



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSO DE MESTRADO

A TELENODELA COMO PRODUTO SÓCIO-CULTURAL
Refletindo sobre um Processo de Construção de Significados

MARIA ELIZABETE ALBUQUERQUE CANUTO

Recife, julho de 2003

A TELENOVELA COMO PRODUTO SÓCIO-CULTURAL
Refletindo sobre um Processo de Construção de Significados



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSO DE MESTRADO

A TELENÓVELA COMO PRODUTO SÓCIO-CULTURAL
Refletindo sobre um Processo de Construção de Significados

MARIA ELIZABETE ALBUQUERQUE CANUTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Sociologia para obtenção do grau de
Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Lília Junqueira.

Recife, julho de 2003

Autor: Maria Elizabete Albuquerque Canuto

Título: A telenovela como produto sócio-cultural – refletindo sobre um processo de construção de significados

Trabalho acadêmico: Dissertação de Mestrado

Objetivo: Obtenção do título de Mestre em Sociologia

Instituição de Ensino Superior: Universidade Federal de Pernambuco

Centro: Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Programa: Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Data de aprovação: 31 de julho de 2003

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lília Junqueira
Presidente/Orientadora

Profa. Dra. Silke Weber
Titular Interna - PPGS

Prof. Dr. Dacier Barros
Titular Externo – CAC/UFPE

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, de diversas formas, contribuíram para a realização deste trabalho. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, em especial à Professora Lília Junqueira, pela orientação atenta e crítica e à Professora Silke Weber, pela oportunidade de aprofundar conhecimentos sociológicos de uma forma extremamente prazerosa. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, com destaque para o Professor Dacier Barros, pelo grande incentivo ao desenvolvimento deste trabalho, bem como pela atenção com que sempre me recebeu para nossas discussões sociológicas, de profundo valor para o meu processo de amadurecimento no mundo acadêmico; ao Professor Luiz Momesso, que, primeiramente e de uma forma especial, contribuiu para o despertar de meu interesse pelas atividades de pesquisa. Aos meus colegas do Curso de Mestrado, que sempre me estimularam e me apoiaram na vida acadêmica.

Aos meus pais, que além de terem me dado muito carinho e atenção, contribuíram, por meio das conversas informais da vida cotidiana, para despertar em mim um maior interesse pela área de Sociologia, sempre me encorajando a seguir adiante, por meio da confiança que depositaram em meu trabalho. Aos meus demais familiares e amigos, que, de várias formas, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

E, finalmente, um agradecimento especial a Daniel Faro, meu namorado, amigo, companheiro... Enfim, uma pessoa extremamente especial em minha vida, que sempre me incentivou em meus projetos, e não mediu esforços para me apoiar na realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo principal refletir sobre a telenovela brasileira, tomando como objeto empírico *O Clone*, com um enfoque nos discursos presentes em sua trama, em busca de compreender contextos sócio-culturais nela impressos. Nesse percurso, investigamos a forma segundo a qual práticas sociais e ritos construídos na formação histórico-cultural brasileira se articulam com elementos diversos, visualizados segundo os códigos valorativos a que se relacionam. Adotamos em nossa análise, uma perspectiva segundo a qual este produto midiático é visualizado como um denso artefato sócio-cultural, fiel a uma certa memória coletiva e capaz de revelar traços expressivos da cultura de cada país onde é produzido. Como procedimento metodológico, articulamos a **dimensão propriamente teórica** (que permitiu a discussão acerca de temas específicos que nortearam a análise) com a **dimensão da construção de sentidos** presentes no referido objeto (que englobou um tratamento discursivo das cenas focalizadas). Nessa trajetória, foram fundamentais contribuições da Análise de Discurso, de estudos sobre a linguagem da telenovela, bem como de trabalhos voltados à formação histórico-social brasileira e à dinâmica cultural nesta sociedade.

ABSTRACT

The main aim of this work was to reflect about Brazilian soap operas, having *O Clone* as its empirical object and focusing on the discourses that are present in its plot as a means to understand its social-cultural contexts. We have thus investigated the way in which those social rituals and practices built within the Brazilian historical-social formation are articulated with various elements which, in their turn, are perceived according to the value codes to which they relate. In the perspective adopted here, the soap opera is considered as a dense social-cultural artefact, faithful to a certain collective memory and capable of disclosing expressive traces relative to the culture of the countries where it is produced. As a methodological approach, we have linked the **theoretical dimension** (which allowed for the discussion of the particular themes focused in the analysis) with the **dimension of the construction of the meanings** which are present in our object (via a discursive treatment of the scenes considered). Fundamental to our analysis were some contributions from Discourse Analysis, from studies about the characteristic language of soap operas, as well as from works relative both to the Brazilian historical and social formation and to its cultural dynamics.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	001
1.1. A seleção da amostra discursiva.....	004
1.2. Estrutura do trabalho.....	008
2. O gênero ficcional <i>telenovela</i>.....	010
2.1. Um panorama histórico sobre o gênero <i>telenovela</i> no Brasil.....	010
2.2. Focalizando <i>O Clone</i>	022
2.3. A linguagem da telenovela brasileira hoje e o caso de <i>O Clone</i>	027
2.4. A telenovela como produto industrial e sócio-cultural.....	033
3. A singularidade sócio-cultural brasileira e a telenovela.....	036
3.1. Aspectos do referencial weberiano influentes na literatura sobre a interpretação do Brasil.....	037
3.2. A especificidade brasileira segundo Gilberto Freyre.....	039
3.3. A especificidade brasileira segundo Sérgio Buarque de Hollanda.....	043
3.4. A especificidade brasileira segundo Roberto DaMatta.....	049
3.5. Os temas norteadores da análise.....	055
4. A construção de sentidos na telenovela.....	058
4.1. A estrutura narrativa da telenovela.....	058
4.2. O tratamento discursivo da telenovela.....	065
5. Análise da amostra discursiva.....	087
5.1. Refletindo sobre o comportamento social da personagem <i>Jade</i>	088
5.2. O comportamento social da personagem <i>Dona Jura</i> e um paralelo com o da personagem <i>Jade</i>	102
6. Considerações finais.....	109
7. Bibliografia.....	113
ANEXO.....	120

1. Introdução

“A Comunicação de Massa é um lugar privilegiado, uma espécie de janela com vista panorâmica para a sociedade” (Rocha, 1995, p.36). É partindo deste pressuposto – segundo o qual os conteúdos midiáticos constituem produtos sócio-culturais – , que temos por objetivo principal, neste trabalho, refletir sobre um objeto do gênero ficcional da TV brasileira, a telenovela, focalizando eventos discursivos presentes em sua trama, em busca de compreender contextos sócio-culturais nela impressos. Nesse percurso, investigaremos a forma segundo a qual práticas sociais e ritos construídos na formação histórico-cultural brasileira se articulam com elementos diversos, visualizados segundo os códigos valorativos a que se relacionam.

Utilizar a telenovela como objeto de análise significa um desafio instigante e enriquecedor, na medida em que nela despontam elementos de matrizes culturais variadas, bem como tensões do social, de modo a revelar imagens ora mais nítidas, ora mais ofuscadas da diversidade social. Tal fenômeno decorre do fato de a significação da telenovela ser

[...] fruto de uma inscrição na ordem social, mantendo com ela uma relação de múltiplo e complexo reatamento. Este destino – reflexo e espelho da cultura – acontece em um jogo sistemático de trocas, envolvendo valores, estilos de vida, emoções, heróis, rituais, mitos, representações [...] (Rocha, *ibid.*, p. 36).

Esta asserção sintetiza bem a relação da telenovela com a ordem social, denotando uma perspectiva também adotada por autores como Martín-Barbero (1997, 2001), Balogh

(2002), Andrade (2000), Lopes, Borelli e Resende (2002), entre outros, que, em estudos recentes, têm abordado a telenovela como um denso artefato sócio-cultural, tal como procedemos neste trabalho. Assim, focalizamos a fidelidade deste produto ficcional a uma certa memória coletiva, bem como sua capacidade de revelar traços expressivos da cultura existente na sociedade na qual é produzido. Ao nos decidirmos por tal perspectiva não desconsideramos a lógica mercantilista que subjaz à produção da telenovela e o formato industrial que a constitui. Apenas, diante das inúmeras possibilidades de visualizarmos um objeto empírico tão complexo, optamos por uma perspectiva mais adequada para atender aos objetivos traçados neste trabalho. Afinal, como não podemos dar conta de todos os aspectos envolvidos em certos objetos de análise, o recorte consiste num recurso metodológico necessário. Dessa forma, será sob a ótica segundo a qual a telenovela é enfaticamente contemplada como um produto sócio-cultural que realizaremos nossas reflexões, em busca de atingirmos nosso mencionado objetivo principal, bem como outros que lhe são correlatos, a saber: focalizar as formas como as relações sociais são exercidas e as identidades sociais são manifestadas na amostra discursiva selecionada da telenovela que iremos analisar; examinar os recursos da linguagem audiovisual utilizados nas cenas estudadas, visando a observar como se dá a combinação dos textos com as imagens e a sonorização, ou seja, como estes elementos se entrelaçam produzindo sentidos; investigar discursos dos personagens enfocados, privilegiando o aspecto da intertextualidade, de modo a visualizar a relação entre memória e discurso.

Visando ao alcance desses objetivos, adotamos o seguinte procedimento metodológico: articulamos a **dimensão propriamente teórica** (que permite a discussão acerca dos temas que nortearão a análise, a serem especificados, e dos constructos teóricos envolvidos) com a **dimensão da construção de sentidos** presentes no referido objeto (construção lingüística, sonora e imagética). Esta segunda dimensão engloba um tratamento discursivo das cenas focalizadas, contempladas segundo categorias analíticas definidas com base no instrumental oferecido por Norman Fairclough (2001), com destaque para a noção de intertextualidade. Tal abordagem discursiva foi enriquecida por meio de contribuições advindas de estudos sobre características da estrutura narrativa no discurso ficcional, com destaque para Todorov (1979) e Anna Maria Balogh (2002). No que se refere à dimensão teórica, foram fundamentais as contribuições de Gilberto Freyre (2001), Sérgio Buarque de Hollanda (1999) e Roberto DaMatta (1981, 1991), cujas obras constituem um referencial para estudiosos preocupados em refletir sobre a singularidade da dinâmica cultural da sociedade brasileira. Nesse sentido, tais autores forneceram os subsídios para a especificação dos temas que irão orientar a análise da amostra discursiva desta pesquisa, de acordo com o objetivo de compreender contextos sócio-culturais marcantes na telenovela brasileira. No tocante aos temas definidos – **autocontrole, sofrimento, realização pessoal e relação com o outro** –, estes permitem refletir, tomando por base eventos discursivos da telenovela, sobre valores e práticas construídos na formação histórico-cultural da sociedade brasileira e incessantemente remodelados na dinâmica social. Nessa trajetória, buscamos não perder de vista o aspecto dialético e tensional característico da produção de sentidos, já que temos por pressuposto a concepção de que os bens simbólicos, construídos socialmente, não são elementos “sólidos”, “[...]”

significados que uma vez construídos se transformam numa essência estática e imutável. Isto seria semelhante a pensar a dinâmica social como algo que em algum momento pára no tempo” (Xavier, 2002, p.37).

1.1 A seleção da amostra discursiva

A análise empírica direciona-se a uma amostra discursiva proveniente da telenovela *O Clone*, exibida pela Rede Globo, entre 1º de outubro de 2001 e 15 de junho de 2002, no horário aproximado das 21 horas. A pertinência desta telenovela específica com relação aos objetivos apresentados revela-se sobretudo na significativa identificação com ela estabelecida pelos brasileiros em sua vida cotidiana, bem como na riqueza de valores que contracenaram em sua trama, em especial, no tocante à abordagem das diferenças de costumes entre o mundo oriental e o ocidental. No que se refere à mencionada identificação por parte dos telespectadores, esta pôde ser aferida em termos dos destacáveis índices de audiência – a média geral foi de 47 pontos, chegando a 60 pontos em sua semana final de exibição, quando atingiu, no último capítulo, o pico de 68 pontos. Tamanho êxito foi atribuído, em reportagens jornalísticas diversas, ao fato de *O Clone* abordar temas polêmicos da atualidade, como o citado contato entre a cultura ocidental e a cultura oriental, as experiências científicas envolvendo a clonagem humana e o mundo das drogas. Outros artigos jornalísticos enfatizaram o sucesso desta telenovela em função da recorrência a elementos tradicionais do viés melodramático do folhetim, bem ilustrados na tumultuada história de amor entre os protagonistas *Jade* e *Lucas*, a ser sintetizada no capítulo “O gênero ficcional *telenovela*”, desta dissertação. Nesse sentido, afirma-se numa dessas reportagens: “o país discute quem vai ficar com Jade, e isso faz de

O Clone uma das novelas de maior sucesso dos últimos tempos” (Revista Veja, p. 116, 3 de abril de 2002). Essas observações encontradas nos meios de comunicação de massa são pertinentes, porém contemplam apenas um lado da questão: ou os temas inovadores ou os elementos folhetinescos. Na verdade, como será evidenciado ao longo deste trabalho, o que fez de *O Clone* um fenômeno de audiência foi a combinação bem dosada de ambos os ingredientes, de uma forma condizente com o universo cultural dos telespectadores, o que decorre não apenas de estratégias comunicativas para estimular o consumo da *mercadoria* telenovela, mas também da existência de um repertório cultural partilhado entre produtores e receptores, inseridos num contexto sócio-cultural comum – o da sociedade brasileira. E é nesse sentido que abordamos, nesta pesquisa, a telenovela como um produto sócio-cultural.

Com respeito à questão da riqueza de traços culturais percebidas nas cenas de *O Clone*, podemos assinalar que, na abordagem da distinção de hábitos característicos do mundo oriental e do ocidental, apresentados como a divisão social principal da novela, observamos um ponto extremamente interessante para nossos fins neste trabalho: sob a aparência da dicotomia entre esses “dois mundos” encontram-se, na verdade, as tensões existentes na própria sociedade brasileira, percebidas na estruturação dos ambientes sócio-familiares, bem como na construção e evolução das relações interpessoais, mais precisamente no âmbito da ação dos personagens e suas conseqüências, ou seja, no da lição final que lhes é dada (Junqueira, 2002).

Já que a telenovela *O Clone*, assim como a maioria de suas congêneres na televisão brasileira, é composta por diversos núcleos de personagens, optamos por focalizar a análise sobre duas personagens específicas, *Jade* e *Dona Jura*, selecionadas devido não só

à sua importância dentro da trama, mas também à sua pertinência com relação aos objetivos de nosso trabalho, uma vez que, tendo cada uma delas, respectivamente, a origem ligada ao universo oriental e ao ocidental (dicotomia que, conforme assinalamos, revelam tensões existentes na sociedade brasileira), protagonizam cenas marcadas por uma diversidade de elementos culturais, em seu caráter dialético e tensional. Consideramos, portanto, que as personagens selecionadas atendem ao objetivo de explorarmos com profundidade os temas e categorias analíticas definidos. Com relação à referida relevância das personagens focalizadas dentro da trama de *O Clone*, é interessante assinalarmos o destaque conferido por sua autora, Glória Perez, às personagens femininas desta telenovela, o que constitui um fato recorrente em várias outras novelas por ela escritas. Para evitar mal-entendidos, cabe ressaltar que a seleção das duas personagens femininas citadas deve-se exclusivamente aos fatores mencionados, não se vinculando, portanto, a um objetivo de realizar um trabalho cujo recorte recaia no âmbito das relações de gênero. Consideraremos na análise constituinte deste estudo, aspectos relativos a essa questão, apenas na medida em que possam contribuir para uma compreensão mais precisa acerca dos temas definidos para orientar o procedimento analítico.

Os dados primários a serem analisados consistem num conjunto de cenas referentes a uma semana da fase inicial da telenovela, bem como às suas últimas três semanas de exibição, quando foram transmitidos muitos de seus momentos mais marcantes, razão pela qual tais períodos foram priorizados. Também as cenas selecionadas oriundas da fase inicial da telenovela contêm “pontos altos” em termos de dramaticidade, como, por exemplo, o nascimento da filha da personagem *Jade* e seus atos motivados pelo desejo de poder educar a criança. Consideramos, portanto, que o *corpus* de dados

escolhido representa adequadamente a diversidade de cenas nas quais as personagens mencionadas aparecem, bem como atendem aos objetivos deste trabalho. Tal recorte mostrou-se um recurso metodológico indispensável devido à grande quantidade de capítulos, bem como ao objetivo de se analisarmos detalhadamente os pontos desenvolvidos. No entanto, para a reflexão acerca das cenas contidas nos capítulos focalizados da telenovela e compreensão dos significados contidos nas ações, comportamentos e posicionamentos das personagens apontadas, será necessário estabelecer relações entre a amostra discursiva e o conjunto do qual provém, razão pela qual também será traçado, de forma sucinta, um panorama geral sobre a referida telenovela.

Além dos citados dados primários, serão utilizados no processo da análise registros coletados junto a fontes secundárias – jornais, revistas e Internet.

Para o procedimento da seleção de dados, as contribuições de Fairclough (ibid.) adotadas também se revelam importantes ao atentar para a necessidade de selecionarmos dados capazes de propiciar a construção de um *corpus* de amostras de discurso pertinente ao desvendamento do problema investigado.

Analisando os discursos presentes na referida telenovela, buscamos contribuir para uma maior compreensão acerca das práticas sociais presentes na sociedade brasileira em sua singularidade histórico-cultural, sem perder de vista sua relação com a dimensão mais ampla da ordem global. Neste desafio, temos consciência da necessidade de atentarmos para o caráter necessariamente fragmentário dos dados empíricos recolhidos pelo cientista social, uma vez que, devido à complexidade do real (entendido como um processo em incessante construção), eles constituem recortes do mesmo, não sendo capazes de o

retrataram em sua plenitude, mas de fornecer, enquanto recursos heurístico/metodológicos, as pistas para sua compreensão. Essa percepção é importante na medida em que é reconhecendo tais limitações que o pesquisador social pode atuar no sentido de melhor contorná-las.

1.2 Estrutura do trabalho

Com vistas a esclarecer os caminhos percorridos para realizarmos este trabalho, organizamos sua apresentação da seguinte forma: primeiramente, no capítulo “O gênero ficcional *telenovela*”, traçamos um breve panorama histórico deste produto, contemplando as influências recebidas de outros artefatos culturais, o contexto em que surgiu no Brasil e sua consolidação nesta sociedade. Dessa forma, contextualizamos o objeto específico com o qual trabalhamos em nossa análise – a telenovela *O Clone* –, cuja síntese também é descrita neste capítulo, de modo a situar o leitor com relação à sua trama. Ainda no capítulo em questão, abordamos a linguagem da telenovela brasileira atualmente, fazendo um paralelo com elementos identificados em *O Clone*. Para finalizarmos este capítulo, pontuamos a lógica mercantil segundo a qual a telenovela é confeccionada e, sobretudo, esclarecemos e fundamentamos a perspectiva adotada neste estudo – o da telenovela como um produto sócio-cultural, que permite uma visualização de significados culturais expressivos da sociedade na qual é elaborada. O segundo capítulo, “A singularidade sócio-cultural brasileira e a telenovela”, trata de aspectos fundamentais para uma compreensão acerca da especificidade da formação histórico-cultural brasileira, apresentando uma discussão direcionada a contribuições de Gilberto Freyre (ibid.), Sérgio Buarque de

Hollanda (ibid.) e Roberto DaMatta (ibid.), com base nas quais foram definidos os mencionados temas que irão nortear a análise da amostra discursiva proveniente de *O Clone*, em conformidade com nosso objetivo de compreender contextos sócio-culturais marcantes na telenovela brasileira, por meio de uma reflexão, pautada neste objeto, sobre valores e práticas construídos na formação histórico-cultural desta sociedade e continuamente remodelados na dinâmica social. Para efetuarmos a análise referida, articulamos aos temas definidos, categorias analíticas desenvolvidas por Norman Fairclough (ibid.), em sua *teoria social do discurso*. Esta abordagem discursiva que conferimos à telenovela é explicada no capítulo subsequente ao então exposto e denominado “A construção de sentidos na telenovela”. Tal abordagem é executada em seguida, no quarto capítulo, “Análise da amostra discursiva”, no qual realizamos a análise da amostra discursiva selecionada, enfatizando o fenômeno segundo o qual a realidade sócio-cultural irrompe em *O Clone*. Por fim, apresentamos o capítulo “Considerações Finais”, para sintetizarmos as conclusões acerca do trabalho desenvolvido.

2. O gênero ficcional *telenovela*

2.1 Um panorama histórico sobre o gênero *telenovela* no Brasil

Surgida em 1951, a telenovela brasileira se consolidou na cultura do país como um gênero ficcional singular, tal como assinalado por pesquisadores como Ortiz, Borelli e Ramos (1991), Martín-Barbero (2001), Balogh (2002) e Lopes (2002), que destacam como aspectos peculiares deste artefato midiático o cuidado e a sofisticação nos detalhes da sua produção e, sobretudo, a identificação e interação profundas que estabelece com o cotidiano da sociedade brasileira. Tais aspectos foram delineados ao longo de uma trajetória que merece ser lembrada, ainda que brevemente, a fim de obtermos uma melhor compreensão de suas atuais características e status.

Conforme Ortiz, costuma ser reiterada em estudos sobre a telenovela a influência nela exercida pelo romance folhetim. Nesse sentido, o autor afirma que

[...] se é verdade que existe uma continuidade entre o gênero folhetinesco e a telenovela, não resta dúvida de que também ocorrem rupturas, descontinuidades. A reconstrução do passado da novela nos coloca na presença de um movimento não-linear que, para se aclimatar ao solo brasileiro, teve que passar por outros [territórios], desde a soap-opera americana até a radionovela latino-americana (ibid., p.11).

Em sua análise sobre a história e o processo produtivo da telenovela, Ortiz, em parceria com Borelli e Ramos, tece argumentações sobre a diversidade da qual resulta a

telenovela brasileira e sobre o quão é apropriado observarmos a particularidade de seu itinerário histórico, percepção também defendida por Mattelart (1989). Nesses termos, o folhetim, principalmente na medida em que consiste numa narrativa marcada pelo traço do entretenimento e contada de forma prolongada e seriada, constitui um antecedente importante para o desenvolvimento da telenovela. Assim como ocorre no gênero folhetinesco, a telenovela é formada por vários encadeamentos dramáticos que se desenvolvem através de situações-limite cuja resolução ou novo encaminhamento sempre se dá num capítulo subsequente. Entretanto, ao contrário do que ocorrera na França, país onde surgiu, no princípio do século XIX, o gênero folhetinesco, que também havia despontado no Brasil neste período, não desfrutou neste país de condições sociais para se tornar popular, principalmente por se tratar de uma sociedade colonial, na qual a linguagem escrita consistia num bem da elite dominante, excluindo a massa analfabeta da população. Para agravar este quadro, já no final do século XIX, o folhetim crescentemente passa a ser desprestigiado entre os brasileiros, de modo que sua influência sobre a telenovela se deu de forma indireta, como será esclarecido adiante.

De acordo com a referida obra de Ortiz, Borelli e Ramos, nos anos de 1940 chega ao Brasil um novo gênero também caracterizado pela forma fragmentada de contar histórias: a radionovela, antecessora imediata da telenovela, para a qual forneceu fortes contribuições. De origem latino-americana, sua produção destacou-se primeiramente em Cuba, tendo sido enormemente influenciada pelo folhetim e por outros artefatos culturais como o rádio-teatro e a soap opera americana, esta muito mais em termos das técnicas de radiodifusão dos Estados Unidos e do caráter empresarial de sua produção. A título de esclarecimento, vale lembrar o diferencial da soap opera com relação aos outros tipos de

ficção seriada: o fato de nela não haver exatamente um *princípio-meio-fim*, organizado em “próximos capítulos”, mas sim episódios nos quais os personagens, representados por um elenco mais ou menos fixo, realizam ações e vivenciam histórias variadas. Diferentemente do caso do folhetim, a radionovela brasileira teve condições sociais propícias a uma boa receptividade entre as diversas camadas sociais do cenário nacional, repetindo o sucesso ocorrido em outros países do continente. Tal popularidade foi possível devido à crescente facilidade de acesso aos aparelhos de rádio durante a década de 1940. Os números apontados em estudos são significativos: 116 novelas foram transmitidas entre 1943 e 1945, pela Rádio Nacional (Saroldi e Moreira, 1984). Tendo como tema principal o amor, a radionovela se especializa na dimensão melodramática do folhetim. Assim, o universo maniqueísta do folhetim é incorporado à radionovela, de modo que os atributos sociais e individuais dos personagens são constituídos com base nas oposições *amor/ódio*, *fidelidade/infidelidade*, *justiça/injustiça*, sendo o herói um redentor ou um mártir, sempre a se deparar com vários obstáculos impostos pela vida. O melodrama contribui para reforçar o teor emocional, exaltando as ações e a vivência de grandes paixões no livre manifestar dos sentimentos diversos. A respeito do melodrama é interessante lembrar que sua influência se deu não só sobre o folhetim e a radionovela, mas também sobre outras formas de literatura, como o romance e o cordel e sobre outros gêneros culturais, como o teatro, o cinema e a telenovela. Dessa forma, concordamos com autores como Martín-Barbero, para quem o melodrama faz parte da nossa memória narrativa. Em suas palavras:

A obstinada persistência do melodrama mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos

diferentes formatos tecnológicos, não podem ser explicadas nos termos de uma operação puramente [...] comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a *mediação* efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer massivo. [...] Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte uma história do melodrama (1997, p. 166).

Termo introduzido por Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, o melodrama referia-se a uma forma popular de drama no qual as palavras e a música se dispunham sucessivamente, tendo surgido como “uma clara reação contra o uso da música formal no teatro e uma busca do sentimento e expressão nova no teatro cantado” (Andrade, 2000, p. 62). Tratava-se de um espetáculo sonoro e visual, característica explicada por Martín-Barbero em função da “[...] proibição da palavra nas representações populares – com a correspondente necessidade de um excesso de gesto – e [da] expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pôde ser ‘educada’ pelo padrão burguês” (op. cit., p. 162). Esta referência à cultura burguesa se deve à sua característica de reprimir emoções, cuja manifestação devia ser circunscrita à esfera privada, ao contrário do que ocorria na cultura popular.

A mencionada ênfase na dimensão melodramática do folhetim manifesta na radionovela não consiste em um fenômeno isolado da cultura brasileira. Trata-se, como assinalado nos citados estudos de Ortiz, Borelli e Ramos, da importação do padrão vigente em outros países, financiado inclusive pela empresa americana Colgate-Palmolive, tal como acontecia nos demais. A manutenção deste padrão era um imperativo da

patrocinadora, devido à soma de experiências marcadas pela obtenção de lucros significativos advindos dos altos índices de audiência, esta inicialmente formada sobretudo por donas-de-casa.

A grande repercussão das radionovelas estimula a criação de equipes especializadas na sua produção, de modo a promover um acúmulo de experiências a serem transmitidas para a confecção das telenovelas. Apesar disso, ao longo dos anos de 1950, quando este artefato midiático passou a ser produzido no Brasil, tendo a Tupi como representante do perfil da televisão no país, a improvisação técnica, organizacional e empresarial predominava, realidade só transformada na década seguinte. Quanto à questão técnica, o problema maior consistia na dificuldade dos atores, a grande maioria proveniente do meio radiofônico, em adotar a postura adequada ao meio televisivo, como se nota na afirmação de Silva sobre a equipe advinda do rádio:

acostumado a utilizar só a voz em seu trabalho, não tinha uma expressão corporal adequada quando se encontrava diante das câmeras. O resultado é que a locução saía perfeitamente, mas a postura do corpo ficava em total desacordo com as necessidades da cena que estava sendo interpretada. Além disso, havia a dificuldade de decorar *scripts*. Habitados a ler diante do microfone, os atores tinham sérios problemas em memorizar o texto (1981, p.17).

Esse contexto contribuiu para uma inicial preponderância do texto sobre a imagem. Assim, sobressaía a figura do narrador, herdada da soap opera, como registra Ortiz:

A narração não é simplesmente um acessório aos diálogos, é parte da estrutura do texto. Através dela se faz a ligação com os capítulos anteriores e, logo na abertura, um resumo dos eventos relembra às pessoas o eixo principal da estória que porventura tenham perdido. [...] O narrador possui também um papel interno ao enredo: ele apresenta e descreve os personagens, colocando-os em contacto (1991, 32-33).

Por não se explorar as possibilidades imagéticas intrínsecas ao meio, mesmo pautando-se no cinema americano como modelo, Ortiz apropriadamente assinala o fato de muitos críticos da época considerarem a telenovela algo como um rádio com imagens. Este caráter de improvisado, que se estendia a elementos como os figurinos e os cenários, devia-se às mencionadas dificuldades de ordem organizacional e empresarial: a gestão das emissoras de TV “[...] se fazia nos moldes dos ‘capitães de indústria’, como Chateaubriand, e não segundo os parâmetros de uma administração racional e moderna” (ibid., p. 33). Essa situação vai se transformando na década de 1960, quando a televisão, cujo alcance vai se ampliando continuamente pelos diversos estados brasileiros, começa a se consolidar como um veículo de massa, o que impulsiona um redirecionamento na política financeira das emissoras, bem como um incremento dos investimentos publicitários. Nesse contexto, a TV Excelsior, criada em 1959, passa a funcionar como um modelo de organização administrada segundo critérios modernos, inaugurando, por exemplo, uma cultura de autopromoção, apresentando-se “[...] para o público e para o mercado publicitário como uma marca, uma *griffe*” (ibid., p.57). Esse novo padrão de gestão se reflete na racionalização do uso do tempo na programação da emissora: os horários determinados passam a ser respeitados, a sequência de programas busca fixar o

telespectador num único canal e as telenovelas tornam-se diárias, numa estratégia de conquista de mercado, apoiada pela Colgate-Palmolive, assim como ocorrera no caso das radionovelas. Lembremos, nesse contexto, que a posição da TV Excelsior como referência em termos de racionalização da produção televisiva será ocupada pelo Sistema Globo de Televisão, que desde 1969 consolida-se como a maior indústria cultural do país.

Na década de 1960, outro fenômeno contribui para a popularização da televisão no Brasil: a expansão do número de aparelhos de televisão no país, expressa num aumento de 333% dos aparelhos em uso entre 1960 e 1965, conforme a mencionada pesquisa de Ortiz, Borelli e Ramos. A partir deste período, as telenovelas diárias consagram-se como “mania nacional”, como se constata no depoimento a seguir:

[...] as novelas em TV, por obra não se sabe do quê, viraram epidemia neste país. É uma doença agradável, que se contrai com prazer e alcança foros epidêmicos que ultrapassam a imaginação. Famílias inteiras se postam diante do televisor e acompanham, do neto ao avô, aqueles episódios do folhetim eletrônico. Em consequência alteram-se os hábitos seculares de famílias quatrocentonas. O jantar, servido antigamente às 20h, desceu para as 17, porque pouco depois começarão os romances seriados na TV (Borelli Filho apud Ramos e Borelli, 1991, p. 62).

Nesse testemunho, podemos observar a ampliação da força da telenovela na cultura brasileira, estendendo-se de uma audiência basicamente composta por donas-de-casa a famílias inteiras, dispostas a mudar comportamentos de modo a criar as condições necessárias para usufruir de um produto condizente com suas demandas de

entretenimento, o que pressupõe um grau razoável de identificação. Esse status alcançado pela telenovela no país estimula uma ênfase na sua produção por parte das emissoras de TV, que, sem exceção, tentam investir no gênero e passam a utilizá-lo como principal referencial na concorrência entre os canais, já que se trata do grande responsável pela elevação dos índices de audiência. Nesse cenário, a telenovela desponta como elemento fundamental na distribuição dos custos e dos horários de uma emissora, fixando-se na faixa do horário nobre.

Traçando um panorama histórico acerca das temáticas da telenovela brasileira, podemos perceber, com base no citado trabalho de Ortiz, Borelli e Ramos, a forte presença do melodrama. Este gênero marcou os momentos iniciais da produção nacional – de 1951 a 1954 –, sofrendo em seguida uma queda no eixo dramático, devido a uma maior influência da literatura internacional e do cinema americano, manifesta na adaptação de obras como *E o vento levou* e textos de autores como Júlio Verne e Victor Hugo. Entretanto, na década de 1960, o melodrama se sobressai novamente, primeiro com a importação de novelas sobretudo cubanas, argentinas, mexicanas e venezuelanas e, segundo, com a produção de melodramas brasileiros, muitos deles já veiculados com sucesso no rádio. Não coincidentemente, o melodrama ressurgiu na telenovela no momento em que esta passa a ser diária. Nesta fase,

“a forma narrativa herdada do folhetim melodramático é fundamental [...], pelas reações que provoca no público. Ela cria o hábito de acompanhar a trama cotidiana, facilitando a implementação da horizontalidade da programação. O público que acompanha dia a dia o desenrolar da história é também depositário da verdade sobre a trama. O segredo possui significado apenas no âmbito dos

personagens; o espectador tudo sabe, pode torcer, amar ou odiar como se realmente fizesse parte daquele universo [...] (Ortiz, Borelli e Ramos, 1991, p.76).

Essa atmosfera de segredos a serem desvendados possibilita o transcorrer da trama através de uma série de revelações. Tal forma de narrar contribui para um intenso envolvimento do receptor com a trama, numa busca constante de comprovar suas apostas com relação ao rumo dos acontecimentos.

É o fazer saber-ocultar-crer que [origina] um conjunto de programas narrativos que contribuirão para construir no espectador um conjunto de expectativas. Entre o que ocultar e o que revelar se desenvolve grande parte da trama narrativa. O segredo e sua revelação tornam-se os elementos que, com maior recorrência, precedem os cortes diários ou semanais, construindo a fidelidade do espectador ao seguimento serial (Andrade, 2000, p.68).

Na narrativa melodramática da telenovela, as temáticas envolvem principalmente o amor, o dever, a família, numa rede de dicotomias intrínsecas ao folhetim: o bem e o mal, ricos e pobres, justos e injustos, felicidade e tristeza, entre outras. O amor, sem dúvida o ponto essencial na telenovela, é trabalhado de uma forma especial: as histórias de amor precisam ser repletas de obstáculos à vivência desse sentimento. Tal vivência é uma conquista a ser alcançada ou recuperada e, enfim, preservada. A trama deve tratar de um amor mais forte do que diferenças sócio-econômicas, capaz de superar barreiras de tempo e espaço. Nesse jogo, os personagens mergulham na tensão da construção e

reconhecimento de suas identidades. Tal tensão vincula-se ao “drama do reconhecimento”, conforme assinalado por Martín-Barbero:

[...] o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e disfarça, uma luta por se fazer reconhecer. De quem sou filha(o)? Onde está meu filho(a)? – São as perguntas quase sempre chaves (2001, p. 67).

Nessa trajetória de construção de identidades, encontros e desencontros dos personagens com relação a si próprios e aos demais, a trama flui e culmina com um final feliz, tão aguardado durante meses pelos seus telespectadores. O conjunto de características descrito, em sua maioria ligadas ao viés melodramático do folhetim, persiste ao longo da história da telenovela brasileira. No entanto, observamos também tentativas de reformular seus temas e de emprestar novas cores a seus elementos. Um exemplo deste fato está na novela *Beto Rockfeller*, considerada, tanto por profissionais de mídia quanto por pesquisadores, um marco nesse gênero ficcional, devido às inovações trazidas, com destaque para o abasileiramento do gênero. Transmitida entre 1968 e 1969 pela Tupi, a referida telenovela, segundo Borelli e Ramos, “[...] rompe com os diálogos formais, propondo uma narrativa de cunho coloquial, repleta de gírias e de expressões populares” (op. cit., p.78). É interessante observar que a reorientação presente nesta trama não constitui um fato isolado. Após o golpe militar de 1964, rupturas permeiam diversos campos da vida cultural, a exemplo do Cinema Novo, ilustrado na adaptação para o cinema da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na qual desponta o “herói sem nenhum caráter”, característica compartilhada pelo protagonista Beto Rockfeller, um mentiroso

cujo objetivo é ascender socialmente sem nenhum esforço. A transmissão das duas obras apresenta uma preocupação em comum: como retratar na tela a realidade brasileira e refletir sobre seus aspectos. Concentrando-nos na telenovela, observamos um novo elemento, expresso no objetivo de ir além do caráter de simples entretenimento deste produto, fato que anuncia o processo de consolidação de uma dramaturgia nacional diversificada, na qual não só as mencionadas histórias de amor, embora predominantes, importam. Várias sinopses apresentadas a partir de 1970 não se restringem a esse ingrediente, mostrando-se simultaneamente a novela como um lugar possível para se expor contradições da sociedade brasileira e conflitos políticos. Encontramos exemplos em *Nina*, veiculada pela TV Globo, em 1977. Eis um resumo de seu enredo, nas palavras do autor da obra:

o tema de *Nina* é basicamente o contraste entre os valores de parte da sociedade e novos conceitos e imagens que surgem em determinada época. Através de *Nina*, jovem professora, queremos levar ao público a pressão que se exercia sobre os que fugiam aos padrões vigentes. A proposta é absolutamente fiel à realidade, no que diz respeito à reconstituição da atmosfera geral [...] (W. Durst apud Ramos e Borelli, 1991, p. 94).

Essa readaptação do folhetim reflete a dinâmica imanente aos processos sócio-culturais e a necessidade de atualização contínua das emissoras frente às demandas da audiência. No caso da Rede Globo, percebendo as novas demandas do público, após o sucesso advindo com a transmissão de *Beto Rockfeller*, a emissora aderiu à “nacionalização” de suas telenovelas, ambientando-as no país e enriquecendo-as “[...] com

as possibilidades técnicas ensejadas pelo videoteipe: produzir cenas fora do estúdio, aproximando mais ainda o telespectador do seu referencial paisagístico” (Melo, 1988, p.27). Outros exemplos de acréscimo de novos componentes em enredos de telenovela, podem ser encontrados em *Roda de Fogo* e *Roque Santeiro*, ambas exibidas pela Rede Globo na segunda metade década de 1980. Além das constantes histórias de amor presentes nesse gênero, tais novelas abordam temáticas políticas, obtendo notório sucesso junto aos receptores. Mais um elemento a diversificar a teledramaturgia brasileira é o apelo ao riso. Aparecendo com mais força a partir dos anos de 1970, a exemplo das tramas de *O machão* (Tupi, 1974/75) e de *Feijão Maravilha* (1979, Globo), a chamada novela-comédia segue um percurso de audiências significativas até os dias atuais, ocupando sobretudo o horário das 19h00, desde a década de 1980, na Rede Globo. A respeito da distribuição das telenovelas quanto aos horários, é interessante destacar, na história desta emissora de TV, uma certa constância de estilo temático para cada horário, de modo a manter padrões esperados e alimentados pelos telespectadores. Assim, a criação de um grande público fiel às telenovelas da Rede Globo está bastante vinculada a esta estratégia, reforçada pela manutenção de uma grade horária fixa com ênfase neste gênero, transmitindo três novelas inéditas à noite – a *novela das seis, das sete e das oito*, como ficaram conhecidas nacionalmente –, além de uma telenovela reprisada no início da tarde.

Ao visualizarmos a trajetória de desenvolvimento da telenovela, observamos que dentro deste artefato vibram nuances diversas. Sem romper por inteiro com o esquema melodramático que a caracterizou em seus primeiros anos de vida, a telenovela atualmente desponta como um produto sócio-cultural no qual emergem temas variados em cuja abordagem contracenam elementos do universo do folhetim tradicional e de um folhetim

modernizado, refletindo o fluir contínuo da vida social, como será possível perceber mais especificamente no nosso objeto de estudo. Antes de nos aprofundarmos nesses aspectos, faz-se necessário apresentar, de forma sintética, a história contada em *O Clone*, com a finalidade de situarmos o leitor com relação à sua trama.

2.2 Focalizando *O Clone*

A novela das oito *O Clone*, escrita por Glória Perez e exibida entre 1 de outubro de 2001 e 15 de junho de 2002, aborda assuntos polêmicos da contemporaneidade: as diferenças culturais entre a sociedade ocidental e a oriental, experiências científicas envolvendo a clonagem humana, o alcoolismo e o mundo das drogas. A respeito destas temáticas a autora, que em outras telenovelas, também exibidas pela Rede Globo, tratou, por exemplo, de elementos como a doação de órgãos e os conflitos advindos da inseminação artificial envolvendo uma “mãe de aluguel”, comenta:

“sempre gostei de temas capazes de promover debates e de levar as pessoas a refletir sobre a atualidade. [...] Tentei trazer para realidade todos os conflitos dessa questão [a clonagem]. O do cientista que assume o lugar de Deus ao intervir na natureza e criar a vida. O do clone que encontra o clonado e vice-versa e, ainda, o de todas as pessoas que convivem com os dois” (Um outro olhar – o mundo árabe e islã através da novela “O Clone”, s.p., 2002).

Os temas diferenciados de *O Clone* são enfatizados pela Rede Globo como sendo as inovações do “pano de fundo” de uma estória contada à moda convencional, no estilo

de Janete Clair, de quem a autora da novela, Glória Perez, é tida como “legítima herdeira” (Balogh, op. cit., p. 171). Nesse sentido, a trama é caracterizada por uma forma de narrativa que, baseada no melodrama e folhetim, corresponde

[...] à maneira mais tradicional e linear de se estruturar um relato: a que mantém procedimentos narrativos que respeitam a ordem cronológica das ações, o encadeamento (progressão linear dos acontecimentos que, ligados uns aos outros, leva a uma resolução dramática), a lógica da casualidade, o estatuto do princípio-meio-fim, com a base maniqueísta do Bem e do Mal alicerçando tudo” (Calza, 1996, p.17).

Os universos islâmico e ocidental são apresentados como a divisão social principal da novela, que trabalha com os conflitos de relações sociais e interpessoais baseados em costumes diferentes. Cada um destes universos é composto por algumas famílias principais que, pouco a pouco, criam laços que se entrecruzam sobre os limites que separam as duas culturas, cujos valores são diversos e por vezes opostos. É interessante observar que, sob a aparência da dicotomia entre os dois mundos, estão, na verdade, as tensões existentes na própria sociedade brasileira, observadas na estruturação dos ambientes sócio-familiares, bem como na construção e evolução das relações interpessoais, mais precisamente no âmbito da ação dos personagens e suas consequências, ou seja, no da lição final que lhes é dada (Junqueira, 2002).

Quanto ao enredo da telenovela, este pode ser assim resumido:

“O Clone” conta a história de amor entre Jade e Lucas, que se conhecem no Marrocos. Ela, muçulmana e órfã, voltava à casa de seu tio Ali depois de ter crescido no Brasil. Ele, carioca e gêmeo de Diogo, estava lá de férias com o irmão, o pai Leônidas, a namorada deste e o cientista Albieri. Jade e Lucas se separam por causa de diferenças culturais. Cada um se casa em seu país e tem filhos. Lucas se une a Maysa e Jade a Said. Enquanto isso, o geneticista Albieri clona Lucas, movido pela dor da morte de Diogo, seu afilhado. O clone Leandro cresce e o encontro acontece: Lucas diante de seu clone. Quem é quem? Lucas não tem mais sonhos. Leandro, sim. Mas clone tem alma? “O Clone” aborda a busca da identidade: da muçulmana em crise com sua cultura, dos gêmeos idênticos, do conflito entre clone e clonado e do homem diante de Deus (Um outro olhar – o mundo árabe e islã através da novela “O Clone”, s.p. 2002).

O amor entre *Jade e Lucas* brota à primeira vista e a impossibilidade de vivenciá-lo traz a ambos fortes frustrações. Além de *Lucas* e *Said*, aparecem na vida de *Jade* o clone, *Leandro* (ou *Leo*, seu apelido), e o árabe *Zein*, ambos apaixonados por ela, que, seguindo seus impulsos e intuições, envolve-se com cada um deles. Em meio a tantos pretendentes, que se acumulam no desenrolar do enredo, “o país discute quem vai ficar com Jade, e isso faz de *O Clone* uma das novelas de maior sucesso dos últimos tempos” (Revista Veja, p. 116, 3 de abril de 2002). Ou seja, as “[...] várias opções viáveis no jogo do quem-acaba-com-quem, [faz] com que a platéia acompanhe, torça, se emocione e espere avidamente pelo final” (ibid.). E é exatamente no último capítulo da telenovela que o par romântico oficial da trama, *Jade e Lucas*, se reúne “definitivamente”, numa cena em que se reencontram nas ruínas marroquinas onde costumavam se ver às escondidas, no início de seu romance.

A outra personagem analisada, *Dona Jura*, também conquista grande repercussão junto aos telespectadores, fato que rendeu à personagem uma maior aparição, não prevista no planejamento da obra. “Não é brincado não”, a frase que se tornou sua marca, invadiu o cotidiano dos brasileiros, que a repetiram incansavelmente não só durante os meses de exibição da novela, mas também por um certo período subsequente. *Dona Jura*, pertencente à camada popular da trama concentrada no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, possui um bar na localidade, por meio do qual provê as despesas da casa. Trata-se, então, de uma chefe de família, que possui um filho, *Xande*, já adulto, e, embora não seja casada, tem um relacionamento sério com *Tião*, que vive à sua sombra e não se destaca no enredo. *Dona Jura* tem como características principais a independência, segurança, honestidade, transparência com relação às suas opiniões, perseverança e dedicação no trabalho. Costuma ser também autoritária, especialmente nas relações estabelecidas com os funcionários de seu bar, ao encaminhá-los nos afazeres. É bastante respeitada pela vizinhança, com quem sabe se divertir em festas realizadas em seu bar. No capítulo referente à análise dos dados esses pontos serão aprofundados e avaliados, bem como os aspectos vinculados ao comportamento da outra personagem focalizada, *Jade*.

De um modo geral, podemos afirmar que *O Clone* se destacou em grande medida pelo fato de apresentar criatividade quanto à criação de imagens, tingidas pelas cores quentes e vibrantes das paisagens de Fez, cidade marroquina de 1.200 anos de idade. O diretor da novela, Jayme Monjardim, afirma que o primeiro grande desafio foi o de encontrar o tom apropriado para sua montagem:

o Marrocos é um país de tom vermelho-alaranjado, cor que está nos tapetes e nos tecidos, nas especiarias e no pôr-do-sol no deserto. Também é a cor que melhor traduz a maneira de ser dos marroquinos, um povo alegre, muito receptivo e hospitaleiro (Um outro olhar – o mundo árabe através da novela “O Clone”, s.p., 2002).

Segundo o citado livro, “como levar essa cor para *O Clone* passou a nortear toda a preparação da novela: do figurino ao cenário, da interpretação à fotografia, dos diálogos à trilha sonora, da arte à iluminação”. Nos estúdios da Rede Globo foi construída uma cópia da cidade de Fez, onde circulavam cerca de cinquenta figurantes em determinadas cenas. Além disso, foram montados cenários para o citado bairro de São Cristóvão, para a casa de *Leônidas* e para a clínica de *Albieri*, onde foi criado o clone.

2.3 A linguagem da telenovela brasileira hoje e o caso de *O Clone*

Como em suas congêneres, a linguagem da telenovela *O Clone* encontra-se marcada pela combinação do tradicional com o moderno, expressa na fusão de dispositivos narrativos anacrônicos – como os mencionados esquemas do folhetim, sobretudo em seu viés melodramático – com elementos modernos, como efeitos especiais e ritmo característicos de modelos estéticos como o “videoclipe”, possibilitados pelo desenvolvimento tecnológico. Em outras palavras, a narrativa da telenovela consiste num “grande amálgama [composto por estruturas herdadas] de tradições antiquíssimas em sua forma oral [que] convive com outra que se aproxima do *videoclipe*” (Balogh, 2002, p. 166). Tal fato revela a intertextualidade presente na linguagem da telenovela. Esse termo,

empregado neste trabalho de acordo com o referencial teórico-metodológico de Norman Fairclough (1989, 1995, 1999, 2001), designa a interpenetração de textos diversos – entendidos não só como a linguagem verbal, mas também a imagética, sonora, enfim o conjunto de elementos capazes de comunicar algo. A questão da combinação de componentes variados, tradicionais e modernos, a constituir a telenovela também é constatada por autores como Martín-Barbero (2001) e Lopes (2002), merecendo ser considerada no nosso estudo sobre discursos de personagens da novela *O Clone*, já que é com base nessa articulação de dispositivos que são construídos os sentidos a serem investigados. O modo como efetivaremos essa investigação será aprofundado mais adiante, no capítulo *A construção de sentidos* deste trabalho, no qual serão sintetizados elementos básicos da estrutura narrativa da telenovela, bem como aspectos da obra de Fairclough essenciais para a análise realizada neste trabalho.

Por ora, é interessante apontarmos algumas características da telenovela capazes de fornecer um melhor entendimento sobre seu formato atual. Nesse sentido, um aspecto importante abordado por Balogh (op. cit.) reside na chamada “estética da repetição”, manifesta em vários componentes das telenovelas, como suas vinhetas de abertura e fechamento, “[...] cujas funções mais evidentes são separar, destacar o programa do fluxo dos demais programas televisuais, sobretudo o antecedente e o subsequente, bem como dar informações precisas do gênero, clima, etc. orientando com rapidez e eficácia a leitura do telespectador” (op. cit., p. 165). Outros aspectos apontados pela autora acerca da *estética da repetição* é a retomada das cenas mais importantes do capítulo antecedente, bem como a anunciação de acontecimentos do capítulo posterior para acirrar a curiosidade

do telespectador e estimular a continuidade de sua audiência. Mais um mecanismo bastante repetido nas telenovelas são

[...] os ganchos entre blocos, entre capítulos, entre o capítulo do sábado e o da segunda-feira. O gancho representa um mecanismo de suspensão do sentido que ocorre, em geral, nos momentos de maior tensão do relato. O sentido suspenso deverá ser reatado no bloco ou no capítulo subsequente. Quanto maior for o intervalo ocorrido entre o momento da suspensão e o da retomada do sentido, mais efetivo deverá ser o gancho utilizado para preservar o interesse do espectador na trama (Balogh, op. cit. p. 166).

Esses recursos, portanto, funcionam como estratégias para manutenção e aumento do número de receptores, face à necessidade de estímulo ao consumo contínuo e renovado intrínseca ao mundo capitalista, no qual se situa a televisão brasileira. Entretanto, seria simplista explicarmos a *estética da repetição* apenas com base em princípios da indústria cultural. O mecanismo do gancho e a fragmentação constituem componentes consagrados do folhetim, o que ilustra a mencionada convivência de elementos tradicionais e modernos na organização da narrativa da telenovela. Outro ponto reiterado neste gênero ficcional são as músicas que compõem sua trilha sonora, marcando, no decorrer da trama, determinados personagens e ligando-os “[...] aos estados passionais mais presentes nesse tipo de formato: alegria, paixão, decepção, solidão, incerteza, etc.” (op. cit. p. 167). No caso da telenovela *O Clone*, a música e os efeitos sonoros são também usados para indicar a alternância entre seus dois ambientes centrais: o mundo ocidental e o oriental.

Também são vinculados à *estética da repetição* o referido vínculo de estilos temáticos a certos horários, assim como o uso constante de arquétipos com relação aos personagens, como a vilã, “o herói bonito e bom” e a “bela sofredora”, ilustrada por *Jade*. Trata-se, pois, da recorrência aos convencionais esquemas folhetinescos, combinada, no caso da telenovela *O Clone*, com a abordagem dos referidos temas polêmicos ligados à vida moderna, como a clonagem de seres humanos e reflexões sobre questões éticas que nascem com ela e a dependência de drogas por parte de uma adolescente. No tocante a este último ponto, outro elemento moderno, freqüente nas telenovelas hoje, se sobressai: o *merchandising* social, expresso numa ampla campanha contra o consumo de drogas. O emprego de tal elemento já fora realizado pela autora de *O Clone* em outras de suas novelas transmitidas pela Rede Globo, a exemplo de *De Corpo e Alma* (1992/93), por meio da qual contribuiu para aumentar o índice de doações ao Instituto do Coração, e de *Explode Coração* (1995/96), que apresentou uma campanha de busca por crianças desaparecidas. A inserção do *merchandising* social nos enredos significa uma convivência do mundo da fantasia “[...] com um simulacro precário de espaço público no qual são representados e tratados problemas [que despertam preocupação geral numa sociedade]” (op. cit., p.196). Desse modo, *O Clone*, especificamente, revela um entrecruzamento do ficcional com o real, reforçado pelo formato de documentário segundo o qual são organizadas muitas das falas sobre os malefícios causados pelo uso de drogas, transmitindo depoimentos prestados por pessoas de segmentos sociais diversos que de fato vivenciaram problemas relacionados a seu uso. Esse entrecruzamento ilustra a interdiscursividade, tal como definida por Fairclough (2001), presente na telenovela, ou seja, a confluência de convenções características de diferentes ordens de discurso –

entidades estruturais que determinam as partes e propriedades de um discurso. Assim, no caso do emprego do *merchandising* social em *O Clone*, encontramos a mescla de convenções que regem o discurso ficcional e o jornalístico.

Nessa teia de elementos tradicionais e modernos que constitui a telenovela brasileira atual, ressaltamos a incorporação, intensificada a partir da década de 1980, de ironias e do acentuamento de elementos risíveis em novelas veiculadas em horários variados, emprestando ao drama uma veia cômica, o que “[...] implicou uma relativização dos aspectos hiperbólicos do melodrama para que se fizesse mais adequado a essa convivência” (Balogh, op. cit., p. 170). Essa tendência também é apontada por Lopes (2002) e Martín-Barbero (2001), que destaca em sua reflexão sobre a telenovela

[...] tanto a presença de tradições numa forma cultural modernizada, como alterações de estilo, que surgem como peculiaridades das produções pós-modernas: excesso da composição das imagens e sons, a ironia, a presença constante da paródia, a colagem, a acumulação de situações, enfim, um certo ecletismo (Ramos apud Martín-Barbero, p. 173).

Podemos ilustrar essa citação aludindo à telenovela *O Clone*: a composição das imagens e sons revela-se, tal como mencionado, uma preocupação central para conduzir o telespectador a associações referentes ao ambiente ocidental, cujas cores, especialmente no núcleo da família rica e empreendedora da trama, são mais sóbrias, distribuídas num espaço organizado, ao passo que no ambiente oriental as cores são vibrantes, com bastante uso do laranja e do vermelho, que, conforme pesquisas na área de Psicologia da Comunicação, são fortemente ligadas pelo indivíduo à paixão, e às emoções em geral,

manifestas em sua plenitude (Gade, 1998). Com relação aos sons, quando o universo oriental surge na tela geralmente irrompem músicas para caracterizá-lo, assim como outras espécies de som, como os gritos estridentes das dançarinas de dança do ventre, cujos movimentos incitam a atenção do telespectador. Outros exemplos podem ser dados no tocante à colagem e ao acúmulo de situações. A trama de *O Clone* apresenta núcleos diversos de personagens, concentrados, por exemplo, nas várias famílias de composições diferenciadas: mães como chefes de família, como no caso da personagem *Dona Jura*, a ser analisada, família patriarcal brasileira, família patriarcal islâmica extensa vivendo no universo oriental, mudando-se uma parte desta para o Brasil em certa etapa da novela, etc. Os membros de cada família se cruzam em ambientes diversos, como, por exemplo, o bar de *Dona Jura*, uma oficina mecânica e uma gafieira, situados na vila popular da novela, a empresa de importação e exportação de alimentos pertencente a *Leônidas*, chefe da principal família ocidental da novela, uma clínica especializada em genética, a praia do Rio de Janeiro, todos localizados no cenário ocidental da novela. No âmbito oriental, os personagens, também de origens distintas, encontram-se mais freqüentemente nas feiras de Marrocos e na casa da principal família islâmica da trama, cujo patriarca é tio de *Jade Ali*, que mantém transações comerciais com a empresa de *Leônidas*. Entre os vários personagens situações diversas se estabelecem: exemplificando, ocorre uma partida de futebol entre orientais e ocidentais, há festas embaladas pela dança do ventre na casa da referida família oriental, ritmos variados em uma boate situada no Rio de Janeiro e decorada com motivos orientais, cujo proprietário é árabe, e samba no bar de *Dona Jura*, inclusive com a participação de cantores brasileiros de sucesso que representam a si próprios – o que mais uma vez denota relações intertextuais expressas no diálogo do real

com o ficcional. Nesse sentido, podemos citar, ainda, a participação especial de uma campeã brasileira de *windsurf*, um esporte aquático. Na ocasião, a atleta também representa a si própria e termina tentando ensinar a prática do esporte a uma personagem oriunda de camada popular, *Odete*, interessada em aparecer na mídia, que se encontrava a postos para registrar a performance da campeã. As cenas foram hilárias e tamanha foi sua repercussão no país que a frase nela mencionada pela personagem – “cada mergulho é um flash” – tornou-se mania nacional e, em função disto, passou a ser empregada inúmeras vezes pela personagem, em contextos distintos. Este fato ilustra a interatividade entre receptores e emissores, um fenômeno crescente na modernidade. Além das citadas frases das personagens *Odete* e *Dona Jura*, outras expressões oriundas de *O Clone* tornaram-se freqüentes entre os brasileiros, especialmente em situações de descontração e brincadeiras, tais como: “bom te ver”, “espetaculosa”, “fazer exposição da figura”, “arder no mármore do inferno” e “inch’ llah” (uma louvação a Alá).

Assim, observamos uma multiplicidade de acontecimentos, ao longo da trama, colados de uma forma muito bem amarrada, de modo a renovar continuamente o interesse do telespectador. Em meio a todo o ecletismo percebido, despontam elementos do tradicional folhetim melodramático: traições amorosas, cenas de ciúme e possessividade, disputas pela conquista de quem se deseja, “golpes do baú”, o amor entre o casal protagonista, impedido de ser vivenciado devido aos infindáveis obstáculos a surgir. Enfim, clichês remodelados imperam no enredo, no qual o sofrimento de muitos dos personagens é, por vezes, suavizado à percepção do receptor por meio das cenas engraçadas ou coloridas e animadas das sucessivas festas.

2.4 A telenovela como produto industrial e sócio-cultural

[...] A telenovela ocupa um lugar determinante na capacidade nacional de produção televisiva, ou seja, na consolidação da indústria televisiva, na modernização de seus processos e infra-estruturas – tanto técnicas como financeiras – e na especialização de seus recursos: autores de textos, diretores, especialistas em som, cenógrafos, editores. (Martín-Barbero, 2001, p. 117-118).

Essa modernização da indústria televisiva no Brasil, tal como assinalamos, foi impulsionada pela TV Excelsior, ao longo dos anos de 1960, e intensificada na década seguinte pela TV Globo, que, criada em 1965, tornou-se desde 1969 a referência nacional em termos de racionalização da produção televisiva (Ortiz, Borelli e Ramos, 1991).

Atualmente, a Central Globo de Produção - Projac - está localizada na cidade de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Instalações modernas e muito verde combinam-se, totalizando uma área de 1.300.000 m², da qual 120.000 m² são de área construída. Apesar desta extensão, o Projac, onde trabalham mais de 2.200 profissionais, ainda não comporta toda a demanda da emissora, o que leva à utilização de outros estúdios para as gravações. A construção do Projac teve o objetivo de otimizar a produção, especialmente das telenovelas, superando os problemas decorrentes da dispersão de pessoal, equipamentos e recursos em espaços distintos. Assim, buscou-se concentrar todas as atividades em um único local, desde as fábricas para cenários e ateliês para o figurino até a pós-produção.

Nesse universo modelado conforme o espírito da indústria cultural, podemos atentar para a lógica mercantilista que subjaz à produção da telenovela, uma

mercadoria inserida no cenário global e definida segundo estratégias comunicativas da ordem do marketing, ou seja, formatada com vistas a seu consumo. Nesse sentido, a busca pela aceitação do público e por audiência mostram-se um imperativo, na medida em que constituem o motor para a obtenção dos patrocínios que geram os lucros esperados. Em tal contexto, a estruturação narrativa e enunciativa da telenovela encontra-se submetida à lógica da empresa.

Entretanto, concordando com Martín-Barbero (1997 e 2001), a telenovela consiste não só em um formato industrial, mas em um denso artefato sócio-cultural, fiel a uma certa memória coletiva e capaz de revelar traços da cultura nacional, na medida em que “a produção da telenovela representou, por sua vez, uma certa apropriação do gênero em cada país: sua *nacionalização*” (2001, p.118). Assim, a telenovela também constitui um lugar de convergência de elementos culturais, a propagar imagens ora mais nítidas, ora ofuscadas da diversidade da vida social. Será sob esta ótica que refletiremos sobre este gênero ficcional, em busca de alcançarmos os objetivos traçados no desenvolvimento deste trabalho. Afinal, concordando com Duarte,

devido à complexidade dos processos midiáticos televisivos, não se pode pretender dar conta de todos os aspectos envolvidos na produção dos textos midiáticos. Por isso, como, em cada análise, a proposta é examinar determinados elementos, esses é que devem definir que aspectos e instâncias do processo midiático devem ser atualizados para que se possam alcançar os objetivos perseguidos (2002, p. 12).

Dessa forma, a perspectiva segundo a qual a telenovela é enfaticamente contemplada como um produto sócio-cultural revela-se pertinente para atingirmos nosso objetivo principal, qual seja o de refletir sobre produções de sentidos na telenovela *O Clone*, em busca de compreender contextos sócio-culturais impressos em determinadas elaborações discursivas presentes na citada novela, visualizando a forma segundo a qual práticas sociais e ritos presentes na formação histórico-cultural brasileira se articulam com outros elementos. Para nossos fins, a telenovela constitui um rico objeto empírico, na medida em que a televisão constitui, atualmente,

[...] uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países (ibid., p. 26).

Assim, podemos investigar como o local e o global contracenam em certos discursos presentes em *O Clone*, na qual despontam elementos diversos que permeiam a cultura e, mais especificamente, a dinâmica social brasileira. Afinal,

[...] qualquer que seja seu caminho, a telenovela tem a propriedade de revelar a cartografia dos sentimentos tanto como as tensões do social, as propriedades da imaginação cultural como as aspirações secretas e explícitas das pessoas que a acompanham com fervor (ibid., p. 174).

3. A singularidade sócio-cultural brasileira e a telenovela

Uma reflexão acerca da formação histórico-cultural da sociedade brasileira foi essencial neste trabalho, face à nossa preocupação de investigar eventos discursivos presentes numa telenovela produzida em tal sociedade, focalizando a forma segundo a qual práticas sociais e ritos construídos ao longo do curso histórico se articulam com elementos diversos, visualizados segundo os códigos valorativos a que se relacionam.

Dessa forma, foram fundamentais as contribuições de Gilberto Freyre (2001), Sérgio Buarque de Hollanda (1999) e Roberto DaMatta (1983 e 1991), expoentes na literatura sobre a interpretação do Brasil. Com base em suas obras, foram definidos temas – autocontrole, sofrimento, realização pessoal e relação com o outro –, que, conforme será mostrado adiante, irão orientar a análise sobre a produção de sentidos presente no objeto de estudo deste trabalho, de acordo com o objetivo de compreender contextos sócio-culturais impressos na telenovela brasileira.

Como muitos dos pressupostos contidos nas obras de tais estudiosos foram inspirados, implícita ou explicitamente, no referencial weberiano (Souza, 1999, 2000 e Vianna, 1999), é pertinente pontuar alguns de seus elementos centrais, visando a um maior esclarecimento com relação à argumentação daqueles autores, sobretudo no tocante aos aspectos que forneceram os subsídios para a especificação dos temas orientadores da análise apresentada neste trabalho.

3.1 Aspectos do referencial weberiano influentes na literatura sobre a interpretação do Brasil

Parte do grande legado deixado por Max Weber reside em sua explicação em dimensão histórica sobre o caráter específico do modelo ocidental de racionalização, que envolve “[...] fenômenos culturais dotados [...] de um desenvolvimento universal em seu valor e significado” (Weber, 2000, p.1). Entre tais fenômenos, cuja combinação distingue em termos típico-ideais a ordem capitalista moderna, destacam-se:

1. O desencantamento e a intelectualização do mundo, e a resultante tendência a ver o mundo como um mecanismo causal sujeito, em princípio, ao controle racional;
2. o surgimento de um “ethos” de realização secular impessoal, historicamente alicerçado na ética puritana da vocação;
3. a crescente importância do conhecimento técnico especializado em economia, administração e educação;
4. a objetificação e despersonalização do direito, da economia e da organização política do Estado, e o conseqüente recrudescimento da regularidade e da calculabilidade da ação nesses domínios;
5. o progressivo desenvolvimento dos meios tecnicamente racionais de controle sobre o homem e a natureza. (Outhwaite, et al., 1996, p.642).

O aspecto revolucionário destes processos sociais e culturais, possíveis devido a uma secularização de princípios do protestantismo ascético relacionados à necessidade de salvação e de segurança quanto à pertença à facção de redimidos, reside no fato de

estimulem mais a racionalidade *formal* do que a *substantiva*. Ou seja, tais processos favorecem

[...] a calculabilidade da ação enquanto permanecem indiferentes aos seus fins ou valores informativos. [Assim], o “fim” em função do qual a ordem social é racionalizada – calculabilidade máxima – não [é] realmente um fim, mas um meio generalizado que facilita indiscriminadamente a busca deliberada de todos os fins substantivos (ibid., p.642).

Dessa forma, de acordo com Schluchter,

[...] o espírito do capitalismo moderno significa, no que se refere à orientação da produção, à interpretação do trabalho, que os lucros devem ser obtidos honradamente: têm de derivar do trabalho puramente objetivo e empresarial. O mais importante não é o lucro como tal – não o êxito – e sim o trabalho incansável, continuado e sistemático, bem como a vida metódica (1999, p.132 e 133).

Nesse contexto, é fundada uma **ética da responsabilidade**, cujo “[...] produto mais acabado é o indivíduo capaz de criticar a si mesmo e a sociedade em que vive” (Souza, 1999, p.28), um indivíduo sujeito a regras abstratas de um sistema jurídico legal-racional, decorrente do princípio de obediência mais a Deus do que a homens, princípio este que, fundamento do individualismo moderno, constitui “[...] o real elemento criativo da cultura ocidental” (ibid., p.29). Esta é a questão fundamental no que diz respeito ao chamado

racionalismo cultural moderno, quadro de referência a orientar as esferas da sociedade, assim como as ações individuais no contexto dessas.

Em linhas gerais, são esses os aspectos do referencial weberiano – o qual obviamente não se esgota nos elementos aqui referidos e cujo tratamento exaustivo não cabe nos propósitos do presente estudo – que influenciaram de forma expressiva as elaborações teóricas que compõem o referencial aqui adotado, com vistas à compreensão de contextos sócio-culturais marcantes numa telenovela produzida na sociedade brasileira. A seguir, apresentaremos os elementos das obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Roberto DaMatta que serviram de base para a definição dos aspectos focalizados na análise constituinte deste trabalho.

3.2 A especificidade brasileira segundo Gilberto Freyre

A obra de Gilberto Freyre constitui, conforme Souza (1999 e 2000) e Cardoso (1993), uma importante ruptura nos estudos sobre a sociedade brasileira desenvolvidos nas primeiras décadas do século XX, por superar o paradigma racial antes predominante. Ao discorrer sobre o encontro intercultural, em *Casa-grande & senzala*, introduzindo na literatura brasileira aspectos como rituais, costumes e hábitos cotidianos, Freyre desenvolve uma argumentação na qual se destacam aspectos como o **personalismo** e o **sadomasoquismo** marcantes nas relações sociais existentes no país, onde vigora uma tradição do **individualismo autoritário**. Estes são alguns dos principais pontos da obra freyriana a serem resgatados neste trabalho.

Destacando como uma das principais bases da sociedade colonial brasileira organizada a partir do século XVI o particularismo da família patriarcal, Freyre mostra como esta instituição “[...] reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, uma variedade de funções sociais e econômicas, [inclusive] a do mando político [expresso num] oligarquismo ou nepotismo” (Freyre, 2001, p.96). Analisando este aspecto da obra freyriana, Souza comenta com pertinência:

o chefe da família e senhor de terras e escravos era autoridade absoluta nos seus domínios, obrigando até “El Rei” a compromissos e dispondo de altar dentro de casa e exército particular nos seus territórios. [Trata-se, pois, de um] caráter autárquico do domínio senhorial condicionado pela ausência de instituições acima do senhor territorial imediato. Uma tal organização societária, especialmente quando o domínio da classe dominante é exercido pela via direta da violência armada [...], não propicia a constituição de freios sociais ou individuais aos desejos primários de sexo, agressividade, concupiscência ou avidez (2000, p.218 e 227).

Esse contexto deu margem, segundo Freyre, ao desenvolvimento de uma relação de sadomasoquismo que, além de permear

[...] a esfera da vida sexual e doméstica [marido/mulher, senhor e senhora de engenho/escravos, pai/filho, filho de senhor de engenho/filho de escravos, conquistador/ conquistado], têm-se feito sentir através da nossa formação, em campo mais largo: social e político [...], onde o mandonismo tem sempre encontrado vítimas em quem exercer-se [...] (op. cit., p.23).

A respeito dessa relação de sadomasoquismo expressiva na sociedade colonial brasileira, associada ao referido mandonismo desenfreado da família patriarcal, que favoreceu as condições de existência daquele tipo de relação, concordamos com Souza (1999 e 2000), ao assinalar que tais elementos contidos no referencial freyriano permitem-nos perceber a gênese do forte caráter de hierarquização e autoritarismo que permanece marcante nas relações sociais que vigoram no Brasil.

Ao lado do autoritarismo, o tipo de sociedade característica do Brasil Colônia, cuja unidade básica é a família, engendrou uma relação de proximidade entre os agentes sociais, como nos mostra Souza, a partir de sua reflexão sobre os escritos de Freyre:

A família patriarcal como que reunia em si toda a sociedade. Não só o elemento dominante, formado pelo senhor e sua família nuclear, mas também os elementos “intermediários”, constituídos pelo enorme número de bastardos e dependentes, além da base de escravos domésticos e, na última instância da hierarquia, os escravos da lavoura (2000, p. 219).

Para a explicação da relação de proximidade é fundamental, para Freyre, a caracterização do português, marcado pela *plasticidade* e *adaptabilidade*, elementos que, de origem semita - adquiridos no desenvolvimento histórico do país -, são responsáveis pela “[...] singular predisposição do português para a colonização híbrida” (Freyre, 2001, p.80). Essa predisposição, aliada à necessidade de procriação para o povoamento e colonização, contribui decisivamente para o processo de sincretismo cultural que marca o Brasil. A influência de componentes semitas foi decisiva inclusive para a especificidade do

sistema escravocrata no país, a qual, por sua vez, reside no caráter muitas vezes *familiar* na relação senhor/escravos, como ressalta Freyre, em sua obra *Novo mundo nos trópicos*:

os portugueses, apesar de intensamente cristãos – mais que isso até, campeões da causa do cristianismo contra a causa do Islã – , imitaram os árabes, os mouros, os maometanos em certas técnicas e em certos costumes, assimilando deles inúmeros valores culturais. A concepção maometana da escravidão, como sistema doméstico ligado à organização da família, inclusive às atividades domésticas, sem ser decisivamente dominada por um propósito econômico-industrial, foi um dos valores mouros ou maometanos que os portugueses aplicaram à colonização predominantemente, mas não exclusivamente, cristã do Brasil (1969, p. 180).

Esse aspecto familiar presente no sistema escravocrata brasileiro é um ponto chave para se entender como pôde o individualismo autoritário combinar-se com relações de proximidade, conferindo os contornos da sociedade patriarcal organizada, marcada pela tensão entre submissão e resistência. Nesta sociedade – caracterizada pela ausência de limites à autoridade pessoal do senhor de terras e escravos, para quem não existia justiça superior, tampouco poder policial e moral independente –, a proximidade nas relações interpessoais eram delineadas por um *familismo*, sistema, como assinala Souza, resultante de um patriarcalismo segundo o qual

[...] a participação no manto protetor paterno depende da discricção e arbítrio deste último, [sendo] todas as modalidades de “protetorado pessoal” [possíveis, indo desde] o reconhecimento privilegiado de filhos ilegítimos ou naturais, em desfavor dos filhos legítimos, como nos exemplifica Freyre, [...] até a total

negação da responsabilidade paterna nos casos dos pais que vendiam os filhos ilegítimos. A proteção patriarcal é, portanto, pessoalíssima, sendo uma extensão da vontade e das inclinações emocionais do patriarca (2000, p. 231).

Essa dependência pessoal em relação ao patriarca, acrescenta Souza, “[...] tende a instaurar alguma forma de bilateralidade, ainda que incipiente e instável, entre favor e proteção, não só entre o pai e seus dependentes, mas também entre famílias diferentes entre si, criando um sistema complexo de alianças e rivalidades.” (ibid., p.232).

Percebemos, então, a gênese do personalismo assentado na tradição do individualismo autoritário, que, até hoje, supomos ser um elemento marcante na sociedade brasileira, engendrando comportamentos sociais. Investigar esse aspecto, contemplado na formulação dos temas orientadores da análise constituinte deste trabalho, consiste num ponto fundamental desta pesquisa.

3.3 A especificidade brasileira segundo Sérgio Buarque de Holanda

A reflexão sobre o personalismo também consiste num aspecto central da contribuição de Holanda (1999) para a análise apresentada neste trabalho. Na abordagem de tal traço cultural, o autor o vincula à atmosfera da família patriarcal brasileira, porém com outros enfoques, em relação aos quais serão destacados sinteticamente alguns pontos, em função de sua adequação aos fins deste estudo.

De acordo com Holanda (ibid.), em sua caracterologia do homem cordial, predominam no Brasil, em decorrência de influências deixadas pela colonização ibérica,

formas de convívio ditadas por uma **ética de fundo emotivo**, possível sobretudo devido à forte expressão histórica da família nesta sociedade. Nas palavras de Hollanda,

[...] um dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar – a esfera por excelência dos chamados “contatos primários”, dos laços de sangue e de coração – está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós (ibid., p.106).

Uma das conseqüências mais notáveis deste fenômeno, segundo o autor, consiste na dificuldade de desenvolvimento do país em conformidade com a ordem ocidental moderna, como se nota em sua observação:

[...] onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a idéia de família – e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais. A crise de adaptação dos indivíduos ao mecanismo social é, assim, especialmente sensível no nosso tempo devido ao decisivo triunfo de certas virtudes “antifamiliares” por excelência, como o são, sem dúvida aquelas que repousam no espírito de iniciativa pessoal e na concorrência entre os cidadãos (ibid., p.103 e 104).

É pensando neste quadro que Hollanda discorre sobre a cordialidade do brasileiro, expressa em sua generosidade e hospitalidade, porém não significando, ao contrário do que se pode supor, civilidade, o que fica claro nas palavras de Cardoso:

O homem cordial, para ele, é o homem do coração, que se opõe ao homem da razão. E cordial não quer dizer “bom”, quer dizer da “emoção”. E a emoção perturba o estabelecimento das regras gerais, formais, democráticas, [na medida em que] “cordialidade”, na verdade, é uma maneira de reter vantagens individuais (1993, p.29).

Com essa característica marcante, o brasileiro tem “[...] horror às distâncias, que parece constituir, ao menos até agora, [seu] traço mais específico” (Hollanda, op. cit., p.110). Para ilustrar, Holanda recorre ao catolicismo predominante no país, que, segundo ele, “[...] permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa” (ibid., p.110). Seu comentário é fundamentado, por exemplo, em sua referência às festas do Senhor Bom Jesus de Pirapora, em São Paulo, sobre as quais afirma que aqueles que a elas assistiram conheciam a história do Cristo que desce do altar para sambar com o povo. Para ele, isto se vincula ao desejo de se estabelecer uma relação de intimidade com as criaturas sagradas e com o próprio Deus, este “[...] um amigo familiar, doméstico e próximo, [de modo que] o rigorismo do rito se afrouxa [ocasionando] um culto sem obrigações e sem rigor [...]” (ibid., p.110).

A ausência de impessoalidade e submissão a regras abstratas se estende a todas as esferas da sociedade. De acordo com Cardoso, interpretando Holanda, confunde-se essa situação com uma “informalidade democrática”, ou seja,

[...] tem-se a impressão que convém quebrar todas as regras para haver democracia. Quando se quebram todas as regras, entretanto, não há possibilidade

de generalização de situações de igualdade, não há possibilidade efetiva de se criar uma situação de democracia. [...] O não ter regra, aparentemente, é o estar à vontade que igualiza; mas na verdade não é bem assim, é propiciar que as pessoas que são formalmente iguais deixem de sê-lo, porque sendo uns “mais iguais que os outros” são tão superiores que podem ser condescendentes, “democratas”, como uma concessão pessoal e não em função do direito do outro (op. cit., p.29).

Numa sociedade em que não se valoriza as regras impessoais, como assinala, ainda, Cardoso, a realização individual é percebida em termos de dom, acaso e sorte e alcançada por meio da desordem, pela vontade particular, pela imposição. Assim, seriam correntes entre os brasileiros posturas movidas pelo desejo de obter vantagem em situações diversas, sem valorizar, por exemplo, no caso do trabalho, o processo produtivo em si. Esse desejo estaria sedimentado numa mentalidade indiferente a um senso de responsabilidade e intolerante com relação a compromissos. Com base em Hollanda, podemos relacionar tal mentalidade à formação histórico-cultural brasileira, destacando a especificidade da dominação portuguesa,

[...] que renunciou a trazer normas imperativas e absolutas, que cedeu todas as vezes em que as conveniências imediatas aconselharam a ceder, que cuidou menos em construir, planejar ou plantar alicerces, do que em feitorizar uma riqueza fácil e quase ao alcance da mão. [Os portugueses] preferiam agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até o fim (op. cit., p.61 e 76).

Ilustrando essa tese, Hollanda faz uma alusão às cidades construídas durante a colonização portuguesa, caracterizadas por um aspecto desorganizado, revelador de uma despreocupação com a ordem geométrica e com a disciplina, em contraste com a colonização espanhola, cujas cidades fundadas haviam sido notadamente planejadas. O objetivo dos portugueses nas terras brasileiras, com recursos naturais abundantes, era o de conseguir riqueza de forma fácil, usufruindo de uma maneira individualista das oportunidades locais, sem se comprometer em dinamizar as atividades produtivas visando ao benefício da coletividade. Esse comportamento era apoiado numa posição neutra em relação ao trabalho, que poderia ser explicado com base no esquema teórico weberiano, segundo o qual tal significado cultural provém de uma secularização de princípios difundidos pela religião Católica – a mais influente entre os povos ibéricos –, que estimula o conformismo ao caracterizar a pobreza como forma de aproximação a Deus. A riqueza era percebida como uma fatalidade, obra do acaso, e aqueles que a possuíam buscavam se redimir de seus pecados por meio da confissão destes ou oferecendo à Igreja bens financeiros. Notamos, pois, uma mentalidade diversa à resultante da influência do protestantismo ascético, na qual a riqueza, somente válida em decorrência do trabalho continuado e sistemático, era interpretada como indicador de um status de salvação.

Essa relação positiva entre ânsia de salvação e afã de lucro é específica do protestantismo ascético, e não é conhecida nem pelo judaísmo, nem pelo catolicismo em suas diversas variantes. [Assim, de acordo com aquela corrente do protestantismo], existe uma recompensa religiosa – como diz Weber – para o cumprimento do dever profissional e, consequentemente, também para o êxito alcançado nesse âmbito (Schluchter, 1999, p.135 e 136).

Ainda com relação às influências do catolicismo sobre a formação cultural brasileira, vale sublinhar, com base em Weber, que esta religião difundia, além da referida pobreza e conformismo, a submissão e o castigo como bens positivos aos olhos de Deus.

Outro ponto a ser ressaltado na obra de Hollanda refere-se a que o espírito particular do brasileiro, do qual resultam condutas autoritárias, intolerantes com relação a compromissos, mostra-se avesso ao associativismo horizontal típico dos países protestantes e que é fundamental para as constelações de interesses comuns a longo prazo e planejamento racional, necessários para o crescimento do país na ordem moderna. De acordo com o autor, esse fato, ligado mais uma vez à influência ibérica, é assim explicado:

efetivamente as teorias negadoras do livre arbítrio foram sempre encaradas com desconfiança e antipatia pelos espanhóis e portugueses. Nunca eles se sentiram muito à vontade em um mundo onde o mérito e a responsabilidade individuais não encontrassem pleno reconhecimento. Foi essa mentalidade, justamente, que se tornou maior óbice, entre eles, ao espírito de organização espontânea, tão característica de povos protestantes e, sobretudo, calvinistas. Porque, na verdade, as doutrinas que apregoam o livre arbítrio e a responsabilidade pessoal são tudo, menos favorecedoras da associação entre os homens (ibid.).

Hollanda observa, portanto, uma expressiva presença, na sociedade brasileira, de valores – nos termos do racionalismo ocidental –, típicos das organizações tradicionais, fundados numa ideologia marcada pelo individualismo autoritário. Tal perspectiva recebe adesão de muitos estudiosos da atualidade. Para ilustrar, podemos aludir ao constante

apontamento da dificuldade de distinção, por parte dos brasileiros, entre a pessoa do governante e o cargo público que ocupa, dificuldade esta interpretada como uma continuidade da confusão de discernimento entre as esferas pública e privada (propiciadora das práticas clientelísticas na política brasileira), decorrente da transposição do modelo de relações estabelecidas no ambiente da família patriarcal do período colonial para os outros domínios da sociedade, valorizando-se, assim, os laços afetivos e de amizade, bem como os interesses pessoais, em detrimento daqueles voltados à coletividade. Nesse sentido, consideramos importante investigar, tomando por base eventos discursivos da telenovela *O Clone*, se aqueles valores, cristalizados, segundo Hollanda, na formação histórica do país, permanecem fortes na orientação de comportamentos sociais, o que seria possível por meio de uma possível reatualização conforme a dinâmica cultural, isto é, a partir de sua articulação com novos elementos que estão a surgir incessantemente, de modo a adaptar-se a novos contextos.

3.4 A especificidade brasileira segundo Roberto DaMatta

No que se refere às contribuições de DaMatta para a análise constituinte deste trabalho, destacamos mais uma vez os elementos do personalismo e do individualismo autoritário, abordados de um modo distinto daqueles empreendidos pelos outros dois autores citados. DaMatta, em busca por “[...] saber o que faz o Brasil, Brasil, [procurou] interpretá-lo pelo eixo dos seus modelos de ação, paradigmas pelos quais podemos pautar nosso comportamento e assim marcar nossa identidade como brasileiros” (1983, p.14 e15).

Para tanto, o autor lançou mão do método da sociologia comparada e crítica, tomando por base os Estados Unidos e a Índia, com o objetivo de compreender a sociedade brasileira por meio de contrastes e diferenças, focalizando “[...] fatores ideológicos [sistemas de valores], que servem para legitimar, marcar e definir as posições, as identidades e a ação dos atores” (ibid., p.16). A escolha destes dois países como pontos de apoio para sua perspectiva comparativa deve-se à intenção de contrastar elementos de sociedades ocidentais modernas, representadas pelos Estados Unidos, com outros de sociedades tradicionais, representadas pela Índia, a fim de obter recursos para investigar o que a dinâmica cultural brasileira comporta de *fatores ideológicos* modernos e tradicionais e como se dá essa combinação, cujas conseqüências poderiam ser observadas no comportamento dos brasileiros. O pressuposto fundamental de seu método reside na seguinte percepção:

[...] a posição de certas instituições e ideologias variam de sistema para sistema, havendo possibilidades de combinações e dominâncias diferentes de certas ideologias e domínios. [Contudo, é preciso que se] relativize até certo ponto o arranjo institucional e a conseqüente dominância de certas ideologias e conjunto de valores (ibid., p. 17).

No estudo da sociedade brasileira, DaMatta contemplou práticas e ritos cotidianos presentes no país, concedendo ênfase a duas categorias gerais – a de “indivíduo” e a de “pessoa”, que implicam “[...] oposições entre o pessoal e o impessoal, o público e o privado, o anônimo e o conhecido e o universal e o biográfico” (ibid., p.169). Tais categorias são apresentadas a partir das seguintes características:

Indivíduo	Pessoa
Livre, tem direito a um espaço próprio.	Presa à totalidade social à qual se vincula de modo necessário.
Igual a todos os outros.	Complemento dos outros.
Tem escolhas que são vistas como seus direitos fundamentais.	Não tem escolhas.
Tem emoções particulares.	
A consciência é individual.	A consciência é social (isto é, a totalidade tem precedência).
A amizade é básica no relacionamento = escolhas.	A amizade é residual e juridicamente definida.
O romance e a novela, obras de autor, são as formas de expressão essenciais.	A mitologia, as formulações paradigmáticas do mundo são as formas de expressão fundamentais.
Faz as regras do mundo onde vive.	Recebe as regras do mundo onde vive.
Não há mediação entre ele e o todo.	A segmentação é a norma.

(ibid.,175)

Segundo DaMatta, a noção de indivíduo tal como caracterizada em seu esquema, diz respeito a uma percepção específica do ser humano, produto do desenvolvimento da sociedade ocidental, de modo a constituir, portanto, um fato social e histórico. Em suas palavras, “é só nesta civilização que a idéia de indivíduo foi apropriada ideologicamente,

sendo construída a ideologia do indivíduo como centro e foco do universo social, contendo dentro de si a sociedade” (ibid., p.171). A noção de pessoa corresponderia a uma outra vertente de concepção do indivíduo, segundo a qual, inversamente, este encontra-se imerso na sociedade, sendo “[...] capaz de remeter ao todo e não mais à unidade, e ainda [de funcionar] como elemento básico através do qual se cristalizam relações essenciais e complementares do universo social” (ibid., p.172).

As entidades de indivíduo e pessoa se articulam dialeticamente de forma diferenciada em cada sociedade. No Brasil, tal articulação é regida por um paradoxo entre lógicas de percepção do mundo e das relações sociais do período colonial estabelecidas entre mestres e escravos, que sobrevive sob outras formas. Nesta sociedade, podemos ilustrar a relação dialética entre tais entidades por meio do ritual autoritário cotidiano materializado na expressão **“Você sabe com quem está falando?”**. De acordo com DaMatta,

no caso do Brasil, tudo indica que a expressão permite passar de um estado a outro: do anonimato (que indica a igualdade e o individualismo) a uma posição bem definida e conhecida (que indica a hierarquia e a pessoalização); de uma situação ambígua e, em princípio igualitária, a uma situação hierarquizada, onde uma pessoa deve ter precedência sobre a outra. Em outras palavras, o “Você sabe com quem está falando?” permite estabelecer a pessoa, onde antes só havia o indivíduo (ibid.,170).

Percebemos, então, conforme este autor, a coexistência de duas éticas fundamentais a reger os comportamentos na sociedade brasileira: a pessoal (a do individualismo

autoritário e hierarquização) e a burocrática (a da igualdade conforme regras impessoais e abstratas). A cada uma dessas éticas vinculam-se, respectivamente, outras importantes categorias desenvolvidas por DaMatta – a “casa” e a “rua” –, que, relacionadas, nesta ordem, às noções de “pessoa” e “indivíduo”,

[...] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DaMatta, 1991, p. 17).

Segundo DaMatta, os comportamentos sociais brasileiros são guiados ora por valores da esfera da “casa”, na qual vigoram o particularizante e a hierarquia fundada nos sentimentos e no autoritarismo, ora por valores do âmbito da “rua”, no qual impera uma visão de mundo impessoal, com ênfase na igualdade e na competição entre iguais. Nesse sentido, as vozes de cada esfera ecoam em cada brasileiro, gerando, num processo permeado por tensões, condutas híbridas. Com base no estudo sociológico do “Você sabe...”, DaMatta traduz de uma forma clara as conseqüências das complexas relações entre as noções de “casa” e “rua” e “pessoa” e “indivíduo” para a sociedade brasileira:

[...] o Brasil fica situado a meio caminho: entre a hierarquia e a igualdade; entre a individualização que governa o mundo igualitário dos mercados e dos capitais e o código das moralidades pessoais, sempre repleto de nuances, gradações, e marcado não mais pela padronização e pelas dicotomias secas do preto e do

branco, de quem está dentro ou fora, do é ou do não é, mas permitindo mais uma diferença e uma tonalidade [...]. No Brasil temos dois sistemas operando numa relação de reflexividade de um em relação ao outro de modo que sempre confundimos mudar com oscilar de um lado para o outro (1983,191).

Ao se referir a esta oscilação, DaMatta procurou direcionar a atenção para o que ele chama de zonas de passagem e também de conflitos, nas quais indivíduos se transformam em pessoas e vice-versa. Para exemplificar, o autor faz referência a grandes festivais coletivos como o carnaval,

[...] quando as pessoas viram indivíduos e se sujeitam às regras gerais da “folia” e da “brincadeira” – do Reinado do Momo – tornando-se anônimas (e humanas) e, pela mesma regra de *inversão*, os indivíduos anônimos deixam de ser mera força de trabalho ou biscateiros do mercado marginal, tornando-se pessoas: nobres, cantores, passistas [...] (ibid., p.189 e 190).

Resumindo, “[...] temos no Brasil carnavais e hierarquias, igualdades e aristocracias, com a cordialidade do encontro cheio de sorrisos cedendo lugar, no momento seguinte, à terrível violência dos antipáticos ‘você sabe com quem está falando?’” (ibid., p.14).

Para analisar a telenovela como produto sócio-cultural, consideramos importante os fundamentos teóricos desenvolvidos por DaMatta que foram mostrados aqui sinteticamente, tendo em vista o objetivo de refletir, por meio do objeto empírico selecionado, sobre a singularidade dos valores presentes na sociedade brasileira.

3.5 Os temas norteadores da análise

As contribuições teóricas destacadas fornecem os subsídios para a especificação dos temas que irão orientar a análise do *corpus* desta pesquisa, em cuja execução objetivamos não perder de vista o aspecto dialético e tensional característico da produção de sentidos, já que temos por pressuposto a concepção de que os bens simbólicos, construídos socialmente, não são elementos ‘sólidos’, “[...] significados que uma vez construídos se transformam numa essência estática e imutável. Isto seria semelhante a pensar a dinâmica social como algo que em algum momento pára no tempo” (Xavier, 2002, p.37).

Os temas norteadores escolhidos para o desenvolvimento da análise sobre elaborações discursivas presentes em *O Clone* permitem trazer à tona a discussão sobre valores e práticas construídos na formação histórico-cultural brasileira e incessantemente remodelados na dinâmica social.

Nesse sentido, os temas destacados são:

- **Autocontrole** – análise das formas pelas quais os personagens se comportam no que diz respeito à sujeição ou não a regras abstratas/impessoais estabelecidas socialmente, ao estabelecimento de relações com ou sem compromisso perante as instituições sociais e nos processos interativos de um modo geral, às maneiras de lidar com os instintos e impulsos, bem como aos tipos de planejamento das ações.
- **Sufrimento** – análise dos modos segundo os quais os personagens lidam com o sofrimento próprio ou alheio, o que pode envolver necessidade de punição e manifestação de culpa ou sensação de injustiça e desejo de superação da situação

vivida. Nesse sentido, podemos perceber se o sofrimento é ou não tido como um bem positivo, vinculado a um código valorativo tradicional.

- **Realização pessoal** – análise das formas como os personagens visualizam a sensação de prazer própria ou alheia, bem como os critérios para alcance de realização pessoal (sorte, dom, acaso, merecimento, conquista, etc.). Nesse contexto, é possível atentar também para os meios usados pelos personagens para atingir sua satisfação própria, o que pode abranger, por exemplo, atitudes como a de obter vantagens individuais a qualquer custo, a de valorizar o processo em si por meio do qual se busca construir algo e não apenas a recompensa final, bem como a de renunciar a prazeres imediatos em função de algo que, apesar de alcançado após um prazo mais longo, seja considerado mais gratificante.
- **Relação com o outro** – análise das maneiras como os personagens interagem uns com os outros em lugares sociais diversos, o que pode comportar condutas pautadas em princípios de hierarquia (que engloba autoritarismo, mandonismo, resistência ou submissão), igualdade ou exclusão, atos de confiança fundados em méritos pessoais ou em capacidades abstratas e relações de proximidade (que pode denotar traços originalmente característicos da instituição familiar) ou distanciamento (que pode remeter a uma maior autonomia do indivíduo no sentido de delimitar com maior clareza as fronteiras entre ele e o próximo, estando o estabelecimento de amizades subordinado a escolhas).

Obviamente, os temas enfatizados não dão conta de todas as nuances envolvidas no nosso objeto empírico, como ocorre em qualquer análise, à qual é intrínseca a necessidade de recortes. Entretanto, acreditamos que os ângulos privilegiados neste trabalho são

bastante pertinentes aos objetivos aqui perseguidos, na medida em que possibilitam a abordagem de aspectos essenciais para a compreensão de contextos sócio-culturais impressos na telenovela *O Clone*, entendida como um objeto que, inscrito na ordem social brasileira, revela traços expressivos de sua dinâmica cultural. Na reflexão sobre as representações sociais, comportamentos e rituais presentes no referido objeto ficcional, consideramos o aspecto tensional e complexo de tais elementos, visualizados segundo os códigos valorativos a que se vinculam, com destaque para uma ética de fundo emotivo, bem como outra, de caráter racional, ou seja, relacionada a um senso de responsabilidade nos moldes do chamado racionalismo ocidental moderno.

4. A construção de sentidos na telenovela

Face aos objetivos perseguidos neste trabalho, adotamos o seguinte procedimento metodológico: articulamos a **dimensão propriamente teórica** apresentada (que permite uma reflexão acerca dos temas especificados e dos constructos teóricos envolvidos) com a **dimensão da construção de sentidos** presentes no referido objeto (construção lingüística, sonora e imagética). Esta segunda dimensão engloba um tratamento discursivo das cenas focalizadas, enriquecido por meio de contribuições advindas de estudos sobre características da estrutura narrativa no discurso ficcional. Neste tratamento discursivo, privilegiamos a categoria *intertextualidade*, apoiada em outros recursos analíticos – as *condições da prática discursiva* e o *ethos* – que, provenientes do referencial oferecido por Norman Fairclough (2001), serão explicados adiante. Tais categorias constituíram instrumentos fundamentais para nossa análise, voltada a eventos discursivos da telenovela *O Clone*, com ênfase nos temas desenvolvidos no capítulo anterior.

4.1 A estrutura narrativa da telenovela

Considerar elaborações teórico-metodológicas acerca das características da estrutura narrativa no discurso ficcional permite acrescentar recursos para a análise de discursos das personagens enfocadas – *Jade* e *Dona Jura* –, a qual será efetuada com base num modelo analítico a ser apresentado no item seguinte. Dessa forma, tais estudos merecem atenção sobretudo por contribuírem para observarmos, nas cenas analisadas, como se dá a combinação dos textos com as imagens e a sonorização, como estes

elementos marcam a narrativa e se entrelaçam produzindo sentidos, isto é, como os efeitos sonoros, bem como o ritmo das imagens, suas formas de encadeamento, tipos de plano (primeiro plano, detalhes, plano médio, panorâmica, etc.) são articulados aos textos construindo significados.

É importante sublinhar que se trata apenas de levar em conta algumas contribuições da semiótica (teoria geral dos signos), sem que se entre em discussões acadêmicas sobre o assunto, o que não cabe nos propósitos deste trabalho. O fundamental é sabermos o que constitui a narrativa na linguagem audiovisual e como ela pode ser organizada, levantando, pois, elementos para a apreciação dos discursos dos personagens. Nesse sentido serão utilizados elementos contidos nos estudos de Todorov (1979) e Anna Maria Balogh (2002).

Tais elementos tornam possível aguçar o olhar direcionado às personagens em análise, de modo a perceber como seus atos são organizados temporal e espacialmente, as funções desempenhadas nesse processo (intriga, equilíbrio, etc) e os valores culturais remetidos a tais ações, captados, principalmente, por meio das conseqüências sofridas, diálogos entre os personagens, julgamentos voltados a si próprios e aos outros. Nesse contexto, vale destacar o mecanismo de *personificação*, por meio do qual as personagens incorporam certos valores morais, na medida em que se comportam de formas específicas, sendo identificadas com determinadas características de personalidade e padrões de conduta (Junqueira, 2000). Além disso, outro tipo bastante corrente do referido mecanismo reside na associação dos personagens a certos campos valorativos por meio do tratamento que lhes é dado pelos demais personagens (ibid.).

Para o estudo das narrativas, Balogh (op. cit.) chama a atenção para seus componentes básicos, que podem ser aplicados ao objeto *telenovela*:

- A existência de uma finitude, ou seja, de uma trama caracterizada por um princípio/meio/fim, no decorrer da qual “[...] se configura gradualmente um efeito de sentido” (ibid., p.53). Por exemplo, o encontro da felicidade pela personagem feminina principal de *O Clone, Jade*, no capítulo final da novela, quando pode se unir novamente com seu par amoroso, o personagem *Lucas*.
- A presença de um esquema mínimo de personagens contrários ou contraditórios: protagonista/antagonista, vilão/mocinho, etc., os quais possuem tipos de qualificação para as ações realizadas ao longo dos capítulos. Eis um exemplo retirado do citado produto ficcional, embora se trate de personagens não focalizadas neste estudo: mulher má, manipuladora, com vistas à posse de bens materiais por meio do uso exclusivo de sua sensualidade/mulher boa, sensível, mãe de família, buscando persistentemente conciliar este papel com um emprego.
- A realização de ações pelos personagens dá andamento à história e mostra as relações entre os mesmos. Nesse processo, a temporalização na oposição “momento anterior” x “momento posterior” da ação permite detectar o texto como narrativa. Para exemplificar, as personagens citadas no item anterior confrontam-se várias vezes, sendo a personagem boa e sensível injustiçada pela má. Essas situações são superada por outras subseqüentes, que culminam com o castigo da mulher má por parte de um terceiro personagem emergente que, tendo sido vítima de suas manipulações, vinga-se. Já a mulher boa, após muito sofrimento durante o percurso da trama, tem um final feliz, sobretudo na relação com o filho e o homem amado. Notamos, portanto, uma

transformação nas situações vividas. A correlação entre a temporalização e as situações constitui o arcabouço narrativo.

Complementando estes aspectos, utilizamos, ainda, idéias de Todorov (op. cit.) com respeito à seqüência narrativa. Esta, conforme o autor, é marcada pelo que ele chama de processo de *encaixe*, no qual a uma história são englobadas outras, constituídas pelo aparecimento de novos personagens, cujas ações são as forças motrizes da narrativa. Desse modo o enredo da telenovela se desenrola progressivamente, comportando muitos núcleos que vão surgindo e se entrelaçando à história central. O recurso descrito pode ser percebido no mencionado exemplo da inserção de um terceiro personagem com a função de castigar a mulher má. O processo de *encaixe*, segundo Todorov, é caracterizado por uma seqüência de situações de equilíbrio/desequilíbrio/equilíbrio, o que funciona como uma estratégia para garantir ritmo à história e, conseqüentemente, envolver o público. A continuidade da tensão renovada ao longo dos sucessivos capítulos que compõem a telenovela – a média atual do gênero é de 180 – é proporcionada por uma distribuição adequada dos pontos-chave da história em termos de dramaticidade.

Isto é, dentro de um mesmo capítulo, existem momentos de grande interesse, que precedem a abertura de um comercial. São pequenos e grandes clímaxes arranjados de modo tal que não permitam que o telespectador abandone a história. Na exibição diária de telenovelas, há [...] ganchos de menor grau – pausas para comerciais – e um de maior grau – o dia seguinte. Aos sábados, ocorre o gancho do diálogo ou grande “break”, pois haverá a pausa do domingo, quando não se exibem as histórias. O grande “break” será sempre um momento

de alto suspense, pensado calculadamente para o retorno na segunda-feira.
(Andrade, 2000, p.78).

Com relação à sequência narrativa, também será útil a sistematização realizada por Balogh (op. cit., p.63 e 64), que, inspirada em autores da linha francesa como Greimas e componentes do grupo de Entrevernes, destaca quatro fases geralmente recorrentes:

- “**Manipulação:** para que o personagem inicie uma trajetória, seja levado à ação, é necessário que ele tenha um desejo (querer) ou o dever de fazer ou obter alguma coisa”. Tal desejo ou dever pode se originar do próprio personagem ou pode ser transmitido a ele por um outro. Eis um exemplo retirado da telenovela estudada: *Jade*, em função de uma vontade própria, abdica, no início da trama, do objetivo de ir ao encontro de *Lucas*, bem como de estudar no Brasil e obter um diploma universitário, buscando concretizar o desejo de poder educar a filha, resultante de uma gravidez não planejada.
- “**Qualificação:** não basta, no entanto, que o [personagem] tenha um querer ou um dever de executar uma ação para levar a cabo um objetivo, [...] é necessário também que ele tenha [...] a competência para levar adiante o que quer”. Por exemplo, devido à tradição de sua religião, muçulmana, *Jade*, apesar de almejar o ato de educar sua filha, só poderia realizar tal desejo caso fosse aceita novamente pelo pai da criança, de quem estava para se divorciar. Ou seja, ela poderia não ter alcançado seu objetivo se não tivesse sido capaz de convencê-lo de que adotaria a conduta por ele desejada, qual seja, a de uma boa esposa. Portanto, além do *querer* ou *dever*, o personagem precisa possuir um *poder* e um *saber* que lhe torne possível efetuar a ação (*fazer*).

- **“A ação:** de posse da competência, o personagem parte para o fazer, a ação, o momento principal da narrativa e responsável pelas eventuais transformações”. Ilustrando, ao convencer seu marido a aceitá-la de volta, *Jade* conquista o objeto de seu desejo (a oportunidade de educar a filha), mudando seu destino e o dos personagens envolvidos.
- **“Sanção:** aqui [o personagem que efetua a ação recebe] um julgamento sobre o contrato estipulado na manipulação e eventualmente sobre as fases subsequentes”. Depois de passar um certo tempo resignada em seu papel de esposa, em função da vontade de educar a filha, *Jade* termina permitindo que seu amor por *Lucas* atrapalhe o curso da vida que havia escolhido, ou seja, o contrato estipulado para obtenção do objeto almejado. Daí por diante, sua trajetória passa a ser marcada por desencontros não só com o ser amado, como com a própria filha, por quem tanto havia lutado. O fato é que Jade, ao longo da trama, não consegue estabelecer prioridades, tampouco lidar com as consequências de seus atos e, por conseguinte, manter uma relação de compromisso com a instituição familiar nos moldes da tradição muçulmana, tal como prometera. Isso acarreta instabilidade e sofrimento para a personagem, ou seja, uma sanção negativa.

A partir do exposto, reforçamos a perspectiva defendida no capítulo “O gênero ficcional *telenovela*” deste trabalho, segundo a qual a narrativa da telenovela comporta estruturas antigas, já consagradas em outros artefatos culturais – folhetim, cinema, etc. –, que convivem com elementos novos. Entre tais elementos destaca-se a utilização dos recursos audiovisuais, que permite uma edição bem elaborada de uma riqueza de imagens

em relação às quais o texto se distribui, sempre marcado por efeitos sonoros ou sons diversos. Quanto às imagens, os tipos de plano e enquadramentos, os elementos de composição, como luz (os jogos entre claro e escuro, por exemplo), cenários (interior/exterior, natural/artificial, vazio/cheio, etc.), figurinos e objetos de arte são usados estrategicamente para se articular com as palavras e ações dos personagens, formando sentidos de uma forma peculiar. O mesmo podemos afirmar com relação à sonorização. A música é um elemento destacável, na medida em que pode ser usada, por exemplo, na elaboração do apelo emotivo, do clima de suspense ou tensão, bem como na identificação de determinados personagens. Além disso, efeitos sonoros variados acentuam no texto os tons de humor, melancolia, harmonia, enfim, tudo aquilo que se busca transmitir. As mensagens contidas na telenovela, portanto,

[...] se organizam no entrecruzamento e na inter-relação bastante densa de diferentes códigos e de processos sógnicos diversos, compondo estruturas de natureza altamente híbrida. [Tal natureza] evidencia a pluralidade semiótica de aspectos que as mensagens [...] envolvem e que têm de ser levadas em consideração quando se tem em mira a descrição, análise e julgamento dessas mensagens. (Santaella, 1996, p. 43 e 45).

Dessa forma, os significados presentes nas cenas extraídas de *O Clone* serão pensadas, neste trabalho, considerando-se a combinação dos elementos referidos, porém será enfatizado o papel extremamente importante dos textos verbais na fixação dos significados. A relevância de tais textos em telenovelas tem sido sublinhada em trabalhos recentes, o que podemos atribuir à percepção de que

grande parte dos estudos sobre televisão concentram-se no poder da imagem de maneira superenfaticada. Mas a TV é mais do que somente imagens. Sua herança do modelo “broadcasting” iniciado com o rádio faz com que boa parte de suas mensagens se caracterize como “um rádio visual”, tamanha é a importância que o código lingüístico desempenha. (Lopes, Borelli e Resende, 2002, p.329).

4.2 O tratamento discursivo da telenovela

Como temos por objetivo estudar não a estrutura narrativa da telenovela *O Clone* em si, na sua relação consigo mesma, mas a zona de contato dos discursos presentes num dado conjunto de cenas dela proveniente com outros discursos difusos na sociedade brasileira, afigura-se fundamental para esta pesquisa o referencial teórico-metodológico da Análise de Discurso, dentro do qual privilegiamos os estudos desenvolvidos por Norman Fairclough, em especial aspectos de sua obra *Discurso e mudança social* (2001), a serem sintetizados adiante. Esta escolha metodológica mostra-se perfeitamente apropriada para se trabalhar com a perspectiva da telenovela como sócio-culturalmente produzida, nosso pressuposto principal, na medida em que o autor mencionado, entre outros pontos também importantes aqui, aborda os diversos discursos como práticas sociais que se relacionam e estabelecem relações recíprocas numa determinada sociedade, tal como será mostrado adiante.

A categoria de discurso constitui um dos eixos centrais desta pesquisa. Conforme assinala Fairclough (ibid.), trata-se de um conceito complexo devido, sobretudo, à

abundância de definições muitas vezes conflitantes, formuladas de diversas perspectivas teóricas e disciplinares. Visando a superar esta dificuldade, o autor elabora o que chama de *teoria social do discurso*, uma grande contribuição britânica, ao final do século XX, para estudiosos de áreas diversas. Sua concepção do discurso como forma de prática social, apresenta, segundo ele, duas implicações principais. A primeira se refere à percepção do discurso como um modo de ação e não apenas de representação, de forma que “[...] as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros [...]” (ibid., p. 91). Já a segunda vincula-se à visualização da relação dialética entre estrutura social e discurso, sendo este não só determinado pelo contexto sócio-cultural e histórico, mas também parte constitutiva desse contexto. Assim, segundo Fairclough,

o discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. **O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado** [grifo nosso]. [Em outras palavras], os discursos não apenas refletem ou representam entidades e relações sociais, eles as constroem ou as “constituem”; diferentes discursos constituem entidades-chave [...] de diferentes modos e posicionam as pessoas de diversas maneiras como sujeitos sociais (por exemplo, como médicos ou pacientes), e são esses efeitos sociais do discurso que são focalizados na análise de discurso. (ibid., p. 22 e 91).

A importância da referida perspectiva dialética é sublinhada com frequência nos escritos do autor, na medida em que permite evitar “[...] os erros de ênfase indevida; de

um lado, na determinação social do discurso e, de outro, na construção social do discurso” (ibid., p.92). Para ilustrar seu ponto de vista, Fairclough faz uma alusão à instituição familiar. Segundo ele, de fato a natureza do lar, a relação entre os membros da família, bem como a determinação das posições sociais de “mãe”, “pai”, “filho”, etc. e a localização de indivíduos nestas posições são formados em parte no discurso, como resultados cumulativos de processos complexos de linguagem falada, escrita e imagética. No entanto, há de se considerar também outros três aspectos:

primeiro, as pessoas são sempre confrontadas com a família como instituição real (em um conjunto limitado de formas variantes) com práticas concretas, relações e identidades existentes que foram elas próprias constituídas no discurso, mas reificadas em instituições e práticas. Segundo, os efeitos constitutivos do discurso atuam conjugados com os de outras práticas, como a distribuição de tarefas domésticas, o vestuário e aspectos afetivos do comportamento (por exemplo, quem é emotivo). Terceiro, o trabalho constitutivo do discurso necessariamente se realiza dentro das restrições da determinação dialética do discurso pelas estruturas sociais (que, nesse caso, inclui a realidade das estruturas da família, mas as ultrapassam) e [...] no interior de relações e lutas de poder particulares. Assim, a constituição discursiva da sociedade não emana de um livre jogo de idéias nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas, [ainda que tais estruturas manifestem] uma fixidez temporária [...] (ibid., p. 95).

A perspectiva apresentada consiste num princípio fundamental a ser perseguido no decorrer da análise de discursos presentes no gênero ficcional representado pela telenovela

O Clone. É importante deixar claro que, tal como em Fairclough, a noção de discurso se estende, neste trabalho, a formas simbólicas diversas, como textos (entendidos como qualquer produto escrito ou falado) e imagens.

Na construção de um quadro teórico e analítico específico, o autor reúne teoria social – baseando-se em estudos de Gramsci e Foucault – e análise lingüística – inspirando-se em contribuições de autores como Pêcheux, Bakhtin, Sinclair, Coulthard, Benson, Labov, Fanshel e Halliday. Em busca de aprofundar a compreensão acerca dos discursos, Fairclough combina um

[...] sentido mais socioteórico de “discurso” com o sentido de “texto e interação”, na análise de discurso orientada lingüisticamente, [a qual contempla a relação entre processos de produção e interpretação da fala/escrita, bem como o contexto situacional do uso lingüístico] (ibid., p. 22).

Desse modo, o autor define seus conceitos de discurso e análise de discurso como tridimensionais, afirmando que

qualquer “evento” discursivo (isto é, qualquer exemplo de discurso) [deve ser] considerado como simultaneamente um **texto**, um exemplo de **prática discursiva** e um exemplo de **prática social**. A dimensão do “texto” cuida da análise lingüística de textos. A dimensão da “prática discursiva”, como “interação”, na concepção “texto e interação” de discurso, especifica a natureza dos processos de produção e interpretação textual – por exemplo, que tipos de discurso (incluindo “discursos” no sentido mais socioteórico) são derivados e

como se combinam. A dimensão de “prática social” cuida de questões de interesse na análise social, tais como as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza da prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos referidos anteriormente. (ibid., p. 22, grifo nosso).

Vale destacar que “ ‘prática discursiva’ aqui não se opõe à ‘prática social’: a primeira é uma forma particular da última” (ibid., p.99). Articulando essas três dimensões, Fairclough oferece um modelo bastante pertinente para o estudo sobre discursos presentes na telenovela *O Clone*, na medida em que permite relacionar propriedades dos textos e imagens às propriedades sociais de eventos discursivos como dimensões de prática social. Desse modo, é possível focalizar os discursos das personagens analisadas da telenovela (os modos como suas ações são organizadas e os significados nelas presentes) em referência ao contexto sócio-cultural brasileiro, no qual o objeto é construído, com ênfase nos temas definidos no capítulo anterior, atendendo, pois, ao interesse central neste trabalho.

Em sua abordagem teórico-metodológica, Fairclough inspira-se, sobretudo, em algumas das contribuições de Foucault, a quem atribui um papel importante na popularização do conceito de discurso entre pesquisadores sociais. Assim, Fairclough destaca perspectivas depreendidas da obra foucaultiana *A arqueologia do saber*, cujo foco recai sobre os tipos de discurso como regras para a constituição de áreas de conhecimento. Entre tais perspectivas encontra-se a referida visão da natureza constitutiva do discurso, que contribui para a construção de identidades sociais e posições de sujeito para os sujeitos sociais e tipos de eu, de relações sociais e de sistemas de conhecimento e crença.

Ressaltemos que a ênfase na questão das consequências da prática discursiva sobre a identidade social tem como pressuposto o descentramento do sujeito social, contribuição foucaultiana considerada por Fairclough bastante relevante para as teorias sociais. Esse pressuposto refere-se à visão do sujeito construído na prática social e fragmentado, no desempenho daquilo que Foucault chama de *modalidades enunciativas* – tipos de atividade discursiva no exercício das quais os sujeitos posicionam-se, de forma temporária, em lugares sociais específicos dentro de contextos distintos, como a família, instituições médicas, de ensino, etc. Fairclough, entretanto, acredita estar Foucault apenas parcialmente correto, já que este exagera quanto aos efeitos constitutivos do discurso, ao contrário de visualizá-lo em termos de uma dialética, percebendo também o caráter constituído do discurso, bem como concebendo os sujeitos sociais não só como “[...] constituídos, reproduzidos e transformados na prática social e por meio dela [mas, ao mesmo tempo], capazes de remodelar e reestruturar essas práticas” (ibid., p.69-70). É devido a esta percepção que Fairclough, sem perder de vista a força do princípio constitutivo do discurso e localizando os sujeitos em contextos sócio-históricos e institucionais específicos, defende que estes são dotados de

[...] experiências sociais particulares acumuladas e [de] recursos orientados variavelmente para múltiplas dimensões da vida social, [não sendo] meramente posicionados de modo passivo, mas capazes de agir como agentes e, entre outras coisas, de negociar seu relacionamento com os tipos variados de discurso a que eles recorrem (ibid., p 87 e 173).

Ao enfatizar a importância de se atentar para essa recorrência aos recursos disponíveis, por parte dos atores sociais, nos processos de produção e consumo de discursos, Fairclough reconhece, contudo, os limites da negociação de sentidos, expressos sobretudo no fato de que os mencionados recursos são estruturas sociais interiorizadas, normas e convenções, como também ordens de discursos construídas mediante a prática e a luta social, sendo necessário, pois, considerar no processo analítico a dimensão histórica e social.

Entre esses elementos apresentados da construção teórica de Fairclough, destaca-se, em função dos objetivos deste trabalho, **o foco nas formas segundo as quais as relações sociais são exercidas e as identidades sociais são manifestadas no domínio discursivo da telenovela**. No caso do objeto empírico deste trabalho, as questões mencionadas mostram-se úteis para uma compreensão acerca dos modos de interação social estabelecidos entre os personagens nas diversas situações vivenciadas, como, por exemplo, os comportamentos da personagem *Jade* e as relações que estabelece com outros personagens no desempenho do papel de mãe, esposa, no exercício de sua individualidade nos ambientes muçulmano e brasileiro, etc. Nesse processo visualizamos as formas como os sentidos são produzidos e a que matrizes sócio-culturais tais sentidos se relacionam, investigando o modo segundo o qual práticas sociais e ritos construídos na formação histórico-cultural brasileira se articulam com elementos diversos, com ênfase nos aspectos destrinchados nas temáticas apresentadas para o desenvolvimento do presente estudo.

Outro ponto tido por Fairclough como fundamental, também oriundo dos estudos arqueológicos de Foucault, diz respeito à ênfase na interdependência das práticas discursivas de uma sociedade, que consiste na relação dos textos com outros

contemporâneos ou historicamente anteriores, ou seja, nas relações interdiscursivas, existentes entre elementos provenientes de diversas formações discursivas, as quais consistem em sistemas de regras, sócio-historicamente variáveis, que “[...] tornam possível a ocorrência de certos enunciados, e não outros, em determinados tempos, lugares, e localizações institucionais” (ibid., p.65). A respeito dessas relações entre textos, Fairclough comenta que, embora “[...] em Foucault, não sejam sempre claras, [ele fornece] a base para uma investigação sistemática das relações nos textos e nos tipos de discurso e entre eles” (ibid., p.72). Em grande parte pautando-se neste autor, Fairclough desenvolve seus conceitos de intertextualidade e interdiscursividade, a serem apresentados adiante.

Outros aspectos considerados pelo autor como importantes para uma teoria social do discurso estão contidos nos escritos foucaultianos sobre as relações entre conhecimento e poder, com destaque para a natureza discursiva do poder, bem como para a mutação nas práticas discursivas como um elemento importante na mudança social. Entretanto, para um aprofundamento com relação a esses pontos, Fairclough prefere à concepção foucaultiana de poder, a gramsciana, devido à ênfase desta na questão da hegemonia, “[...] concebida como um equilíbrio instável construído sobre alianças e a geração de consenso das classes ou grupos subordinados, cujas instabilidades são os constantes focos de luta” (Ibid., p.85). A pertinência desta perspectiva, para Fairclough, está, sobretudo, na possibilidade de se utilizar a noção de hegemonia como “[...] uma forma de analisar a própria prática discursiva [imbricada nas práticas sociais] como uma luta hegemônica, que reproduz, reestrutura ou desafia as ordens de discurso existentes” (ibid., p.126). Tais ordens de discurso por sua vez, são definidas conforme a perspectiva foucaultiana: a de uma “[...] entidade estrutural que subjaz aos eventos discursivos, [tendo] primazia sobre as [suas]

partes e propriedades, [além de serem], consideradas como facetas discursivas das ordens sociais [...]” (ibid., p. 95 e 99). De acordo com Fairclough, essas lutas hegemônicas ocorrem em função do caráter heterogêneo e, por vezes, contraditório dos elementos que configuram as ordens de discurso (como a escola, a família, a mídia, etc.), cujos limites “[...] podem variar entre relativamente fortes ou relativamente fracos, dependendo de sua articulação atual: os elementos podem ser descontínuos, pouco nítidos e mal definidos” (ibid., p.97). Segundo Fairclough, o conceito gramsciano de hegemonia também mostra-se útil na medida em que o quadro teórico do qual faz parte permite observar o caráter ideológico de determinadas práticas discursivas. Vale destacar que Fairclough aborda a categoria “ideologia” como

[...] significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação (ibid., p.117).

Dessa forma, recorrendo ao conceito de hegemonia em questão, Fairclough desenvolve elementos importantes para a análise de discurso relacionando a dimensão da prática discursiva com a da prática social. Para esta pesquisa, é de suma importância o princípio segundo o qual os elementos discursivos estão em processos incessantes de lutas pela hegemonia, expressas na articulação, desarticulação e rearticulação de tais elementos, uma vez que objetivamos compreender a dinâmica de significados culturais marcantes no contexto brasileiro, enfocando discursos presentes no produto social que constitui a telenovela *O Clone*. Nesse sentido, um procedimento relevante consiste em atentar para os

diversos domínios (instituição familiar, escolar, religiosa, etc.) nos quais se inserem as personagens analisadas e as convenções discursivas associadas a tais ambientes, com vistas a perceber se as propriedades da interação social de um local são ou não estendidas a outro, como por exemplo, práticas características do contexto dito muçulmano levadas ao brasileiro e vice-versa.

Apesar de criticar vários aspectos da abordagem de Foucault, Fairclough afirma que muitas perspectivas dos referidos estudos merecem ser incorporadas a uma análise de discurso textualmente orientada (ADTO), como a sua, desenvolvidas e operacionalizadas metodologicamente. Nesse sentido, um dos principais objetivos do autor é tornar o já citado conceito de intertextualidade mais concreto e aplicável em procedimentos analíticos, já que em sua concepção, adotada nesta pesquisa, trata-se da categoria central para a análise de discurso. Vale destacar que a abordagem intertextual, não só significativa no trabalho de Foucault, mas também no de outros estudiosos, foi desenvolvida pioneiramente por Bakhtin, embora este não usasse explicitamente o termo. Intertextualidade se refere ao fenômeno segundo o qual

nossa fala... é preenchida com palavras de outros, variáveis graus de alteridade e variáveis graus do que é de nós próprios, variáveis graus de consciência e de afastamento. Essas palavras de outros carregam com elas suas próprias expressões, seu próprio tom avaliativo, o qual nós assimilamos, reatualizamos e reacentuamos (Bakhtin, 1986, p.89).

Em outras palavras, desta vez recorrendo à definição de Fairclough, a categoria “intertextualidade” diz respeito à “[...] propriedade que têm os textos de ser cheios de

fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante” (op. cit. p.114). Esta propriedade implica uma heterogeneidade discursiva para a qual também atentou, entre outros autores, Milton José Pinto, que caracteriza o discurso como “[...] um tecido de ‘vozes’ ou citações, cuja autoria fica marcada ou não, vindas de outros textos preexistentes, contemporâneos ou do passado” (1999, p.32). Tal aspecto permite vislumbrar a relação entre memória e discurso, assim sintetizada por Brandão:

toda produção discursiva, que se efetua sob determinadas condições de uma dada conjuntura, faz circular formulações já enunciadas, fórmulas que constituíam o ritual que presidia a enunciação de um discurso anterior, [isto é] certos enunciados estão na origem de atos novos [...], retomados ou transformados, qual a força da sua permanência. (1998, p. 128).

Nesse contexto, as relações intertextuais, tal como assinalado por Fairclough, podem se dar

de maneira relativamente convencional e normativa: os tipos de discurso tendem a transformar em rotina formas particulares de recorrer a convenções e a textos e a naturalizá-las. Contudo, pode ocorrer, criativamente, novas configurações de elementos de ordens de discurso[...] (op. cit., p.115).

Conforme o autor, este último caso ocorre quando há uma problematização das convenções para os produtores ou intérpretes, o que pode levar à mudanças discursivas,

que envolvem “[...] formas de transgressão, o cruzamento de fronteiras, tais como a reunião de convenções existentes em novas combinações, ou a sua exploração em situações que geralmente as proíbem” (ibid., p. 27).

Para o trabalho aqui apresentado, tomar por pressuposto a interdependência das práticas discursivas de uma sociedade e suas implicações mostra-se fundamental para alcançar o objetivo de compreender o conjunto de idéias existentes nas cenas analisadas da telenovela, captando a forma peculiar segundo a qual se articulam os principais significados nelas contidos. Nesse contexto, vale destacar, torna-se possível sublinhar a questão da memória discursiva, imprescindível sobretudo na medida em que a estrutura narrativa característica deste produto midiático comporta de forma notável mitos, crenças e dizeres que, oriundos de épocas remotas, combinam-se com elementos contemporâneos, fato consensual entre pesquisadores especializados neste gênero ficcional.

Retomando a noção de intertextualidade, mais uma questão importante para a análise constituinte deste trabalho reside no fato de que os textos, de acordo com Fairclough, variam muito quanto aos níveis de heterogeneidade,

[...] dependendo se suas relações intertextuais são complexas ou simples, [bem como] diferem na medida em que sua heterogeneidade é evidente na superfície do texto. Por exemplo, um texto de um outro pode estar claramente separado do resto por aspas e verbo “dicendi”, ou pode não estar marcado e estar integrado estrutural e estilisticamente, talvez por meio de nova formulação do original [...], pode ou não ser fundido com suposições do segundo plano do texto que não são atribuídas a ninguém, por meio da pressuposição [...] (ibid., p.137).

Níveis de heterogeneidade acentuados, segundo Fairclough, podem resultar em textos ambivalentes, formados por sentidos diversos, não sendo muitas vezes possível definir um significado único. Outra questão interessante para nosso estudo relacionada à heterogeneidade vincula-se à relação desta com a referida noção de hegemonia. Nesse sentido, Fairclough chama a atenção para o fato de a produtividade implicada pela intertextualidade não estar

[...] disponível para as pessoas como um espaço ilimitado para a inovação textual e para os jogos verbais: ela é socialmente limitada e restringida e condicional conforme as relações de poder, [que] moldam (e são moldadas por) estruturas e práticas sociais (ibid., p.135).

Assim como analistas de discurso franceses, a exemplo de Authier-Révuz e Maingueneau, Fairclough considera uma distinção quanto aos tipos de relações intertextuais: a **intertextualidade manifesta** e a **constitutiva** (ou **interdiscursividade**, termo preferencialmente usado por ele). O primeiro tipo refere-se às relações intertextuais de textos com outros textos, “[...] explicitamente presentes no texto sob análise: eles estão ‘manifestamente’ marcados ou sugeridos por traços na superfície do texto, como as aspas” (ibid., p.136). Entretanto, este tipo de relação intertextual também pode incorporar textos de forma bastante sutil, não sendo facilmente detectados. Já a interdiscursividade diz respeito à configuração de convenções discursivas que participam da produção de um texto, ou seja, à “[...] questão de como um tipo de discurso é constituído por meio da combinação de elementos de ordens de discurso” (ibid., p.152). O princípio da interdiscursividade é aplicável tanto à ordem de discurso societária, quanto à ordem de

discurso institucional, ao tipo de discurso (qualquer tipo de convenção) e aos elementos que constituem este último. Exemplificando, a narrativa da telenovela é caracterizada por propriedades interdiscursivas com referência ao âmbito do discurso ficcional, por englobar elementos da radionovela, soap-opera e cinema, por exemplo, cujas matrizes estão no folhetim. Além disso, como apontamos no capítulo “O gênero ficcional *telenovela*”, no caso de *O Clone* percebemos também a presença de componentes discursivos do formato documentário, notáveis na inserção de depoimentos verídicos de pessoas que vivenciaram problemas em decorrência do consumo de drogas.

A título de esclarecimento, ressaltamos que neste trabalho o termo “intertextualidade” é usado para expressar os dois tipos de relações intertextuais, quando a distinção não se faz necessária, tal como procede Fairclough. Para trabalharmos com tal noção, Fairclough, inspirado em Maingueneau (1993), oferece elementos de grande utilidade para esta pesquisa. São eles: a representação do discurso, pressuposição, negação, metadiscurso e ironia, explicados a seguir.

- **Representação do discurso:** trata da forma escolhida de como relatar um discurso, representando-se de uma maneira particular a fala, a escrita, envolvendo aspectos gramaticais, a organização discursiva, o tom, as circunstâncias, entre outros aspectos do evento discursivo. Nesse contexto, com base no trabalho de Voloshinov, talvez um pseudônimo usado por Bakhtin, segundo Fairclough, o autor focaliza dois aspectos: “(1) em que extensão os limites entre o discurso representador e o representado estão explícita e claramente marcados; e (2) em que extensão o discurso representado é traduzido na voz do discurso representador” (ibid., p.153-154). O primeiro aspecto

vincula-se em parte à opção pelo discurso direto, por meio do qual se busca reproduzir as mesmas palavras do discurso representado (embora isso nem sempre ocorra) ou pelo indireto, no qual tende a existir uma maior ambigüidade, dado que não é possível se ter certeza sobre a reprodução exata do discurso original. Pode também ocorrer uma mescla da voz do discurso representante com a do representado, o que possibilita ao então relator do discurso “[...] distanciar a si próprio da voz externa, usar sua autoridade para sustentar a própria posição, mostrar um uso para inovar, ou introduzir uma palavra nova” (ibid., p.154).

- **Pressuposição:** refere-se a

[...] proposições que são tomadas pelo(a) produtor (a) do texto como já estabelecidas ou “dadas” [...], uma forma de incorporar os textos de outros [...]. Em muitos casos de pressuposição, o “outro texto” não é um texto especificado ou identificável, mas um “texto” mais nebuloso correspondendo à opinião geral (o que as pessoas tendem a dizer, experiência textual acumulada) (ibid., p.155-156).

Como exemplo de como se identificar pressuposições podemos citar o exame quanto à presença de artigos definidos – “o ensinamento sagrado”, bastante corrente na telenovela *O Clone*, quando os personagens fazem referência aos conteúdos do livro sagrado do Islã, o Alcorão. Vale ressaltar que as pressuposições podem ser usadas de forma inconsciente ou com intenções tanto sinceras quanto manipulativas. Com relação a estas últimas, destaquemos, ainda, sua eficácia devido à freqüente dificuldade de se desafiar pressuposições.

- **Metadiscurso:** consiste no fato de “[...] o(a) produtor(a) do texto [distinguir] níveis diferentes dentro de seu próprio texto e [distanciar] a si próprio(a) de alguns níveis do texto como se fosse um outro texto, externo” (ibid., p.157). Um exemplo é o uso de expressões como “espécie de” e “tipo de”, demonstrando-se uma incerteza quanto à adequação do termo subsequente. Podemos também ilustrar o metadiscurso por meio de expressões como “em termos científicos”, “parodiando” e “fazendo uma analogia”, as quais sublinham a pertença de um texto a outro ou a convenções discursivas distintas.
- **Ironia:** diz respeito a um enunciado que ecoa um outro, de modo a dizer algo, significando na verdade outra idéia. Fairclough destaca a questão de que a ironia só faz sentido se os intérpretes forem capazes de percebê-la.

Além da intertextualidade – dimensão analítica central desta pesquisa –, Fairclough destaca em sua abordagem outras categorias aqui adotadas por estarem estreitamente ligadas à primeira: a das condições da prática discursiva e a do *ethos*. Visando a um esclarecimento metodológico, serão reunidos a seguir esses três tópicos, assinalando brevemente questões que podem contemplar nos parâmetros deste estudo.

- **Intertextualidade:** remete à análise da chamada “[...] área cinzenta entre a prática discursiva e o texto [...]” (ibid., p.285), levantando questões sobre pressupostos e representações subjacentes nos textos, bem como aspectos destes manifestos em sua superfície. “O objetivo é especificar o que os outros textos estão delineando na constituição do texto que está sendo analisado, e como isso ocorre” (ibid., p.283).

Nesse percurso, estudaremos a amostra discursiva com base nas propriedades analíticas já explicadas – representação do discurso, pressuposição, metadiscurso e ironia –, bem como outras a serem desenvolvidas adiante. A mencionada importância da categoria de intertextualidade para esta pesquisa está no fato de que ela permite dar conta de significados fundamentais presentes na produção discursiva estudada, ou seja, de contextos sócio-culturais impressos no objeto ficcional *O Clone*. Nesse sentido, podemos refletir, com base no citado objeto, sobre a relação entre memória e discurso, de modo a captar a forma peculiar segundo a qual valores e práticas sociais construídos na formação histórico-cultural brasileira se articulam com outros elementos.

- **Condições da prática discursiva:** refere-se ao objetivo de contextualizar a construção de significados nos ambientes onde esta se realiza. Complementando o item anterior, atentar para este aspecto mostra-se pertinente no exame das cenas escolhidas da telenovela para estabelecer conexões entre os sentidos produzidos e os diversos lugares sociais ocupados pelas personagens a serem analisadas.
- ***Ethos*:** reúne

[...] as diversas características que vão em direção à construção [...] de identidades sociais na amostra. O “ethos” envolve não apenas o discurso [dos personagens, mas seu] corpo todo. [...] Não é apenas o modo como os [personagens] falam que sinaliza o “ethos” ; é o efeito cumulativo de sua disposição corporal total – o modo como sentam, sua expressão facial, seus movimentos, seus modos de responder fisicamente ao que é dito [...] (ibid., p.208 e 287).

A questão do *ethos* vincula-se à da intertextualidade, pois

[..] pode ser considerado como parte de um processo mais amplo de “modelagem” em que o lugar e o tempo de uma interação e seu conjunto de participantes, bem como o “ethos” dos participantes, são constituídos pela projeção de ligações em determinadas direções intertextuais de preferência a outras (ibid., p.207).

Resumindo, trabalhar com a categoria de *ethos* permite visualizar o modo pelo qual as personagens focalizadas são construídas como identidades sociais.

Na utilização dessas categorias, serão consideradas, também com base nos estudos de Fairclough, propriedades analíticas relacionadas ao **vocabulário**, à **gramática**, à **estrutura textual** e à **força**. Conforme o autor, as três primeiras relacionam-se às funções “relacional” e “identitária” da linguagem, enquanto a última vincula-se à função “ideacional”. Tais funções correspondem respectivamente a três aspectos dos efeitos do discurso já expostos – a contribuição do discurso para a constituição de identidades sociais, de relações sociais e de sistemas de conhecimento e crença. Dessa forma,

a função identitária relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso, a função relacional a como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas, a função ideacional aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações (ibid., p.92).

No tocante às propriedades analíticas citadas, é importante defini-las sinteticamente, para situar o leitor com relação ao seu emprego durante a análise a ser apresentada no próximo capítulo, no qual será possível um maior entendimento acerca da aplicação empírica dos recursos analíticos escolhidos para este trabalho. Com relação ao **vocabulário**, este contempla fundamentalmente palavras individuais usadas pelas personagens focalizadas. No seu tratamento analítico, de acordo com Fairclough, é importante considerarmos que

[...] há muitos vocabulários sobrepostos e em competição correspondendo aos diferentes domínios, instituições, práticas, valores e perspectivas. [Trata-se] de processos de lexicalização (significação) do mundo que ocorrem diferentemente em tempos e épocas diferentes e para grupos de pessoas diferentes (ibid., p.105).

Nesse sentido, é essencial, tendo em vista nossos objetivos, pensarmos o que leva as personagens analisadas a preferir usar certas palavras e expressões a outras, para corresponder a um determinado significado.

No que concerne à **gramática**, esta diz respeito às palavras reunidas em orações e frases, as quais são “multifuncionais”, constituindo

[...] uma combinação de significados ideacionais, interpessoais (identitários e relacionais) e textuais. [...] As pessoas fazem escolhas sobre o modelo e a estrutura de suas orações que resultam em escolhas sobre o significado (e a construção) de identidades sociais, relações sociais, conhecimento e crença (ibid., p.104).

Ao se focalizar esse item, merecem atenção, como ficará claro ao longo da análise a ser apresentada, aspectos como o tipo da oração (declarativa, interrogativa, imperativa, exclamativa, etc.) usada pelas personagens, aquilo por elas elegido como tema, suas escolhas de voz (ativa ou passiva) e a modalidade empregada (verbos modais, advérbios modais), relacionados aos diversos contextos situacionais nos quais se inserem.

A **estrutura textual** refere-se à “arquitetura” das falas, ou seja, às suas propriedades organizacionais. O exame das convenções de estruturação “[...] podem ampliar a percepção dos sistemas de conhecimento e crença e dos pressupostos sobre as relações sociais e as identidades sociais que estão embutidos nas [falas]” (ibid., p.106). Nesse sentido, podemos observar as interações estabelecidas entre os personagens (a distribuição de turnos de fala, a escolha e mudança de assuntos, a abertura e o fechamento das interações, etc), identificando em situações variadas quem, por exemplo, controla as interações, em que nível e de que forma. Podemos, então, observar se os direitos e deveres dos personagens envolvidos são simétricos ou não, como os assuntos abordados são introduzidos e desenvolvidos, que regras formais ou informais de tomada de turnos de fala entram em operação, como as expressões e argumentações das personagens focalizadas são avaliadas pelos demais e como elas reagem a essa avaliação. Dessa forma, um dos elementos fundamentais da sequência narrativa, a *sanção* (julgamentos feitos pelos personagens sobre suas próprias ações e sobre as dos demais), pode ser analisada nestes termos. Ressaltemos, ainda, que se trata de um recurso analítico adequado para investigarmos a realização e negociação das relações sociais representadas na telenovela,

o que permite-nos captar os elementos expostos anteriormente numa das temáticas norteadoras da análise constituinte desta pesquisa, a *relação com o outro*.

Por fim, a propriedade analítica **força** constitui a “[...] componente acional [do texto], parte de seu significado interpessoal, a ação social que realiza, que ‘ato(s) de fala’ desempenha (dar uma ordem, fazer uma pergunta, ameaçar, prometer, etc.)” (ibid., p.110). A força, que se evidencia constantemente em uma parte de uma frase, remete a questão polidez, que, conforme Fairclough, refere-se ao conjunto de “desejos de face” humano:

[...] as pessoas têm “face positiva” – querem ser amadas, compreendidas, admiradas, etc. – e “face negativa” – não querem ser controladas ou impedidas pelos outros. Geralmente é do interesse de todos que a face seja protegida, [de modo que, pensando no objeto deste trabalho, os personagens podem lançar mão] de conjuntos de estratégias [...] para mitigar os atos de fala que são potencialmente ameaçadores para a sua própria face ou para a dos interlocutores (ibid., p.203).

As práticas de polidez variam conforme cada cultura, incorporando relações sociais específicas. Para captarmos como opera a força de elementos em uma fala é preciso relacioná-la ao contexto de situação na qual se insere. O objetivo de utilizar a propriedade analítica em questão no objeto sócio-cultural *O Clone* é perceber quais estratégias de polidez são mais usadas e com quais propósitos, se há, nesse sentido, diferenças entre as personagens da amostra e o que essas características sugerem sobre as relações sociais entre elas, buscando alcançar um entendimento maior acerca de especificidades da sociedade brasileira.

Resumindo, a reflexão com base no produto sócio-cultural *O Clone* será realizada com base no referencial teórico-metodológico exposto, com destaque para:

- a) os temas desenvolvidos com relação à **dimensão propriamente teórica** (autocontrole; sofrimento; realização pessoal; relação com o outro);
- b) os elementos definidos com relação à **dimensão da construção de sentidos**, que engloba um tratamento discursivo das cenas focalizadas, enriquecido por meio de contribuições advindas de estudos sobre características da estrutura narrativa no discurso ficcional. O tratamento discursivo será efetuado por meio da categoria *intertextualidade*, apoiada em outros recursos analíticos – as *condições da prática discursiva* e o *ethos*.

Na busca por atingir os objetivos perseguidos nesta pesquisa, tais dimensões, conforme assinalamos, serão contempladas de forma articulada na análise da amostra discursiva deste trabalho, a ser apresentada no capítulo seguinte.

5. Análise da amostra discursiva

A análise da amostra discursiva, cujo procedimento metodológico foi explicado no capítulo anterior, foi organizada da seguinte forma: primeiramente, expomos uma reflexão acerca do comportamento social da personagem *Jade* e, em seguida, da personagem *Dona Jura*, cuja apresentação é feita de forma mais sintética, na medida em que a utilizamos como referencial para uma comparação com base em aspectos percorridos no tocante à primeira personagem (protagonista da trama), focalizando os temas **autocontrole**, **sofrimento**, **realização pessoal** e **relação com o outro**, definidos no capítulo “A singularidade sócio-cultural brasileira e a telenovela”. Nesse processo analítico, privilegiamos elementos condizentes com os objetivos deste trabalho, cuja ênfase direciona-se à reflexão acerca de contextos sócio-culturais impressos na amostra discursiva selecionada, procedendo a uma investigação sobre a forma segundo a qual práticas sociais e ritos construídos na formação histórico-cultural brasileira se articulam com elementos diversos, visualizados segundo os códigos valorativos a que se relacionam. Nesse contexto, cabe ressaltar que a opção por focar as personagens citadas deve-se não só à sua importância dentro da trama, mas sobretudo à sua pertinência com relação àqueles objetivos, uma vez que, tendo cada uma delas, respectivamente, a origem ligada ao universo oriental e ao ocidental (dicotomia que, conforme assinalamos, revelam tensões existentes na sociedade brasileira), protagonizam cenas marcadas por uma diversidade de elementos culturais. Lembramos que a amostra discursiva analisada consiste num conjunto de cenas extraídas de uma semana da fase inicial da telenovela, bem como das

suas últimas três semanas de exibição, quando foram transmitidos muitos de seus momentos mais marcantes, razão pela qual tais períodos foram priorizados.

5.1 Refletindo sobre o comportamento social da personagem *Jade*

Como sintetizado no primeiro capítulo deste trabalho, *O Clone* conta a história de amor entre *Jade* e *Lucas*. *Jade*, de origem muçulmana, havia morado no Brasil durante muitos anos, mas foi quando retornou a viver no Marrocos, que pôde conhecer o brasileiro *Lucas*, que lá estava a passeio. O amor entre os dois nasceu à primeira vista, mas foi impedido de ser vivenciado, devido ao fato de ambos já estarem comprometidos no âmbito do relacionamento amoroso, o que foi agravado face às diferenças culturais. Assim, cada um terminou se casando em seu país e tendo filhos. A impossibilidade de viver sua história de amor trouxe a *Jade* e *Lucas* fortes frustrações. *Jade* tornou-se uma sonhadora, sempre a imaginar o quão seria mais feliz se pudesse ter se casado com *Lucas*. A princípio, conformou-se com sua realidade por meio do amor pela filha, *Khadija*, para quem projetava inclusive seu antigo sonho de atingir a formação superior. Entretanto, movida pelo desejo de viver com *Lucas*, terminou se divorciando do marido, *Said*, com quem se casara por imposição alheia. Este ato lhe acarretou a perda do direito de educar *Khadija*, devido à tradição muçulmana segundo a qual os filhos “pertencem” ao pai. Quando conseguiu reencontrar-se com *Lucas*, sua decepção foi imensa, na medida em que percebeu nele um comportamento distanciado em relação ao do jovem por quem um dia se apaixonara. Outrora romântico e sonhador, *Lucas* havia se transformado numa pessoa apática, frustrada não só no tocante à dimensão amorosa, mas também no que diz respeito

ao campo profissional, uma vez que desistiu do sonho de ser músico, para trabalhar na empresa do pai, que, especialmente após a morte de seu outro filho, passou a pressioná-lo intensamente para integrar-se aos negócios da família. Nesse contexto de decepção, a aparição do clone de *Lucas*, *Leo*, também apaixonado por *Jade*, confundiu a personagem em função de apresentar características de personalidade extremamente parecidas com as de *Lucas* quando jovem. Além disso, ao longo da trama, *Jade* mostrou indecisões sentimentais também com relação a seu envolvimento com o árabe *Zein*, com quem passou um curto período casada devido a um acordo, após ter se separado de *Said*, para quem chegou a pedir para retomar a relação, quando passou a atribuir a *Lucas* todo o sofrimento que a acompanhou, decorrente sobretudo da referida perda do direito de educar *Khadija*. Após uma tumultuada vida amorosa e os vários obstáculos característicos do folhetim melodramático, *Jade* consegue retomar “definitivamente” sua história de amor com *Lucas*, a partir de um reencontro nas ruínas marroquinas onde costumavam se ver às escondidas, no início de seu romance. Este reencontro só acontece no último capítulo da novela, quando os telespectadores, além de assistirem à cena referida, são informados, por meio de uma narração do personagem *Ali*, tio de *Jade*, sobre o casamento desta com *Lucas*. O recomeço desse romance é enfatizado, também, no momento de encerramento da novela, quando surge a imagem da união do casal, após correrem ao alcance um do outro, sobre as dunas marroquinas. Nesse percurso, o passar do tempo é representado pela mudança do biotipo dos personagens, em diferentes idades, de modo a se ressaltar o amor que supera todas as barreiras – de cultura, espaço, tempo, etc. Tal cena tem como música de fundo aquela que durante toda a trama esteve associada à história de *Jade* e *Lucas*. Com uma letra e melodia bastante sentimentais, a música é veiculada na íntegra,

finalizando-se com a frase “somente por amor a vida se refaz”. Assim, imagem e som se entrelaçam, reforçando mutuamente a intensa emoção que se deseja transmitir aos receptores.

Percebemos, então, a força de elementos folhetinescos em *O Clone*, que, embora aborde temas inovadores como o mundo das drogas e a clonagem humana e os debates que a rodeiam, tem sua trama estruturada de uma forma tradicional, ilustrada na mencionada história de *Jade* e *Lucas*, que, iniciada nos primeiros capítulos, é transformada através da incorporação de outras histórias, com o aparecimento de novos personagens, num *processo de encaixe*, tal como definido por Todorov (1979), ao explicar como esse mecanismo, que possibilita uma seqüência de situações de equilíbrio/desequilíbrio/equilíbrio, é essencial para se garantir um ritmo envolvente às narrativas. Assim, percebemos como a situação de equilíbrio inicial envolvendo *Jade* e *Lucas* foi rompida e apenas restabelecida nos momentos finais da novela. Além desses elementos convencionais, quatro fases recorrentes nas narrativas – *manipulação*, *qualificação*, *ação* e *sanção* –, destacadas por Balogh (2002), são bastante presentes em *O Clone*, sendo possível observá-las adiante, ao contextualizarmos o comportamento social de *Jade* e as formas como esta se relaciona com outros personagens.

Ao analisarmos momentos da trajetória amorosa de *Jade*, percebemos a constância de atos impulsivos e inconseqüentes, pautados sobretudo na intuição. Esta forma de agir se estende aos demais domínios de sua vida, derivando de aspetos estruturais de seu modo de ser. Aparentemente, esse fato é explicado em função de uma crise de identidade da personagem, dividida entre referenciais do mundo muçulmano e do ocidental, apresentados como a divisão social fundamental da telenovela em questão. Entretanto,

podemos constatar, como será mostrado a seguir, que os valores que orientam o comportamento de *Jade* são característicos da própria sociedade brasileira.

A personagem é muitas vezes movida por dois sentimentos intensos: o amor por *Lucas* e pela filha. É inclusive o nascimento de sua filha que a faz tomar a primeira importante decisão de sua vida: desistir do projeto de estudar e obter um diploma universitário. Eis o diálogo, ocorrido instantes depois do parto da criança, no qual ela afirma sua decisão para seu tio:

Jade: Não é justo, meu tio, não é justo.

Ali: A sorte vira as costas para quem não pensa nas conseqüências. E você não pensou, Jade. Depois do resguardo vamos fazer o que nós tínhamos combinado antes: você volta para o Brasil e vai fazer a faculdade que você queria tanto.

Jade: Não! Eu não quero mais! Agora tudo mudou. Nada na minha vida é mais importante que minha filha. Nada! O resto ficou para trás, meu tio.

Observando a construção gramatical, repleta de orações imperativas, bem como a presença de palavras estruturadas de modo a expressar veemência (*tudo, nada, resto*), percebemos a firmeza com que *Jade* manifesta seu posicionamento. Tal fato é influenciado pelas *condições da prática discursiva*: o parto transmite-lhe emoções intensas e é impulsionada por elas que a personagem consolida e transmite sua postura. Assim, é a emoção e não um planejamento que a estimula a tomar essa decisão. Apesar de objetivar criar sua filha, *Jade* não utiliza os meios racionais para isso: tenta fugir sem rumo e sem dinheiro com a recém-nascida, que, conforme a tradição muçulmana seguida, “pertence” ao pai, como mencionado. Ou seja, mais uma vez a ausência de calculabilidade

se faz presente em sua atitude. Foi preciso chegar a uma situação limite para agir de forma efetiva para evitar o indesejado, apelando para seu marido desistir do divórcio, pelo qual ela havia lutado de diversas maneiras. Nesse sentido, ela implora: “me aceita de volta, Said. Eu prometo que nunca mais vou criar transtorno em sua vida. Vou ser a melhor esposa que um homem pode ter. Não toma minha filha não, Said”. Mesmo tendo vivenciado o episódio descrito, alguns anos depois *Jade* divorcia-se de *Said*, na intenção de viver com *Lucas*, sem considerar a perda do direito de educar a filha. Ao decepcionar-se com a reação do ente amado, ela volta a tentar ficar junto da filha. Percebemos, então, a instabilidade do comportamento da personagem, que não consegue proceder de modo a realizar seus projetos, tampouco estabelecer prioridades e assumir as conseqüências de suas escolhas. Ou seja, no tocante à questão do **autocontrole**, um dos quatro parâmetros norteadores desta análise, observamos em *Jade* a ausência de planejamento a longo prazo das ações, predominantemente efetuadas a partir de impulsos, denotando a prevalência de atitudes orientadas por uma ética de fundo emotivo, aspecto marcante na formação histórico-cultural brasileira, conforme ressaltado por Freyre (2001), Hollanda (1999) e DaMatta (1983 e 1991), em análises discutidas no capítulo “A singularidade sócio-cultural brasileira e a telenovela”, deste trabalho. Ainda com relação à temática do **autocontrole**, *Jade*, como vimos, apresenta um comportamento marcado pelo desrespeito a regras integrantes da tradição muçulmana (referencial fundamental em seu processo de socialização), sobretudo quando tais regras vão de encontro aos seus interesses particulares. Trata-se, pois, de uma conduta caracterizada pela relação sem compromisso perante instituições sociais e em processos interativos de um modo geral, o que vincula este aspecto à questão da **relação com o outro** – mais um parâmetro definido para esta

análise. Tal conduta, como já elucidado no capítulo ora citado, vincula-se à lógica do individualismo autoritário, traço também apontado pelos referidos autores como expressivos na sociedade brasileira. Assim, considerando a categoria analítica de *intertextualidade*, esta lógica, bem como uma ética de fundo emotivo subjazem em elaborações discursivas de *Jade*. Mais um exemplo de desrespeito a regras impessoais pode ser visualizado na postura da personagem durante uma reunião do conselho de família, convocado pela esposa de seu ex-marido, em função dos atritos entre ambas, causados pelo fato de *Jade* morar na casa deles, depois de ter convencido *Said* a aceitá-la como ama de sua própria filha. Eis algumas das falas desenvolvidas nessa ocasião:

Ali: Estamos aqui reunidos, os mais velhos da família, para sermos o juiz desta disputa que está criando a desarmonia na casa dos dois. Vamos ouvir a voz de cada um e depois tomar uma decisão sábia.

[...]

Said: A minha casa virou o mármore do inferno, mal posso botar o pé na minha própria casa que estas duas começam a reclamar uma da outra. Estou tão atormentado que cheguei a pensar em me mudar, sozinho, e aparecer lá só de visita. Não tenho cabeça nem para pensar nos meus negócios, por causa delas.

Hania [esposa de Said]: A culpa é toda de Jade! Eu estava harmonizada com Said e ela estragou tudo, ela vive implicando comigo!

Jade: Você implica comigo, Hania!

Abdul [tio de Said]: Calma!

Ali: Jade, cada uma tem sua vez de falar. Espere a sua vez!

Hania: Ela não respeita minha posição! Ela não é mais mulher do meu marido e age como se fosse! Ela briga comigo, ela grita comigo, ela me bate!

Jade: Você que me bateu primeiro! Você!

[Ali e Abdul fazem gestos denotando impaciência, em função das interrupções de Jade].

[...]

Jade: Olha aqui, eu só quero cuidar da minha filha, mais nada!

[...]

Neste contexto, no qual as *condições da prática discursiva* pressupõem uma ordenação dos turnos de fala, em nome de uma igualdade quanto às oportunidades de defesa de modos de agir e pensar de cada um, percebemos que as estratégias utilizadas por *Jade* na busca por ser compreendida, um objetivo corrente em diversas naturezas de interação social, como ressalta Fairclough (2001), resultam, mais uma vez, num desrespeito às regras impessoais. Desconsiderando as normas estabelecidas para tal situação, a personagem invade o espaço da fala alheia, usando frases imperativas, como a citada – “olha aqui [...]” –, ou estruturando sua fala de modo a tornar-se o objeto da oração, enfatizando o fato de sofrer uma ação, ou seja, de constituir a vítima da situação, o que, no contexto de uma busca por ser compreendida, vincula-se à percepção do **sofrimento** como um bem positivo, capaz de despertar nos demais um sentimento de solidariedade. Destaquemos que a questão do sofrimento consiste em outro parâmetro definido para esta análise. Simultaneamente ao uso dos elementos referidos, *Jade* apresenta um *ethos* caracterizado ora pela agressividade, ora pelo padecimento, expressos não só no tom utilizado para manifestar suas opiniões, mas também na sua postura corporal (aspectos faciais, gestos, etc.). Embora objetive ser entendida, a transgressão da regra que determina o respeito ao espaço de fala alheio, assim como a postura de

agressividade muitas vezes adotada despertam um sentimento de desaprovação por parte dos membros mais importantes do conselho de família. Assim, a personagem demonstra uma ausência de calculabilidade com relação a suas ações, mesmo diante da ameaça à oportunidade de continuar educando sua filha, direito pelo qual havia lutado tanto. *Jade*, inclusive, permitiu que seus conflitos com *Hania* adquirissem proporções a ponto de precisar convocar o conselho de família, o que para *Jade* representava um estado de maior risco, na medida em que a possibilidade de morar na casa de *Said*, na condição de ama de sua filha, havia sido uma concessão dele. Diante deste quadro, constatamos ainda a falta de compromisso de *Jade* com a instância da maternidade, na medida em que não age de forma coerente com os procedimentos previamente acordados entre ela e *Said* para que pudesse exercer o papel de mãe, além de expor a filha a situações de violência. Visualizando este cenário, no qual se tem por premissa a imparcialidade quanto ao julgamento, poderíamos antever uma represália a *Jade*. No entanto, seu tio, *Ali*, que, juntamente com *Abdul*, representa a autoridade do conselho, também apresenta, neste caso, uma conduta orientada pelo personalismo, incorporando a figura do *homem cordial*, tal como definido por Hollanda (1999), ou seja, agindo de acordo não com a razão, mas com a emoção, na medida em que faz intervenções a favor de *Jade*, o que foi denunciado pelo próprio *Abdul*, que assim afirmou: “Ali, Ali, o livro sagrado diz: ‘pesai na balança justa, não faça fraude no peso’ e você esta fazendo fraude no peso, Ali!”. Podemos perceber que *Abdul*, representando um fragmento textual advindo do Alcorão, por meio do discurso direto, age, aqui, na intenção de assegurar a obediência às regras definidas para o contexto situacional em questão, fundamentando seu ponto de vista com base num referencial culturalmente significativo para os demais personagens da cena. Entretanto, *Ali*,

que sempre se destaca na telenovela pela sua eloquência, consegue persuadir *Abdul* e *Said* com relação à pertinência de se solucionar a situação discutida por meio de uma decisão por parte de *Said*, que teria duas opções: casar novamente com *Jade* ou “jogá-la no vento” (no caso, expulsá-la de sua casa), metáfora bastante utilizada pelos personagens muçulmanos para referir-se a mulheres em estado de abandono, sempre vinculado à ausência da figura masculina, geralmente do pai ou do marido, que seriam responsáveis por protegê-las. Tal metáfora, portanto, permite aferirmos o tipo de percepção social acerca dos papéis masculino e feminino na sociedade muçulmana retratada na telenovela, já que concordamos com Fairclough ao afirmar que

quando nós significamos coisas por meio de uma metáfora e não de outra, estamos construindo nossa realidade de uma maneira e não de outra. As metáforas estruturam o modo como pensamos e o modo como agimos, e nossos sistemas de conhecimento e crença de uma forma penetrante e fundamental (ibid., p.241).

No tocante à decisão tomada por *Said*, esta foi comunicada ao conselho de família, dois meses após a primeira reunião, conforme haviam acordado. Reunimos aqui algumas falas interessantes provenientes deste momento:

Ali: Então Said, qual foi a sua decisão? Você se casa com Jade ou joga ela no vento?

Said: Eu caso.

Jade: Eu não quero casar. Não caso.

[...]

Abdul: Mas não casa por quê?

Ali: Você ficou doida Jade!? Você correu atrás deste casamento, me obrigou a correr atrás de Said para negociar este casamento!

Jade: Não vou mais brigar com meu coração.

Ali: Eu amaldiçoo você.

Jade: Amaldiçoa. Pode amaldiçoar, meu tio, amaldiçoa.

Khadija: Não! Não deixe ele lhe amaldiçoar!

Jade: Se eu tiver que ser amaldiçoada, eu serei, eu não agüento mais lutar contra o meu destino.

Latiffa [prima de Jade]: Tio Ali, não faz isto!

[...]

Ali: Ingrata! Eu alimentei você com meu coração e você arrasta meu nome no chão da medina, derruba minha casa na minha cabeça!

[...]

Said: Eu que não quero mais você. Nem na minha casa, nem na minha vida!

Latiffa: Jade, Jade, o que vocês está fazendo? Olha o que você está fazendo! Você está jogando outra vez a sua sorte no vento!

Ali: Se você sair desta casa, esta porta não se abre mais para você. Esqueça a sua família, esqueça o seu tio!

[...]

Khadija: Mãe...

Jade: Minha princesinha... Um dia você vai entender tudo isso que sua mãe está fazendo. Tudo, tá?

[...]

Abdul: É o destino dela. Cada um nasce com o seu destino amarrado no pescoço. Esse era o dela.

[Todos ficam desolados, com exceção de Hania].

Neste evento discursivo, podemos visualizar mais exemplos a indicar a força da lógica do individualismo autoritário e da ética de fundo emotivo no delineamento do discurso de *Jade*. Os elementos já referidos no que concerne às temáticas de **autocontrole**, **relação com o outro** e **sofrimento** reaparecem. Além disso, destacamos a sua auto-avaliação como isenta de responsabilidade quanto às conseqüências de suas atitudes, face a uma suposta impossibilidade de lutar contra seu destino, percebido como uma força insuperável a ditar os acontecimentos de sua vida. Essa percepção pode ser detectada por meio não só das palavras empregadas e pelo modo como é expressa e estruturada na fala, mas também a partir da observação do *ethos* da personagem, que mostra um semblante de tristeza e tormento. Apesar dos comentários de *Ali* e *Said*, que se magoam com a personagem, todos os presentes na ocasião, com exceção de *Hania*, aparentam estar desolados, sensibilizando-se e identificando-se, em alguma medida, com a situação de *Jade*. Afinal, todos os personagens muçulmanos da novela, como também ilustra *Abdul*, acreditam no poder coercitivo do destino, que consiste numa pressuposição constante em suas elaborações discursivas. Esta crença, por outro lado, não se relaciona a um único código valorativo, tendo, portanto, implicações distintas com relação aos modos de pensar, agir e sentir. No caso de *Jade*, sua concepção de destino encontra-se vinculada a uma ética de fundo emotivo, na medida em que ela não assume as conseqüências de suas escolhas, feitas intuitivamente, atribuindo à sua sorte tudo o que lhe acontece, como podemos notar em outros exemplos de falas da personagem, entre as quais ressaltamos a seguinte: “[...] a gente não pode brigar com a sorte da gente, minha sorte era essa, tinha que ser assim”. Já o personagem *Ali* apresenta uma acepção do destino segundo a qual ele

admite a sua força, mas considera a possibilidade de escolhas e a responsabilidade do ser social com relação às conseqüências destas, o que demonstra um ponto de vista mais próximo a um senso de responsabilidade nos moldes do chamado racionalismo ocidental moderno. Para ilustrar, eis um comentário do personagem: “Jade jogou a sorte dela no vento e fica culpando o destino. Não é culpa do destino. A culpa é dela!”. Considerando duas fases recorrentes na narrativa da telenovela, a *ação* e a *sanção* (Balogh, 2002), podemos afirmar que, independente da concepção de destino e de suas implicações com a qual se identifica cada personagem que participou da reunião do conselho de família, um ponto é certo: o **sofrimento** que *Jade* demonstrou estar sentindo foi capaz de fazer a maioria deles redimi-la da culpa pelas mágoas e transtornos causados. O **sofrimento**, inclusive, consiste numa marca de *Jade*, ao longo da telenovela, de modo que sua **realização pessoal**, outro parâmetro usado para esta análise, apenas se efetiva, sem restrições (como costuma ser a realização pessoal no discurso ficcional marcado por traços folhetinescos) no capítulo final de *O Clone*. Vale ressaltar que esta realização, para *Jade*, só foi possível por meio de seu casamento com *Lucas*, o que remete à categoria analítica de *pessoa*, desenvolvida por DaMatta (1983), na medida em que tal noção tem como uma de suas características definidoras a percepção do ser social como complemento de outros. Como ilustração, destacamos duas falas da personagem emitidas antes do recomeço de seu relacionamento com o personagem citado:

1) eu passei a minha vida inteira pensando que se ele estivesse do meu lado eu seria completamente feliz. [...] Nada era perfeito, porque... Faltava ele;

2) eu só vim aqui porque quero que saiba o que estou passando por sua causa.
[...] Eu perdi Said, perdi o Zein, perdi qualquer oportunidade que eu tive de ser feliz, porque toda vez que eu estou para ser feliz, você aparece e estraga tudo!
[...] Só para me desestabilizar de novo! [...].

Além de percebermos, nestes trechos, os aspectos comentados quanto à questão da **realização pessoal**, sobressaem mais uma vez, na segunda fala, elementos vinculados ao parâmetro do **autocontrole**, com destaque para a transferência da responsabilidade pelas consequências de seus atos a terceiros. No tocante à temática da **realização pessoal**, é interessante registrar o esquecimento total de *Jade* com relação à sua profissionalização, aparentemente tão valorizada nos capítulos iniciais da telenovela. Como mencionado, a personagem abdica de suas pretensões quanto à esfera profissional em nome do desejo de permanecer junto à filha. A princípio, *Jade* transferia seu projeto para a filha, como notamos no seguinte diálogo entre ambas, após assistirem a uma discussão entre *Ali* e *Abdul* sobre se a mulher deveria dedicar-se a atividades domésticas e à vida familiar ou investir na carreira profissional:

Jade: Khadija, não escuta tudo o que o tio Abdul fala não, tá? É bom que uma mulher tenha sua profissão.

Khadija: Mas eu quero casar, mãe. Ter muitos filhos e ter um marido que me cubra todinha de ouro. İnsha-allá!

Jade: Minha princesinha, você pode ter tudo isso, mas pode ter sua profissão também.

Khadija: Ai, eu gosto tanto de ouro...

Jade: Alá, como nós duas sonhamos diferente!

Neste trecho, observamos em *Jade* a ênfase numa relação de igualdade entre homens e mulheres, bem como em um valor nos moldes do chamado racionalismo ocidental moderno, procurando transmitir seu ponto de vista para *Khadija*, claramente entusiasmada com valores tradicionais, ressaltando, como procede em vários outros momentos, o apreço à dependência com relação ao marido, bem como a vontade de ganhar riqueza dispensando o trabalho ordeiro e metódico, de modo a apresentar uma postura oposta àquela orientada por uma ética da responsabilidade.

Ainda com respeito à questão da **realização pessoal**, cabe assinalar que, no término da telenovela, fica claro que *Jade* perde de vez a desejada guarda da filha. Apesar de, no começo da trama, renunciar a alguns de seus desejos, como mencionado, para poder viver com a filha, *Jade* não se comporta de forma adequada para a efetividade de tal escolha, de modo a perder o direito de criar *Khadija*. Desde então, seu relacionamento com a filha torna-se marcado pela instabilidade, havendo entre elas desencontros sucessivos. Nesse contexto, *Jade* protagoniza vários atos irresponsáveis, que culminam com o seqüestro da criança (com o consentimento desta). Novamente, visualizamos elementos ligados às temáticas de **autocontrole e relação com o outro**, tais como o desrespeito a regras impessoais, a predominância de atitudes impulsivas e condutas marcadas pelo descompromisso nos processos interativos. Estes elementos, como já afirmamos, relacionam-se à lógica do individualismo autoritário, bem como a uma ética de fundo emotivo, que constituem traços expressivos da formação histórico-cultural brasileira.

5.2 O comportamento social da personagem *Dona Jura* e um paralelo com o da personagem *Jade*

Como mencionado, a análise acerca do comportamento social de *Dona Jura* é apresentada de forma mais sintética, na medida em que a utilizamos como referencial para uma comparação com base em aspectos percorridos no tocante à personagem *Jade* (protagonista da trama), focalizando os temas **autocontrole**, **sofrimento**, **realização pessoal e relação com o outro**.

Com vistas a situar o leitor, antes de procedermos à análise, lembraremos brevemente alguns aspectos de sua história, resumida no capítulo “O gênero ficcional *telenovela*”. Pertencente à camada popular da trama, concentrada no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, *Dona Jura* possui um bar na localidade, por meio do qual provê as despesas da casa. A personagem é uma chefe de família, que possui um filho, *Xande*, já adulto e, embora não seja casada, tem um relacionamento sério com *Tião*, que vive à sua sombra e não se destaca no enredo. *Dona Jura* tem como características principais a independência, segurança, honestidade, transparência com relação às suas opiniões, perseverança e dedicação no trabalho, além de ser uma mãe atenciosa. Costuma ser também autoritária, especialmente nas relações estabelecidas com os funcionários de seu bar, ao encaminhá-los nos afazeres. É bastante respeitada pela vizinhança, com quem sabe se divertir em festas realizadas em seu bar, onde se passa a maioria das cenas envolvendo a personagem.

Com base em aspectos percorridos na análise dirigida a *Jade*, percebemos que *Dona Jura* apresenta, em seu comportamento social, posicionamentos em sua maioria

distintos daqueles apresentados pela outra personagem. Centrando-nos, por ora, na dimensão do trabalho, ao passo que esta inexistia na vida de *Jade*, embora no início da telenovela a personagem dissesse estimá-la, o trabalho assume uma posição de destaque na vida de *Dona Jura*, que mostra concebê-lo não só como um meio necessário para seu sustento financeiro, mas também, como algo gratificante, valorizado em seu processo, sendo capaz de proporcionar-lhe **realização pessoal**. Percebemos, então, que *Dona Jura*, considerando um elemento referente à temática **autocontrole**, estabelece uma relação de compromisso com a esfera do trabalho, o que se vincula a uma ética da responsabilidade, nos termos do racionalismo cultural moderno. Vale destacar, também, a presença de elementos bem típicos da cultura brasileira em seu local de trabalho: o samba e o pagode, ritmo derivado do primeiro. Dona de um bar, como mencionado, a personagem, muitas vezes, recebe ali cantores famosos também no Brasil de fora da novela. Este fato, que consiste num exemplo de *interdiscursividade*, em que se combinam elementos do real e do ficcional, não enfraquece os pontos levantados, na medida em que a presença do samba, embora associado à esfera do lazer e do lúdico, não representa, no contexto citado, um fim em si mesma, mas um meio de garantir a conquista honrada de lucros, já que sua presença aumenta o número de freqüentadores do bar. Além disso, se *Dona Jura* também se diverte nesses momentos, ela o faz com responsabilidade, não se esquecendo de permanecer gerenciando o funcionamento do bar. Outro ponto ressaltado no tocante ao comportamento da personagem na dimensão do trabalho, vincula-se, contudo, a uma ética de fundo emotivo e à lógica do individualismo autoritário. Trata-se de sua postura autoritária frente aos funcionários do bar, com quem, considerando o parâmetro analítico da **relação com o outro**, mantém uma relação de proximidade. Constatamos, pois, o

personalismo como delineador da forma como costuma se comportar nesses processos interativos, tal como ocorre com *Jade*, em todas as dimensões de sua vivência social.

A postura autoritária de *Dona Jura* não se restringe ao âmbito do trabalho, sendo percebida também na sua relação com o filho e com o namorado. Eis um exemplo da primeira:

Dona Jura: Eu não estou conseguindo acreditar nessa recuperação da Mel [namorada de Xande e filha de Lucas, que se recuperava da dependência de drogas].

Xande: Olha, mãe, hoje quando eu tava subindo a escadaria para pagar a minha promessa, eu tive uma certeza tão grande que eu vou ficar numa boa com a Mel, sabe? Que a mel vai parar com tudo isso. Eu também vou ficar numa muito boa com o meu Xandinho [filho do personagem], sabe?

Dona Jura: Se vocês vão ficar numa boa, se ela vai se recuperar, eu não sei não, mas que meu neto vai ficar numa boa, vai, Xande! Ou então eu não me chamo Jura.

Considerando a propriedade analítica de *força*, definida por Fairclough (2001), observamos que o ato de fala de *Dona Jura* desempenha uma ordem frente ao filho. A frase sublinhada serve para ilustrar a presença, constante em *Dona Jura* na sua **relação com o outro**, do ritual do “Você sabe com quem está falando?”, explicado por DaMatta (1983) como um traço marcante da sociedade brasileira, relacionado à hierarquia e pessoalização nas relações sociais. Além da forma utilizada para expressar sua opinião e do significado nela contido, o *ethos* da personagem, nesta cena, caracterizado por sua disposição corporal e gestos (olhar penetrante e cabeça erguida, por exemplo) demonstra o

autoritarismo de seu discurso. É importante enfatizar que o referido *ethos* da personagem a caracteriza na maioria de suas aparições na telenovela, transmitindo-lhe um ar de superioridade no meio social em que se encontra. Os personagens que convivem com *Dona Jura* a respeitam, gostam de escutar suas opiniões e sentem-se seguros com relação a estas, o que indica a *sanção* que conferem às *ações* dela, de um modo geral. Dessa forma, podemos afirmar que o autoritarismo de *Dona Jura*, contextualizado em relações sociais de proximidade, constitui um bem aceito por muitos dos personagens, o que indica, considerando os referidos estudos de Freyre, Hollanda e DaMatta, uma atualização de práticas sociais e ritos construídos na formação histórico-cultural brasileira. Cabe destacar que outra característica forte de *Dona Jura*, a relação de compromisso que estabelece com a esfera do trabalho, também é respeitada e desperta a admiração dos personagens, fato que, por outro lado, vincula-se, conforme mencionado, a uma ética da responsabilidade. Ainda pautando-nos no referencial teórico dos autores citados, este ponto sinaliza uma apropriação, na sociedade brasileira, de um valor ligado ao racionalismo ocidental moderno. Diante disso, podemos constatar a presença de elementos culturais diversos na tessitura social brasileira.

Como afirmamos, encontramos exemplos de postura autoritária também no tocante à relação da personagem com o namorado, como os que se seguem:

1) Tião: Mina Jurinha, ô minha Jurinha! Olha o que eu escrevi pra você, minha doce Jurinha!

Dona Jura: Não atrapalha! Eu tô aqui ouvindo Seu Ali, Tião. Que apurrinhação!

2) Tião: Ô minha Jurinha, tá tão bom, a gente podia até se casar, né?

Dona Jura: Que conversa é essa Tião? Eu, hein? Deixa tudo do jeito que tá mesmo, que é melhor assim. Gaveta dá muito trabalho pra desarrumar! A hora que eu quiser te despachar, é só seu corpo, só, sem mala!

Tião: Ô minha Jurinha, como tu é geniosa, hein?

Dona Jura: Geniosa, o quê? [...]

Com relação ao segundo diálogo, percebemos um posicionamento bem diferente de *Dona Jura* em comparação com o de *Jade*, no que concerne ao âmbito do relacionamento amoroso. Enquanto esta última visualiza nesta esfera a única possibilidade de ser feliz, transferindo ao parceiro a responsabilidade de conduzi-la à **realização pessoal**, *Dona Jura* não superestima a questão do relacionamento amoroso, priorizando a sua independência. Podemos tratar esses dois pontos de vista como um exemplo da *intertextualidade* que constitui a ideologia brasileira com respeito ao masculino e ao feminino. A percepção de *Jade* pode ser atribuída ao símbolo culturalmente disponível da *virilidade* – a necessidade da mulher de ser protegida pelo homem, que também se vê no papel de protegê-la (Scott, 1989, p.20). Já *Dona Jura* mostra uma acepção mais relacionada ao símbolo da independência da mulher com relação ao homem, acepção esta que pode ser estendida a uma percepção do direito de todos a um espaço próprio, uma das características definidoras da noção de indivíduo, definida por DaMatta (1983), com a qual indica se identificar a personagem *Maysa*, esposa de *Lucas* durante grande parte da novela. Para ilustrar, eis uma fala da personagem extraída de um diálogo com o então marido:

Eu esqueci tanto de mim, Lucas, que eu acabei transferindo a minha imagem para tudo o que não era eu. Eu olhava pra você e pensava que isso era olhar pra mim. Eu olhava pra Mel e pensava que tava olhando pra mim. Você também, Lucas. Você olha pro seu pai e acha que isso é olhar para você, você olhava pro Diogo [o irmão gêmeo do personagem], como agora você olha pro Leo [o clone] e pensa que está se vendo. Você perdeu a sua imagem, Lucas. Você perdeu a sua referência, assim como eu perdi a minha. Nós não vivemos a nossa história, Lucas. Viramos personagens das histórias alheias. Não tivemos a nossa. [...] Eu entendi que eu só existia em relação a vocês.

Ao considerarmos a categoria de *ethos* e propriedades analíticas já explicadas como o *vocabulário*, a *gramática*, a *força* e a *estrutura textual*, observamos como *Maysa* apresenta seu ponto de vista de maneira coerente. Entretanto, no último capítulo da telenovela, quando *Ali* narra o final de muitos dos personagens, os telespectadores são informados de que *Maysa* encontra a felicidade por meio de sua união a um novo amor, enfatizando-se, novamente, o alcance da **realização pessoal** como algo dependente de terceiros. Este fato nos remete à questão da referida *intertextualidade*, caracterizada pelo processo de articulação e desarticulação incessante de elementos diversos ou mesmo contraditórios. Concentrando-nos em discursos de *O Clone*, observamos, na variedade de aspectos subjacentes às falas das personagens focalizadas nesta análise, como práticas sociais e ritos construídos na formação histórico-cultural brasileira se fazem presentes, combinando-se com outros elementos. Assim, considerando contribuições de Freyre (op. cit.), Hollanda (op. cit.) e DaMatta (op. cit), percebemos comportamentos sociais orientados ora pela lógica do individualismo autoritário e por uma ética de fundo emotivo,

marcantes naquela formação, ora por uma ética da responsabilidade, característica do racionalismo cultural moderno.

6. Considerações finais

A partir do tratamento discursivo que conferimos ao *corpus* de análise selecionado da telenovela *O Clone*, visualizada como um produto sócio-cultural, percebemos que nela contracenam aspectos culturais diversos, tendo se mostrado bastante pertinente considerá-la à luz da categoria analítica de *intertextualidade*, tal como definida por Norman Fairclough (2001). Tal categoria nos forneceu subsídios valiosos na busca por uma compreensão acerca de contextos sócio-culturais impressos na telenovela, sem perdermos de vista a questão da heterogeneidade, o que é muito importante quando temos por pressuposto o fato de que se a sociedade é composta de muitas vozes, assim também serão as suas várias linguagens. Ou seja, se a vida social se caracteriza pela multiplicidade, as narrativas que nela circulam (entre as quais, situa-se o discurso ficcional da telenovela) também assim se constituirão.

Concentrando-nos em nosso objeto empírico, *O Clone*, observamos, na variedade de aspectos subjacentes aos discursos das personagens focalizadas neste trabalho – *Jade* e *Dona Jura* –, como práticas sociais e ritos construídos na formação histórico-cultural brasileira combinam-se com outros elementos, resultando, em comportamentos sociais orientados ora pela lógica do individualismo autoritário e por uma ética de fundo emotivo (marcantes naquela formação), ora por uma ética da responsabilidade (característica do racionalismo cultural moderno). Tais referenciais valorativos foram estudados e relacionados à realidade brasileira em obras de expoentes das Ciências Sociais, como Gilberto Freyre (2000), Sérgio Buarque de Hollanda (1999) e Roberto DaMatta (1983, 1991). Foi com base nas contribuições de tais estudiosos que definimos os parâmetros

para a análise constituinte desta dissertação, a saber: **autocontrole**, **sofrimento**, **realização pessoal e relação com o outro**.

Desse modo, percebemos que as personagens *Jade* e *Dona Jura* apresentam, na base de seu comportamento social, orientações valorativas em sua maioria distintas. De uma forma sucinta, no tocante à temática do autocontrole, concluímos que *Jade*, ao contrário de *Dona Jura*, costuma estabelecer relações sem compromisso perante as instituições sociais de um modo geral. Além disso, enquanto as ações de *Jade* são predominantemente realizadas de maneira impulsiva, as de *Dona Jura* revelam, em sua maioria, um planejamento prévio. Assim, a primeira personagem apresenta, com respeito ao parâmetro **autocontrole**, uma preponderância de posturas respaldadas pela lógica do individualismo autoritário e por uma ética de fundo emotivo, ao passo que *Dona Jura* permite entrever, na maioria de seus atos, um delineamento traçado por uma ética da responsabilidade. Contraditoriamente, também visualizamos no comportamento social de tal personagem a força do personalismo, assentado nos primeiros códigos valorativos citados, o que revela, neste aspecto, uma semelhança com *Jade*. No que concerne ao parâmetro **sofrimento**, sobressai a percepção deste, por parte de *Jade* e de muitos personagens que a rodeiam, como um bem positivo, expressando uma secularização do preceito religioso segundo o qual sofrer constitui um instrumento para a redenção. Nesse sentido, *Jade*, em função do **sofrimento** que a acompanha constantemente, é perdoada pelas conseqüências de seus atos, fato simbolizado no final feliz que lhe foi dado. A concepção do **sofrimento** como um bem positivo vincula-se, portanto, a uma ética de fundo emotivo. Esta acepção não se revela forte no comportamento social de *Dona Jura*. Da mesma forma como procede com relação à temática da **realização pessoal**, tal

personagem demonstra perceber nestas questões a responsabilidade de cada agente social por suas escolhas e pelas conseqüências delas decorrentes. Quanto à visualização do aspecto da **realização pessoal** pela personagem *Jade*, destacamos o fato desta isentar-se da responsabilidade por seu alcance, o qual seria uma atribuição do destino ou de terceiros. Assim, considerando os parâmetros **sofrimento** e **realização pessoal**, predominam, em tal personagem, concepções ligadas à lógica do individualismo autoritário e da ética de fundo emotivo, contrariamente ao que concerne a *Dona Jura*. Focalizando, por fim, o parâmetro **relação com o outro**, ambas as personagens manifestam traços personalistas de conduta. Cabe aqui ressaltarmos, mais uma vez, elementos contraditórios presentes no comportamento social de *Dona Jura*, que, ao mesmo tempo em que costuma, por exemplo, estabelecer relações de compromisso com as instituições sociais, apresenta posturas autoritárias, contextualizadas em relações sociais marcadas pela proximidade com o outro.

Para contemplarmos essa heterogeneidade de elementos culturais presentes nas práticas sociais das personagens focalizadas, assinalamos, mais uma vez, a pertinência do uso da categoria analítica de *intertextualidade*, que contribuiu para uma compreensão acerca da dinâmica cultural em seu aspecto complexo e tensional. Vale destacar que a *intertextualidade* também se faz presente na linguagem da telenovela *O Clone* em termos da junção de dispositivos narrativos convencionais, representados por esquemas do folhetim, sobretudo em seu viés melodramático – com elementos oriundos de outras matrizes discursivas, tal como a do gênero jornalístico, expresso na inserção de depoimentos prestados por pessoas que vivenciaram problemas relacionados ao uso de drogas, com a finalidade de se realizar, no Brasil, uma campanha contra isso. Assim,

visualizamos um entrecruzamento do real com o ficcional. Este fenômeno foi observado não só com respeito ao tratamento de problemas sociais de interesse coletivo, mas também como recurso para se jogar com a fronteira entre aquelas duas dimensões. Nesse sentido, no capítulo final da telenovela em questão, é exibida uma cena na qual *Dona Jura* recebe um telefonema da autora, que a parabeniza devido ao sucesso da personagem junto aos telespectadores. Além disso, com objetivos de entretenimento, famosos cantores brasileiros de samba e pagode fazem apresentações especiais no bar de *Dona Jura*, representando a si próprios. Tais exemplos ilustram como *O Clone* mescla a matriz universal do melodrama com peculiaridades nacionais, incorporando, inclusive, tendências mais atualizadas no plano das temáticas, com destaque para a referida questão do consumo de drogas e para a clonagem de seres humanos e reflexões sobre questões éticas que nascem com ela.

A combinação dos ingredientes acima, bem como a pluralidade de elementos culturais presentes nos discursos das personagens enfocadas da telenovela *O Clone* apontam para a pertinência, já observada por autores como Martín-Barbero (1997 e 2001), de tratarmos a telenovela como um denso artefato sócio-cultural, fiel a uma certa memória coletiva e capaz de revelar traços da dinâmica cultural característica da sociedade na qual se insere.

7. BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. (2000), *O fim do mundo – imaginário e teledramaturgia*. São Paulo, Annablume.

ASCHCRAFT, Richard (1977), “A análise do liberalismo em Weber e Marx”, in COHN, Gabriel (org.), *Sociologia: para ler os clássicos*, Rio de Janeiro, Livros e Técnicos e Científicos.

BACCEGA, Maria Aparecida. (1998), *Comunicação e Linguagem: discurso e ciência*. São Paulo, Moderna.

BAKHTIN, M. (1986), *Speech genres and others late essays*. Emerson, C. & Holquist, M. (orgs.), Austin, University of Texas Press.

BALOGH. (2002), *O discurso ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas*. São Paulo, Edusp.

_____ (1996), *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo, Annablume.

BARTHES, Roland. (1985), *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix.

BERMAN, Marshall. (2000), *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo, Companhia das Letras.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. (2001), *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas, Unicamp.

_____ (1998), *Subjetividade, argumentação, polifonia. A propaganda da Petrobrás*. São Paulo, Editora da UNESP.

CALZA, Rose. (1996), “O que é telenovela”. *Coleção Primeiros Passos*, São Paulo, Brasiliense.

CANCLINI, Néstor García de. (1993), *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo, Brasiliense.

_____ (1994), *Culturas híbridas*. Rio de Janeiro, UFRJ.

_____ (1995), *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, UFRJ.

CARDOSO, Fernando Henrique. (1993), “Livros que inventaram o Brasil”, *Revista CEBRAP*.

CONNOR, Steven. (1996), *Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo, Loyola.

CHION, Michel. (1993), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y al sonido*. Barcelona, Paidós.

COHN, Gabriel. (1973), *Sociologia da comunicação. Teoria e ideologia*. São Paulo, Pioneira.

DA MATTA, Roberto. (1997), *A casa & A rua*. 5ª edição, Rio de Janeiro, Rocco.

_____ (1981), *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do Dilema Brasileiro*. 4ª edição, Rio de Janeiro, Zahar.

DUARTE, Elizabeth Bastos. (2002), “Das lógicas às configurações discursivas”. *Anais do 11º Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*.

EAGLETON, Terry. (1997), *Ideologia*. São Paulo, Boitempo/UNESP.

ECO, Umberto. (1988), *O super-homem de massa*. São Paulo, Perspectiva.

_____ (1987), *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva.

FAIRCLOUGH, Norman. (2001), *Discurso e mudança social*. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília, Editora Universidade de Brasília.

- _____ (1999), *Critical discourse analysis: the critical study of language*. Londres e Nova Iorque, Longman.
- _____ (1995), *Media Discourse*. Londres, Edward Arnold.
- _____ (1989), *Language and power*. Londres e Nova Iorque, Longman.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. (1996), “Televisão & educação – fruir e pensar a TV”, in A. Veiga-Neto (orgs.), *Coleção Temas & educação*, Belo Horizonte, Autêntica.
- _____ (1993), *O mito na sala de jantar – discurso infanto-juvenil sobre televisão*. 2ª edição, Porto Alegre, Movimento.
- FOUCAULT, M. (1999), *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal.
- _____ (1999), *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola.
- _____ (1995), *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense.
- FREIRE LOBO, Narciso Julio. (1997), *Ficção e Política: O Brasil nas Minisséries*. Tese de Doutorado. (Departamento de Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, datilo.
- FREYRE, Gilberto. (2001), *Casa Grande & Senzala – Introdução à história da sociedade pratriarcal no Brasil I*. 45ª edição, Rio de Janeiro, Record.
- GADE, Christiane. (1998), *Psicologia do consumidor e da propaganda*. São Paulo, E.P.U.
- GIDDENS, Anthony. (1991), *As conseqüências da modernidade*. São Paulo, UNESP.
- GLOBO Publicações. (2002), *Um outro olhar – o mundo árabe e o Islã através da novela O Clone*. São Paulo.
- GRAMSCI, Antonio. (1978), *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro, Civilização.

_____ (1995), *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (orgs.) (1999), *Textos em representações sociais*. Petrópolis, Vozes.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. (1999), *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

JUNQUEIRA, Lília, in JUNQUEIRA, Lília e CANUTO, Elizabete. (2002), " O mito do personalismo na novela " O Clone" - Um estudo da interpretação de duas telespectadoras com ênfase no comportamento social feminino" . *Anais do 11º Encontro anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*.

JUNQUEIRA, Lília. (2000), "Interpretações da juventude sobre os papéis sociais femininos na televisão: um estudo das representações dos valores morais na novela Renascer", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10, 1.

_____ (1998), "O fator 'violência' na construção das representações sociais pelos media". *Revista Estudos de Sociologia*, 2, 3.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. (2002), *Vivendo com a telenovela – mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo, Summus.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. (1995), *Comunicação e sociedade*. São Paulo, USP.

_____ (1990), *Pesquisa em comunicação: formulação de um modelo metodológico*. São Paulo, Loyola.

_____ (1989), “O popular nas pesquisas de comunicação”. *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação*, 12, 2.

MACHADO, Arlindo. (2000), *A televisão levada a sério*. São Paulo, Editora do Senac.

_____ (1988), *A arte do vídeo*. São Paulo, Brasiliense.

MAGALDI, Sábato. (1998), *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo, Perspectiva.

MAINGUENEAU, D. (1993), *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas.

MARCONDES, Ciro. (1991), “Televisão. A vida pelo vídeo”, in *Coleção Polêmica*, São Paulo, Moderna.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. (2001), *Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva*. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo, Editora SENAC São Paulo.

_____ (1995), “América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social”. in SOUSA, M. (org.), *Sujeito, o lado oculto do receptor*, São Paulo, Brasiliense.

_____ (1997), *Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. São Paulo, Brasiliense.

MATTELART, A.; MATTELART, M. (1999), *História das teorias da comunicação*. São Paulo, Loyola.

_____ (1989), *O carnaval das imagens: A ficção na TV*, São Paulo, Brasiliense.

MATTOS, Sérgio. (2000), *A Televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador, Ianamá.

MELO, José Marques de. (1988), *As telenovelas da Globo: produção e exportação*, São Paulo, Summus.

- NOVAIS, Fernando A. de. (2000), *História da vida privada no Brasil – contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4, São Paulo, Cia das Letras.
- NETO, Antônio Fausto. (1991), *Mortes em derrapagem. Os casos Corona e Cazuza no discurso da comunicação de massa*. Rio de Janeiro, Rio Fundo.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. (1999), *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, Pontes.
- _____(1996), *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, Vozes.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortizl.(1991), *Telenovela – história e produção*. 2ª edição, São Paulo, Brasiliense.
- ORTIZ, Renato. (1985), *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense.
- OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, Tom. (1996), *Dicionário do Pensamento Social do século XX*. Rio de Janeiro, Zahar.
- PALLOTTINI, Renata. (1998), *Dramaturgia de televisão*. São Paulo, Moderna.
- PINTO, Milton José. (1995), *Comunicação e discurso*. São Paulo, USP.
- PRADO, José Luiz Aidar (org.).(2002), *Crítica das práticas midiáticas – da sociedade de massa às ciberculturas*. São Paulo, Hacker Editores.
- RAMOS, José Mário Ortiz. (1995), *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis, Vozes.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. (1995), *A sociedade do sonho – comunicação, cultura e consumo*. 3ª edição, Rio de Janeiro, Mauad.
- SANTAELLA, Lúcia. (1996), *Cultura das mídias*. São Paulo, Experimento.
- SAROLDI, Luiz e MOREIRA, Sônia. (1984), *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, Funarte.

- SCOTT, Joan. (1989), *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife (mimeo).
- SILVA, Flávio P. (1981), *O teleteatro paulista na década de 50 e 60*. São Paulo, Idart.
- SOUZA, Jessé. (2001), “A sociologia dual de Roberto Da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos?”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.16:45.
- _____ (2000), *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília, UNB.
- _____ (org.), (1999), *O malandro e o protestante: A tese weberiana e a singularidade cultural brasileira*. Brasília, UNB.
- THOMPSON, J. (1999), *Ideologia e cultura moderna*. Rio de Janeiro, Vozes.
- TODOROV, T. (1979), *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva.
- XAVIER, Roseane Silva. (2002), *Imagens e representações sociais do trabalho e do emprego – as mudanças no caso brasileiro*. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em Sociologia), Universidade Federal de Pernambuco, datilo.
- WILLIAMS, R. (1992), *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e terra.
- WEBER, M. (1989), *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de M. Irene de Q. F., 15ª edição, São Paulo, Pioneira.
- WOLF, Mauro. (1992), *Teorias da comunicação*. Lisboa, Editorial Presença.
- ZIZEK, S. (org.). (1994), *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto.

ANEXO

A seguir, encontram-se reunidas cenas com a personagem *Jade* e com *Dona Jura*, usadas na análise constituinte deste trabalho. Cabe ressaltar que, tendo em vista nossos objetivos e a necessidade do recorte, para atender a fins metodológicos, não foi preciso realizarmos uma descrição detalhada sobre aspectos relativos a som e imagem..

Cenas com a personagem *Jade*

1. Festa na casa de Ali

Ali: Ninguém dança mais bonito que a nossa Khadija.

Said: Só a mãe dela.

Khadija: Ninguém ainda me pediu, Baba? (Todos sorriem)

Ali: Oh, minha alegria, é muito cedo pra procurar marido.

Said: Khadija, tudo tem o seu tempo.

Jade: Você vai estudar antes de se casar, minha princesinha, viu? Vai ter o seu diploma.

Abdul: Pra que diploma? Quando se junta diploma com mulher, a casa fica em perigo. A mulher é que faz e desfaz a casa.

Ali: Se ela não se descuida do marido e dos filhos, nada impede que ela tenha uma profissão, Abdul.

Abdul: Uma das duas vai ficar em falta. Ou a casa, ou a profissão.

Ali: Ô Abdul, você parece que está pra baixo, tem uma pedra na cabeça!

Jade: Pronto. Khadija, não escuta tudo o que o tio Abdul fala não, tá? É bom que uma mulher tenha sua profissão.

Khadija: Mas eu quero casar, mãe. Ter muitos filhos, e ter um marido que me cubra todinha de ouro. “Īn cha llah”!

Jade: Minha princesinha. Você pode ter tudo isso, mas pode ter sua profissão também.

Khadija: Ai, eu gosto tanto de ouro...

Jade: Alá, como nós duas sonhamos diferente!

2. Diálogo entre Jade e sua filha após saberem da convocação do conselho de família

Khadija: Mãe, o que vai acontecer agora?

Jade: Agora os mais velhos da família se reúnem e vão julgar quem tem razão.

Khadija: A gente que tem razão, não tem?

Jade: Eu não sei minha princezinha, não sei...

Khadija: Quem era casada com meu pai era você, ela que chegou depois. Ela.

3. Reunião do conselho de família

Ali: As crianças saem. Vamos tirar as crianças.

Mirna: Eu tenho tanto medo, não sei se você devia ter pedido este conselho.

Hania: Ninguém vai dar razão para ela, Mirna. A casa é minha, a esposa sou eu.

Latiffa: Jade...

Jade: Seja o que for que eles decidam, eu não agüento mais esta disputa com Hania, eu não agüento mais.

Zoraide: Eu tenho tanto medo da sorte de Jade.

Ali: Jade jogou a sorte dela no vento e fica culpando o destino. Não é culpa do destino. A culpa é dela!

[...]

Ali: Estamos aqui reunidos, os mais velhos da família, para sermos o juiz desta disputa que está criando a desarmonia na casa dos dois. Vamos ouvir a voz de cada um e depois tomar uma decisão sábia.

Abdul: Said fala primeiro.

Said: A minha casa virou o mármore do inferno, mal posso botar o pé na minha própria casa que estas duas começam a reclamar uma da outra. Estou tão atormentado que cheguei a pensar em me mudar, sozinho, e aparecer lá só de visita. Não tenho cabeça nem para pensar nos meus negócios, por causa delas.

Hania: A culpa é toda de Jade! Eu estava harmonizada com Said e ela estragou tudo, ela vive implicando comigo!

Jade: Você implica comigo, Hania!

Abdul: Calma!

Ali: Jade, cada uma tem sua vez de falar. Espere a sua vez!

Hania: Ela não respeita minha posição! Ela não é mais mulher do meu marido e age como se fosse! Ela briga comigo, ela grita comigo, ela me bate!

Jade: Você que me bateu primeiro, você!

[Ali e Abdul fazem gestos denotando impaciência, em função das interrupções de Jade].

Hania: Ela joga Said contra mim! Eu não quero mais esta mulher morando na minha casa, o livro sagrado diz que o marido tem que dar uma casa para sua esposa e eu não tenho a minha casa! Said não me deu a minha casa!

Said: Hania!

Hania: Enquanto a Jade estiver morando lá, aquela casa não é minha!

Abdul: É justo! Hania tem sua razão!

Ali: Abdul...

Abdul: Ali, Ali, o livro sagrado diz: “pesai na balança justa, não faça fraude no peso” e você esta fazendo fraude no peso, Ali! Quem é a dona da casa? De quem é esta casa?

Ali: É Hania.

Abdul: Então as únicas mulheres que a Hania tem que suportar têm que ser esposas do Said! Jade não é mais esposa, tem que sair da casa!

Jade: Olha aqui, eu só quero cuidar da minha filha, mais nada!

Abdul: A Hania é que tem que cuidar dos filhos do marido, a Hania!

Ali: O impasse está criado, só tem uma solução: ou Said joga Jade no vento ou se casa com ela!

Abdul: Isso é sensato.

Ali: Então Said, qual é sua decisão: joga no vento ou casa?

Ali: É a única maneira de você resolver esta situação. Se você se casa com Jade, ela pode voltar para casa e cuidar de Khadija. Se você não se casa, Hania tem razão querer ver Jade longe dela.

Abdul: É justo.

Ali: Então, Said, qual é sua decisão?

[Silêncio].

Ali: Não, Said, não precisa resolver agora. Se não está no seu coração, você tem um tempo para resolver, espera um pouco.

Said: É, eu... Eu queria pensar melhor. Não me precipitar.

Abdul: É, traga sua resposta amanhã.

Ali: Não! Amanhã não! Você precisa de dois meses para pensar direito.

Hania: Dois meses!?

Ali: O que são dois meses, Hania, para quem está se falando de uma vida?

Said: Dois meses? Está bem, dois meses.

4. Reunião conclusiva do conselho de família

Jade: Tenho tanto medo, Zoraide, Tanto medo...

[...]

Ali: Então Said, qual foi a sua decisão? Você se casa com Jade ou joga ela no vento?

Said: Eu caso.

Jade: Eu não quero casar. Não caso.

Zoraide: Só pode estar possuída por um gênio ruim!

Abdul: Mas não casa por quê?

Ali: Você ficou doida Jade!? Você correu atrás deste casamento, me obrigou a correr atrás de Said para negociar este casamento!

Jade: Não vou mais brigar com meu coração.

Ali: Eu amaldiçoou você.

Jade: Amaldiçoa. Pode amaldiçoar, meu tio, amaldiçoa.

Khadija: Não! Não deixe ele lhe amaldiçoar!

Jade: Se eu tiver que ser amaldiçoada, eu serei, eu não agüento mais lutar contra o meu destino.

Latiffa: Tio Ali, não faz isto!

Nazira: Mas o que você [Jade] está fazendo!? Você quer transformar nossa casa no mármore do inferno?

Abdul: Onde eu vim amarrar o meu camelo?

Said, Não queira mais esta mulher, primo! Não queira mais esta mulher!

Ali: Ingrata! eu alimentei você com meu coração e você arrasta meu nome no chão da medina, derruba minha casa na minha cabeça!

Nazira: Mas é pra elas que eles dão valor, pra essas odaliscas! Não tem uma odalisca solteira! São todas casadas!

Said: Calma, Nazira.

Nazira: É, mas na hora de casar nenhum de vocês seguiu o livro sagrado. Todos foram atrás das que se balançaram mais!

Jade: Não quero enganar ninguém, não quero mais enganar a mim mesma.

Said: Eu que não quero mais você. Nem na minha casa, nem na minha vida!

Latiffa: Jade, Jade, o que vocês está fazendo? Olha o que você está fazendo! Você está jogando outra vez a sua sorte no vento!

Ali: Se você sair desta casa, esta porta não se abre mais para você. Esqueça a sua família, esqueça o seu tio!

Mohamed: Aqui em casa Jade também não fica!

Latiffa: Mohamed...

Mohamed: Para manter a lâmpada de Alá acesa, eu não posso trazer o vento que apaga a chama! Eu não quero Jade perto dos meus filhos, não quero!

Abdul: Isso, Mohamed, bota ordem na tenda!

Said: Eu te enterro hoje, aqui, na frente de toda a minha família! E juro por Alá, tomo eles por testemunha, que nunca mais aceito você de volta, nem que você me implore, nem que você se arraste aos meus pés! Lamento tudo que te dei, o tempo que eu te dei, a seda que eu te dei, o ouro que eu te dei.

Jade: Lamenta não, Said, porque eu vou te devolver tudo! Toma, toma tudo que você me deu. Eu não quero mais nada do que você me deu. [Jade joga no chão suas jóias]. Porque eu vou levar daqui a única coisa que eu trouxe: a minha vida.

Khadija: Mãe...

Jade: Minha princesinha... Um dia você vai entender tudo isso que sua mãe está fazendo. Tudo, tá?

Zoraide: Jade...

Ali: Deixa, Zoraide! Deixa ela ir embora, deixa!

[...]

Ali: Eu fiz desta ingrata um enfeite na minha casa, Zoraide. E ela cuspiu encima do meu coração.

Abdul: É o destino dela. Cada um nasce com o seu destino amarrado no pescoço. Esse era o dela.

Samira: O que vai acontecer com a tia Jade agora?

Latiffa: Ah, Samira, é tão triste a sorte de uma mulher que é jogada no vento.

Samira: Ela saiu sem levar nada.

Nazira: Vocês não deviam ter deixado ela sair assim, sozinha, sem levar nada!

Mohamed: Nazira, não era você que vivia dizendo que Jade era uma odalisca, que não merecia nada?

Nazira: Ela já era uma odalisca antes de casar com Said, não era?

Khadija: Pai, a minha mãe não pode ficar sem o ouro dela. Ela gosta muito do ouro dela! Eu não vou deixar você [Hania] usar nada do que é da minha mãe! Nada!

Hania: Pirralha! [fala para si própria].

[Todos ficam desolados, com exceção de Hania].

5. Encontro de Jade com Leo, após ser expulsa da casa de Said

Leo: Aonde você tava indo?

Jade: Pra lugar nenhum

Leo: Como pra lugar nenhum?

Jade: Eu joguei tudo no vento. Eu não quis aceitar o destino que eles escolheram para mim. Aí, eu fiquei sem nada, sem casa, sem marido, sem família, sem nada. Mas a gente não pode brigar com a sorte da gente, minha sorte era essa, tinha que ser assim.

Leo: Como assim? Como que você acha que tinha que ser assim?

Jade: Porque várias vezes a vida me colocou nessa mesma situação de... Me casar, me harmonizar com meu marido, com meu tio, de jogar tudo no vento. Mas eu me harmonizo, eu sempre me harmonizei. Só que se a vida me coloca sempre nesta mesma situação é porque eu ainda não fiz o que ela me pediu para fazer, o que meu destino mandava.

Leo: E onde que você vai morar?

Jade: Eu não sei, mas Alá vai me indicar um caminho.

Leo: Vem morar comigo, vem para minha casa.

Jade: Leo...

Leo: Você me chamou de Leo!

Jade: É que o Lucas nunca ia me dizer isso. O Lucas nunca ia me levar para morar com ele. Ele já me viu várias vezes assim, nesta situação que você está me vendo agora, sem ter para onde ir. Só que ele sempre me deixou sozinha.

Leo: Vem comigo. [Leo estende a mão para Jade]

[Jade sorri]

Leo: Vem para minha casa.

6. Jade indo morar na casa de Leo

Leo: É aqui que eu moro.

Jade: Você mora com quem?

Leo: Eu moro com minha mãe, moro com minha tia, com minha avó, meu padrasto... Eles vão gostar de você. Vem cá!

Deusa: Edvaldo!

Leo: Esta é a Jade, mãe. Ela veio morar com a gente.

Deusa: O quê!?

Jade: Olha, desculpa...

Leo: Vem cá [referindo-se a Jade].

Deusa: Ela... Ela é a moça do Marrocos!?

Leo: É. Ela é linda não é mãe? Ela não é linda? Ah, minha mãe sabe que eu sonhava com você desde que eu era pequenininho. Pode perguntar pra ela, ela sabe.

Jade: Olha, desculpa, eu não quero incomodar, eu achava que o Leo morava sozinho.

Leo: Você gostou dela, mãe?

Deusa: Me desculpa, não tava esperando. Eu ainda achei que você... Que você era imaginação da cabeça do meu Leo.

Leo: Bora, vem, vem..

[Leo conduz Jade ao quarto dele].

Leo: É aqui que eu fico a maior parte do tempo.

[Jade observa um lenço marroquino no quarto]

Leo: Eu guardo isso aí pra lembrar de você. Você gostou?

Jade: Muito.

Leo: Ah, você dorme aqui na cama, eu vou dormi aqui no teu pé.

Jade: Eu acho que eu não devia ter vindo... A sua família...

Leo: Não, esquece minha família.

Jade: Eu não quero trazer problemas pra você.

Leo: Eu não tenho medo de problemas, não. Eu... só tenho medo de ficar sem você.

[Eles se encaram]

Leo: Você quer casar comigo? Casa!

[...]

Leo: O quê que é? Você ficou triste?

Jade: Não, é porque eu passei a vida inteira querendo ouvir tudo isso que você está me dizendo. E você não disse. Veio dizer agora.

Leo: Hum, Jade..

[Eles se beijam]

Leo: Você me ama? Ama?

Jade: Não quero mais, não quero mais chegar perto de você.

Leo: Não, eu não vou chegar perto de você, não. Você pode ficar sossegada. Você fica ali, que eu vou ficar aqui.

Jade: Eu tenho medo de você. Porque eu já sei como isto termina.

Leo: Eu sei porque você tem medo de mim. Porque você acha que eu sou um clone, não é? Mas a gente vai falar amanhã com o juiz. Eu não sou um clone, não. O meu pai vai provar isto. E aí você não vai mais precisar olhar para mim e lembrar de tudo que ele fez para você. Me conta então como foi que você conheceu ele.

[Risos]

Jade: Foi lá no Marrocos. [...]

7. Diálogo entre Jade e a avó de Leo (Dona Mocinha).

Dona Mocinha: O que é que você tem, filha? Você está tão triste.

Jade: É que eu fico me lembrado de tudo que eu vivi.

Dona Mocinha: Você ainda não viveu nada. É muito nova, tem a vida inteira pela frente. Quem está na idade de olhar para trás sou eu. Você, não. Tem que olhar para frente!

Jade: Dona mocinha...

Dona Mocinha: Você gosta muito do Leo, não é?

Jade: Eu joguei minha sorte no vento por causa dele.

[...]

Jade: Vinte anos depois eu encontrei com Lucas, de novo, casado, com uma filha. Só que ele não era mais aquele Lucas que eu amei. Que eu passei a vida inteira lembrando, sonhando.

Dona Mocinha: A gente tem muita ilusão quando é moça. Quando a gente fica velha, enxerga de menos, quando é moça enxerga demais.

Jade: Eu entendi que eu tinha fantasiado na minha cabeça um Lucas que não existia. Aí eu resolvi me harmonizar de novo com o meu marido. Viver bem com ele, sabe?

Dona Mocinha: Isso.

Jade: Só que quando eu resolvi tudo isso, apareceu o Leo, Dona Mocinha, e aí mudou tudo outra vez, porque eu... Eu vi que o Lucas existia sim. Não era... Não era uma ilusão da minha cabeça. Mas o tempo é que tinha mudado ele. O tempo.

Dona Mocinha: Viche Maria!

[Elas se abraçam]

8. Diálogo entre Jade e Zein

[Zein vai ao encontro de Jade na casa de Leo]

Zein: Jade!

Jade: Zein!

Zein: O Said me disse...

Jade: Como é que você soube que eu estava aqui?

Zein: A gente sempre sabe onde estão as pessoas que a gente quer ver. E eu queria muito ver você!

Jade: Eu tô no vento, Zein!

Zein: Não. Eu tô aqui, Jade! Eu amo você. Eu não estou testando meu poder de sedução. Eu amo você!

Jade: Zein...

Zein: Eu vim perguntar mais uma vez: quer casar comigo?

[Zein pensa: Ela vai dizer não. Fui precipitado.]

Jade: Olha, Zein...

Zein: Não responda agora, Jade. Eu sei que você anda tumultuada, eu entendo. Eu te dou um prazo. Eu volto daqui a duas semanas. Tá bem? Tchau!

[Jade balança a cabeça afirmativamente]

9. Diálogo entre Jade e Deusa

Deusa: Jade, eu vou ser muito franca com você, Jade. Para mim tudo bem que você seja mais velha do que meu filho, que você já tenha uma filha, que já tenha uma vida inteira atrás de você. Isso para mim não tá contando. O que eu quero saber é se você quer o meu filho. Se você tá a fim de ficar com ele. Porque eu não quero ver o meu filho, Jade, entrando em briga, ficar sofrendo por aí, entrar em briga por sua causa se você não quer nada com ele. Você tá a fim de ficar com ele?

Jade: Deusa, eu tô muito confusa, eu não consigo enxergar, eu não consigo enxergar o que eu sinto.

Deusa: Ah Jade.. Isto é conversa de quem não gosta. Porque quem tá apaixonado tem a certeza.

Jade: Mas você não entende, Deusa, que os dois são a mesma pessoa? O Lucas e o Leo são a mesma pessoa, só que num tempo diferente. E eu tenho que decidir se eu

fico com o Lucas que eu conhecia há vinte anos atrás ou se eu fico com o Lucas que ele é hoje. Você acha isso fácil? Eu passei vinte anos da minha vida sonhando com o Lucas. Eu passei a minha vida inteira pensando que se ele estivesse do meu lado eu seria completamente feliz. Você sabe o quê que é isto?

Deusa: Eu sei muito bem, Jade, porque foi assim que eu sonhei a minha vida inteira com a chegada do meu Leo.

Jade: Nada tinha graça pra mim. Nada era perfeito, porque... faltava ele. E de repente eu encontro este homem de novo, e nada acontece do jeito eu sonhava que ia acontecer quando a gente se visse.

Deusa: E você esperava o quê?

Jade: Ah, eu esperava que ele corresse para mim, Deusa, que ele largasse tudo e corresse para mim, sem olhar para trás, como eu estava indo para ele.

Deusa: Jade, você me contou que não ficou com ele por causa da sua filha que tinha acabado de nascer. Agora ele tinha que largar a dele?

Jade: A minha filha tinha acabado de nascer!

Deusa: É muito fácil a gente querer que o outro largue a bagagem dele. Você nunca larga a sua, Jade!

Jade: Não, não é nada disso. Você não tá entendendo, não é nada disso!

Deusa: Ô Jade, você não pensa que o Edvaldo [o marido dela] já não me aprontou e muito, é? Jade, se eu gosto dele, se eu quero ficar com ele, eu vou ter que passar por cima de tudo que ele fez. Não adianta eu ficar chorando por um Edvaldo de logo que

eu conheci. Mudou tudo. Eu não sou mais a mesma pessoa, porque eu gostaria que ele fosse também?

Jade: Eu sei. Meu tio Ali sempre me disse que às vezes os sonhos da gente têm mais poder de destruir a nossa vida do que a realidade. Porque comigo foi assim.

Deuza: Mas eu quero saber é do meu filho.

Jade: Uma coisa eu já decidi, Deuza, eu tô voltando pra Fez.

Deusa: É mesmo?

Jade: Alá me salvou! Eu achava que não tinha mais dinheiro nenhum, mas aí de repente Zoraide chegou e trouxe um dinheiro que tava nas minhas coisas [...].

10. Diálogo entre Jade e Zoraide sobre a ida desta para Marrocos, seqüestrando a filha

Jade: As passagens, Zoraide! [Jade mostra as passagens] Zein me deu o dinheiro que tava faltando.

Zoraide: Pelo profeta! Said vai atrás de você!

Jade: Não, ele não me acha. A hora que eu chegar em Fez, eu duvido que alguém consiga me achar! Não me acha!

Zoraide: E se Ali não acolher você, Jade?

Jade: Eu não tô esperando que o tio Ali vá me acolher!

Zoraide: Mas como é que você vai viver sozinha com aquela menina?

Jade: Não sei. Mas eu vou viver!

Zoraide: Você devia ao menos aceitar o casamento com Zein. Pelo menos ele protegia você.

Jade: Não, Zoraide, meu erro todo foi esse: medo de ficar jogada no vento. Eu voltei com Said, eu casei com Said por medo de ficar jogada no vento. Agora, se o meu destino é esse, ser jogada no vento, eu não vou ficar esperando ninguém me jogar. Eu vou me jogar no vento!

Zoraide: Não diga isso, Jade!

Zoraide: Não me trai, Zoraide, só você sabe disso. Não me trai!

11. Diálogo entre Jade, Leo e Deusa sobre a ida de Jade a Marrocos

Leo: Eu vou com você. Se você for embora, eu vou com você!

Jade: Lucas...

Leo: Eu não sou Lucas. Eu sou Leo.

Jade: Desculpa.

Leo: Se você for morar nas ruínas, eu vou com você. Eu vou para onde você for.

Deusa: Mas não vai mesmo! E você, Jade, você para de botar influência na cabeça do meu Leo!

Leo: Mãe, ela não falou nada! Eu é que tô falando que vou embora com ela.

Deusa: Mas o Leo é um menino, Jade! Não tem nada na cabeça! Você tá querendo cobrar dele o que o outro tá lhe devendo!

Jade: Você não sabe o que tá dizendo, Deusa!

Leo: Mãe, eu vou morar com ela! Eu quero me casar com ela!

Deusa: E você tem lá condições de casar com ninguém, menino!? Você ficou doido, Leo!? Você vai casar e vai viver como!? Ô Leo, que você não tenha nada na cabeça, já não me espanto, mas a Dona Jade!

Leo: Olha, não fala assim com ela, que ela não tem nada a ver com isso!

Deusa: Ô Leo! Eu tô vendo muito bem o que ela tá fazendo com você, menino!

Jade: Você não sabe o que tá dizendo, Deusa!

[Deusa é retirada do local da conversa pela mãe].

Leo: Olha, Jade: não liga pra ninguém. Não liga pra ela, não. Eu vou embora com você, a gente vai morar junto e vai ser feliz pro resto da vida.

[Jade se lembra de Lucas dizendo “ninguém me influencia, ninguém me segura, eu quero você, eu vou com você”].

Leo: Acredita: nada nem ninguém vai separar a gente. Por que você tá chorando?

Jade: Porque você me diz tudo o que eu passei a vida inteira querendo ouvir.

Leo: Então, ouviu agora!

Jade: Mas agora ficou tarde! Agora ficou muito tarde. Eu me desencontrei do Lucas no espaço e me desencontrei de você no tempo.

Leo: Você nunca vai se desencontrar de mim.

[Eles se abraçam].

12. Diálogo entre Jade e Deusa, após saída de Leo do quarto onde conversava com Jade

Deusa: Jade...

Jade: Deusa, não precisa se preocupar.

Deusa: Olhe, Jade: eu também sou mãe. Eu morro de pena da sua situação, mas você também tem que entender a minha!

Jade: Eu entendo. É claro que eu entendo!

Deusa: eu tô vendo a hora do Leo sumir dessa casa de novo e ir embora atrás de você!

Jade: Ele vai me conseguir me encontrar. Eu tô indo embora.

Deusa: Pra onde?

Jade: Não posso te dizer. [Jade retira seu colar da sorte do pescoço]. Dá isso aqui pro Leo. Diz pra ele que é uma lembrança minha.

Deusa: O colar... Da sorte...

Jade: Foi... Foi o encontro mais bonito da minha vida, Deusa! Um encontro daqueles que faz a gente entender que não jogou a nossa vida fora, sabe? A minha história com o Lucas foi tão bonita, foi tão bonita que valeu a pena tudo o que eu passei por causa dele. Valeu, valeu a pena!

[...]

Jade: Obrigada! Obrigada por ter me acolhido!

Deusa: Olha, Jade, eu não tô mandando você embora, não, Jade, pelo amor de Deus!

Jade: Eu sei. Eu vou porque tá na hora. Eu sei.

Deusa: Se você precisar de qualquer coisa, você sabe onde me achar.

Jade: Tchau.

13. Diálogo entre Jade e Khadija, após fugirem de Said, que tentava recuperar sua filha

Khadija: Ô mãe, você não me deixava era nunca, não era?

Jade: Nunca, minha princezinha.

Khadija: Por nada nesse mundo?

Jade: Por nada nesse mundo.

Khadija: Nem se viesse um homem que você tivesse morrendo de amor por ele?

Jade: Nunca.

Khadija: Por quê você ficou triste?

Jade: Porque eu lembrei de um homem, um homem, que me deixou porque não queria abandonar a filha dele. Eu nunca entendi isto. Eu achei que ele não veio porque tinha deixado de me amar. Só que agora aqui com você. Com você no meio destas ruínas. Eu nunca ia conseguir deixar você em perigo. Eu nunca ia conseguir abandonar você pra seguir ninguém.

Khadija: E onde tá esse moço agora?

Jade: Ele foi embora. A vida levou ele.

14. Said encontrando Jade e Khadija

[As duas ficam abraçadas junto à parede]

Said: Leva, arrasta ela para as chibatadas. [ordena aos seus serviçais]

Khadija: Não, ninguém leva a minha mãe.

Said: Khadija, vem!

Khadija: Não! Se você levar minha mãe para as chibatadas, eu não quero mais que você seja o meu pai. Pelo profeta, pai. Pelas barbas do profeta! Eu não quero ter uma mãe que levou chibatada.

Said: Khadija, vem! Minha princezinha. Eu só não faço o que manda o costume por causa da minha filha. Porque ela já sofreu demais com seus desmandos.

Jade: Said...

Said: Tudo acaba, Jade. Meu amor por você também acabou. A lâmpada se apaga quando o óleo acaba. E você nunca alimentou o meu amor por você.

Jade: Eu carreguei a minha filha nove meses dentro da minha barriga! Foi de dentro de mim que ela veio! Não é justo! Não é justo você me afastar de Khadija como se eu fosse uma estranha! Não é justo!

Said: Você sabe que ela não lhe pertence. Os filhos pertencem ao pai.

Jade: Não é justo, Said!

Said: É o costume.

Jade: Pelo profeta, Said. Deixa pelo menos eu ver Khadija!

Khadija: Mami!

Jade: Me aceita de volta! Me aceita de volta! Eu nunca quis fazer mal a ninguém!
Khadija!

[Jade se encosta na parede e senta-se chorando]

Cenas com a personagem *Dona Jura*

1. Diálogo entre Dona Jura, Ali e Tião

Ali: Dona Jura, eu não vejo as mulheres aqui do ocidente terem uma vida tão alegre quanto as nossas mulheres, Dona Jura.

Dona Jura: Tem sim, Seu Ali, só de não ter que andar com um véu na cabeça... Não é brincado, não!

Ali: Vocês também têm que andar toda apertadas, na cinta, porque se vocês não forem magrinhas como as manequins da revista, os homens jogam no vento. Se vocês não viverem num cirurgião plástico, os homens não acham bonitas as marcas do tempo.

Dona Jura: É, nisso o senhor tem razão.

Ali: Pois então. Nós lá em Fez achamos bonito uma mulher que enche uma cama. Achamos bonito uma mulher que tem cabelos brancos, que tem rugas. Nós olhamos e enxergamos a mulher com a sua beleza de tempo.

Dona Jura: Não é brincado, não, Seu Ali!

Ali: É, nós temos sangue de literário, Dona Jura.

Tião: Minha Jurinha, ô minha Jurinha! Olha o que eu escrevi pra você, minha doce Jurinha!

Dona Jura: Não atrapalha! Eu tô aqui ouvindo Seu Ali, Tião. Que apurrinhação!

Ali: Ô, Dona Jura, como tratar um marido assim. Se fosse comigo, a senhora já ia experimentar as chibatas.

Dona Jura: Tá vendo, Tião?

Tião: É... Vamos experimentar isso aqui no Brasil também!

Dona Jura: Perdeu a noção de perigo, você!

Tião: Não só vou te dar beijos...

Dona Jura: Ah, bom!

2. Diálogo entre Dona Jura e seu filho, Xande

Basílio: Dona Jura! Dona Jura! Olha só quem tá vindo!

Dona Jura: Ai, que inferno de mania de futucar os outros! Tu fala com a boca, com a língua ou com a mão?

Basílio: Tá bom... Não quer falar com o Xande, tudo bem... Pensei que a senhora estivesse atrás dele...

Dona Jura: o Xande? Onde é que ele tá?

Basílio: Tá vindo aí!

[Xande entra no bar de dona jura].

Dona Jura: Ô, meu filho!

Xande: Bença.

Dona Jura: Deus te abençoe! Vem cá, que conversa é essa que tu é pai!?

Xande: É, eu sou, mãe. E o nome dele é Xande, também.

Dona Jura: Mas tu não disse que não era pai da criança?

Xande: É, mãe, mas eu era!

Dona Jura: Não é brincado, não! E mel tomou jeito?

Xande: Acho que dessa vez sim, mãe.

Dona Jura: Dessa vez, dessa vez.... Dessa vez, eu vou te avisar que eu tô de olho! Que eu não vou querer meu neto enrolado em pano, rodando de boca em boca atrás daquela doida, não, Xande! Se eu souber que o menino tá maltratado eu entro na justiça e tomo ele pra mim!

Xande: Mas tá, fica tranqüila, mãe. Vai dar certo. A gente vai até morar junto.

Dona Jura: A gente vai tá de olho. Eu vou tá prestando muita atenção. Tu presta atenção! Tava namorando uma moça tão boa, que me adora.... Tu não podia ter ficado quieto...

[A conversa é interrompida com a chegada de um grupo de pagode, famoso no Brasil, também fora do contexto da novela].

3. Visita de Dona Jura a Mel, para conhecer seu neto

Dona Jura: Oi, Mel.

Mel: Oi, Dona Jura.

Dona Jura: Olha só, Dona Jura, com quem que parece? [pergunta, dirigindo-se ao bebê].

Dalva: Tem o jeitinho da Mel quando era criancinha.

Dona Jura: Deixa eu ver. Parece com o olhinho do Xande.

Dalva: Ah, vai ver é uma mistura dos dois.

Dona Jura: E agora, Mel, como é que vai ser?

Mel: Agora eu vou fazer tudo certo.

Dona Jura: Eu vim te chamar para morar lá em casa, comigo.

Dalva: Por quê?

Dona Jura: Porque lá em casa eu garanto, Dona Dalva, que esse menino não vai passar nenhum sufoco.

Dalva: Mas tem lugar melhor para uma criança como essa viver do que numa casa cheia de conforto?

Dona Jura: Não é casa bonita que dá criação direita a filho, não, Dona Dalva. É mãe.

Dalva: Olha aqui, Dona Jura, eu criei a Mel com toda a dedicação, assim como a mãe dela. Tá aí a Mel que não me deixa mentir.

Dona Jura: Eu não tô querendo ofender a senhora, não. Mas a senhora desfaz da minha casa.

Dalva: Eu não tô desfazendo da casa de ninguém. Eu só estou querendo dizer que a Mel não é nenhuma desabrigada e tem por todo o direito de ficar na casa dela!

Dona Jura: O convite tá feito, Mel. Se você quiser ir, a minha casa é sua casa. Mas se você não quiser ir, pode ter certeza de que eu vou tá de olho em tudo o que acontecer com o meu neto.

Mel: Tá bem.

Dona Jura: que coisinha mais lindinha da mamãe! [segurando a criança]. [...]

4. Conversa entre Dona Jura e Xande

Dona Jura: Tá bom que vocês não queiram morar aqui em casa, agora eu também não acho bom vocês irem morar na casa dela não, viu.

Xande: Ô mãe...

Dona Jura: Eu não estou conseguindo acreditar nessa recuperação da Mel.

Xande: Olha, mãe, hoje quando eu tava subindo a escadaria para pagar a minha promessa, eu tive uma certeza tão grande que eu vou ficar numa boa com a Mel, sabe?

Que a Mel vai parar com tudo isso. Eu também vou ficar numa muito boa com o meu Xandinho, sabe?

Dona Jura: Se vocês vão ficar numa boa, se ela vai se recuperar, eu não sei não, mas que meu neto vai ficar numa boa, vai, Xande! Ou então eu não me chamo Jura.

5. Conversa entre Dona Jura e Tião, depois dela aceitá-lo de volta

Tião: Ô minha Jurinha, tá tão bom, a gente podia até se casar, né?

Dona Jura: Que conversa é essa Tião? Eu, hein? Deixa tudo do jeito que tá mesmo, que é melhor assim. Gaveta dá muito trabalho pra desarrumar! A hora que eu quiser te despachar, é só seu corpo, só, sem mala!

Tião: Ô minha Jurinha, como tu é geniosa, hein?

Dona Jura: Geniosa, o quê? Eu vou avisar pro Madureira pra ele convidar aquele povo que veio tomar cerveja e comer pastel, que é pra gente cantar e dançar pagode aqui pra comemorar tua volta.

Basílio: E quando é que vai ser, Dona Jura?

Dona Jura: Ah vai ser na semana... Que é isso Basílio? Que mania de tomar conta da conversa dos outros. Passa daqui! Que garoto sem-vergonha. Não tem jeito!

Tião: E eu não vou olhar para mulher nenhuma!

Dona Jura: Se olhar é eu furo teu olho!

Outras falas importantes para a análise constituinte desta pesquisa

Diálogo entre Lucas e Maysa

Maysa: Depois de muitos anos, eu tô olhando pra mim. Eu acho que você devia também olhar pra você.

Lucas: Eu olho para mim.

Maysa: Você pensa que olha. Eu também pensava que me olhava. Eu esqueci tanto de mim, Lucas, que eu acabei transferindo a minha imagem para tudo o que não era eu. Eu olhava pra você e pensava que isso era olhar pra mim. Eu olhava pra Mel e pensava que tava olhando pra mim. você também, Lucas. Você olha pro seu pai e acha que isso é olhar para você, você olhava pro Diogo, como agora você olha pro Leo, e pensa que está se vendo. Você perdeu a sua imagem, Lucas. Você perdeu a sua referência, assim como eu perdi a minha. Nós não vivemos a nossa história, Lucas. Viramos personagens das histórias alheias. Não tivemos a nossa. Eu entendi isso naquele grupo de ajuda. Quando eles perguntaram quem era eu, eu tomei um susto. Eu não sabia dizer. Eu sabia que eu era mãe da Mel, esposa do Lucas, a nora do Dr.Leônidas Ferraz. Mas eu não sabia quem era eu. Eu entendi que eu só existia em relação a vocês.

[A conversa é interrompida por Dalva].

Comentário de Ali sobre a situação de alguns personagens ao fim da novela

Ali: Albieri é um Deus, e não sabe o que fazer com sua criatura. Quis tomar o lugar de Alá e Alá o segurou pelo topete. Ele é o senhor do céu, da terra e de tudo o que se passa entre o céu e a terra. Só ele tem a chave de todos os mistérios. Ele criou tudo o que existe. Criou os humanos e pendurou no pescoço de cada um o seu destino. O juiz reconheceu Deusa como a mãe do Leo. Leônidas foi considerado o pai. O destino de Deusa era esperar o filho. Esperou por ele antes dele nascer e espera agora, depois dele nascido. E vive de fazer seus shows, enquanto espera. Edna e Amália estão juntas no Marrocos tentando encontrar o Albieri. Edna precisa dar sentido à sua vida e Amália precisa provar que seu livro não é ficção científica. Latiffa e Mohamed são felizes. O tempo, que muda tudo que existe, que tira até as montanhas e os mares do lugar, também fez Mohamed mais tolerante e ele admite que Zé Roberto é um bom muçulmano e vai ser um bom marido para Samira. Nazira e Miro vivem as mil e uma noites. Said quer ver Khadija feliz, permite que veja Jade de vez em quando. Said é feliz também, do jeito que gosta. Dona Odete se mudou para o piscinão e já está escolhendo o pai do segundo neto. Yvete teve gêmeos e na casa de Leônidas começa tudo de novo. Às vezes o tempo gosta de repetir as mesmas histórias [refere-se ao fato de Alicinha flertar com seu novo patrão, por interesse financeiro]. Às vezes ele gosta de contar histórias diferentes [refere-se ao encontro de um novo amor por Maysa]. Mel continua lutando. Nando tem planos de um dia formar uma banda. Ele e Mel abriram uma clínica que vai ser dirigida pelo analista do Lobato e puseram na clínica o nome de Regininha, que eles nunca mais viram e nem sabem se ainda está neste mundo. Eu também fui muito abençoado com a minha Zoraide. Zoraide comanda as outras

esposas, não me deixa esquecer de ser justo com nenhuma delas. Não deixa acontecer tempestades dentro da minha casa. Eu dei o presente de casamento que ela me pediu. Perdoei Jade. Jade e Lucas são felizes. E foi para isso que Alá criou os humanos, para serem felizes.

[O comentário de Ali é o último a ser transmitido na novela, que é encerrada com a imagem da união entre Jade e Lucas, após correrem sobre as dunas marroquinas. Nesse percurso, o passar do tempo é representado pela mudança do biotipo dos personagens, em diferentes idades. Esta cena tem como música de fundo a “dos dois personagens”, que é concluída com a frase: “somente por amor a vida se refaz”].