stop, Salgadinho!*”. Em *O Clone*, segundo o Memória Globo “(...) expressões árabes faladas pelos personagens ganharam as ruas, como *Maktub, Inshalá, Haram*, “Jogar ao vento” e “Arder no mármore do inferno”. O mesmo aconteceu com frases como “Cada mergulho é um flash” (proferida por Odete, a personagem de Mara Manzan) e “Não é brinquedo, não!”, dita por Dona Jura (Solange Couto), que viraram bordões de sucesso. O bordão de Dona Jura foi criado pela própria atriz.”⁶²

Já em *América*, era a vez de Seu Gomes (Walter Breda) lançar o seu “*Copiou?*”. O personagem era um policial aposentado que continuava a exercer sua autoridade no bairro, inclusive com o vocabulário próprio da corporação. Em *Caminho das Índias* também houve profusão de expressões estrangeiras entre os personagens. Segundo o Memória Globo,

A novela popularizou expressões como *Are Baba* (“Puxa vida!”), *Atchá* (expressão de satisfação), *Baguan Keliê* (“Meu Deus!”), *Firanghi* (palavra pejorativa para estrangeiro, que não segue os costumes do país), *Mamadi* (mãe), *Baldi* (pai), *Namastê* (“o Deus que habita em mim saúda o Deus que habita em você”).⁶³

⁶² Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-230635.00.html> Acesso 19.09.2012

⁶³ Idem nota 28.

2.4 O formato consagrado de telenovela de Glória Perez

O estilo Glória Perez de contar histórias se relaciona, portanto, com as convenções da telenovela nacional, mas inova em aspectos que foram ao longo de sua incidência sendo reconhecíveis pela crítica e pelo público, conforme demonstrado.

Vale ressaltar que a autora, todavia, exacerbava o arcabouço do melodrama, suas temáticas, seu foco (no envolvimento com o público, na criação, na utilização de outras linguagens artísticas como a música e a dança). Essa escolha estilística de Perez pode ser atribuída ao legado de Janete Clair, percebido, principalmente, no desenvolvimento das tramas e na ausência de limites para as peripécias dos personagens.

Deste modo, a fórmula de Perez (utilizada até a produção de 2012, *Salve Jorge*) inclui o tratamento de temas de ordem cultural associada à migração e ao estrangeiro cuja abordagem é tratada didaticamente com explicações (sejam explícitas, literais ou representadas) sobre as diferenças culturais mais perceptíveis à cultura ocidental, que tem na experiência brasileira uma referência, como o tratamento prestado às concepções do amor, da mulher, da família e dos idosos. Incluindo, a disseminação das noções sociais mais relevantes das culturas dos grupos sociais apresentados, a ilustração do núcleo estrangeiro com a música e danças típicas e a inserção de vocabulário particular, que atua como identificação deste núcleo e facilita a interação com o público, na medida em que atua como bordão.

O tratamento da temática cultural de cunho exótico é uma marca do estilo de Glória Perez. No que tange ao tratamento do roteiro, Flavio de Campos afirma que Glória Perez trabalha com duas tramas principais, e alterna a relevância das mesmas de acordo com os interesses em jogo na condução das tramas e nos índices de audiência. Segundo o autor,

A roteirista de novela Glória Perez trabalha com duas tramas principais-uma explícita, outra latente. Nas suas palavras: “Todas as minhas histórias têm duas tramas principais, embora eu não as revele. Se a trama “A” falhar, eu recorro à outra. E o equilíbrio fundamental não é entre a trama principal e as demais, mas entre duas tramas igualmente fortes.” (CAMPOS, 2009. p 105)

Podemos apontar que o tratamento da temática da migração nas telenovelas de Glória Perez é central. Está sempre ancorado na trama central, no geral um dos protagonistas efetiva um movimento migratório, constituindo-se como emigrante,

quando brasileiro ou imigrante, no caso de o protagonista ser estrangeiro. Associado à trama central, a roteirista amplia a discussão sobre a migração enquanto promotora de contatos culturais e destes, contribuindo com a discussão sobre as identidades e diferenças, na medida em que transforma suas telenovelas em encenações de narrativas de viagens turísticas. Neste caso, localizadas nas tramas secundárias, com o foco na representação de contatos culturais, a autora ilustra os diversos tipos de reações a estes contatos, podemos citar: o exotismo, o conflito, a absorção cultural e a incompreensão.

No nível do exotismo situa-se, no geral, personagens que possuem a consciência da diferença existente entre si mesmo e o Outro e não esboça esforço algum de aproximação cultural, reagem como turistas que apreciam algo que não são. No nível do conflito situam-se personagens que diante da migração entram em conflito identitário, diante da impossibilidade de pertencimento a um único local ou cultura. Neste caso, situam-se os personagens que saem de seu país de origem para residir em outro, como as protagonistas Dara (Explode Coração), Jade (O clone), Sol (América). Problemática que, portanto, é ancorada na trama central das telenovelas de Glória Perez.

Quando citamos a absorção cultural, tratamos de personagens que não impõem barreiras à integração e que se esforçam por se aproximarem do Outro, não apenas na busca pela compreensão, mas ainda, pelo aprendizado e enquadramento aos quais se dispõem para pertencerem ao grupo em questão. No nível da incompreensão, situam-se personagens que ignoram as diferenças culturais enquanto traços constitutivos de determinado grupo e enquadram-no dentro de sua lógica excludente e simplória. Neste sentido, a autora apresenta na mesma telenovela, todas essas categorias encenadas.

No formato consagrado de Perez incluem-se também campanhas de cunho social de modo específico e diferenciado que contam com a inserção de pessoas e instituições reais narrando suas próprias histórias ou representando a si mesmos, o que denota um efeito de realidade nas tramas ficcionais.

Neste sentido, quando se trata das campanhas sócio-educativas, a autora instaura ainda, mais uma marca quando utiliza o recurso da voz *over* para ilustrar alguma dificuldade passada pelo personagem que é acometido pela doença da campanha realizada. Neste caso, a autora utiliza em uma cena, um personagem explicando as dificuldades da doença para alguém, quando de repente, a cena é cortada e aparece outro personagem passando pela situação descrita pelo primeiro, que passa a ser o narrador,

neste segundo momento. Este recurso foi utilizado em *O clone* para abordar a dependência química da personagem Mel (Debora Falabella) e de Lobato (Osmar Prado). Este se consultava com um psiquiatra e deitado em um divã contava como era sua vida de dependente químico, a cena da consulta era cortada e aparecia Mel sofrendo o que estava sendo narrado por Lobato ao psiquiatra. Em *Caminho das Índias*, esse recurso também foi utilizado na campanha sobre a esquizofrenia e a psicopatia. Neste caso, foi utilizado o personagem de Stênio Garcia, Dr. Castanho, que possuía uma clínica de psiquiatria, na qual havia residentes (estudantes de medicina), aos quais Dr. Castanho explicava como eram os sintomas dessas doenças, sendo a cena cortada para o personagem que era acometido pelas enfermidades, no caso a psicopata Ivone (Letícia Sabatella), os esquizofrênicos Tarso (Bruno Gagliasso) e Ademir (Sidney Santiago).

Outra marca do estilo Glória Perez de narrativa é a estratégia de criação de uma espécie de espelhamento de situações, apresentando repetidamente como se comportam diferentes perfis de personagens em situações similares ou diante dos mesmos problemas. Em *Caminho das Índias*, nosso corpus de análise, podemos elencar situações utilizadas pela autora com essa estratégia: a migração que motiva o relacionamento amoroso, relações amorosas proibidas, gravidez indesejada e o acometimento da esquizofrenia.

No primeiro tema, a autora ilustrou através dos casais Raj e Duda, as dificuldades de um envolvimento entre culturas tão distintas e quando o arco narrativo que tratava do enlace dos dois se aproxima de uma resolução- com a separação definitiva do casal, a autora já havia lançado outro, também relacionado ao primeiro, visto ocorrer, justamente, com o irmão de Raj, Ravi. Esse se apaixona pela jovem brasileira Camila em sua visita ao Brasil. Os dois vivem as mesmas problemáticas que o casal anterior, a diferença que acrescentamos e que interessa ao nosso trabalho é que Camila, diferentemente, de Duda consegue penetrar no bloqueio familiar que a impedia como estrangeira de se casar com Ravi.

Um segundo espelhamento que a autora utiliza é da relação proibida de Maya e Bahuan, o dálit, que possui seu espelho quando Anusha, filha de Amitav e Surya, decide, ainda criança, que irá se casar com Rari, um dálit.

Outra repetição que apontamos foi o “espelho” utilizado pela autora relacionado à gravidez indesejada. Neste caso, a gravidez de Maya, noiva de Raj e Duda, ex-

namorada de Raj. A autora representa a mesma situação em culturas diferentes e como as personagens lidam com o problema. Vale ressaltar que não há alternância da problemática na trama, as personagens engravidam ao mesmo tempo, portanto, passam por situações similares permitindo ao espectador comparar as situações. Citamos ainda, a utilização pela autora da temática da doença mental. Neste caso, a autora preferiu opor dois personagens em situações sociais diferentes e acometidos pela mesma doença, a esquizofrenia. Ilustrou a situação através dos personagens Tarso, representante do núcleo de classe média alta da trama e Ademir, representante do núcleo menos abastado da trama.

No que tange a construção de personagens, Perez tem apresentado a bipolaridade, seguindo a lógica melodramática de facilitar o consumo com personagens de rápida identificação para o espectador, fazendo-o torcer pelos bons e detestar os maus. O protagonista nas tramas de Glória Perez segue a orientação de Michel Chion (1947) para roteiros de cinema “comercial”, eles possuem objetivos a serem alcançados.

Para haver história as personagens principais precisam ter um objetivo a ser alcançado. Esse objetivo pode ser a volta ao *status quo* anterior, se as personagens foram perturbadas ou postas em perigo por um inimigo, uma catástrofe, dificuldades, ou ainda a consecução de uma busca ou de uma promessa, ou aquisição de um bem, a conquista de um ser amado etc. Segundo SWAIN, esse objetivo deve ser específico e concreto, imediato, fortemente motivado, claramente estabelecido. (CHION, 1947. p 166)

O autor explica que o roteirista precisa valorizar o objetivo do protagonista, não sendo necessária a espetacularização do objetivo em si, mas apontar a direção para o alcance do mesmo e a distância entre esse e o protagonista. No caso das tramas de Perez, os protagonistas são as mulheres, no corpus trabalhado para a análise do estilo, Dara, Jade, Sol e Maya. Todas elas possuíam objetivos a serem perseguidos, seja o alcance da liberdade, o direito de decidir seu próprio destino ou a concretização do amor.

A recorrência dos núcleos citados no item 2.3.3, como o da gafeira da Estudantina, um núcleo relacionado à comédia, um núcleo relacionado a ações sócio-educativas, um núcleo de estrangeiros ambientados nos locais enfocados nas telenovelas (como Marrocos e Índia), além de núcleo estrangeiro no Brasil, núcleo de família de

classe média alta e núcleo ambientado no subúrbio carioca, somados, ao núcleo onde se efetiva o drama romântico compõem a arquitetura base das telenovelas da roteirista Glória Perez.

Deste modo, Perez cria um mosaico de histórias que se associam para formular um produto final colorido, dançante, que promove não apenas o consumo e o entretenimento, mas também a discussão sobre a diferença (IORIO, 2010). Tudo associado à necessidade criada a partir da lógica do campo, de envolver a audiência de modo a converter o interesse pela trama em índices do Ibope, reconhecimento da sociedade civil e da Crítica especializada. Neste sentido é que destacamos no estilo da roteirista, a sua utilização da temática cultural, enfocando a perspectiva daquele sujeito que se desloca (temporariamente ou não) e que se coloca diante do Outro, gerando de certo modo, um conflito utilizado pela roteirista para narrar seu melodrama.

3 CAMINHO DAS ÍNDIAS: RELATOS DE VIAGENS E MIGRANTES

Escutar as versões dos outros sobre os assuntos e não se colocar em posição soberana sobre estes saberes parece uma postura acadêmica...

O meu preparo é todo acadêmico, muito cuidadoso. Mas depois eu pego aquilo tudo e transformo em história. Por isso eu fico passada quando vem alguém e diz que o que escrevi é inverossímil: ninguém imagina como foi cuidadosa aquela construção. E eu não desconstruo não. Você pode ver que tanto os muçulmanos quanto os indianos ficaram muito felizes com o retrato que fiz deles. Claro que eles sabem que nem todos os indianos são assim, mas que o que está lá é normal. Glória Perez (IORIO, 2010. p 253).

O tratamento da temática da cultura de migrantes em telenovelas não é uma inovação da roteirista Glória Perez, visto que na história do campo, essa temática foi utilizada por inúmeros autores, sendo a cultura italiana a mais encenada, citemos Benedito Rui Barboza que utilizou essa temática em telenovelas como *O Rei do Gado* (1996), *Terra Nostra* (1999) e *Esperança* (2003) e Sílvio de Abreu que a utilizou em *A Próxima Vítima* (1995) e *Passione* (2010). Ambos contribuíram para o campo da telenovela brasileira na medida em que trouxeram a representação da cultura italiana no contato direto com a cultura brasileira apresentando semelhanças e diferenças entre elas e construindo um imaginário acerca dessa cultura. Essa representação, entretanto, esteve circunscrita à estereotipização em torno da figura do italiano, mas especificamente, do italiano patriarca, da mama italiana e da típica família italiana, numerosa e barulhenta. O sotaque carregado e o desleixo com a imagem (roupas largas, cabelos longos, barbas por fazer, utilização de lenços e outros adereços nos cabelos das mulheres) marcavam a diferença com os personagens brasileiros. É frequente a representação dos italianos imigrantes, deslocados de seu país e estabelecidos no Brasil, mas vivendo no país em comunidade e sem tematização da diferença cultural. Os autores apresentaram a cultura italiana sem uma significativa discussão sobre a diferença cultural, que nos impulse a realizar um estudo comparativo, entre essas obras e as de Glória Perez.

O nosso interesse, entretanto, situa-se na singularidade da abordagem realizada por Perez: a recriação da ambientação cultural dos estrangeiros, de modo a não isolá-los e a não rotulá-los, simplesmente, como o argentino, o armênio, o italiano; a transformação da singularidade cultural dos estrangeiros em elementos da narrativa; a formação de mais de um núcleo central por grupo de estrangeiros a cada telenovela,

sendo um deles ambientado no país de origem; a transformação dos conflitos decorrentes do contato intercultural em narrativa.

Acreditamos que dentre essas estratégias utilizadas no tratamento da temática por Perez, a representação dos contatos interculturais são os de maior potencial reflexivo no que tange ao aporte cultural, visto que permite à recepção uma comparação, entre o que somos e o que não somos, na visão dos roteiristas.

Assim, nosso foco de análise na telenovela *Caminho das Índias* são os modos de representar os contatos culturais decorrentes de movimentos transitórios e migratórios. Interessa-nos, particularmente, as personagens e arcos narrativos⁶⁴ que tenham como foco de atenção a problemática dos contatos culturais entre estrangeiros que decorrem da migração.

O tratamento das culturas dos migrantes dado pela autora Glória Perez já foi reconhecido como uma das marcas do seu estilo de contar histórias (ver tópico 2.3.1). Observa-se que certas estratégias associadas à escolha da utilização desta temática são similares: os locais escolhidos para ilustrar a migração abrigam culturas consideradas exóticas ao olhar ocidental, a justaposição dessas culturas com a brasileira nas tramas principais - uma no país estrangeiro e outra no Brasil, preocupação didática de explicar os costumes estrangeiros e as expressões mais conhecidas.

Para compreender as representações efetivadas pela roteirista Glória Perez, foi necessário problematizar a construção do imaginário estrangeiro sobre o Brasil e os brasileiros, sobre as situações das personagens que remetiam aos problemas das identidades culturais dos indivíduos e das nações. Neste caso, interessa-nos a construção do Outro como a figura do migrante, do turista, do viajante, aquele que se confronta com a cultura estrangeira e diante desta estabelece reflexões de ordem identitária, visto as novas configurações impostas pela globalização.

3.1 Identidades e representações

O conceito de identidade deve ser compreendido como parte de um processo de produção simbólica e discursiva que se insere no “circuito da cultura” a partir de

⁶⁴ Noção absorvida a partir do estudo de Omar Calabrese (1994) sobre serialidade, correspondendo a histórias que apesar de entrecortadas por outras histórias e intervalos possuem uma continuidade que permite a compreensão do espectador.

preocupações relacionadas com a representação, segundo Woodward (2000). A autora resgata as preocupações acerca da identidade, em diversos níveis: global, com reflexões em torno das identidades nacionais, étnicas e local com discussões sobre a identidade pessoal.

Para Woodward (2000), a identidade é relacional, depende de algo externo a ela para existir “de uma identidade que ela não é”, sendo assim, marcada pela diferença. Essa diferença caracteriza-se pela exclusão: não sou indiano, sou brasileiro, além de ser estabelecida por uma marcação simbólica, quando nacional (língua, bandeiras nacionais, roupas típicas, hino nacional, dentre outros), já que há uma associação entre a identidade da pessoa ou grupo e as coisas que, corriqueiramente, eles utilizam ou fazem. No âmbito pessoal, Silva (2000) aponta que,

Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica para dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mais evidentes indicadores de posições de sujeito fortemente marcadas por relações de poder (SILVA, 2000. p 82).

Já no que tange as identidades nacionais, Tomaz Tadeu da Silva afirma que é comum o apelo a mitos fundadores, citando inclusive o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson visto que “não existe nenhuma “comunidade natural” em torno da qual possam reunir as pessoas que constituem um determinado agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada” (2000. p 85). Deste modo, a criação de mitos fundadores que permitam envolver emocionalmente uma coletividade em torno de um sentimento de pertencimento faz parte do processo de criação das identidades nacionais. Silva ainda aponta que o idioma é também utilizado neste sentido, pois caracteriza-se como algo próprio a determinado povo, a determinado lugar.

Neste sentido, para Woodward (2000), a afirmação de identidades nacionais é marcada ainda por uma história específica, definida, seja de conflitos étnicos, de colonização ou de diáspora. A história instaura as bases de uma identidade nacional que pode ser reivindicada voltando-se ao passado, entretanto, esse retorno às origens aponta, segundo a autora, um processo de construção da identidade, que pode ser marcado por conflito, contestação e uma possível crise. Neste sentido, diante da discussão sobre as

identidades nacionais, existe uma tensão entre as perspectivas essencialistas e não-essencialistas.

Os essencialistas sugerem, no caso de uma identidade sérvia, por exemplo, que existe um “conjunto cristalino, autêntico, de características que todos os sérvios partilham e que não se alteram ao longo do tempo. (2000. p 12)”, já os não-essencialistas focalizam as diferenças, as características comuns que os sérvios partilham entre si e com outros grupos, além de observar como a definição de ser sérvio modificou-se ao longo do tempo. Esta discussão é fundamental para analisarmos em *Caminho das Índias*, quais conceitos acerca da identidade são operados pela roteirista Glória Perez.

Podemos apontar que a roteirista ancora suas discussões identitárias em *Caminho das Índias* tanto no âmbito individual, quanto no âmbito nacional, na medida, em que seus protagonistas vivem crises existenciais por pertencerem a uma identidade nacional, marcada pelo conservadorismo e tradição de seus costumes, ao mesmo tempo, que suas emigrações lhes permitiram ampliar suas identidades pessoais, deixando de ser apenas indianos, falamos aqui dos personagens Raj (Rodrigo Lombardi) e Bahuan (Márcio Garcia) e dos conflitos apresentados pela roteirista decorrentes da condição de “indianos” desses personagens.

Para Woodward (2000), nas últimas décadas, houve mudanças no campo da identidade que instauraram uma possível “crise”, decorrente da modernidade tardia. A autora cita Kevin Robins (1997) para quem o fenômeno da globalização envolve grandes transformações, incluindo a queda das estruturas dos Estados e nações, que segundo o autor, entraram em colapso e cederam lugar para a “transnacionalização da vida econômica e cultural” (apud Woodward, 2000. p20). Segundo a autora, a globalização desestabilizou as barreiras culturais, comerciais e linguísticas, através do trânsito de pessoas, mercadorias e ideias, produzindo identidades “novas e globalizadas”. Neste sentido, Woodward (2000) afirma que a globalização produz diferentes resultados em termos de identidade.

A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas

identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade. (2000. p 21)

Neste sentido, a roteirista Glória Perez utiliza a personagem Laksmi (Laura Cardoso), matriarca da família Ananda, e seu irmão Karan (Flávio Migliaccio) para discutir a influência da globalização, através dessa diluição de fronteiras. A roteirista opõe a visão dos dois personagens, Laksmi é contra as consequências da globalização e afirma algumas vezes, diante de situações fora dos costumes indianos: “A Índia não é mais a mesma!” ou “ O que aconteceu com a Índia?”. Já Karan acredita que a Índia pode conviver com a modernidade, sem abrir mãos dos costumes, sendo a favor, inclusive, da implantação do comércio eletrônico na empresa de sua família, apesar da oposição dos outros membros.

Woodward (2000) aponta ainda, que a globalização produziu uma “dispersão das demandas ao redor do mundo” (p 21) causando uma aceleração da migração. Esta, motivada, inicialmente, pela necessidade econômica. Para Woodward (2000), a migração produz impactos tanto no país de origem quanto no país de destino, visto inúmeros exemplos de cidades que abrigam comunidades e culturas diversificadas, como São Paulo ou Nova York. Segundo a autora, a migração desestabiliza tanto quem se desloca quanto quem mantém contato com o migrante, produzindo, assim, identidades que são moldadas pelas diferentes experiências de migração vividas.

O contato entre as duas culturas promove transformações nas mesmas, pode ser um movimento de retorno às origens, uma reafirmação de sua identidade primeira ou a aceitação que se constituiu uma nova identidade (absorvendo novas à primeira identidade), esse movimento é apontado pela autora como indicio da “crise” da identidade cultural. Porto (2001) realiza uma ressalva pertinente neste sentido: “Caberia lembrar aqui o papel do estrangeiro na relativização das certezas: enquanto figura da alteridade ou da alteração (Harel, 1992. p 23), ele se questiona sobre o país onde se instala, a partir de um olhar novo e crítico. (p 102)” Colocando-se, ainda que temporariamente, como o Outro.

Neste sentido, o contato cultural decorrente da migração pode proporcionar uma grande contribuição para a formação/ construção de identidades, pois esses movimentos tendem a “desestabilizar e a subverter a tendência da identidade à fixação” sendo por este motivo, o foco de nossa análise no corpus, a telenovela *Caminho das Índias*. Para

Silva (2000), a viagem é “tomada como metáfora do caráter necessariamente móvel da identidade” (p 88).

Para o autor, o movimento entre fronteiras evidencia a instabilidade das identidades, pois o trânsito permite ainda situar-se nas fronteiras, não apenas partir e chegar, mas localizar-se no “entre” deixando as certezas sobre as identidades desestabilizadas, como no caso dos questionamentos relacionados a conceitos de gênero e sexualidade, que deslocam as oposições binárias como homossexual/ heterossexual, masculino/ feminino, permitindo ao sujeito localizar-se entre fronteiras, denotando uma identidade ambígua, indefinida. Silva (2000) aponta ainda que “o cruzamento de fronteiras” e o “cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade” (p 89). Este indicador nos aponta conceitos fundamentais para compreender a representação efetivada pela roteirista Glória Perez, no corpus em questão, a ser explorado na análise.

3.1.1 Narrativas de viagens

O ato de viajar promove ao indivíduo que se desloca uma transposição não apenas de barreiras físicas, como de barreiras culturais, linguísticas, inclusive, psíquicas, visto que o contato cultural pode proporcionar ao mesmo um conhecimento sobre si a partir da comparação com o Outro, bem como o conhecimento (auto-aceitação) sobre o grupo no qual se insere. Oliveira (2010. p 54) define as viagens como:

Formas de acesso a outros mundos. Os dicionários as definem como forma de deslocamento espacial percurso de um local a outro relativamente distante. Contudo, o ato de viajar pode abranger muitos significados: além de espaço percorrido. Afinal, viajar não é apenas transpor barreiras físicas, pois existem muitas outras formas de viajar, conforme afirma Octavio Ianni (2000. p 11): a viagem pode ser real ou imaginária, filosófica, artística, científica.

Compartilhamos a visão da autora no que tange as viagens e, principalmente, na definição sobre a figura do viajante como aquele que “tem (sempre) um olhar estrangeiro por onde passa, e, por isso, parece ter uma visão diferenciada sobre o mundo. Deixa-se de lado uma visão estabelecida e estética das coisas para observar tudo

com o olhar distinto.” (2010. p 54). Essa visão sobre o viajante é a desejável, mas nem sempre foi assim, nem todos enxerga(ram) m a diferença através da relativização.

Na história do Brasil, a temática das viagens está associada, inicialmente, aos relatos dos cronistas e viajantes no período do pré-descobrimento, essas impressões de viagens nos demonstravam as relações estabelecidas com os nativos, com o território, a descrição da fauna e flora, as dificuldades, as diferenças, a partir do ponto de vista europeu. O relato de viajante mais conhecido no Brasil é a carta do escrivão português Pero Vaz de Caminha, na qual o autor relata o “achamento” do Brasil.

Diante da visão do habitante do Novo Mundo, Caminha estranha a todo instante os nativos, pois para o seu imaginário, o europeu, a nudez explícita dos índios, por exemplo, não era aceitável dentro de seus parâmetros culturais. A ressalva foi feita neste caso, pois os mesmos eram tidos como inocentes, ignorantes, pois não conheciam os costumes europeus. Neste sentido, foram considerados “bons selvagens”, pois Caminha não identificou nenhuma organização política ou religiosa, considerando-os quase que imediatamente como “tabulas rasas”, prontas para serem preenchidas com as normas europeias.

Segundo Todorov (1993), também Colombo, em “Carta a Santangel” datada de fevereiro-março de 1493, cita como primeira referência aos índios o fato deles estarem nus. Para o autor, a constatação é reveladora já que vestimentas (ou a falta delas) são consideradas símbolos de cultura. Ainda segundo Todorov,

Fisicamente nus, os índios também são, na opinião de Colombo, desprovidos de qualquer propriedade cultural: caracterizam-se, de certo modo, pela ausência de costumes, ritos e religião (o que tem certa lógica, já que, para um homem como Colombo, os seres humanos passam a vestir-se após a expulsão do paraíso, e esta situa-se na origem de sua identidade cultural). Além disso, Colombo tem, como vimos, o hábito de ver as coisas segundo sua conveniência, mas é significativo que ele seja assim levado à imagem da nudez espiritual. (1993. p 34)

Todorov explica que Colombo enxerga as coisas de acordo com suas referências culturais, neste caso, os índios como desprovidos de língua, de lei e de religião. Quanto à cultura material, Colombo nem se interessa, e Todorov afirma que essa atitude em relação à outra cultura “é, na melhor das hipóteses, a de um colecionador de

curiosidades, e nunca vem acompanhada de uma tentativa de compreender.” (1993. p 34).

Neste sentido, o autor afirma que “a relação com o outro não se dá numa única dimensão. Para dar conta das dimensões das diferenças existentes no real, é preciso distinguir entre pelo menos três eixos, nos quais pode ser situada a problemática da alteridade.” (1993. p 183). O primeiro eixo seria um julgamento de valor, o segundo, uma ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao Outro, implicando a adoção de valores ou a imposição de sua própria vontade. O terceiro eixo se refere ao conhecimento ou a total ignorância sobre a identidade do Outro. Para Todorov esses eixos se relacionam, porém sem implicações rigorosas e nem reduções entre um e outro.

As representações dos viajantes remetem, pois, às narrativas sobre os Outros, sobre a construção das identidades (de si mesmo e da coletividade).

3.2 O Brasil no imaginário europeu

Podemos apontar que ainda hoje paira sobre o Brasil a ideia de um imaginário estrangeiro reverberado em produções culturais estrangeiras que nos representa. É importante historicizar este imaginário para visualizarmos em que perspectiva situa-se a reflexão representada em *Caminho das Índias*, por Glória Perez.

O período das Grandes Navegações foi marcado pela colonização do Novo Mundo e, conseqüente, expansão do catolicismo. Neste sentido, o imaginário europeu à época era fortemente marcado pela necessidade da Igreja em ampliar seu número de fiéis. Colonizar, portanto, era sinônimo de expansão não apenas do território como também da religião. Os colonizadores acreditavam, como bons católicos, na existência de um paraíso terrestre, imaginário alimentado pelos relatos dos cronistas e viajantes e pela herança dos escritos de gregos e latinos que faziam alusão à sua existência. Segundo Mello e Souza (1987), o descobrimento do Brasil pelos portugueses aproximou-os do imaginário vigente relacionado à existência deste paraíso terrestre.

Essa associação baseou-se nos relatos dos cronistas Rocha Pita, Thevet e Léry, por conta do cenário exuberante que encontraram em nossas terras. Segundo a autora “associar a fertilidade, a vegetação luxuriante, a amenidade do clima às descrições

tradicionais do paraíso terrestre tornava mais próxima e familiar para os europeus a terra tão distante e desconhecida (1987. p 35)”. Essa vertente não imperou sozinha no discurso dos cronistas, segundo a autora houve um movimento de edenização e detração do Novo Mundo. A edenização relacionada à natureza e a detração relacionada aos homens que nela habitavam, como comentado anteriormente. Esse duplo movimento foi inaugurado por Colombo, que sempre enalteceu o cenário encontrado na América comparando-o com os cenários que conhecia e com relatos que havia lido e que indicavam haver, realmente, um paraíso terrestre em terras desconhecidas.

Esta relação com o éden e o demoníaco está relacionada ao processo colonizador europeu que associava a expansão marítima à expansão do catolicismo, por isso à necessidade de converter os habitantes do Novo Mundo.

Inúmeros relatos dão conta do cenário exuberante e do caráter paradisíaco da natureza, associado à nudez dos indígenas (remetendo a ideia inicial de Adão e Eva em estado de inocência) e o exotismo de nossa fauna compondo, assim, o cenário edênico das terras brasileiras. Deste modo, esse discurso europeu foi reproduzido ao longo do tempo e o Brasil foi representado no imaginário europeu como um paraíso terrestre. Segundo Kajihara (2008) foi com o advento dos meios de comunicação de massa que o Brasil passou a ter uma imagem veiculada no cenário internacional. O imaginário permaneceu o mesmo: edenização das paisagens e “certa demonização” dos habitantes. Não é por acaso que até recentemente, a própria propaganda da Embratur (Empresa Brasileira de Turismo) voltada para o exterior exaltava as nossas praias e a sensualidade dos corpos femininos seminus, denotando uma nova espécie de demonização dos brasileiros (Kajihara, 2008).

3.2.1 Narrativas de viagens e de migrantes: as representações do Outro em Caminho das Índias

A roteirista Glória Perez representa conflitos em *Caminho das Índias* através da representação do Outro estrangeiro em duas situações-chave, aquelas vividas pelos migrantes e aquelas que ocorrem durante as viagens.

A telenovela em questão está dividida em duas tramas principais, conforme estilo da roteirista Glória Perez, uma está ambientada na Índia e a outra no Brasil. Na trama principal que envolve o núcleo indiano temos a família dos Ananda, compreendida pelos pais de Raj (empresário indiano que mantém relações comerciais com o Brasil), a família de Maya (operadora do call center do banco internacional no qual o brasileiro Raul Cadore possui uma conta pessoal), a família de Shankar e ainda a família da Dona Shima residentes no Brasil. Essas famílias pertencem à casta dos comerciantes, os Ananda comercializam tecidos, os pais de Maya comercializam essências, Dona Shima é dona de um restaurante, a família de Shankar pertence à casta dos brahmanes, entretanto, seu filho, Bahuan foi adotado e pertence à casta dos dálits.

Na família de Raj, estão seus pais Opash e Indira, sua avó Laksmi e seu tio, Tchatcha, além de seus irmãos Amitav, Ravi e Shanti, Súria e Anusha, esposa e filha de Amitav. Na casa de Maya encontram-se seus pais, Manu e Koti, além de seu irmão Komal e sua esposa Rani. Na família de Shankar encontramos apenas ele e o seu filho adotado, Bahuan. No Brasil, os imigrantes indianos são Dona Shima, mãe de Indra e Malika, além de sua irmã. A família de Opash possui um conflito antigo com a família de Shankar, marcado desde o primeiro capítulo da trama, na cena em que Shankar vê Opash humilhar um menino dálite, imediatamente, ele esclarece para as crianças que não existem diferenças entre eles e adota o dálite que havia sido humilhado na cena, pois o mesmo havia acabado de perder os pais.

Esse conflito entre Opash e Shankar perdura durante toda a telenovela, até descobriremos que a mãe de Opash teve um romance secreto com Shankar, antes de casar-se com seu pai, sendo ele, portanto, filho de Shankar. Bahuan, o menino dálite é criado por um brahmane, mas sofre ao longo da trama o desprezo por parte dos indianos que não aceitam que ele ocupe posições de destaque na sociedade, perseguindo-o e humilhando-o sempre que possível, tendo seus maiores opositores os homens da família Ananda. Por outro lado, a família de Dona Shima se cruzará à família de Opash através da união de seus filhos, Indra e Chanti, assim como a família de Maya se unirá também à família de Opash através do casamento de Raj e Maya.

Existem dois elos que unem os dois núcleos, indianos (residentes na Índia) e brasileiros, o primeiro é a empresa de comércio pela internet de Raj Ananda, procurada pela empresa de medicamentos brasileira Cadore para a expansão do seu negócio,

justificando inicialmente, portanto, as idas e vindas dos personagens entre o Brasil e a Índia. O segundo elo é Maya que, inicialmente, é operadora de call center do banco internacional no qual Raul Cadore possuía conta, depois tornou-se sua secretária remota.

No Brasil, o núcleo principal gira em torno da família Cadore, composta pelo Sr. Cadore, seus filhos Raul e Ramiro casados, respectivamente, com Sílvia e Melissa Cadore. Raul é pai de Júlia e Ramiro é pai de Inês e Tarso.

A empresa Cadore é o cerne dos conflitos existentes tanto entre os indianos: Bahuan e Raj, quanto entre os brasileiros Raul e Ramiro. Entre os indianos, a dimensão é diferenciada, apesar de o conflito ter sido instaurado desde o primeiro capítulo pela diferença de castas, eles se encontram no mundo dos negócios, no qual essas diferenças não podem existir. É, pois, através da empresa brasileira Cadore que eles são reconhecidos como grandes executivos indianos, iguais, portanto.

Na Índia, Maya como operadora de *call center* precisava ter um inglês perfeito e recebia treinamento para que o cliente não percebesse que estava sendo atendido por uma indiana. Denotando outra vez, a perspectiva da roteirista ao representar o mundo dos negócios como neutro, alheio a diferenças culturais.

A história de amor da trama central do núcleo indiano envolve dois casais apaixonados e uma cultura tradicional. Bahuan e Maya, indianos de castas distintas, incompatíveis, se apaixonam e o rapaz, inicialmente, omite a informação sobre sua casta à moça. Raj, empresário internacional indiano namora a brasileira Duda, o casal se conheceu na Inglaterra, porém se encontram no Brasil, onde a moça reside. O conflito ocorre porque a família de Raj decide que é o momento dele se casar, justamente, quando o rapaz pede a brasileira em casamento.

Conforme representação da roteirista, na Índia é a família que decide o momento no qual os filhos irão se casar. Quando Raj é informado sobre a intenção de seus pais de fazê-lo unir-se em matrimônio, diz que gostaria de apresentar à família uma moça brasileira que ele quer se casar. A notícia é avassaladora, pois a família Ananda orgulha-se de seu tradicionalismo e não admite a entrada de um membro que não faça parte do grupo, que seja o Outro, distinto deles, portanto, incapaz de perpetuar a cultura dos mesmos.

Diante da resistência familiar, Raj decide abrir mão de seu amor pela brasileira em favor de sua família e sua cultura, enquanto isso, Maya se entrega a Bahuan e recebe também a notícia de sua família de que eles estão à procura de um noivo para ela. A moça pede que os pais conheçam um rapaz pertencente à casta dos brahmanes, conforme ela pensava, mas logo descobre que, na verdade, ele é um dálite, impossibilitando o vínculo com o apoio familiar. O casal apaixonado decide fugir para os Estados Unidos da América onde as diferenças de suas castas não fazem sentido, entretanto, o rapaz com o sentimento de inferioridade aflorado pela ausência de casta, retira o pedido da fuga com a moça e lhe propõe buscá-la dentro de um ano, depois de se estabelecer na América como um executivo internacional capaz de sustentar uma mulher de casta. A moça não aceita o adiamento da fuga, visto que sua família entra em acordo com a família de Raj e o casamento é rapidamente aceito pelos Ananda por conta da ameaça da estrangeira.

O dálite Bahuan viaja, então, sozinho para a América. Raj termina seu relacionamento com Duda, a brasileira e torna-se noivo de Maya até consumarem o matrimônio.

Na trama central ambientada no Brasil, os irmãos Cadores vivem um conflito por conta da exposição e reconhecimento social de um em detrimento do outro. Raul, responsável pelo setor financeiro da empresa, realiza um grande golpe para, inicialmente, chamar a atenção, do irmão. Por influência, da psicopata Ivone, Raul Cadore resolve simular sua própria morte e com outra identidade viver como um rico desconhecido em Dubai, junto com a mesma, desestabilizando a família e a empresa.

3.3 Perspectivas de Análise

A análise está pautada em arcos narrativos, situações dramáticas e núcleos de personagens que abordam vários aspectos do tema em questão: o contato cultural a partir de movimentos migratórios e de viagens para o estrangeiro. Os arcos são sintomáticos porque exploram os problemas que surgem diante do Outro estrangeiro, seja na experiência da migração, seja nas situações de viagens, e, deste modo foi realizado devido à extensão do corpus. Diante da observação do mesmo, percebemos que a roteirista estruturou dois tipos de movimentos: as migrações e as viagens, ambas

situam-se no âmbito dos deslocamentos, entretanto, a migração implica que o sujeito se estabeleça no local por um tempo maior do que nas viagens. Os movimentos migratórios estão na trama central do núcleo indiano e na trama central do núcleo brasileiro e sua motivação principal é a realização amorosa. Neste caso, essa motivação circunscreveu um leque de situações no principal núcleo indiano, por isso, elegemos as situações amorosas principais, aquelas que relacionam a brasileira Duda (Tânia Kalil) e o primogênito de Opash, Raj (Rodrigo Lombardi), a brasileira Camila (Ísis Valverde) e o filho mais novo de Opash, Ravi (Caio Blat). Todavia, as situações da jovem filha de Opash, Chanti (Camila Oliveira) permitem uma aproximação com as situações vividas pelo Jovem Indra (André Arteché) no núcleo indiano que reside no Brasil, pois ambos denotam um anseio de viver a tradição indiana de um modo diferente do idealizado por seus pais.

As narrativas de viagens estão ancoradas nos personagens centrais do núcleo indiano e nos personagens das tramas secundárias, ocorrendo aqui o maior número de casos. Selecionamos para a análise a viagem de Deise à Índia, a viagem de Ravi ao Brasil, a viagem de Opash ao Brasil, o arco da viagem de Camila, Júlia, Leinha, Aída, César e Ilana à Índia, o arco da viagem dos executivos da Cadore e suas acompanhantes à Índia.

Por fim, buscamos através dos traços pontuados no capítulo 2 (exotismo, conflito, absorção cultural e incompreensão), examinar as representações construídas a partir das situações vividas pelos personagens elencados.

Conforme apresentado no capítulo 2, no formato consagrado de telenovela da roteirista Glória Perez, está a repetição de intrigas (espelhamento) com o objetivo de oferecer maior ênfase ao tratamento do tema escolhido. Em *Caminho das Índias*, no caso da migração como elemento promotor de encontros culturais, sejam eles com fins amorosos, ou profissionais no contexto da globalização, a autora usa este recurso em intrigas dentro do mesmo núcleo: Raj se apaixona por uma estrangeira e depois Ravi, seu irmão, também se apaixona por uma estrangeira, ambas brasileiras. A diferença é que Ravi utiliza peripécias para obrigar a família a aceitar sua esposa estrangeira, diferente de Raj que termina seu relacionamento e casa-se com uma indiana, conforme a tradição hindu.

A autora usou o recurso do espelhamento nas viagens, tanto as dos brasileiros à Índia como dos indianos ao Brasil. Foram construídas as mesmas experiências de estranhamento. Sendo que o que as diferencia é a definição de quem se desloca, se brasileiro ou indiano, e sua conseqüente experiência.

3.3.1 A migração em foco: arcos narrativos, núcleos e personagens relacionados.

Iniciemos com a apresentação dos perfis de personagens e núcleos, explicitando-os para logo em seguida realizar um esforço de análise interpretativa que priorize uma síntese da representação efetivada pelos personagens acerca do Outro.

3.3.1.1 Família Ananda

A família de Raj (Rodrigo Lombardi) possui um posicionamento bastante relevante da discussão das problemáticas relacionadas à migração. Os pais Opash (Tony Ramos) e Indira (Eliane Gardini) promovem e apóiam a migração de seus filhos. Acreditam que os estudos fora da Índia, valorizam os mesmos para o matrimônio.

Apesar de ser uma família que conserva os costumes, estão muito atentos ao que pode valorizar seus filhos diante da sociedade indiana e à relação destes com o mundo globalizado. No que tange à temática da migração, os Ananda são sintomáticos, se não veem problemas na migração de seus filhos para estudar ou trabalhar no exterior, associam o comportamento inadequado de determinados personagens ao fato deles terem se rendido à modernidade, representada pela migração a países ocidentais citados, como a Inglaterra e o Brasil.



Cenas da família Ananda

Na observação da cena do capítulo três (2.2 5 minutos), a mãe de Raj, Indira, entra na sala com uma revista mostrando uma declaração de uma atriz de bollywood afirmando que a Índia deveria abolir a necessidade da virgindade para o casamento. Opash diz que ela está com essa opinião, porque saiu da Índia para morar na Inglaterra e completa que a pessoa que mora fora de seu país, jamais retorna ao seu local de origem do mesmo jeito.

Outra discussão da família que podemos citar é o arco narrativo referente à ampliação do comércio familiar através da internet. A discussão perpassa os conceitos de globalização e os conflitos provenientes ao mundo antigo e ao mundo moderno. A desavença ocorre porque o membro mais velho da família (portanto, o que não pode ser contrariado), Karan (Flávio Migliaccio), diz que o comércio da família Ananda será muito mais exitoso se expandissem para a internet através da empresa de Raj, membro da família. O problema se instaura porque segundo “os costumes”, os membros da casta dos comerciantes controlam as finanças de sua empresa e ampliando os negócios para a internet, deslocariam esse controle para a empresa responsável pelo negócio virtual. Na discussão familiar, uns eram a favor da inovação, outros a favor dos costumes. O impasse se resolve quando, Opash busca na vila de onde vieram, ou seja, nas origens da família, o parente mais velho, o Dada, que possui convicções mais próximas da tradição, impedindo a expansão do comércio através da internet.

Em outra cena (Capítulo 58), estão todos reunidos na sala quando Opash, em meio a uma discussão, pergunta se eles sabem que em um lugarejo da Índia as pessoas

estão realizando casamentos e divórcios pela internet, através de emails e conferências. A notícia foi rechaçada pela maioria dos membros da família, sendo questionado “O que está acontecendo com a Índia?”. Diante dos mais tradicionais, apenas Tchatcha, tio Karan, consegue articular uma defesa, afirmando que são os novos tempos, logo sendo combatido por Laksmi (Laura Cardoso) que diz “Isso é influência dos firanguis estrangeiros!”.

Deste modo, podemos perceber que a temática da globalização está representada pela roteirista, neste núcleo, à diluição e fronteiras e associada à corrupção da tradição indiana, diretamente relacionada aos deslocamentos migratórios, em especial, aos contatos decorrentes destes movimentos.

No capítulo 82, Indira está com Maya (Juliana Paes) e Laksmi, e lê uma notícia de jornal que diz que em Mumbai existem jovens que moram juntos sem se casarem. Todas ficam horrorizadas e Maya aponta para Laksmi o fato dela ser bastante rígida, ao que a senhora retruca dizendo ser a favor dos costumes e que não aceita nada que mude os costumes.

Essas situações apontam que a família Ananda sintetiza inúmeros vetores possíveis sobre a questão da identidade cultural indiana representada pela roteirista Glória Perez. Se por um lado, os pais Indira e Opash estão abertos à experiência da migração de seus filhos em decorrência dos estudos, por outro lado, proíbem as consequências provenientes deste ato, como a mudança de concepção de vida dos mesmos, a aproximação da perspectiva da globalização em detrimento ao essencialismo acerca da identidade cultural indiana.

O posicionamento do tio Karan denota uma crença na possibilidade de associar modernidade e costumes, em uma tendência de hibridização cultural, distinta do pensamento dos outros membros dos Ananda. A avó da família, Laksmi é o pilar mais conservador da família. Intransigente, ela busca de todas as formas proteger e propagar os costumes tradicionais indianos.

3.3.1.2 *Chanti*

Irmã mais nova de Raj, Chanti (Carolina Oliveira) é uma adolescente que estuda e sofre represálias por parte da avó Laksmi, pois declara o seu desejo de realizar pós-

graduação fora da Índia, na Inglaterra, contrariando os planos de sua família a respeito de seu futuro.



Figura: Matriarca da família Ananda, Laksmi, e a adolescente indiana Chanti.

A avó, matriarca da família, conforme explicitado anteriormente, ocupa o posto de guardiã dos costumes e tradições de seu povo e não concorda que a mulher realize determinadas tarefas ou atividades, antes associadas apenas à figura masculina, como estudar, por exemplo.

Na visão da matriarca da família Ananda, os pais estariam sendo permissivos com seus filhos, na medida em que lhes proporcionava a oportunidade de estudar fora da Índia. Para Laksmi, a causa dos problemas da família foram as migrações de seus netos; primeiro, Raj, porque declarou o desejo de se casar com uma estrangeira, depois Ravi (Caio Blat) que casou-se com uma estrangeira escondido da família, tudo, segundo a matriarca, motivado pelas viagens que os dois fizeram, o primeiro para Londres e depois para o Brasil e Ravi também para o Brasil.

A menina Chanti possui o apoio dos pais para estudar, pois eles acreditam que uma filha bem instruída, na Índia atual, é bem valorizada no momento da procura por um matrimônio.

Deste modo, a personagem está no limiar dos conflitos sobre a interferência estrangeira na cultura indiana, através de sua experiência familiar de migração e se

coloca, portanto, como integrante destes conflitos no momento em que decide também, migrar.

Na cena do capítulo 10, Opash está ao telefone com Raj, que se encontra no Brasil e que lhe diz que já havia terminado o relacionamento com Duda (Tânia Kalil), conforme combinado com a família. Opash se encontra na sala com Laksmi e Chanti, que estava estudando.

Opash- Raj está voltando!

Laksmi: Opash?

Opash: Sim, mami!

Laksmi: Veja sua filha, está o dia todo na frente desses livros feito um homem!

Shanti: Eu vou ter prova de Física, dadi.

Opash: Tic her, mami, vai ter prova de física!

Laksmi: O quê que uma mulher vai fazer com física? Você tem que aprender a cozinhar, a dançar para o seu marido. Quando seu marido disser que está com fome, o que você vai dar para ele se alimentar? Física?

Opash: Mami, os tempos mudaram!

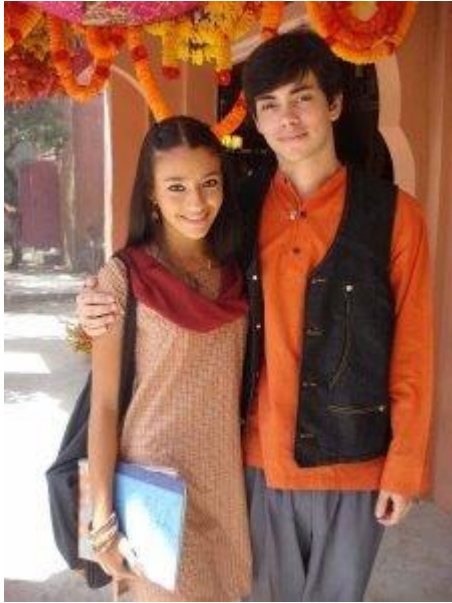
Laksmi: O que ela disse? Que vai estudar na Inglaterra!

Shanti: Eu vou fazer pós-graduação na Inglaterra, sim tic her. Todas as minhas amigas vão fazer pós-graduação fora.

Opash: Mami. paz... paz! Ainda falta muito tempo para Shanti terminar uma faculdade e depois pensar em uma pós-graduação.

Laksmi: Vai acontecer a ela o que aconteceu a Raj no estrangeiro, vai comer carne e vai beber álcool.

A personagem apresenta em si uma vontade de romper com as barreiras protecionistas familiares e culturais, visto o seu desejo pelo estudo. Chanti deseja realizar a pós-graduação fora da Índia. Para um país no qual a mulher não podia estudar, pós-graduação é uma realidade bastante animadora, conforme a representação de Perez.



Chanti e seu amigo indiano

No capítulo 80, Chanti tem um diálogo com um rapaz e lhe diz que não deseja para si o mesmo futuro de sua mãe: Não quer ser dona de casa, quer estudar, conhecer o mundo, morar na Inglaterra, estudar e tão pouco pretende um casamento arranjado, quer viver sozinha.

Chanti com ideias de estudar fora da Índia e de não querer se casar obriga os pais a providenciarem os preparativos para o seu casamento, a fim de evitar que ela se desvirtuasse dos costumes e do futuro planejado por sua família, conforme a tradição. Por isso, iniciam os preparativos para o casamento de Ravi, filho mais velho que Chanti e ainda solteiro. Somente após o casamento de Ravi, Chanti poderia se casar.

Por esta decisão da família, a menina torna-se o estopim de uma crise familiar. Seu irmão, Ravi, assim como ela, não queria o casamento arranjado e precisava de um modo de casar-se por amor, com Camila, a brasileira, e é Chanti que descobre como efetivar o desenlace.



Chanti procura Shankar para ajudar Ravi.

Ela vai até Shankar (Lima Duarte), inimigo de sua família, e descobre um ritual que permitia a união que Ravi queria, por conta disso, Opash acusa Shankar de ter ajudado a desvirtuar os Ananda, chegando, inclusive, a ir ao tribunal dos brahmanes.

Após a família aceitar o casamento de Ravi com Camila, inicia-se a procura pelo noivo de Chanti. Quando, finalmente, a família encontra um noivo dentro das expectativas, Chanti decide fugir para a Inglaterra. Ela recebe o convite de um produtor de Bollywood para participar de um filme internacional e aceita, vai para a Inglaterra fugida de sua família.



Chanti em uma produção de Bollywwod.

Chanti é uma personagem que respeitava uma série de costumes da tradição cultural indiana, entretanto, quando dizia respeito à própria vida, a jovem queria poder decidir seu futuro. A moça queria morar na Inglaterra, sem deixar de pertencer ao seu grupo cultural, mas assimilando outras experiências.

A personagem é salva, estrategicamente, pela indústria cinematográfica de Bollywood. É salva pela modernidade, resgatada pela máquina da indústria cultural mais encantadora e de tamanho acesso propagador desta cultura. Afasta-se Chanti dos desejos de herança dos Ananda, mas contribui por outro lado para a difusão de seus costumes e tradições de seus antepassados.

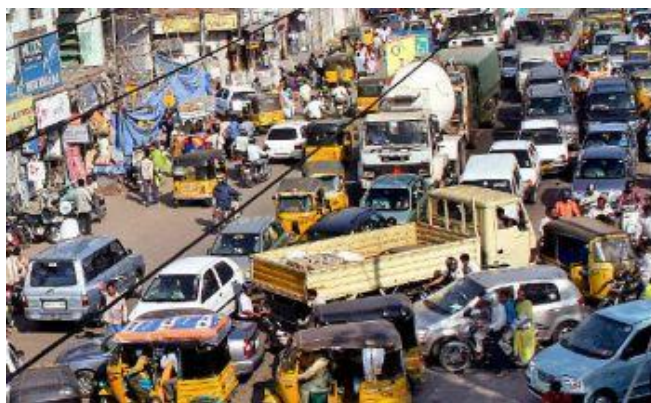
3.3.1.3 Romance Raj e Duda: separação em favor dos valores da família

Esse arco inicia-se, no primeiro capítulo da telenovela, com a cena de Raj, o empresário indiano, dançando em uma boate, no Brasil, com sua namorada brasileira, Duda. O indiano mantém um relacionamento de dois anos com a moça e a pede em casamento, entretanto, é impedido pela família de casar-se com ela, por tratar-se de uma estrangeira. A moça, não acredita na justificativa do indiano e decide ir atrás dele na Índia.

Neste ponto é que se iniciam as reflexões a cerca das diferenças culturais entre o casal. A moça viaja até a Índia para se encontrar com Raj. Ao chegar ao Rajastão, a moça sente o impacto da cultura indiana, estranha na primeira cena, o trânsito. Carros, tuque-tuques (carros típicos da Índia), bicicletas, animais, carroças e pedestres dividem as ruas que não apresentam guardas de trânsito e nem semáforos, aproximando a personagem ocidental da perigosa experiência de um caos no trânsito.



Duda e Chiara na chegada à Índia.



Trânsito indiano

Raj (capítulo 25) vai ao seu encontro e eles se reconciliam, entretanto, ele lhe afirma que nada mudou na decisão de sua família e insinua que poderia ficar com ela, apesar do casamento arranjado por eles. A moça fica indignada com a proposta do indiano e retorna ao Brasil sem se despedir dele.



Após aparente reconciliação, Duda decide ir embora.

A problemática instaurada neste arco decorre, especificamente, da justificativa de Raj para o rompimento com Duda. O fato de ele terminar o relacionamento em favor de sua família e tradição não é uma justificativa aceitável por Duda, sua ex-noiva. A moça julga-o de acordo com sua própria cultura, na qual a relação com os idosos e os pais nem sempre é de respeito e preservação. E, onde, o culto ao indivíduo tende a confrontar os costumes e a tradição.

Duda não aceita que ele termine o relacionamento por conta da pressão familiar, mas acha plausível que ele termine por causa de outra mulher, pensamento em

conformidade com sua perspectiva cultural ocidental, o que Raj não consegue entender, já que ele afirma amá-la.

Enfim, as representações dos valores culturais discutidos neste arco são bastante díspares. O indiano acreditava que as diferenças culturais não fossem interferir no amor dele com a brasileira, mas diante do desfecho do relacionamento, percebe que a perspectiva de mundo dos dois não são equivalentes e nem são relacionais, não poderiam coexistir. Cada um reage e atua conforme seus valores e modelos culturais, neste caso, o indiano se envolve com a estrangeira, sem, contudo, deixar de desejar enquadrá-la em seus costumes, em sua casta.

Neste sentido, podemos apontar ainda a postura da família de Raj que em momento algum cogitou a entrada da “firanghi estrangeira” no seio da família Ananda. Mesmo tendo proporcionado ao filho estudos na Inglaterra e sendo este, um empresário internacional, independente financeiramente da família, os Ananda não conseguem aceitar a não realização do casamento arranjado, característico da Índia retratada por Glória Perez, nem a entrada de uma estrangeira na família.

Apesar de serem adeptos de algumas modernidades, como o intercâmbio cultural de seus filhos, os representantes da família, relacionados a este assunto específico são unânimes, nem adultos, nem as crianças, tão pouco os idosos são a favor da união com a estrangeira, vista como uma ameaça à unidade familiar e à conservação das tradições.

A avó paterna, Laksmi, culpa Raj pela situação em que ele coloca sua família, associando-a à sua experiência migratória e afirma que no estrangeiro ele deve ter “ingerido álcool e comido carne no estrangeiro”, atitudes que denotariam sua corrupção dos costumes.

Deste modo, o Brasil e seus representantes são vistos pela família indiana de modo ameaçador. Negando a possibilidade de convivência diante da diferença, este núcleo representa a ala que defende a identidade essencialista e a defesa da identidade fixa, estável.

Assim, a autora inicia os confrontos teóricos sobre a problemática da identidade, os essencialistas, agora conhecidos, os membros da família Ananda, neste primeiro arco.

No arco referente à segunda viagem de Duda à Índia, a moça descobre que está grávida de Raj e decide ir à Índia procurar a família do indiano para fazê-lo assumir o

seu filho. Chiara (Vera Fischer), sua amiga, decide acompanhá-la. Ao chegar à Índia, o estranhamento das moças diante do trânsito que não apresenta semáforos, guarda de trânsito, nenhuma espécie de organização conhecida pelas brasileiras é enfatizado. Ao que o motorista que as conduz ao hotel afirma que todos na Índia possuem as suas vontades e cada um faz o que quer, no trânsito também.

No hotel, Chiara questiona a Duda sobre como será a abordagem da família, a moça diz que elas irão à loja da família Ananda procurar o pai de Raj, o comerciante Opash. Duda vai à loja e conversa com Opash, que lhe diz que Raj está casado e que não irá assumir o seu filho. Opash faz uma proposta financeira à brasileira para que ela crie o filho sozinha, ela não aceita e diz que o espera no Hotel para eles conversarem, novamente. Preocupada, Duda pensa em um modo de inverter a situação a seu favor. Na sequência, ela diz a Chiara que encontrou um brasileiro e que este lhe aconselhou a contratar as *rijdras*, espécies de terceiro sexo, bastante respeitadas na Índia pelo escândalo que elas realizam ao cobrar uma dívida daquele que se recusa a pagá-la. E, assim, foi feito.

As *rijdras* foram à loja de Opash e o informaram sobre a cobrança. Ele foi buscar o dinheiro e seguiu para o hotel de Duda, onde tiveram uma conversa definitiva. Ele apresentou a ela o vídeo do casamento de Raj e foi lhe explicando cada momento da celebração, todos os rituais. Ela não contestou, chorou e lastimou, por fim, convenceu-se de que deveria voltar ao Brasil sem o conhecimento de Raj.



Rijdras

Este segundo arco não poderia ser excluído da análise, pois o mesmo demonstra uma mudança na representação do pensamento da personagem brasileira Duda. Se na primeira viagem, a personagem estranha e recusa a cultura indiana, mesmo estando na Índia, na segunda viagem, ela se utiliza do conhecimento adquirido desta cultura para se beneficiar.

Duda mudou a concepção inicial, passou a aceitar que a cultura indiana é distinta e que, portanto, possui suas lógicas e estruturas diferentes, bem como o modo de agir, de pensar. A personagem passa a aceitar-se como estrangeira, portanto, distinta, concluindo que para obter um contato com a família Ananda, precisaria “entrar” no mundo deles. Apontamos ainda, neste sentido, a cena que Duda conversa com Opash e lhe diz que Raj lhe prometeu colocar o *mangalasutra* em seu pescoço. Este é o símbolo da união do casal na Índia, um colar, algo como a aliança, no ocidente. A moça cita os símbolos da cultura indiana para o seu ex-sogro em uma tentativa de manter um diálogo equivalente. Em contrapartida a conduta de Opash foi, desde o início do arco narrativo, afastar a brasileira de sua família oferecendo inclusive dinheiro para que ela desistisse de cobrar a paternidade a Raj. Uma atitude protecionista que coloca em risco o seu próprio casamento, em favor da felicidade do filho e de afastar a ameaça da exposição da família a um filho bastardo com uma estrangeira.

No último diálogo de Duda com Opash, o pai de Raj fica decepcionado com o filho por ele ter prometido casamento à Duda e ter realizado até mesmo festa de noivado, segundo informações da moça. Após essa conversa o indiano mostrou-se mais complacente com a mesma, entretanto, lhe diz que na cultura dela será mais fácil criar o filho sem pai e julga que para Raj, dentro dos moldes da cultura indiana, será muito complicado assumir um filho ilegítimo. Pede encarecidamente a Duda que crie o filho sozinha com o suporte financeiro que ele irá oferecer.

Neste caso, a questão social foi relevante. O pai tinha receio de que além de abalar o casamento do filho, abalar também a reputação da família Ananda. Um filho fora do casamento com uma estrangeira, certamente, iria destituir o respeito e a imagem de conservadorismo da família.

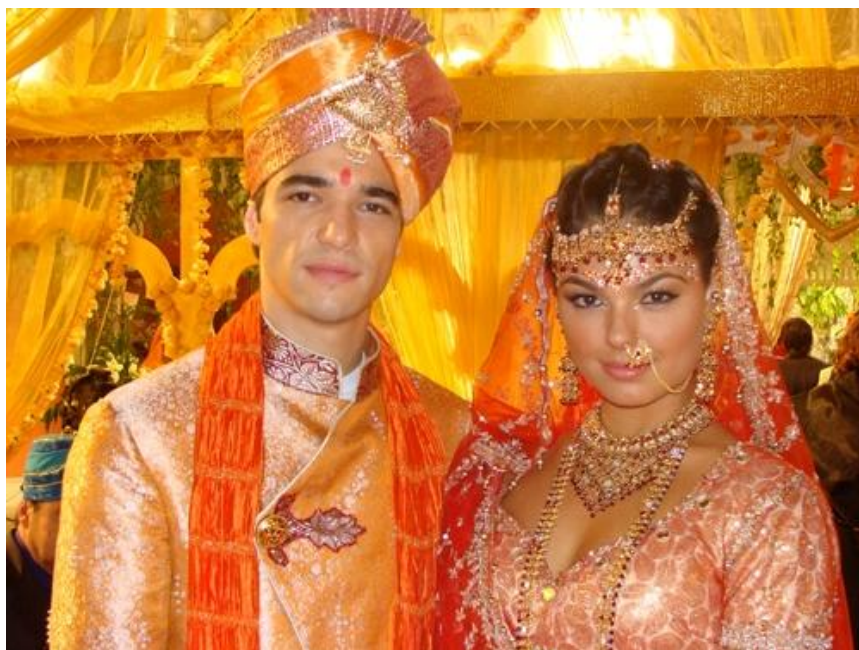
3.3.1.4 Romance Ravi e Camila

Este arco começa com a comunicação via *chat* de Ravi, indiano irmão de Raj, e Leinha (Júlia Almeida), brasileira e irmã de Camila (Ísis Valverde). O interesse de ambos era motivado por questões culturais, os dois iniciam uma amizade virtual com promessas de visitas, um ao país do outro. Ravi conhece Camila através do chat de Leinha e se encanta pela voz da moça até que consegue conhecê-la, pessoalmente, em sua visita ao Brasil. Os dois se apaixonam e trocam juras de amor.

Assim como no arco do relacionamento de Raj e Duda, também neste arco, Ravi próximo à chegada de Camila à Índia, é surpreendido pela notícia de que seus pais irão providenciar o seu casamento. Assim, enquanto Camila está indo feliz para a Índia, acreditando que viverá, tranquilamente, seu amor com Ravi, o indiano está atormentado com as propostas de inúmeras noivas já conseguidas pelo sacerdote.

Ao chegar ao aeroporto da Índia, Camila vê Ravi e corre para abraçá-lo e o indiano diz que eles podem ser presos, porque lá eles não podem se abraçar em público. Camila, Leinha e Júlia se divertem com o trânsito do Rajastão e Ravi explica que essa é a verdadeira democracia, cada um segue o caminho que quiser. Do aeroporto, Ravi leva as moças para fazer um *city-tour* e Leinha já inicia suas gravações para o documentário registrando os costumes e o cotidiano indiano.

Ravi tenta de todo modo adiar o encontro das meninas com sua família, até que leva as meninas em sua casa. Elas são bem recebidas pela mãe de Ravi e percebem o quão diferentes são culturalmente. Lá, Camila descobre que Ravi está se preparando para casar, o que abala o relacionamento dos dois até que ele consegue explicar a moça como funciona o casamento arranjado. Sua irmã Chanti é a única que ajuda o casal a permanecerem juntos. Ela pesquisa na internet, um modo de driblar o casamento arranjado, sem sucesso, até que um amigo lhe dá a ideia de perguntar a Shankar como se casar por amor, sem abdicar de sua família e de sua casta. Shankar lhe revela um ritual e assim é feito, Ravi e Camila se casam e a família Ananda é abatida por essa notícia e obrigada a aceitar a estrangeira, visto que o ritual realizado pelo casal era irreversível, convocam, então, o casamento conforme os rituais mais conhecidos. Por esta ocasião, vão à Índia, os pais de Camila, Cesár e Aída acompanhados de Ilana, esposa de Cesar.



Os noivos vestidos para o casamento

No ritual do casamento de Ravi e Camila, a roteirista, que já havia posto no roteiro dois casamentos entre indianos (Komal e Rani, Raj e Maya), marca a diferença nesta cerimônia que tem a necessidade de ser explicada passo a passo aos familiares da brasileira e à própria Camila que não sabia o que fazer durante a cerimônia. Esta chegando a ser interrompida várias vezes por este motivo. A mesma foi entremeada pelos risos de Ilana, que sem compreender os rituais, ignorava o sentido e a importância que cada passo possuía para os indianos.

Vale ressaltar que a família de Camila, não é uma família típica, filha de pais separados, Camila morava com a mãe e a irmã no Brasil, tendo ainda, um irmão por parte de pai, Zeca. Seu pai formou uma nova família com Ilana e Zeca, entretanto, cria o filho sem apresentá-lo a valores éticos e morais, deturpando a índole do jovem, que é um vândalo, violento e ainda, é quem incita o bullying contra Indra e outros alunos marginais na trama, sempre defendido pelo pai, que é advogado. A roteirista desloca para um contexto de contato cultural, uma família que não possui parâmetros de relativização com o Outro.

Os brasileiros presentes no casamento de Ravi e Camila ignoravam todos os pontos que se relacionavam ao compromisso da família da noiva como o dote, os presentes aos familiares do noivo, todos os preparativos para o casamento, o pai da

noiva chegando inclusive a acreditar que o dote tratava-se de golpe da família Ananda sobre eles.

Contudo, Camila casa-se com Ravi e começa um lento processo de assimilação cultural, primeiro com as vestimentas símbolo da cultura indiana, depois com os costumes, a culinária, o comportamento. O processo é complicado para a brasileira, visto que nesse caso, ela não precisaria apenas absorver a cultura indiana, mas abdicar de certos hábitos e de certos modos de pensar habituais do ocidente.

Camila sente-se acuada e estrangeira no seio da família Ananda, sendo de certo modo, rechaçada pelos membros mais velhos, que sem paciência e compreensão de sua cultura, a repreendem a cada gesto, cada fala, cada comportamento inadequado aos costumes indianos. A brasileira acredita que pode aprender os costumes, demonstrando a representação efetivada pela roteirista dos brasileiros migrantes: no geral, conscientes das diferenças, dispostos a respeitá-las e em certos casos, absorvê-las (salvo poucas exceções como Duda no término do romance com Raj; César e Ilana que foram personagens construídos como alheios à lógica habitual das coisas, donos de um código de ética e moral particular no qual eles são o centro do universo, não importando o respeito pelo próximo, mas sim o dinheiro e a vantagem que podem extrair de qualquer situação. São inescrupulosos e inconvenientes).

Segundo Porto (2001),

Não é fácil o processo de integração do imigrante à cultura estrangeira, já que ele não pode saltar de um sistema cultural para outro, como se mudasse simplesmente de um compartimento para outro num trem (Ancelevici, Dupuis-Déri, 1997. p 205). Da mesma forma, não é possível para o imigrante despir-se de sua identidade como se ela fosse uma roupa que não mais lhe coubesse. Com o passar do tempo, os imigrantes são até capazes de romper, em níveis diversos, com sua terra natal, podendo inclusive descobrir que “seu país se tornou estrangeiro para eles sem que o país estrangeiro tenha se tornado um país para eles” (PALMIER, 1988. p 367). (PORTO, 2001).

Neste sentido, a mulher de Ravi é vista pela família Ananda como uma pessoa sem cultura. Eles agiam de modo egocêntrico, acreditando que todos deveriam saber os costumes indianos. A sogra de Camila, Indira, reclama que terá que ensinar tudo à moça e chega a afirmar “A mulher de Ravi veio em branco” (capítulo 125).

Apesar de estar em uma posição desfavorável, a brasileira, está aberta ao aprendizado, tendo apenas dificuldades de encontrar quem a ensine os costumes. Após um longo período de problemas de adaptação, Camila termina a trama grávida de gêmeos e realizada com a condição de vida que construiu.

3.3.1.5 Indra

O personagem faz parte do núcleo indiano que mora no Brasil. Filho de Dona Shima e irmão de Malika, moram na Lapa onde possuem um comércio especializado em comida indiana. O jovem possui consciência das diferenças culturais decorrentes de sua migração, estuda em uma escola de classe média, onde essas diferenças são acentuadas, visto que na telenovela, a turma na qual o indiano estuda, não respeita a professora, nem o multiculturalismo, sendo ainda bastante violenta.

Motivado pela necessidade de divulgação de sua cultura e posterior compreensão, o jovem decide criar um *blog* (uma das ações multiplataforma da telenovela), no qual o mesmo discutia diferenças entre as culturas brasileira e indiana, bem como promovia sua própria cultura.



Foto do blog do personagem

Dentre suas constatações mais veementes sobre as diferenças culturais entre a Índia e o Brasil estão as divergências no tratamento dos idosos, dos professores e das mulheres.

Indra, assim como Chanti, a outra jovem indiana da trama, não concorda com o casamento arranjado, sente a necessidade de viver fora dos planos de sua família, seu desejo é ser um artista de Bollywood. A família de Indra se estabelece no Brasil, entretanto, há um esforço da matriarca em manter a família dentro dos costumes indianos. A primeira tentativa neste sentido é a escolha do comércio estabelecido por ela, uma espécie de bar indiano, no bairro da Lapa, centro do Rio de Janeiro. A personagem ensina a filha Malika os princípios do hinduísmo, bem como aspectos éticos, morais, e, cobra de Indra a dita postura indiana. Dona Shima pontua situações que ocorrem no bairro com a lógica indiana, repetindo insistentemente que não entende “como isso é possível aqui?” na comparação de como seria na Índia.

Deste modo, Indra foi criado com o lastro educacional e cultural indiano, que sua mãe nunca deixou faltar, porém ao estabelecerem-se no Brasil, o confronto cultural permite, por parte do jovem, experiências cujas lógicas são distintas da lógica indiana, com a qual ele está habituado, forçando-o a se posicionar entre suas identidades. Neste sentido, ele possui problemas na escola, sofre bullying por ser indiano, não compreende o tratamento desrespeitoso que seus colegas de classe possuem com a professora, diferente do tratamento oferecido a esta categoria na Índia. Por outro lado, o contato com o Brasil possibilitou ao indiano, no despertar da sexualidade, uma quebra de valores éticos e morais ao envolver-se com uma mulher casada, Norminha.

Indra queria uma vida livre para realizar suas escolhas, incluindo a escolha de com quem casaria. Aproximando-se ao desejo de liberdade, de Chanti. Não por coincidência, os dois jovens indianos da trama encontram-se no Brasil, quando Chanti veio realizar gravações para uma produção de Bollywood⁶⁵.

Há um interesse mútuo e a moça convida Indra para participar de uma das produções com ela.

⁶⁵ Disponível no endereço eletrônico http://www.youtube.com/watch?v=5GJ_8t2fXU0 acesso 11.03.2013.



Chanti e Indra

No desfecho da trama, os dois ficam juntos. Deste modo, eles se escolheram e escolheram também a vida que queriam ter, astros de Bollywood, propagando a cultura indiana, mas atualizando as possibilidades de vida dos indianos, demonstrando que a discussão efetivada pela autora é geracional. A cada geração, os membros podem enfrentar os mesmos problemas, porém com perspectivas distintas. Inicia-se com a impossibilidade do amor de Laksmi e Shankar, depois de Maya e Bahuan, Raj e Duda, Ravi e Camila, por fim, Anusha e Rary. Chanti e Indra escaparam do casamento arranjado e se escolheram, contrariando as expectativas de suas famílias.

3.3.2 Narrativas de viagens em Caminho das Índias

A roteirista Glória Perez apresenta durante toda a telenovela personagens que se deslocam do Brasil para a Índia e vice-versa, da Índia para Dubai, de Dubai para o Brasil, permitindo-nos a análise de suas narrativas sobre as diferenças culturais experimentadas pelos mesmos. Do ponto de vista de quem se desloca, analisaremos brasileiros e indianos que viajam por inúmeros motivos: profissional, turismo, pessoal.

De acordo com nossa análise, os brasileiros são apresentados pela roteirista como representantes da globalização, do mundo moderno, figurantes da relação binária operada por Perez: mundo antigo *versus* mundo moderno. Neste sentido, os brasileiros

são, no geral, aqueles que ao cruzarem as fronteiras estranham o novo universo cultural que se deparam, mas são, de certo modo, mais complacentes com as diferenças do que os indianos representados quando deparados com a cultura ocidental em questão.

Complacência que beira o interesse pelo exótico, de conhecer o diferente sem repulsa, aceitando-o como distinto. Denotando a reflexão efetivada pela autora Glória Perez sobre como os brasileiros podem ser representados, no Brasil e fora deste, visto que a telenovela da emissora Globo é também um produto de exportação.

Deste modo, podemos apontar o episódio do M-Comerce, comércio pela internet, utilizado em *Caminho das Índias*. O protagonista indiano, Raj, possui uma empresa de comércio eletrônico que é convidada pela empresa brasileira Cadore, para ampliar seus negócios. Por esta ocasião, os brasileiros realizam uma associação com o indiano.

A autora, entretanto, coloca a discussão sobre o que seria esta nova forma de comércio no núcleo da família indiana Ananda, a própria família de Raj. Enquanto os brasileiros buscam a internacionalização do seu negócio, o pai de Raj vai de encontro à proposta do Tio Karan de implantar o M-commerce no negócio da própria família, a venda de tecidos, denotando, que os indianos, resistem à globalização, enquanto que os brasileiros são representados como aqueles que estão em busca deste livre trânsito de mercadorias, pessoas e ideias.

3.3.2.1 Viagens de Ravi e Opash ao Brasil

Tanto Ravi quanto Opash efetivaram viagens parecidas. O primeiro veio acompanhar Raj ao Brasil para que ele não se encontrasse com Duda. Na visita, ele levou sáris para todas. Camila quando recebeu o dela pediu para experimentar e retirou a blusa ficando somente de top para que ele pudesse fazer a amarração no corpo dela, o que o deixou constrangido, porém encantado com a semi-nudez da moça.

Elas o levaram para passear e, conseqüentemente, se desvirtuar de seu objetivo, permitindo que Raj encontrasse com Duda. A viagem foi rápida, porém Ravi teve tempo de ir à praia, onde Camila e todas as outras mulheres estavam de biquine, deixando o indiano confuso e apaixonado pela moça.



Ravi beija Camila na praia

Na viagem de Opash o objetivo era acertar com Duda os valores da restituição dos gastos que ela teve com o noivado desfeito por Raj. Assim como Ravi, o primeiro local que levaram Opash foi à praia, onde a semi-nudez feminina lhe chamou bastante atenção. Acompanhado de Ilana, que estava interessada em um acordo comercial entre Opash e o seu marido Cesar, Opash foi ao calçadão da praia, onde ficou assustado com a falta de roupa das mulheres.



Opash passeia na praia

Em seguida, foram ao bairro da Lapa. Ilana levou o indiano ao bar de Dona Shima. Lá, ele descobriu que ela era casada, o que o deixou envergonhado, pois pelos costumes indianos, ele não poderia sair com ela desacompanhado do marido. No bar, se encontraram com Cesar, o marido de Ilana, que tinha interesses comerciais com Opash. À noite, Chiara leva o indiano na gafieira da Estudantina. A princípio, o indiano estranha, mas depois gosta da festa, chegando inclusive a dançar com Chiara.



Chiara leva Opash à gafieira da Estudantina

As duas viagens dos personagens indianos ao Brasil são sintomáticas da corriqueira representação do país no estrangeiro, conforme histórico do imaginário europeu explicitado. Podemos apontar que na trama de Glória Perez, a roteirista representa o Brasil com um tratamento de edenização do cenário, o Rio de Janeiro, e uma nova espécie de “demonização” dos habitantes, encarnada na figura feminina.

Neste sentido, essa perspectiva é encenada no olhar dos estrangeiros, Ravi e Opash que são, igualmente, apresentados à praia como primeiro ponto turístico do país. Apesar do conservadorismo da cultura indiana e do inicial estranhamento dos personagens Ravi e Opash, os mesmos não hesitam em registrar tudo. Ravi demonstra alegria com a situação e desejo quando vê Camila de top para experimentar o sári que ele lhe presenteou ou quando a viu de biquine na praia; Opash registrava tudo com sua câmera fotográfica.

Ambos demonstram estranhamento com as vestimentas das mulheres e o caráter despudorado que elas possuem na perspectiva deles. Ravi, sendo solteiro, efetiva um envolvimento amoroso com Camila e Opash é assediado por Ilana, que é casada com

César, por Norminha, casada com o guarda de trânsito Abel e por Chiara, sua anfitriã, amiga de Duda, sendo que tanto Ilana quanto Chiara sabiam que ele era casado na Índia. Logo, o indiano percebe que os “costumes são muito diferentes”.

Os indianos representados em visita ao Brasil demonstram estranhamento como principal característica do contato e ressaltam o comportamento feminino como característico de nossos costumes.

Vale citar ainda, neste caso, a viagem de Maya ao Brasil para resolver com Raj as dúvidas do Sr. Cadore sobre a relação dela com seu filho, Raul Cadore, quando ela foi secretária remota do mesmo. Maya não realiza nenhuma reflexão cultural quando está no país, nem demonstra grande estranhamento. O arco está focado no esclarecimento da situação dos Cadores e no encontro de Maya com Duda, entretanto, quando Maya retorna à Índia, conta para sua sogra que no Brasil, os costumes são muito diferentes dos costumes indianos e afirma que os brasileiros são capazes de passar o dia inteiro na praia e quase sem roupas. Mais uma vez, a insistência da roteirista em reverberar o discurso dos europeus sobre a nudez dos habitantes do Brasil.

No capítulo 136, Opash retorna ao Brasil para verificar a adoção do filho de Raj por Lucas Garrido. Novamente, o primeiro impacto do viajante Opash é a visão do povo nas praias, muito bem documentada pelo indiano, que ainda conta para Quiara que Pândit, o sacerdote, também visitou uma praia na Europa e ficou assustado com as roupas que eles utilizavam: tão pequenas que mostravam mais o corpo do que escondiam. Segundo Opash, à noite, quando o sacerdote foi conhecer os locais frequentados pelas pessoas, ele acreditou que todos estivessem com poucas roupas, mas foi surpreendido porque todos estavam vestidos e os seguranças o impediram de entrar por conta das suas próprias roupas (sem camisa, apenas com um tecido sobre os ombros e uma espécie de saia, típicas de um sacerdote).

Nesta viagem, Opash vai à casa de Cesar e Ilana e vê Zeca, o filho do casal, atirar ovos em pessoas na rua. Fica horrorizado com o comportamento do menino e dos seus pais, enquanto isso, Ilana é insinuante com Opash mesmo na frente de Cesar. Eles lhe oferecem comida à base de carne e álcool, tudo o que o indiano repudia. Levam-no também à Lapa, onde ele observa as danças, as pessoas, até que Cesar lhe aponta dois travestis dizendo que são *rijdras*, espécie de terceiro sexo na Índia. Opash cumprimenta-as muito feliz e lhes oferece dinheiro, sendo por este ato incompreendido pelos travestis,

ao que Cesar e Ilana se divertem com a situação, demonstrando falta de respeito pela cultura do visitante.

3.3.2.2 Viagens de Camila, Júlia, Leinha, Aída, César e Ilana à Índia

Camila vai à Índia com Júlia e Leinha. A motivação da viagem é a filmagem de um documentário por Leinha, as meninas seriam suas acompanhantes, entretanto, a real motivação de Camila era reencontrar Ravi. Conforme explicitado no subítem 3.3.2.1, Camila se casa com Ravi nesta viagem.

Após o casamento de Camila, em visita à casa dos Ananda, conversam Indira, Ilana e Aída (cap 111). A conversa versa sobre as diferenças entre a vida das mulheres indianas e brasileiras. Ilana e Aída, as brasileiras, demonstram que não compreendem o desejo das indianas de viver com toda a família dentro de casa. Elas afirmam que as mesmas não compreendem o conceito de privacidade. A submissão feminina é outro tópico da conversa: as brasileiras apontam que as mulheres indianas são muito submissas, ao que Indira confirma, mas diz que quem manda na casa e na família são elas.

Aída e Ilana não conseguem compreender como as indianas podem ser submissas e terem o poder de comandar a casa e a família, Indira explica que o pensamento ocidental é muito pautado em isto ou aquilo, pensamento binário, necessidade cartesiana de definição das coisas. Na Índia, era possível ser duas coisas distintas ao mesmo tempo, ter dois ou mais pensamentos a respeito de uma mesma coisa. Na sequência, Opash conversa com Leinha e Júlia. O assunto é a exatidão binária que no ocidente é tão marcada e que na Índia (no Oriente) pode ser mais maleável. As meninas não compreendem que na Índia o “pode ser” é uma alternativa ao sim ou não.

Outro ponto relevante neste arco é o motivo da viagem de Leinha, a realização de um documentário sobre a Índia. Muito pouco foi dito sobre a concepção do documentário, parece que nem a personagem sabia ao certo o que iria filmar. Como uma

turista, foi aos locais famosos, colheu depoimentos. Destacamos seu interesse em conhecer o bairro dálite⁶⁶ e o depoimento colhido de Rari, o garoto dálite da trama.

A personagem profissionalizou-se com a filmagem do desfile da Daspu, uma ONG dedicada a apoiar prostitutas, representada na trama, através de uma ação de merchandising social, logo após, dedicou-se a filmar um curta-metragem sobre a noite da Lapa. Podemos sugerir que a personagem é uma metáfora da própria autora Glória Perez, que com um olhar antropológico, denota o seu próprio interesse pela cultura, seja a que está bem próxima, como o multiculturalismo representado pela noite no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, seja à cultura marginal. Leinha termina a novela filmando um documentário sobre a loucura utilizando a Clínica do Dr. Castanho e seus pacientes, recebendo por este trabalho um convite para ir à Hollywood.

3.3.2.3 Viagens de negócios dos executivo da Cadore à Índia.

Na viagem da comitiva da Cadore à Índia participaram Ramiro e Melissa Cadore, Gaby, Dario e Aída, Nanda e Haroldo. Na chegada dos brasileiros, percebemos que a roteirista utiliza-se da estratégia da repetição dos estranhamentos dos outros brasileiros ao chegarem à Índia, assim como realizou nas viagens dos indianos ao Brasil. No caso dos brasileiros migrantes todos se assustam com o aparente caos do trânsito.

No capítulo 156, a roteirista repete também, o episódio ocorrido com Ilana no mercado. Melissa entra em uma loja para comprar algo e um macaco se aproxima e pega um sári que ela havia comprado. O macaco sai correndo, levando o sári, exatamente, como aconteceu na viagem de Ilana à Índia. Neste sentido, o ímpeto dos personagens brasileiros é resgatar o objeto e rechaçar o animal, sendo impedidos pelos indianos que tentam explicar que alguns animais na Índia são sagrados (o que não é compreendido pelos estrangeiros).

Outro aspecto da cultura indiana que é insistentemente repetido pela roteirista é o fascínio dos brasileiros pela compras de tecidos e pelas massagens, repetidamente

⁶⁶ Dentro do sistema de castas representado por Glória Perez, os dálites não possuem castas, sendo considerados impuros, intocáveis, responsáveis pela limpeza das ruas, dos banheiros.

citadas durante a estadia dos estrangeiros na Índia. Denotando mais uma vez o exotismo que envolve as relações entre os brasileiros e os indianos.

3.3.2.4 Deise

Personagem de característica exotérica que visita a Índia nos primeiros capítulos da trama, experimenta de perto alguns rituais do hinduísmo e todas as excentricidades da cultura indiana como uma turista, de modo a transformar-se em uma divulgadora dessa cultura quando retorna ao Brasil.

A personagem divide o apartamento com a professora Berê, relacionada ao núcleo que trata da educação em sala-de-aula e em casa, além do *bullying*. Deise transforma-se em uma terapeuta, especializada em técnicas indianas.

A personagem em questão é de certo modo relevante para o estudo porque após a experiência da migração, a mesma transforma-se de modo a denotar uma alta absorção da cultura vivenciada, sendo inclusive, tratada como alienada, fora da realidade por suas amigas, visto que costuma subjugar os problemas cotidianos à falta de espiritualidade.

Deste modo, percebemos que neste caso, a autora extrapola a representação da experiência migratória de modo a denotar uma alta absorção da cultura do Outro e até certa medida, uma espécie de anulação de valores culturais intrínsecos à cultura pertencente da personagem. Pensamento apenas abalado quando a personagem se apaixona pelo guarda de trânsito Abel, esposo de Norminha. Neste caso, entregue à paixão, sentimento marcado na trama como tipicamente ocidental, a personagem se desvencilha dos valores harmoniosos da cultura indiana para se colocar na disputa arriscada da conquista do esposo de Norminha.

Houve ainda outros arcos narrativos relacionados à migração que compuseram a trama como a viagem a viagem de Ivone e Mike à Índia, a estada dos mesmos em Dubai, a viagem da família da candidata à noiva de Indra ao Rio de Janeiro, a viagem de Ravi à Inglaterra, a viagem de Gopal ao Brasil. Poderíamos analisar também os perfis dos personagens como Radesh, Bahuan que além de morar nos Estados Unidos, fixou-se também no Brasil.

Estes personagens foram excluídos da análise dado o menor envolvimento desses na discussão sobre as aproximações ou diferenças culturais entre as culturas representadas. Glória Perez propõe a mesma experiência cultural para inúmeros personagens, que conforme podemos comprovar, vivenciam os mesmos estranhamentos, as mesmas experiências, o que nos levou a dividi-las conforme análise, visto que independente da faixa etária, classe social, educacional, apego à identidade cultural ou não, as reações diante das diferenças distinguem-se entre situações de migração, narrativas de viagens dos brasileiros e dos indianos.

Deste modo, julgamos que os arcos e perfis relatados permitem apontar a dimensão da representação proposta pela historiadora e roteirista Glória Perez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A telenovela é um produto cultural que permite ampla perspectiva de análise, proporcionando diálogo entre inúmeros campos do saber. Neste sentido, analisar o produto a partir da perspectiva do roteirista de telenovelas torna-se um ato de busca de compreensão da autoria, no sentido de que este reconhecimento identifica o que nomeamos de contadores de histórias contemporâneos, que ampliam a perspectiva literária sobre autoria de ficção circunscrita aos livros ou à tradição oral, delimitando, portanto, o posicionamento das produções ficcionais audiovisuais.

O ato de criação do roteiro nos remete a referências padronizadas e a esquemas estilísticos que denotam uma estética e poética próprias ao roteirista. Neste sentido, a roteirista de telenovelas das 21hs, da emissora Globo, Glória Perez conta com referências que interferem diretamente no seu modo de contar histórias, as principais que formam a base da telenovela nacional: o melodrama, a radionovela e o folhetim fornecem um esquema quase que padrão de telenovela, do qual o roteirista não escapa, contribuindo de certo modo, para a consolidação de um modelo consagrado de telenovelas. O desafio do roteirista é criar uma narrativa que a partir de uma fórmula consagrada e dentro dos limites da lógica interna do campo consiga atender suas demandas principais: entretenimento, comercialização e posicionamento através de seu estilo. Neste sentido, a formação do roteirista, suas experiências no campo, definem suas disposições.

Glória Perez possui em sua trajetória de formação acadêmica, cursos inacabados como direito e filosofia, uma graduação concluída em História na UFRJ e um mestrado em História do Brasil que não foi defendido, também na UFRJ. De todo modo, é uma autora disposta a discutir e a incitar discussões sobre o seu tempo, algumas vezes antecipando-as, como no caso das telenovelas *Barriga de Aluguel*, *Explode Coração* e *O clone*, nas quais a autora abordou temas que para a época pareciam ficção científica como a inseminação artificial, a internet e a clonagem humana. Não podemos ignorar sua formação acadêmica na busca pela compreensão de suas disposições recorrentes no universo ficcional televisivo. Reiteramos, portanto, a afirmativa de que Perez é uma roteirista com uma escrita antropológica, visto que discussões sobre a cultura enquanto

forma de percepção do Outro e de si mesmo são marcas que constituem seu estilo de escrita ficcional e que oferece um aporte cultural à recepção.

Através da análise do estilo da roteirista Glória Perez, identificamos que desde o ano de 1995, sua produção de telenovelas das 21hs para emissora Globo foi marcada pela preferência por uma abordagem de cunho cultural, denotando que essa é uma das disposições da autora que constitui seu estilo de contar histórias, sendo neste caso, relevante, visto sua insistência ao longo de dezoito anos de sua presença no horário nobre, além do modo peculiar de sua abordagem.

Neste sentido, observamos através da análise de suas telenovelas (1995 a 2010) e em especial, *Caminho das Índias* que a principal estratégia de abordagem da questão cultural de Perez circunscreve-se em representar os movimentos migratórios, através das figuras dos migrantes e viajantes. A autora categoriza suas discussões entre estes, os primeiros estão ancorados na trama central das telenovelas, os viajantes situam-se nas tramas secundárias e possuem problematizações mais voltadas para a representação do olhar do turista em uma experiência de viagem, do exotismo, da intolerância e da incompreensão. Na discussão proporcionada pelo enfoque no migrante, a autora aborda questões como a alteridade, identidade cultural, absorção cultural, valores sócio-culturais, dentre outros. Perez ancora na trama central, a discussão decorrente das problemáticas oriundas da emigração, imigração focalizando essa problemática também no perfil de seus protagonistas.

Na análise do estilo Glória Perez de escrever roteiros de telenovela das 21hs, percebemos que em todas as tramas a partir de *Explode Coração* (1995) existem protagonistas que são imigrantes que vivem no Brasil ou brasileiros que emigram. De distinto de outras escolhas autorais, temos o fato de que Perez elege culturas de cunho exótico, distinguindo das lógicas ocidentais no que tange o amor, a família e as tradições. Deste modo, em *Explode Coração*, a protagonista Dara e sua família de ciganos oriundos da região da Andaluzia, na Espanha, se estabeleceram no Brasil desde que ela era ainda um bebê. Em *O Clone* (2001), a protagonista Jade e sua mãe, eram também migrantes, muçulmanas que viviam no Rio de Janeiro. A mãe de Jade morre ainda nos primeiros capítulos e a moça emigra para o Marrocos para viver com seus familiares. Em *América* (2005), a protagonista Sol tinha o sonho de morar nos Estados

Unidos e depois de inúmeras tentativas, vive como emigrante ilegal sofrendo as consequências desse ato ilícito.

No caso de *Caminho das Índias* (2009), a discussão sobre a migração estava situada no triângulo amoroso formado por Bahuan, Raj e Maya, jovens indianos do Rajastão, os dois rapazes eram migrantes, Bahuan, indiano sem casta, criou-se nos Estados Unidos porque nunca suportou o preconceito de ser criado na Índia por um homem rico e intelectual, mas ser tratado como um dálite, sem casta. Raj, indiano da casta dos comerciantes, estudou na Inglaterra onde conheceu Duda, a brasileira com quem desejou se casar, sendo impedido por sua família, já que ela era uma estrangeira. Estes dados sobre os protagonistas justificavam a forma de pensar dos dois, Bahuan reiteirava a todo instante que se sentia melhor fora da Índia, onde ele não era julgado pela sua casta. Raj vive na fronteira, apesar de ser um executivo internacional bem-sucedido em trânsito constante entre o Brasil, Índia, Estados Unidos é atrelado às suas tradições culturais e ao respeito à sua família, que não o permitiu romper com o lastro cultural, relegando seus desejos pessoais a segundo plano. A família de Raj centralizou as discussões sobre a migração através do questionamento da influência dos estrangeiros na cultura indiana, do essencialismo da definição de identidade cultural e na defesa da não hibridização.

Dentro da família Ananda, a roteirista trabalhou inúmeras vertentes sobre a temática- ilustrou a discussão com membros que eram a favor da emigração dos seus, membros que culpavam a emigração dos seus pelo desgaste da família, membros que acreditavam na necessidade de abertura a novas tendências, enfim. A discussão sobre a migração em *Caminho das Índias* é geracional, a autora representa cada faixa etária com um posicionamento diferenciado sobre a experiência de entrar em contato com a cultura do Outro, através da migração. No topo da discussão, representando a ala mais conservadora da família está a avó Laksmi (Laura Cardoso) que dentre outros posicionamentos, deixou de fugir com Shankar, seu amor da juventude, em favor de sua família e de seus valores culturais. Laksmi repudia toda atitude que se coloque contra os costumes e passa a ser a defensora da não migração dos membros da família, considera que os problemas gerados pela migração de Raj desvirtuou os Ananda de seus costumes. Abaixo de Laksmi está seu irmão Karan (Flávio Migliaccio), que acredita que as tradições podem também acompanhar a modernidade, sem corrompê-las. Os pais de

Raj e Ravi, Opash (Tony Ramos) e Indira (Eliane Giardini), incentivaram a emigração de seus filhos para os estudos, não viam problemas. Neste caso, ignoravam as consequências na visão de mundo dos mesmos. Na sequência está Raj (Rodrigo Lombardi), executivo internacional, que morou dois anos na Inglaterra, mas que não conseguiu se desvirtuar das tradições familiares para se casar com uma estrangeira. Já seu irmão, Ravi (Caio Blat) conseguiu através das tradições de seu povo, um modo de se casar com uma estrangeira, levá-la para sua casa, sua família e suas tradições. Abaixo de Ravi, temos sua irmã, Chanti (Carolina Oliveira), que não aceitou o destino imposto por seus pais, transformando-se em uma estrela de Bollywood e tornando-se uma emigrante. Destino impensável pela aparente conservadora família Ananda.

A família Ananda é ainda a que recebe a brasileira Camila (Isis Valverde), como esposa de Ravi, portanto, uma imigrante brasileira no seio de uma considerada tradicional família indiana. A experiência de Camila é de absorção cultural. A moça não compreende os costumes, mas aceita-os na medida em que percebe a importância de cada um deles para a família, enfrentando a dificuldade normal de se despir de sua cultura para assimilar uma outra, tão distinta e exótica. Neste caso, tudo em nome do amor.

Além da discussão localizada na família Ananda, temos ainda no tocante a migração, a presença no Brasil, de um núcleo indiano instaurado no bairro da Lapa, no qual a discussão sobre a hibridização ou não-hibridização cultural fez parte da representação da autora. Acreditamos que a maior tendência na representação desta roteirista é a de que apesar dos personagens manterem uma espécie de colônia ou comunidade indiana na Lapa, as dificuldades apresentadas por se viver como um imigrante indiano em um país como o Brasil é enorme. A autora aborda neste caso, as diferenças nas concepções com relação a família, ao ensino, o respeito aos mais velhos, o respeito (ou a falta dele) às diferenças, realizando, inclusive, uma ação socio-educativa de combate ao bullying, através da história de Zeca e seu bando e a perseguição ao personagem indiano, Indra. Deste modo, Dona Shima, mãe de Indra, busca manter os valores e costumes indianos, sempre ensinando-os e reforçando-os aos seus filhos, mesmo diante de diferenças tão eminentes. A representação dos imigrantes indianos não é marcada pela intolerância, muito menos pela incompreensão. Dona Shima explica aos vizinhos e clientes do seu bar algumas diferenças entre sua cultura e

a brasileira, mas não parece se incomodar com as diferenças que percebe por trás do seu balcão. Convive com elas, delimitando o espaço de seus filhos como indianos, portanto, responsáveis por carregar uma tradição e culturas próprias.

Por outro lado, Glória Perez aborda ainda o ponto de vista de viajantes, que foram responsáveis por denotar valores mais próximos ao exotismo, a incompreensão e a intolerância. Dividimos a nossa observação entre os viajantes que se deslocam do Brasil para a Índia e os indianos que visitam o Brasil. No primeiro caso, inúmeros foram os brasileiros que viajaram à Índia durante a exibição da telenovela, a saber: do núcleo central brasileiro, os Cadores, Raul, Ramiro, Júlia, Melissa, além de Leinha, Aída, César e Ilana, os executivos da Cadore- Gaby, Darío, Haroldo e sua esposa Nanda, além de Duda e Chiara, a psicopata Ivone, seu comparsa Mike e Deise, a esotérica. De similar no relato dessas viagens, temos a mesma estratégia de marcação da diferença: o primeiro impacto dos viajantes é o trânsito, que em aparente desordem, na relação com a referência de trânsito ocidental, causa estranhamento em todos que chegam ao Rajastão. Na sequência, a busca por tecidos no mercado e por massagens nos hotéis escolhidos. No mercado, os brasileiros não compreendem as relações dos indianos com os animais e acham esdrúxulas as explicações do quanto eles são importantes para a cultura deles. Poucos desses viajantes se aprofundaram na cultura indiana, muito decorrente do tipo de viagens que realizaram, mas de acordo com o perfil de cada um houve a percepção da diferença e da lógica de mundo distinta de sua própria.

No caso das viagens ao Brasil, visitaram o país, os indianos Opash, Ravi, Gopal, Maya, Raj e Bahuan. O primeiro estranhamento dos viajantes foi a visão do calçadão das praias do Rio de Janeiro, com pessoas em trajes de banho. A reação dos indianos é a mesma, mescla de oportunismo e espanto e total incompreensão sobre esse hábito nos trópicos, algo bem parecido com relatos já conhecidos da história do descobrimento do Brasil. No mais, visitas a pontos turísticos e mais uma vez, uma mistura de encanto e recato dos indianos pelas mulheres brasileiras.

Vale ressaltar, que os relatos de viagens estão associados em grande parte à trama secundária, mas repercutem diretamente na trama central visto os personagens que se deslocam pertencerem também ao núcleo central; ou indiano ou brasileiro. Denotando, deste modo, a estratégia de utilização da temática cultural pela autora e roteirista Glória Perez- é através do deslocamento geográfico que se dá o contato

intercultural que proporciona a consciência da diferença, através do conhecimento de um Outro, distinto, exótico, que contribui de certa forma para a constituição das identidades de quem se depara com o diferente. Em um segundo nível, a autora em uma ação socio-educativa oferece também à recepção essa possibilidade.

Ainda relacionado às estratégias estilísticas de Perez, que repercurtem na abordagem cultural, temos a utilização do espelhamento de situações, apresentando repetidamente como se comportam diferentes perfis de personagens em situações similares ou diante dos mesmos problemas. Em *Caminho das Índias* podemos citar a migração que motiva o relacionamento amoroso, relações amorosas proibidas, gravidez indesejada e o acometimento da esquizofrenia.

Na primeira situação, a autora ilustrou através dos casais Raj e Duda, as dificuldades de um envolvimento entre culturas tão distintas e quando o arco narrativo que tratava do enlace dos dois se aproxima de uma resolução- com a separação definitiva do casal, a autora já havia lançado outro, também relacionado ao primeiro, visto ocorrer, justamente, com o irmão de Raj, Ravi. Esse se apaixona pela jovem brasileira Camila em sua visita ao Brasil.

Os dois vivem as mesmas problemáticas que o casal anterior, a diferença que acrescentamos e que interessou ao nosso trabalho é que Camila, diferentemente, de Duda consegue penetrar no bloqueio familiar que a impedia como estrangeira de se casar com Ravi.

Outra repetição que apontamos foi o “espelho” utilizado pela autora relacionado à gravidez indesejada. Neste caso, a gravidez de Maya, esposa de Raj e Duda, ex-namorada de Raj. A autora representa a mesma situação em culturas diferentes e como as personagens lidam com o problema. Vale ressaltar, que não há alternância da problemática na trama, as personagens engravidam ao mesmo tempo, portanto, passam por situações similares permitindo ao espectador compara-las.

Acrescentamos ao estilo Glória Perez ainda, a recorrência de alguns núcleos, como o da gafeira da Estudantina, um núcleo relacionado à comédia, um núcleo relacionado a ações sócio-educativas, um núcleo de estrangeiros ambientados nos locais enfocados nas telenovelas (como a Índia), além de um núcleo estrangeiro no Brasil, o de família de classe média alta e o núcleo ambientado no subúrbio carioca, somados, ao núcleo onde se efetiva o drama romântico. Juntos, esses núcleos compõem a arquitetura

base das telenovelas da roteirista Glória Perez, compondo a partir de seu estilo o denominado modo Glória Perez de contar histórias.

Assim, acreditamos que é possível (e necessário) trazer para os estudos de mídia a tradição dos estudos literários para pensar questões como a autoria e estilo de roteiristas, por exemplo.

Temos ciência das limitações do presente estudo, como a supressão da discussão de determinados conceitos em favor da documentação de conhecimento que nos pareceu novo e indispensável. Esperamos, entretanto, contribuir com os estudos do campo da telenovela, na medida em que esse estudo sinaliza novas perspectivas de análise.

REFERÊNCIAS

ALTMANN, Eliska. **O Brasil imaginado na América Latina**: a crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2010.

BARTHES, ROLAND. **A morte do autor**. In O rumor da língua. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988. p 65-70.

BORDIEU. Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ **Por uma ciência das obras**. In Razões Práticas: Sobre a teoria da ação. Campinas-SP: Papirus, 1996.

CARRIERE, Jean Claude. **Práctica del guión cinematográfico**. Barcelona: Ed. Paidós, 1998.

CAMPEDELLI, S.Y. **A telenovela**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de Cinema e Televisão**. A arte e a técnica de imaginar. perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2009.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema** (tradução Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COSTA, Cristiane. **Eu compro esta mulher**: romance e consumo nas telenovelas brasileira e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ECO, Humberto (1979). **Lector in Fabula**. Lisboa, Editorial Presença.

FAIA, M. **O eu construído. Identidade pessoal e consciência de Si**. Caleidoscópio – Revista de Comunicação e Cultura, América do Norte, 0, Jul. 2011.

Disponível

em:

<http://revistas.ulusofrona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2211/1728>. Acesso em 30 Dez. 2012.

FOUCAULT, MICHEL. **O que é o autor?** 4. Ed. Alpiarça: Vega, [2000].

GUERRA, Regina Coeli de Araújo. **O Discurso sobre a Ciência nas Telenovelas**, Dissertação (Mestrado) – 2004. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco disponível no endereço eletrônico <http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=525&sid=27> acesso 25.10.2012.

GOMES, Regina. **Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama**, LIVRO DE ACTAS – 4º SOPCOM, 2009. Disponível no endereço eletrônico <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf> Acesso dia 21.08.2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 1999.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **O homem cordial** / Sérgio Buarque de Holanda ; seleção de Lilia Moritz Schwarcz. 1ª ed. — São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

HOISEL, Evelina. **Grande Sertão: Veredas. Uma escritura biográfica**. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

IORIO, Patrícia de Miranda. **A menor distância entre dois mundos: um estudo sobre a representação do Eu e do Outro em telenovelas de Gloria Perez**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura: UFRJ, 2010.

LOPES, M. I. V. **Ficção televisiva e identidade cultural da nação**. Alceu(PUCRJ), v. 10, p. 05-15, 2010.

_____. Entrevista com Maria Immacolata Vassallo de Lopes. E-Compós (Brasília), v. 11, p. 1/12-10/12, 2008

_____. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação.** Comunicação & Educação, São Paulo, v. 1, n.26, p. 17-34, 2003.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones.** Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

_____. Ofício de cartógrafo. **Travesías latinoamericanas de la comunicación em la cultura.** México: Fondo de cultura económica, 2002

MARTÍN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia. **Televisión y melodrama.** Gêneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MEYER, Marlyse. **Folhetim – uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MELLO e SOUZA, Laura de. O novo mundo entre Deus e o Diabo. In: **O diabo e a terra de Santa Cruz.** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

ORTIZ, Renato, BORELLI, Silvia H. Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela – história e produção.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América latina.** Rio de Janeiro: Funart, 1999.

OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães de. **Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa** in Revista Urutágua-acadêmica multidisciplinar-DSC/UEM, No. 22, dez 2010-ISSN 1519-6178.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** São Paulo: Moderna, 1998;

PORTO, Maria Bernadette Velloso. **Cartografias da migração na literatura quebequense contemporânea.** Ilha do Desterro, Florianópolis nº 40 p085-106 jan./jun. 2001.

SANTOS, Eloína Prati dos Santos. **Uma viagem até a brasilidade: personagem pós-moderno e pós-colonial e romance indianista brasileiro** in **Letras de Hoje.** Porto Alegre, v. 41, n. 3. p 185-200, setembro, 2006. Disponível no endereço eletrônico

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/628/459> acesso 22.11.2012.

SANTOS, Robson Souza dos. **A ficção científica na teledramaturgia** - o caso de O Clone. Dissertação (Mestrado) – 2005. Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina disponível no endereço eletrônico http://www.museudavida.fiocruz.br/brasiliansa/media/dissertacao_robson_souza_santos.pdf acesso 07.11.12

SARLO, Beatriz. **El império de los sentimientos**. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org). Stuart Hall, Kathryn Woodward- Petrópolis, Rj: Vozes, 2000.

SERELLE, Márcio. **A tv como reparação**. Revista de cultura audiovisual Significação, no. 35, jan-jun de 2011. ISSN 2316 7114. Disponível <http://www.usp.br/significacao/edicaoant.asp?edicao=35> acesso 10.03.2013.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em Duas Caras e em A favorita. SERAFIM, José (org) **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador. EDUFBA, 2009.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Analisando autoria das telenovelas. In: **Analisando telenovelas** (org). Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e Representação Social** – Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer, E-papers, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TODOROV, Tzedan. **Tipologia das relações com outrem**; Colombo e os índios in A conquista da América: a questão do Outro (tradução Beatriz Perrone Moisés)- São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____ **A conquista da América: a questão do outro.** São Paulo: Martins Fontes/ UNESP, 1993.

XEXÉO, Artur. **Janete Clair: a usineira dos sonhos.** Rio de Janeiro: Relume, 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. **As revelações do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar.** Revista de cultura audiovisual Significação, no. 36, jul-dez de 2011. ISSN 2316 7114 Disponível <http://www.usp.br/significacao/edicaoant.asp?edicao=36> acesso 10.03.2013.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. **A RADIONOVELA NO BRASIL: um estudo de ODETTE MACHADOALAMY (1913-1999),** UFMG, 2007. Disponível no endereço eletrônico <http://pt.scribd.com/doc/68187628/A-Radionovela-no-Brasil-Dissertacao> Acesso dia 14.11.2012

www.teledramaturgia.com.br

www.memoriaglobo.com

<http://tvibopenews.wordpress.com/tag/salve-jorge-gloria-perez/>

<http://www.artv.art.br/informateca/entrevistas/gloria/gloria1.htm>

ENTREVISTAS

Entrevista de Glória Perez à ARTV- Associação Brasileira dos Roteiristas
<http://www.artv.art.br/informateca/entrevistas/gloria/gloria2.htm> acesso dia 10.07.2012

Entrevista de Glória Perez ao site Memória Globo. Depoimento na íntegra.

Disponível em
http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_texto_integra/0,33211.267418,00.html acesso em 22/ 07/ 2010.

No Mundo dos Famosos entrevista Aguinaldo Silva
http://ee.famosos.zipnet/arch2012-03-18_2012-03-24.html acesso dia 09.07.2012.

ANEXO

Os resumos utilizados neste estudo foram extraídos do endereço eletrônico Memória Globo, responsável pelo registro histórico das tramas da emissora, incluindo dados técnicos relacionados às tramas exibidas. Destacamos neste caso, as tramas principais.

Explode Coração (1995)

“As famílias Sbano e Nicolich, seguindo os tradicionais costumes do povo cigano, fizeram um contrato de casamento para seus filhos Dara (Tereza Seibnitz) e Igor (Ricardo Macchi) quando os dois ainda eram crianças. *Explode Coração* tem início com a iminente chegada do noivo, que vem da Espanha para a realização do casamento. Todos aguardam ansiosos pelo enlace, menos Dara, que não quer saber do compromisso assumido. A filha do rico comerciante Jairo (Paulo José) e da apaixonada e alegre Lola (Eliane Giardini) quer mais do que estudar apenas o suficiente para aprender a ler, escrever e fazer contas, destino reservado às mulheres ciganas.

Diferentemente da irmã mais nova, Ianca (Leandra Leal), Dara sonha trabalhar e ser independente, e faz cursinho pré-vestibular às escondidas. Tudo contra a vontade do pai, extremamente conservador e comprometido com as tradições ciganas. Seus futuros sogros, Pepe (Stênio Garcia) e Luiza (Ester Góes), nem imaginam os anseios da nora. Dara vive sob a tensão de ter sua origem descoberta pelos amigos e ser apanhada em flagrante. Na esteira desses conflitos entre futuro e passado, inovação e tradição, Dara inicia uma relação pela internet com o empresário Júlio Falcão (Edson Celulari). Virtualmente, os dois se envolvem cada dia mais. Ele vive um casamento de fachada com Vera (Maria Luisa Mendonça). Depois que se conhecem pessoalmente e se apaixonam, os dois encontram obstáculos ainda mais difíceis: a cultura milenar do povo cigano e as tradições da família de Júlio. Juntos, eles lutam contra todos, inclusive a interferência incessante de Igor e Vera.

A aventura de Dara só é possível graças à Odaísa (Isadora Ribeiro), a empregada da família, que sente pena da moça e não consegue fazer o papel de vigia e babá que lhe é conferido por Jairo. Por outro lado, Dara tem como entrave a irmã Ianca, que sonha casar-se logo. Desesperada porque na tradição cigana a mais nova só se casa depois da mais velha, a menina faz de tudo para que Dara concretize sua união com Igor o mais

rápido possível. Antes de conhecer Júlio, Dara foge de Igor e acaba se envolvendo com Serginho (Rodrigo Santoro), um colega de faculdade apaixonado por ela. Na família de Serginho, Dara conhece Augusto (Elias Gleizer), por quem passa a cultivar um grande afeto e a quem começa a tratar como avô. Augusto se sente muito mal na casa do filho, o padraсто de Serginho, e recupera a alegria de viver no convívio com a jovem cigana, acostumada a reverenciar os mais velhos. Através dessas relações, a jovem mostra a todos que é muito ligada aos valores ciganos, apesar de estar em conflito com a família. Dara não deseja negar sua origem: ela quer casar-se virgem, adora as músicas e as danças de seu povo, orgulha-se de suas raízes e emociona-se com as profecias de seu avô Mio (Ivan de Albuquerque): só não concorda com a falta de liberdade que lhe impõem.

Após enfrentar muitos problemas, entre eles a solidão, Dara cede aos apelos da família e se casa com Igor, embora grávida de Júlio. Na cultura cigana, no dia do casamento a noiva deve dar uma prova de sua virgindade. Ciente da situação de Dara, Igor promete que, apesar de casados, não a tocará. E, para ajudá-la a forjar a falsa prova diante de sua comunidade, faz um corte no próprio pulso e suja a saia da amada de sangue. Dara permanece casada com Igor até o último capítulo da novela, quando dá à luz o filho. O parto, realizado numa praia, é acompanhado por Igor, que leva Dara e a criança ao encontro de Júlio, e parte para sempre⁶⁷.”

O clone (2001)

“Cultura muçulmana, clonagem humana e dependência química são os principais temas de *O Clone*, que tem como fio condutor a história de amor vivida pela muçulmana Jade (Giovanna Antonelli) com o brasileiro Lucas (Murilo Benício).

- A história tem início na década de 1980, quando Lucas conhece Jade no Marrocos. Filha de muçulmanos nascida e criada no Brasil, Jade foi viver com o tio após a morte da mãe, Sálua (Walderez de Barros). Os dois jovens se apaixonam à primeira vista, mas são impedidos de ficar juntos por causa dos costumes muçulmanos,

⁶⁷ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723,GYN0-5273-230337,00.html> acesso dia 04.12.2012

defendidos com rigor pelo tio de Jade, o patriarca Ali (Stênio Garcia). Sid Ali se agarra às crenças e à cultura árabe para arranjar bons casamentos para as sobrinhas Jade e Latiffa (Letícia Sabatella), que estão sob sua proteção. Ele conta com a ajuda da empregada Zoraide (Jandira Martini), confidente e cúmplice das meninas. Lucas tem um irmão gêmeo, Diogo (Murilo Benício), cuja semelhança com ele se resume à aparência física. Diferentemente do introspectivo Lucas, Diogo é o típico rapaz namorador, alegre e brincalhão, considerado o mais indicado para suceder o pai, Leônidas (Reginaldo Faria), em seus negócios. Leônidas é viúvo e vive uma relação apaixonada com a extrovertida Yvete (Vera Fischer), mas Diogo desaprova o relacionamento, principalmente após descobrir que foi com ela, a namorada do pai, com quem passou uma noite no Marrocos. Yvete não sabia que Diogo era filho de Leônidas. Para desespero da família, Diogo sofre um acidente de helicóptero e morre nos primeiros capítulos da trama. Sua morte distancia Yvete de Leônidas, e frustra os planos de Lucas que, diante da tragédia, volta atrás em seu compromisso de fugir com Jade. Sem alternativa, Jade retorna para sua família e se casa com Said (Dalton Vigh).

- Abalado pela morte do afilhado, o cientista Albieri (Juca de Oliveira) decide clonar o outro gêmeo, Lucas, como forma de trazer Diogo de volta e realizar um sonho: ser o primeiro a realizar a clonagem de um ser humano. Sem que ninguém tome conhecimento da experiência, Albieri usa as células de Lucas na formação do embrião e o insere em Deusa (Adriana Lessa), que pensa estar fazendo uma inseminação artificial comum.

- Passados quase 20 anos, Lucas está casado com Maysa (Daniela Escobar) e tem uma filha, Mel (Débora Falabella). Ele abdicou de seus sonhos para cuidar da empresa do pai. Jade também teve uma filha com Said, Khadija (Carla Diaz). Ela e Lucas se reencontram no Rio de Janeiro e o antigo amor renasce. Os dois voltam a fazer planos e enfrentam novos obstáculos até conseguirem terminar juntos no final.

- O clone Leandro, o Léo, vive com a mãe e a avó, Dona Mocinha (Ruth de Souza), e tem Albieri como padrinho. Nem o rapaz nem sua família suspeitam de sua verdadeira origem. Em viagem ao Marrocos em companhia do cientista, Léo vê Jade e imediatamente se apaixona, exatamente como aconteceu com Lucas anos atrás. Ao descobrir a verdade sobre sua vida, ele vive uma crise, tentando descobrir seu lugar no mundo. Quando a história da criação do clone vem a público, Deusa – a “mãe de

aluguel” – e Leônidas – o “pai biológico” – disputam Léo na Justiça. Gloria Perez recorreu à juíza Ana Maria Scarpezini para dar um veredicto na ficção: Léo é considerado filho de Leônidas e Deusa. No final da história, Albieri e Léo – criador e criatura – desaparecem nas dunas do deserto do Saara, em cenas gravadas nos Lençóis Maranhenses, no Maranhão.⁶⁸”

América (2005)

Movida pelo desejo de realizar seu grande sonho, uma brasileira atravessa a fronteira do México e chega ilegalmente aos EUA. *América* é uma novela contemporânea que fala da busca e realização dos sonhos através da história de amor de Sol (Deborah Secco) e Tião (Murilo Benício). Sol teve uma infância miserável no Rio de Janeiro e sonha morar nos Estados Unidos, onde acredita que terá uma vida melhor. Tião Higino, criado no interior do Brasil, quer ser um campeão de rodeios e, com o dinheiro, fazer a casa que seu pai sonhava construir para a família.

- Sol resolve fazer a travessia ilegal da fronteira do México com os Estados Unidos após ver negado seu visto de entrada no país. Ela viaja a Boiadeiros, no interior do Brasil, para pedir dinheiro emprestado à madrinha, a viúva Neuta (Eliane Gardini), sem contar a verdade sobre o destino do empréstimo. Tampouco revela seu plano aos pais. Lá, conhece Tião, homem honesto, batalhador e cobiçado pelas moças locais. É amor à primeira vista. O casal vive momentos felizes até Sol, já de volta ao Rio, ser comunicada de que está tudo certo para a viagem. Embora apaixonada por Tião, ela opta por seu sonho. Desiludido, o peão se envolve com a narradora de rodeios Gil Madureira (Lúcia Veríssimo).

- A obsessão de Sol tem origem no passado. Quando criança, ela e a mãe, Odaléia (Jandira Martini), foram despejadas do barraco onde moravam em uma favela do Rio. A menina viu seus pertences serem atirados na rua e a casa ser destruída, à mesma época em que uma amiga de infância era levada para viver em Miami, nos Estados Unidos, por uma tia que só falava maravilhas do novo país. Sol e sua mãe acabaram sendo acolhidas pelo motorista do trator encarregado de derrubar a casa, o

⁶⁸ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-229915,00.html> acesso dia 04.12.2012

honesto Mariano (Paulo Goulart), que, penalizado, recusou-se a cumprir sua missão e ganhou ordem de prisão. Mariano se casou com Odaléia, assumiu Sol, e a família humilde cresceu com o nascimento de Mari (Camila Rodrigues). Durante anos, Sol cansou de ouvir conselhos da mãe para não se deixar iludir por amor a um homem – Odaléia foi abandonada quando estava grávida dela. Cresceu recebendo fotos e cartas da amiga exaltando Miami, o que a fez viver com a ilusão de que a viagem para os Estados Unidos mudaria a sua vida e a de sua família.

- Tião, por sua vez, cresceu valorizando as raízes brasileiras, com um imenso amor pela terra e pelos animais de seu universo. Ainda menino, viu o pai, Acácio (Chico Diaz), partir em busca de um sonho: achar diamantes no garimpo para melhorar a vida dos filhos e da mulher, Mazé (Nívea Maria). Acácio, porém, morreu no desmoronamento de uma gruta. Tião jurou para si mesmo tornar-se um campeão de rodeios para realizar o desejo do pai, que lhe aparece em estranhos sonhos e visões, juntamente com um touro e uma mulher que não consegue identificar. Essas visões dão o toque espiritualista à trama, reforçado com a chegada de Sol à vida de Tião e com a aparição misteriosa de um touro na fazenda de Neuta. Ao longo da novela, Tião descobre que ele e Sol têm uma relação que vem de outras vidas.

- Neuta, madrinha de Sol, batiza e inscreve o touro Bandido em competições de rodeio em uma categoria especial. O animal passa a ser desafiado individualmente pelos peões, em meio a uma bolsa de apostas. Como sempre derruba os candidatos, por vezes com graves consequências, Bandido logo se torna o touro mais temido dos rodeios e dá origem a uma série de histórias folclóricas. Uma delas conta que ele é a encarnação do falecido marido de Neuta, que derrubaria os peões por ciúmes da viúva.

- Enquanto Tião venera Acácio e luta por seu objetivo com o apoio da mãe e do avô Zé Higino (Francisco Cuoco), seu irmão, Geninho (Marcello Novaes), sonha ir para a cidade grande. Diferentemente de Tião, que cresceu montando em ovelhas e bois, Geninho tem outras ambições. Os dois irmãos se enfrentam porque discordam da venda do sítio da família. É através de um golpe de Geninho que o sítio passa para o nome do inescrupuloso fazendeiro Laerte (Humberto Martins), que há tempos cobiça as terras para ampliar seus negócios. Geninho se redime no final: arrependido de ter feito Mazé assinar a venda do sítio sem saber do que se tratava, conta toda a verdade em juízo, e Tião o perdoa.

- Se Tião luta para ter sucesso no país onde nasceu, a determinada Sol não desiste de tentar a sorte em outras terras. Ela embarca para o México através de uma perigosa rede internacional chefiada por Djanira Pimenta (Betty Faria), do qual fazem parte o “atravessador” Alex (Thiago Lacerda) e o “coiote” Ramiro (Luís Melo). A função de Alex é formar grupos de imigrantes, providenciar para eles passaportes e documentos falsos, passagens aéreas e hospedagem provisória no México; Ramiro auxilia os clandestinos a atravessar a fronteira, acompanhando-os na viagem.

- A realidade encontrada por Sol e os demais imigrantes ilegais na viagem é bem pior do que imaginavam. Eles são obrigados a correr muito para não serem vistos pela patrulha da fronteira, são maltratados pelos coiotes, instalados em acomodações precárias, passam fome e sede, ficam à beira da desidratação, machucam-se na vegetação espinhosa do deserto e, apenas com as roupas íntimas, tentam atravessar em boias de pneus as águas geladas do Rio Grande, uma das fronteiras do México com os Estados Unidos. Alguns morrem no caminho, outros são pegos pela polícia. Na travessia, Sol conhece e solidariza-se com outras pessoas na mesma situação. Fátima (Bete Mendes), brasileira que sonha reencontrar o filho, é picada por uma cobra venenosa e, para não ser abandonada sozinha, prefere levar um tiro certo do coiote Ramiro. Rui (Cláudio Gabriel) morre ao ser atingido por um tiro disparado por uma milícia de fazendeiros americanos, acostumada a agir contra os imigrantes ilegais na travessia do Rio Grande. As irmãs mexicanas Inesita (Juliana Knust) e Rosário (Fernanda Paes Leme) viajam em companhia da tia, Mercedes (Rosi Campos), para encontrar a mãe em Miami. Consuelo (Claudia Jimenez), a mãe das meninas, viajara cinco anos antes atrás do marido, sem saber que ele já havia morrido. Nunca mais voltou e esperou que as filhas crescessem para que pudessem ir ao seu encontro em Miami, onde conseguiu abrir uma pensão e um bar. Na travessia pelo rio, Inesita e Mercedes conseguem alcançar o outro lado, mas Sol e Rosário, juntamente com outras pessoas, são obrigadas a retornar ao México e aguardar novas instruções de Ramiro e Alex.

- A segunda tentativa de Sol de entrar ilegalmente nos Estados Unidos é frustrada pelos policiais da fronteira. Ela é encontrada escondida no painel de um carro e, após alguns dias, deportada de volta ao Brasil.

- No retorno ao Brasil, Sol reencontra Tião, os dois fazem novas juras de amor e marcam casamento. No dia da cerimônia na igreja de Boiadeiros, porém, Sol abandona Tião no altar e aceita a proposta de Alex para fazer novamente a travessia. O que ela ignora é que o vilão pretende usá-la no tráfico de drogas para os Estados Unidos, uma das atividades do esquema ilegal de imigrantes que coordena. Sol conta com a suposta ajuda do peão americano Nick (Lucas Babin), que promete emprestar-lhe o dinheiro para pagar a travessia, mas o rapaz não cumpre o prometido.

- Já no esconderijo dos imigrantes no México, Alex pede a Sol para levar uma bolsa com um colar e entregá-lo a suposta mãe dele assim que chegar a Miami. Ela não se desgruda da bolsa e, durante uma ida à cidade em companhia de um coioote, sai correndo e é pega por um policial. Identificada como imigrante ilegal e acusada de tráfico, pois a bolsa tinha um fundo falso com drogas, Sol é levada para uma penitenciária americana. Ela consegue fugir e se esconde dentro de uma caixa que, por engano, vai parar na casa do tradutor americano Ed (Caco Ciocler). Ed é noivo da autoritária professora May (Camila Morgado), especialista em línguas latinas, que detesta os imigrantes. Ele fica amigo de Sol. May, ao perceber o interesse do noivo pela brasileira, faz tudo para atrapalhar a vida da imigrante.

- Assim que se vê nas ruas de Miami, Sol vai à procura da amiga de infância na boate onde ela trabalha. Embora não a encontre, acaba sendo contratada como garçonne e dançarina e descobre que a vida da amiga não é tão fácil quanto parecia: ela faz programas para aumentar o orçamento. Sua vida também não vira um mar de rosas. Além da boate à noite, Sol arranja trabalhos de faxineira e atendente de lanchonetes para conseguir juntar dinheiro, agora com uma motivação a mais: pagar uma cara cirurgia cardíaca a que Mariano precisa ser submetido. Sol, no entanto, tira a sorte grande e ganha dez mil dólares em um cassino. Ela propõe a Ed lhe dar metade do dinheiro que ganhou em troca de um casamento de fachada. Desta forma, tem chances de conseguir o *green card*, e Ed pode investir o dinheiro em um projeto editorial que depende de financiamento. Ao fingir ser um casal para enganar a Imigração, Sol e Ed se apaixonam, e a brasileira fica dividida entre o americano e o amor que ainda sente por Tião.

- O peão chega a reencontrar a amada em uma de suas viagens a Miami para participar de rodeios internacionais, já que vem conquistando seu espaço ao vencer

várias competições. Antes de descobrir que está apaixonada por Ed, Sol ainda pensa em largar tudo e voltar para o Brasil para se casar com Tião, mas não pode deixar o país. No Brasil, novamente desiludido com Sol, Tião se casa com a veterinária Simone (Gabriela Duarte), sobrinha de Laerte, por quem tem grande carinho. Mas não consegue esquecer Sol.

- A situação de Sol nos Estados Unidos está longe de ser confortável. Ela é perseguida por May, que não se conforma em ter perdido Ed para uma imigrante e, dissimulada, tenta jogá-lo contra a brasileira o tempo todo. Sol conta com a ajuda de Miss Jane (Eva Todor) e do advogado James Perkins (Victor Fasano) para tentar resolver sua situação nos EUA. May, que já havia denunciado Sol à Imigração, descobre que ela é procurada por crime e dá seu paradeiro à polícia. Acuada, Sol foge, mas é encontrada pela polícia. Levada presa, descobre que está grávida de Ed.

- Sol livra-se da prisão ao aceitar colaborar com a Justiça, contando o que sabe sobre a rede ilegal de Djanira Pimenta, Alex e Ramiro, mas não escapa da deportação. Com medo de ser obrigada a deixar o país sem levar o filho, que pode ficar com o pai americano, Sol mente, dizendo que o filho é de Tião.

- O bebê de Sol nasce em Boiadeiros, e quem a ajuda no parto é Tião, que também acaba salvando a vida da criança, depois batizada como Francisco. Ele foi até lá movido por uma força estranha, quase um chamado, e encontrou Sol prestes a dar à luz. Com a ajuda de um médium (Flávio Migliaccio), Tião descobre que ele e Sol não deixaram uma criança nascer em uma vida passada e que, por isso, ambos precisam consertar isso na vida atual. A essa altura, Tião está separado de Simone. Ela passou por uma complicada gravidez psicológica e se sente ameaçada com a volta de Sol, por isso decidiu se separar. Tião e Sol, porém, apenas se tratam como amigos. Ed vai atrás de Sol no Brasil, mas, novamente, o medo de perder o filho faz com que ela não lhe conte sobre a paternidade do menino. A verdade vem à tona depois que um médico revela a necessidade de o bebê fazer uma delicada cirurgia nos Estados Unidos. Sem saída, Sol conta a Ed que ele é o pai de Chiquinho. Ela pede a ele, então, que leve o filho para ser operado, mas que o traga de volta.

- Desesperada com a situação do filho e querendo estar a seu lado na hora da cirurgia – além de temer que May faça algum mal à criança –, Sol decide fazer mais uma vez a travessia ilegal, desta vez por mar. Tião a ajuda. Ele desafia o touro Bandido

e entrega a Sol a metade do dinheiro do prêmio – que pede antecipadamente à viúva Neuta – para que ela faça a travessia. Tião é atirado pelo touro a seis metros de altura e cai desacordado no chão da arena. Nesse momento começa sua experiência de quase-morte. Ele empreende uma peculiar travessia, uma “viagem” que mistura passagens de sua vida e elementos da religiosidade dos peões, como o encontro com Nossa Senhora Aparecida (Taís Araújo), a protetora dos peões, e Nossa Senhora de Guadalupe (Luciana Rigueira), a protetora das Américas e padroeira dos mexicanos, invocada por Sol em seus momentos de desespero. Tião atravessa portais que o levam ao inferno, ao purgatório e ao paraíso. Ao final, encontra o pai, que lhe diz que ainda não é sua hora de deixar a Terra. Tião chega a ser dado como morto pelos médicos, mas sobrevive.

- Ao mesmo tempo em que Tião faz sua travessia no leito do hospital, Sol enfrenta fome, sede e tempestade nas águas do mar. Mas chega sã e salva a uma praia deserta. Com a conivência de Ed, consegue ver o filho. A cirurgia de Chiquinho é um sucesso, mas Sol mal tem tempo de comemorar: é presa, denunciada por May. Ed finalmente descobre as vilanias da professora. No dia do embarque de Sol para o Brasil, ele aparece com Chiquinho no aeroporto e viaja com a mulher e o filho.

- Tião e Simone fazem as pazes e vão ter um filho. O destino ainda prepara uma surpresa para o peão: um colega que estava com Acácio no garimpo cumpre seu último pedido e entrega à família de Tião uma imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, em cujo interior estão os diamantes prometidos. Tião, então, realiza seu grande sonho: torna-se campeão do rodeio de Barretos. Sol, em companhia de Ed, aparece para cumprimentá-lo, eternamente grata pelo que ele fez por ela. São as palavras do médium que resumem o romance: “Uma história de amor pode levar muitas vidas para ser resolvida⁶⁹

Caminho das Índias (2009)

“Primeira novela brasileira a vencer o Prêmio Emmy Internacional, *Caminho das Índias* se passava na Índia e no Brasil, com duas tramas centrais em cada país. A novela

⁶⁹ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-230635.00.html> acesso dia 04.12.2012

teve como ponto de partida a paixão proibida entre dois jovens indianos de origens distintas: Maya Meetha (Juliana Paes). pertencente a uma tradicional família da casta dos comerciantes, e Bahuan (Márcio Garcia), rapaz que está se formando nos Estados Unidos, é funcionário de uma empresa americana, mas nunca esqueceu as humilhações que sofreu na infância por ser um *dalit*, um *intocável*– que, segundo os textos sagrados hindus, é oriundo da “poeira aos pés do deus Brahma”, considerado impuro e condenado a nem mesmo tocar com sua sombra um integrante das castas. Aos *dalits* estão reservados os trabalhos mais pesados e insalubres, além de um destino miserável.

- Filho de dois empregados *intocáveis* que foram queimados em uma fogueira por terem tocado o seu patrão, enquanto esse se banhava, Bahuan é adotado, ainda menino. pelo brâmane Shankar (Lima Duarte) – integrante da casta mais alta da sociedade indiana –, que escandaliza os mais tradicionais por conta de sua atitude. Mestre e pai de criação de Bahuan, Shankar quer lhe deixar todo o seu patrimônio e se refugiar em meditação nas montanhas do Himalaia. Shankar e Bahuan, ao longo da trama, sofrem com o preconceito de muitos conservadores, como o comerciante Opash Ananda (Tony Ramos), seguidor ferrenho dos textos sagrados.

- Maya, filha de Manu (Osmar Prado) e Kochi (Nívea Maria), apaixonou-se por Bahuan quando está prestes a fazer um casamento arranjado com Raj (Rodrigo Lombardi), filho de Opash e Indira (Eliane Giardini). Ambos não se conhecem, mas seus pais seguem à risca as tradições, como o costume de casar os filhos com pessoas de sua aprovação. Para isso, respeitam as indicações do sacerdote Pandit (José de Abreu).

- Ignorando que Bahuan é um *dalit*– com medo de perder a amada, ele guarda segredo sobre suas origens –, Maya se envolve cada vez mais com o rapaz. Mesmo quando a verdade vem à tona, ela sustenta o seu amor, encontrando-se com ele às escondidas. Maya ainda tenta fugir com Bahuan para os Estados Unidos, mas ele parte sozinho para fazer fortuna, prometendo voltar para buscá-la. Algum tempo depois, ela descobre que está grávida. Como não consegue se comunicar com Bahuan, e pressionada pelos pais, casa-se com Raj, escondendo de todos, inclusive de sua própria família, que espera um filho de um *dalit*. Ela ainda tenta contar tudo a Raj, mas só consegue dizer que não é mais virgem, o que o rapaz encara com naturalidade. Apesar

de apegado às tradições, Raj já viajou para outros países e tem um pensamento mais moderno que o de sua família.

- Mas Raj também se casa apaixonado por outra mulher. Em suas frequentes viagens a negócios para o Rio de Janeiro, ele conheceu a brasileira Duda (Tânia Khallil), com quem fez planos para o futuro. O indiano, porém, não tem coragem de enfrentar os pais e romper com a tradição familiar, e termina o relacionamento amoroso para se casar com Maya. Duda descobre que está grávida e tenta falar com Raj, mas esbarra na resistência de Opash, que faz o que pode para que ninguém de sua família tome conhecimento do fato. O comerciante promete garantir os direitos da criança em troca do silêncio de Duda e, usando também o argumento de que a notícia destruirá a felicidade de Raj, consegue convencer a brasileira a manter segredo sobre a paternidade de seu filho. Tempos depois, Duda se envolve com o médico brasileiro Lucas (Murilo Rosa), que assume o filho como seu.

- Após o casamento, Maya vai morar na casa dos sogros, como manda o costume. Lá também vivem Laksmi (Laura Cardoso) e Karan (Flávio Migliaccio), mãe e tio de Opash, além dos outros três filhos de Opash e Indira – Ravi (Caio Blat), Shanti (Carolina Oliveira) e Amitav (Danton Mello), o mais velho, casado com Surya (Cleo Pires), com quem tem uma filha, a menina Anusha (Karina Ferrari). Surya transforma a vida de Maya em um inferno, principalmente depois que esta conta a todos que espera um filho de Raj. Segundo as tradições, o nascimento de um neto, do sexo masculino, “abre as portas do paraíso” para o avô, e é como uma garantia da perpetuação do nome da família. Opash recebe Maya e, depois, o bebê Niraj, como uma bênção dos deuses, ignorando que acolhe em sua casa o filho de um *dalit*.

- A vida de Maya com os Opash é tumultuada. Ela sofre com as implicâncias da sogra Indira, que simula desmaios quando tem de enfrentar problemas familiares; a perseguição da amargurada Laksmi, que vive cobrando austeridade e obediência cega às tradições, tanto do filho e dos netos quanto de suas mulheres; e, principalmente, com as armações de Surya, que inveja sua posição, pois sempre tentou ter um filho e nunca conseguiu. Surya conta com a ajuda de Durga (Paula Pereira), empregada da família que, embora contrafeita, obedece à jovem patroa. Por duas vezes, Surya simula uma

falsa gravidez. Na primeira, finge perder o bebê. Já na segunda ocasião, passa a usar uma barriga falsa e faz um acordo com uma mulher pobre e grávida para, em troca de ajuda financeira, ficar com o bebê assim que ele nascer. Como a mulher só teve filhos homens, Surya tem certeza de que a criança será um menino. Ao longo da trama, Surya faz muitas intrigas contra Maya, e chega a chantageá-la quando descobre que Niraj é filho de Bahuan. Ela também usa a seu favor o ciúme que Amitav, seu marido, tem em relação a Raj, e vive incitando-o contra o irmão e a cunhada.

- Mesmo com tantos percalços, a alegria também está presente na casa de Opash. Volta e meia, os personagens dançam e celebram a vida, fazendo coreografias próprias das danças indianas; principalmente as mulheres e meninas, que desde pequenas são treinadas para dançar para a família e seus futuros maridos.

- Maya consegue ter seu filho e manter segredo sobre a paternidade com a ajuda de sua mãe, Kochi. Quando esta descobre que o bebê que a filha espera não é de Raj, passa por cima das tradições e, para defender a filha e o nome de sua família, leva Maya para ter o bebê longe de casa, em uma região do interior do estado, para não levantar suspeitas. Todos pensam que a criança será prematura e, portanto, Maya não poderia dar à luz um bebê com o peso normal. Quando a família de Raj vai visitar mãe e filho, Kochi arruma outra criança para botar no lugar. O período de restabelecimento de Maya até que ela possa voltar para casa é suficiente para a troca das crianças, como se o bebê tivesse crescido; assim, a família Opash é ludibriada.

- O casamento de Maya e Raj também é atribulado por conta do sentimento de culpa da indiana, que vive atormentada por esconder a verdade do marido. Já apaixonada por Raj, Maya sofre com as investidas de Bahuan, que volta ao país e passa a procurá-la, não raro causando situações embaraçosas e desafiando Raj a todo momento, sem que este entenda as atitudes do *dalit*. Bahuan não sabe que é pai de Niraj, mas não se conforma por ter perdido Maya. Por ter sofrido preconceito desde a infância, ele alimenta sentimentos de ódio e vingança contra ela e os Ananda, sendo constantemente rechaçado pela família de Opash por conta de sua origem.

- Em determinado momento da trama, Bahuan se envolve com a filha de um rico banqueiro, Shivani (Thayla Ayala), uma jovem indiana moderna e sofisticada, que estudou no exterior e não segue as tradições.

- Embora tente demover Bahuan de seus planos, orientando-o a seguir o seu caminho e buscar a paz, Shankar sempre se coloca em sua defesa quando ele sofre discriminação por ser um *dalit*. Adepto de uma releitura dos textos sagrados e de uma maior harmonia entre os homens, independentemente de classes sociais, Shankar se transforma no principal inimigo de Opash, que atribui ao brâmane a responsabilidade pelos desvios de conduta na sua família. Além disso, em nome da igualdade social, Shankar apoia a *dalit* Puja (Jandira Martini) nas eleições para representante da comunidade. Puja tem como oponente Opash, que é apoiado pelos que defendem a manutenção do sistema de castas.

- Uma história do passado também une Shankar à família de Opash. Ninguém desconfia, mas ele viveu um romance com Laksmi, mãe de Opash, quando eram jovens. Impedidos de levar adiante a relação, os dois quase fugiram juntos. No entanto, dividida entre o amor e o respeito às tradições, Laksmi recuou, casando-se com um pretendente escolhido por seus pais. Shankar permaneceu solteiro.

No Brasil - A trama principal no Brasil gira em torno dos irmãos Raul (Alexandre Borges) e Ramiro (Humberto Martins). Eles vivem às turras gerenciando o império que o pai, Cadore (Elias Gleizer), construiu durante toda uma vida. Ao se aposentar, o empresário passou o negócio para o nome dos filhos, sem imaginar que deixaria de ser consultado sobre os rumos da organização, e que provocaria uma cisão na própria família.

- Diferentemente dos costumes indianos, em que os mais velhos são reverenciados pelas gerações seguintes, os brasileiros não têm o mesmo apreço pelos idosos: Cadore se ressentido de falta de atenção e de não poder interferir nas discussões entre os filhos. Raul é casado com Silvia (Débora Bloch), com quem tem uma filha, Júlia (Vitória Frate). Entediado com sua própria vida e desgostoso com o irmão, ele desvia uma grande quantia em dinheiro da empresa e deposita em uma conta no exterior, mas não sabe o que fazer depois. Até que conhece Yvone (Letícia Sabatella),

amiga de adolescência de Silvia, que vem passar alguns dias no Rio de Janeiro. Bela, sedutora e aparentemente muito generosa, Yvone é, na verdade, uma psicopata, capaz de tudo para atingir seus objetivos. Dissimulada, ela seduz Raul, faz intrigas contra Silvia, Ramiro e Murilo (Caco Ciocler) – melhor amigo de Raul e seu braço direito na empresa –, e o convence a simular a própria morte, assumir outra identidade e partir para Dubai. Sem despertar a desconfiança de ninguém, Yvone vai ao seu encontro no exterior.

- Yvone é cúmplice de Mike (Odilon Wagner) nos golpes. Os dois costumam seduzir homens ou mulheres casados para depois chantageá-los em troca de muito dinheiro. Em Dubai, ela continua enganando Raul – que, a essa altura, já assumiu a falsa identidade de Humberto Cunha – até conseguir localizar a conta onde ele fez o depósito. Como ainda mantém relações com Silvia, Yvone mente para Raul, dizendo que está tudo bem com sua família no Brasil.

- Mas a suposta morte de Raul e o sumiço do dinheiro da empresa provocam uma reviravolta na vida de Silvia e Júlia. Pressionadas por Ramiro, mãe e filha perdem tudo o que tinham, são obrigadas a deixar a casa onde moravam e a reaprender a viver de uma forma bem mais modesta. As duas vão morar na casa de Murilo e sua irmã, Tônia (Marjorie Estiano). Silvia, que havia abandonado a carreira para se dedicar ao casamento, arruma um emprego de professora. Aos poucos, vai se aproximando de Murilo, e os dois engatam um romance, depois se casam. Júlia, revoltada com o tio, a quem culpa pelas mudanças em sua vida, se envolve com Beca (Java Mayan) e sua turma de marginais.

- Inconformado com o sumiço do dinheiro da empresa, Ramiro chega a desconfiar de um golpe praticado por Silvia e Murilo, e suspeita até mesmo de Raj, que mantém negócios com a empresa Cadore. A desconfiança tem início quando a investigação feita para localizar o dinheiro desviado chega a Maya: no início da trama, ela trabalhava como operadora de telemarketing na Índia, e era com ela que Raul mantinha contato para fazer suas transações. Cadore, com a ajuda da neta, Inês (Maria Maya), tem importância crucial na investigação.

- No Rio, Yvone e Mike aplicam o mesmo golpe em Nanda (Maitê Proença), esposa de Haroldo (Blota Filho), executivo da Cadore. Enquanto Yvone se faz de amiga da vítima e a estimula a viver uma relação fora do casamento, Mike, com o nome de Eric, seduz Nanda e depois a chantageia.

- Ao mesmo tempo em que investe em Nanda, Mike se envolve com Chiara (Vera Fischer), a melhor amiga de Duda, mulher independente, dona de um centro de estética. Ele se encanta verdadeiramente por ela, e está disposto a largar os golpes para viver a seu lado.

- Com a ajuda do indiano Gopal (André Gonçalves), que trabalha como motorista em Dubai para juntar dinheiro para o enxoval de Lalit, sua filha – Gopal é casado com Durga –, Raul consegue arranjar subempregos para sobreviver. Os dois viram cúmplices em um plano para localizar Yvone e recuperar o dinheiro roubado. Depois de muita procura e algumas artimanhas, desembarcam no Brasil, e Gopal consegue se infiltrar como garçom na empresa Cadore e, também, no hotel onde Yvone está hospedada. Gopal e Raul se hospedam em um hotel barato na Lapa, no centro do Rio, onde Raul é obrigado a viver escondido, trabalhando como catador de lixo; reconhecido, seria preso imediatamente por falsa identidade e por ter simulado a própria morte.

- Os dois, finalmente, encurralam Yvone, e ela não tem outra saída a não ser devolver todo o dinheiro, guardado no fundo falso de uma mala. Raul dá a Gopal a quantia prometida e, antes de sair definitivamente do país, tenta encontrar o pai, Cadore. Raul, porém, é confundido com Ramiro, e sequestrado pela turma de Beca, num plano arquitetado por Júlia para se vingar do tio. Após chegar ao cativo, no entanto, ela descobre que aquele homem encapuzado é seu pai. A jovem é expulsa do local por Beca, que, descobrindo o engano, decide matar Raul. Júlia vai à polícia, conta toda a história e leva o delegado e os policiais ao local. Beca e seus comparsas vão presos.

- As investigações sobre o dinheiro desviado da Cadore e a chantagem sofrida por Nanda levam a polícia a Mike. Ele e Yvone eram procurados pela Interpol pelos golpes praticados no exterior. Yvone também é presa, não sem antes levar duas surras de Silvia. Uma, quando esta descobre o envolvimento da suposta amiga no golpe

aplicado em Nanda, e que Yvone não passa de uma estelionatária que roubou até mesmo a própria família. A outra, já na delegacia, quando toma conhecimento de toda a história envolvendo Yvone e Raul.

- Também é na delegacia que Cadore, emocionado, reencontra o filho que julgava morto. Ramiro, por sua vez, desconta toda sua fúria no irmão. Assim como Silvia, que não perdoa o ex-marido pela traição. Raul demonstra sincero arrependimento por ter feito todos sofrerem. Com a ajuda do pai, consegue um advogado.

- Após descobrir a verdade sobre Mike, com quem, inclusive, partirá em uma viagem romântica, Chiara convida Nanda para trabalhar em seu centro estético e recomeçar sua vida.

- Próximo do fim da trama, Maya conta toda a verdade a Raj que, desesperado, decide viajar com seu time de polo para participar de um jogo em outra região. O trem em que os jogadores estão explode em um atentado, e Raj é dado como morto. Ele chega a ter os rituais de seu funeral realizados pela família.

- Certa de que Raj morreu, Maya decide entregar Niraj a Bahuan e, assim, salvar o filho, já que Surya sabe o seu segredo e está disposta a contar a verdade para a família. Ela marca um encontro com Bahuan, mas chega atrasada, e é obrigada a voltar para casa.

- Opash, que lera uma carta de Maya endereçada a Raj, contando a verdade, fica furioso e expulsa a nora e o neto de sua casa. Sem ter para onde ir, Maya vai para o viuvário, onde ficam as viúvas sem assistência. Ela entrega Niraj a Gopal. para que este o faça chegar a Bahuan.

- Furioso com Shankar, a quem responsabiliza pelos acontecimentos em sua família, Opash vai atrás do brâmane para lhe dar uma lição, ou seja, aplicar-lhe chibatadas em nome da honra. Os dois discutem e, antes que desfira o primeiro golpe, Opash é detido por sua mãe, Laksmi, que revela que Shankar é seu pai. Só resta ao comerciante se render. Pai e filho se abraçam emocionados.

- Transtornado com a revelação, Opash avista o pequeno Niraj nos braços de Gopal e, tomado pelo amor que sente pelo menino, o leva de volta para casa.

- Apesar de gravemente ferido, Raj não morreu; ele foi internado inconsciente num hospital distante. O verdadeiro morto, um de seus amigos no time, usava seu colar. por isso foi identificado por Opash como seu filho. Após se recuperar, Raj decide voltar e, ao saber por Pandit da expulsão de Maya, sai à sua procura. Ele encontra Maya nas escadarias do Rio Ganges, perdoa a esposa e a leva para casa, surpreendendo duplamente a família, que volta a viver com alegria.

- A mulher com quem Surya havia feito um acordo dá à luz uma menina, não um menino, e a nora de Opash é obrigada a criá-la como sua, já que ninguém da família desconfia da farsa. No último capítulo, porém, Surya aparece grávida novamente, mostrando que não desistiu de sua tentativa de dar um neto ao sogro.

- Bahuan e Shivani se casam.

- Yvone se faz de boazinha, engana o carcereiro e foge da cadeia.

- Raul consegue responder à Justiça em liberdade. Ele se despede da filha, entrega a ela o dinheiro que lhe pertence e viaja para viver sozinho em outra cidade.

- Duda resolve não revelar a Raj que teve um filho com ele, e termina feliz ao lado de Lucas.^{70»}

⁷⁰ Disponível no endereço eletrônico <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0.27723.GYN0-5273-276073,00.html> acesso dia 04.12.2012