CÉSAR HENRIQUE DE QUEIROZ PORTO

**UMA REFLEXÃO DO ISLÃ NA MÍDIA BRASILEIRA: TELEVISÃO E MUNDO
MUÇULMANO, 2001 – 2002**

Tese apresentada ao Departamento de História da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo – USP, como requisito
para obtenção de título de Doutorado em História
Social.

Orientador: Prof. Dr. Peter Robert Demant

Versão Corrigida

de acordo

São Paulo
2012

Nome: PORTO, César Henrique de Queiroz.

Título: Uma Reflexão do Islã na Mídia Brasileira: Televisão e Mundo Muçulmano, 2001 – 2002

Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, como requisito para obtenção de título de Doutorado em História Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Professor Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho aos meus filhos Lara Jordana e Júlio César, bem como a minha esposa Cláudia.

AGRADECIMENTOS

Ao final deste trabalho, não poderia deixar de agradecer aqueles que diretamente ou indiretamente contribuíram para sua realização, foram muitas as pessoas e instituições. Começarei pelos primeiros.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu orientador, professor Peter Demant pela sua destacável competência, bem como pelas suas recomendações e críticas, e, sobretudo, pela paciência, compreensão e atenção.

Agradeço aos professores Paulo Daniel Farah e Marcos Napolitano pelas observações, sugestões e críticas realizadas por ocasião de meu exame de qualificação de doutorado. Na oportunidade, aproveito para agradecer novamente aos dois professores por aceitarem participar da defesa desta tese, bem como estender o agradecimento às professoras Cristina Maria Castro e Simone Narciso Lessa por aceitarem participar da defesa da tese.

Agradeço também o apoio recebido pelos colegas do departamento de História da Unimontes e do NUHICRE, em especial os professores Laurindo Mékie, Simone Narciso, Edi, Carla Barbosa, Rejane Meireles, Denílson, Nôila, Mary, Cristiano, Alysson, Alessandro, Donizetti, Fátima e Regina Caleiro. Laurindo Mékie e Edi contribuíram diretamente com sugestões na organização deste trabalho.

Não poderia deixar de mencionar um grupo de ex-alunos que conviveram comigo ao longo da feitura da pesquisa. Muitos participaram do meu grupo de estudos nas discussões que envolvem a História do Tempo Presente. São eles: Matheus Felipe, José Eustáquio, Luana, Karine, Fred, Caio, Matheus Oliveira e Diego Braga. Agradeço a todos eles pela convivência interessante e proveitosa, assim como pelo bom nível dos debates proporcionados durante a discussão dos temas. Algumas das questões levantadas nas páginas deste texto tiveram origem a partir dos desdobramentos que se originaram de minhas conversas com eles.

Devo um agradecimento especial aos meus filhos Lara e Júlio César pelo tempo em que priorizei as leituras e fichamentos. Prometo aos dois compensar a minha “ausência” com muita dedicação e companhia ao lado deles. Um agradecimento especial a Claudia pela oportunidade de poder voltar a desfrutar de seu convívio e amor.

Este trabalho só foi possível em razão do apoio recebido pela Universidade Estadual de Montes Claros, ao qual estou vinculado. A bolsa concedida pela FAPEMIG, via PCRH – Unimontes foi imprescindível para que pudesse me dedicar integralmente às atividades de pesquisa.

Finalmente, agradeço a Universidade de São Paulo por ter me possibilitado a oportunidade de cursar o doutoramento em uma das instituições de maior prestígio no meio acadêmico nacional. Agradeço também a valiosa colaboração dos funcionários da Secretaria da pós graduação da USP que sempre se desdobraram em me atender nas diversas ocasiões em que precisei.

Agradeço a colaboração importante da professora Márcia Valéria que teve a paciência de ler os capítulos e me fazer diversas sugestões acerca da redação dos mesmos.

A todos os meus agradecimentos sinceros.

RESUMO

Esta tese consiste em um estudo das representações do islã, de árabes e muçulmanos veiculadas pela telenovela *O Clone*. Seu objetivo principal é verificar como a novela levou a cultura islâmica para a televisão na conjuntura do imediato pós 11 de setembro de 2001. Utilizando como fonte principal o discurso presente na telenovela, concluímos que *O Clone* funcionou como um instrumento didático para as audiências, oferecendo informações da cultura e religião islâmica em um momento em que essa tradição cultural era bastante estigmatizada. A novela, apesar de reiterar algumas caricaturas e de generalizações decorrentes acima de tudo de sua natureza folhetinesca-melodramática, ofereceu representações positivas oportunizando uma leitura mais humanizada do Outro muçulmano. Concluímos também que *O Clone* levou para a televisão elementos que estão presentes no contexto contemporâneo e que impregna as relações do Oriente islâmico com o mundo moderno e o Ocidente. Identificamos que a telenovela também ofereceu um retrato dos dilemas que atravessam a contemporaneidade islâmica. Por fim, percebemos também que o folhetim eletrônico de Glória Perez se utilizou do recurso intertextual ao levar representações, ideias e imagens já estabelecidas na tradição literária orientalista derivada das *Mil e Uma Noites* e suas adaptações e reelaborações. Através do primado da orientalidade, um acervo de imagens canônicas sobre o Oriente, possibilitou uma rápida identificação do público com um antigo imaginário, já estabelecido e bastante familiar para uma população que assiste TV.

PALAVRAS-CHAVE: Representação; Islã; Telenovela.

ABSTRACT

This thesis is based in a study of representations of Islam, Arabs and muslims broadcast by the soap opera *O Clone* (The Clone). Its primary goal is to verify how the soap opera carried the Islamic culture to the post 9/11 television. Using as a primary source the discourse present in the soap opera, we concluded that *O Clone* has worked as a didactic instrument for the audiences, offering information from the Islamic culture and religion in a moment in which such cultural tradition was quite stigmatized. The soap opera, despite the reuse of some caricature and generalization derived, foremost, from its feuilletonistic-melodramatic nature, managed to offer positive representations enabling a more humanized reading of the muslim Other. We conclude, as well, that *O Clone* has brought to television elements that are present in the contemporary context and pervade the Eastern Islamic relations with the modern world and the West. We could also identify that Gloria Perez's electronic feuilleton made use of the intertextual asset by leading representations, ideas and images already settled in the orientalist literary tradition derived from the *The Thousand and One Nights* and its adaptations and revisions. Through the primacy of orientality, a pile of canonic images about the East, made possible a fast identification of the public with a ancient imaginary, previously settled and very familiar to a population that watches TV.

KEYWORDS: Representations; Islam; Soap Opera.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro temático geral da novela	111
Quadro 2 - Frequência de temas relacionados ao islã	135
Quadro 3 - Primeiro agrupamento de temas relacionados ao islã	136
Quadro 4 - Segundo agrupamento de temas relacionados ao islã	138
Quadro 5 - Uma quantificação para os assuntos mais recorrentes	167
Quadro 6 - Temas recorrentes no discursso ocidentalista	211
Quadro 7 - Comparações entre Oriente e Ocidente	212

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 CAPÍTULO 1 – TELEVISÃO E TELENVELA NO BRASIL: ESPAÇO PÚBLICO MEDIADO PELO UNIVERSO MELODRAMÁTICO	 37
1.1 Teorias da cultura de massa	39
1.1.1 Uma breve história do desenvolvimento da mídia	39
1.1.2 Escola de Frankfurt: uma visão negativa sobre a cultura de massa	43
1.1.3 O otimismo de alguns apologistas da comunicação de massa	48
1.1.4 Os principais baluartes da teoria crítica atual	50
1.2 Um panorama histórico sobre a televisão no Brasil	58
1.3 A TV Globo	64
1.4 A emergência da telenovela no Brasil	71
1.5 A televisão como instrumento de informação e educação	75
1.6 Telenovela e a esfera pública mediada	90
 CAPÍTULO 2 – TELENVELA E ISLÃ: O CLONE E AS REPRESENTAÇÕES DOS MUÇULMANOS NA TELEVISÃO	 108
2.1 A telenovela <i>O Clone</i>	111
2.2 A representação e ficção televisiva	125
2.3 O núcleo muçulmano na trama e classificação dos temas	131
2.4 Explicando o Islã através de <i>O Clone</i>	139
2.5 Histórias relacionadas à vida do Profeta e outros personagens da tradição islâmica	155
2.6 A mulher no Islã	167
 CAPÍTULO 3 – OCIDENTALISMO, CONSERVADORISMO E FUNDAMENTALISMO NA TELEVISÃO BRASILEIRA	 197
3.1 Ocidentalismo e a rejeição da modernidade ocidental	198
3.1.1 <i>O Clone</i> e o discurso de rejeição ao Ocidente	210
3.2 Entre o livro sagrado e a defesa da tradição: o personagem Abdul como “escrituralista” e “neofundamentalista”	232
3.2.1 O conservadorismo tradicionalista do personagem Abdul como	

escrituralismo e neofundamentalismo	233
3.3 O fundamentalismo islâmico como uma resposta aos desafios da modernidade ...	253
3.3.1 Fundamentalismo como politização do Islã	259
 CAPÍTULO 4 – ORIENTALISMO LITERÁRIO, FICÇÃO AUDIOVISUAL E ALTERIDADE: A PRESENÇA DAS <i>MIL E UMA NOITES</i> NO UNIVERSO FICCIONAL SO O SIGNO DA ORIENTALIDADE	 278
4.1 Orientalismo e cultura da mídia: a hegemonia do orientalismo literário no cenário ficcional contemporâneo	281
4.2 <i>As Mil e Uma Noites</i> e o orientalismo literário: a emergência do paradigma orientalista literário sob a égide da orientalidade	290
4.3 Imagens das <i>Mil e Uma Noites</i> na ficção	307
4.4 A invenção da teledraturgia orientalista: <i>O Clone</i> e <i>As Mil e Uma Noites</i>	314
4.5 <i>O Clone</i> e as fantasias orientalistas: imagens da orientalidade e sedução	326
4.6 Alteridade, orientalidade e estereótipo em <i>O Clone</i>	336
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 347
 REFERÊNCIAS	 353
 APÊNDICES	 369

“(...) o alcorão diz que quem tira a vida de um homem, tira a vida da humanidade inteira. [...] Deus amaldiçoou o assassino. O assassino está condenado a cozinhar no mármore do inferno”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 32.

“Não impomos a nossa religião a ninguém, mesmo nos séculos da conquistas, quando o islã se expandiu dominando outros povos, deixou que eles ficassem com as suas religiões, não impusemos a nossa religião a eles”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 84.

INTRODUÇÃO

A crise internacional que se seguiu aos atentados terroristas perpetrados contra as torres gêmeas em New York, no dia 11 de setembro de 2001, colocou o Islã em evidência no noticiário internacional e com uma intensidade muito maior do que ele jamais desfrutou na mídia mundial. A partir desse fato, jornais impressos, revistas semanais de informação, televisão e também a *internet* deram grande visibilidade e produziram um determinado discurso acerca do vasto e complexo mundo islâmico. Não que tenha sido a primeira vez que a região chamou a atenção dos meios de comunicação mundo afora¹, mas o impacto e a profundidade dos ataques de 11 de setembro 2001, bem como sua intensa repercussão principalmente na televisão, configuram o que Pierre Nora chama de acontecimento moderno “monstruoso”, pois:

(...) o fato de terem acontecido não os torna históricos, para que haja acontecimento é necessário que este seja conhecido através da lógica do espetáculo (...). Os *Mass media* fizeram da história uma agressão e tornaram o acontecimento monstruoso. Não por que sai, por definição do ordinário, mas porque a redundância intrínseca ao sistema tende a produzir o sensacional, fabrica permanentemente o novo, alimenta uma fome de acontecimentos (LE GOFF; NORA, 1979, p. 181-183).

No caso dos atentados em questão, a mídia deu um novo perfil aos eventos, sendo que a visibilidade dos ataques ganhou enormes proporções, através da intensa reprodução das imagens – a ação dos terroristas repercutiu em todo o mundo graças às redes de televisão. Pensando na centralidade da instituição midiática na sociedade atual, o historiador não pode ignorar a contemporaneidade, pois como nos asseguram Agnès Chauveau e Philippe Tétart, “a história não é somente o estudo do passado, ela também pode ser, com um menor recuo e métodos particulares, o estudo do presente (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p.15)”. A História do presente é frequentemente feita por sociólogos, politólogos e, até mesmo, por grandes jornalistas.

O aumento e a aceleração da comunicação têm catalisado a demanda social, funcionando como um vetor para a elaboração da História de períodos mais recentes.

¹ Desde a década de 1970, uma região que faz parte do espaço geográfico do mundo islâmico, o Oriente Médio, vem sendo destaque na grande imprensa ocidental, seja em função dos acontecimentos que envolveram Israel e seus vizinhos árabes ou em função do aumento dos preços do barril de petróleo. No final da década a Revolução Iraniana bem como vários desdobramentos decorrentes disso nos anos oitenta, como a guerra entre o Irã e o Iraque contribuíram para manter uma razoável presença do Oriente Médio na mídia.

Também por isso, não se pode negligenciar a dimensão televisiva dessa História do presente que engloba os cinquenta ou sessenta últimos anos (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 27).

A cobertura televisiva do trágico evento se configurou como um espetáculo imagético-narrativo, carregado de emoção, repetido ao extremo, porém esvaziado do significado, o que por sua vez, caracteriza o que Pierre Nora identificou como “estado de superinformação perpétua e de subinformação crônica” (LE GOFF; NORA, 1979, p. 187), tipificando a sociedade atual midiaticizada. O acontecimento, apesar de sua exibição exaustiva, teve, em boa parte da imprensa telejornalística, uma explicação reduzida à sua dimensão meramente factual, superficial e apressada, sem ter a sua restituição e evolução na duração de um tempo mais longo, o que permitiria a sua melhor compreensão dentro de uma perspectiva histórica.

A sociedade atual é marcada pela hegemonia das imagens. A televisão em especial, estabeleceu a imagem no contexto prático cotidiano das maiorias. Sobretudo na América Latina, a visualidade televisiva se tornou parte central na cultura das massas. No Brasil, o aparelho de TV é o objeto central dominante na maioria dos lares, permanecendo, em muitos domicílios, ligado quase o dia inteiro até o horário noturno. Pode-se argumentar que, em muitas residências, sua abrangência extrapola o ambiente das salas de estar, haja vista que não é difícil encontrar casas que possuem diversos aparelhos em vários outros cômodos, o que atesta a força desse veículo no seio da sociedade nacional².

A televisão se projetou como o instrumento por excelência da mediação entre seus ouvintes, espectadores e a realidade circundante. Grande parte das informações e novidades as quais muitas pessoas têm acesso são filtradas e percebidas por intermédio desse importante meio de comunicação. Foi por meio da TV que muitos brasileiros, pode-se dizer que a maioria, entrou em contato com o universo do Islã. Bem antes do 11 de setembro a população nacional experimentou imagens fragmentadas relacionadas a aspectos da complexa civilização islâmica via filmes, desenhos animados, seriados e, é claro, telenovelas e telejornais. Por ocasião dos atentados as televisões brasileiras também deram um grande destaque a algum tipo de assunto relacionado ao mundo muçulmano³ em suas grades de programação, principalmente no telejornalismo. Consideramos, portanto, que esse foi o maior

² Até mesmo em espaços públicos que demandam atendimento às pessoas, nota-se a centralidade do aparelho de televisão. É muito comum a existência de aparelhos de TV em ambientes como rodoviárias, consultórios médicos ou odontológicos, e mesmo em meio a bares e praças de alimentação.

³ Chamamos de mundo muçulmano uma extensa e complexa região que, em linhas gerais, se estende do Marrocos à Indonésia e compreende Estados e sociedades na África e Ásia principalmente, mas não exclusivamente. A respeito do mundo muçulmano ver DEMANT, Peter. *O Mundo Muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2004. Ver também HOURANI, Albert. *Uma História dos Povos Árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. LEWIS, Bernard. *O Oriente Médio: do advento do cristianismo aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

veículo de divulgação dos discursos e imagens sobre o trágico evento, conferindo, de maneira geral, um acentuado destaque dado aos temas do terrorismo islâmico e do fundamentalismo. No entanto, foi também através de uma telenovela que milhões de pessoas entraram em contato, de forma mais sistemática e diariamente – pelo menos ao longo de mais de duzentos dias – com elementos constituintes da religião e da cultura islâmica.

No Brasil a televisão ainda é a mais importante fonte de informação de grande parte da população. A emissora que representa a mídia hegemônica em termos de indústria cultural nacional é a Rede Globo de Televisão com grande liderança em vários tipos de programação. Os 10 programas de maior audiência da televisão no ano 2000 num ranking por média de telespectadores eram todos da Globo, sendo 4 programas de informação, 3 de ficção e 3 shows de variedades (CAPPARELLI, 2005, p. 85). Dentre esses, se destacam, particularmente, o principal telejornal transmitido em horário nobre e a telenovela que o sucede. Ambos podem reunir, em uma noite, mais pessoas que qualquer outro meio de comunicação. Por atingir um público muito extenso, na ordem de dezenas de milhões de pessoas, configura-se como um quase monopólio na produção de discursos de grande impacto na sociedade.

A Rede Globo tem, nas suas telenovelas, o principal produto de exportação da indústria cultural brasileira. Em 2001, o enredo da novela *O Clone* trouxe para a televisão aspectos da cultura islâmica e do cotidiano dos muçulmanos. Considerada como grande fenômeno da mídia nacional⁴, essa obra ficcional possibilitou conhecimentos e informações para muitos telespectadores do país que não possuíam quase nenhuma informação em relação ao mundo muçulmano. Os diálogos, cenários e imagens apresentados na telenovela propiciaram a familiarização das audiências com o povo e com certos aspectos da cultura e da religião do Islã.

A novela *O Clone* foi transmitida em um contexto marcado pelo clima do imediato pós 11 de setembro, numa conjuntura em que o campo discursivo hegemônico era pontuado pela questão do terrorismo e do fundamentalismo na mídia internacional – e no Brasil não foi diferente, os telejornais destacavam, sobretudo, o tema do radicalismo islâmico. A telenovela estreou poucos dias depois dos atentados terroristas, mais especificamente, no primeiro dia do mês de outubro, no horário nobre. A telenovela *O Clone* foi exibida logo após o telejornal de

⁴ A novela *O Clone* foi eleita como a novela da década pelos leitores do iG, através de uma enquete realizada ao final de 2010. A enquete contou com mais de 31.000 votos e *O Clone* foi o vencedor com 18% da preferência do público. (MANSO, Carla. Exibida em 2001, *O Clone* é eleita a novela da década. Saiba mais! In: **iG Gente**. Atualizada em: 28 dez. 2010. Disponível em: <<http://gente.ig.com.br/tvnovela/exibida+em+2001+o+clone+e+eleita+a+novela+da+decada+saiba+mais/n1237897419564.html>>. Acesso em: 26 mar. 2011).

maior audiência no Brasil, o *Jornal Nacional*, que também, naquela altura, evidenciava o fanatismo muçulmano em uma série de reportagens. Diante disso, a novela teve um papel fundamental no cenário cultural brasileiro e exerceu impacto positivo na maneira como o público passou a ver os muçulmanos, sua religião e sua cultura.

Esse impacto se deu sob diversas formas. Primeiramente, foram difundidas imagens e informações que consideramos positivas sobre o Islã e seus adeptos, tornando mais humanizada a face desta civilização que geralmente é muito (mal) falada⁵ e pouco conhecida no Brasil. Também alguns membros da comunidade muçulmana no Brasil viram de forma positiva a imagem que a novela difundiu a respeito do Islã.

Oswaldo Truzzi, em estudo recente sobre sociabilidade e valores de famílias árabe-muçulmanas em São Paulo, afirma que pessoas oriundas desse grupo consideraram positivo o papel da novela para a imagem dos muçulmanos em meio ao público brasileiro (TRUZZI, 2008, p.64). Por ocasião da exibição de *O Clone*, a brasileira Magda Aref Abdul Latif, muçulmana, formada em Ciências Sociais pela USP e membro do Centro de Estudos e Divulgação do Islã declarou à revista eletrônica *Gente Online* ser vantajoso “(...) o fato da nossa religião, que foi sempre tão pouco conhecida e mal entendida, entrar em todas as casas do brasileiro (FEVORINI, 2001, p.1)”, apesar da abordagem fantasiosa do folhetim.

Essa narrativa de ficção audiovisual contribuiu, principalmente, para promover um afastamento em relação aos estereótipos que associam a religião e cultura islâmica ao terror e à violência. Isso também ajudou, em nosso modo de ver, a promover o respeito às diferenças e ao outro, especialmente se levarmos em consideração que, atualmente, a tolerância tem um importante lugar na mediação das relações.

Em segundo lugar, destacamos o papel didático dessa produção audiovisual, que através de sua trama conseguiu unir informação e conhecimento do Islã, com grande capacidade de se fazer entender. Ao falarmos em “Islã”, fazemos referência a um fenômeno histórico, cultural e social muito complexo, que constitui a um só tempo “(...) uma civilização,

⁵ Deodoro José Moreira em recente tese de doutorado investigou os modos de construção do Outro islâmico nas revistas semanais de circulação nacional, tendo como *corpus* as reportagens veiculadas no período pós 11 de setembro e nas reportagens que englobam os meses anteriores e posteriores à invasão do Iraque. O autor concentrou sua análise na diversidade de estratégias discursivas, utilizadas por essa mídia jornalística, ao construir o acontecimento e ressignificar conceitos e fatos, gerando assim, um processo de identificação com certas interpretações dadas e ou rejeitando as demais. No contexto pós atentados, instaura-se um discurso caracterizando os muçulmanos como terroristas, fundamentalistas, violentos e fanáticos. Esse discurso torna-se hegemônico em grande parte da imprensa escrita nacional, exceção feita à revista Carta Capital (MOREIRA, 2009). Bem antes de Deodoro, Peter Demant, historiador que tem se dedicado a pesquisar o islã nos últimos anos, nos fala que “(...) na última década, o islã tem estado cotidianamente no noticiário, na maioria dos casos em conexão com algum tipo de violência. Isto pode levar à conclusão errônea de que o islã é uma religião inerentemente violenta” (DEMAN, 2004, p.340).

uma religião e um objetivo político” (MEDDEB, 2004, p. 171). Deve-se ressaltar que essa civilização não é homogênea, muito pelo contrário, se diversificou, absorvendo e assimilando empréstimos culturais das várias tradições com as quais entrou em contato. Reduzir o Islã apenas à sua dimensão político-religiosa é a negação de sua complexidade e história bem como a sua destruição enquanto civilização.

Acreditamos que conhecimentos e informações importantes dessa civilização foram levados ao público brasileiro possibilitando, assim, a introdução de milhares de pessoas nessa cultura. A narrativa novelística também levou para a televisão brasileira questões fundamentais que atravessam o mundo muçulmano na contemporaneidade como, por exemplo, o desafio da modernização, a invasão dos valores ocidentais, a problemática da mulher nas sociedades islâmicas, entre outras. Essa superexposição de temas referentes à cultura islâmica, na televisão, levou o cidadão comum brasileiro a um debate que antes era restrito aos meios acadêmicos, isso se deu, em parte, sob o manto da ficção melodramática que atuou como matriz mediadora da percepção de uma dada realidade.

Destaca-se também, em terceiro lugar, que a telenovela revelou a presença de alguns estereótipos que remetem ao orientalismo literário, digno da tradição das *Mil e uma noites*, promovendo a atualização de algumas fantasias orientalistas, como por exemplo, o clima de sensualismo e exotismo envolvendo a mulher islâmica, através das dançarinas que, constantemente, realizavam a sensual dança do ventre. Além disso, a narrativa resgatou a caricatura do negociante árabe esperto e bom vendedor, figura bastante familiar na tradição cultural brasileira em relação aos árabes.

A presença de representações egressas do imaginário orientalista se configurou naquilo que, no quarto capítulo chamamos de orientalidade, ou seja, um conjunto de imagens recorrentes, simplificadas e às vezes caricaturadas que expressam aspectos da cultura arabo-islâmica, largamente predominante no cinema e na televisão dos países ocidentais, incluindo o Brasil. Essa dinâmica imagética, na telenovela *O Clone* é marcada pela tensão entre encenação naturalista e realista e representação exótica, fazendo convergir conhecimento e estereótipo na experiência cognitiva via melodrama de TV.

Outro ponto observado e analisado foi que a novela incorporou alguns aspectos do conservadorismo islâmico em determinadas cenas, e essas fizeram parte das representações do Islã no folhetim eletrônico⁶, embora a produção e a autoria tenham conseguido cativar a

⁶ O folhetim literário do século XIX é um antecedente da telenovela. Esta última também é chamada de folhetim eletrônico. Ver ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela:*

atenção do telespectador ao abordar a cultura muçulmana sem fazer nenhuma referência aos atentados. Um exemplo disso pode ser identificado na insistência de alguns personagens muçulmanos em relação ao uso do véu por parte das mulheres, além da recorrente menção de que determinados comportamentos as afastariam “dos costumes”. O personagem Abdul chegou a ser criticado pelos próprios muçulmanos da novela por adotar posturas consideradas retrógradas e conservadoras, sendo, em alguns momentos, recriminado por “não aceitar o mundo moderno”. Na novela, em várias passagens, também são constantes as críticas ao Ocidente, sendo, por diversas vezes, acusado de ter se afastado de Deus e da religião.

Portanto, a presente pesquisa tem como objetivo analisar as relações entre a novela *O Clone*, transmitida pela maior emissora de televisão brasileira, e as representações veiculadas a respeito do Islã. A telenovela *O Clone*, será, aqui, a fonte principal desta análise, pois contribuiu, sobremaneira, para a divulgação de imagens, informações, conhecimentos, representações e cenários do universo islâmico. Contudo, especialmente no quarto capítulo, recorreremos também a outras produções ficcionais para procedermos à discussão do imaginário oriundo do orientalismo literário evocado no cinema e na televisão.

Ao lado da ficção, a proposta também objetiva analisar algumas reportagens do telejornalismo da Globo, em especial do *Jornal Nacional*, pois trata-se de um importante núcleo de disseminação de informações do mundo muçulmano para o público brasileiro. Diante de uma profusão de material telejornalístico enfatizando o Islã, após os atentados, e da impossibilidade de se analisar essa extensa produção midiática sobre o tema, pois implicaria praticamente em outra tese, priorizamos algumas reportagens que se tornaram a base para as subseqüentes matérias que reproduziram o conteúdo ao longo do período que se estendeu da época dos atentados até a invasão do Afeganistão e a posterior queda do regime do Talibã. Ao lado dessas matérias do *Jornal Nacional*, analisamos também a cobertura do *Jornal Bom Dia Brasil* do dia 12 de setembro de 2001, pois além de significar o *day after*⁷ (dia posterior), de certa forma, resumiu em grande medida o discurso que a Globo produziu e fez circular diante do acontecimento.

Portanto, nesta pesquisa também analisaremos a postura desses telejornais frente à cobertura dos eventos citados referentes ao mundo muçulmano, destacando se essa cobertura

História e Produção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. Para uma história da emergência do folhetim literário no século XIX, ver MEYER, Marlyse. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁷ O conceito de *day after* foi utilizado por Ana Maria Mauad ao analisar a cobertura dos atentados executada pelo periódico *Folha de São Paulo*. Para a autora o *day after* é um recorte temporal que permite identificar as narrativas construídas sobre o fato, as relações com o passado recente e com a política externa norte-americana, o imaginário contemporâneo de um confronto global entre Ocidente e Oriente, e um prognóstico em relação ao mundo após os atentados, presentes na imprensa escrita (MAUAD, 2007, p. 237). Identificamos as mesmas temáticas na imprensa audiovisual, contudo com diferentes abordagens sobre os assuntos.

é marcada por tendências negativas, que oscila entre simplificações reducionistas, criando estereótipos dos muçulmanos ou se fazem matérias objetivas e esclarecedoras sobre o Islã. Assim sendo, o que esses telejornais apresentam, como o fazem, e o que deixam de apresentar pode servir como instrumento norteador na condução da análise. Um aspecto importante da análise se caracterizará pela comparação entre os discursos suscitados na ficção e os do telejornalismo e até que ponto um influenciou o outro.

Ao estabelecer essa comparação será possível observar se a mídia jornalística televisiva motivou, com seu discurso, uma determinada imagem do Islã no Brasil, principalmente para o período do pós 11 de setembro. O objetivo dessa proposta é, através da análise e das comparações com o ambiente da ficção, reconhecer a importância da produção ficcional na constituição das representações construídas a respeito do Islã no imaginário popular de nossa sociedade.

Uma reflexão acerca do Islã na mídia televisiva brasileira se constitui em um campo ainda a ser investigado em profundidade. O meio acadêmico nunca se interessou muito pela televisão, e quando o assunto é a ficção novelística o desprezo intelectual é bastante considerável⁸. Este estudo parte do pressuposto de que a televisão é fator importante e decisivo na construção das relações sociais contemporâneas, pois a visibilidade que ela dá aos acontecimentos, ao fazer circular representações e estereótipos, contribui para a mobilização da sociedade, convidando-a para o consenso, a ação ou a estabilidade.

No Brasil, praticamente inexistem trabalhos cuja temática envolve a reação televisiva ao mundo muçulmano – mesmo depois da catástrofe do dia 11 de setembro, embora tenham sido produzidas pesquisas que abarcam alguma relação entre o mundo islâmico e a imprensa escrita (jornais e revistas)⁹. Uma exceção que pode ser citada é o trabalho de José Arbex

⁸ Entretanto, ao longo da última década, ocorreu uma ampliação do interesse acadêmico em relação a televisão e a própria telenovela. Além de livros que traduzem pesquisas individuais, verificou-se um bom número de livros que contaram com a participação de diversos autores que versaram sobre variados temas ligados ao universo televisivo brasileiro. Ao longo deste trabalho procurar-se-a fazer um diálogo com esta bibliografia mais atualizada e que será citada posteriormente.

⁹ Falando a respeito das relações entre imprensa e islã no Brasil, antes do 11 de setembro de 2001, temos o trabalho de Silvia M. Montenegro. A autora analisa a posição de uma comunidade islâmica do Rio de Janeiro diante de reportagens impregnadas por estereótipos. Ver MONTENEGRO, Silvia M. *Dilemas Identitários do Islã no Brasil*. Tese de Doutorado, IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2000. Depois da data dos atentados, Isabelle Christine Somma de Castro pesquisou como os jornais *Folha de São Paulo* e o *Estado de São Paulo* cobriram assuntos relacionados a árabes e muçulmanos, seis meses antes do 11 de setembro e seis meses depois. Ver CASTRO, Isabelle Christine Somma. *Orientalismo na imprensa brasileira*. A representação de árabes e muçulmanos nos jornais *Folha de São Paulo* e o *Estado de São Paulo* antes e depois de 11 de setembro de 2001. Dissertação de mestrado apresentada na FFLCH – USP, 2007. Mais recentemente, temos a já citada tese de doutorado de MOREIRA, Deodoro José. *Islã e Terror: estratégias de construção na mídia impressa*. Tese de doutorado apresentada na PUC – SP em 2009 e a dissertação de Mestrado de Rodrigo Simon de Moraes, intitulada *O discurso sobre o muçulmano na imprensa brasileira: o caso da Revista Veja*, apresentada no Departamento de Letras Orientais da USP em 2011.

Júnior¹⁰ sobre a cobertura da mídia telejornalística na Guerra do Golfo. O problema é que o autor se limitou apenas a um único evento. Portanto, pesquisar a problemática da representação do Islã na televisão brasileira significa romper com certo conservadorismo estabelecido na rotina acadêmica nacional, principalmente no campo da história, que tem praticamente ignorado a televisão como objeto de estudo – somente nos últimos anos é que a TV ingressa de maneira definitiva no horizonte do historiador (CAPELATO; [et al.], 2007, p. 9).

Por outro lado, nos Estados Unidos, desde os anos 80, tem-se desenvolvido uma série de pesquisas que problematizaram a cobertura da mídia norte-americana acerca do Islã e dos muçulmanos em eventos de naturezas variadas, violentos ou não. Exemplo dessa tendência, em 1988, foi o estudo finalizado por Abdulaziz Atiyah Al- Zahrani, defendido sob a forma de tese de doutorado na Universidade de Oklahoma que priorizou, principalmente, duas mídias jornalísticas bastante expressivas do universo comunicacional daquele país: o jornal impresso *The New York Times* e o canal de televisão ABC, através do programa *World News Tonight*. Esse autor afirmou que um número importante de eventos jornalísticos aconteceu no mundo muçulmano e recebeu considerável cobertura jornalística por parte da mídia estadunidense desde 1979. Sua ideia é que a ampliação do interesse da grande mídia mundial em relação àquela vasta área é um produto do aumento das crises que envolveram violência, terrorismo, guerras e conflitos no Oriente Médio. Como consequência desse interesse ampliado, os noticiários norte-americanos tendem a cobrir um acontecimento na região, objetivamente ou não, dependendo das motivações, formação e entendimento do evento, além, é claro, do envolvimento das pessoas implicadas na cobertura. Uma de suas conclusões mais relevantes nesse estudo é que:

Although coverage has followed crisis, the public has learned much about Islam, for example the news media coverage of the Iranian revolution of 1979 and the struggle of the Afghan's "Mujahaddin" to free their home land from Soviet occupation has taught American audiences concepts of Islam that they had never before known. Some of these concepts, for instance, are: Jihad, Quran, Islamic states, Islamic law, Islamic society, Muslim women and veil, punishments in Islam and so on. (AL-ZAHRANI, 1988, p. 3-4).¹¹

¹⁰ Arbex destacou principalmente a profusão de imagens na televisão que priorizavam a dramatização e a espetacularização. Ver ARBEX Jr., José. *Telejornalismo, Mídia e História no contexto da guerra do golfo*. Tese de doutorado apresentada no Departamento de História da FFLCH – USP em 2000.

¹¹ Apesar da cobertura ter acompanhado as crises, o público aprendeu muito sobre o islã. Por exemplo, a cobertura dos noticiários sobre a Revolução Iraniana de 1979 e a luta dos "Mujahaddins" Afegãos para libertarem a terra natal da ocupação soviética ensinou aos espectadores americanos conceitos de islã nunca antes conhecidos. Alguns desses, por exemplo, são: jihad, corão, Estados islâmicos, lei islâmica, sociedade islâmica, mulheres muçulmanas e o véu, punições no islã e assim sucessivamente. (tradução própria).

Pode-se argumentar que a contribuição mais importante desta pesquisa é o entendimento do autor a respeito da mídia norte-americana, essa, apesar de qualquer parcialidade, colaborou para que os americanos e outros povos se tornassem mais conscientes em relação ao Islã e aos muçulmanos. Além disso, a natureza dessa cobertura tem a tendência de produzir atitudes que podem ser positivas ou negativas sobre a cultura islâmica. As conclusões do autor revelam um importante aspecto da chamada “cultura da mídia”, como destacado por Douglas Kellner em seu estudo dos meios de comunicação na atualidade. O fato de que esse tipo de cultura pode defender ou não posições, posturas e representações em relação a temas como sexo, orientação sexual, etnia entre outros (KELLNER, 2001, p. 77). Em outros termos, essa produção cultural não pode ser pensada como um simples veículo de uma ideologia dominante, ou um mero entretenimento puro e inocente. Kellner chamou a atenção para os efeitos contraditórios e ambivalentes dessa cultura que pode induzir “(...) os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma realidade” (KELLNER, 2001, p. 11-12). Sendo assim, pode-se concluir que programas televisivos, independentemente de sua natureza ficcional, podem elucidar aspectos da sociedade contemporânea, de sua cultura e política¹².

Ainda nos Estados Unidos, outra pesquisa que problematiza a relação entre a mídia daquele país e os muçulmanos foi desenvolvida, mais recentemente, por Evelyn Azeeza Alsultany. Sua tese examina as representações de árabes-muçulmanos americanos após os atentados de 11 de setembro de 2001, baseando-se, principalmente, nos noticiários televisivos e em séries de ficção exibidas em horário nobre como, por exemplo, o seriado *24 horas*. A pesquisadora apontou um processo de crescente racialização e criminalização de árabes e muçulmanos após os atentados às torres gêmeas (ALSULTANY, 2005, p.1). Para ela, a mídia informativa e ficcional sempre operou um papel na categorização de “Outros” naquele país. Diante disso, para a autora, após a destruição das torres, essa mídia se direcionou em categorizar árabes e muçulmanos (ALSULTANY, 2005, p. 2-3).

O fato mais relevante dentro da política internacional, nas duas últimas décadas, envolve a complicada relação entre Ocidente e Oriente, acima de tudo as relações entre Europa e EUA de um lado, e o mundo muçulmano do outro. O acontecimento histórico que mais chamou a atenção foi o atentado terrorista às torres gêmeas nos EUA, no dia 11 de

¹² Para Kellner, os textos culturais não são intrinsecamente “conservadores” ou “liberais”: “os textos da cultura da mídia incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente” (KELLNER, 2001, p. 123).

setembro de 2001. Esse evento, apesar de sua contemporaneidade, se insere na conjuntura de uma longa história iniciada na Idade Média, entre a cristandade europeia e o Oriente muçulmano. Desde os tempos medievais, os europeus descreveram os muçulmanos e sua religião por meio de representações. Foi o historiador britânico Norman Daniel (2003), que analisou a construção da imagem do muçulmano e de sua religião no período medieval. Para ele, os clérigos, estudiosos do medievo, construíram um cânone de concepções sobre o Islã que visava muito mais fortalecer a unidade identitária da cristandade do que informar sobre a fé e tradição islâmica. Esse acervo imaginário sobreviveu e foi transmitido durante os séculos até a atualidade. No entanto, o pesquisador David Blanks (1999) não endossa totalmente essa ideia ao destacar que as percepções medievais e as do início da modernidade, em relação a essa civilização concorrente, eram mais complexas, ocorrendo continuidades e descontinuidades dessas. Portanto, Blanks critica Norman Daniel quando questiona a transmissão inalterada das representações ocidentais do medievo até a contemporaneidade.

Com continuidades ou descontinuidades ocorre que, nas “sociedades contemporâneas, a capacidade de disseminação de representações da realidade social está concentrada na mídia” (MIGUEL, 2002, p. 61). Após a emergência da televisão, a imagem se impôs exercendo enorme poder na construção de uma determinada memória social. Pierre Bourdieu destaca a importância desse instrumento audiovisual na construção e conformação de uma realidade e na imposição de princípios de visão de mundo (BOURDIEU, 1997, p. 28-29). Em vista disso, partimos do pressuposto de que, no Brasil, a maior parte da população se informa em relação ao Islã via televisão. Diante disso, se faz necessário um estudo que privilegie as relações que envolvem a TV e o Islã, em especial a emissora líder e hegemônica, a Rede Globo de Televisão. Ante a impossibilidade de se analisar toda a extensa produção midiática brasileira sobre o tema, optamos por delimitar como *corpus documental*, os discursos e representações produzidos pela Rede Globo, uma vez que representa o maior grupo de comunicação do país e possui os programas que alcançam maior índice de audiência. Logo, a presente proposta partiu da necessidade de investigar o processo de construção e reprodução nessa emissora a partir de um acervo de ideias, imagens e representações que povoam o imaginário popular brasileiro em relação ao mundo muçulmano em seus vários aspectos.

Para a concretização do presente estudo utilizamos como referência principal a telenovela *O Clone* em que o Islã e suas mediações com as práticas culturais brasileiras obtiveram um lugar de destaque. Não bastasse a atualidade do tema, esta pesquisa visa, principalmente, contribuir no preenchimento de parte da lacuna existente na produção historiográfica nacional, pois são poucos os historiadores brasileiros que têm a televisão como

objeto de investigação¹³. Para tanto, são necessárias análises que possibilitem perceber como a maior emissora brasileira de televisão representa o mundo islâmico para que seja possível entender a dinâmica que envolve a construção de um vasto repertório de imagens dessa civilização, no imaginário social da população do país.

O desenvolvimento de uma nova sensibilidade a respeito dos acontecimentos contemporâneos só foi possível graças à crescente capacidade da mídia de destruir as barreiras geográficas e temporais, permitindo, aos cidadãos, experimentar eventos em nível planetário e buscar as possíveis explicações para esses fatos. Desse modo, a análise do discurso sobre o Islã, produzido pelo telejornalismo (brasileiro), a partir de algumas reportagens, se faz necessário, pois além da presença recorrente na mídia televisiva de notícias, em função dos vários conflitos envolvendo o mundo islâmico nas duas últimas décadas, intenciona-se comparar esse discurso com o material discursivo evocado na ficção, especialmente na telenovela *O Clone*. Esses discursos, tais quais os seus similares da esfera ficcional, também assumiram formas variadas desde as mais objetivas até as mais simplificadoras.

Portanto, esta pesquisa também pretende fazer uma rápida análise de parte da programação telejornalística da Globo, com atenção especial para o *Jornal Nacional* e para a reportagem exibida no dia seguinte ao 11 de setembro no *Jornal Bom Dia Brasil*, que é transmitido pela manhã e é destinado a um público mais restrito, selecionado e sofisticado, que normalmente tem necessidade de informações rápidas e bem elaboradas para iniciar o seu dia de trabalho.

A escolha por algumas reportagens do primeiro telejornal justifica-se por várias razões, dentre as quais, a sua grande audiência e liderança bem como o seu longo período de existência, pois recentemente completou quarenta anos. As matérias escolhidas foram exibidas no dia do atentado em horário nobre e entre o período de 12/12/2001 a 15/12/2001, época em que a coalisão ocidental liderada pelos Estados Unidos invadiu o Afeganistão derrubando o regime imposto pelos Talebans ao país. Estas últimas reportagens foram produto da viagem que a jornalista Ana Paula Padrão realizou ao Afeganistão para mostrar as mudanças que o país atravessava após a queda do governo Taleban.

¹³ Destaque para os trabalhos publicados ao longo dos últimos anos por pesquisadores ligados a História e a área do audiovisual, que incluem nomes como Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Elias Thomé Saliba e Mônica Almeida Kornis, entre outros. Além de suas publicações individuais, estes professores publicaram alguns trabalhos que foram reunidos na coletânea de textos intitulada História e cinema: Dimensões históricas do audiovisual. Especificamente falando a respeito da relação entre História e telenovela, temos a recente dissertação de mestrado de Maurício Tintori Piqueira, “*Entre o Entretenimento e a Crítica Social: A Telenovela Moderna da Rede Globo de Televisão e a Formação de uma nova identidade nacional (1969-1975)*”, defendida na PUC – SP em 2010.

Além disso, cumpre destacar que a Rede Globo possui um arquivo muito bem organizado, e já começa disponibilizar parte dele para acesso eletrônico. O historiador Marcos Napolitano (2006) discutindo acerca da importância das fontes audiovisuais para o trabalho historiográfico, enfatiza a pesquisa em fontes orais e em acervos escritos como almanaques de TV, catálogos, livros de memórias e jornais locais. A *internet* é outro meio que representa uma valiosa ajuda aos pesquisadores, pois constitui um depósito de informações que pode contribuir na coleta de dados e disponibilização de material audiovisual.

Deve-se ressaltar que, especialmente, para o intervalo de tempo iniciado no período do imediato pós atentados de 11 de setembro, ao contrário da ficção, essa dizibilidade (re)produzida a partir da mídia informativa telejornalística enfatizou, sobremaneira, o fenômeno do terrorismo, da violência e do fundamentalismo. Na perspectiva adotada aqui, acreditamos que a ficção tem um impacto muito mais profundo para o entendimento popular do Islã do que usualmente se tem considerado.

O telejornalismo, geralmente, não possui um caráter pedagógico, a notícia é condensada em um tempo muito curto, de forma fragmentada, privilegiando os “furos” e com pouco espaço para uma análise mais consistente. A informação se limita à imagem escolhida e a um conjunto restrito de pequenas frases. A ficção televisiva, por outro lado, opera em sentido diferente. Além de sua feição didática e pedagógica, a dramaturgia possui dinâmica seriada, praticamente diária, fornecendo uma quantidade muito maior de informações com uma surpreendente riqueza de detalhes. A telenovela pode adaptar o seu roteiro às temáticas mais variadas, possibilitando a fruição prazerosa por parte de seu público. Pode-se considerar que a novela, como aponta Motter, é a “maior tribuna do país”, pois atua como um referente a partir do qual uma coleção de temas é posta a circular, contextualizando sem pressa, comovendo, divertindo, através de um discurso lúdico que envolve a audiência em uma relação afetiva com os personagens (MOTTER, 1998, p. 99-101).

Não se pode negligenciar a intensa repercussão de um folhetim, pois os próprios programas da emissora comentam e destacam os assuntos da narrativa novelística. No caso da Rede Globo, os veículos intramidiáticos (programação da grade da própria emissora que remete a outros programas) mais expressivos são constituídos pelo programa de variedades *Vídeo Show* e pelo humorístico *Casseta e Planeta*. Deve-se considerar também o que Motter denomina de “repercussão intermídia”, ou seja, o comentário proporcionado pelo drama nas rádios, outras emissoras e em revistas especializadas no gênero bem como outras ferramentas que surgiram a partir da *internet*, e que também vêm sendo utilizadas com esse fim, tais como

redes sociais e *blogs*¹⁴. O público brasileiro – “escolarizado” em assistir telenovelas – muitas vezes, procura ler revistas, colunas dos diários impressos, acessar pesquisas em meios virtuais para se inteirar cada vez mais em relação às tramas, podendo recorrer ainda a informações complementares e mais precisas em outros meios como livros¹⁵ e conversas do dia-a-dia.

Em se tratando das relações entre Islã e ficção, Martyn Allebach Oliver avaliou o impacto e a importância literária ficcional de, *A Thousand And One Nights*, que no Brasil é conhecido como *As Mil e Uma Noites*, na produção imaginativa das noções ocidentais acerca do Islã. Ele afirma que esse texto possui uma grande abertura para a reinvenção e interpretação e, por isso, foi constantemente reformulado, adequando-se às necessidades, caprichos e fantasias de seus inúmeros manipuladores. Em diferentes tempos o livro foi empregado para formular o Islã como a terra da fantasia, se prestando a todo tipo de representação (OLIVER, 2009, p. 7-10). Através principalmente de livros, filmes e de uma variedade de programas televisivos como animações, seriados e também telenovelas – para o caso brasileiro – *As Mil e Uma Noites* foi reproduzido e suas representações acabaram prevalecendo no imaginário ocidental, fazendo com que as audiências largamente desinformadas, associassem o universo islâmico ao texto.

Por isso, pensamos que no contexto do Brasil, especialmente diante de uma carência de informações ou de uma ênfase, em parte negativa, por parte do telejornalismo, o Islã, ironicamente, foi mais facilmente introduzido e reconhecido através de uma novela, de um produto ficcional, melodramático, cômico e fantástico. Cabe destacar aqui que o melodrama se insere como a principal matriz referencial que estrutura a narrativa ficcional do cinema e da televisão. Mesmo a telenovela brasileira produzida a partir da Rede Globo e ancorada em uma concepção realista de ficção, tem no fio melodramático o seu eixo condutor. Peter Brooks, teórico da literatura, em seu *The Melodramatic Imagination* (A Imaginação Melodramática) estabeleceu um importante estudo que relacionou o melodrama ao cinema e a televisão.

Brooks percebeu o melodrama como uma forma básica imaginativa que se manifestou até mesmo na literatura de grandes autores do século XIX como Balzac, por exemplo, e, que, continua estruturando e modelando a imaginação moderna através da produção ficcional

¹⁴ Na rede social *Facebook* foram criadas mais de seis páginas dedicadas à novela em seu período de reprise. Em relação aos blogs, podemos destacar o *Antropologia, O Clone e islã*, de autoria da antropóloga Francisory Ferreira e disponível em: <<http://francisory.tumblr.com>>. Cabe destacar que na época da primeira exibição de *O Clone*, no Brasil a *internet* começava a se popularizar. Em 2001, os Blogs começavam a fazer parte do cotidiano dos internautas no exterior. Já as redes sociais só apareceram a partir de 2004.

¹⁵ O professor Paulo Daniel Farah, por ocasião de nosso exame de qualificação, afirmou que a telenovela *O Clone* contribuiu para o aumento da vendagem de seu livro *O Islã*.

cinematográfica e televisiva (BROOKS, 1993, p. 63). Mônica Almeida Kornis, comentando a ideia deste autor, afirma que

(...) o trabalho de Brooks destaca como esse gênero organizou uma ordem moral que, a partir daquele momento, não mais seria definida pelo transcendental, mas pela interação dos homens num novo tipo de sociedade. A categoria “melodrama” passaria, então, a permitir a análise de um conjunto de produções ficcionais, inclusive do cinema e da televisão (KORNIS, 2008, p. 48).

A novela, dentro do compromisso do melodrama, tende a matizar o conflito, estabelecendo uma experiência de catarse em uma sociedade dividida (ou traumatizada por algum tipo de violência). Essa experiência de catarse ajuda a identificação do público com os personagens e com as situações representadas, o que em nosso modo de ver contribuiu para que *O Clone* cumprisse uma finalidade didática, pedagógica provendo informação acerca de temas e características do islã e de aspectos de sua cultura, além de humanizar o outro muçulmano.

Retomando nosso cotejo entre teledramaturgia e telejornalismo, principalmente a partir dos anos noventa, nos principais telejornais brasileiros, o que inclui o *Jornal Nacional*, podemos observar a tendência “(...) à serialização e, na sua esteira, à inserção de narrativas da ficcionalidade em sua estrutura interna” (BORELLI e PRIOLLI, 2000, p. 66). Assim sendo, pode-se afirmar que o telejornal também trabalha com uma certa “imaginação melodramática”, mobilizando o melodrama. Ele reitera, dramatiza e termina sua edição quase sempre com uma mensagem otimista. Portanto, como observamos até mesmo o noticiário televisivo recorre ao elemento melodramático para agilizar suas informações acarretando assim uma maior mobilização de sua audiência¹⁶.

O problema é que na maior parte dos noticiários que vieram ao público por ocasião dos atentados, a dramatização das notícias operou lado a lado com uma retórica que enfatizou sobremaneira o terrorismo e o fundamentalismo sem, contudo, uma explicitação mais sólida de suas causas e de seu contexto. A dimensão monstruosa do acontecimento gerou grande comoção em todo o mundo, e não foi diferente no Brasil. O telejornalismo, vítima da necessidade do furo de reportagens e de informações imediatas simplificou os atentados numa equação em que o islã caminhou lado a lado com o terrorismo. O que aprofundou

¹⁶ Patrick Charadeau demonstra em *Discurso das Mídias*, como o telejornalismo é capaz de inserir elementos do repertório ficcional, como a roteirização de um filme de catástrofe para transmitir ao público os acontecimentos. Falando acerca dos eventos do dia 11 de setembro, o autor indica como essa mídia elabora imagens de vítimas, heróis e vingadores típicos do universo cênico (CHARADEAU, 2006, p.243-248). No entanto, o mesmo autor, identifica ainda os limites dessa dramatização demonstrando a necessidade de manutenção da credibilidade por parte dessa mídia, fato que a impede de recair correntemente em sensacionalismo ou dramatizações (CHARADEAU, 2006, p. 18-19).

negativamente essa situação foi o fato da televisão ser o veículo privilegiado de comunicação do islã com a sociedade brasileira. E se não fosse à telenovela *O Clone*, esse discurso midiático estigmatizante do pós 11 de setembro, praticamente teria monopolizado a representação do islã na esfera pública brasileira (PINTO, 2010, p. 209).

Portanto, dentro da dinâmica melodramática, apesar da dimensão fantasiosa e de alguns estereótipos egressos do universo do orientalismo literário, a novela desempenhou um importante papel didático-pedagógico, pois falou mais do islã do que praticamente todo o telejornalismo nacional reunido na época. E para melhor: os muçulmanos depois da novela ganharam “rostos humanos”. Concordamos com a afirmação do professor Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, quando diz que os muçulmanos ganharam uma maior visibilidade na sociedade brasileira, não tanto em função dos eventos do dia 11 de setembro, mas, sobretudo após a exibição de *O Clone*.

Pode-se falar mesmo na novela desempenhando um papel de “utilidade pública”, embora limitado pelo compromisso do espetáculo e do melodrama. A linguagem melodramática, flexível e rica em recursos provenientes da narrativa ficcional, mais próxima do gosto popular, carregada de hibridismos e marcada pela intertextualidade (BALOGH, p. 132), proveu um considerável número de informações do universo cultural islâmico ao grande público brasileiro, que praticamente desconhecia qualquer realidade relacionada ao islã, embora, em alguma medida já talvez relacionasse a religião ao fenômeno do terrorismo, principalmente, por causa das imagens e discursos que circularam na mídia informativa sobre os atentados terroristas do dia 11 de setembro e seus desdobramentos.

Por isso, em nossa análise vamos além do que destacou o professor Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Para além da dimensão da humanização dos muçulmanos, *O Clone* funcionou como um poderoso “recurso comunicativo”¹⁷, fazendo parte da “experiência moderna de conhecimento” (CAPELATO; [et al.], 2007, p. 12) promovida pelo melodrama televisivo revelando a eficácia da trama ficcional de televisão na produção de sentidos.

O recorte temporal, aqui delimitado, é feito a partir do início do atual milênio, em 2001, pois foi um período marcado pela emergência do islã na mídia brasileira após o advento do 11 de setembro e da telenovela *O Clone*, finalizando em 2002, ano que marcou o encerramento da primeira exibição da novela. Esse período coincidiu com a primeira metade do mandato inicial de George W. Bush nos Estados Unidos da América, no qual as torres

¹⁷ Maria Immacolata Vassalo Lopes reconhece a capacidade da telenovela brasileira na incorporação de uma “ação pedagógica explícita” que se apresenta de forma deliberada e cujo discurso traz explicações, definições e caracterizações, formando opinião acerca dos temas abordados. Ver LOPES, Maria Immacolata Lopes. Telenovela como recurso comunicativo. Matrizes, Ano 3 – número 1 Ago./dez. 2009.

gêmeas foram alvejadas pelos terroristas e ocorreu também a invasão ao Afeganistão. Todos esses fatos foram intensamente acompanhados pela mídia ocidental e pela brasileira.

O historiador, filho de sua época, não pode negligenciar as fontes audiovisuais. Marc Bloch chama a atenção para a diversidade dos testemunhos à disposição do pesquisador. Para ele tudo “(...) que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele” (BLOCH, 2001, p. 79) e também constitui-se em interesse como objeto da curiosidade da historiografia contemporânea.

A nova história aponta para o caráter representacional das fontes. Percebemos a TV como uma fonte¹⁸ para o estudo do contexto islâmico, pois produz discursos sobre tal. A televisão atuou como fonte e veículo de disseminação de uma cultura. Ela se tornou um lugar de memória do islã. Tendo em vista o peso dessa mídia no cotidiano social brasileiro a necessidade de trabalhos que problematizem as relações entre a programação televisiva e o universo islâmico se faz premente. Portanto, avaliamos pouco satisfatório qualquer estudo da construção de representações do islã que desconsidere a hegemonia desse meio audiovisual, principalmente no meio popular.

Então, o argumento central desta tese é a ideia de que a telenovela *O Clone* levou o islã para o espaço doméstico do público brasileiro, suas imagens e discursos produziram representações do que é ou deve ser um muçulmano para milhões de pessoas. Foi um veículo que através da ficção, produziu, traduziu e transmitiu enunciados, contribuindo, sobremaneira, para a fixação de um imaginário. Nesse sentido, a telenovela deve ser pensada como um documento sócio-histórico, pois conforme Maria de Lourdes Motter destaca, essa narrativa ficcional por rearticular dados da memória coletiva na produção de sentidos, se firma como documento e como lugar de memória (MOTTER, 2004, p. 251-252)¹⁹.

Do ponto de vista metodológico as fontes audiovisuais são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas e desafiadoras. É crucial “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2006, p. 236). Marcos Napolitano sugere uma tensão inerente às fontes de natureza audiovisual, seja entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, ou então, entre intervenção estética e

¹⁸ Napolitano nos afirma que todo filme é representação e pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu (NAPOLITANO, 2007, p. 67). A telenovela também é um modo de representação permeado pela lógica do melodrama.

¹⁹Essa autora percebe a telenovela, em especial a produzida pelo Sistema Globo de Televisão, como uma narrativa que incorpora elementos de outros gêneros ficcionais ou não ficcionais, além de incorporar elementos da realidade dialogando com o cotidiano social, funcionando como um moderno contador de histórias que ocupa o horário nobre da TV brasileira (MOTTER, 2004, p. 251-258).

registro documental. Ele aponta para a necessidade metodológica dos historiadores em “articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidos (ou seja, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito)” (NAPOLITANO, 2006, p. 237).

O historiador não pode desconsiderar a especificidade técnica da linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos dos audiovisuais, assim como não pode prescindir da natureza representacional desses. A teledramaturgia pode diretamente evocar representação histórica quando eventos históricos constituem o material de sua narrativa. Por outro lado, esse processo de representação histórica pode acontecer pela via indireta, principalmente quando a narrativa remeter a estruturas sociais que formam uma determinada sociedade. Em nossa maneira de ver essa via indireta pode ser exemplificada pela telenovela *O Clone*, que representou o islã para o público brasileiro.

Marcos Napolitano, um dos primeiros historiadores²⁰ a trabalhar com as fontes audiovisuais no Brasil, sugere que o pesquisador deve proceder ao fichamento do material audiovisual construindo campos de registros, informações e comentários de acordo com o gênero, a linguagem e a função do referido programa. Deve entender a natureza específica desses gêneros e encarar a linguagem televisiva como “um conjunto de operações de registro, seleção, edição, e realizar o movimento inverso dessas operações, desconstruindo os fatos descritos ou os eventos narrados pelo documento televisual” (NAPOLITANO, 2006, p. 283).

O ponto de partida metodológico desta pesquisa seguiu a orientação proposta por Napolitano. Além disso, Peter Burke nos lembra que “(...) nada nos torna tão conscientes de nossos métodos como ter que descrevê-los por escrito” (BURKE, 2003, p. 183). O trabalho em assistir à novela se revelou razoavelmente intensivo. Deve-se ressaltar que essa obra contou com 221 capítulos, sendo considerada uma das telenovelas mais extensas exibidas pela Rede Globo, extrapolando a média do gênero que fica em torno de 180 capítulos. O acompanhamento de cada capítulo foi feito de forma sistemática e repetida. O procedimento teve como base inicial a identificação do núcleo dramático, em especial o chamado núcleo muçulmano da trama. Após essa fase, foram realizados os fichamentos dos discursos evocados pelos personagens da narrativa. Aqui, para que o registro verbal fosse devidamente anotado, as cenas foram reprisadas várias vezes. Em seguida, procedeu-se a análise dos textos sem negligenciar a especificidade da linguagem, os elementos de encenação ficcional, as escolhas e os tons predominantes nas imagens.

²⁰ Ao lado de outros historiadores e pesquisadores ligados aos estudos do cinema e da televisão, como por exemplo, Elias Thomé Saliba, Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin.

Foram identificados discursos relacionados ao tema da clonagem, à questão das drogas, ao alcoolismo, além da problemática constituinte de nosso interesse específico nessa trama, ou seja, os discursos e representações relacionados ao islã, aos muçulmanos e aos árabes²¹.

O passo seguinte foi uma primeira e geral classificação dos textos em relação aos temas abordados que compõem o universo islâmico. Ao todo identificamos um universo de doze grandes temas cuja ocorrência, ao longo da trama, foi marcada por regularidades. Nessa linha, destacamos primeiro o conjunto que contempla as questões relacionadas à religião, à tradição e à vida familiar muçulmana, com ênfase para as questões concernentes ao universo feminino. Esse primeiro conjunto temático, em sua grande maioria, foi marcado pelo elemento didático da telenovela. É aqui que aparecem vários diálogos que perfazem um importante material informativo concernente ao islã, bem como emergem determinados aspectos de sua tradição cultural e religiosa principalmente tendo como ponto de partida o personagem “tio” Ali que funcionou como uma ponte constante entre o real e a dimensão da fantasia inerente ao melodrama folhetinesco.

Nesse conjunto inicial foram identificados sete subgrupos ou subconjuntos temáticos. O primeiro subgrupo congregou aspectos ligados à religiosidade islâmica, totalizando cinquenta e duas ocorrências²² na obra. E o segundo compreendeu aspectos que abarcam a família islâmica de uma maneira geral, totalizando cerca de 140 ocorrências na novela. O terceiro subgrupo abriga histórias do profeta Maomé e de outros personagens da tradição do islã bem como alguns provérbios, perfazendo trinta e cinco citações. Em quarto lugar, somando apenas oito ocorrências, os diálogos que apresentam interdições em relação à comida, ao álcool e aos jogos, entre outros. O quinto subgrupo inclui textos que tratam de questões variadas, tais como rituais, simbologias, culinária árabe, hábito de fumar narguilé e até superstições e simpatias perfazendo um total de cinquenta e nove menções. Em sexto lugar, nove passagens em que a trama ficcional evoca referências aos antigos árabes bem como a beduínos e berberes. Por último, constituindo um subconjunto a parte, destaca-se o cenário que inclui uma profusão de imagens do deserto, da cidade de Fez com suas ruas, casas, bazaris e mesquitas. As tendas, caravanas e animais típicos da região aparecem em

²¹ A novela também tratou de outros temas, embora abordados em segundo plano ao longo da narrativa, tais como campanha contra a dengue e combate a pirataria, por exemplo. Em certo sentido, podemos notar que a telenovela, dentro de uma dinâmica ficcional televisiva constrói também agendas e temas de debate, estabelecendo seus limites e dilemas, de forma muitas vezes simplificadora e moralista.

²² Consideramos uma ocorrência, uma cena em que emergem discursos, em sua maioria vinculados a dimensão textual, embora possamos inserir aí também algumas “imagens canônicas” fortes, verdadeiros emblemas da orientalidade, que por si só traduzem representações e ou ideias.

várias cenas, compondo, de forma marcante, o universo oriental. Para efeito de quantificação, registramos mais de oitenta cenas que destacaram essa paisagem imagística²³.

Também identificamos um segundo conjunto temático²⁴ cuja classificação situamos em torno de cinco subgrupos ou subconjuntos. Os dois primeiros foram estabelecidos a partir dos diálogos que aparecem na novela com os discursos conservadores. O primeiro deles está relacionado à temática da rejeição dos valores ocidentais – o Ocidentalismo seguindo a linha proposta pela definição de Ian Buruma e Avishai Margalit (2006) – e caracterizado por quarenta ocorrências ao longo dos capítulos. Ainda nessa perspectiva conservadora, em segundo lugar, um número de cinquenta e cinco passagens (diálogos) nas quais a narrativa evoca um discurso tradicional, puritano, retrógrado, que beira ao radicalismo islâmico. Um dos objetivos desse recorte é averiguar em que medida o tema do fundamentalismo islâmico foi apropriado na telenovela. Pode-se afirmar que a novela se apropriou do discurso fundamentalista?

Por outro lado, foram registrados também um total de quinze diálogos ao longo da telenovela, nesses diálogos fica evidente a existência de divergências de interpretação²⁵ dos próprios fiéis muçulmanos em relação a diversos aspectos da religião e da tradição islâmica. Essas divergências se materializavam no ambiente ficcional através de algumas discussões entre os dois personagens que se apresentavam como os principais expoentes da tradição muçulmana e que compõem o terceiro subgrupo.

Os dois últimos subconjuntos são marcados pela retomada de antigos discursos. No entanto, em ambos, *O Clone* se apropriou de representações de outra natureza. O quarto subconjunto é caracterizado pelo diálogo estabelecido entre a obra audiovisual e um dos mais importantes textos literários ocidental sobre o islã, o conhecidíssimo *As Mil e Uma Noites*, que se tornou um dos grandes marcos do orientalismo literário – como já assinalado, a novela recorreu a muitos empréstimos dessa obra. Nesse sentido, identificamos cinquenta e sete passagens entre diálogos e imagens que evocam o tema orientalista em seu sentido literário.

Finalmente, o quinto e último subconjunto classificado, engloba um total de trinta ocorrências, que contemplam a existência de um imaginário pautado por antigas representações, caricaturas e estereótipos acerca do islã, dos árabes e muçulmanos em geral, largamente disseminados na sociedade brasileira. A título de ilustração, citamos o tradicional

²³ Ver quadros 2, 3 e 4 no Capítulo 2.

²⁴ Essa segunda coleção de temas, de uma maneira geral, é caracterizada pela presença de representações do islã subjacentes ao contexto político atual, embora algumas delas sejam provenientes de um quadro histórico mais antigo, perfazendo assim uma longa duração.

²⁵ De certa forma, a agenda seguiu a linha de representação dos setores mais liberais das sociedades ocidentais, que não vêem o islã, em si, como sinônimo de fanatismo, violência e terrorismo.

estereótipo do imigrante de ascendência sírio-libanesa, que já apareceu em outras produções da teledramaturgia nacional, como foi o caso da novela *Os Imigrantes*, exibida pela rede Bandeirantes, entre abril de 1981 e junho de 1982. Assim como na novela, nos dias atuais, esses imigrantes e seus descendentes muitas vezes ainda são chamados de “turcos” e constantemente são associados ao comerciante esperto.

A estrutura desta tese foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, procedemos primeiramente a análise das principais teorias que discutem a emergência da mídia na sociedade moderna dando prioridade para os teóricos que desenvolveram estudos críticos e que não caíram nas armadilhas maniqueístas. Para esses pesquisadores²⁶, a televisão não se resume a um instrumento de emburrecimento e alienação, mas a uma instância marcada pelas lutas político-sociais em torno da hegemonia e que podem servir de instrumento de dominação, podendo também oferecer recursos para a resistência e a mudança (KELLNER, 2001, p. 43). Nesta parte, também será apresentada a justificativa para a escolha dos autores que vão balizar essa pesquisa em relação à televisão.

Em seguida apresentamos um breve levantamento da história da televisão brasileira, destacando, sobretudo, a emergência da Rede Globo de Televisão, emissora líder e grande exportadora na área da teledramaturgia. A Globo redefiniu o gênero novelístico, transformando-o no produto cultural de maior popularidade do país. Para a realização dessa contextualização nos reportaremos à bibliografia clássica referente ao tema, privilegiando principalmente os autores que discutem a indústria cultural televisiva do Brasil a partir da telenovela²⁷.

Ainda nesse primeiro capítulo pretendemos demonstrar que o fenômeno telenovelístico não se limita apenas a sua dimensão de entretenimento, mas pode transmitir valores e atitudes sociais, tendo o mundo real como pano de fundo. Mais importante ainda, a telenovela abre espaço para o debate na família, na escola, no trabalho ou mesmo na rua,

²⁶ Estamos nos referindo principalmente aos seguintes teóricos e obras: KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia* – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: Edusc, 2001. MARTÍN-BARBERO, Jesus Martín. *Os exercícios do ver*: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. BUONANO, Milly. *Conceptos clave para el story-telling televisivo*. *Calidad, mediación, ciudadanía*. In: Revista Diálogos de la comunicación. 2003.

²⁷ Ver BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV*: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado*: A Sociedade da Novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. HAMBURGER, Ester. Diluindo Fronteiras: A Televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAES, Fernando (org.) *A História da Vida Privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea; organizadora do volume Lília Moritz Schwartz. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 439-487. MATTELART, Michele e Armand Mattelart. *O Carnaval das imagens*: a ficção na TV. 2 edição. São Paulo: Brasiliense, 1998. MELO, José Marques. *As telenovelas da Globo*: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988. ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela*: História e Produção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

funcionando como instância de socialização da sociedade atual brasileira e até como veículo de educação (ANDRADE, 2003, p. 105). Nesse sentido, juntamente com outras formas de ficção televisiva e com o telejornalismo, a telenovela atua como mecanismo imprescindível na configuração da esfera pública nacional na contemporaneidade²⁸.

O segundo capítulo aborda a dimensão didática da telenovela compreendendo o primeiro grande conjunto de temas que identificamos nessa análise e que estão relacionados com uma diversidade de aspectos que compõem o islã e a sua tradição cultural. Serão identificadas questões que se relacionam com a religião, tais como: alguns pilares do islã, a vida do profeta Maomé e outros personagens religiosos que são citados na trama, e uma série de informações que são concernentes à vida familiar muçulmana, e em especial, a situação da mulher. Esse papel didático e educativo da novela foi destacado por muitas pessoas que acompanharam essa produção, inclusive algumas bastante críticas²⁹. Procuramos realçar as principais passagens, diálogos e imagens que forneceram representações sem negligenciar, nesse processo, a contribuição dos cenários, sons, cores e tonalidades. A somatória de tudo isso, em nosso modo de ver, se apresentou como um lugar privilegiado de informações sobre a civilização islâmica.

A presente tese apresenta um debate em torno do discurso que foi construído a respeito do islã, no Brasil, a partir do gênero ficcional teledramatúrgico, e que incorporou uma base concreta histórica, bastante verossímil, tendo sido envolvido por uma atmosfera de forte apelo imaginativo. Para tanto, a novela fez uso de diversos tipos de “territórios de ficcionalidade”, entendidos como matrizes ou fatos culturais nas manifestações da cultura popular. Esses territórios de ficcionalidade apelavam para o cômico, o fantástico e o erotismo, sem prejuízo de sua dimensão pedagógica, cuja técnica, em certos momentos, se parecia muito com uma aula sobre a religião e a cultura de árabes-muçulmanos. A telenovela é, antes de tudo,

²⁸Nos últimos anos foram publicadas várias obras que trazem coletâneas de textos de autores diversos que discutem televisão a partir de vários enfoques e abordagens. Ver por exemplo: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. BUCCI, Eugênio; HAMBURGER, Esther (Orgs). *A tv aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. BUCCI, Eugênio. Antropofagia patriarcal. In: BUCCI, Eugênio; HAMBURGER, Esther (Orgs). *A TV aos 50 – Criticando a TV brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p.111-132.

²⁹Hamburger por exemplo, em artigo da *Folha Online*, apesar de criticar a exibição exaustiva da dança do ventre afirma que “*O clone* interveio na conjuntura, quase como um programa de prestação de serviço” (HAMBURGER, Esther. *Análise: Drama vai a novo território imaginário*. In: **Folha Online**. Atualizado em 13 de jun. de 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustradra/ult90u24758.shtml>>. Acesso em: 13 de out. de 2009). Abdeslam Maleh, segundo secretário da Embaixada do Marrocos, afirmou que “(...) apesar de haver enganos culturais na novela, *O Clone* incentivou o comércio e o turismo do Marrocos” (MAGGIO, Sérgio. *Visões reais da fantasia*. In: **Correio Braziliense**. Atualizado em: 14 de jun. de 2002. Disponível em: <http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020614/pri_tem_140602_182.html>. Acesso em: 02 de out. de 2009).

melodrama, dramatização e representação da vida cotidiana, gênero híbrido que mistura linguagens variadas articuladas à oralidade, imagens, escrituras (ANDRADE, 2003, p. 44) e comunica veracidade e sensação de realidade.

Apesar de ser uma obra audiovisual de ficção, com um enredo e personagens que não correspondem à realidade, *O Clone* atuou como um espaço de informação e lugar de discussão de temas importantes da atualidade como: a clonagem, a problemática das drogas e, é claro, o universo islâmico. Portanto, é uma narrativa que aborda a contemporaneidade, pois no que se refere ao islã, esse é problematizado em função de uma realidade complexa e histórica, que nesse caso, se inscreve no longo relacionamento entre o Oriente islâmico e o Ocidente cristão. Para a aferição do grau de verossimilhança da novela, bem como para o estabelecimento da crítica diante de escolhas, omissões e erros, nos utilizamos de uma bibliografia relativa ao islã e ao mundo muçulmano³⁰.

O terceiro capítulo enfatizará o discurso do islã na telenovela que incorporou e/ou retomou discursos conservadores que subjazem as relações entre o Oriente muçulmano e o mundo ocidental, bem como a experiência de modernização. Primeiramente, abordamos o tema da rejeição ao Ocidente e seus valores. Para tanto, destacamos as dezenas de ocorrências verificadas ao longo da trama e estabelecemos um diálogo com a obra de Ian Buruma e Avishai Margalit (2006) que discutem como a civilização ocidental é percebida por muitas pessoas, cujo conservadorismo as leva a rejeição de “importações ocidentais”³¹. Em seguida, ressaltaremos as principais manifestações desse conservadorismo islâmico no cenário fictício e sua articulação com o contexto social dos muçulmanos. Em que medida o fundamentalismo, como ideologia anti-moderna que atravessa a civilização islâmica, marcou o campo discursivo da telenovela? Partindo dos diálogos construídos na trama e através da bibliografia clássica³² referente ao assunto, discutiremos se a narrativa representou tal posição, se utilizou de algum mecanismo caricatural para isso e se esse discurso foi naturalizado pela trama.

³⁰ Além dos autores citados na nota de número 3, ver PACE, Enzo. *Sociologia do Islã: fenômenos religiosos e lógicas sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. VERNET, Juan. *As origens do Islã*. São Paulo: Globo, 2004. BOUHDIBA, Abdelwahab. *A sexualidade no Islã*. São Paulo: Globo, 2006. ARMSTRONG, Karen. *Maomé: uma biografia do Profeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. WARRAQ, Ibn. *Why I am not a muslim*. New York: Prometheus Books, 2003. DEMANT, Peter. *O Mundo Muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2004.

³¹ Buruma e Margalit não levam em consideração que as assimetrias econômicas, a globalização e a configuração geopolítica mundial, ancoradas em práticas imperiais, também têm influência no fenômeno de rejeição ao Ocidente. Portanto, a rejeição ao Ocidente não é devida apenas ao conservadorismo do outro como afirmam os autores.

³² Ver ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. DEMANT, Peter. *O Mundo Muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2004. KEPEL, Gilles. *Jihad: expansão e declínio do islamismo*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed. 2003. MEDDEB, Abdelwahab. *A doença do Islã*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. RODINSON, Máxime. *O Islã político e crença*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. LEWIS, Bernard. *O que deu errado no Oriente Médio?* Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Ainda no terceiro capítulo, abordamos as cenas em que os dois mais importantes personagens do núcleo muçulmano de *O Clone* apresentaram divergências em torno de questões de interpretação da tradição cultural e religiosa, os tios Ali e Abdul. Identificadas em 15 diálogos, tais divergências transcodificam, de forma caricatural e reduzida, a existência de um grande debate que abarca as sociedades das nações islâmicas, reflexo daquilo que Peter Demant qualificou como um dos “cinco dilemas do islã futuro” (DEMANT, 2004, p. 356-364).

O quarto capítulo compreende a análise do aspecto intertextual da telenovela, entendendo que esse produto audiovisual se apropriou e naturalizou representações evocadas no texto conhecido como *As Mil e Uma Noites*. Esse texto foi, primeiramente, introduzido no Ocidente em 1704, através de uma tradução do francês Antoine Galland³³ e se tornou um trabalho frequentemente citado como uma chave investigadora na produção imaginativa das noções ocidentais do islã. Ao longo desses três séculos, a obra sofreu várias reformulações, adequando-se, continuamente, às necessidades, caprichos e fantasias de seus numerosos manipuladores e se constituindo como o principal veículo imaginativo para a formulação do islã como a terra da fantasia, de aventuras e de liberação sexual (OLIVER, 2009, p. 9-10).

As Mil e Uma Noites se tornou fonte primária para a construção literária do islã no Ocidente se prestando a todo tipo de interpretação e representação. Sua influência se disseminou através de filmes no cinema e na televisão, desenhos animados e livros. No Brasil, identificamos a telenovela *O Clone* como um dos principais meios de propagação da influência desse monumento literário. Conforme assinalado, foi Martyn Allebach Oliver que em sua tese, discutiu a função dessa obra na contribuição para a representação ocidental da civilização islâmica. Para ele, *As Mil e Uma Noites* constitui um dos textos fundadores do orientalismo na forma literária. Oliver ainda estabelece um proveitoso diálogo com Edward Said, principalmente através de sua obra “Orientalismo”, bem como, com o trabalho de crítica mais recente de Robert Irwin, enriquecendo o debate em torno das relações entre conhecimento e a tradição orientalista. O autor também critica a maneira como Edward Said utiliza como instrumento de dominação política e colonial a noção de representação em sua concepção de orientalismo como um sistema hegemônico que não valoriza nenhuma atuação de pessoas, individualmente, dentro de um contexto histórico de acumulação de um conhecimento (OLIVER, 2009, p. 61-63).

³³A versão utilizada neste trabalho é GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Tradução Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 2v.

Por sua vez, também a partir de nosso diálogo com essas obras, bem como com o conceito de “medievalidade” proposto por José Rivair Macedo, no qual ele afirma que na moderna indústria cultural a Idade Média aparece apenas como uma referência por vezes estereotipada (MACEDO, 2009, p. 16), propomos o conceito de “orientalidade” para expressar o imaginário midiático egresso do orientalismo literário. O termo nos pareceu bastante apropriado para pensarmos as representações veiculadas na cultura da mídia, quando o assunto está relacionado com árabes e muçulmanos e com o Oriente islâmico de uma maneira geral. A orientalidade deve ser entendida aqui como a culminância das representações de cunho orientalista nos modernos meios audiovisuais.

As imagens abarcadas pela orientalidade promovem uma rápida identificação das audiências com temas e ideias, muitas vezes estereotipadas, e que, se relacionam com a cultura islâmica, remontando ao acervo oriundo de textos como *As Mil e Uma Noites* e outros que compõe o universo orientalista. Tais imagens também podem ser pensadas a partir da conceituação proposta por Elias Thomé Saliba que se utiliza da expressão “imagens canônicas” para se referir a

(...) aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual. Tais imagens constituem pontos de referência inconscientes, sendo, portanto, decisivas em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. São imagens de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente (SALIBA, 2007, p.88).

A orientalidade, dentro da dinâmica que a configura como um conjunto de “imagens canônicas” que podem facilitar a identificação do público consumidor dos produtos da indústria do audiovisual, que abarca desde literatura, música, cinema, televisão e jogos com um conjunto de representações. Logo podem contribuir para o reforço do imaginário orientalista, como já aludimos, mas também podem contribuir na compreensão de situações históricas (SALIBA, 2007, p.90).

O Ocidente tem desenvolvido uma imagem peculiar e problemática do islã, imagem essa baseada no que foi produzido a partir de um livro medieval cômico. Não se pode dizer que essa história da representação tem sido totalmente negativa (OLIVER, 2009, p. 68). Logo, a obra introduzida por Galland tem se constituído, ao longo destes três séculos, como um repositório de impressões ocidentais sobre a religiosidade islâmica, embora, como o próprio Martyn Allebach Oliver assegura, não se trata de um texto que fale especificamente da religião. Contudo, o elemento religioso está presente no contexto das histórias. Portanto, nesse último capítulo se fará a abordagem do debate orientalista a partir da polêmica obra de Said

(1990), observando os principais limites identificados pelos estudiosos³⁴ que criticaram a sua abordagem. Nessa perspectiva, concebemos a novela *O Clone* como um texto que dialogou com o orientalismo literário através das representações extraídas do acervo imaginário das *Mil e Uma Noites*. A novela também reproduziu ao longo de seus vários capítulos, diversos ícones da orientalidade dialogando com toda uma tradição intertextual já assentada na cultura cinematográfica ocidental.

O capítulo é encerrado com uma discussão que estabelece uma relação entre as imagens canônicas que compõe a orientalidade e a alteridade. Mesmo os estereótipos que caracterizam essa imagética egressa do orientalismo literário, podem ser pensados como elementos que acomodaram o outro muçulmano nos imaginários coletivos. Sendo assim, *O Clone* também serviu como um recurso comunicativo que funcionou como uma narrativa a favor da alteridade. Por fim, será destacado que esse melodrama também revelou novos estereótipos assim como restringiu o seu campo discursivo em torno de alguns temas em detrimento de outros.

Não é intenção desta pesquisa produzir uma consideração definitiva sobre a história das representações culturais e religiosas islâmicas veiculadas pela televisão. Ao contrário, pretende-se dedicar a uma temática que é negligenciada na academia e, portanto, ainda deficiente. Por isso, é essencial não perder de vista a questão central de nossa abordagem que envolve a construção de um discurso articulado pela Rede Globo de Televisão e que representa o na televisão brasileira, tendo como referência principal a novela *O Clone*.

³⁴ Ver IRWIN, Robert. *Pelo amor ao saber*. Rio de Janeiro: Record, 2008. BLANKS, David R. Western Views of islam in the Premodern Period: A Brief History of Past Approaches. In:_____.; FRASSETTO, M. (ed.) *Western Views of islam in Medieval and Early Modern Europe*. New York: St. Martín's Press, 1999. p.11-54.

CAPÍTULO 1

TELEVISÃO E TELENÓVELA NO BRASIL: ESPAÇO PÚBLICO MEDIADO PELO UNIVERSO MELODRAMÁTICO

“Hoje eles estão festejando uma coisa muito bonita, a solidariedade, a paz. Nós também gostamos da paz e não somos nós que vamos declarar guerra a ela”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 74.

“Moro nos Estados Unidos desde 1991 e sempre comentava com os amigos que aqui não havia terrorismo – até 11 de setembro do ano passado. Fiquei com ódio do islamismo. Mas com a novela *O Clone* pude aprender um pouco mais sobre o *Corão* e a não discriminar todos os adeptos da religião”.

Luiz Lima

Uma pesquisa veiculada pela Rede Globo de Televisão no *Jornal da Globo*, divulgada em 24 de junho de 2009, revelou que, quando se trata de aparelhos eletroeletrônicos, a televisão é o item preferido entre os brasileiros³⁵. Tal fato evidencia a importância da TV no cotidiano de milhões de pessoas, mesmo diante da profusão de diversos tipos de aparelhos similares, tais como: DVDs, computadores, filmadoras e outros. Por ocupar tamanho destaque no dia-a-dia dos brasileiros, a TV se configura como o meio de maior acessibilidade, contribuindo, dessa forma, para integrar o indivíduo, a informação e a própria realidade cultural.

Passado mais de meio século após a sua chegada no país, esse importante meio de comunicação ocupa um papel central na veiculação de informações, na compreensão do real bem como na construção de representações acerca da realidade. Diante disso, o presente capítulo destacará a emergência da TV no Brasil, assim como, alguns fatores que colaboraram para transformar a indústria televisiva nacional na mais poderosa indústria cultural da América Latina. Destacaremos também, a inscrição da Rede Globo de Televisão nesse processo e a transformação da telenovela no gênero de maior popularidade da televisão

³⁵ Poucos anos antes desta nota do *Jornal da Globo*, a *Eletrobrás* divulgou uma pesquisa sobre os hábitos e consumo de energia no país. Segundo o estudo, o aparelho elétrico mais presente em domicílios no Brasil é a televisão, com presença em 97,1% das casas brasileiras, superando inclusive a geladeira. A média é de 1,41 aparelhos por residência, ou seja, em vários domicílios há mais de uma TV. (Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL23738-9356.00.html>. Acesso em: 14 de maio de 2011).

brasileira. Além disso, pretendemos demonstrar que a televisão e a telenovela não se limitam apenas ao entretenimento, podem ser pensados como instrumentos de educação para formar e informar as pessoas e se apresentam como mecanismos centrais na configuração da esfera pública na atualidade.

O capítulo ainda discute a construção de um espaço público nacional pensado enquanto um campo mediado pela televisão, tendo como referência hegemônica a posição de centralidade conferida a Rede Globo, conforme Eugênio Bucci demonstrou em *Videologias* (BUCCI, 2003, p. 222-234). Nesta seção, pretende-se destacar que no contexto do 11 de setembro, com a grande visibilidade dos atentados na mídia de informações, o telejornalismo tendeu a aprofundar a percepção do islã como uma religião de violência e terrorismo. Conforme será destacado, foi a telenovela *O Clone* que contribuiu, apesar dos estereótipos orientalistas, para representar o islã no espaço público como uma religião humanizada. Para completar, ironicamente, o islã passou a ser associado a um trabalho melodramático que “informou” o público brasileiro acerca de aspectos importantes da cultura e da religião islâmica naquele momento³⁶.

No entanto, antes de procedermos a essa discussão acerca da emergência da televisão no Brasil, e o papel de um melodrama na esfera pública mediada, por ocasião do imediato pós 11 de setembro faz-se necessário à realização de um breve estudo que, de forma resumida, contemple o desenvolvimento da mídia, assim como algumas das principais teorias que nortearam as pesquisas relacionadas com os meios de comunicação no ambiente acadêmico. Desse modo, um produto midiático como uma telenovela, voltado para o entretenimento, apesar de seu formato ficcional seriado e sua linguagem melodramática também é capaz de ser pensado como um instrumento de divulgação de valores, informações e conhecimento.

O Clone foi uma telenovela que para o bem e para o mal apresentou um panorama informativo do islã em sua dimensão religiosa e cultural, assim como forneceu um diagnóstico, mesmo que fragmentado e parcial referente ao contexto contemporâneo que atravessa o mundo muçulmano, especialmente se levarmos em consideração suas relações com o Ocidente e o mundo moderno. Em que pese o dispositivo melodramático e sua linguagem televisiva que condiciona, limita e restringe o conteúdo das informações, o resultado, em nossa maneira de ver pode ser considerado positivo se levarmos em conta sua enorme repercussão em um contexto marcado pelos eventos traumáticos que se seguiram aos atentados perpetrados contra os Estados Unidos.

³⁶ A análise da dimensão didática da telenovela será tema do próximo capítulo.

Essa rápida introdução no desenvolvimento da mídia e nas principais discussões suscitadas no ambiente acadêmico que giraram em torno de sua problematização ao longo do século XX, se justifica para a construção do instrumental intelectual que permite entender este objeto para além de visões maniqueístas e simplificadoras que ora vêem essa indústria como manipuladora, ou que, a compreendem como um produto aberto e desvinculado de seu contexto de produção.

1.1-TEORIAS DA CULTURA DE MASSA

Muitos intelectuais ainda desprezam a televisão e a ficção na discussão do lugar das comunicações no seio da cultura contemporânea. Desde o nascimento da mídia, estudiosos têm debatido as suas implicações e se posicionado em relação aos seus produtos. A seguir destacaremos as principais correntes que problematizam o fenômeno da indústria cultural, ao longo do século XX. Antes disso, realizaremos um breve histórico do surgimento do aparato midiático e da ascensão dessa indústria cultural. Essa abordagem se faz relevante na medida em que fornece um rápido panorama da emergência do complexo midiático, principalmente em função de seu desenvolvimento tecnológico na conjuntura do capitalismo mundial, bem como, as maneiras como essa complexa estrutura foi sendo abordada no contexto acadêmico intelectual ao longo de quase um século de pesquisas e estudos.

1.1.1. UMA BREVE HISTÓRIA DO DESENVOLVIMENTO DA MÍDIA³⁷

Desde as primeiras décadas do século XX, a evolução dos meios de comunicação vem ganhando destaque dentro do universo acadêmico. Ao se falar em mídia é muito comum a menção a termos como “cultura de massa”, “indústria cultural” e “meios de comunicação de massa” dentre outros. É praticamente consensual a relação entre o desenvolvimento da mídia e a formação das sociedades modernas.

³⁷ Esse tópico é uma versão revisada do artigo *Teorias da cultura de massa*, de minha autoria com Diego Braga, publicado na Revista Intercâmbio, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, em seu volume 1, no ano de 2009 nas páginas 53-65.

A mídia exerce uma profunda influência na formação do pensamento político e social e, seja de forma direta ou indireta, altera a organização espacial e temporal, criando novas formas de ação e interação, além de novas maneiras de exercício do poder que não estão mais ligadas ao compartilhamento local comum. “De uma forma profunda e irreversível, o desenvolvimento da mídia transformou a natureza da produção e do intercâmbio simbólico no mundo moderno” (THOMPSON, 1998, p. 19).

O desenvolvimento da mídia se insere em um amplo processo, cujas origens remontam aos primórdios da era moderna e envolvem a imprensa, a literatura, o rádio, o cinema, a televisão e outros meios de comunicação. O advento do período moderno teve início em um processo de mudanças através dos quais várias unidades políticas da Europa medieval foram sendo reduzidas em número e reagrupadas num sistema entrelaçado de Estados-Nação. Com a emergência das sociedades modernas no último período da Idade Média e início da Idade Moderna, uma transformação cultural sistemática começou a ganhar um perfil mais preciso. Isso em

(...) virtude de uma série de inovações tecnológicas associadas à invenção da imprensa e, conseqüentemente, à codificação elétrica da informação, as formas simbólicas começaram a ser produzidas, reproduzidas e distribuídas numa escala sem precedentes. Os modelos de comunicação e interação se transformaram de maneira profunda e irreversível. Estas mudanças que incluem o que chamaríamos de “mediação da cultura”, tinham uma base cultural muito clara: o desenvolvimento das organizações da mídia que apareceram primeiramente na segunda metade do século XV e foram expandindo suas atividades a partir de então. (THOMPSON, 1998, p. 49).

O surgimento das indústrias da mídia é datado, então, na segunda metade do século XV, na qual as técnicas de impressão, originalmente desenvolvidas por Gutemberg, se espalharam pelos centros urbanos da Europa. Para Thompson, o “advento da indústria gráfica representou o surgimento de novos centros e redes de poder simbólico que geralmente escapavam ao controle da Igreja e do estado, mas que a Igreja e o estado procuraram usar em benefício próprio e, de tempos em tempos, suprimir” (THOMPSON, 1998, p. 54).

Um dos grandes exemplos históricos dessas transformações foi o papel desempenhado pelas novas técnicas de impressão na época da Reforma Protestante. O material impresso foi de fundamental importância na difusão das ideias de Lutero e de outros reformadores. Boa parte das ideias luteranas foram traduzidas para línguas vernáculas, impressas em folhetos e distribuídas por toda a Europa, difundindo o protestantismo e, conseqüentemente, contribuindo para a fragmentação do poder da Igreja Católica.

Os padrões de comunicação do início do período moderno foram transformados com o aparecimento de uma variedade de publicações periódicas que relatavam eventos e transmitiam informações de diversas naturezas³⁸. Essas redes de comunicação se constituíram, já no início do século XVII, nos primeiros jornais publicados de forma regular.

Três tendências foram fundamentais para o desenvolvimento das indústrias da mídia a partir do início do século XIX. A primeira delas foi a transformação das instituições da mídia em interesses comerciais de grande escala. Com o crescimento da população urbana e o constante declínio das taxas de analfabetismo, o mercado de impressos se expandiu e seu produto passou a ser direcionado a um público cada vez mais amplo. Isso desencadeou um processo de crescente concentração de recursos em muitos setores da indústria midiática, com poucas organizações no controle das maiores porções do mercado. No século XX, esse processo foi intensificado e o que se percebe é a consolidação de antigas corporações – como a indústria jornalística – e a formação de novos e poderosos conglomerados da comunicação – como os grandes estúdios de Hollywood.

Uma segunda tendência está relacionada à globalização da comunicação. Somente no final do século XIX o fluxo internacional de informação e de comunicação assumiu uma forma muito mais extensiva e organizada. Tal fato levou ao desenvolvimento de agências internacionais localizadas nas principais cidades da Europa que expandiram suas redes, ligando os centros europeus às diversas regiões da periferia mundial, estabelecendo, assim, “(...) o começo de um sistema global de processamento de comunicação e informação que se ramificou e se complexificou cada vez mais.” (THOMPSON, 1998, p. 75).

A terceira tendência importante para o desenvolvimento do complexo midiático foi o surgimento das primeiras formas de comunicação eletronicamente mediadas, como por exemplo, o telégrafo. O advento da energia elétrica e o seu uso na comunicação foi uma das grandes descobertas do século XIX, possibilitando o surgimento de inúmeras tecnologias. O desenvolvimento e a exploração dessas tecnologias se interligaram de formas complexas com o poder econômico, político e coercitivo. Os interesses das mais variadas instituições (comerciais, militares e políticas) tiveram um papel vital na expansão das redes de comunicação a cabo durante a segunda metade do século XIX e dos sistemas de transmissão radiofônicas no século XX.

O século XX inaugura um período de constante desenvolvimento dos meios de comunicação. Durante esse século eles passaram por ininterruptas mudanças e

³⁸ Peter Burke, em *Uma História Social do Conhecimento*, examina o impacto da imprensa no período da Idade Moderna, nas transformações relacionadas ao saber.

aperfeiçoamentos. Esse é um importante momento de desenvolvimento da esfera midiática, se caracterizando pela interação entre os diversos tipos de mídia. O cinema, o rádio, a imprensa, a televisão e, mais tarde, o computador disseminam informação e conhecimento em grande velocidade e proporção. O contínuo aperfeiçoamento desses meios de comunicação fez com que o mundo ouvisse, visse, sentisse e percebesse o século XX de maneira muito intensa. Além do acelerado desenvolvimento da indústria da mídia, esse também foi um período marcado por inúmeras guerras, sendo duas delas travadas em escala mundial, além de genocídios e de todo tipo de violência. Também foi um período de revoluções, crises econômicas e de descolonização dos velhos impérios coloniais (HOBSBAWM, 1995, p. 11-26).

A ascensão da economia capitalista e de uma sociedade marcada pelo consumo, assim como o contínuo desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, foram fatores importantes no processo de industrialização da cultura. Emergiu então o fenômeno da “cultura de massa”, cada vez mais acessível e global na sociedade contemporânea.

Pontos importantes a respeito do desenvolvimento da mídia são as ideias de mudança e de continuidade. Segundo Peter Burke e Asa Briggs, que estudam a emergência dessa indústria na configuração social atual,

(...) de quando em quando, ao se introduzirem novas mídias, as mais antigas não são abandonadas, mas ambas coexistem e interagem. Com o surgimento das publicações, os manuscritos continuaram sendo importantes assim como os livros e o rádio na idade da televisão. A mídia precisa ser vista como um sistema, um sistema em contínua mudança, no qual elementos desempenham papéis de maior ou menor destaque (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 17).

Mudanças cada vez mais rápidas se processam no âmbito da mídia com o aparecimento de novos aparelhos e novas tecnologias. Contudo, isso não implica no desaparecimento das antigas formas. Muitas vezes, as novas formas sofrem o processo de combinação com as mais velhas mídias, garantindo novos usos sociais em diferentes conjunturas.

Conforme já apontado, foi apenas a partir da década de 1920 que o desenvolvimento dos meios de comunicação ganhou espaço no mundo acadêmico. As primeiras análises relevantes foram propiciadas pelos teóricos da chamada Escola de Frankfurt e se caracterizaram por uma postura negativa em relação à cultura de massa. No subtópico abaixo, procederemos à análise das principais ideias dos teóricos dessa corrente, pois apesar de uma postura pessimista predominante no meio desses estudiosos, eles foram pioneiros em situar a cultura da mídia dentro de uma conjuntura marcada pela ascensão do capitalismo. Para além

de qualquer reducionismo boa parte dos teóricos mais atuais que destacaremos mais adiante, acaba por incorporar e ou superar algumas premissas que balizaram os estudos desses pesquisadores.

1.1.2. Escola de Frankfurt: uma visão negativa sobre a cultura de massa

Criada a partir de 1923, como Instituto de Pesquisa Social, a Escola de Frankfurt apresentava tendências marxistas, sendo composta por Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Erich Fromm. Esses filósofos estavam preocupados com a “crise da razão contemporânea” e destacavam a necessidade da autocrítica como parte da recuperação da razão que estava ameaçada pelo domínio da técnica. Os frankfurtinianos realizaram análises cujo objetivo era a elaboração de uma ampla teoria crítica da sociedade, vislumbrando uma série de temas que se estendiam, desde os processos constituintes da civilização moderna e o destino do ser humano na era da tecnicidade, até o desenvolvimento da política, das artes, da literatura, da música e do cotidiano em geral. Foram os pioneiros no estabelecimento de um estudo crítico a respeito dos meios de comunicação de massa, estabelecendo uma Teoria Crítica da Sociedade influenciada pelo marxismo e que incorporava também contribuições freudianas.

No bojo das discussões da Escola, Theodor Adorno cunhou o termo “indústria cultural” para se aplicar ao conjunto de empresas e instituições cuja principal atividade econômica fosse a produção de cultura com fins lucrativos e mercantis (ADORNO, 2002, p. 23-24). Adorno propõe tal termo em substituição à expressão “cultura de massa”, para não se correr o risco de confundi-la com a arte popular que surge espontaneamente das massas.

Exilado nos Estados Unidos durante o período da II Guerra Mundial, Adorno afirmou que a diferença entre a indústria cultural e as formas de entretenimento conhecidas por ele na Europa era a racionalização de sua produção e de sua difusão segundo diretrizes de um novo estágio do capitalismo. O termo “indústria cultural” faz referência à conversão da cultura em mercadoria e ao processo de subordinação da consciência à racionalidade. Fundamentalmente, a expressão em si não faz alusão alguma às empresas produtoras e nem tampouco às técnicas de comunicação existentes. Imprensa, rádio, cinema, televisão e internet não constituem, por si só, a indústria cultural. Essa consiste no uso disseminado de todas as tecnologias. Em outras

palavras, o termo confere sentido ao exercício da prática social através do qual a produção cultural e intelectual é orientada em função de sua possibilidade de consumo no mercado.

Adorno identifica a padronização como um traço característico da indústria cultural. Ao assimilar a cultura como uma mercadoria, tanto quem fabrica como quem consome, é integrado na estrutura da sociedade capitalista. Esse caráter integrador configura uma sociedade de massa. A indústria cultural seria o prolongamento das técnicas utilizadas no domínio da fábrica, se caracterizando pelas mesmas normas e tendo como principal objetivo a venda de seus produtos e ou mercadorias padronizadas e massificadas.

Douglas Kellner assinala os principais pontos positivos da abordagem frankfurtiniana, bem como identifica e critica as maiores limitações de tal corrente. Para ele, o ponto forte da Escola de Frankfurt é a abordagem crítica da cultura midiática como mercadoria, instrumento de ideologia e dominação, tendo seus produtos a função específica de legitimação da sociedade capitalista e de integração dos indivíduos nessa sociedade. Kellner sugere que isso indica os modos como a mídia reforça as ideologias que legitimam as formas de opressão (KELLNER, 2001, p. 44-47).

Para esse autor um dos problemas dessa abordagem é que ela opera uma rígida divisão entre a cultura superior e inferior. A cultura de massa é uma mera ideologia sem nenhum potencial emancipatório e contestador. Os teóricos dessa corrente concebem o público como passivo (KELLNER, 2001, p. 50-55). Portanto, suas análises foram bastante proveitosas ao traçar as linhas da dominação na cultura da mídia, mas menos sagazes para trazer à tona momentos de resistência e contestação.

A teoria social da Escola de Frankfurt é o marco inaugural dos estudos críticos de comunicação e de cultura de massa, delineando um primeiro modelo de estudo cultural. Tendo desenvolvido seus principais trabalhos entre as décadas de 1930 e 1950, combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa. Esses teóricos conseguiram situar suas pesquisas a respeito da cultura da mídia nos quadros do desenvolvimento capitalista contemporâneo. Fazendo um balanço crítico dessa proposta Kellner conclui que,

Embora isso às vezes tenha levado à redução de toda a cultura a mercadoria, ideologia e instrumentos de dominação de classe, também elucidou as origens de todas as produções culturais de massa no processo de produção e acumulação capitalista, obrigando, portanto, a dar atenção às origens econômicas e à natureza ideológica de muitos produtos da cultura da mídia. De modo semelhante, a ênfase dada pela Escola de Frankfurt na manipulação chamou a atenção para o poder e a sedução dos produtos da indústria cultural e para os modos como eles podem

integrar os indivíduos na ordem estabelecida. A ênfase também no modo como a indústria cultural produz “algo para todos de tal modo que ninguém consegue escapar”, indica de que maneira a diferença e a pluralidade são utilizados para integrar os indivíduos na sociedade existente. (KELLNER, 2001, p. 60-61).

A relação entre a consciência da sociedade e os produtos culturais é bastante recorrente por parte dos pensadores da Escola de Frankfurt. Para eles, a convivência entre o capitalismo monopolista e instituições democráticas exige que o controle social assuma a forma de “controle de consciência”, pois, assim, poderá neutralizar o potencial crítico dos indivíduos, assimilando-os ao funcionamento do sistema. Pode-se dizer que a indústria cultural age como um instrumento “homogeneizador de consciências”, destruindo o indivíduo como pessoa autônoma. Os produtos da indústria cultural, difundidos entre o maior número de pessoas possível através das técnicas de reprodução, disseminam um divertimento alienante. Segundo Adorno, a indústria cultural acaba transformando a diversão e o entretenimento em ausência de esforço e de reflexão do consumidor. Dessa maneira, o prazer proporcionado pela indústria cultural seria um “falso-prazer” que reforça as normas sociais e promove o conformismo social. Nem os desenhos animados escaparam às críticas adornianas:

Se os desenhos animados têm outro efeito além de habituar os sentidos a um novo ritmo, é o de martelar em todos os cérebros a antiga verdade de que o mau trato contínuo, o esfacelamento de toda resistência individual, é a condição da vida nesta sociedade. Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes são espancados na realidade, para que os espectadores se habituem com o procedimento (ADORNO, 2007, p. 33).

Assim como a televisão, o cinema e o rádio também não escaparam à crítica radical e rigorosa de Adorno, principalmente em função de suas capacidades abertamente comerciais. Para ele,

(...) o cinema e o rádio não têm mais a necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO, 2007, p. 8).

Considerando que as ideias expressas pelo pensador alemão datam de meados do século passado, imaginamos qual seria então o seu posicionamento caso tivesse vivido nas duas últimas décadas. Se tivesse acesso aos valores da poderosa indústria televisiva do final do século XX teria ficado horrorizado. Em relação a ficção, por exemplo, na América Latina, conforme apontou Piqueira, a partir do final da década de 1960, começa a ser construída uma indústria de telenovelas que praticamente vai monopolizar esse tipo de produção ficcional,

tendo como pano de fundo poderosas agências de publicidade relacionada a multinacionais dos setores ligados aos cosméticos (PIQUEIRA, 2010, p. 44). Essa produção, de forte cunho melodramático, tinha características que aludem a elementos descritos pelos teóricos da Escola de Frankfurt³⁹. Para Martín-Barbero, a crítica de Adorno “cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 70). Umberto Eco já havia chamado a atenção para o aspecto aristocrático daqueles que pensam a cultura de massa a partir de uma perspectiva “apocalíptica” (ECO, 1993, p. 49).

A visão adorniana acabou tendo um grande impacto sobre os estudos dos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, prevaleceu uma posição pessimista e bastante negativa sobre a indústria cultural. Apesar de suas análises terem prevalecido no seio da Escola de Frankfurt, nem todos os seus representantes compartilhavam de semelhante negativismo. É o caso dos estudos de Walter Benjamin acerca da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2000, p. 221-254).

A obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. Entretanto, as técnicas de reprodução constituem um fenômeno novo, desenvolvido no curso da história. Processos de reprodutibilidade foram criados tais como a xilogravura e a litografia. Contudo, foi a fotografia que apontou um potencial revolucionário a partir da imagem:

Com a fotografia, pela primeira vez a mão se libertou das tarefas artísticas essenciais, no que toca à reprodução das imagens, as quais, doravante, foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva. Todavia, como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras. A fotografia, graças, a aparelhos rotativos, fixa as imagens, no estúdio, com a mesma rapidez com que o ator pronuncia as palavras (...) na fotografia, já está contido em germe o filme falado. (BENJAMIN, 2000, p. 223)

Para Benjamin, as técnicas de reprodução, ao longo do século, atingem um nível tão elevado que se encontram em condições de se estender a todas as obras de arte do passado e de modificar, profundamente, os seus modos de influência. Ele vai além, elas podem se impor “como formas originais de arte”. Nesse sentido, o cinema, por exemplo, seria uma forma original de arte que se impõe sobre as tradicionais formas artísticas – como a pintura e a escultura. Walter Benjamin elabora uma clara distinção entre as formas tradicionais de arte e

³⁹ Esses teóricos afirmavam que esse tipo de indústria cultural é marcada por velhos clichês requeitados por pequenas inovações que lhe conferem apenas leves mudanças superficiais a um mesmo produto com o qual os consumidores já estão acostumados, o que privaria esse tipo de produção de qualquer criatividade estética. Ver: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 2. ed. 2002. p. 7-74.

as novas formas. Diante disso, é necessário perceber que a reprodutibilidade se relaciona de maneira diversa para cada uma delas. Para certas formas de arte, como o cinema, a música e, acrescentamos, a televisão, a técnica é fundamental, constituindo a base concreta da própria existência de tais formas artísticas.

A percepção de Benjamin em relação à indústria cultural é mais aberta e não tão pessimista quanto a de Adorno. “Em franca oposição à visão de Adorno, Benjamin vê na técnica e nas massas um modo de emancipação da arte” (MATÍN-BARBERO, 1997, p. 76). A análise benjaminiana sobre as tecnologias está relacionada à “abolição das separações e dos privilégios”. Essas massas “exigem que as coisas lhes tornem, espacial e humanamente, ‘mais próximas’” (BENJAMIN, 2000, p. 227). Dessa forma, tendem a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez (original), necessitando apoderar-se do objeto o mais próximo possível de sua imagem e, como não podem possuí-lo, recorrem à sua cópia. O desenvolvimento da sociedade moderna acarretou modificações do modo de sentir e da percepção social, e como diz Martín-Barbero “(...) a nova sensibilidade das massas é a da aproximação (...)” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 74). Daí decorre que não somente a obra de arte – no sentido tradicional – é reproduzida, cada vez mais reproduzem-se obras que foram feitas para serem reproduzidas – fotografias, filmes e todo o vasto aparato da programação feita para a televisão que inclui uma grande diversidade de gêneros.

Apesar de predominar a visão de Adorno no conjunto das análises da Escola de Frankfurt, o “olhar” benjaminiano, mais tolerante e menos radical, possibilitou uma abertura para a realização de novos estudos. Mesmo dentre aqueles que procuram se afastarem do paradigma frankfurtiniano dominante, incorporam as posições de Walter Benjamin na realização de suas pesquisas no âmbito da cultura de massa.

Sendo assim, fica evidente o pioneirismo desses pensadores alemães no estudo da indústria cultural. Prevaleceu nesse meio uma abordagem pessimista e bastante negativista dos produtos da cultura da mídia. Cumpre destacar aqui, de forma resumida, que esses pesquisadores viveram em um contexto extremamente conturbado, marcado pelo exacerbamento do anti-semitismo e sendo boa parte deles judeus ou tendo origem judaica sofreram perseguições na Alemanha nazista – contexto que levou Benjamin ao suicídio em 1940. Presenciaram então duas guerras, a destruição em massa, o holocausto e um acelerado desenvolvimento tecnológico, dentre outros eventos. Tudo isso, associado a uma perspectiva marxista de análise do mundo, na qual a razão tinha um acentuado papel, resultou em uma crítica ácida que via o século XX como o ápice de tudo aquilo de ruim que vinha se desenvolvendo ao longo da história. Para Martín-Barbero a “experiência radical que foi o

nazismo está sem dúvida na base da radicalidade com que pensa a Escola de Frankfurt” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 63). Portanto, não é de se estranhar que esses teóricos tivessem uma visão tão pessimista da sociedade de sua época. Posição bem diferente dessa foi desenvolvida por um grupo de pesquisadores que destacaremos no item abaixo.

1.1.3. O otimismo de alguns apologistas da comunicação de massa

Se por um lado nas décadas de 1930 a 1950, esboça-se uma visão bem negativa e apocalíptica da mídia, tem-se também um conjunto de pesquisadores que fazem um contraponto a essa tendência. Alguns teóricos, escrevendo a partir dos anos cinquenta, desenvolveram uma argumentação diametralmente oposta à Escola de Frankfurt em relação à problemática da cultura de massa. Nomes como Daniel Bell, Alan Swingewood, Edward Shils e L. With concebem a sociedade pós-industrial como emancipadora do homem, possibilitando a esse o desenvolvimento através da industrialização e da tecnologia. Para os autores acima mencionados a democracia política, ao invés de ser ameaçada por esses processos modernizantes, seria fortalecida pela ampliação das bases sociais e do pluralismo político (CALDAS, 1987). A partir de tais premissas, este grupo desenvolveu a “teoria do pluralismo” na sociedade de massa. Esse pluralismo se estenderia ao espectro social, político e cultural, em que todas as classes sociais, indistintamente, teriam acesso à cultura. Em sintonia com os meios de comunicação de massa, essa cultura seria responsável pela democratização da sociedade. Tal fato, pluralista e democratizador, contrastaria com a situação historicamente vigente, na qual a classe dominante era privilegiada por monopolizar a produção e o consumo do saber.

Waldenyr Caldas denomina esse conjunto de pensadores de Escola “Progressista-Evolucionista”, afirmando que vão desenvolver uma visão exageradamente otimista em relação à cultura de massa. Segundo essa concepção, o capitalismo consumista não teria criado uma vasta massa homogênea e culturalmente brutalizada, como disse Adorno. Pelo contrário, “(...) o que se tem visto nessa nova sociedade é a elevação dos padrões educacionais, o aumento da riqueza e do lazer. Amplia-se ainda o alto consumo de massa” (CALDAS, 1987, p. 39). O que antes era restrito a uma minoria dominante é democratizado via adaptações que transformam o produto erudito em artigo para o consumo popular. E, ao contrário do que falavam os frankfurtinianos, não haveria nenhum problema em reproduzi-lo

industrialmente. Diante disso, os meios de comunicação seriam os responsáveis pela criação de uma cultura acessível a todos⁴⁰.

Umberto Eco critica esses teóricos que desenvolvem argumentos simplistas, demasiadamente otimistas e acríticos acerca da cultura de massa. Segundo ele, “dentre os que demonstram a validade da cultura de massa, muitos são os que desenvolvem um discurso simplista, de dentro do sistema, sem nenhuma perspectiva crítica, e não raro ligados aos interesses dos produtores” (ECO, 1993, p. 43). Eco chama esses apologistas da cultura da mídia de “integrados” e os critica por negligenciarem o fato de que, “sendo a cultura de massa, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais...” (ECO, 1993, p. 49).

Outro aspecto problemático da argumentação desses “integrados”, é a premissa de que, na sociedade pós-industrial, tem-se uma cultura de massa autônoma e democrática. Países que foram governados por ditaduras de vários tipos sempre se encarregaram de restringir e controlar a cultura de uma maneira geral. Em alguns deles os meios de comunicação, além de sofrerem um rígido controle, serviram de instrumento de afirmação de políticas estatais.⁴¹

Mesmo em países tradicionalmente democráticos pode vigorar algum tipo de controle. Além disso, nas democracias o Estado também pode utilizar a mídia para conformar uma dada opinião pública.

Apesar desses apologistas exagerarem nos aspectos “positivos” da cultura de massa, seus estudos pelo menos se contrapuseram à visão extremamente pessimista evocada pelos pensadores da Escola de Frankfurt. No entanto, ambas as posições são limitadas para o entendimento da realidade midiática do final do século XX e se apresentam superadas ante várias pesquisas empreendidas por diversos autores que elaboraram uma visão crítica e atualizada das complexas relações entre os meios de comunicação e a sociedade contemporânea. A seguir destacaremos os principais teóricos bem como o nosso posicionamento frente a esses estudiosos, enfatizando aqueles cuja orientação de pesquisa nos permitiu desenvolver esta argumentação e análise.

⁴⁰ De certa forma, embora adotando um tom bem mais crítico em suas teorias, podemos observar que alguns pesquisadores contemporâneos como Milly Buonanno e Thomas Tufte, entre outros, apontam para as possibilidades da ficção novelística televisiva na configuração de tendências educativas e na programação da alteridade. Ver textos dos dois pesquisadores na coletânea organizada por Maria Immacolata Vassalo Lopes. Ver: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (Org.). Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

⁴¹ Um bom exemplo de ditadura que controlou os meios de comunicação foi o caso do regime militar brasileiro que governou o país entre 1964-1985.

1.1.4. Os principais baluartes da Teoria Crítica Atual

Os principais expoentes mais recentes dos estudos voltados para o tema desta pesquisa desenvolveram investigações que levam em conta o desenvolvimento dos meios de comunicação em conexão aos diversos processos históricos que tanto influenciaram como também foram influenciados pela mídia. O que se buscou foi “essencialmente uma história social e cultural que inclui política, economia e – também – tecnologia. Ao mesmo tempo rejeita o determinismo tecnológico baseado em simplificações enganosas” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 17). Dentre os principais representantes dessa nova perspectiva, destacam-se John B. Thompson, Umberto Eco, Peter Burke e Asa Briggs, Douglas Kellner e Jesus Martín-Barbero.

Esses autores desenvolveram trabalhos de teoria social e cultural muito mais detalhados, críticos e menos tendenciosos do que as abordagens dos “apocalípticos” e “integrados”. Eles conseguiram romper com as posições maniqueístas e simplistas em torno dos produtos da indústria cultural. Realizaram estudos mais equilibrados, buscando incorporar pontos “positivos” das propostas da Escola de Frankfurt e também dos defensores da cultura de massa bem como de outras perspectivas de análise da mídia. Como assevera Douglas Kellner:

(...) devemos tentar evitar as abordagens unilaterais da manipulação e da resistência, preferindo combinar essas perspectivas em nossas análises. De algum modo, certas tendências da Escola de Frankfurt podem corrigir algumas das limitações dos estudos culturais, assim como os Estudos Culturais Britânicos podem ajudar a superar algumas das limitações da escola de Frankfurt (KELLNER, 2001, p. 60).

Esse autor tem estudado, principalmente no decorrer dos últimos vinte e cinco anos, algumas das consequências do impacto da cultura disseminada pela mídia sobre a sociedade e chegou-se à conclusão de que a mídia é a força cultural dominante hoje em dia. Sua abordagem do impacto dos produtos midiáticos no contexto sócio-político parte de uma perspectiva que interliga comunicação e cultura, sem estabelecer nenhuma distinção rígida entre ambas. Cunhou o conceito de “cultura da mídia” que também tem a vantagem

(...) de dizer que a nossa é uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação da massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro, ou a palavra falada, que vivemos num mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas (KELLNER, 2001, p. 54).

Para Kellner a mídia criou um sistema de cultura organizado segundo uma variedade de indústrias, tipos, gêneros, subgêneros e ciclos de gêneros. Ele sugere que se deve evitar termos como “popular” e “massa”, carregados de sentido ideológico. O conceito de “cultura de massa” também é monolítico e homogêneo, portanto, neutraliza contradições culturais e dissolve práticas e grupos oposicionistas num conceito neutro de “massa” (KELLNER, 2001, p. 50). A proposta do autor é materializada na formulação conceitual de “cultura da mídia”, que, na atualidade, consegue apreender o estreito vínculo que une as comunicações e a indústria cultural.

Para ele, a cultura da mídia é também o lugar onde se travam lutas pelo controle da sociedade, se configurando como um espaço em que os grupos sociais competem entre si, ou seja, também é uma questão de política. Sua análise dos produtos midiáticos se baseia no “processo de transcodificação”, entendido aqui como uma leitura crítica para se chegar ao modo como os discursos sociais são traduzidos em textos da mídia. De outro modo, o sentido usado por Kellner aparenta indicar a transcodificação como uma espécie de leitura dos mecanismos de representações que mobilizam sentimentos, afeições, percepções e o assentimento a determinadas posições políticas.

Lançando mão da teoria de hegemonia de Gramsci que apresenta a cultura, a sociedade e a política como terrenos de disputa entre vários grupos e classes, e incorporando contribuições da Escola de Frankfurt bem como dos pesquisadores ligados aos Estudos Culturais Britânicos, como Stuart Hall⁴², Kellner vê “a cultura da mídia como um terreno de disputa que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade, e não como um instrumento de dominação” (KELLNER, 2001, p. 134).

Então, a cultura da mídia, de forma geral, tem sido um “campo de batalhas” entre grupos sociais em competição, rompendo com a ideia reducionista de que os produtos da indústria cultural se limitam à manipulação, como defendia a maioria dos frankfurtinianos. Tampouco, essa cultura se reduz à promoção da emancipação das audiências, como muitos “integrados” e alguns adeptos dos Estudos Culturais destacaram de forma quase dogmática. Kellner adota um posicionamento frente a esse fenômeno comunicativo marcado pela adoção de uma posição crítica, sem maniqueísmos e dogmatismos. Sua postura é equilibrada sem

⁴² Kellner utiliza o conceito de Stuart Hall de articulação que indica como vários componentes sociais se organizam na produção de um texto. Para ele a mídia produz textos, porém esses textos, às vezes podem induzir as pessoas a se identificarem com certas opiniões, ou rejeitá-las em oposição aos modelos dominantes. Portanto, para Kellner deve-se tentar evitar as abordagens unilaterais da teoria da manipulação e da resistência, preferindo-se combinar essas perspectivas nas análises (KELLNER, 2001, p. 60).

ênfatizar exageradamente o aspecto hegemônico e ou a dimensão contra-hegemônica da mídia. Nessa linha, ele observa que:

(...) alguns textos da cultura da mídia defendem posições e representações progressistas de coisas como sexo, preferência sexual, raça ou etnia, enquanto outras expressam formas reacionárias de racismo ou sexismo. Desse ponto de vista, na cultura da mídia há uma luta entre representações que reproduzem as lutas sociais existentes e transcodificam os discursos políticos da época (KELLNER, 2001, p. 77).

Suas análises chamam a atenção para a necessidade de se pensar a cultura da mídia como um texto ideológico em contexto e relação. Um modo de delinear as ideologias dessa cultura é ver a sua produção em perspectiva relacional, situando os filmes, por exemplo, dentro de seu gênero, de seu ciclo e de seu contexto histórico, sociopolítico e econômico (KELLNER, 2001, p. 135). A obra de Kellner tem até uma pretensão pedagógica, pois em seu livro *Cultura da mídia*, se empenha em ensinar como ler, discutir, e acima de tudo, criticar essa cultura. O autor sugere ainda que esta “pedagogia crítica da mídia” se apresenta como um valor essencial para a instrumentalização dos indivíduos na esfera pública atual.⁴³ Portanto, os produtos da cultura da mídia têm uma feição ideológica e estão vinculados a lutas e ações políticas.

Esse enfoque que o autor sustenta representa uma importante contribuição incorporada a partir dos trabalhos produzidos pelos Estudos Culturais Britânicos. Conforme Kellner já apontou, pesquisas oriundas dessa tendência contribuem para corrigir percepções herdadas da Escola de Frankfurt que em muito engrandeceram o campo das teorias de comunicação de massa. Sendo assim, importa estabelecer, mesmo que brevemente, as principais contribuições dos Estudos Culturais Britânicos para o entendimento do fenômeno midiático.

Os Estudos Culturais Britânicos se desenvolveram nos anos de 1960, como um projeto de abordagem da cultura sob uma perspectiva crítica e multidisciplinar, instituído em Birmingham. Os pesquisadores ligados a essa corrente eram influenciados pelo marxismo e pela semiótica principalmente. A maior parte de seus estudos concebe a sociedade como um sistema de dominação “(...) em que certas instituições como a família, a escola, a igreja, o trabalho, a mídia e o Estado controlam os indivíduos e criam estruturas de dominação contra as quais os indivíduos que almejam maior liberdade e poder devem lutar” (KELLNER, 2001,

⁴³ Discutindo as relações entre a cultura da mídia e a democracia, Kellner afirma que essa cultura pode ou não se constituir como uma aliada para o avanço da causa democrática, dependendo dos discursos que reproduz. Por exemplo, se essa cultura empregar discursos reacionários em relação a certos temas como raça, sexo e etnia entre outros, isso pode se constituir como um entrave para a criação de um espaço democrático. Por outro lado, se discursos sobre os mesmos temas promovem representações mais positivas, o efeito pode ser importante para o avanço do ideal de democracia (KELLNER, 2001, p.13).

p. 49). A cultura é situada em um contexto sócio-histórico e é capaz de promover dominação ou resistência.

Os Estudos Culturais Britânicos subverteram a distinção entre a cultura superior e inferior valorizando, assim, formas culturais como o rádio, o cinema e a televisão. Para Kellner, a sua principal inovação “consistiu em ver a importância da cultura da mídia e o modo como ela está implicada nos processos de dominação ou resistência” (KELLNER, 2001, p. 50). Esse autor critica, ainda, boa parte dos mais recentes estudos culturais por negligenciarem as análises dos circuitos da economia política e do sistema de produção em favor de análises centradas no texto e no público receptor.

Um dos teóricos dos Estudos Culturais Britânicos mais relevantes da atualidade é John B. Thompson.⁴⁴ Esse autor desenvolveu seus estudos voltados para uma análise social da mídia, levando-se em conta o desenvolvimento dos meios de comunicação imbricados aos diversos processos históricos que fundaram a modernidade ocidental. Tal qual Douglas Kellner, Thompson sugere a inadequação do uso do termo “massa” visto como, especificamente, enganoso por transmitir a ideia de uma audiência de milhares de indivíduos. Nem todos os produtos da cultura da mídia possuem grandes audiências. Logo, o termo “massa” não deve ser relacionado à quantidade, mas sim à disponibilidade dos produtos da mídia, pois o que “importa na comunicação de massa não está na quantidade de indivíduos que recebe os produtos, mas no fato de que estes produtos estão disponíveis em princípio para uma grande pluralidade de destinatários” (THOMPSON, 1998, p. 30).

Ancorado em uma tradição hermenêutica, Thompson refuta a ideia de que os consumidores de produtos midiáticos são expectadores passivos e que a recepção é uma atividade acrítica e sem problemas. Para o autor, ao consumirem a cultura da mídia, os indivíduos são envolvidos num processo de interpretação através do qual essa cultura adquire sentido. A recepção de um produto dessa natureza implica certo grau de atenção e de interpretação por parte do receptor. Os produtos são diferentes, por isso requerem graus diferenciados de atenção, concentração e esforço⁴⁵.

⁴⁴ Seus conceitos de “mundanidade mediada” e de “experiência mediada”, assim como os três tipos de interação serão apresentados ainda ao longo deste capítulo.

⁴⁵ A recepção também é uma atividade bastante heterogênea. Roberta Manuela Barros de Andrade, que pesquisou a diversidade interpretativa de uma dada telenovela a partir da perspectiva de indivíduos das classes médias e populares, considerou a atividade receptiva “(...) como uma negociação entre a rede de potencialidades significativas difundidas pelos textos e um repertório de conhecimentos socioculturais que compõe as formas possíveis mediante as quais uma mensagem pode ser compreendida” (ANDRADE, 2003, p. 29). Apesar do foco de nossa pesquisa não privilegiar a recepção de *O Clone*, não pudemos deixar de perceber através de conversa com pessoas que assistiam, bem como através de comentários postados em redes e/ou outros meios eletrônicos, que o público que assistiu a essa novela exprimiou uma grande diversidade de opiniões a seu respeito.

Podemos situar Thompson no centro de uma tradição de pesquisadores que, assim como Kellner, absorveram contribuições tanto de “apocalípticos” como de “integrados”, sem caírem no extremo de adotarem posições dogmáticas ou exageradamente pessimistas como os frankfurtinianos, ou otimistas como alguns apologistas da cultura de massa. Outro teórico que não caiu na armadilha do dogmatismo e adota posições críticas e bem estabelecidas em relação aos meios de comunicação na atualidade é o italiano Umberto Eco.

Eco também destaca a presença da televisão como um dos fenômenos básicos de nossa civilização. Ele percebe esse meio como um importante fenômeno sociológico, capaz de instituir gostos e propensões, isto é, criar necessidades e tendências, esquemas de reação e modalidades de apreciação que foram determinantes para a abertura de novas possibilidades na sociedade contemporânea. O teórico italiano defende a ideia de que o veículo televisivo oferece diversas possibilidades comunicativas e expressivas. Nesse sentido, a TV pode oferecer efetivas possibilidades culturais, pois

(...) será elemento de cultura para o cidadão das áreas subdesenvolvidas, levando-o ao conhecimento da realidade nacional e da “dimensão mundo”, e será elemento de cultura para o homem médio de uma zona industrial, agindo como elemento de “provocação” face as suas tendências passivas (ECO, 1993, p. 351).

Esse autor também chama a atenção para um aspecto importante em termos de mutação provocada pela televisão no meio do seu público, ela reordena o cotidiano das audiências alterando desde o ritmo da vida familiar, os hábitos culturais, a disposição dos móveis até a fruição de outros tipos de espetáculo (ECO, 1993, p. 360).

Para Eco, todas as manifestações culturais dentro de uma sociedade industrializada são passíveis de consumo. Além disso, a cultura de massa não se limita apenas ao regime capitalista, como apregoavam os frankfurtinianos. Rejeitando as concepções exageradamente pessimistas de Adorno, ele afirma que o “erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial ...” (ECO, 1993, p. 43). Por outro lado, considera que o maior erro dos críticos favoráveis à cultura de massa é justamente o otimismo exarcebado, tornando as formulações demasiadamente extremadas, do mesmo modo que ocorre com os apocalípticos.

Conforme os autores citados, a cultura da mídia é destacada como responsável por articular todo um conjunto complexo de mediações que possibilitam ao seu público acessar experiências, figuras, eventos, informações, práticas sociais, assim como discursos. Em se tratando do papel desempenhado pela mídia, especialmente latino-americana, na tessitura de

um processo social de estabelecimento de mediações, o trabalho do sociólogo Jesus Martín-Barbero assume importância capital.

Jesus Martín-Barbero, conforme já assinalado, é um dos principais estudiosos do fenômeno da cultura de massa na América Latina. Ele concebe a cultura como espaço de hegemonia e esta última como um “processo vivido”, feito não só de força, mas também de sentido (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 112). Ao partir da premissa de que a comunicação é uma questão de mediações, de cultura e não só de conhecimentos, mas de reconhecimentos, concebe a televisão como instrumento que desempenha funções sociais e culturais, que influenciam na compreensão do real e das representações da realidade.

Em um mundo construído via imagem, a experiência comunicativa passa pela televisão, com a visualidade eletrônica se estabelecendo como peça constitutiva da visibilidade cultural. No continente latino americano, a TV ocupa um lugar estratégico na dinâmica cotidiana das audiências ao transformar sensibilidades, ao construir imaginários e identidades (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 26). Além de reconhecer o lugar da mídia televisiva no seio de nossas sociedades, Jesus Martín-Barbero também considera a telenovela como um expressivo objeto empírico, na medida em que a televisão se constitui no mundo contemporâneo como

(...) uma das mediações históricas mais expressivas das matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais de nossos países (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 26).

O autor desenvolve o conceito de mediação a partir da definição de Guillermo Orozco Gómez como “um processo estruturante” que configura e reconfigura tanto a interação dos membros da audiência com a televisão como a criação por eles do sentido dessa interação (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 71). Para Martín-Barbero as mediações referem-se às construções culturais e simbólicas, às ressignificações do sujeito no contexto dos meios de comunicação interativos, integrando uma comunidade simbólica e tomando decisões negociadas também simbolicamente com esses meios de comunicação. Ele percebe a comunicação de massa como um processo contínuo que envolve produção, recepção, meio e mensagem. Além disso, para o mesmo autor, as manifestações comunicacionais estabelecem a

cultura em intersecção com a política por meio de apropriações e recodificações particulares aos receptores⁴⁶.

Se para Gómez as mediações podem ser entendidas como “processos estruturantes que provêm de diversas fontes, incidindo nos processos de comunicação e formando as interações comunicativas dos atores sociais” (GÓMEZ, 2006, p. 88), deve-se levar em consideração o fluxo entre produção e recepção na configuração do consumo ativo como elemento da criação de sentido que é atravessado por diversas racionalidades ligadas à economia, à política e ao imaginário (COSTA, 2009, p. 249). Portanto, as mediações articulam-se simbolicamente entre a realidade e suas representações, e podem ser pensadas como um produto de cruzamentos que relacionam e interagem dinâmicas sociais, culturais, históricas, econômicas, políticas e ideológicas que envolvem a produção e o consumo de formas simbólicas. Para Ana Catarina Valdigem Jacinto Pereira⁴⁷, a mediação é uma noção que traduz a ideia de troca e negociação de sentidos, uma partilha consequente de diversas ordens sócio-culturais (PEREIRA, 2005, p. 52).

A partir desse conceito consideramos a televisão, entre outros meios da indústria cultural, como o mais expressivo instrumento técnico de mediação cultural em atuação na sociedade brasileira. Sua importância como mecanismo mediador privilegiado na construção de imagens e representações do real e da realidade está relacionado àquilo que Martín-Barbero expõe quando nos fala que a mediação estratégica introduzida pelo fluxo televisivo remete, acima da experiência estética, aos “novos modos de estar juntos” na cidade. E remete ainda às sociabilidades cotidianas que o caos urbano suscita, pois ao mesmo tempo que desagrega a experiência coletiva, impossibilitando o encontro e dissolvendo o indivíduo no mais opaco dos anonimatos, introduz uma nova continuidade, a das redes e dos circuitos, a dos conectados (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 36). Ao estabelecer a conexão das audiências, “antenadas” em frente ao aparelho, a TV contribui para a construção do consenso

⁴⁶ Martín-Barbero recupera a noção de mediação como um espaço de conexão entre os pólos da produção e recepção. Esse espaço permite captar as interações estabelecidas entre os meios e suas mensagens e os receptores em seu “trabalho” de recepção. “De maneira simplificada, as mediações podem ser entendidas, para ele, como influências, filtros através dos quais é possível organizar e construir a percepção da realidade” (GOELLNER, 2009, p. 241).

⁴⁷ Segundo Ana Catarina Valdigem Jacinto Pereira, “A telenovela brasileira O Clone é um exemplo de como a indústria cultural televisiva constitui uma fonte mediadora de reconstrução das identidades e de hibridação cultural na era global”. PEREIRA, Ana Catarina Valdigem Jacinto. A Indústria cultural televisiva como fonte mediadora de processos de hibridação cultural: estudo de recepção da telenovela brasileira O Clone, p. 9. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Indústrias Culturais, defendida em 2005 no Departamento de Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Católica Portuguesa.

em uma sociedade dispersa e atomizada, podendo funcionar como um espaço constitutivo de hegemonia, na medida em que atua como importante cenário das forças sociais em disputa.

Apesar de que a mídia tem se tornado cada vez mais exuberante com a introdução de novas tecnologias, novos aparelhos e novos usos, concordamos com Guillermo Orozco Gómez, quando diz que continua havendo telespectadores que permanecem vendo muita televisão e desfrutando de seus programas noticiosos e de ficção (GÓMEZ, 2006, p. 85). No Brasil, as pessoas continuam assistindo aos jornais, filmes e telenovelas, mesmo contando com outras opções de entretenimento e lazer à disposição. Por outro lado, para uma significativa parcela da população desprovida de recursos financeiros, a aquisição de novos aparelhos nunca se dá na mesma proporção e velocidade dos segmentos médios e mais altos da sociedade. Para os grupos mais desfavorecidos, a TV continua sendo a principal fonte de entretenimento e informação.

Como Douglas Kellner sugeriu, a melhor maneira de se desenvolver pesquisas a respeito da cultura da mídia é através de estudos específicos sobre os fenômenos concretos contextualizados nas vicissitudes da sociedade contemporânea (KELLNER, 2001, p. 12). Um texto popular como a telenovela dialogou com uma das problemáticas culturais mais acentuadas de nosso tempo, a saber, a relação entre o Oriente islâmico e o Ocidente pós-cristão. A novela *O Clone* se configurou como um excelente exemplo da capacidade da cultura da mídia em diagnosticar certas tendências, inserindo em suas produções fantasias, temores, conflitos, reações e representações.

Uma telenovela pode propiciar uma experiência mediada que atua no contexto imediato, no cotidiano real de suas audiências. Em função de seu grande alcance em termos de público, esse tipo de ficção estabelece laços que unem as pessoas que compartilham das experiências mediadas propiciadas pelo meio. No mundo atual, são os meios de comunicação é que produzem representações da realidade e, nesse sentido, a ficção estabelece conexões com o mundo real, concreto, ampliando e potencializando para o público o espaço de experiências culturais e sociais.

A dramaturgia ficcional pode oferecer por meio de diálogos, cenários, personagens e narrativas, oportunidades de ingresso a diferentes contextos, sem necessariamente implicar em que se tenha acesso direto aos locais referidos. Com o conceito de experiência mediada, Thompson aponta para a capacidade da mídia em trazer uma série de experiências as quais os indivíduos normalmente não teriam vivenciado em seus cotidianos. *O Clone* possibilitou o alcance de informações concernentes ao islã por parte dos telespectadores, levando

conhecimento, ideias e representações que ampliaram o horizonte de compreensão de muitos indivíduos acerca desse universo cultural e religioso.

Através da televisão, as pessoas podem ter a possibilidade de acessar uma experiência mediada⁴⁸, uma situação que não vivenciaram, mas que foi assistida na TV, adquirindo informações sobre fatos que já ocorreram ou que estão ocorrendo, mas que não foram presenciados. Então, esses indivíduos, graças à mediação televisiva, passam a ter conhecimento sobre uma infinidade de fatos.

No próximo tópico destacaremos a chegada da televisão ao Brasil, assim como o seu crescimento dentro de um contexto que transformou a indústria televisiva brasileira em um poderoso complexo midiático. Nesse processo, a Rede Globo de Televisão adquire uma posição central transformando a telenovela no gênero de maior sucesso da TV nacional. Emerge uma dramaturgia que sem abrir mão de sua matriz folhetinesca-melodramática, vai para além de sua capacidade de entretenimento, se configurando como um instrumento de informação de grande impacto no espaço público nacional pensado como um campo mediado pela televisão.

1.2 – UM PANORAMA HISTÓRICO SOBRE A TELEVISÃO NO BRASIL

A televisão foi o mais poderoso meio de comunicação de massa do século XX. No Brasil, sua implantação ocorreu graças ao empenho do empresário das comunicações, Assis Chateaubriand, em meados do século, mais precisamente em 1950, aproximadamente 14 anos após o aparecimento da TV na Europa e sua posterior consolidação nos Estados Unidos. Parte disso se deve ao fato de que Chateaubriand, proprietário de um império de comunicações, os Diários Associados, utilizou:

(...) parte de sua receita publicitária para comprar uma estação de televisão da empresa estadunidense RCA Victor. Paralelamente, importou trezentos aparelhos de televisão para serem vendidos por uma cadeia de lojas de eletrodomésticos. Para o programa de estreia, Assis Chateaubriand mandou instalar monitores de televisão em vários pontos da cidade de São Paulo (NAPOLITANO 2007, p. 215).

⁴⁸ O conceito de experiência mediada de Thompson é muito próximo do termo “experiência deslocalizada”, usado por Milly Buonano para se referir ao papel mediador empreendido pela televisão. Para Buonano, a ficção televisiva abre horizontes atuando como potente “dilatador” da gama de situações sociais às quais temos acesso, sem estar fisicamente presentes. Diante disso, para a autora, deve-se considerar a sociedade dramatizada e narrativizada que as histórias de ficção apresentam a par de uma ordem real, onde é possível para os indivíduos acessar a novas e vastas oportunidades de experiência cultural e social (BUONANNO, s/d, p. 76-77).

Oficialmente, a TV foi inaugurada em São Paulo, no dia 18 de setembro de 1950, com a rede Tupi, cujo proprietário era Assis Chateaubriand. Poucos anos depois, essa emissora já possuía estações afiliadas em várias capitais brasileiras espalhadas pelas cinco regiões do país. Apesar da liderança da rede ligada aos Diários Associados, outras emissoras surgiram nesse cenário nos anos cinquenta: a TV Paulista, a TV Record, a TV Rio e a TV Cultura. Ao final dessa década, em São Paulo, surge a TV Excelsior.

A despeito da ampliação da quantidade de emissoras no Brasil, em 1955 o número de aparelhos era ainda considerado baixo, não ultrapassando 50 mil. Portanto, poucos domicílios possuíam televisores. Além disso, o alcance, até então, das transmissões não passava do raio de 100 quilômetros. Por isso, naquela época, a televisão ainda era um veículo limitado no território brasileiro⁴⁹. Entretanto, a partir de 1956, tem início a sua expansão para além dos grandes centros, o que, concomitantemente, fez com que a TV passasse a assumir um caráter cada vez mais comercial, buscando verbas publicitárias e, com isso, alcançando ainda mais audiência.

Esse processo coincide com o governo do presidente Juscelino Kubitschek – curiosamente, o primeiro presidente eleito após o advento da TV no Brasil. A partir de seu governo, a televisão adquiriu um papel cada vez maior na integração nacional e na formação de uma consciência nacional. Os potenciais propagandísticos do veículo foram rapidamente percebidos e seu uso no meio político tornou-se frequente (LATTMAN, 2009). O governo, através da multiplicação das concessões, dá um importante impulso à proliferação de redes de operadoras e repetidoras de televisão no país no final da década de 1950.

Ao longo dos anos sessenta, com o aparecimento do *videotape*, os programas passaram a ser editados, o que permitiu uma considerável melhoria nas produções das emissoras – vale a pena lembrar que as transmissões eram feitas ao vivo e o raio de difusão era limitado apenas à região próxima do centro emissor. Em abril de 1960, por exemplo, telespectadores das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte puderam assistir, graças ao envio de gravações em *videotape*, aos eventos que marcaram a inauguração da nova capital, Brasília. Esse equipamento, além de possibilitar o registro dos programas, viabilizava também a sua duplicação. Isso estabelecia uma verdadeira comercialização dos programas de televisão,

⁴⁹ Importa acrescentar que, o aparelho televisor era considerado caro, em função principalmente de sua importação. A partir do final dos anos cinquenta tem início a montagem dos primeiros televisores no Brasil, o que vai contribuir sobremaneira para o seu barateamento. Para maiores informações, ver: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

contribuindo, em pouco tempo, para a formação das primeiras redes nacionais de TV. Processo esse que favoreceria a concentração da indústria televisiva na região sudeste, como observa Gabriel Priolli:

Programas de sucesso eram copiados e vendidos a outras emissoras, que gastavam com eles bem menos do que investiam em produção própria. Como São Paulo e Rio concentravam o melhor do talento artístico e técnico disponível na TV brasileira da época, evidentemente qualificaram-se melhor para a conquista desse novo mercado. E, desde então, há um declínio da produção regional, uma forte concentração da indústria televisiva no Sudeste e o que se pode considerar uma programação “nacional”, no sentido de possibilitar a todo país a fruição dos mesmos produtos culturais (PRIOLLI, 2000, p. 18).

Nessa situação, as outras regiões brasileiras vão perdendo espaço na conjuntura televisiva nacional em detrimento de uma centralização cada vez mais acentuada no sudeste brasileiro. No curso dos anos 50, destacou-se o teleteatro como o gênero dramático de maior prestígio junto ao público no Brasil⁵⁰. Os teleteatros levaram para a TV referências da “alta cultura” ao exibirem clássicos da dramaturgia e da literatura mundial. Tratou-se de um formato que ia ao ar uma única vez, numa única transmissão, sem gerar serialidade, tal como uma peça teatral que se basta em si mesma, se encerrando na unidade. Sua decadência ocorre nos anos 60, pois era considerado uma produção onerosa e de pouco retorno comercial. Pode-se considerar esse produto ficcional um formato pioneiro que incorporou técnicas oriundas do rádio e do cinema levando-as para a televisão (BRANDÃO, 2010, p. 37-55).

Com o advento da ditadura militar no país, depois de 1964, o Estado deu um importante impulso na consolidação dessa indústria nacional. Esther Hamburger salienta que vários governos brasileiros, de diversas maneiras, influíram na promoção da TV no país desde a sua origem – nos primeiros anos, principalmente, através de empréstimos concedidos por bancos públicos às emissoras privadas. Já no início da década de 1960 aparecem as primeiras normas e regulamentações (HAMBURGER, 1998, p. 18). No entanto, a mesma autora destaca ainda que

(...) é a partir 1964, durante o regime militar, que a ingerência do Estado na indústria de televisão aumenta e muda de qualidade. As telecomunicações foram consideradas estratégicas na política de desenvolvimento e integração nacional do regime. Os militares investiram na infra-estrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas. Em 1968 foi inaugurado um sistema de transmissão de microondas que estendeu o tráfego de ondas de televisão via terrestre para além dos estreitos limites anteriores. Logo depois o governo brasileiro passou a financiar a comunicação via satélite, centralizada na estação de Itaboraí. Em 1974 novas estações para a comunicação via

⁵⁰ Em 1956, em uma aferição da audiência, o teleteatro apareceu em segundo lugar na preferência do público, só perdendo para os musicais (BRANDÃO, 2010, p. 48).

satélite possibilitaram que sinais televisivos atingissem capitais da região norte como Manaus e Cuiabá (HAMBURGER, 1998, p. 454).

O sistema de transmissão baseado em microondas permitiu a integração das diversas regiões do Brasil via televisão. Agora não era necessário o envio de fitas por avião para outras cidades. Essa tecnologia permitia a transmissão de programas ao vivo, em tempo real. Esse processo de ampliação da cobertura televisiva do espaço geográfico brasileiro se acentua ainda mais com a assinatura, em 1981, de um acordo da Embratel com as redes Bandeirantes e Globo, permitindo, às emissoras, a transmissão em sinais abertos para todo o território nacional. Essa situação culminou com a consolidação de um número reduzido de redes de TV. Gabriel Priolli indica que graças

(...) a esses novos sistemas de envio de programas, as relações de troca existentes até então entre as emissoras, que não implicavam fidelização dos compradores aos vendedores ou exclusividade de fornecimento, convergiram para o esquema muito mais rígido das redes centralizadas de TV. Para “afiliar-se” a uma rede, as estações regionais firmaram o compromisso de só exibir programas adquiridos da geradora da programação, a chamada “cabeça de rede”. E isso reduziu o número de programas a pouquíssimas empresas: Tupi, Globo, Bandeirantes, Record (PRIOLLI, 2000, p. 19).

Portanto, conforme foi exposto até aqui, o apoio governamental contribuiu, sobremaneira, para a promoção do desenvolvimento técnico da televisão, fato que condicionou a concentração da TV brasileira nas mãos de um pequeno número de empresas estabelecidas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Culturalmente falando, esse movimento permitiu o exercício da hegemonia das duas maiores metrópoles do Brasil na construção de uma determinada imagem do país, de uma “identidade nacional” e de uma visão que os brasileiros têm de si mesmos e da nação.

Em 1985, já no final do período militar, sob o governo do general Figueiredo, consolidam-se definitivamente, com o advento do primeiro satélite do sistema brasilsat, comprado do consórcio Hughes Aircraft – Spar Aerospace (brasilsat 1), os esforços governamentais para a promoção de uma rede nacional de televisão. Estavam assentados os fundamentos da integração nacional, via telecomunicações (MATTELART, 1998, p. 38). Nesse movimento integrador perseguido pelos militares⁵¹ que governaram o país desde

⁵¹ Conforme Eugênio Bucci, a integração nacional estava entre as prioridades do Estado autoritário brasileiro, dentro da lógica expressa na Doutrina de Segurança Nacional. Assim, os militares objetivavam garantir uma base infra-estrutural para as telecomunicações, como forma de estruturar um veículo de comunicação “abrangente, onipresente, forte e unificador” (BUCCI, 2003 p. 222). Maurício Tintoni Piqueira, citando Renato Ortiz, afirma que a ditadura investiu na infra-estrutura de telecomunicações para garantir o atendimento do capitalismo multinacional na unificação do mercado e na promoção da integração nacional (PIQUEIRA, 2010, p. 90).

meados dos anos sessenta, a televisão assumiu um papel fundamental, conforme será analisado mais adiante, ainda neste capítulo.

Paralelamente a essas transformações, ocorre uma verdadeira disseminação dos aparelhos de TV entre as classes populares, não se limitando apenas às capitais e grandes centros, o que ocasiona a ampliação, a partir do final da década de 1960, da audiência da televisão brasileira⁵². À medida que a cobertura televisiva vai se espalhando pelo território, ocorre a multiplicação dos aparelhos de televisão inclusive em cidades médias e pequenas. Sendo que, nas pequenas cidades, esse aumento se dá mais ao final dos anos setenta e início da década seguinte, principalmente, na região norte/nordeste.

Marcos Napolitano, ao escrever sobre a televisão, após mais de meio século depois de sua chegada, afirma que “a televisão se consagrou como o veículo de comunicação mais importante do Brasil”, tornando-se o verdadeiro carro-chefe da modernidade capitalista, “sendo um dos seus produtos mais bem sucedidos, do ponto de vista comercial, e mais influentes, do ponto de vista ideológico e cultural” (NAPOLITANO, 2007, p. 218).

Apesar da concorrência de outras mídias, no Brasil, milhões de pessoas continuam passando várias horas em frente à “telinha”. Em um país que pouco se utiliza da leitura, a TV, praticamente, exerce um monopólio sobre a informação, principalmente, se levado em consideração que o advento da *internet* e sua consequente popularização são processos que se efetivam somente nos primeiros anos do início do século atual. Para Eugênio Bucci, a importância da TV no Brasil é desproporcional em relação aos outros meios de comunicação. A televisão atrai muito mais público do que os demais meios impressos, como: livros, jornais e revistas (BUCCI; PRIOLI; HAMBURGER, 2000, p. 9-10)⁵³.

Concordamos com esse ponto de vista e reconhecemos que esse meio de comunicação está, realmente, inserido no dia-a-dia da população brasileira. No cotidiano do brasileiro, assistir a TV se configura como um verdadeiro rito. Alguns programas exibidos pelas emissoras como telejornais e novelas levam ao desenvolvimento de um *habitus*, entendido aqui, conforme salientou Pierre Bourdieu, como um conhecimento adquirido, um haver, um capital ou uma disposição socialmente incorporada (BOURDIEU, 2000, p. 61). Nesse caso, o costume de assistir à “telenovela das oito” leva muita gente a ordenar seu tempo e suas atividades para “antes” ou “depois da novela” até os dias atuais.

⁵² Conforme já destacado em nota anterior, o barateamento do aparelho a partir de sua produção em território nacional contribuiu para a sua disseminação nos meios populares.

⁵³ Sérgio Miceli chega a destacar a relação entre a frágil cobertura de um sistema de ensino institucionalizado e a persistência de um contingente considerável de analfabetos na população economicamente ativa. Para ele, a sobrevivência do analfabetismo constituiu uma alavanca decisiva da colossal penetração da televisão no Brasil (MICELI, 2005, p. 239).

Esther Hamburger em um importante estudo sobre a televisão e a novela nacional destaca o caráter específico dessa indústria televisiva no Brasil. Para a autora, a TV brasileira, ao longo de mais de cinco décadas de existência, desenvolveu uma estrutura bastante original, combinando a propriedade comercial com diferentes formas de intervenção estatal. O governo tem interferido nessa indústria, com concessões públicas de canais, empréstimos públicos, censura, e até com anúncios oficiais de empresas estatais⁵⁴ (HAMBURGER, 2005, p. 22-23).

Talvez o principal traço que revela essa dose de originalidade da estrutura televisiva nacional está no fato de que ela seja responsável pela produção da maior parte da programação exibida no chamado “horário nobre”. Para a produção importada vão restar os horários considerados “menos nobres”, ou seja, aqueles programas exibidos antes das 18 h e depois das 22 h. Tomando como exemplo a grade de programação da Rede Globo, emissora líder de audiência na faixa nobre, tem-se três telenovelas exibidas, além de um noticiário regional e o já consagrado *Jornal Nacional* – que vai ao ar depois das 20 h, entre uma novela e outra (HAMBURGER, 2005, p. 22-23).

Outra característica reveladora dessa indústria nacional é a sua forte competitividade não só em nível doméstico, mas principalmente, no que se refere ao mercado internacional. O casal francês Mattelart – Michele e Armand – em sua pesquisa acerca da televisão brasileira, afirma que:

Em uma dezena de anos, o Brasil conseguiu criar uma indústria nacional de programas que se revelou altamente viável em termos de exportação. A internacionalização dos programas brasileiros é acompanhada pelo efeito de sedução exercido por um processo de produção a baixos custos e com bons resultados (MATTELART, 1998, p. 9).

Essa reconhecida competência, em um setor altamente competitivo, é prova da forte estrutura comercial desse segmento da indústria cultural do país. Especialmente a Globo, através de suas telenovelas, tem conseguido exportar seus produtos para dezenas de países em vários continentes. Mesmo Cuba, considerada berço do gênero na América Latina, se rendeu à ficção brasileira. Para se ter uma ideia do alcance desse mercado basta dizer que, nos anos oitenta, as novelas brasileiras faziam parte das grades televisivas de muitos países do chamado bloco europeu socialista. Não é por acaso que a televisão brasileira tem sido objeto de estudos e teses por parte de pesquisadores nacionais e estrangeiros, como o já citado casal francês Mattelart.

⁵⁴ Sérgio Miceli afirma que em “termos agregados a propaganda governamental torna o setor público o maior anunciante na indústria cultural brasileira” (MICELI, 2005, p. 251).

Outro aspecto que caracteriza a televisão brasileira é a prevalência da ficção ao longo de sua estrutura de programação, inclusive no horário da noite. Mais uma vez recorremos à grade de programas da Rede Globo para ilustrar essa afirmação. Conforme já aludido, a emissora, no horário noturno, tido como nobre, exhibe três novelas e apenas dois espaços são destinados à informação: o telejornal local, que geralmente é de curta duração, e o *Jornal Nacional*, exibido pouco depois das 20 h.

Anna Maria Balogh analisa a fundo essa importante singularidade da indústria televisiva brasileira. Para ela, o grande mote da televisão nacional se encontra na ficção. A ficção faz parte da realidade de nossa cultura. Foi precisamente nesse campo que a produção televisiva avançou e se tornou conhecida internacionalmente. “Muito embora outras emissoras tenham programas ficcionais de destaque, o *know-how* ficcional foi consolidado pela Rede Globo...” (BALOGH, 2002, p. 20).

A emissora estruturou todo um departamento voltado para a produção do principal formato ficcional televisivo, a telenovela. Essa se tornou o carro-chefe da TV nacional, programa assistido pela maior parte da população e primeiro item de exportação da indústria cultural. Na nossa percepção, a novela produzida no Brasil, pela Rede Globo, constitui a principal singularidade da televisão do país. De fato, a telenovela garante um importante espaço, ocupando várias horas da programação.

Pode-se afirmar, recorrendo a Bucci que, foram as novelas que infundiram no povo o hábito de ver TV, sendo que a Rede Globo, foi responsável pela organização de uma grade de programação horizontal⁵⁵ com base no melodrama televisivo. Por isso, antes de discutirmos os aspectos mais relevantes das telenovelas brasileiras, destacaremos a emergência da emissora que, ainda hoje, exerce liderança, praticamente, em todos os tipos de programação: o Sistema Globo de Telecomunicações.

1.3 - A TV GLOBO

Ao afirmar que a televisão no Brasil exerce um quase monopólio sobre as informações, pode-se, então, inferir que apenas uma rede, a TV Globo, tem dominado esse

⁵⁵ As novelas passaram a ir ao ar todos os dias da semana, em horários fixos, o que foi essencial para cativar o público (BUCCI, 2003, p. 224).

setor da mídia em nosso país, principalmente em função de sua elevada audiência e de sua grande influência na sociedade.

Essa emissora foi a principal beneficiada pelas políticas que incrementaram as telecomunicações no Brasil pelos governos militares. A trajetória

(...) da Rede Globo começa nos anos 50, quando no governo Juscelino Kubitschek é concedido um canal ao grupo Roberto Marinho. Suas empresas congregavam o jornal O Globo, em circulação desde 1925, a Rio Gráfica Editora (produtora e distribuidora de revistas em quadrinho, fotonovelas, etc) e a rádio Globo, fundada em 1944. Mas é somente mais tarde que o canal de TV é ativado; em 1962 a emissora se associa ao grupo americano Time-Life, que tinha interesse em estrategicamente ocupar, espaço nos meios de comunicação da América Latina. No entanto, é a partir de 1969, num processo conjunto de consolidação empresarial, ampliação da rede e conquista da audiência, que a Globo vai firmar sua posição no espaço audiovisual brasileiro. Com a implantação do sistema de telecomunicações da Embratel, sua rede televisiva se amplia passando a cobrir parcelas significativas do território nacional. Um marco importante é a inauguração do “tronco sul” (1969), interligando Curitiba e Porto Alegre; um ano depois, diversos outros troncos formam uma rede ampla e tecnicamente eficaz, substituindo os antigos links que interligavam as capitais. Em 1983, a Globo passa a utilizar o satélite Intelsat, aumentando a confiabilidade de sua cobertura nacional (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 81-82).

Embora, a Globo tenha iniciado suas primeiras transmissões mais de uma década depois da chegada da TV no país, as suas relações amistosas⁵⁶ com o regime militar permitiram ao grupo colher os benefícios da rede de comunicações via satélite, naquela época, na ditadura, então, em fase de implantação. A parceria com o grupo norte-americano *Time Life* ajudou no desenvolvimento de uma mentalidade empresarial que foi de fundamental importância para incrementar a sua posterior liderança no mercado. Conforme Armand e Michele Mattelart salientaram, o “grupo americano investia mais de 5 milhões de dólares e colocava à disposição da jovem emissora seu conhecimento técnico, administrativo e comercial” (MATTELART, 1998, p. 40). Esses mesmos autores falam em uma verdadeira simbiose para o estreitamento das relações entre a Rede Globo e o governo militar, pois,

Acompanhando o regime instaurado em 64 nos seus objetivos de integração do país, a Rede Globo se colocava como porta-voz oficioso de um governo no qual a idéia de soberania compete com a ideologia da segurança nacional. Esta simbiose do projeto Globo com o modelo político e econômico instaurado pelos generais foi evocada em numerosas ocasiões pelos dirigentes da empresa de TV (MATTELART, 1998, p. 46).

⁵⁶ De acordo com Bucci, a rede de televisão preferencial dos governantes na ditadura acabou sendo a Globo. Para ele a opção se deveu a motivos políticos: a emissora acabou aderindo aos desígnios do governo autoritário. Por outro lado, o autor também considera outros ingredientes como o talento artístico e a competência empresarial que fizeram a diferença a favor da Globo. Por isso a Globo impõe um modelo para a televisão brasileira: aquela que informa, entretém e, acima de tudo, pacifica onde há tensões e une onde há desigualdades (BUCCI, 2003, p. 223)

A emissora contribuiu, assim, para dar sustentação ao “milagre brasileiro”, sendo que a televisão funcionava como um importante interlocutor entre o governo e a população, se constituindo enquanto o carro-chefe da modernização nacional. Principalmente as telenovelas, dessa emissora, vão divulgar comportamentos considerados modernos e incentivar um modelo cultural de uma sociedade consumista. As tradicionais tramas amorosas permanecem como pano de fundo, mas serão sobrepostas por temáticas que trabalharam as mudanças sócio-econômicas que permeiam o país. Desse modo, os enredos mantêm a estrutura do melodrama e valorizam temas que mostram as dicotomias do tipo arcaico/moderno ou campo e cidade, por exemplo.

No entanto, o domínio que a Rede Globo exerce no segmento televisivo não é fruto apenas de apoio governamental e de grupos estrangeiros. Roberto Moreira aponta alguns fatores que foram, também, responsáveis pela conquista dessa hegemonia, como por exemplo, a manutenção de autonomia em relação às agências publicitárias, a diversificação de sua grade de programação, a profissionalização da gestão e, até mesmo, um pioneirismo no uso de pesquisas de opinião para o direcionamento de seus programas (MOREIRA, 2000, p. 56-57).

Bem inserida no mercado, a emissora desenvolveu uma programação variada, atendendo a um consumidor diversificado, ou seja, destina-se a um público distinto e de gostos variados. Atinge o culto e o não culto, crianças, jovens e adultos, de ambos os sexos e de várias classes e regiões, tendo inclusive exportado com sucesso parte de sua produção. Mas, apesar da variedade, seus principais produtos são constituídos pelos telejornais e por suas telenovelas.

No setor telejornalístico o seu maior investimento é o *Jornal Nacional*, inaugurado em 1969 e que, apesar de quatro décadas, continua sendo um campeão de audiência. Deve-se considerar, também, que foi o primeiro telejornal transmitido, cuja cobertura atingiu praticamente todo o território nacional.

Em relação ao gênero telenovelístico, já a partir da década de 1970, a Globo desempenhou um papel fundamental na sua popularização, conseguindo realizar a transformação do folhetim melodramático e estrangeiro em uma novela ligada à realidade brasileira⁵⁷. As suas telenovelas se tornaram – e ainda são – verdadeiros fenômenos da TV nacional e os principais produtos de exportação da indústria cultural do país (MELO, 1988).

⁵⁷ O estilo desenvolvido pela Rede Globo mesclou os elementos fantasiosos do melodrama tradicional, como a concretização da justiça e do amor idealizado, com a da utopia social desenvolvida pela dramatização nacional, centrada na esperança de que o momento da transformação social do país havia de chegar (PIQUEIRA, 2010, p. 65).

Pode-se falar até que a Globo definiu um conceito de fazer televisão no Brasil, pois com a emergência do chamado “padrão globo de qualidade”, a emissora consegue racionalizar a sua programação e atingir, então, um público cada vez mais amplo. Hamburger define o padrão globo de qualidade como sendo um “corpo de convenções formais que garantiu um estilo próprio às programações da emissora” (HAMBURGER, 2005, p. 35). No início da década de 1970, a Rede Globo já exercia a liderança no setor televisivo nacional. Em poucos anos, iria se transformar em uma grande exportadora de produtos da TV, através de suas telenovelas. Já naquela época, ela havia conseguido reverter a dinâmica de dependência em relação à indústria cultural estrangeira, que predominava, ainda no início dos anos setenta, nas programações televisivas brasileiras – com o predomínio de filmes e seriados importados dos Estados Unidos, os chamados “enlatados”. É nesse período que passa a contar com mais de dois terços de sua programação originária de sua própria produção, e, ao final da mesma década, se converte na principal exportadora da indústria televisiva nacional.

Bernardo Kucinski, em *Mídia e Democracia no Brasil* analisa a ausência de pluralismo na mídia brasileira como resultado do que chama de “construção do consenso” (KUCINSKI, 2002, p. 40-46). De acordo com esse autor, é principalmente, pela televisão que se dá o processo de construção do consenso, notadamente, via sistema Globo. Ele afirma que:

O sistema Globo exerce seu monopólio sem inibições. Sua rede de televisão tem 85 estações, das quais seis de sua propriedade direta. Com ela, atrai 65% da audiência nacional. A segunda maior rede, com 57 estações. O Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), obtém apenas 22%. As duas outras redes, Manchete, com 41 transmissores, e Bandeirantes, com 38, tem apenas 6% cada de audiência. Vários programas de horário nobre da TV Globo, inclusive seu *Jornal Nacional* chegaram a 80% de audiência e todos os quatro programas de audiência da televisão brasileira são da Globo. Não há nada que se compare a isso nas democracias liberais.(...) O império da Globo inclui ainda cinquenta estações de rádio, o sistema Globosat de televisão a cabo, o jornal *O Globo*, revistas, a editora O Globo, e participações substanciais em indústrias e bancos. A TV Globo é também o maior produtor mundial privado de seus próprios programas, sendo por isso chamado pelos estudiosos de “monopólio cruzado”. Fatura anualmente 2,5 bilhões de dólares (KUCINSKI, 2002, p. 45-46).

Apesar de trazer à tona dados estatísticos de fins dos anos 90, a citação acima é reveladora da hegemonia televisiva do sistema Globo de telecomunicações. A emissora ainda, na atualidade, ostenta o posto de maior televisão do país e líder de audiência em vários gêneros, como o telejornalismo e o telenovelistico. Tal situação confere ao grupo Globo a posição de um dos maiores conglomerados do mundo – quarta maior rede do mundo. Ainda de acordo com Kucinski, o sistema Globo é a única rede com domínio de audiência numa sociedade de grande porte e formalmente democrática. Diante disso, para esse autor, cabe a essa emissora dois papéis relevantes no processo de imposição do consenso: o primeiro é de

“agência ideológica do Estado”, presente no modelo de Althusser, em que cabe à imprensa, assim como à escola e à igreja, a tarefa de garantir a continuidade do sistema de dominação, ao lado dos instrumentos coercitivos do Estado.

Embora concordando com Kucinski acerca do estabelecimento do consenso por parte dessa emissora, destacaremos essa questão a partir do conceito de hegemonia desenvolvido por Gramsci. O intelectual italiano elaborou uma teoria ampliada do Estado, distinguindo duas esferas essenciais no interior das superestruturas: a sociedade política e a sociedade civil. A primeira “é formada pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle das burocracias executiva e policial-militar;” (COUTINHO, 2003, p. 127), ou seja, a sociedade política é o aparelho de coerção estatal. Já a sociedade civil, para esse mesmo autor, é

formada precisamente pelo conjunto de organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias, compreendendo o sistema escolar, as igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as organizações profissionais, a organização material da cultura (revistas, jornais, editoras, meios de comunicação de massa), etc (COUTINHO, 2003, p. 127).

A sociedade civil, a partir da visão gramsciana, é formada pelo que ele chamou de aparelhos privados de hegemonia, que são “organismos de participação política aos quais se adere voluntariamente (e, por isso, são “privados”) e que não se caracterizam pelo uso da repressão” (COUTINHO, 2003, p. 125). Se para o autor, a hegemonia é o momento do consenso, da direção ideológica e política e, sua base material pode ser expressa no conjunto de organizações materiais que compõe a sociedade civil, a televisão e outros meios de comunicação de massa, peças centrais da instituição social possuem um papel de grande relevância. Enfim, são vetores privilegiados da construção do consenso.

Então, retomando a discussão proposta por Kucinski acerca da questão do estabelecimento do consenso por parte da Globo, propomos pensá-la tomando como referência o pensamento de Gramsci e o seu conceito de hegemonia. A TV Globo, maior conglomerado nacional da mídia e um dos maiores do mundo se desenvolveu, desde suas origens, ainda no período militar, como um importante vetor dos interesses do capitalismo nacional e do Estado brasileiro. Nesse sentido, a Rede Globo como grupo de mídia que lidera o setor de telecomunicação televisiva no país, se constituiu em um aparelho privado de hegemonia (RAMOS, 2005, p. 57-76).

Maurício Tintoni Piqueira, em sua recente dissertação de Mestrado, chama a atenção para o papel que o folhetim televisivo da emissora adquiriu no contexto do período

autoritário, principalmente, em sua relação com a modernização capitalista em curso. Para ele a telenovela moderna exibida pela Globo tornou-se um agente mediador da constituição de uma identidade nacional, “sendo essa baseada na crença de que a ascensão social é possível a todos, materializada não apenas através do enriquecimento, mas sim com a adoção de determinados padrões de consumo privilegiados pelas classes mais favorecidas” (PIQUEIRA, 2010. p. 115)⁵⁸.

Já o segundo papel atribuído por Kucinski ao sistema Globo é o de popularização da agenda nacional por meio de sua programação que abarca “desde o *Jornal Nacional* até a novela” (KUCINSKI, 2002, p. 44-45). Também concordamos com o autor em relação a esse segundo papel atribuído ao Sistema Globo de Telecomunicações. Devido ao enorme peso de sua audiência, essa emissora de TV, que reúne outros interesses midiáticos, consegue inserir, no cenário público nacional, os mais variados temas. Desde problemas sociais graves, como a concentração de renda e da propriedade agrária, passando por questões políticas como a corrupção. Esses, entre outros temas, já foram abordados em sua programação, sendo destacados, também, em suas telenovelas.

John B. Thompson, importante estudioso do fenômeno midiático – já citado no início deste capítulo –, destaca que o desenvolvimento da mídia transformou a natureza da produção e do intercâmbio simbólico no mundo moderno. Ao Analisar os usos dos meios de comunicação, ele afirma que a mídia alterou a nossa compreensão do passado e criou aquilo que poderíamos chamar de “mundanidade mediada”, ou seja, “nossa compreensão do mundo fora do alcance de nossa experiência pessoal, e de nosso lugar dentro dele, está sendo modelada cada vez mais pela mediação das formas simbólicas” (THOMPSON, 1998, p. 38).

Principalmente via televisão, milhões de pessoas, na sociedade ocidental contemporânea, têm se introduzido nos principais acontecimentos do passado (historicidade mediada) e do presente (mundanidade mediada). A cultura, na contemporaneidade, é grandemente moldada pela televisão. Esse meio é importante até para despertar, nos segmentos populares, o interesse pela literatura, música, cinema e por que não incluir a própria história. Basta atentar para a proliferação de seriados, documentários, minisséries e novelas de fundo histórico.

Em nosso país, esse fenômeno de compreensão do mundo moderno pelos produtos da mídia é muito mais relevante do que nas sociedades desenvolvidas da Europa e dos Estados

⁵⁸ A telenovela torna-se no plano do imaginário, verdadeiro fator de integração dos grupos populares e das regiões menos desenvolvidas do país ao desenvolvimento capitalista, se consolidando como um “meio de mediação social” (PIQUEIRA, 2010, p. 118).

Unidos. O Brasil desenvolveu uma poderosa indústria televisiva em uma sociedade marcada, ainda, por um precário sistema de ensino oficial. Além disso, conforme já referido, essa indústria é bastante concentrada em uns poucos conglomerados. Para completar o quadro, conforme Kucinski demonstrou, uma única emissora, a Rede Globo de televisão exerce um monopólio, uma efetiva liderança no segmento. Apesar de essa hegemonia datar da década de 1970, pode-se considerar que mesmo a despeito do aparecimento de outras mídias e da concorrência de outras redes – como atesta o crescimento da Record em diversos segmentos de programação – a Globo, continua exercendo a liderança.

Foi por intermédio da televisão, mais especificamente de uma telenovela exibida pela Globo, ao final de 2001 e início de 2002, que muitos brasileiros entraram em contato com o universo do islã – objeto desta pesquisa. A telenovela *O Clone*, através de seu enredo, levou para a TV aspectos da cultura islâmica e do cotidiano dos muçulmanos, até então distantes da realidade cultural da maioria da população brasileira. Essa produção, que foi assistida por milhões de pessoas, trouxe, para a nossa televisão, importantes debates em torno de questões fundamentais que atravessam a civilização islâmica diante do desafio da modernidade ocidentalizante que tem vivenciado essa cultura.

Por outro lado, o alcance desses debates promovidos pelo produto ficcional foi limitado em função, principalmente, do contraponto de outras experiências culturais mais diversas por parte do grande público – além de ser limitado e condicionado também pela linguagem técnico-estética do meio. A fragilidade do sistema escolar institucionalizado e a pouca penetração da imprensa escrita são fatores que limitam uma maior compreensão do panorama civilizacional contemporâneo. No entanto, conforme analisaremos mais adiante, apesar das limitações, a dimensão didática⁵⁹ da telenovela foi relevante para uma introdução das audiências nesse universo cultural islâmico.

A novela possibilitou para muitos telespectadores, no Brasil, que não possuíam, praticamente, nenhum conhecimento em relação a esse complexo assunto, a oportunidade de entrar em contato com imagens e informações acerca do islã. Além disso, percebe-se que, naquele momento, houve, por parte de algumas pessoas, o interesse em buscar, principalmente na internet⁶⁰, algum tipo de conhecimento sobre o mundo islâmico.

⁵⁹ Sérgio Miceli fala em avanço da televisão no Brasil em um quadro de recuo da imprensa escrita. Para esse autor, a TV deriva seu potencial de consumo e crescimento justamente por cumprir “funções paradidáticas” ou melhor, de serem “instrumentos supletivos” na formação escolar daqueles setores que se vêem excluídos do sistema de ensino (MICELI, 2005, p. 232-233).

⁶⁰ Apesar de não existirem redes sociais e os blogs ainda serem bastante incipientes em 2001/2002, a novela *O Clone* gerou inúmeros debates na internet através de matérias sobre o folhetim quem dispunham espaço para comentários dos internautas ao final do texto. Como exemplos, podemos citar os sites: Ivox

Temos aqui, portanto, um clássico exemplo de “mundanidade mediada”. *O Clone* chamou a atenção, do público brasileiro, para a problemática dos muçulmanos. Também pode-se falar em “historicidade mediada”, no sentido dado por John B. Thompson, pois, muitos aspectos da tradição histórica islâmica, principalmente alguns que tiveram no profeta Maomé o fio condutor central, foram conhecidos a partir dessa telenovela. No capítulo seguinte, desenvolveremos esses dois temas juntamente com as principais representações acerca do islã, evocadas nessa produção ficcional.

Para concluir, reafirma-se o importante papel desempenhado pelo Sistema Globo de Televisão no desenvolvimento dessa indústria cultural no país. Após a década de 1970, a emissora se consolida, decisivamente, no cenário nacional e, com as suas telenovelas, consegue conquistar, também, um importante mercado no exterior, exportando algumas produções para países da América Latina, África e Europa. No tópico seguinte, procurar-se-á apresentar a trajetória da telenovela brasileira, bem como o papel da Globo nesse que é o gênero televisivo mais consumido em nosso país.

1.4 - A EMERGÊNCIA DA TELENVELA NO BRASIL

A telenovela continua sendo o programa de maior popularidade da televisão brasileira. Inaugurada na década de 1950, acabou por se transformar no principal produto da indústria cultural do país, pois além da preferência entre os brasileiros pelo seu formato, se tornou o principal item de exportação desse segmento.

A primeira novela exibida no Brasil foi quase contemporânea à introdução da TV. Intitulada *Sua vida me pertence*, entrou no ar em 1951, na antiga TV Tupi de São Paulo (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 28). As primeiras telenovelas exibidas possuíam acentuadas características melodramáticas⁶¹, eram influenciadas pela tradição radiofônica e

<<http://www.ivox.com.br/opiniao/?dir=1/16/3982/3984&id=84393>>,

Revista

Época

<<http://epoca.globo.com/edic/207/especial2c.htm>>, ambas acessadas em 22 de agosto de 2011.

⁶¹ O melodrama como “gênero dramático das massas por excelência” apela para o exagero, para o excesso, apanágio das grandes encenações, buscando grandes revelações acessadas “(...) a uma verdade que se desvenda após um sem número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias” (XAVIER, 2003, p. 39). A dinâmica ficcional regida pelo melodrama imprime ação, velocidade, efeitos e enredos cheios de reviravoltas. É portador de elementos como o romantismo e o maniqueísmo. Nas palavras de Piqueira, o melodrama se caracteriza por se tratar de um universo codificado, sem riscos, reconhecido e estruturado, marcado por valores rigidamente dicotômicos: o bem e o mal (PIQUEIRA, 2010, p. 126).

refletiam ainda o quadro que atravessava a televisão brasileira: precariedade financeira, pouca experiência, limitação técnica e muita improvisação. Outra característica da produção teledramatúrgica daquela época era o recurso a produções importadas, em sua maioria de países da América Latina que, posteriormente, eram adaptadas para o público do Brasil. Aqui se destaca, também, um bom número de novelas que eram adaptadas de textos literários.

Nos anos sessenta, com a introdução do *videotape*, as novelas passam a ser exibidas diariamente. Até então, elas eram transmitidas somente algumas vezes por semana, geralmente duas. A primeira telenovela transmitida diariamente foi “2-5499 Ocupado”, exibida pela rede Excelsior. Contudo, o primeiro grande sucesso de público no Brasil, foi a novela “*Direito de nascer*”, que estreou em 1964.

Em 1968, uma produção da rede Tupi, de autoria de Bráulio Pedrosa, intitulada “*Beto Rockefeller*”, caracterizou uma verdadeira virada no gênero. Esse folhetim eletrônico – como são também chamadas as telenovelas – levou para a televisão o universo contemporâneo brasileiro, inaugurando um novo estilo que introduziu a

(...) linguagem coloquial, o humor inteligente e uma certa ambigüidade. A novela atraiu um público de elite interessado em desfrutar o trabalho de profissionais, como o autor, conhecidos por sua atuação no teatro mas que experimentavam no meio televisivo. Ao mesmo tempo, a novela sintonizou também as ansiedades liberalizantes de um público jovem, tanto masculino como feminino, recém-chegado à metrópole em busca de instrução e integração nos pólos de modernização (HAMBURGER, 1998, p. 464).

*Beto Rockefeller*⁶² inaugurou um verdadeiro abraqueiramento do gênero, ou seja, produções que incorporavam elementos da realidade cotidiana brasileira, estabelecendo, assim, uma sintonia entre ficção e vida real. Mas, seria com o advento da TV Globo que a telenovela, em breve, se transformaria no maior fenômeno televisivo brasileiro. Essa emissora desempenhou um papel decisivo na popularização desse gênero, dando sequência na transformação do folhetim⁶³ melodramático e estrangeiro, em uma novela ligada à realidade nacional.

Desde a década de 1960, a Globo já vinha promovendo um forte investimento no segmento de teledramaturgia, chegando a criar um departamento próprio para o setor, como

⁶² Além disso, *Beto Rockefeller* demonstrou que uma telenovela que explorasse o cotidiano social poderia ser viável comercialmente. Para Piqueira, isso abriu um mercado de trabalho para os artistas que passavam por dificuldades no cinema e no teatro devido a censura (PIQUEIRA, 2010, p. 62).

⁶³ O folhetim nasce na França na primeira metade do século XIX. Designava um lugar preciso do jornal, o rodapé de primeira página, espaço destinado ao entretenimento. Se consolidou como um modo particular de produção, criação e publicação romanesca, ligado em sua origem ao jornal. Esse modo de publicação tem no corte dos capítulos, trazendo a suspensão da narrativa em um momento crucial, deixando para o leitor a curiosidade em suspenso, o seu aspecto fundamental. Se tornou uma fórmula popular que vai se consagrar também na telenovela, ao lado do melodrama (MEYER, 1996. p. 24-342).

parte de uma estratégia para elevar seus índices de audiência. Esther Hamburger afirma que a estratégia foi bem sucedida, pois “reverteu imediatamente em aumento de arrecadação financeira para a emissora por meio de uma política eficiente de marketing e de administração comercial” (HAMBURGER, 1998, p. 463). Cumpre destacar aqui o importante papel de Walter Clark que comandou a emissora na sua primeira década de existência, ele foi considerado o principal responsável pelo início da reestruturação da programação.

Copiando e desenvolvendo as propostas de inovação introduzidas pela novela “*Beto Rockefeller*” da TV Tupi, a Globo, em pouco tempo, se tornou a maior produtora nacional desse tipo de programa. Suas principais convenções de representação se consolidaram no início dos anos setenta e incluíam,

(...) a noção de que cada novela deveria trazer uma “novidade”, algo que a diferenciava de suas antecessoras e fosse capaz de “provocar” o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e articulistas de outras mídias, o consumo de produtos a ela relacionados, como livros, discos, roupas etc. Essa ênfase no representar de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada é visível na moda, na tecnologia, sobretudo de transportes e comunicações, e nas referências a acontecimentos políticos correntes. Mas é visível também na evolução na maneira como o amor, o romance e a mulher foram representados nas novelas nos anos 70 em diante, (...) (HAMBURGER, 1998, p. 465-466).

As novelas da Globo abordam uma infinidade de temas que permeiam a vida cotidiana. Sua imersão na sociedade nacional é o corolário de uma conjuntura histórica marcada pela urbanização e modernização do país, pelo êxodo rural, pela ascensão das camadas médias urbanas e pela emergência da mulher na esfera pública brasileira. Essa produção tem abordado temas de natureza variada, que incluem desde assuntos da política nacional, como corrupção, até assuntos que envolvem tabus sociais e sexuais como racismo e homossexualismo.

Além dessa diversificação temática, a pesquisadora do Núcleo de Telenovelas da ECA-USP⁶⁴, Silvia Helena Simões Borelli, afirma que a telenovela, “a partir dos anos 70, conheceu um descentramento da hegemonia do melodrama provocado pela invasão de outros territórios de ficcionalidade, como a comicidade, a aventura, a narrativa policial, o fantástico e o erotismo” (BORELLI, 2001, p. 34). Assim, os territórios de ficcionalidade funcionam como matrizes que estão presentes em diversas manifestações da cultura de massa, são dinâmicos, entrelaçam-se e encontram-se em permanente processo de hibridização e redefinição; ou seja, “uma mesma narrativa pode conter traços de variadas matrizes: o melodrama que se mistura a

⁶⁴ Em 1992, na Universidade de São Paulo foi criado o Núcleo de Pesquisa em Telenovelas da E.C.A., o primeiro grupo acadêmico do mundo a pesquisar e documentar a produção de telenovela, legitimando esse produto da mídia como objeto de pesquisa científica.

comicidade e esta, por sua vez, que dialoga com a narrativa fantástica, e assim sucessivamente” (BORELLI, 2001, p. 35).

Essa tem sido uma das grandes diferenças entre as novelas brasileiras e as latino-americanas: sendo que as últimas continuam fiéis aos clássicos padrões melodramáticos, enquanto as nacionais dialogam com outras matrizes ficcionais, além da diversificação temática. A *TV Globo* desenvolveu um novo estilo de telenovela sem, contudo, romper com a linguagem tradicional do gênero. A telenovela se torna a “linha de frente” do padrão *Globo* de qualidade, evidenciando um projeto estético-ideológico⁶⁵ mais ousado de teledramaturgia que se configura no início dos anos 70.

A chegada de Boni a frente da diretoria artística da emissora levou a uma organização da programação dentro de uma estratégia que primava pela necessidade de se conquistar um público telespectador das classes médias e altas. Assim, Boni, que substituiu Walter Clark no comando, dando sequência à modernização, mescla as experiências realizadas pela *TV Tupi* de São Paulo com o melodrama tradicional, atraindo público novo⁶⁶ sem prejuízo de perda da audiência tradicional (PIQUEIRA, 2010, p. 102).

Com a novela *Véu de Noiva*, a Globo já apresenta sua nova proposta teledramatúrgica. Como bem destacou Piqueira, uma roupagem nova introduziu estilos testados em outras formas de expressão artística. Mesmo considerando que entre os anos de 1990 e início de 2000 a emissora tenha perdido o seu “quase monopólio” e as suas telenovelas tenham experimentado um “desgaste”⁶⁷, sua dramaturgia ainda surpreende o cenário ficcional televisivo oferecendo produtos que incorporam novas temáticas, como foi o caso de *O Clone*.

As telenovelas mais recentes, produzidas pela Rede Globo, além da diversificação e ousadia temática, são também marcadas por um maior entrelaçamento das fronteiras que delimitam ficção e realidade. Exemplo disso foi a novela *O Clone*, de formato híbrido que representou uma comunidade de muçulmanos marroquinos com suas práticas culturais e

⁶⁵ Piqueira demonstra que a crise no teatro e no cinema nacional no contexto da censura imposta pelos militares, acrescido ao avanço da produção estrangeira na televisão brasileira são fatores que favoreceram a emergência da teledramaturgia na Globo. O desenvolvimento do “estilo moderno de telenovela” a partir da Globo absorveu uma experiência estética que mistura ficção melodramática com um ideal dramatúrgico centrado em um projeto de abordagem dramatizada da realidade social, originário do teatro de Arena de Augusto Boal (PIQUEIRA, 2010, p. 61-65).

⁶⁶ A emergência dessa proposta estética que vai configurar a telenovela da Globo como carro-chefe de seu padrão de qualidade significava a transição para uma programação que visava uma audiência mais “intelectualizada” e de maior poder aquisitivo. Conforme Piqueira, isso ocorria em sintonia com o mercado publicitário, pois Boni “(...) tinha um projeto de modernização para a televisão brasileira, adequando-a para as necessidades das agências de publicidade e, dessa forma, torná-la o principal veículo de propaganda do país” (PIQUEIRA, 2010, p. 39).

⁶⁷ Para uma análise do desgaste da telenovela da Globo a partir dos anos 90, ver SILVA H. S; BORELLI e GABRIEL PRIOLLI. *A deusa ferida*: Por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000. p. 162-164.

religiosas, mas que falavam português e mantinham vínculos muito estreitos com o Brasil e a cultura nacional. Além de colocar na agenda pública a relação entre o universo islâmico e o ocidental, a telenovela abordou temas inovadores e sensíveis à sociedade atual, tais como a questão da clonagem humana e a toxicodependência.

Portanto, foi através da televisão, mais especificamente da telenovela, *O Clone*, exibida pela Rede Globo, poucos dias depois do atentado terrorista perpetrado pela *Al Qaeda* às torres gêmeas, nos Estados Unidos, que grande parte do público se introduziu no universo do islã. Acima de tudo, deve-se ressaltar que, na conjuntura imediata do pós 11 de setembro, essa civilização estava sendo fortemente associada à violência, ao terrorismo e ao fanatismo. Nos principais telejornais, a imensa maioria dos noticiários que tratavam dessa temática, dava visibilidade e produziam uma dada dizibilidade, associando o mundo muçulmano ao extremismo. Nesse sentido, a novela veio atuar como um contraponto, uma vez que ela ajudou na promoção de uma contra-imagem, ou seja, de uma representação que dissocia a religião islâmica da barbárie terrorista. Sob esse aspecto, pode-se afirmar que a TV, por intermédio da telenovela, informou e operou como instrumento de educação para as massas.

O próximo tópico abordará a respeito da televisão e telenovela, evidenciando como essas não se limitam ao mero entretenimento. Na América Latina a visibilidade eletrônica já é parte constitutiva do panorama cultural há um bom tempo e a televisão é a mídia que mais radicalmente irá ordenar e desordenar a ideia e os limites do campo da cultura.

1.5 - A TELEVISÃO COMO INSTRUMENTO DE INFORMAÇÃO E EDUCAÇÃO

Embora, há muitas décadas, a televisão faça parte do cotidiano do país, o interesse despertado por esse fenômeno, nas ciências sociais, é relativamente recente. Segundo Roberto Moreira, a TV do Brasil não existe como objeto de pesquisa. Ainda de acordo com ele os “(...) livros sobre a história da TV brasileira cabem em uma prateleira” (MOREIRA, 2000, p. 50), e em sua maioria têm um caráter memorialista⁶⁸.

⁶⁸ Contudo, deve-se relativizar a afirmação desse autor, pois foi feita por volta do ano de 2000. Na última década houve um relativo aumento das produções acadêmico-científicas em torno do tema. Deve-se levar em conta, também, que em 2010, foram comemorados os sessenta anos da chegada da televisão no Brasil, fato que, por si só, deu ensejo a publicações como a coletânea intitulada *História da televisão no Brasil*, organizada por alguns pesquisadores e que contou com vários colaboradores que têm se dedicado ao estudo desse tema ao longo de suas carreiras. Ver RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.) *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

Boa parte desse desinteresse girava em torno de um preconceito intelectual e acadêmico. Para muitos intelectuais e acadêmicos a TV é um meio de comunicação de massas considerado de entretenimento fácil, acrítico, emburrecedor, superficial e efêmero. Para piorar o quadro, uma parte expressiva dos poucos trabalhos acadêmicos envereda para uma lógica maniqueísta na qual a televisão não se reduz apenas a uma atividade de lazer de baixa qualidade, mas está a serviço do poder e do capitalismo imperialista.

O curioso é que muitos desses críticos da TV, na privacidade de suas vidas, acabam por se dobrar facilmente aos encantos desse aparelho. A negação da TV como objeto de pesquisa significa negligenciar uma importante dimensão da vida cotidiana nas sociedades contemporâneas, uma recusa em examinar, analisar e verificar as possibilidades oferecidas pela principal fonte de lazer do brasileiro.

Entretanto, percebe-se que na última década, além do aumento de produções acadêmico-científicas, ocorreu uma nova postura frente a esse tema, pelo menos da parte de alguns estudiosos. Um exemplo disso pode ser observado no trabalho de Arlindo Machado, no seu livro *A televisão levada a sério*, publicado ainda em 2000. Para ele “existe também vida inteligente na TV” (MACHADO, 2000, p. 10). Mais relevante ainda em sua pesquisa é a identificação de uma grande falha na maioria dos estudos relacionados à TV ao apontar para o fato de que, a maior parte das publicações acerca da televisão, “(...) não cita um único programa nem examina uma única experiência de televisão.” (MACHADO, 2000, p. 16)⁶⁹. O autor pensa esse meio audiovisual fora do maniqueísmo de estrutura “boa” ou “má” em si, sugerindo a necessidade de tratá-lo como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que o constituem. Arlindo Machado aborda a televisão considerando-a “como um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os vãos de sua imaginação (MACHADO, 2000, p. 11).”

Concordando com Machado é assim que pensamos a importância desse meio de comunicação, a partir de sua diversidade, e não como um todo homogêneo. Não se pode deixar de lado o exame efetivo do que a televisão brasileira produziu ao longo destes mais de sessenta anos de história no país. A análise pura e simples de programas de baixa qualidade

⁶⁹ Arlindo Machado afirma que as atenções, da maioria dos pesquisadores que estudam a TV, quase nunca se voltam para o conjunto dos trabalhos audiovisuais que a televisão efetivamente produz e que os espectadores efetivamente assistem, mas para a estrutura genérica do meio, entendida como tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social, sustentáculo do regime econômico, máquina de moldar o imaginário, e assim por diante (MACHADO, 2000, p. 16).

não deve constituir em critério suficiente para taxar a televisão como ruim⁷⁰. Não se pode falar que se conhece nossa TV apenas a partir da análise do que ela tem de pior, pois a programação televisiva brasileira comporta uma boa dose de diversidade, se apresentado como uma TV razoavelmente heterogênea – principalmente em relação aos programas da Rede Globo. Portanto, a despeito de qualquer discurso que desqualifique a televisão produzida no Brasil, importa considerar que, ao longo dessas mais de seis décadas, ela produziu um vasto acervo de programas, se estabelecendo como um importante fenômeno cultural da contemporaneidade.

A proposta adotada neste trabalho parte da premissa de que a televisão não se limita apenas ao lazer e à diversão. No Brasil, ela possui uma grande importância na maneira e na forma com as pessoas compõem sua visão da realidade concreta. Apesar da concorrência com outros meios, pode-se inferir que ela continua atraindo um público superior ao de qualquer outra mídia. Aqui no Brasil, emergiu uma poderosa indústria televisiva em uma sociedade ainda marcada por um sistema precário de ensino oficial. Ela, então se impôs como instrumento por excelência da mediação entre seus telespectadores e a realidade circundante.

Para Luis Felipe Miguel, nas “(...) sociedades contemporâneas, a capacidade de disseminação de representações da realidade social está concentrada na mídia” (MIGUEL, 2002, p. 61). Acima de tudo, após o desenvolvimento da TV, a imagem se impõe, exercendo enorme poder na construção de uma determinada memória social. Os meios de comunicação não são canais neutros, eles podem transmitir conteúdos, informações, educar, formar, universalizar, ditar modas ou caricaturar.

Jesus Martín-Barbero, estudioso do impacto dos meios audiovisuais na América Latina na contemporaneidade, também destaca a importância da significação social das mídias, particularmente, da televisão. Para ele, “a significação social das mídias esta mudando. Junto com sua capacidade de representar o social e construir a atualidade, persiste sua função socializadora e de formação das culturas políticas” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 73).

Partindo desse princípio, a televisão pode e deve ser pensada como uma instância que, não só representa o real, mas tem o poder de construir a realidade. É aquilo que J. B. Thompson chama de mundanidade mediada: a compreensão do mundo modelada pelos produtos da mídia (THOMPSON, 1998, p. 38-39). Nesse caso, parte da experiência de que o

⁷⁰ Arlindo Machado aponta ainda outra falha em boa parte dos estudos sobre TV: “Posso parecer cruel, mas receio que boa parte das pessoas que falam e escrevem sobre televisão conhecem pouca televisão (...) e quando conhecem alguma coisa, é mais provável que conheçam apenas o pior.” (MACHADO, 2000, p.19).

preceder de uma dada vivência é modelada por ideias preconcebidas e derivadas, em grande parte, dos conteúdos e imagens transmitidas pela mídia televisiva.

No Brasil, a televisão é o mais importante instrumento de socialização de informações, pois consegue atrair um grande público, superior a qualquer outro veículo de comunicação. Ela invade, diariamente, lares de multidões, alterando seus cotidianos. Uma de suas grandes vantagens está em seu poder de adentrar às casas, a qualquer hora, conseguindo reunir os membros da família a sua volta à noite, nos fins de semana e feriados. Em meio a uma população que lê pouco, a TV tem contribuído para a construção das principais representações que compõem o imaginário coletivo do brasileiro. Destaca-se também sua importância para a formação da cidadania, principalmente,

Num país como o Brasil, em que a TV redefiniu o espaço público e reconfigurou a própria face da nacionalidade, a presença dos meios de comunicação é um fator incontornável para os educadores. (...) De acordo com Grupo de Mídia de São Paulo, com base em pesquisa do Instituto Marplan Brasil, 98% da população entre 10 e 65 anos vêem TV pelo menos uma vez por semana e, sozinha, a TV atrai duas vezes mais público do que todos os meios impressos, aí computados também os livros, além de jornais e revistas. A importância da TV no Brasil é desproporcional em relação aos outros meios – e dá as comunicações no Brasil um perfil bastante desequilibrado em relação a outras democracias. Numa sociedade com esses números, em que milhões de crianças passam mais horas diante da TV do que dentro da sala de aula, é possível imaginar um processo educacional sem que os meios de comunicação sejam levados em conta? (BUCCI; PRIOLI; HAMBURGER, 2000, p. 9-10).

Conforme já aludido, a televisão não se limita ao entretenimento, à diversão e ao lazer. Pode, e deve ser pensada como um instrumento informador, formador e educador. Nesta pesquisa partimos do princípio de que esse importante meio de comunicação tem posição privilegiada na formação e, até mesmo, na educação do cidadão. Para tanto, recorreremos às reflexões de Maria Aparecida Baccega que reconhece, imperativamente, os meios de comunicação como outro lugar do saber, atuando em conjunto com a escola:

Aqui, a televisão, com meio século de presença entre nós, compartilha com a escola e a família o processo educacional, tendo-se tornado um importante agente de formação. Ela até mesmo leva vantagem em relação aos demais agentes: sua linguagem é mais ágil e está muito mais integrada ao cotidiano: o tempo de exposição das pessoas à televisão costuma ser maior do que o destinado à escola ou à convivência com os pais (BACCEGA, 2000, p. 95).

No trecho acima, identifica-se um importante aspecto salientado pela autora: a importância da TV como poderosa ferramenta de educação, devido ao seu elevado poder de

alcance e penetração nas residências⁷¹. A televisão tem tido um papel mais acentuado no processo de formação, principalmente no meio infanto-juvenil, na medida em que o distanciamento entre pais e filhos se acentua nessa fase. Com isso, as crianças acabam tendo a televisão como principal fonte de entretenimento e de formação. Baccega ainda frisa que a realidade educacional é perpassada pelos meios de comunicação, pois esses, cada vez mais desenvolvidos tecnologicamente, estão em muitos espaços ao mesmo tempo. Dessa forma, “ocupam lugar privilegiado no processo educacional, ao lado da escola, da família e de outras agências de socialização. Mostram às pessoas os fatos já editados, redesenhados, como se fossem a ‘realidade’” (BACCEGA, 2000, p. 95).

Com o avanço das comunicações, o processo de educação não se reduz mais à escola e à família. A televisão amplia as oportunidades de apreensão do saber, ajudando a difundir ideias, mensagens, imagens e conhecimentos. Como manifestação da cultura humana, a TV atua como outra forma de se educar. Ela pode estimular a reflexão e a criticidade, atuando como instituição mediadora da realidade.

Para Jesus Martín-Barbero, a contemporaneidade é marcada por uma profunda mutação nos modos de circulação do saber. As mídias produzem um entorno educacional difuso e descentrado. O saber escapa dos lugares sagrados que antigamente o guardava e o legitimava, bem como das figuras sociais que o detinha e o administrava, transcende o livro e a escola. Logo, não possui um lugar próprio, está deslocalizado e isso implica em disseminação do conhecimento. O autor chama a atenção ainda para as mudanças desveladas pelo efeito da televisão na sociedade que atravessam, “desde o deslocamento das fronteiras entre razão e imaginação, entre saber e informação, natureza e artifício, arte e ciência, saber especializado e experiência profana, à conexão das novas condições do saber com as novas formas de sentir e as novas figuras da sociabilidade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 60).

Para o autor acima citado, a comunicação se converteu em um “ecossistema comunicativo” que possibilita a emergência de outra cultura, outro modo de ver e ler, de aprender e conhecer. Para ele, a escola latino-americana atravessa uma crise de identidade, além de não favorecer o *habitus* da leitura, se encontra na defensiva diante do audiovisual, limitando-se a entrincheirar atrás da alfabetização formal. O autor também chama a atenção para a necessidade da escola se abrir para o mundo do audiovisual e da informática, promovendo o que ele chama de “segunda alfabetização”, ou seja, para a reconfiguração da

⁷¹ Já chamamos a atenção, a partir de Sérgio Miceli, para o papel da televisão na configuração de um “sistema de ensino paralelo” (MICELI, 2005, p. 233). O mesmo pesquisador argumenta ainda que a adesão a TV Globo é o dobro nos setores menos instruídos do que nos segmentos mais instruídos (MICELI, 2005, p. 237-238).

leitura como um conjunto formado por variados modos de leitura articulados e relacionados entre si (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 58-62).

Até Paulo Freire, importante educador brasileiro da década de sessenta, já percebia a educação assim: mediatizada pelo mundo. Para ele, ninguém “(...) educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1987, p. 68). Mais do que nunca, a TV se impõe como instância conformadora da realidade. Diante disso, passa a desempenhar funções sociais e culturais, muitas delas inclusive pertencentes à alçada da família e da escola. Bem mais relevante para a discussão entre mídia e educação é o trabalho de Rosa Maria Bueno Fischer, pesquisadora que destaca a televisão como um lugar especial de se educar. De acordo com a autora, pode-se dizer que nos últimos anos “(...) a TV brasileira tem se apresentado como uma instância da cultura que deseja oferecer mais do que informação, lazer e entretenimento” (FISCHER, 2006, p. 18). A televisão se apresenta como um espaço privilegiado de aprendizagens diversas, em que se aprende sobre o corpo humano, sobre diferenças de gênero, de geração, bem como importantes diferenças econômicas, sociais, políticas, culturais e étnicas.

Verifica-se, pois, que a proposta desta pesquisa converge com as conclusões levantadas por Fischer, ela estuda o fenômeno televisivo e suas conexões com a educação na última década, portanto, sua visão do processo educativo se mostra bastante atual, ao contrário de Paulo Freire que escreve em um momento em que a televisão apenas se iniciava. A TV pode ser usada, simultaneamente, como matéria de fruição e pensamento, como um objeto de entretenimento e de educação. É uma instância que informa, dando a conhecer e imaginar diversas realidades. Especialmente o estudo do “outro”, através de suas imagens encerra um trabalho educativo (FISCHER, 2006, p. 46).

Boa parte do debate político, social e cultural da contemporaneidade brasileira é feito, em grande parte, por intermédio da televisão. Ela, desde a década de setenta, integrou a sociedade nacional e, ainda no início do milênio atual, tem atuado como principal mediadora na compreensão do real e na construção das representações da realidade. Para Eugênio Bucci, a televisão, entre nós, não é apenas *show*. Ela também abarca o campo da cidadania, engendrando e conformando o espaço público no país (BUCCI; PRIOLI; HAMBURGER, 2000, p. 124). Tema esse que será objeto de uma discussão mais detalhada no próximo subcapítulo, enfatizando as relações entre a televisão e a esfera pública no Brasil.

Entretanto, faz-se necessário destacar a importância da televisão para a promoção do conhecimento de realidades culturais diversas e remotas. John Thompson, conforme já enfatizado, denominou o fenômeno de “mundanidade mediada”. Alguns temas, por exemplo,

aparecem de maneira recorrente relacionados, especificamente, à representação midiática. Determinadas culturas, civilizações, religiões e sociedades se dão a conhecer, a um grande número de pessoas graças à televisão e aos seus diversos programas que incluem noticiários, filmes, desenhos animados e, é claro, telenovelas⁷². Em se tratando das novelas, Hamburger explica que a “(...) vocação das novelas brasileiras para extrapolar os limites convencionais faz da trajetória desses seriados um caso sugestivo para se pensar o papel das representações midiáticas nas redes inusitadas da sociabilidade contemporânea” (HAMBURGER, 2005, p. 148-149).

Os folhetins eletrônicos, especialmente aqueles do horário das oito, desde os anos setenta, constituem espaços de uma contemporaneidade mediada que privilegia assuntos contemporâneos. Em 1970, época marcada por um governo autoritário e pela expansão da economia capitalista, as narrativas difundiam o consumo, atualizando modas, gostos e comportamentos tidos como modernos. Nesse sentido, a novela *Selva de Pedra* é emblemática, pois levou para a ficção a oposição entre o país “tradicional” e o Brasil “moderno”, galvanizado por importantes mudanças sociais e econômicas que transformaram a nação no período. Essa novela funcionou como uma vitrine do consumo, representando, de forma verossímil o mito brasileiro de “país do futuro” (HAMBURGER, 2005, p. 99-104).

As telenovelas constroem suas histórias baseadas no contexto social, por isso elas se tornaram fonte de temas que são discutidos na sociedade, desempenhando, assim, um papel social de grande importância. A ficção televisual consegue estabelecer conexões bem estreitas com a realidade. Nas novelas, o real e o ficcional estão sempre se confundindo. Como um bom exemplo desse entrelaçamento, temos a novela *O Rei do Gado*, que foi exibida pela Rede Globo entre 1996 e 1997, tendo sido reprisada em 1999 no *Vale a Pena Ver de Novo*, cujo horário é destinado à reprise das narrativas de maior audiência e popularidade. Esse folhetim pode ser considerado a primeira incursão direta das novelas no âmbito da política institucional, conseguindo despertar uma intensa repercussão na esfera pública⁷³. A trama abordou o problema da reforma agrária que, inicialmente, ocupava um espaço secundário na produção, mas ao longo dos capítulos foi ganhando cada vez mais importância. De fato, a

⁷² No caso da cultura do Oriente islâmico, dos árabes e muçulmanos, veremos no quarto capítulo, a importância do fenômeno da orientalidade e de suas imagens canônicas na promoção da identificação das audiências em relação a esse universo civilizacional.

⁷³ Na verdade a novela *Que Rei sou eu?* Pode ser considerada a primeira incursão da política no universo da ficção novelística. De autoria de Cassiano Gabus Mendes foi ao ar, pela Globo, em 1989. A trama foi acusada de fazer apologia ao então candidato a presidente da República Fernando Collor de Mello. A narrativa se passava no “Reino de Avilan” que serviu de metáfora para que a produção da telenovela empreendesse uma crítica suave e indireta a realidade do Brasil. Para maiores dados da telenovela ver XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007, p. 51; 57-58; 104; 147; 154; 187; 216; 291; 320; 354.

repercussão da novela, nos meios políticos, atingiu níveis elevados, chegando ao ponto de ocorrerem interações entre personagens do melodrama, atores e até políticos (HAMBURGER, 2005, p. 135-142). Vale destacar o fato inusitado de que alguns parlamentares procuraram se apropriar dessa telenovela como via de comunicação política com o público. O falecido senador Darcy Ribeiro, por exemplo, dedicou duas colunas semanais em páginas da *Folha de São Paulo*, ao senador Roberto Caxias, personagem interpretado por Carlos Vereza e que defendia a causa da distribuição de terras. Mais inusitado ainda foram os senadores Eduardo Suplicy e Benedita da Silva terem participado do velório do personagem Roberto Caxias. No velório, fizeram até discurso, denunciando a situação dos trabalhadores sem-terra e defendendo a reforma agrária.

Existe, inclusive, um trabalho de pesquisa de campo empreendido pela Globo que consiste, principalmente, na imersão de atores em situações sociais que inspiram a narrativa. Essa postura adotada pela Globo revela o importante conceito de “verossimilhança”, entendido “como clareza da narrativa, sua eficácia na transmissão de características básicas de personagens e tramas” (HAMBURGER, 2005, p. 60). Esse conceito assume uma posição estratégica na “regulação dos mecanismos de produção de histórias”. A incorporação de inserções relativas ao mundo real, em sua estrutura ficcional, reforça a “verossimilhança”. Sua construção se dá através da recorrente apropriação de elementos da linguagem jornalística e documental para efeito de alusão a elementos da conjuntura e da história do Brasil e do mundo.

Apesar de se questionar o conteúdo da TV, muitas vezes impregnado por baixaria, banalização do sexo e violência, a percepção de acontecimentos em andamento está diretamente vinculada às imagens mostradas no aparelho. Em que pese a sua complexidade, a telenovela brasileira, muitas vezes, é taxada como alienante, passatempo fútil, lixo cultural ou produto de baixo nível que se limita a mostrar relações amorosas. No entanto, mesmo concordando com algumas críticas em relação a determinadas novelas, consideramos que muitas novelas brasileiras possuem funções pedagógicas, atuando como instrumento de educação para as massas⁷⁴. Se por um lado, algumas tiveram papel destacado na formação de consumidores ao difundir a moda e o uso de aparelhos eletrodomésticos, por outro, temas como eleições, campanhas sociais, racismo e homossexualismo são recorrentes nas tramas (HAMBURGER, 2005, p. 57-60).

⁷⁴ Piqueira cita estudo de Ondina Fachel Leal que afirma que a telenovela se tornou um referencial para a classe popular em relação a falas, costumes e hábitos de consumo provenientes das classes mais favorecidas (PIQUEIRA, 2010, p. 111).

Inicialmente, os folhetins televisivos tinham a mulher de classe média como alvo principal, porém a partir da década de setenta, este público extrapolou o domínio feminino. Após a exibição da novela *Irmãos Coragem*, os homens passaram a assistir cada vez mais novelas. As convenções do gênero evoluíram para além do melodrama feminino, abarcando um repertório capaz de agradar a públicos diversos e heterogêneos. Para grupos e pessoas marginalizadas pelo analfabetismo e pela falta de cultura literária a televisão foi reconhecida como um veículo que, entre outras coisas, pode informar e ensinar sobre o significado e maneira de usar novos produtos, assumindo um papel central para um público discriminado e sedento de informação (HAMBURGER, 2005, p. 72).

Esther Hamburger, estudiosa das telenovelas nacionais, ressalta, em seus trabalhos, a dimensão pedagógica da novela. Depois de analisar a composição dos grupos sociais que compõem a audiência novelística, ela afirma que a

(...) desigualdade social marginalizou as classes populares, excluindo-as das sondagens de mercado que orientam a produção de conteúdos. Paradoxalmente, porque foram ignoradas, as classes populares tiveram acesso a programas feitos para telespectadores concebidos como mais exigentes (HAMBURGER, 2005: 78).

Conforme já apontamos, de forma paradoxal os grupos populares não faziam parte do público alvo inicial das telenovelas. O resultado foram produções mais elaboradas e provocativas que dialogavam com repertórios da classe média. Com o crescimento das audiências televisivas, ao longo da década de 1970, setores antes excluídos foram integrados e passaram a ter uma relação pedagógica com a televisão brasileira, principalmente, a partir da incorporação de homens e mulheres provenientes dos segmentos mais populares.

Pesquisas citadas por Hamburger confirmam essa relação pedagógica com a televisão no Brasil. Mulheres telespectadoras pertencentes às classes mais baixas afirmam que aprendem com as telenovelas. A autora, citando o trabalho do antropólogo Conrad Kotak, professor da Universidade de Michigan, coordenador de uma equipe que estudou a recepção de novelas brasileiras em diversas partes do país, chegou à conclusão, de que, segundo Kotak, “o conhecimento da população local teria se ampliado consideravelmente, especialmente no que tange a noções de geografia e conhecimentos gerais sobre certos povos do planeta” (HAMBURGER, 2005, p. 24).

Outro pesquisador estrangeiro, Thomas Tufte, tem apontado para o crescimento do melodrama no que ele chama de “tendência internacional de entretenimento-educação”⁷⁵.

⁷⁵ “Entretenimento-Educação” configura um processo de propositadamente formar e implementar uma mensagem da mídia tanto para entreter como educar a fim de aumentar o conhecimento dos espectadores sobre

Esse autor reconhece nas novelas de Glória Perez uma versão limitada do uso estratégico dessa tendência (TUFTE, 2004, p. 293). Para ele, em muitos casos, “a ficção televisiva prova maior relevância e ainda mais significado do que as notícias do jornal da noite” (TUFTE, 2004, p. 298).

O caso da telenovela *O Clone* pode se encaixar nessa linha, apesar de Tufte minimizar essa tendência nas novelas de Glória Perez. Dentro de um contexto marcado por um horizonte social tenso, como foi o caso do período pós atentados do dia 11 de setembro, essa novela proveu o público brasileiro de muitas informações acerca dos muçulmanos. Se para Tufte, muitas produções novelísticas da televisão que muitas vezes são concebidas como entretenimento acabam configurando um relativo potencial educacional, disseminando informações e ampliando os conhecimentos de quem assiste (TUFTE, 2004, p. 309), essa novela brasileira, possibilitou disseminação de informações e introduziu conhecimentos do islã, principalmente, em um meio popular desprovido de capital cultural.

Por isso, estamos de acordo com essas conclusões que apontam para um determinado potencial educativo de algumas telenovelas, pois conforme já assinalamos, certos temas, atualmente, são representados a partir da televisão com bastante frequência. Os telespectadores aprendem com as tramas ficcionais, uma vez que esses programas trazem novas informações, apresentam culturas diferentes e introduzem questões polêmicas, além de pautarem temas considerados tabus. Muitos assuntos que passam ao largo do cotidiano da maioria da população, ganham grande visibilidade nos folhetins nacionais. Assim sendo, atingem uma enorme audiência. Portanto, se aprende também com a televisão, principalmente quando

(...) o acesso à informação depende fortemente da escolaridade e quando essa escolaridade está associada à discriminação social, a televisão constitui uma fonte privilegiada, acessível e compreensível a amplos segmentos. É como se, ao assistir televisão, fosse possível aprender sem se submeter a autoridades hierárquicas ligadas a instituições como o Governo, a Escola, a Igreja ou a Família, que, no Brasil, há séculos legitimam a discriminação. Mesmo que não realize plenamente, a televisão acenou com a possibilidade de ensinar a indivíduos diretamente, independentemente de sua condição social ou institucional (HAMBURGER, 2005, p. 79).

Assim, as novelas contribuíram e contribuem na difusão de informações e conhecimentos para grupos antes excluídos pela pobreza e analfabetismo. Acessíveis no âmbito doméstico, as tramas novelescas dirigem-se a todo tipo de público da mesma maneira, sem restrições.

alguma questão educacional, criando assim atitudes favoráveis a mudança de determinados comportamentos (TUFTE, 2004, p. 308).

Uma importante característica da telenovela brasileira e que corrobora para sua complexidade e peculiaridade é a presença de intelectuais de esquerda, sendo que alguns até possuíam vínculos importantes com o comunismo. Muitos deles eram oriundos do teatro e do cinema e trabalharam na televisão como atores, roteiristas, diretores e produtores sob um regime militar autoritário em uma emissora comercial (HAMBURGUER, 2005, p. 40). Nesse sentido, no Brasil, a telenovela incorporou um valioso grupo de profissionais – casos, por exemplo, de Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes – que fizeram do gênero um fecundo lugar de cruzamentos entre televisão, literatura, teatro e cinema. Por isso, o fazer novelístico nacional conseguiu engendrar um produto considerado de qualidade superior aos melodramas tradicionais de boa parte da América Latina.

Outra importante especialista no assunto que ressalta o caráter educativo desse tipo de produto de ficção, é Maria Lourdes Motter. Considerando o fenômeno da telenovela como um dos mais significativos elementos que compõem a cultura nacional na atualidade, ela chama a atenção para a interação entre educação e novela sendo esta última um gênero que abriga uma variedade de subgêneros, encerra uma história que se multiplica em outras histórias. Isto é, uma trama principal recheada de subtramas em que os problemas perpassam. Logo, pensar

(...) a telenovela é importante porque ela introduz temas que podem servir de gancho para tratamentos de assuntos que nos incomodam, que são difíceis para todos nós. Assim, mesmo que o tratamento dado a determinada temática na telenovela não seja o ideal, poderemos transformá-lo em objeto de análise, o que produzirá o olhar crítico, resultando o tratamento menos adequado em certos assuntos em alguma coisa positiva (MOTTER, 2000, p. 59).

Assim, Motter chama a atenção para o caráter educativo do fenômeno telenovelístico brasileiro. A novela, segundo a autora, pode ser aproveitada para acrescentar conhecimento e, nessa linha, é considerada como a “maior tribuna do país”, especialmente, por agendar temas da realidade cotidiana para o debate. Assuntos tabus como a violência urbana e rural, a droga, a clonagem, o homossexualismo e o racismo são colocados em circulação e preparados gradualmente pela pedagogia da telenovela para a discussão (MOTTER, 1998, p. 96-99).

A telenovela então funciona como uma espécie de referente a partir do qual uma coleção de temas é posta a circular no espaço público. Concordamos com Motter, e acrescentamos o tema do islã à longa lista de “assuntos tabus” que circulam através desse gênero de ficção. Na novela *O Clone*, alguns saberes acerca do mundo islâmico foram compartilhados de forma criativa, alegre e cômica. Ela funcionou como uma pauta que repercutiu e debateu questões relacionadas à cultura islâmica no dia-a-dia de milhões de pessoas.

Outra pesquisadora do gênero teledramatúrgico que desenvolveu conclusões importantes para a sustentação da proposta deste trabalho é Roberta Manuela Barros de Andrade. Em uma pesquisa relativamente recente, ela problematizou os usos sociais da telenovela, destacando essa ficção como matriz mediadora da percepção da realidade e até como auto-compreensão. Esta autora também comunga a ideia de que a novela transmite atitudes, valores e, acima de tudo, atua como um espaço de reflexão⁷⁶, lugar de discussão sobre temas importantes da realidade. O texto novelístico não é inocente, de fato “(...) é o programa audiovisual que mais espaço abre para as grandes discussões sociais circulantes na cultura brasileira” (ANDRADE, 2003, p. 72). Depois da exibição de *O Clone*, o assunto islã e suas mediações com a cultura brasileira também pode ser acrescentado à extensa lista temática abordada em várias novelas brasileiras.

A autora destaca a aprendizagem como um dos importantes usos sociais da telenovela, as pessoas aprendem assistindo essas narrativas audiovisuais. Esse aprendizado é uma motivação que explica, em grande parte, a aceitação popular do gênero. Depois de analisar o modo como pessoas de classes sociais distintas se apropriaram de formas variadas da novela *Suave Veneno*, de Aguinaldo Silva, exibida em 1999, às 20 h pela Rede Globo de televisão, a mesma autora chegou à seguinte conclusão: “as audiências afirmam que assistem as telenovelas para se ‘informar’ para ‘saber o que está acontecendo por aí’ e para ‘aprender sobre coisas, lugares e tempos diferentes’” (ANDRADE, 2003, p. 74). Portanto, as telenovelas, no meio popular, estão relacionadas à sua capacidade de veiculação de informações sobre a vida real.

As telenovelas, então, conseguem fornecer um material que é importante na sociabilização contemporânea brasileira. “Elas não só orientam a pauta das discussões domésticas, trazendo ao contexto assuntos polêmicos na ordem do dia, como droga e prostituição como abrem espaço para o debate familiar, funcionando muitas vezes como veículo de educação” (ANDRADE, 2003, p. 105). Essa é também a concepção que adotamos em relação à novela *O Clone*. Não como um texto inocente, mas como uma obra que trouxe o islã para dentro das casas, para as conversas cotidianas, para o comentário familiar e para o debate nos vários espaços que configuram o mundo público atual: imprensa em geral,

⁷⁶ A narrativa televisiva, por meio das telenovelas pode levar a discussão de um tema que canaliza algum tipo de reflexão, como desdobramento do debate proposto. Apesar de não priorizarmos uma análise voltada para a recepção de *O Clone*, não podemos deixar de absorver a existência de muitas pessoas que consideravam importante a novela ter levado várias informações do islã e dos muçulmanos para a Televisão brasileira. Na mesma linha, porém analisando o entorno discursivo que configurou a reexibição da trama no início de 2011, notamos a proliferação de blogs, sites e outros na internet, alguns criados por muçulmanos que promovem inúmeras discussões virtuais a partir do folhetim.

internet, escolas e lugares de trabalho. Logo, estamos de acordo com as posições de Hambúrguer, Tufte, Motter e Andrade em relação ao potencial informativo da ficção telenovelistica e concluímos que *O Clone* difundiu informações sobre islã e os muçulmanos ao público brasileiro.

E como essa telenovela conseguiu isso? Para além da dimensão textual inerente – o conteúdo propriamente informativo que, conforme nossa análise do capítulo dois foi bastante expressivo – *O Clone* funcionou como um “recurso comunicativo”⁷⁷ que incorporou uma cultura nova, praticamente desconhecida do grande público, a partir de uma matriz melodramática. A ficção pode ser entendida como uma forma de narrativização da sociedade. E telenovela é antes de tudo, enredo melodramático e folhetim. Conforme assinalado, o melodrama funciona como o eixo que articulou a ficção cinematográfica e depois a dramaturgia televisiva. Como Marlyse Meyer destacou, melodrama e seu irmão gêmeo, o folhetim, invadem as telas do cinema e depois da TV emocionando e alimentando o imaginário brasileiro e latino-americano (MEYER, 1996, p. 385).

Peter Brooks, já citado na introdução, também percebe a televisão como lugar privilegiado do melodrama, por intermédio da novela. Para ele, a matriz melodramática dota a telenovela de um dispositivo peculiar de narrar o mundo, uma forma de ver a realidade que também incorpora a novidade se transformando. Ismail Xavier, que também dialoga com a obra de Peter Brooks, assim como Maria Immacolata, também acredita que uma discussão pode ser inserida em uma tradição melodramática, se apoiado no potencial de situação (XAVIER, 2003, p. 117). Ora, dentro dessa perspectiva podemos inscrever *O Clone* como uma telenovela que pautou o islã em um contexto complicado no panorama geopolítico global.

Caminhando lado a lado com a dimensão informativa, seguiu a matriz melodramática. Fizeram parte do enredo a trama romântica representada pelo par Jade/Lucas e que só ficam juntos no último capítulo, assim como vários ingredientes que compõe o panorama folhetinesco do tipo “desgraça pouca é bobagem”⁷⁸, como sofrimentos, amor, ciúme e ódio. Tudo isso sobreposto a um enredo que trazia questões de família, separação e casamentos. O

⁷⁷ Maria Immacolata Vassalo Lopes infere que a telenovela veicula em suas tramas “mensagens socioeducativas” sistematicamente elaboradas de forma intencional e com propósito definido ou aquelas assim percebidas pela audiência que “(...) a partir das situações dramatúrgicas, extrai ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas” (LOPES, 2009, p. 38)

⁷⁸ Expressão utilizada por Marlyse Meyer para se referir ao romance-folhetim da terceira fase. Essa autora reconhece o folhetim como uma maneira de satisfazer uma necessidade fundamental do homem, que é o mergulho no mundo da fantasia. Ao elaborar uma verdadeira anatomia do gênero a autora concebe o folhetim como uma nova forma de narrativa, que juntamente com o melodrama vai impregnar o universo ficcional do cinema e da televisão. Ver: MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

melodrama consegue promover a identificação entre o público e a obra através da exploração da afetividade. Isso é possível

(...) através da exploração da representação maniqueísta dos personagens sendo aqueles identificados positivamente como detentores de uma bondade infinita e com o senso de justiça, enquanto as personagens representadas como agentes da vilania e dos expedientes excusos, que demonstram ter uma crueldade infinita são identificados negativamente. Todos esses elementos são temperados com mistérios, suspenses, mal entendidos, além de outros estratégias utilizadas para preder a atenção do público (PIQUEIRA, 2010, p. 28).

Em *O Clone*, tivemos dois importantes personagens do chamado núcleo muçulmano que representavam as principais fontes de informação relacionadas ao islã e aos muçulmanos. O Ali e o Abdul protagonizaram cenas que promoveram debates e difundiram várias informações. Nesse sentido, o Ali, chamado na novela de “Tio” Ali, foi capaz de gerar simpatia do público promovendo uma maior identificação e representando o muçulmano moderado, que muitas vezes se apresentava como um homem compreensivo, sensato e tolerante enquanto o outro ancião, Abdul, mesmo a despeito do seu caráter cômico, foi identificado pela audiência como intolerante, conservador, intransigente e medieval. De certa forma o par Ali/Abdul evocou o elemento maniqueísta dicotômico, inerente ao melodrama.

Vale destacar que como uma forma peculiar de ver e narrar o mundo, a novela comporta os limites⁷⁹ inerentes ao meio televisivo e ao gênero melodramático. Reconhecer e apontar seus limites se faz premente para entendermos sua dinâmica e funcionamento. Telenovela não pode complicar muito a cabeça do telespectador. A relação do público com a trama é distraída, marcada pela descontração, pelo relaxamento. Por isso, sua narrativa se apresenta de forma simplificada, marcada por planos curtos. A própria linguagem do meio televisivo sugere e limita a agenda, controlando e limitando o seu conteúdo. O resultado da experiência cultural da novela é a reiteração constante e a simplificação de forma moralizadora em núcleos básicos, condensados.

Repetições, recorrências, a fragmentação e as redundâncias são características inerentes ao gênero que, em nossa maneira de ver, contribuíram para o didatismo da telenovela *O Clone*. Essa produção como legítima herdeira de uma antiga tradição melodramática e folhetinesca, que como inferiu Meyer foi se tornando um veículo de divulgação de conhecimentos – vulgarizando de forma recreativa para educar⁸⁰ – funcionou

⁷⁹ A telenovela, em seu dispositivo narrativo marcado pela dupla melodrama e folhetim, apresenta em termos de pedagogia, uma contradição fundamental: ela oscila entre o fático com finalidades didáticas e plásticas e o imaginativo. Logo ela ensina distraindo as audiências.

⁸⁰ Sobre o romance-folhetim e seu papel como veículo de divulgação de conhecimento visando a educação das classes subalternas ver o já citado livro de Marlyse Mayer principalmente nas páginas 211 e 226.

como um instrumento ficcional que difundiu informações, ampliando o universo de conhecimentos das audiências em relação a uma outra cultura. Um quadro informativo foi vulgarizado, dentro dos limites inerentes ao melodrama, fato que possibilitou a muitos receberem, talvez as primeiras informações acerca do islã e dos muçulmanos.

Ismail Xavier, falando acerca da hegemonia do melodrama no espaço do entretenimento, também considera a estrutura melodramática como um gênero do discurso eficaz na comunicação, de forma parecida com a definição de Maria Immacolata acerca do “recurso comunicativo”. Para ele, o melodrama também é um gênero que abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral⁸¹ dirigida a homens de má vontade (XAVIER, 2003, p. 93). A telenovela comporta uma dinâmica em que os valores costumam se posicionar dispostos em pares dicotômicos. Ela incorpora a herança melodramática trazendo a presença de triângulos amorosos em que os protagonistas simbolizam determinados padrões da sociedade. Como no melodrama, ela traz em sua linguagem os anseios de justiça social, destilando punições para aqueles que provocam o sofrimento alheio (PIQUEIRA, 2010, p. 126). A novela tende a matizar o conflito, promovendo a experiência de catarse. Daí o triunfo do bem com êxito dos bons. A vitória do indivíduo no plano melodramático aplaca a tensão social⁸². Por causa do melodrama a mensagem da novela regula o espírito, satisfazendo disposições imaginárias, liberando fantasias e descarregando impulsos, funcionando como uma “válvula reguladora” (XAVIER, 2003, p. 78).

Diante do exposto até aqui, podemos concluir que a telenovela brasileira, mesmo a despeito de suas inovações e peculiaridades continuou se estruturando a partir de um fio condutor pautado em recursos oriundos do melodrama. Deve-se ressaltar que os modos de representação podem se estruturar tendo como pano de fundo a imaginação melodramática. Portanto, temos que considerar as narrativas ficcionais como importantes instrumentos mediadores e promotores de experiências mediadas, deslocalizadas. *O Clone* foi um grande exemplo disso: foi uma narrativa que abriu horizontes, oportunizando ao público brasileiro o contato com elementos da cultura islâmica, funcionando como um “recurso comunicativo” limitado pela linguagem televisiva e pela natureza melodramática, mas que deu grande

⁸¹ “Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo a moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família” (XAVIER, 2003, p. 91).

⁸² Marlyse Meyer também reconhece que a ficção traz as compensações que a vida nega (MEYER, 1996, p. 24).

visibilidade ao islã no espaço público nacional disseminando muitas informações aos telespectadores.

No subcapítulo a seguir, discutiremos o papel dos meios de comunicação, e da televisão em particular, na configuração da esfera pública atual. Também, pretendemos discutir as mudanças no perfil da cidadania no Brasil a partir de suas conexões com o consumo de bens simbólicos. Essa questão implicará em um diálogo com Nestor Garcia Canclini, John B. Thompson, Martín-Barbero, entre outros, que tratam das relações entre comunicação de massa e espaço público. Na sequência, destacaremos, especificamente, o papel das telenovelas na emergência dessa perspectiva de cidadania.

1.6- TELENOVELA E A ESFERA PÚBLICA MEDIADA

Nestor Garcia Canclini, estudioso do cenário latino-americano na era da globalização, repensa a cidadania em conexão com o consumo e como estratégia política, ou seja, as atividades consumidas culturalmente configuram uma dimensão da cidadania. Por isso, muitas perguntas dos cidadãos são respondidas antes via consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa do que pelas regras abstratas da democracia em suas várias formas de realização (CANCLINI, 2005, p. 29-37). De acordo com ele, em outros tempos o

Estado dava um enquadramento (ainda que fosse injusto e limitado) a essa variedade de participações na vida pública; atualmente, o mercado estabelece um regime convergente para essas formas de participação através da ordem do consumo. Em resposta, precisamos de uma concepção estratégica do Estado e do mercado que articule as diferentes modalidades de cidadania nos velhos e nos novos cenários, mas estruturados complementarmente (CANCLINI, 2005, p. 37).

O autor pensa a sociedade atual a partir de um modelo no qual a participação social é organizada muito mais em função do consumo do que mediante o exercício de formas tradicionais de participação cidadã. Ele percebe o consumo como um espaço que serve também para pensar e para exercitar a organização da sociedade em suas várias dimensões (CANCLINI, 2005, p.13-14). O consumo cultural se constitui em recurso para apreender, na vida cotidiana, as marcas da dominação e resistência empreendidas pelas classes populares em resposta às práticas capitalistas. Nessa perspectiva, a “concepção de um consumidor-cidadão possibilitaria um ambiente mais justo e garantiria o acesso aos direitos para amplos segmentos sociais” (MARCONDES FILHO, 2009, p. 149).

Acima de tudo, com o avanço dos meios de comunicação, especialmente os audiovisuais, ocorreu um gradual deslocamento do desempenho da cidadania em outra direção. Especialmente no continente latino-americano, ampliou-se o acesso ao consumo de bens materiais e simbólicos. Contudo, Canclini destaca que isso não foi acompanhado de um exercício global e pleno da cidadania:

Foram estabelecidas outras maneiras de se informar, de entender as comunidades a que se pertence, de conceber e exercer os direitos. Desiludidos com as burocracias estatais, partidárias e sindicais, o público recorre a rádio e a televisão para conseguir o que as instituições cidadãs não proporcionam: serviços, justiça, reparações ou simples atenção (CANCLINI, 2005, p. 38-39).

Concordamos com Canclini na questão de repensar o foco da cidadania na América Latina. Embora os meios audiovisuais não constituam sinônimos ou garantia de maior eficácia em relação aos órgãos públicos, conseguem atrair muito mais pessoas a sua órbita de influência que as formas institucionais, geralmente marcadas pela lentidão e burocratização. Outro ponto importante para a presente pesquisa é o fato de que o espaço público transcende os estreitos limites das interações políticas clássicas e tradicionais. Esse espaço público abrange também “o conjunto dos atores – nacionais e internacionais – capazes de influir na organização do sentido coletivo e nas bases culturais e políticas da ação dos cidadãos” (CANCLINI, 2005, p. 220).

No Brasil, notadamente, a televisão tem se constituído em um dos principais agentes que organizam, em certo sentido, uma boa parte da movimentação cultural e política dos cidadãos. Ela é o principal dispositivo simbólico apropriado coletivamente. Portanto, a partir da acepção que articula consumo aos canais de participação social, a TV, cuja cena se mostra aparentemente direta, rápida e transparente, apresenta um grande poder de inserção no cenário público nacional.

Essa inscrição da televisão na esfera pública brasileira se tornou uma realidade marcante após o processo que, praticamente, inviabilizou o funcionamento do velho modelo estatal paternalista que vigorava desde o governo intervencionista de Getúlio Vargas, iniciado na década de 1930, e que conheceu seu ápice durante a ditadura militar que perdurou, no país, por mais de duas décadas, entre 1964 e 1985. Na literatura econômica sobre o Brasil e a América Latina, os anos oitenta são conhecidos como a “década perdida”. O país experimentou baixos índices de crescimento econômico, momentos de recessão e altas taxas de inflação. Isso sem falar dos vários planos econômicos – Cruzado, Cruzado II, Bresser e Verão – que fracassaram. Para piorar o quadro, a pobreza avançou e muitos serviços públicos decaíram em sua qualidade e disponibilidade no atendimento aos excluídos.

Completando esse cenário, governos eleitos pelo voto popular, como Fernando Collor de Mello, que assumiu em 1990 – foi afastado do cargo de presidente em fins de 1992 sob pesadas acusações de corrupção – e Fernando Henrique Cardoso, eleito para o quadriênio 1995-1998 e, posteriormente, reeleito para um novo mandato no período 1999-2002, promoveram políticas de abertura econômica e liberalização, bem como adotaram medidas de contenção de gastos nas áreas sociais. Tais medidas acabaram por aumentar os vários problemas que já afetavam as populações mais pobres como o desemprego, carência de moradia, transporte e segurança.

Nessa conjuntura, marcada pela instabilidade e problemas sociais, a televisão assume um papel que extrapola em muito o campo da diversão e do entretenimento. Vale a pena dizer que, já há um bom tempo, a sua área de atuação não se circunscreve apenas ao lazer e ao divertimento.

Ainda no chamado período militar (1964-1985), conforme já mencionado, as telecomunicações receberam um importante impulso. Nesse sentido, os governantes militares atribuíram um destacado papel à televisão em sua política de integração nacional. Hamburger informa que os “militares definiram o desenvolvimento de uma política de “integração nacional” que incluía o investimento em infra-estrutura tecnológica para a televisão como prioridade do governo” (HAMBURGER, 2005, p. 25). A incrementação tecnológica promovida pela ditadura militar, principalmente através da empresa estatal EMBRATEL, vai disseminar as comunicações via satélite, ampliando, o raio de cobertura das emissoras televisivas pelos quatro cantos do território nacional.

Mesmo assim, a integração nacional, via televisão, só se realizaria de fato em fins da década de oitenta, quando o sinal da transmissão atingiu praticamente todo o Brasil. Apesar disso algumas pessoas não assistiriam a programação em função da ausência de energia elétrica em suas casas – problema que ainda persistia em certos lugares da zona rural brasileira até o início do século atual.

A intensa penetração da televisão na sociedade brasileira contribuiu para reforçar o senso de pertencimento a uma comunidade imaginada, que se torna menos abstrata e mais familiar na exibição de paisagens visuais (HAMBURGER, 2005, p. 119). Pode-se falar aqui que a TV se configura como o principal vetor de uma “comunidade nacional imaginada”.

Benedict Anderson em seu estudo sobre *“Nação e Consciência Nacional”* demonstrou que a nação é algo historicamente construído ou imaginado por meio de uma série de práticas históricas, dentre elas a ascensão da mídia impressa. O nacionalismo é definido como um artefato cultural, peculiar, expressão de uma comunidade imaginada. O autor destacou que a

imprensa escrita possibilitou que pessoas estranhas e dispersas, em um determinado território, passassem a ser pensadas em termos coletivos, nacionais. Os jornais tiveram um papel fundamental na construção de comunidades imaginadas. Seus leitores compartilharam percepções, sentidos, significados e representações (ANDERSON, 1989, p. 12-16).

Em termos de realidade brasileira, a televisão atuou como o instrumento que permitiu o estabelecimento do senso de comunidade imaginada. Através dela, indivíduos anônimos partilhavam o pertencimento a uma comunidade imaginada coletivamente. Em termos práticos, os militares chegaram até a usar o veículo para disseminação de suas políticas nacionalistas e ufanistas. Através da propaganda governamental o sentimento de nacionalidade foi despertado.

Outra face integradora da televisão e que não pode ser negligenciada está relacionada com o universo do mercado. Conforme já apontado, através da programação televisiva, principalmente das telenovelas, o consumo foi alavancado no Brasil. Desde o período do “milagre brasileiro”, novidades ligadas aos automóveis, eletrodomésticos e outros produtos foram sendo disseminados na telinha, contribuindo assim para a expansão do capitalismo em nosso território. Modas, atitudes, gostos e comportamentos tiveram nas novelas um grande canal de propagação.

Os anos setenta foram bastante ambivalentes em se tratando da TV brasileira. De um lado as emissoras sofreram a forte interferência do governo autoritário militar, cujo maior emblema foi a instalação da censura. De outro, receberam o importante impulso na forma de empréstimos públicos, concessões e finalmente na promoção da estrutura telecomunicacional. Outra face paradoxal é que foi um período extremamente conservador, pelo menos do ponto de vista político⁸³, porém promoveu as principais bases do capitalismo nacional, efetivando assim a integração da nação na modernidade econômica – embora mantendo a economia do Brasil sob forte intervencionismo.

Com a redemocratização, consolidada na década de 1990, a televisão segue reconfigurando o espaço público nacional e ocupando um lugar estratégico na cultura

⁸³ No contexto da guerra fria, em 1964, uma ditadura militar foi implantada no Brasil e, influenciada pela Doutrina de Segurança Nacional, governou o país por meio de Atos Institucionais de conteúdo arbitrário e que cerceavam as liberdades individuais da população. Em 1968, o segundo presidente militar, Marechal da Costa e Silva, eleito indiretamente dois anos antes, decretou o mais autoritário e repressivo instrumento do governo ditatorial, o AI-5, que completou a institucionalização do poder militar. No ano seguinte, tinha início o “milagre econômico” brasileiro que levou a nação a um breve período de considerável crescimento econômico, favorecido pela conjuntura econômica internacional, marcada pelo baixo preço do petróleo. Nesses anos, emerge a luta armada, em pequena escala como arma de uma minoria oposicionista que desenvolveu guerrilhas que atuavam na clandestinidade. Como resposta, o Estado autoritário intensifica o aparelho repressivo que em meados de 1973 derrota, definitivamente, os grupos guerrilheiros. Ver ALVES, Maria Helena Moreira. Estado e Oposição no Brasil (1964-1984). Bauru, SP: Edusc, 2005, p.65 e 215.

cotidiana das maiorias. A mediação estratégica introduzida pela dinâmica televisiva remete a novas maneiras de sociabilidade marcadas pela vida urbana e pela reclusão ao ambiente doméstico. Nesse universo que dissolve o indivíduo em um anonimato, a TV vai promover a sua interligação em um circuito de cidadãos que se realizam muito mais no âmbito do consumo do que verdadeiramente da cidadania. Hamburger já chama a atenção para esse aspecto, quando diz que, no Brasil, o consumo aparece como uma poderosa via de integração social, embora na prática não se efetive plenamente (HAMBURGER, 2005, p. 72).

Falando a respeito da hegemonia da televisão na América Latina, o já citado Jesus Martín-Barbero destaca a grande capacidade de representação desse meio como o principal responsável pela sua importância junto às maiorias. O desproporcional espaço social que essa mídia ocupa é proporcional à diminuição de espaços políticos tradicionais de expressão e negociação dos conflitos e a não-representação no discurso da cultura oficial, da complexidade e diversidade dos mundos de vida e dos modos de sentidos das pessoas (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 39). Assim, a fragilidade das sociedades civis, acrescidas à falência das políticas tradicionais, deixa um importante espaço preenchido pela televisão no seio popular. Existe então uma importante relação entre as demandas sociais e a televisão latino-americana.

Falar em crise de representação política é dizer que, em países como o Brasil, no qual a maioria da população é fascinada pela televisão, as pessoas se sentem representadas por esse veículo ante um quadro de limitação da eficácia dos espaços de expressão política e cultural oficiais. As pessoas se alimentam das representações da vida social oferecidas pelas narrações televisivas. Um exemplo disso é constituído pela relação entre as telenovelas e as suas audiências, quando milhões de pessoas assistem a uma novela, estão formando uma espécie de comunidade imaginada, na acepção de Benedict Anderson, e estão compartilhando todo um repertório simbólico. A comunidade que se estabelece por meio da TV integra os indivíduos aos “novos modos de estar juntos” promovendo uma sociabilidade que não mais se ancora na contiguidade espaço-territorial.

A cidadania na América Latina passa, antes de tudo, pela televisão que é importante ator social e agente que mais tem contribuído na promoção da integração política e na expansão do espaço público em meio aos setores populares que não conseguem se fazer representar nos tradicionais canais de socialização política. Dentro dessa perspectiva, a TV se constitui como instrumento fundamental de ampliação ou de restrição do público. Ao ampliar a participação por meio da abertura do espaço de deliberação pública, expondo temas, até então, restritos a setores minoritários da sociedade, ela fortalece a cidadania. Por outro lado,

ao distorcer as informações, ao banalizar os processos e ao tirar a densidade da complexidade social, tem-se uma restrição da cidadania (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 86-87).

Matín-Barbero toma a sociedade civil como um espaço público em que se dão interações de classe diversas e complexas entre os atores sociais. A partir do texto de Nancy Frazer, *Iustitia interrupta*, Barbero descreve a esfera pública como “o espaço onde os cidadãos deliberam sobre seus problemas comuns, onde se produzem e circulam discursos, onde se gera um âmbito institucional de interação discursiva” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 90).

A televisão ocupa, dentro do espaço público, um lugar estratégico, um local de cruzamento das tradições culturais dos diversos países da América Latina. Configura a “esfera pública eletrônica” por onde passa a democratização dos costumes, da informação e da cultura política, se constituindo como canal decisivo das mudanças políticas, verdadeira protagonista das novas maneiras de se fazer política.

Outro autor que discute os efeitos dos meios de comunicação sob a esfera pública é Thompson. Esse teórico relaciona a modernidade com diferentes formas de interação entre os indivíduos. Para ele, o desenvolvimento da mídia eletrônica criou novas formas de ação e interação, além de novos tipos de relacionamentos sociais. O autor destaca três tipos de interação. A primeira é a interação face a face, que é a forma clássica de interação entre os indivíduos e acontece em um contexto de copresença; a segunda é a interação mediada, exemplificada por cartas ou conversas telefônicas e que implica o uso de algum meio técnico, como papel, fios elétricos, etc.; o terceiro e último tipo é chamado por Thompson de “quase-interação mediada” e é caracterizado pelos meios de comunicação de massa (THOMPSON, 1998, p. 78-79). Essa última forma é a que interessa na presente pesquisa, pois é nela que se enquadra a mídia televisiva.

A chamada “quase-interação mediada” se diferencia dos outros dois tipos de interação em dois aspectos cruciais: em primeiro lugar as formas simbólicas são produzidas para um número indefinido de receptores potenciais e, em segundo lugar, enquanto que nas duas formas de interação citadas anteriormente o fluxo de comunicação é dialógico, “a quase-interação mediada é monológica, isto é, o fluxo de comunicação é predominantemente de sentido único” (THOMPSON, 1998, p. 79). É a partir desse conceito que o autor realiza a discussão acerca das transformações provocadas pela mídia nas formas modernas de interação entre as pessoas.

Thompson classifica a televisão como um meio de promoção da “quase-interação mediada”, apesar de reconhecer nela uma grande riqueza simbólica com as características da

interação face a face. A TV implica a separação dos contextos de produção e recepção, instaurando assim o que se pode chamar de experiência espaço-temporal descontínua, ou seja, a relação estabelecida por esse meio não implica a partilha de uma situação comum entre produtores e receptores. Como todas as formas de “quase-interação mediada”, a

(...) televisão implica um fluxo de mensagens predominantemente de sentido único: dos produtores para os receptores. As mensagens que são intercambiadas numa quase-interação televisiva são produzidas na sua maioria esmagadora por um grupo de participantes e transmitidas para um número indefinido de receptores que têm relativamente poucas oportunidades de contribuir diretamente para o curso e o conteúdo da quase-interação (THOMPSON, 1998, p. 89).

Na atualidade, a televisão tem uma interatividade muito mais destacada ao se considerar que, desde meados da década de noventa, um novo sistema de comunicação eletrônica começou a ser formado a partir da fusão da mídia de massa personalizada globalizada com a comunicação mediada por computadores. O novo sistema, chamado de multimídia, é caracterizado pela integração de diferentes veículos de comunicação e seu potencial interativo. Para Manuel Castells, que faz considerações sobre esse ambiente simbólico contemporâneo, o âmbito da comunicação eletrônica foi estendido para todos os domínios da vida, ou seja, do entretenimento ao trabalho, passando também pelas escolas, hospitais e até para o domínio das viagens (CASTELLS, 1999, p. 450).

Outro importante aspecto do desenvolvimento da mídia na modernidade, considerado por Thompson, consiste na possibilidade de novos tipos de ação à distância. Especialmente a televisão torna disponíveis, às pessoas, imagens e informações de acontecimentos que ocorrem em lugares que vão além de seus ambientes cotidianos imediatos. Ações e eventos visíveis na TV são também visíveis para um número maior de indivíduos situados em diversos contextos⁸⁴. Esse autor chama a atenção para o fenômeno da “ação responsiva” em situações bem distantes do contexto de produção daquelas. Para ele,

(...) a mídia não se preocupa apenas em descrever o mundo social que poderia, como pôde, continuar o mesmo sem ela. A mídia se envolve ativamente na construção do mundo social. Ao levar as imagens e as informações para indivíduos situados nos mais distantes contextos, a mídia modela e influencia o curso dos acontecimentos, cria acontecimentos que poderiam não ter existido em sua ausência. Além do mais, os indivíduos envolvidos nestes acontecimentos podem estar bem conscientes do papel construtivo (ou destrutivo) da mídia. Eles sabem que o que eles dizem no rádio ou na televisão poderá ser ouvido por milhares ou milhões de outros que podem responder de formas concertadas ao que é dito. Eles sabem que, ao assistir à televisão ou escutar o rádio, eles podem descobrir algo – ainda que parcialmente – do que está acontecendo além de seus contextos sociais imediatos, e eles podem usar esta informação para orientar suas próprias ações. Eles sabem que controlando o

⁸⁴ Nesse aspecto, destacamos o papel da ficção televisiva e a necessidade de considerá-la como capaz de levar os indivíduos a acessarem novas experiências culturais e sociais.

fluxo de imagens e de informações, a mídia desempenha um importantíssimo papel no controle do fluxo de acontecimentos (THOMPSON, 1998, p. 106).

Emerge aqui, como consequência do desenvolvimento da mídia televisiva, a transformação da própria ideia de experiência. Com a televisão tem-se então o fenômeno da “experiência mediada”. Fenômenos distantes são processados por indivíduos em seus cotidianos. Experimentar eventos através da mídia significa experimentar situações que, em sua grande maioria, estão bem distantes espacialmente, e, talvez até temporalmente, dos contextos práticos da vida diária. A mídia possibilita, aos indivíduos, deslocarem-se com relativa facilidade sem alterar os contextos espaciais ou temporais de suas vidas para o contato com novos e diferentes espaços de experiência (THOMPSON, 1998, p. 197-198).

O que o autor destaca a partir do que ele chama de “experiência mediada”⁸⁵ tem implicações profundas para a configuração das sociedades modernas. Aqui tem-se uma situação que atravessa até os tipos mais tradicionais de organização político-social. Aparece um novo tipo de esfera pública em que o indivíduo que se apropria dos produtos midiáticos pode desenvolver uma capacidade reflexiva de processamento de novos conteúdos e informações, atingindo, assim, uma possibilidade de ação em um dado espaço público. O desenvolvimento de uma nova relação entre publicidade e visibilidade levou a emergência de uma nova esfera pública mediática. Especialmente para o caso da televisão, a importância da visibilidade, no sentido estreito da visão, foi elevada a um nível de significado histórico. O campo televisivo é muito mais extenso em alcance, o que significa que ele abarca muito mais eventos e informações para uma audiência mais ampla. Determinados produtos da mídia circulam numa arena internacional no atual contexto de globalização das telecomunicações (THOMPSON, 1998, p. 117-118).

O teórico acima citado, ao lado de Canelini e Martín-Barbero, também tem chamado a atenção para a necessidade de se repensar a esfera pública na contemporaneidade em “(...) um mundo permeado por novas formas de comunicação e de difusão de informações, onde os indivíduos são capazes de interagir com os outros e observar pessoas e eventos sem sequer os encontrar no mesmo ambiente espaço-temporal” (THOMPSON, 1998, p. 72). Ele concebe a mídia como o elemento que reconfigura a parte essencial da esfera pública das sociedades atuais. Tomando o conceito de esfera pública, desenvolvido por Habermas, Thompson procura inserir a mídia como um canal de debates, diálogos e espaço de lutas e de poder.

⁸⁵ É o que Milly Buonanno chama de “experiências deslocalizadas”, destacando também que elas nos oportunizam entrar em contato e inclusive converter em algo familiar a sujeitos, eventos, lugares, espacialmente distantes de onde estamos (BUONANO, 2004).

Ao analisar o desenvolvimento da esfera pública em fins do século XVII e ao longo do século XVIII, Thompson concorda com Habermas acerca do importante papel desempenhado pela imprensa periódica nesse processo. Destaca, acima de tudo, o fato do pensador alemão ter tratado esse desenvolvimento como parte constituinte de toda uma série de processos históricos constitutivos da modernidade. Entretanto, Thompson critica os limites de tal concepção, pois é baseada na ideia de que as pessoas se reúnem em locais compartilhados e dialogam uns com os outros, como coiguais em uma típica interação baseada em conversação face a face.

O problema central é que a perspectiva de Habermas tem pouca relação com os tipos de ação e comunicação que configuram o mundo contemporâneo. Atualmente,

(...) ações podem afetar indivíduos largamente dispersos no espaço e no tempo; e a mídia criou formas de comunicação que não implicam diálogos em locais compartilhados. O modelo de Habermas é essencialmente uma extensão (embora muito mais elaborada) da concepção tradicional de publicidade como co-presença. Por isso é difícil relacionar este modelo com os tipos de ação e comunicação – e com o tipo de publicidade criada pela mídia – com os quais estamos tão familiarizados hoje (THOMPSON, 1998, p. 225).

Talvez, mais do que qualquer outro meio, a televisão estabeleceu um novo tipo de publicidade que consiste no que podemos descrever como o espaço do visível, ou seja, “ele é um espaço não localizado, não dialógico e aberto, no qual as formas simbólicas mediadas podem ser produzidas e recebidas por uma pluralidade de outros não presentes” (THOMPSON, 1998, p. 213). Portanto, a televisão é um meio que renova o nexos entre publicidade e visibilidade, levando a uma compreensão muito diferente da tradicional concepção de vida pública que implicava na reunião das pessoas em lugares compartilhados para a discussão de questões de interesse comum.

Thompson acha excessivamente negativa a explicação de Habermas acerca das consequências desintegradoras do desenvolvimento das instituições da mídia⁸⁶. Muito pelo contrário, o desenvolvimento da comunicação de massa estabeleceu novas oportunidades para a difusão de imagens e mensagens. Em função dos avanços dos meios técnicos de transmissão, esses conteúdos simbólicos são disponibilizados a audiências amplamente distribuídas no tempo e no espaço. Então, para o autor, a mídia se constitui como a própria esfera pública na atualidade, pois é o lugar por onde passam as principais questões e demandas da sociedade. Enfim, ela é o lugar em que as

⁸⁶ Para Habermas, a comercialização da comunicação de massa destruiu progressivamente seu caráter como um meio de esfera pública, “(...) pois o conteúdo dos jornais e dos outros produtos foi despolitizado, personalizado e transformado em sensacionalismo com o fim de aumentar as vendas” (THOMPSON, 2009, p. 148). Dessa forma, o autor considera que os receptores foram tratados como consumidores despolitizados.

Ações e eventos podem se tornar públicos pela gravação e transmissão para outros fisicamente distantes do tempo e do espaço de suas ocorrências. Ações e eventos podem adquirir uma publicidade que independe de serem vistos ou ouvidos diretamente por uma pluralidade de indivíduos co-presentes. O desenvolvimento da mídia deu origem assim a novas formas de “publicidade mediada” que vêm assumindo um importante papel no mundo moderno. Estas novas formas não substituíram inteiramente o papel da publicidade tradicional de co-presença. Ela permanece em destaque na sociedade moderna, como atestam os encontros públicos, as demonstrações de massa, os debates políticos face a face nos recintos parlamentares, etc. Mas à medida que os novos meios de comunicação foram se tornando mais penetrantes, as novas formas de publicidade começaram a suplementar, e gradualmente a estender, transformar e substituir a tradicional forma de publicidade (THOMPSON, 1998, p. 114).

Nesse sentido, o desenvolvimento da mídia acaba criando novas formas que diferem da tradicional publicidade de copresença. Essa última caracteriza-se pela partilha de um lugar comum, ao contrário da publicidade mediada que não implica o compartilhamento de um mesmo lugar⁸⁷.

A televisão se tornou, portanto, um espaço por excelência do exercício da “publicidade mediada”. No Brasil, ela pauta temas em debate, reflete opiniões, forma hábitos de consumo e comportamentos. Para certos setores da população o que sai na televisão acaba tendo um foro de verdade. Sua presença é absoluta no cotidiano da maioria da população brasileira, conforme já discutido anteriormente. Por aqui, o aparecimento de uma esfera pública é um fenômeno que coincide com o desenvolvimento e a consolidação de uma indústria cultural que tem, na mídia televisiva, o carro-chefe de sua constituição.

Em se tratando do surgimento de uma indústria cultural no país torna-se imprescindível fazer menção ao importante trabalho efetuado por Renato Ortiz. Embora algumas de suas conclusões já façam parte deste trabalho pela via de outros autores citados, ninguém estudou com mais riqueza e profundidade a emergência da indústria cultural como ele. Estudando essa problemática na atual sociedade brasileira, Ortiz tomou-a como fio condutor para a compreensão da questão da cultura nacional.

Esse autor parte da premissa de que a consolidação do mercado de bens culturais, na década de 1970, reestrutura os parâmetros do panorama cultural (ORTIZ, 1989, p. 16). O Estado autoritário atuou como grande promotor do desenvolvimento capitalista. Nessa direção, ocorre um importante impulso das atividades culturais, demonstrando a existência de

⁸⁷ Contudo, cabe ressaltar que para Manuel Castells o novo ambiente simbólico, baseado na integração em rede digitalizada de múltiplos modos de comunicação, instaura uma cultura que transcende e inclui a diversidade dos sistemas de representação historicamente transmitidos: é a cultura da virtualidade real, que faz do virtual a nossa realidade (CASTELLS, 1999, p. 459-462). Para ele, esse sistema de multimídia é o atual responsável pelos elementos que geram a crise do Estado e da sociedade civil. O poder não se concentra mais nas instituições, mas se encontra diluído nas redes globais de poder, informação e imagem.

interesses comuns entre os governantes militares e setores empresariais. A criação de um sistema de rede de telecomunicações é o resultado de um investimento desse governo, resultando em condição essencial para o funcionamento da indústria cultural – processo que já foi apontado anteriormente, a partir de Hamburger e Mattelart para o caso da mídia televisiva. Isso redimensiona o volume do mercado de bens culturais no Brasil (ORTIZ, 1989, p. 114-121).

Os militares pretendiam promover a integração nacional a partir da comunicação. Conforme já aludido, o início da formação de um sistema de rede, no final dos anos sessenta, permitiu que as emissoras começassem a propagar sua programação por microondas. A Globo foi a primeira a utilizar esse sistema, levando ao ar o *Jornal Nacional*, em 1969, o primeiro programa televisivo transmitido em rede, graças a infraestrutura tecnológica fornecida pelo governo. Sendo assim, a televisão ganhou grande centralidade na estratégia integradora governamental. Para Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento, escrevendo sobre a história da TV brasileira em livro lançado por ocasião dos sessenta anos desse meio no Brasil, é possível

(...) afirmar que tanto empresários das comunicações quanto dirigentes militares, por motivos diferentes, viam vantagens na integração do país. Os militares queriam a unificação política das consciências e a preservação das fronteiras do território nacional. Os homens da mídia, por sua vez, vislumbravam a integração do mercado de consumo. Um grupo se pautava mais pela dimensão político-ideológica e outro mais pela econômica. Em princípio, isso não configurou contradição. Significou, ao contrário, uma adequação de interesses (GOULART; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 116).

No entanto, apesar dos objetivos mais gerais de empresários e governantes militares estarem em sintonia, não significa dizer que isso acarretou ausência de conflitos. O autoritarismo e a censura da ditadura, muitas vezes, desagradavam e traziam problemas para os empresários dos grupos de comunicação. Um exemplo disso pode ser citado quando o governo censurou e pressionou as emissoras para que tirassem do ar programas considerados impróprios, o que acarretou prejuízos financeiros para as emissoras.⁸⁸

O que melhor caracteriza a ascensão, bem como a consolidação e, posteriormente, a expansão da indústria cultural brasileira foi o desenvolvimento da televisão. A TV realiza um

⁸⁸ No início dos anos 70, as críticas à qualidade da televisão aumentaram por parte da imprensa, do governo e dos grupos conservadores, como a igreja. A ação do Estado para a “elevação” do nível da programação se torna mais efetiva. Para responder a essas pressões a Globo empreende um conjunto de mudanças na programação, uma modernização televisiva com a confecção de programas que vão elevar o “padrão de qualidade” da TV brasileira e a extinção de alguns programas de auditório. Fazem parte desta estratégia o estabelecimento da TV em cores, bem como os novos jornalísticos: *Globo Repórter* e o *Fantástico*. Também, é nessa conjuntura que a teledramaturgia da emissora é remodelada e “abrasileirada” (GOULART, 2010, p.109-135).

movimento de integração dos consumidores em uma economia de mercado capitalista. Conforme já destacado, a Rede Globo se estruturou dentro dessa conjuntura de modernização autoritária e se tornou um dos maiores conglomerados de telecomunicações no mundo. Sua hegemonia ainda se mantém apesar da concorrência de outras emissoras e de novas mídias.

Eugênio Bucci discute a posição hegemônica conferida a Rede Globo na configuração do espaço público nacional. Para esse autor, a Globo é um palco privilegiado desse espaço público que é pensado em sua análise como um campo comunicacional mediado pela televisão no Brasil. Mais relevante ainda para nossa proposta é que Bucci reconhece que “(...) muitos dados da realidade bruta entraram para a pauta nacional a partir das telenovelas. Assuntos que eram tabu no noticiário ganharam o debate público pela porta da telenovela” (BUCCI, 2004, p. 225). Portanto, em se tratando da análise específica de uma telenovela, *O Clone*, entendemos que o folhetim eletrônico conseguiu dentro da dinâmica do melodrama cumprir uma função didática ao introduzir aspectos do islã para o público⁸⁹. Um tema tabu, discutir a religião e a cultura muçulmana – assunto bem escolhido, principalmente no calor dos atentados terroristas de 2001 – foi tratado na ficção com textos curtos, dados sucintos para facilitar o entendimento das pessoas⁹⁰ que não tinham informações daquela civilização.

Na configuração desse espaço público mediado pela televisão, Bucci ainda chama a atenção para a importância do dueto entre ficção e telejornalismo, expressado na consolidação de um determinado padrão de qualidade que ainda se manifesta em sua centralidade⁹¹. Assim sendo, a telenovela e o telejornalismo exercem um papel central na tarefa discursiva de representação da realidade. A própria fronteira dos dois gêneros não deve ser pensada como impermeável. Já argumentamos em nossa introdução que o noticiário telejornalístico lança mão de recursos da ficção para manter a audiência. A telenovela também extrapola fronteiras. O caso de *O Clone* é emblemático dessa diluição fronteiriça: o folhetim, conforme já afirmamos, se apropriou de um repertório informativo, ágil, de cunho pretensamente objetivo que se apoiou em informações curtas, mas de razoável impacto.

⁸⁹ A dimensão didática de *O Clone* é revelada até mesmo nas situações narrativas em que os personagens falavam em um suposto árabe e eles mesmos, supostamente traduziam o significado das expressões na mesma cena.

⁹⁰ Com isso não queremos argumentar que o público recebeu essas informações e armazenou os dados vindo a entender o islã e os muçulmanos. Além da heterogeneidade da recepção, as próprias condições de assistência de uma novela variam muito de pessoa para pessoa. Além disso, existem as próprias limitações inerentes ao suporte televisivo e ao melodrama.

⁹¹ Bucci sustenta a hipótese de que a Rede Globo dispõe da prerrogativa de prestar-se “não exatamente como um meio de comunicação, mas como um lugar, um topos nuclear em que a sociedade brasileira elabora seus consensos e equaciona seus dissensos. A Globo é, por assim dizer, um palco do espaço público que ela mesma delimita. Ela soube fazer uma gramática universalizante através da combinação do melodrama (a novela), com o telejornal, num repertório dinâmico em que a nacionalidade se reconhece e se reelabora” (BUCCI, 2004, p. 221).

Portanto a atuação da Rede Globo no cenário nacional tem contribuído para a manifestação de um espaço público mediado, “expandido” pelos meios de comunicação que pode se destinar à deliberação, informação, educação e cidadania. Dentro da programação televisiva brasileira, as telenovelas continuam tendo muita aceitação e seguem pautando temas das mais diversas naturezas. Esse fato contribuiu, e ainda contribui, para o papel central do gênero no contexto do espaço público mediado nacional.

A década de 1990 marca o início da diversificação da estrutura e da programação da televisão no país. Essa diversificação se relaciona com o advento de novos aparelhos como o *videogame*, antenas parabólicas e videocassete, além da introdução de novas tecnologias como a TV a cabo e a transmissão digital via satélite. As novelas ainda mantêm a liderança no horário nobre, apesar de já não alcançarem os índices superiores a cinquenta por cento como anteriormente. A Rede Globo, naquela época, dominava o setor, mas o SBT e a Manchete ameaçavam de maneira pontual esse domínio⁹². Naquele período pode-se falar em uma ligeira queda dos índices médios de audiência das telenovelas da Globo. Esse decréscimo pode ser atribuído à diversificação da indústria televisiva, ao crescimento do número de aparelhos de videocassete, ao aparecimento da TV a cabo e também ao incremento da competição e da concorrência das diversas emissoras. Além disso tudo, a emergência da *internet*, no final da década, também contribuiu para a ampliação do número de programas à disposição do público.

Apesar da queda dos índices de audiência da emissora hegemônica, a liderança do grupo Globo prossegue até a atualidade. Novelas como *O Rei do Gado* (1996) e *Terra Nostra* (1999) desfrutaram de grande popularidade. Também foi nessa época que se consolidaram os trabalhos dramaturgicos caracterizados por um certo engajamento midiático em termos sociais. Esses trabalhos eram narrativas oferecidas ao público e que também cumpriam o papel de prestadoras de serviço. Uma das características que possibilitam ao gênero realizar incursões no terreno da intervenção é o seu caráter de obra aberta⁹³, escrita à medida que os capítulos vão ao ar, fazendo com que a trama se abra a interferências externas à narrativa, o que, de certa forma, mostra influências do âmbito do documentário televisivo. A título de exemplo, pode-se citar *Explode Coração* (1995), de autoria de Glória Perez, (que também

⁹² Em 1990, a rede Manchete produziu e exibiu a novela *Pantanal*, escrita por Benedito Ruy Barbosa, autor que já havia trabalhado para a Rede Globo. *Pantanal* era exibida mais tarde, quando a principal telenovela da Globo terminava. Esse folhetim acabou tendo uma boa aceitação em meio ao público. HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 37.

⁹³ O público orienta, em grande parte, a evolução de uma telenovela. Suas reações influenciam as situações, as personagens, o curso da narração. Além das reações dos telespectadores, um acidente na vida dos atores ou do próprio autor pode alterar os rumos de uma novela. Ver MATTELART, Michele. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 69.

escreveu *O Clone*), exibida em 1995, e que abriu espaço para as mães divulgarem cartazes com fotos dos filhos desaparecidos. A divulgação dessas imagens, através dessa narrativa audiovisual, levou os telespectadores a estabelecerem contato com a emissora, apresentando pistas sobre a localização de algumas crianças procuradas. Esta função de “mural de aviso” de fato promoveu a reunião de famílias fragmentadas (HAMBURGER, 2005, p. 134).

Cabe lembrar, que vários trabalhos de autoria de Glória Perez fazem incursão no terreno da intervenção social. Além da já citada *Explode Coração*, a novela *De Corpo e Alma* (1992) fez campanha em prol da popularização da doação de órgãos. Já *O Clone*, de maneira bastante ousada, entrou no terreno do problema das drogas, chegando a trazer para a televisão depoimentos de ex-usuários.

Após um período de ligeira queda de audiência, as telenovelas dos primeiros anos do novo milênio conseguiram recompor seus índices, fato que confirma a posição privilegiada que o gênero ainda desfruta na televisão brasileira. De produções anteriormente destinadas a um público feminino, as convenções foram evoluindo até abarcarem temas que atraíram telespectadores de ambos os sexos e de, praticamente, quase todas as idades e condições sociais. O principal horário, das 20 h, mas que na prática se inicia por volta das 21 h, logo após o *Jornal Nacional*, privilegia temáticas contemporâneas.

As novelas foram importantes vetores que levaram para a TV aspectos ligados ao mundo da moda e do consumo, das relações de família e de gênero, mudanças comportamentais, assim como pautaram discussões em torno do racismo, da política, e no caso de *O Clone*, do islã. Sendo assim, o leque do repertório telenovelistico foi se tornando complexo, ampliado e diversificado. Hamburger captou muito bem o mecanismo que permitiu tamanha evolução. Foi justamente

(...) porque considerada gênero menor, a novela foi menos visada nos anos de autoritarismo, o que permitiu a absorção de elementos que enriqueceram seu repertório, reduzindo o fosso que teoricamente separa formatos e arenas usualmente considerados mais nobres, como o cinema e a política, de formas mais simplórias e de massa. O movimento inverso também ocorre, com a linguagem da novela contaminando o campo da política e do cinema (HAMBURGER, 2005, p. 153).

Assim, enriquecida por uma prática novelística que “bebeu” no cinema, no rádio, mas também no teatro e na literatura, a telenovela se torna uma privilegiada fonte de informação sobre diversos repertórios, realizando um poderoso trabalho de mediação, representação e educação. As novelas deslocaram conteúdos redefinindo os contornos dos espaços públicos e privados. No Brasil, elas fazem parte de um emergente espaço virtual, pouco regulado. Nesse

sentido, elas se posicionam como talvez o mais influente mecanismo de construção de representações e mediações do espaço público nacional.

Diante do que falamos acima, defendemos o lugar privilegiado da telenovela *O Clone* no cenário público nacional no período imediato aos atentados do dia 11 de setembro de 2001. No decorrer da realização desta pesquisa, observamos que vários pesquisadores que discutem a mídia brasileira, destacaram a relevância da telenovela *O Clone* em relação a sua campanha de combate às drogas, destacando principalmente a estratégia de depoimentos de ex viciados como o ponto forte dessa campanha de *merchandising* social.

No entanto, foram poucos os teóricos e especialistas da área da comunicação que exaltaram o papel didático da novela no que se refere a divulgação de informações acerca do islã e dos muçulmanos⁹⁴. Eugênio Bucci, foi uma importante exceção a isso. Ele reconheceu a importância da telenovela *O Clone*, como uma linha auxiliadora do telejornalismo ao longo do período de exibição da trama e que coincidiu com a invasão das tropas americanas ao Afeganistão, no pós 11 de setembro. Bucci percebeu o esforço telejornalístico nacional para prover os telespectadores de informações do islã naquela época. No entanto, o autor apontou que foi a telenovela que transformou o assunto em conversa familiar, gerando uma empatia em meio ao público e humanizando os muçulmanos, bem ao contrário dos noticiários que insistiam na temática do fundamentalismo e no terrorismo de Bin Laden (BUCCI, 2002).

De certa forma, Bucci antecipou nossa argumentação! Nosso ponto de vista, parte do pressuposto de que a novela *O Clone* falou mais do islã do que todo o telejornalismo da época. Mesmo considerando que as representações evocadas pela estrutura melodramática restringiram o universo informativo do islã e de sua cultura, *O Clone* falou dos pilares da religião, da vida do profeta, do cotidiano familiar muçulmano, e outros aspectos com riqueza de detalhes que dificilmente apareceram nos telejornais veiculadas pelas emissoras de televisão do período. Além disso, o melodrama não fez nenhuma referência a qualquer tipo de grupo, religioso ou não cujo modelo de ação tem na violência a sua principal estratégia. Conforme já apontamos a trama ficcional humanizou os muçulmanos reconhecendo alguns deles como mais tolerantes, abertos, moderados e outros como mais conservadores, puritanos e até intolerantes – como o Abdul – mas não violentos. Desse modo, vamos lançar mão de nossas análises do noticiário telejornalístico para fundamentar ainda mais nossos argumentos,

⁹⁴ Por outro lado, alguns pesquisadores da antropologia como o professor Paulo Gabriel Hilu e a professora Francirosy Campos Barbosa Ferreira, (esta última, possui um site com discussões sobre o mundo muçulmano disponível em: www.antropolgiaeislam.com.br) reconheceram essa dimensão informativa, embora não demonstraram isso com pesquisas e/ou estudos concretos sobre o tema.

a saber, a maior relevância do programa ficcional na disseminação de informações e representações do islã naquele contexto, em relação ao telejornalismo.

As reportagens produzidas pela emissora Rede Globo no dia 11 de setembro de 2001 e na reportagem especial após a queda do regime Talebã, estiveram permeadas de leituras simplificadas sobre o islã, sobre o fundamentalismo islâmico e sobre os significados dos atentados para o mundo muçulmano. A dimensão espetacular do acontecimento produziu debates em todo o mundo, e não foi diferente no Brasil, pois o telejornalismo da emissora corroborou com os noticiários internacionais sobre o tema.

Para o estudo dos atentados foram selecionadas as reportagens do *Jornal Nacional* do dia do atentado, e do *Jornal Bom dia Brasil* do *day after*, e a série especial de reportagens de Ana Paula Padrão após a queda do regime Taleban. O recorte temporal do dia dos atentados e do *day after* se faz importante, pois as reportagens apresentavam temáticas comuns que também foram repetidas na mídia impressa, como foi pesquisado por Ana Maria Mauad (2007, 237). Nas reportagens produzidas no calor do momento pode-se identificar a construção de diversas narrativas sobre o fato, a relação com os eventos do passado recente buscando a motivação para os atentados ou estabelecendo relações com a política externa norte-americana, assim como elementos do imaginário contemporâneo que apontavam para o conflito entre Oriente e Ocidente como a base da configuração geopolítica mundial e até alguns prognósticos em relação ao mundo após o 11 de setembro de 2001.

Nestes telejornais as reportagens precisavam dar informações imediatas sobre os agentes perpetradores e suas principais motivações, para alcançarem o furo de reportagem. Essa postura abordou os atentados dentro de uma síntese em que islã e terrorismo se aproximaram. A cobertura da reação do Oriente Médio em relação dos atentados se inicia com a frase: “Terror na América, festa no Oriente Médio”⁹⁵, mostrando como os muçulmanos palestinos estavam felizes com a destruição das Torres Gêmeas e os milhares de mortos. Em outra tomada o autor destaca o grito de guerra da população muçulmana na comemoração: “Alá é maior”⁹⁶, criando uma associação entre islã e violência. E termina a reportagem sobre a Palestina com a expressão: “Há muita gente disposta a festejar a desgraça alheia diante das câmeras internacionais”⁹⁷. O jornalista generalizou a reação do Oriente Médio aos atentados, reduzindo-a a postura de alegria e festejo do povo palestino. Por que não foi colocada a

⁹⁵ Jornal Nacional, 12/09/2001. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁹⁶ Jornal Nacional, 12/09/2001. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁹⁷ Jornal Nacional, 12/09/2001. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

imagem de outros povos muçulmanos da região que se sensibilizaram e condenaram os ataques?

Assim o *Jornal Nacional*, através desta reportagem, colocou o islã na condição de uma fé violenta que estimula o muçulmano palestino a odiar os EUA. A segunda imagem sobre o islã foi construída no *day after*, no *Jornal Bom dia Brasil*. O jornal confirma a suspeita da autoria que recaía sobre o milionário saudita Osama bin Laden, esse fato abriu espaço para novas interpretações construídas por repórteres e especialistas que tentavam dar inteligibilidade para os fatos⁹⁸. Contudo as interpretações foram incapazes de contextualizar a religião muçulmana em sua complexidade, fato oposto ao papel da telenovela, que levou representações que abarcaram um variado repertório de práticas e costumes relacionados a essa tradição. Essas argumentações que associam o islã à violência são fruto da necessidade da mídia telejornalística de se equilibrar entre a necessidade de informar com qualidade e ao mesmo tempo alcançar o furo da reportagem, buscando rapidez e agilidade em dar respostas sobre os atentados.

Também a reportagem especial de Ana Paula Padrão que analisava as mudanças que o país sofreu com a queda do regime Taleban⁹⁹, apresentada durante quatro dias, entre 12/12/2001 e 15/12/2001, contribuiu pouco para erigir uma visão mais complexa e multifacetada do islã em uma argumentação semelhante às reportagens apresentadas durante a cobertura dos atentados. Em cada dia da reportagem foi apresentada uma temática diferente. No primeiro dia a repórter abordou as permanências e presença do Taleban, mesmo após a queda do regime. No segundo dia abordou o cotidiano dos afegãos e sua vida oprimida pelo regime anterior. Já no terceiro dia abordou a economia afegã, e no quarto dia discutiu-se a condição da mulher no novo regime.

Nesta seqüência de matérias, não se falou sobre o islã ou sua prática religiosa, contudo as reportagens anteriores deixaram resultados nefastos em relação à imagem do islã como fé. Em contraposição, em nenhum momento essa série de material telejornalístico tentou se diferenciar o islã sunita ortodoxo de suas variações regionais heterodoxas. Esse silêncio fortaleceu o preconceito contra a religião e seus praticantes. O grande problema é que a imagem do islã já estava associada à opressão e, ao se abordar essa tradição religiosa sem se diferenciar a ação do regime Taleban das práticas do resto do mundo muçulmano, contribuiu-se para cristalizar a imagem de um islã repressor.

⁹⁸ *Jornal Bom Dia Brasil*, 12/09/2001. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁹⁹ *Jornal Nacional*, 12/12/2001. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

As reportagens de Ana Paula Padrão, não apresentaram a dificuldade de se narrar um acontecimento no exato momento em que ele se sucede ou no dia posterior. Suas matérias foram produzidas e editadas com um prazo maior de organização, contudo, elas não conseguiram promover uma percepção diversificada e global em relação ao islã, transmitindo com isso, uma imagem um tanto ameaçadora desta religião, impactando assim, negativamente, na maneira como os telespectadores percebem essa tradição religiosa.

Portanto diante do que expomos acima, a telenovela *O Clone* proveu os muçulmanos e sua religião de representações mais positivas em relação ao telejornalismo supra-citado. Em vez de vincular o islã e sua gente a violência e ao terrorismo, inundou a esfera pública mediada com imagens e informações da religião, do profeta Maomé, do Alcorão e de vários aspectos do cotidiano e da tradição cultural islâmica. Mostrou também a existência de posições divergentes no meio da comunidade muçulmana, rompendo com a ideia de apresentar essa cultura religiosa como monolítica. Mesmo quando apresentou estereótipos, deu continuidade a uma dada tradição, oriunda do orientalismo literário e já assentada no cinema e na televisão, que introduzem o Oriente através de um conjunto de imagens canônicas presentes no imaginário coletivo ocidental. Assim, a ficção melodramática nacional, em uma tensa conjuntura geopolítica, contribuiu para entreter e tornar o público telespectador mais informado e familiarizado em relação a um complexo tema.

No próximo capítulo analisaremos a telenovela *O Clone*, enfocando sua dimensão didática, pois foi por intermédio dessa obra de ficção que muitos sujeitos se introduziram na realidade do islã, incorporando informações importantes acerca dessa cultura. Nesse sentido, como já discutido, a novela propiciou ao público brasileiro vivenciar uma experiência mediada que contribuiu para a promoção do entendimento popular sobre o “outro” muçulmano em uma conjuntura acentuadamente marcada pelo acirramento das tensões entre o Ocidente e o Oriente islâmico. Procederemos a essa análise do aspecto informativo a partir do estudo de sua textualidade discursiva privilegiando os diálogos que envolveram os personagens que compõe o núcleo muçulmano da trama, embora sem descuidar de outros recursos estéticos que acompanham a construção de um melodrama televisivo, tais como cenários, sons, cores e tonalidades.

CAPÍTULO 2

TELENOVELA E ISLÃ: *O CLONE* E AS REPRESENTAÇÕES DOS MUÇULMANOS NA TELEVISÃO

“Por que você não pensa em dar filhos ao seu marido em vez de se meter em lugares onde misturam os homens com as mulheres?”

Telenovela *O Clone*, capítulo 53.

“Ah! Vá Zoraide. Está no livro sagrado que todo bom muçulmano deve ir a Meca pelo menos uma vez na vida”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 70.

“(...) nós contamos o tempo com a passagem do profeta Mohamed [...] de Meca para a Medina. Ele morava em Meca, quando Alá revelou para ele o Alcorão. Depois Alá disse para ele que era para ir para Medina e lá ele estabeleceu o primeiro governo islâmico”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 80.

O presente capítulo analisa a telenovela *O Clone*, especificamente as principais representações empregadas no folhetim, tendo em vista a construção de imagens do islã. Para tanto, partimos da perspectiva de que essa narrativa contribuiu para a promoção da cultura e religião islâmica, principalmente no meio dos setores populares, desprovidos de qualquer percepção acerca desse universo religioso e cultural que tem, na televisão, a sua principal fonte de lazer e informação. Acreditamos que, através da exibição desse produto novelístico, ocorreu um relativo despertar do interesse dos telespectadores pelo mundo islâmico. *O Clone* lançou moda, promoveu a música e a comida árabe e levou a uma verdadeira corrida por academias especializadas na dança do ventre. Também se tornou assunto de conversas diárias no cotidiano de muita gente. Suas narrativas, imagens, símbolos e cores funcionaram como elemento de articulação da opinião pública através de notas e reportagens de jornais, revistas, programas televisivos e até sites na *internet*.

Mesmo entre aqueles que possuíam algum conhecimento sobre o tema, a novela possibilitou o debate ou incitou alguma reflexão. Defendemos, pois, a tese de que *O Clone* proporcionou informações sobre o islã ao público receptor. Esse produto audiovisual conseguiu oferecer algo acerca dessa importante civilização e de suas relações com o mundo

ocidental. Reconhecemos que o folhetim também evocou algumas velhas opiniões e percepções estereotipadas relacionadas aos árabes, aos muçulmanos e aos seus valores.

Apesar de ter sido exibida ao final de 2001 até meados do ano seguinte, acreditamos que partes da narrativa ainda se encontram presentes na memória coletiva de muitos que assistiram à trama¹⁰⁰. Um elemento revelador é a frequência com que as pessoas relacionam o islã com a telenovela. É comum, quando se trata de alguma questão referente ao mundo islâmico, ou algum comentário, as pessoas relacionarem o tema abordado em suas conversas à novela¹⁰¹.

A novela *o Clone*, produto ficcional da televisão brasileira, contribuiu para dar maior visibilidade ao islã em um momento de grande tensão nas problemáticas relações entre essa civilização e o mundo ocidental. Em meio às repercussões dos graves atentados terroristas perpetrados contra as torres gêmeas nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001¹⁰², a novela foi ao ar poucos dias depois, portanto, em um momento de elevada tensão internacional. Esse contexto marcado pelo agravamento das relações Oriente e Ocidente alavancou a audiência do folhetim. De certa forma, percebemos que essa narrativa atuou como uma caixa de ressonância para os debates que gravitaram em torno do atentado e do islã de uma maneira geral.

Pode parecer estranho, mas a tragédia do *World Trade Center*, somada à grande repercussão de uma obra audiovisual, veiculada pela Rede Globo, contribuiu para a aproximação do Brasil à cultura islâmica. Naquela situação pós-traumática, a telenovela levou o islã para a televisão e aguçou a curiosidade de um público imenso. Isso sem falar da ousadia da emissora, da autora e demais envolvidos na produção. Nenhum outro meio teria conseguido obter tamanho alcance naquela conjuntura – pelo menos no Brasil. Foram mais de duzentos capítulos, nos quais temas relacionados com o universo muçulmano foram representados para um público numeroso. Se por um lado, o contexto traumático do atentado ajudou a elevar a

¹⁰⁰ A partir de janeiro de 2011, a telenovela *O Clone* passou a ser reprisada em horário vespertino no *Vale a Pena Ver de Novo*, espaço que a Globo consagrou para a reprise de suas novelas de maior audiência.

¹⁰¹ Prova dessa relação é que até hoje existem sítios eletrônicos de relacionamento social, nos quais as pessoas discutem acerca da novela. Como exemplo, citamos a comunidade do orkut intitulada por *O Clone - a novela*, criada em 2004. Essa comunidade é composta por mais de sete mil membros, com enquetes e discussões atuais referentes à obra. O endereço de acesso é: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=421652>>.

¹⁰² Os atentados do dia 11 de setembro de 2001 foram marcados pelo sequestro de quatro aviões em território norte-americano. Duas das aeronaves se chocaram contra o complexo financeiro do *World Trade Center* – conhecido como as torres gêmeas – em Nova York. O terceiro avião colidiu com o Pentágono e um quarto caiu no estado da Pensilvânia.

audiência, por outro lado, a narrativa novelesca anulou e neutralizou uma boa parte da tendência observada na grande mídia em atrelar o islã à violência e ao terrorismo¹⁰³.

O dispositivo narrativo melodramático emergiu como uma matriz sobre a qual se estruturou um universo ficcional que, mesmo ancorado em uma complexa realidade como pano de fundo, conseguiu promover uma experiência catártica, liberando emoções, revelando assim, o papel apaziguador do melodrama. A novela promoveu a catarse principalmente ao não direcionar sua narrativa para a problemática do envolvimento da religião com a política, conseguindo assim matizar o conflito e possibilitar uma maior identificação do público com o enredo e o drama de seus personagens. Podemos argumentar que a novela global tratou muito mais sobre determinados aspectos islâmicos no período em questão, como elementos centrais da prática religiosa, caso dos pilares do islã, do que grande parte do jornalismo convencional.

A telenovela privilegiou representar a cultura e a religiosidade islâmica a partir de imagens, diálogos e personagens que, embora, muitas vezes desbancassem para a caricatura, o estereótipo e o exotismo, o dissociavam da violência e do terrorismo. Neste capítulo procuraremos apresentar *O Clone*, seu enredo, bem como seu núcleo dramático. Destacaremos, ainda neste capítulo, principalmente os elementos da trama envolvidos com o chamado núcleo muçulmano, assim como seus principais personagens. Aqui também daremos ênfase à repercussão da narrativa no cenário público nacional através de alguns comentários de telespectadores, comentadores, especialistas, entre outros. Em seguida, ressaltaremos o que consideramos como aspecto mais relevante desta análise: o caráter didático e pedagógico da telenovela, ou seja, como a obra áudio-visual, em questão, levou aspectos da cultura e da religião islâmica para o público televisivo brasileiro.

¹⁰³ Isabelle Christine Somma de Castro, em sua dissertação de mestrado, verificou como os jornais *Folha de São Paulo* e *o Estado de São Paulo* cobriram assuntos relacionados aos árabes e muçulmanos seis meses antes dos atentados de 11 de setembro e seis meses depois. Ela concluiu que, especialmente após o dia 11 de setembro de 2001, ambos os jornais difundiram estereótipos que relacionavam os muçulmanos ao terrorismo, à violência e à opressão. In: CASTRO, Isabelle Christine Somma. *Orientalismo na imprensa brasileira*. A representação de árabes e muçulmanos nos jornais *Folha de São Paulo* e *o Estado de São Paulo* antes e depois de 11 de setembro de 2001. Dissertação de mestrado apresentada na FFLCH – USP, 2007. Ver também, mais recentemente, a tese de Deodoro José Moreira que chegou a semelhante conclusão para o período da guerra do Iraque (nota de número 5) e a Dissertação de Rodrigo Simon de Moraes que verificou como a revista *Veja* estabeleceu a associação entre o islã e temas como fundamentalismo, intolerância e violência, in: MORAES, Rodrigo Simon de. *O discurso sobre o muçulmano na imprensa brasileira: o caso da revista Veja*. Dissertação de Mestrado apresentada na FFLCH – USP, 2011.

2.1 A TELENOVELA *O CLONE*

A novela *O Clone*, produzida e exibida pela Rede Globo de televisão, foi ao ar no dia primeiro de outubro de 2001 e se estendeu até o dia quinze de junho do ano seguinte, tendo, portanto, quase um ano de duração – sua transmissão ocorreu no chamado horário nobre, aproximadamente às 21 h. O folhetim foi escrito por Glória Perez e dirigido por Jayme Monjardim, totalizando 221 capítulos na versão nacional. Posteriormente, essa produção televisiva foi exportada para vários países, entre eles a Argentina, Canadá, Chile, Israel, Portugal e Rússia. Em fevereiro de 2010, estreou uma adaptação da trama na rede Telemundo, nos Estados Unidos exibida para o público de origem hispânica (LAGE, 2010).

O Clone apresentou-se como uma telenovela de formato híbrido, representando uma comunidade de muçulmanos marroquinos residentes no Brasil e no Marrocos – associação entre o retrato do Marrocos ficcionalizado pela emissora e o contexto conflitual Oriente/Ocidente – suas práticas culturais e religiosas, da mesma forma que retratou diversos elementos sócio culturais da realidade cotidiana brasileira. Para além de colocar na agenda pública a relação entre o islã e o mundo ocidental – no caso específico, o Brasil – a novela projetou temáticas importantes e polêmicas, tais como a clonagem humana, e a interação com as concepções religiosas da criação divina, e ainda destacou a questão da dependência das drogas e do alcoolismo. A novela reservou espaço para alguns temas, que embora aparecessem com uma intensidade menor, nem por isso deixaram de ter importância, conforme o quadro abaixo.

Quadro 1 – Quadro temático geral da novela

TEMAS TRATADOS AO LONGO DA TRAMA COM MAIOR INTENSIDADE	TEMAS TRATADOS AO LONGO DA TRAMA COM MENOR INTENSIDADE
A Clonagem	Campanha contra a pirataria
O islã	Campanha contra a Dengue
As Drogas (a toxicodependência)	Merchandising da Internet
O alcoolismo	O Espiritismo

Fonte: Telenovela *O Clone*. Arquivo Pessoal de César Henrique Queiroz Porto.

Na medida em que esse folhetim eletrônico avançava em meio ao público, após os primeiros capítulos, uma verdadeira febre por tudo que era relacionado à cultura árabe ia

tomando conta de muitos brasileiros. Palavras, expressões, músicas, danças e comidas relacionadas aos árabes passaram a fazer parte do cotidiano não só do Brasil – por aqui o destaque foi o aumento da procura dos cursos de dança do ventre nas academias do país – e também em outros lugares nos quais a trama foi assistida. Em Portugal, seu sucesso foi tamanho que a novela foi reprisada a partir de abril de 2008.

Destaca-se também que a repercussão dessa telenovela foi considerada muito boa, tendo uma média geral de audiência elevada, em torno de quarenta e cinco pontos¹⁰⁴. A própria emissora já vinha tentando reprisá-la na faixa de horário vespertino destinado às reprises de suas telenovelas mais populares, chamada de *Vale a Pena Ver de Novo*, entretanto, lutava na justiça para conseguir tal intento, pois o horário da tarde não se destina à classificação adulta. Contudo – conforme citado no início deste capítulo – em janeiro de 2011 iniciou sua reapresentação, embora com algumas cenas cortadas, principalmente aquelas relacionadas com a problemática das drogas¹⁰⁵. *O Clone* então conseguiu galvanizar o país, se tornando assunto de conversas do dia-a-dia, de programas televisivos (como o *Videoshow* e o humorístico *Casseta e Planeta*) e radiofônicos, alimentando comentários na imprensa escrita (revista *Veja* e jornal *Folha de São Paulo*) e na *internet*.

Em um país com um grande contingente de pessoas que leem pouco¹⁰⁶, a televisão se tornou um poderoso instrumento de informação. Multidões costumam dedicar muito mais tempo a TV do que a outras atividades socializadoras, tais como a escola ou o convívio familiar. O homem do início do terceiro milênio se forma e se informa interagindo com as novas tecnologias de informação e comunicação. No Brasil, além de uma poderosa indústria televisiva, temos um quadro social marcado por uma alfabetização considerada ainda insuficiente. Diante disso, o processo de compreensão de mundo, via mídia televisiva, é bem significativo quando comparado, por exemplo, à realidade das sociedades dos países mais desenvolvidos na Europa e na América do Norte. Conforme já ressaltamos, o setor industrial

¹⁰⁴ A tecnologia que define grande parte dos programas da televisão brasileira tem como peça central o *peoplemeter*, um aparelho que é usado há 17 anos para medir o hábito dos telespectadores pelo IBOPE, Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, empresa que domina as pesquisas na área. O IBOPE utiliza cerca de 6 mil *peoplemeters* que estão instalados em mais de 3 mil domicílios e atingem, aproximadamente, 14 mil pessoas em nove regiões do país (KIMURA, 2005, p. 1).

¹⁰⁵ Apesar da maioria dos cortes (feitos pela edição da Rede Globo para readequação de cenas impróprias e classificação para o horário da tarde) incidir em partes que o folhetim levou o tema das drogas e seus efeitos, percebe-se que também foram cortadas cenas que em que o tema do islã foi representado. Um exemplo disso foi à cena em que o “tio Ali” discutia com os seus sobrinhos a questão da mutilação genital feminina, que foi incluída na primeira exibição, com um tom nitidamente didático e explicativo – conforme teremos oportunidade de demonstrar ainda neste capítulo – e que ficou de fora da reprise.

¹⁰⁶ Pesquisa realizada pela Câmara Brasileira do Livro e divulgada pela Folha de São Paulo em site no dia 20 de dezembro de 2001 revelou que o brasileiro lê pouco. Os dados do levantamento revelaram que o desinteresse pela leitura está ligado a fatores econômicos e sociais. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001).

televisivo nacional é caracterizado por alto grau de concentração. Poucos conglomerados dominam a área de televisão aberta, sendo que um deles, o Sistema Globo de Telecomunicações, detém a hegemonia. Embora exista concorrência na mídia brasileira, a liderança da Globo ainda é incontestável, permanecendo como a emissora mais assistida.¹⁰⁷

É possível afirmarmos que o grande público brasileiro teve mais acesso ao islã através das telas de televisão do que pela leitura e ensino. No Brasil, o fenômeno da representação dos muçulmanos e do islã, em geral, dependeu da televisão. Aqui, a visão e a imagem que a maior parte da população tem da religião e da civilização islâmica, foi mediada e percebida, visualmente via TV. Nesse sentido, as imagens televisivas atuaram como um poderoso instrumento na difusão e construção do imaginário popular acerca do mundo muçulmano, de sua religião e dos árabes. Vale destacarmos que a televisão assume o papel de formadora da consciência, uma vez que a escola é considerada ainda precária e as pessoas passam muito tempo sintonizadas ao aparelho de TV (MIGUEL, 2002, p. 61).

Diante disso, assume importância capital o tratamento que a televisão dá ao islã no Brasil. Ela age como construtora das representações sociais sobre o islã em nosso país. De acordo com os conceitos de Thompson a respeito de mundanidade e historicidade mediada, já debatidos nesta pesquisa, principalmente pela TV, consideramos que milhões de brasileiros se inteiram cotidianamente nos principais eventos da contemporaneidade. A cultura atual é, em grande medida, moldada e mediada pela tela do aparelho televisivo. O mesmo acontece com muitos eventos relacionados com a história. Para a constatação disso, basta observar a profusão de seriados, documentários, desenhos animados, filmes e até telenovelas de fundo histórico nas grades televisivas.

Mais recentemente tivemos, ao longo do ano de 2009, um grande exemplo do fenômeno da mundanidade mediada: a Rede Globo, através da telenovela *Caminho das Índias*, levou para milhões de telespectadores aspectos da complexa civilização indiana. Essa produção, de autoria de Glória Perez, mesma autora de *O Clone*, ganhou o prestigiadíssimo *Emmy*, o *Oscar* da TV mundial.

A TV se estabelece como um determinado modo de produção discursiva, com sua particular maneira de narrar, marcada principalmente pela lógica do espetáculo, mas que termina estabelecendo algum sentido sobre o real. Desse modo, ela acaba nos devolvendo, sobretudo, representações e discursos que informam e conformam esse mesmo real. Em

¹⁰⁷ A respeito da hegemonia da Globo no Brasil, além do texto de Kucinski, citado no primeiro capítulo, ver BRITTOS, Valério Cruz; BOLÂNO, César Ricardo Siqueira (Orgs) Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.

função disso, ela tem um destacado papel no processo de levar os seus receptores à produção de sentidos sobre uma dada realidade. Ao mesmo tempo em que informa as pessoas, a televisão pode também condicioná-las a uma determinada imagem e até a caricaturar – isso vale para o conjunto da mídia de uma maneira geral.

Asseveramos que a televisão participou efetivamente, em importância superior a qualquer outro meio, da construção de uma certa memória do islã no território nacional. Através de filmes, novelas, desenhos animados e telejornais, ela confere enorme visibilidade para a construção de representações sociais da civilização islâmica. Desde antigas produções, como as telenovelas *O Sheik de Agadir* (1966/1967) ou *Gabriela* (1975), se estabeleceu um considerável repertório de imagens de árabes e muçulmanos.¹⁰⁸

Apesar de *O Clone* ter estreado no clima pós-atentado, devemos ressaltar que os trabalhos que abarcaram a produção do folhetim eletrônico começaram alguns meses antes do trágico evento. Conforme publicação de livro referente à trama pelo grupo Globo foram apenas “... cinco meses. Esse foi o tempo exato para que *O Clone* saísse do papel para as telas” (GLOBO, 2002, p. 12). Diante de tal situação, para a própria emissora, a reação do público à exibição dos primeiros capítulos se constituía em uma incógnita e era motivo de apreensão. A trama, ambientada no Brasil e no Marrocos¹⁰⁹, acabou sendo esticada, o que prolongou o tempo de exibição.

Dentro do quadro internacional marcado pelos atentados, a produção da emissora acabou reelaborando o folhetim. John Tofik Karam, um pesquisador que discutiu recentemente a etnicidade sírio-libanesa na conjuntura da abertura neoliberal brasileira, corrobora com essa perspectiva. Ele afirma que se aproveitando “(...) da turbulência mundial (inclusive as represálias contra os árabes nos EUA), os figurões da Globo recriaram a novela como forma de instruir o público brasileiro sobre o mundo árabe muçulmano” (KARAM, 2009, p. 35). Se antes era a questão da clonagem o principal fio condutor do melodrama, ganhou dimensão a abordagem referente à cultura árabe-muçulmana. Até mesmo em meio aos telespectadores, essa dimensão ficou evidente como se pode observar numa das muitas

¹⁰⁸ Esse repertório imagético se configurou dentro de um conjunto de representações que damos o nome de orientalidade, cujas imagens canônicas estabeleceram um imaginário coletivo que abarca principalmente o cinema e a televisão em suas relações com o universo cultural arabo-islâmico. Essa dinâmica imagética será analisada no quarto e último capítulo, tendo a novela *O Clone* como objeto central, embora a análise integrará outras produções audiovisuais.

¹⁰⁹ Inicialmente estava previsto que a novela seria rodada no Egito. A escolha do Marrocos foi fruto de um imprevisto. Segundo Patrícia de Miranda “ (...) a equipe já estava no Cairo escolhendo as locações quando foi impedida de continuar seu trabalho por um Ministro de Estado, graças à declaração da atriz Eliane Giardini, publicada na imprensa brasileira, segundo a qual a personagem Nazira lhe daria chances de falar sobre a opressão sofrida pelas mulheres no mundo muçulmano” (IORIO, 2010, p. 106).

comunidades virtuais criadas para comentar a novela, que postou várias enquetes desde a sua criação em 2004¹¹⁰.

Ao longo do desenrolar dos capítulos, a religião islâmica e aspectos da cultura árabe foram destacados em diversas situações, envolvendo os mais variados temas. Paradoxalmente, à medida que o noticiário internacional chamava a atenção para a problemática do terrorismo islâmico, a televisão brasileira mostrava, no horário nobre, o islã sob outro olhar. A própria emissora atuava de forma contraditória, pois dava grande destaque a questão do terror em seu maior telejornal e, imediatamente depois, transmitia *O Clone*, mostrando os muçulmanos não como violentos terroristas, mas como uma cultura que podia se apresentar bem mais aberta e tolerante. Logo, era uma imagem bem diferente daquela percebida através da maioria dos noticiários vigentes na mídia de uma forma geral.

Patrícia de Miranda em tese de doutorado, afirmou que *O Clone* funcionou como uma leitura paralela à narrativa jornalística do mundo muçulmano (IORIO, 2010, p. 92). Concordamos com a pesquisadora, embora apontamos uma limitação importante em seu estudo: ela analisou a narrativa jornalística a partir de uma revista semanal, *Veja*, deixando de lado o telejornalismo. Acrescentamos a essa abordagem o fato de que a telenovela foi mais longe no sentido de servir como um contrapeso à tendência predominante na mídia informativa, talvez funcionando até como uma contranarrativa a esse discurso hegemônico que associava a imagem do islã ao terrorismo e a violência.

No capítulo 32 da novela, por exemplo, observa-se uma passagem que, a nosso ver, indica claramente a intenção da autora em desvincular a imagem do islã da violência e do terrorismo. A cena mostra Said de adaga em punho, procurando por Lucas para matá-lo. “Tio Ali” toma a arma dele e aconselha: “o Alcorão diz que quem tira a vida de um homem, tira a vida da humanidade inteira. (...) Deus amaldiçoa o assassino, o assassino está condenado a cozinhar no mármore do inferno”.¹¹¹

Em meio à apreensão inicial que tomou conta da comunidade de origem sírio-libanesa brasileira, no imediato pós 11 de setembro, a telenovela também ajudou a reforçar a imagem do Brasil, como o país da tolerância. De certa maneira, o tom da narrativa ficcional refletiu o espírito brasileiro aberto aos estrangeiros e às diversas religiões. Para Karam em um “(...) mundo de ações violentas e retaliações ainda mais violentas, a noção brasileira de democracia racial adquiriu um novo propósito ideológico, potencialmente progressista” (KARAM, 2009, p. 36). De fato, a novela resgatou algumas representações que já faziam parte do imaginário

¹¹⁰ A comunidade do orkut encontra-se disponível : <<http://www.orkut.com.br/main#communitith?Cmm=44652>>.

¹¹¹ Telenovela *O Clone*, capítulo 32. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

nacional em relação aos imigrantes de origem árabe, como por exemplo, aquelas que fazem referência à esperteza dos comerciantes procedentes da Síria e do Líbano.

A exibição de *O Clone* propiciou ao público brasileiro associar o mundo islâmico à novela, pois um grande número de informações transmitidas através dela, sobre religião e cultura islâmica, foi recebido por uma expressiva parcela da população nacional que não tinha nenhum tipo de informação sobre essa civilização, exceto algumas vagas ideias, preconceitos e incorreções que foram disseminadas oralmente pelo senso comum e pela própria televisão. Quantas pessoas não se introduziram na problemática do Oriente muçulmano através das cenas, diálogos e imagens da novela?

O *Clone* transpôs a barreira do real ao dramatizar e ficcionalizar o islã, construindo sua imagem com uma linguagem televisiva e melodramática. Em diversas cenas o mundo islâmico foi retratado a partir do Marrocos de forma caricatural e cômica. Na verdade, o folhetim atuou como fonte provocadora se constituindo e buscando reproduzir, no universo da ficção, aspectos do cotidiano de uma comunidade de muçulmanos marroquinos, que possuíam conexões com o Brasil – muitos deles residiam também na cidade do Rio de Janeiro. Elementos desse cotidiano foram ficcionalizados e repetidos exaustivamente ao longo dos mais de duzentos capítulos que totalizaram a trama. Essa estratégia contribuiu para a geração de um clima de proximidade e familiaridade no seio do público que assistiu a narrativa e criou, assim, as condições para a cristalização de um imaginário impregnado de certas representações do islã no universo dos telespectadores.¹¹²

Acreditamos que o repertório imagético, repassado pela telenovela, contribuiu para a elaboração de uma imagem menos nefasta e negativa acerca dessa civilização, principalmente se levarmos em consideração o contexto no qual se inscreveu. Conforme já destacamos, a novela foi ao ar poucas semanas após os atentados terroristas perpetrados por radicais islâmicos ao território norte-americano, em 11 de setembro de 2001. Tais atentados acarretaram a destruição das torres gêmeas que compunham o *World Trade Center*, matando milhares de pessoas inocentes. Diante dessa conjuntura, realmente foi um lance de muita coragem por parte da autora e da emissora, levar ao ar um melodrama que ressaltasse aspectos positivos do islã. Neste clima de pós-atentados qualquer imagem que estabelecesse referência aos muçulmanos carregava, em certo sentido, uma significado bastante negativo. Por isso, o

¹¹² A novela potencializou o dispositivo de imaginação melodramática já largamente estabelecido como a prática institucionalizada por excelência do lugar da representação ficcional. O aparato melodramático através de suas imagens e discursos funciona como um mediador entre o olhar que assiste e a programação, afinal “A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo” (XAVIER, 2003, p. 35).

principal desafio foi achar o tom adequado para os personagens do núcleo muçulmano. A direção e autoria da obra não caíram no extremo de retratar os muçulmanos como criaturas perfeitas e nem mostrou-os como vilões malvados. Naquela ocasião, *O Clone*, além de proporcionar entretenimento, serviu como objeto de discussão da cultura islâmica e ainda educou pessoas¹¹³.

No contexto do imediato pós 11 de setembro, não apenas a televisão, mas grande parte da mídia evocava um discurso caracterizado pelo deslocamento da percepção em relação ao islã. Naquela ocasião, a cobertura não era representativa do universo cultural islâmico, mas de determinados eventos engendrados por uma minoria radical, que interpretava a religião islâmica de maneira belicosa e submetia o texto corânico de forma restrita e literal. As ações e eventos patrocinados por esses grupos, conhecidos na mídia de maneira generalizada como fundamentalistas islâmicos, acabaram tendo enorme repercussão na imprensa escrita e televisiva internacional, e, é claro, em suas congêneres brasileiras. O recrudescimento desses grupos violentos e radicais contribui para a disseminação de uma visão que associa o mundo muçulmano à violência, à pobreza, ao atraso, ao fanatismo e, principalmente, ao terrorismo. Acontecimentos como os atentados às torres gêmeas culminam com o obscurecimento da compreensão do islã como um fenômeno histórico complexo, e tem servido para a confirmação dessas perigosas caricaturas que podem induzir muitas pessoas a relacionarem a religião islâmica exclusivamente com intolerância e violência, incrustando no senso comum a ideia de uma fé religiosa de natureza opressora e belicosa.

Através da enorme visibilidade que esses radicais, chamados de fundamentalistas, encontram na grande imprensa, temos uma ampliação desse tipo de imaginário que associa a religião à violência, ao terror e à barbárie. Os fanáticos extremistas distorcem a imagem da religião no Ocidente, tais imagens, acabam tendo um grande alcance, pois esse tipo de comunicação vai penetrando no cotidiano das pessoas, principalmente em um país em que se lê muito pouco e se vê televisão com bastante frequência. Essas representações assumem crescente importância na formulação de um repertório de imagens sobre a realidade islâmica que vão compor o imaginário coletivo.

Entretanto, é dentro desse horizonte social que assume importância fundamental a forma como a telenovela *O Clone* representou o islã e os muçulmanos, em geral. Mesmo

¹¹³ Um dos pontos fortes do dispositivo melodramático reside em sua competência de inserir temas e discussões em uma linguagem ficcional leve, ágil, se apoiando em um potencial de situação, cujo contexto ajuda na atividade de significação (XAVIER, 2003, p. 33).

levando em consideração que a novela reiterou alguns estereótipos e incorreu em absurdos¹¹⁴ e algumas generalizações acerca da religião islâmica e dos árabes, ela levou para a ficção aspectos importantes da cultura muçulmana e se revelou como uma valiosa fonte de informações sobre o universo islâmico na situação do pós 11 de setembro. Portanto, não podemos desprezar o fato de que o folhetim, exibido no já consagrado horário nobre, após a edição do telejornal mais assistido do país, tenha contribuído, naquela ocasião, para esclarecer pontos importantes da religião islâmica, assim como da cultura árabe.

A novela se revelou muito oportuna na dissociação do islã da minoria fanática e terrorista. Assim sendo, em uma conjuntura na qual a mídia ajudou a reduzir e caricaturar a imagem do islã, consideramos que *O Clone* cumpriu um importante papel: conseguiu neutralizar boa parte das representações negativas. Não queremos aqui afirmar que o *Jornal Nacional*, assim como outros programas da Rede Globo, foram anti-islâmicos. O problema é que, na esteira dos atentados, o telejornalismo, cuja linguagem e dinâmica são caracterizados pela rapidez, fragmentação e espetacularização¹¹⁵, naquele momento, direcionavam o seu foco quase que inteiramente para a problemática do terror.

Em geral, a aceitação dos muçulmanos no seio da população brasileira melhorou após essa narrativa melodramática¹¹⁶. Já fizemos referência, na introdução, ao fato de que Truzzi, em sua pesquisa, destaca o papel positivo da novela para a imagem dos muçulmanos, em meio ao público brasileiro. O autor fala em “demonização do islã” para se referir à “(...) imagem estereotipada que a sociedade e, especialmente a mídia, alimenta em relação ao grupo” (TRUZZI, 2008, p. 63). Para ele é notória, no meio da comunidade muçulmana, “(...) a preocupação em desfazer a imagem de extremos, sobretudo após o 11 de setembro” (TRUZZI, 2008, p. 64). O mesmo Truzzi ainda afirma que os muçulmanos no Brasil se

¹¹⁴ Por outro lado, não se deve analisar o discurso ficcional apenas por conta do jogo verossimilhança/distorção do real. Os absurdos, muitas vezes tem lugar na configuração ideológica do representado.

¹¹⁵ Até na Europa, essa tendência de uma cobertura que dramatiza e espetaculariza foi observada. O pesquisador do discurso das mídias, Patrick Charadeau, faz uma análise da cobertura que a televisão francesa fez sobre os atentados referentes ao dia 11 de setembro de 2001. Segundo ele, os acontecimentos foram transmitidos no formato de um filme de ação, criando uma fusão entre os efeitos de emoção e razão. A dramatização e o espetáculo são fatores decorrentes da pressão e competição econômica entre emissoras para atingir os sentimentos dos telespectadores automaticamente e alcançar, assim, o imaginário do público. Por isso a mídia telejornalística pouco informa, mas assinala os acontecimentos, provocando mais emoções do que informação. As matérias são produzidas com base em uma interação entre os diversos campos das práticas sociais, visando abarcar um grande número de telespectadores. “A necessidade de informar a qualquer custo, de dar o furo de reportagem, de apresentar o que é mais surpreendente cria uma imagem fragmentada da realidade, como um espelho deformante que estereotipa a mesma” (CHARADEAU, 2006, p. 11-21).

¹¹⁶ São os próprios muçulmanos que apontam a importância da novela no cenário público nacional ao promover uma imagem favorável do islã. Francirosy Campos Barbosa Ferreira, em pesquisa que culminou em sua tese de doutorado, apontou o fato de que o sheik Jihad Hassan Hammadeh foi um dos consultores da novela e que o mesmo, até em suas palestras em meio a não muçulmanos, especialmente estudantes, se referia a esse folhetim para atingir seu público (FERREIRA, 2007, p. 179).

preocupam com a sua imagem no país, embora julguem o preconceito aqui mínimo. Segundo seus entrevistados, “(...) o que existe é má informação e, portanto, para eles o papel da novela *O Clone* foi considerado positivo, ainda que o desenrolar da trama tenha sido matéria de preocupações por parte da comunidade” (TRUZZI, 2008, p. 54).

Até mesmo autoridades religiosas islâmicas apresentavam expectativas favoráveis em relação aos efeitos do folhetim para a imagem da comunidade muçulmana em meio ao público nacional. O Xequê Abdelbagi Sidahmed Osman, presidente da Sociedade Beneficente Muçulmana do Rio de Janeiro, chegou a comentar, pouco antes da estréia de *O Clone*, que: “Essa novela será uma ótima maneira de mostrar que os terroristas representam uma minoria e o Islã prega a paz” (VELLOSO, 2001, edição 176). Ao assistir a novela, podemos muito bem nos conscientizar das convenções usadas pela produção da obra para a representação daquela cultura o que, de certa forma, até limitou o alcance de algumas informações. No entanto, isso não impediu que muitos detalhes sobre a religião islâmica fossem transmitidos ao público televisivo.

A telenovela não só promoveu a explicação de muitos aspectos relacionados à cultura árabe-islâmica, como ensinou na dimensão da representação com estereótipos que mostram o lado humano, embora às vezes tenha exagerado em alguns aspectos. Um exemplo interessante foi a forma como a trama mostrou o marido muçulmano como o esposo que dá ouro para a esposa. A imagem construída aí é a do homem que presenteia a mulher com ouro e lhe garante uma boa vida. Por outro lado, muitos telespectadores ficaram com a ideia de que, no meio islâmico, os homens são ricos (FERREIRA, 2007, p. 122). Certamente, um dos impactos do que pode ser chamado de efeito *Clone* foi construir o estereótipo do marido árabe-muçulmano como o cônjuge que protege e confere respeito à mulher, lhe dando presentes e lhe promovendo uma situação de conforto.

Até mesmo alguns críticos da novela não negligenciam essa dimensão educativa¹¹⁷. Em reportagem publicada no dia sete de outubro de 2001, na *Folha Online*, Claudia Croitor destaca que, desde os primeiros capítulos, “além de belíssimas paisagens e ótimos efeitos especiais, foram aulas (chatinhas) de cultura islâmica (...)” que acabaram dando o tom das primeiras cenas. Contudo, ela assevera que apesar desse início, O “Clone consegue ser

¹¹⁷ A dimensão educativa de *O Clone* deve ser entendida dentro de um quadro de desinformação que predomina em meio a grupos populares que não tiveram acesso a informações do islã e de sua cultura via ensino tradicional, leituras ou outros meios. É claro que, para muitos indivíduos com uma boa formação educacional e que possuem o hábito da leitura ou tiveram acesso a outros meios informativos, o impacto pedagógico do melodrama pode ser considerado pequeno, embora como já apontamos, alguns pesquisadores tenham pensado diferente. Conforme será demonstrado ainda neste capítulo, acredita-se que *O Clone*, em função da grande quantidade de informações e de certa qualidade de algumas delas, aliado ao quadro contextual do período da exibição, contribuiu decisivamente para uma representação mais positiva dos muçulmanos e de alguns de seus aspectos culturais.

enfadonho e empolgante” (CROITOR, 2001). Enfadonho e empolgante, nada mais paradoxal, pois foi justamente em suas primeiras semanas de exibição, que a novela, por intermédio de seu principal personagem muçulmano, “tio Ali”, interpretado por Stênio Garcia, proferiu verdadeiras “aulas” sobre diversos temas da cultura do islã. A insistência em alguns pontos da religiosidade islâmica foi tamanha que, em alguns momentos, os diálogos soaram repetitivos e enfadonhos.

Essa estratégia de repetir os discursos acerca do universo cultural e religioso islâmico, através deste personagem, se apresentou como um exemplo da “estética da repetição”, conforme Anna Maria Balogh define o discurso ficcional da televisão. Para a autora é precisamente a novela, dentre os vários formatos em série, o que melhor manifesta a estética da repetição (BALOGH, 2002, p. 165). Em *O Clone*, esse mecanismo de reiteração foi obtido, principalmente pela via da repetição exaustiva de temas, conteúdos, comentários, imagens e sonoridades. O contato da audiência com o islã foi sendo construído de forma constante e reiterada, embora, de maneira fragmentada. A estratégia de exibição em doses homeopáticas foi fundamental para que a trama criasse sintonia e identificação com o público, estabelecendo, assim, uma relativa dose de familiaridade entre os telespectadores e certos valores islâmicos.

A telenovela também possibilitou um “efeito cumulativo”¹¹⁸, na medida em que imagens dos muçulmanos, dos árabes e do islã foram muito recorrentes no enredo. Não podemos esquecer que a narrativa se estendeu por mais de duzentos capítulos – para ser mais preciso, 221 – praticamente diários, de segunda a sábado. Se computarmos os domingos, que não transmitem a programação dramatúrgica nas emissoras, temos cerca de trinta e sete dias sem a transmissão da novela. A soma dos capítulos mais o total de dias em que a novela não é transmitida resultam na vigência de um produto ficcional que, quase diariamente transmitiu discursos, imagens e representações da cultura islâmica por mais de duzentos e cinquenta dias – quase dez meses. Não resta dúvida, foi um intervalo de tempo relativamente longo até para esse tipo de ficção seriada, cuja média varia entre 150 e 180 capítulos.

¹¹⁸ Recorremos a uma expressão utilizada por Douglas Kellner em seu livro “Cultura da Mídia”. Para ele “(...) é o impacto cumulativo de todas as imagens antiárabes veiculadas pelo cinema e pela televisão que constituem negativamente a imagem do árabe, e não um único filme ou uma única produção cultural” (KELLNER, 2001, p. 140). Contudo, ao contrário do que diz o autor, entendemos que algumas produções da mídia de caráter seriado, como telenovelas, podem conseguir instaurar o efeito cumulativo, principalmente recorrendo-se ao mecanismo da estética da repetição ao qual nos referimos anteriormente. Além disso, como o próprio Kellner assegura nessa mesma obra, a cultura midiática pode defender ou não posições, posturas e representações em relação a termos como sexo, orientação sexual, etnia, entre outros. Ou seja, os meios de comunicação podem veicular imagens progressistas ou não acerca dos muçulmanos e de sua religião (KELLNER, 2001, p. 77). No caso da telenovela *O Clone*, como já adiantado, o efeito cumulativo foi positivo na medida em que a maioria das representações, levadas ao público, não construíram as imagens dos árabes e do islã de maneira negativa.

No entanto, apesar do longo tempo de exibição, a repercussão foi considerada excelente desde o início, o que garantiu uma audiência elevada que se manteve durante toda a trama. Aliás, vale a pena dizer que essa produção foi um grande fenômeno de ibope televisivo e que em função dessa enorme audiência os produtores da Globo “espicharam a novela e intimidaram a concorrência” (HAMBURGER, 2002). Esther Hamburger, uma das maiores estudiosas das telenovelas brasileiras, também concorda que *O Clone* levou para a ficção uma versão do mundo árabe islâmico oposta às “imagens bélicas que abundam no noticiário” (HAMBURGER, 2002).

O indivíduo que assistiu a trama prestou atenção – mesmo que parcialmente – interpretou e comentou. Essa atividade de recepção levou-o a incorporar pelo menos uma parte de seu conteúdo simbólico. Tal fato alimentou ou mesmo serviu de base para a construção das suas representações acerca daquilo que é o muçulmano, o árabe, sua cultura e sua religiosidade. Essa apropriação despertou o interesse pelos valores islâmicos e possibilitou que as pessoas discutissem, transmitissem, compartilhassem, enfim reinterpretassem o conteúdo da novela num contínuo processo de repetições. O receptor dessa telenovela pode muito bem ter procurado ampliar seus conhecimentos em relação à cultura islâmica através de leituras de revistas, livros ou outros meios de comunicação. Do ponto de vista comercial, *O Clone* aumentou o faturamento de redes de comida árabe, além de promover a procura por cursos de dança do ventre, conforme já assinalamos.

Afirmar que esse acúmulo de imagens e informações não possa ter contribuído para a elaboração de uma dada formação, de uma opinião, ou mesmo de uma determinada percepção do islã é, no mínimo, um argumento simplista, pouco convincente e bastante pessimista. É um discurso tipicamente aristocrático evocado por aqueles que tomam a televisão e, particularmente, a telenovela como um instrumento de alienação, “emburrecedor” e acrítico. Porém, não se trata também de uma defesa sem nenhum critério crítico desse importante meio de comunicação de massa. Recorrendo a Umberto Eco, que se posiciona de forma crítica no debate em torno da comunicação de massa, afirmamos o caráter industrial dessa cultura. Contudo, consideramos o fato de que “os grandes canais de comunicação difundem informações indiscriminadas, mas provocam subversões culturais de algum relevo” (ECO, 1993, p. 48). Logo, não é improvável e impossível que os meios de massa veiculem determinados valores culturais.

No Brasil, alguns autores há muito tempo já procuram pensar a telenovela como um veículo de mensagens que ultrapassa o mero entretenimento, promovendo o estímulo à discussão sobre temas variados (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 161). Partilhamos

dessa perspectiva que pensa a novela para além de uma atividade que se limita ao lazer e à diversão, conforme demonstramos no capítulo anterior. Concebemos esse produto cultural como um mecanismo que pode contribuir na construção de determinados valores, podendo, inclusive, ser entendida até como um instrumento de educação para as massas. Trata-se de um objeto privilegiado para a compreensão da cultura contemporânea – principalmente brasileira.

Ao se recusar a olhar a telenovela como objeto de pesquisa e reflexão, ignora-se uma parte da realidade¹¹⁹. Essa narrativa midiática é um importante produto cultural que estabelece hábitos e costumes junto às pessoas e passa a ter um espaço diário na vida delas, como forma de comunicação, informação, entretenimento e até educação.

Mesmo a despeito de uma espetacularização da cultura islâmica, a novela informou ao telespectador alguns valores dessa tradição, unindo informação e uma boa capacidade de se fazer entender, graças à criatividade e a flexibilidade do gênero. O grande alcance desse produto audiovisual atingiu um público mais amplo, sendo compreendido por letrados, semi-analfabetos e analfabetos – sem negligenciar a capacidade dos primeiros, mas também sem avançar além dos limites dos não-letrados (IORIO, 2010, p. 95). Tudo isso, sem perder a dimensão do entretenimento, é claro.

No entanto, conforme já antecipamos, a telenovela tratou alguns temas de forma superficial e outros acabaram desbancando para a estereotipização¹²⁰. Por que dos estereótipos? Entendemos o uso do estereótipo como um instrumento necessário para a identificação do público com a narrativa, pois esse uso possibilita a formação de uma comunidade de sentido, afinal de contas, trata-se de uma novela e não de um documentário¹²¹. Esse recurso (uso de estereótipos) nas telenovelas atua como elemento que faz parte da tipificação dos personagens, o que ajuda na identificação por parte da audiência.

Devemos pensar os estereótipos nessa produção audiovisual como dispositivos cognitivos para se chegar a um acordo com o estrangeiro, o diferente. São necessários para que o desconhecido faça sentido, e não devem ser descartados como simples preconceito. Eles criam uma relação de sentido, a partir de uma ideia que já está presente na mente das pessoas.

¹¹⁹ E, como apontou Arlindo Machado, muita crítica negativa é utilizada sem que os críticos analisem pelo menos um programa qualquer. Apesar do aumento dos trabalhos que dialogam com a relação história e imagem, ainda não são muito abundantes as análises específicas dos programas televisivos da indústria cultural brasileira.

¹²⁰ Ao final da Tese, no capítulo 4, estaremos realizando uma discussão acerca da telenovela *O Clone* e os estereótipos que compõem a orientalidade.

¹²¹ Patrícia Miranda comenta o fato de que apesar da produção da telenovela se cercar de vários cuidados, isso não impediu a crítica de apontar inverossimilhanças em *O Clone* e reclamar de distorções a respeito do islã e do mundo muçulmano. Ela critica aqueles que esperam da novela um retrato fiel da realidade “ignorando o fato de o gênero ser uma crônica da realidade, uma obra de ficção inspirada nela, limitada pelos reducionismos próprios da linguagem televisiva” (IORIO, 2010, p. 105).

Como bem destacou David Blanks, operações de percepção, compreensão e representação são obrigadas a recorrer ao uso dos estereótipos. Os estereótipos não são falsidades, mas modelos simplificados necessários quando se quer lidar com multiplicidade de experiências. O erro não reside em supor que os estereótipos são representações totalmente adequadas. É possível, embora difícil, o uso desse mecanismo como um quadro em que o outro pode ser percebido e descrito com certa precisão de forma crítica e experimental. Através de tais métodos outra cultura pode ser representada e entendida com alguma precisão (BLANKS, 1999, p. 38-40).

Mas isso só pode ser feito a partir de um ponto de vista específico, historicamente contextualizado e dentro de determinadas convenções de representação empregadas. A telenovela é um gênero audiovisual que deve ser compreendido no âmbito de um sistema de orientação, de expectativas e convenções que circula entre seus autores/produtores e suas audiências. Emoções, paixões e afetos fazem parte dessa sistemática. As novelas constituem-se em dramatização e representação da vida cotidiana, funcionando como um espelho da realidade, embora muitas vezes distorcido. Não se pode copiar totalmente o real, sob o risco de dispensar a criação e imaginação artística e empobrecer a ficção de seu encanto (ANDRADE, 2003, p. 58-59). Decorre disso que a narrativa telenovelistica é um texto produzido a partir de seleção e adaptação, em que “elementos do mundo real somente funcionam como pano de fundo para o processo de criação e, portanto, todo texto é um produto cultural elaborado sobre determinadas condições de produção” (ANDRADE, 2003, p. 59). No entanto, o mundo real, “lá de fora” é sempre uma referência para a narrativa. Em outras palavras, o enredo de uma trama não pode prescindir de uma dose de veracidade.

É aquilo que Hamburger se refere quando fala em verossimilhança, e que já reportamos no primeiro capítulo. A novela constrói uma realidade ficcionada, que remete a um mundo possível, articulando o real e o verossímil. A cultura da mídia brasileira articulou um discurso do islã marcado pela interpenetração de ficção e realidade. O folhetim usufruiu da liberdade oferecida pela verossimilhança ficcional, lançando mão de dados obtidos na historiografia, na vida real, harmonizando, assim, informação e ficção. Certos recursos narrativos como a comicidade, o realismo mágico e o maravilhoso conferem “leveza” ao texto servindo como contraponto a “seriedade” do contexto concreto. A narrativa novelística procurou apresentar o islã sob o viés da verossimilhança, apresentando personagens, narrativas e situações que, constantemente, faziam referência ao mundo real, conjugando informação histórica e ficcionalidade. Tal estratégia foi importante na medida em que dotou a ficção de coerência interna narrativa, se estruturando de acordo com as constantes referências ao contexto histórico-social do universo islâmico.

O Clone representou um mundo de encontros culturais possíveis sob um pano de fundo marcado pelo aumento da intolerância e das tensões entre as civilizações islâmica e ocidental. Ao mesmo tempo em que atuou como entretenimento, o melodrama serviu como objeto de discussão e educou pessoas. Sob esse aspecto, a novela prestou um relevante papel na promoção de representações do islã no Brasil que, em sua maioria, contribuíram para uma visão mais humana dessa civilização no seio da sociedade nacional – e também de alguns países onde a narrativa foi televisionada, como o caso de Portugal.

Essa telenovela contribuiu ao trazer para o debate questões fundamentais que atravessam a civilização muçulmana diante dos desafios impostos pela modernidade, pela ocidentalização, tais como o peso da tradição no cotidiano das suas mulheres, por exemplo, ou o papel da religião na vida cotidiana ou, até mesmo, os obstáculos que os muçulmanos que moram em países não-islâmicos enfrentam para viverem de acordo com sua religião.

Outro aspecto ressaltado pelo folhetim pode ser observado levando-se em conta a estreita relação entre os gêneros ficcionais e os tópicos da agenda mediática. Para tanto, podemos destacar o trabalho de Catarina Valdigem que pesquisou a recepção de *O Clone* em meio a integrantes de uma comunidade muçulmana portuguesa e concluiu que essa produção televisiva “constituiu para a maioria dos muçulmanos entrevistados, um instrumento de esclarecimento cultural e religioso, capaz de promover a desconstrução de estereótipos associados ao islã e aos muçulmanos, no pós 11 de setembro” (VALDIGEM, 2009, p. 11).

Embora essa autora tenha limitado a sua pesquisa de recepção a uma amostra em uma comunidade islâmica em Portugal, acreditamos que boa parte de suas conclusões se aplicam ao público brasileiro não-islâmico. A principal hipótese desta tese é de que, muitos brasileiros que têm, principalmente na televisão, praticamente o único veículo de informações, se introduziram no universo do islã por meio dos personagens, de suas histórias, cenários, imagens, diálogos e símbolos divulgados pela novela. Nessa linha de raciocínio, *O Clone* foi um veículo audiovisual que divulgou o islã em meio a um público marcado pela desinformação e pelo desconhecimento acerca dessa cultura.

Não restam dúvidas de que a narrativa folhetinesca, que teve como trama principal o amor entre um brasileiro e uma brasileira de ascendência marroquina, ajudou a dissociar a religião do par violência e terrorismo.

Em relação ao seu enredo, podemos dizer que,

O Clone conta a história de amor entre Jade (Giovanna Antonelli) e Lucas (Murilo Benício), que se conhecem no Marrocos. Ela muçulmana e órfã, voltava a casa de seu tio Ali (Stênio Garcia) depois de ter crescido no Brasil. Ele, carioca e gêmeo de Diogo, estava lá de férias com o irmão, o pai Leônidas (Reginaldo Faria), a

namorada Odete (Vera Fischer) e o cientista Albieri (Juca de Oliveira). 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 (Daniela Escobar) e Jade a Said (Dalton Vigh). Enquanto isso, o geneticista Albieri clona Lucas, movido pela dor da morte de Diogo, seu afilhado. O clone Leandro (Murilo Benício) 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 a sua cultura, dos gêmeos idênticos, do conflito entre clone e clonado e do homem diante de Deus (GLOBO, 2002, p. 11).

Nas páginas seguintes apresentaremos os personagens fictícios que compõem o núcleo muçulmano da telenovela, dando especial atenção para os patriarcas Ali e Abdul, pois foi principalmente por meio de suas falas que elementos da cultura do islã foram mostrados. No entanto, se torna necessário discutir o sentido que se dá ao termo “representação”, uma vez que desde as primeiras páginas deste capítulo, temos feito referência a ele, sem precisar o significado que estamos lhe atribuindo. Também importa estabelecer as conexões entre o trabalho de representação do islã e os meios de comunicação, notadamente a televisão com ênfase na programação ficcional.

2.2 A REPRESENTAÇÃO E FICÇÃO TELEVISIVA

O termo representação já é problemático por si só. Ao se fazer o uso constante de tal vocábulo, qual é o sentido dado a ele? Em outras palavras, qual o significado que se dá à representação? Desde já asseguramos tratar-se de um termo que expressa um conceito ambíguo. Ginzburg garante que a palavra exprime ambiguidade, já que “por um lado (...) faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença” (GINZBURG, 2006, p. 85). Concordamos com isso, Pesavento assegura que “a idéia central é, pois a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença”, concluímos ainda que a força da representação “se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. As representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de verdade” (PESAVENTO, 2008, p 40-41). Então nessa acepção, as representações não possuem a capacidade de substituição do real, não se configurando, assim, em verdades absolutas e inquestionáveis.

Francisco Falcon também discorre sobre essa temática em “História e representação”. Ele concorda com os dois autores citados acima acerca da controvérsia e imprecisão

conceitual que permeia o tema. No entanto, destacamos que as “representações sociais” constituem um fato indiscutível e bastante evidente no conjunto da historiografia atual. Para o estudo e análise das representações sociais, o mesmo autor define maneiras de se colocar em prática uma investigação ou interpretação “(...) em termos de significações, estruturas, manifestações simbólicas e funções” (FALCON, 2000, p. 52).

Para Falcon, representação é um conceito chave para o entendimento do discurso histórico, sendo que a partir da noção de diferença, constitui um conceito teórico-metodológico. Por outro lado, a partir da noção de identidade, a “(...) representação aponta para o caráter textual e para a dimensão lingüística do discurso histórico, constituindo-se, então, num conceito ou numa questão narrativa e/ou hermenêutica” (FALCON, 2000, p. 41). Portanto, nessa perspectiva uma documentação a partir de sua dimensão textual pode ser entendida como um acervo de representações que revelam um discurso dotado de historicidade.

Retornando a Pesavento, ela lembra que com o advento dos Annales ocorreu “(...) uma verdadeira dilatação do campo de trabalho do historiador, tanto no que diz respeito a atores quanto a temas ou objetos” (PESAVENTO, 2008, p. 32). Essa autora destaca a emergência de uma história cultural que se propõe a “(...) decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando chegar àquelas formas discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressam a si próprio e o mundo” (PESAVENTO, 2008, p. 42). Para esta pesquisa, compreendemos a novela *O Clone* como um instrumento de representação do islã, de suas interações com a modernidade e o Ocidente e a semelhança da proposta apresentada por Pesavento, que argumenta, entre outras coisas, que as fontes/documentos são registros de significados para as questões que o historiador levanta (PESAVENTO, 2008, p. 42).

Nesse sentido, partimos da ideia de que o documento audiovisual, neste caso a telenovela *O Clone*, se configura como um texto, uma obra de ficção. Diante disso, o elemento textual adquire uma relevância maior nesta pesquisa, embora entendemos que o cenário, as imagens e a sonoridade também fazem parte do texto, completando a estrutura textual da narrativa. Portanto, esta análise não prescinde de tais elementos que complementam uma novela. Abrangemos como elemento textual, principalmente os diálogos e narrativas que compõem a trama ficcional.¹²²

¹²² Contudo, conforme demonstraremos no último capítulo, a dimensão imagética da representação do islã, a orientalidade e suas imagens canônicas possibilitaram a ativação de uma memória afetiva que predomina no imaginário coletivo do público ocidental que assiste aos programas ficcionais do cinema e da televisão e têm o islã e ou o árabe/muçulmano como o sujeito representado.

Roger Chartier pensa as representações como matrizes de discursos e de práticas diferenciadas que têm por objetivo a construção do mundo social. Como tal, elas são determinantes na definição das identidades – tanto a nossa quanto a dos outros (CHARTIER, 1991, p. 18). Esse autor tem uma posição próxima a de Falcon, pois para ele as representações conferem sentidos, angariando a construção da realidade. Elas constituem “(...) um recurso essencial para uma história das apropriações” (CHARTIER, 1991, p. 179), se tornando um instrumento imprescindível na operação de construção de sentido. Chartier explica que a “apropriação (...) visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1991, p. 180). Logo, a representação seria uma via interpretativa da realidade, que por sua vez, através da apropriação de sentido, torna-se subjetivamente explicável. Dito de outra forma, as representações construídas sobre o mundo, não só se colocam no lugar deste, como também informam o homem da realidade se configurando como “(...) matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade” (PESAVENTO, 2008, p. 39).

Nessa linha de pensamento, Clifford Geertz, em *A Interpretação das Culturas*, afirma que a cultura é uma rede de significados e sua análise e entendimento emergem “(...) não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989, p. 15). Para esse autor, qualquer pesquisa cujo objeto é a cultura, ou algum elemento cultural, tem que ser analítica e interpretativa. Então, a questão central da análise é, portanto, “(...) escolher entre as estruturas de significação (...) e determinar sua base social e sua importância” (GEERTZ, 1989, p. 19). Dessa forma, a análise de uma obra audiovisual como uma telenovela, enquanto um elemento cultural, se inscreve dentro desta lógica subjetiva e interpretativa – claro que se faz necessário levar em consideração as determinações específicas do gênero e sua inserção na indústria cultural nacional.

Até onde a representação é capaz de dar o conhecimento do outro cultural? De acordo com Edward Said, não pode haver uma representação exata de qualquer coisa. Para ele, as representações são parte integrantes de um campo comum de atuação definido para elas não apenas por um tema comum, mas por uma história, uma tradição e um universo de discurso comuns (SAID, 1990, p. 277). Em *Orientalismo*, Said infere que matrizes de poder dão sustentabilidade para a representação do islã no Ocidente. Em sua perspectiva, qualquer representação está sempre relacionada ao poder político, imperialista e hegemônico. Toda e

qualquer representação do islã, de acordo com Said, tem um débito com a tradição orientalista que determina como o outro muçulmano deve ser interpretado. Decorre dessa linha de argumentação que o entendimento do sentido dessa representação só é possível na medida de sua relação com o poder colonial.

O autor, tomando como referência a relação entre cultura e poder, sugere que a produção intelectual e estética da filologia, lexicografia, história, biologia, teoria política e literatura (sob seus diversos gêneros) têm contribuído para a representação do Oriente, assim como também os vários livros, estudos e trabalhos de arte voltados à descrição ou avaliação da região.

Desde o lançamento de seu livro mais polêmico, *Orientalismo*, Said já chamava a atenção para o reforço dos estereótipos ocidentais pelos quais o Oriente era visto, após o advento do mundo eletrônico pós-moderno (SAID, 1990, p. 38). Considerando que grande parte do trabalho de mediação das representações sociais na sociedade contemporânea tem na mídia o seu grande veículo, qualquer estudo de representação do islã, na atualidade, não pode prescindir da análise dos meios de comunicação de massa. Nesse ponto, o autor foi pioneiro ao identificar a mídia como um importante lugar na batalha pela construção e imposição de uma visão sobre o universo islâmico¹²³.

Especialmente a televisão tem atuado como um instrumento ou meio que reproduz e constrói representações sobre qualquer realidade incluindo aí o islã. A telenovela *O Clone* foi um bom exemplo dessa relação entre cultura da mídia e o trabalho de representações, se encaixando perfeitamente naquilo que Thompson chama de “mundanidade mediada”, ou seja, como um vetor que possibilitou, para milhares de pessoas, a compreensão de aspectos de uma determinada realidade – nesse caso, elementos importantes da realidade islâmica.

No entanto, mesmo considerando que muitas imagens e representações ocidentais acerca do islã e dos árabes podem ter se estruturado em simbiose com a história de dominação e hegemonia europeia sobre o resto do mundo, não consideramos esse trabalho de representação construído sobre o islã totalmente negativo, improdutivo e inválido. Muito pelo contrário, a representação é positiva, pois através dela pode-se dar a ensinar, a conhecer, educar ou simplesmente introduzir algo, podendo revelar, explicar e evocar. Mais relevante ainda, foi o trabalho de representações da cultura islâmica promovido pela telenovela, que ajudou a tornar os brasileiros mais conscientes do islã e dos muçulmanos.

¹²³ No quarto capítulo, realizaremos uma discussão do orientalismo a partir de Edward Said, bem como alguns dos trabalhos de crítica acerca das posições saidianas. A partir desta reflexão é que iremos propor o conceito de orientalidade como um conjunto de imagens canônicas estabelecido nos meios de comunicação quando estes representam o islã, os árabes e os muçulmanos.

A televisão como forma de expressão cultural inscrita na moderna tradição da cultura brasileira é um meio de representação. Uma novela pode representar algo, uma cultura, uma época, uma religião como o islã, por exemplo. Essa representação pode retratar uma realidade dada, percebida ou interpretada. Também pode evocar um universo imaginário criado pelos autores, escritores, diretores e produtores da obra. A ficção, apesar do aspecto imaginativo, criativo, também permite a realização de uma leitura da realidade sócio-histórica.

Marcos Assunção Barros, discutindo as conexões entre a ficção cinematográfica e a história, chama a atenção para a possibilidade desse tipo de produto ficcional funcionar como um meio de representação ou como um veículo interpretativo de realidades históricas específicas, ou ainda, como uma linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica. Ele cita como exemplos os filmes históricos e também o que denomina como “filmes de ambientação histórica”, aqui considerando aquelas obras que se referem a enredos criados livremente, mas sobre um contexto histórico bem estabelecido (NÓVOA; BARROS, 2008, p. 44). É assim que pensamos a telenovela *O Clone*, como uma narrativa ficcional, cujo enredo é livre, imaginativo, mas sedimentado por uma realidade verossímil, concreta, em que se destaca o acirramento das interações entre o Ocidente e o Oriente islâmico.

Dessa maneira, *O Clone* levou o islã para a televisão, ensinando-o, representando-o. A novela também se apresentou como o registro de uma determinada visão (ou de visões) do que é o islã, presente na sociedade brasileira deste início de século. Observamos que, entre outras coisas, a trama expressou pelo menos duas perspectivas da religião islâmica. Nesse sentido, percebemos esse produto audiovisual como um veículo histórico que permite também um estudo das representações culturais do islã presentes no imaginário social brasileiro.

A novela domesticou informações da cultura islâmica, atuando como um veículo ficcional que mediou representações para o consumo fácil do telespectador brasileiro. Ela familiarizou, humanizou este outro religioso, modelando-o para a audiência nacional. A trama ofereceu ao público do Brasil muito mais do que ele provavelmente já aprendeu sobre o islã em sua existência cotidiana – estamos nos referindo aqui ao grande público que tem na televisão o seu principal veículo informativo.

Essas representações de forma alguma podem ser totalmente negativas, elas podem ensinar na medida em que remetem a um contexto marcado pela veracidade. Além disso, como Douglas Kellner chamou a atenção, a cultura da mídia é terreno de disputas, verdadeiro campo de batalhas de representações. As representações evocadas na indústria cultural podem

carregar uma gama de valores que traduzem as diversas posições dispostas no cenário público da sociedade contemporânea independente do assunto ou tema abordado¹²⁴.

O diálogo encetado pela novela com o telespectador significou mais para a audiência típica da televisão brasileira – e que compõe o grosso da população – do que qualquer outro tipo de situação de aprendizado. *O Clone* serviu como uma leitura de mundo dos costumes islâmicos, funcionando como um meio que promoveu representações se inscrevendo na longa experiência histórica das interações entre Oriente e Ocidente.

Uma consequência importante disso é que a novela contribuiu para o desenvolvimento de uma ideia do islã que afeta como esse é imaginado e retratado. Nessa perspectiva, o folhetim se tornou fonte para a elaboração de representações posteriores do islã, por meio da interação dos telespectadores, de suas conversas em casa, nos bares, filas, cafés e em outros lugares de “palavra”. A apropriação dessa obra audiovisual se tornou objeto de troca nas esferas familiares e nos círculos de amizades.

O exemplo do objeto da presente pesquisa possibilita entender que a representação também pode retratar de forma precisa. A telenovela retratou com clareza e precisão alguns costumes, maneiras e práticas do Oriente muçulmano. Os personagens oravam¹²⁵, davam esmolas, jejuavam, estudavam e memorizavam o Alcorão. Os muçulmanos na novela pronunciavam a fórmula de introdução, o *bismil-láh* e vários outros pronunciamentos¹²⁶, como alguns dando bênçãos a Maomé. Faziam referências constantes ao “dia do juízo” e a “prestação de contas a Alah”. Também foram retratados casamentos, comemorações e celebração de rituais de diversas naturezas.

A novela ensinou aos telespectadores brasileiros¹²⁷ conceitos do islã nunca antes conhecidos pelo público, como os pilares da religião, histórias relacionadas a aspectos diversos da vida do profeta Maomé, valores culturais tradicionais acerca da família, o lugar da mulher islâmica, interdições, entre outros temas. Essa dimensão didática se deu de forma objetiva, clara e em um contexto marcado por uma produção discursiva que enfatizava os

¹²⁴ Consideramos que serão essas representações positivas é que terão um papel fundamental na identificação do público com o produto ficcional.

¹²⁵ A presença da oração foi destacada no folhetim sob diversas formas, entre elas várias cenas que mostravam o Ali em posição de prostração, algumas vezes recolhendo o tapete.

¹²⁶ Também sussuravam pronunciamentos, como a profissão de fé no ouvido dos recém-nascidos.

¹²⁷ Quando ressaltamos a dimensão didática dessa telenovela em meio às audiências não queremos dizer que o público consumidor absorveu os conteúdos transmitidos bem como as representações evocadas de forma integral e mecânica. A recepção dos produtos da mídia não se esgota nos limites dos discursos produzidos. O nível de assistência de uma novela é variável. Thompson destaca que a recepção dos produtos da mídia é uma atividade especializada que depende de habilidades e competências adquiridas ao longo de processos de aprendizagem ou de inculcação socialmente diferenciados e diversamente acessíveis a indivíduos de formação diferente (THOMPSON, 1995, p. 43-44). Em outras palavras, as maneiras de se compreender variam de um indivíduo a outro e de um contexto sócio-histórico para outro.

muçulmanos de forma negativa, conforme já assinalamos, principalmente nos jornais e telejornais que davam visibilidade ao terrorismo, a violência e ao fundamentalismo. Devemos considerar que dificilmente um grande número de pessoas adquiriu informações do universo islâmico através de livros e textos “acadêmicos” que introduziram o islã de forma objetiva¹²⁸.

O Clone ofereceu uma resposta positiva em relação ao islã, pois sua representação foi feita ressaltando-se os aspectos positivos, como a não identificação da religião com a violência. Especialmente, através do personagem conhecido na trama como “tio Ali”, foi retratado um islã relativamente moderado, humanizado, alegre e até tolerante. O mesmo personagem condenou a identificação da religião com certos costumes que, muitas vezes, são associados ou até tomados como instituídos religiosamente pelos muçulmanos, como por exemplo, a questão da mutilação genital feminina, na cabeça de muita gente, imposto pela perspectiva religiosa islâmica, mas na realidade trata-se de uma antiga prática tribal, largamente disseminada em partes do continente africano, anterior mesmo ao advento do monoteísmo na região – tema que destacaremos na última parte deste capítulo.

2.3 O NÚCLEO MUÇULMANO DA TRAMA E CLASSIFICAÇÃO DOS TEMAS

O núcleo islâmico da narrativa é capitaneado pelo “tio Ali”, tio da protagonista Jade e de sua prima Latifa. Jade morava com a mãe no Rio de Janeiro. Após o falecimento de sua mãe, vai para o Marrocos, ficar sob os cuidados do tio que já criava a outra sobrinha, Latifa. Integra ainda a família muçulmana Zoraíde, que encarna a governanta da casa e é uma representante típica das tradições populares do islã na trama. Além desses personagens, temos também o ancião Abdul, espécie de amigo e parente, com quem Ali vai travar, constantemente, intermináveis discussões sobre a religião e os costumes islâmicos. Agrega ainda o universo muçulmano do folhetim uma variedade de sobrinhos dos dois patriarcas, destacando-se, entre eles, os irmãos Mohamed, Said e Nazira¹²⁹.

¹²⁸ Não podemos perder de vista o fato de que, fora do círculo do ensino superior, o número de pessoas que têm acesso a leituras desse nível é muito pequeno. Mesmo entre aqueles que leem jornais e revistas, seu número é relativamente baixo em comparação com a totalidade da população.

¹²⁹ Além dos atores da citação apresentada na página 124, o núcleo muçulmano da novela contava ainda com o personagem Abdul (Sebastião Vasconcelos), Mohamed (Antônio Calloni), Zoraide (Jandira Martini), Nazira (Eliane Giardini), Latifa (Letícia Sabatella) Amin (Thiago Oliveira), Samira (Sthefany Brito), Khadija (Carla Diaz), Sumaya (Carolina Macieira), Mustafá (Perry Salles), Amina (Ingra Liberato) e Ranya (Nívea Stelmann).

O personagem “tio Ali” se apresenta na trama como um homem religioso, sábio e que encarna a religiosidade islâmica tradicional. Estudou durante um tempo em Londres onde conheceu Albieri – brasileiro que se tornou um famoso cientista geneticista. Juntos, “tio Ali” e Albieri vão protagonizar vários debates acerca da relação de Deus com o mundo e a criação. A maior parte das cenas que mobilizam o núcleo muçulmano da novela tem como cenário a casa do patriarca que reside no Marrocos e possui ligações com o Egito. É bem possível que, inicialmente, o personagem Ali estivesse destinado a um papel relegado a um plano secundário na narrativa. No entanto, como a novela foi reelaborada e esticada, sua atuação foi redimensionada, levando-o a ganhar espaço e se configurar como o principal porta-voz do mundo islâmico na novela. Prova disso é que, ao final do folhetim, no último capítulo, por meio de seu comentário, os telespectadores são informados do destino da maioria dos outros personagens que compuseram a trama.

Dentro da proposta, esse personagem possui o principal papel, pois foi através dele que o islã foi divulgado. Identificamos aí uma verdadeira função didática, educativa e informativa do “tio Ali”¹³⁰. De seu discurso emanaram várias representações construídas sobre os muçulmanos e os árabes de uma maneira geral. Ao caracterizar o universo islâmico na televisão por meio desse forte personagem, *O Clone* se inscreveu na ordem social brasileira, revelando todo um imaginário pautado por certas representações sobre o mundo muçulmano. Como exemplo, citamos a percepção social do papel da mulher e do homem, esposa e marido nessa sociedade bem como aspectos relacionados aos mais diversos temas como a família, o casamento, a educação dos filhos, entre outros.

O personagem “tio Ali” explica, ao longo dos capítulos, o islã em tom professoral. Com bastante eloquência, o personagem produz um discurso didático, através do qual transmite lições, aprendizados e informações acerca da religião e dos costumes islâmicos. Uma das estratégias empregadas para se atingir tal objetivo foi o constante recurso a perguntas, em geral dos parentes do Ali¹³¹, as quais respondia transmitindo as informações sob forma de explicações que se aproximavam de aulas e palestras a respeito do tema. Tal

¹³⁰ Stênio Garcia revela que recebeu “uma pilha de livros para estudar em 20 dias” sobre o islã para interpretar o personagem Ali. Fonte: http://www.terra.com.br/istoegente/138/reportagens/capa_giovanna_na_tela_02.htm, acesso em 09/09/2010.

¹³¹ Ao longo deste e dos outros capítulos traremos vários exemplos dessa estratégia, porém a título de ilustração apontamos duas cenas como bem reveladoras desse recurso: No capítulo 71 as crianças perguntam ao “tio Ali” se a mulher pode casar com não muçulmanos. No capítulo 73, um sobrinho pergunta para o patriarca “quem é o cristo”? Depois de ambas as perguntas, segue-se uma explicação com boa dose de informações. Ver Telenovela *O Clone*, capítulos 71 e 73. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

estratégia narrativa, a nosso ver, revela o caráter didático que o folhetim foi assumindo, principalmente em suas primeiras semanas¹³².

O lugar social ocupado pelo personagem Ali é o de um homem profundamente comprometido com sua religião, o islã. Constantemente, o personagem busca inspiração na tradição religiosa para orientação de sua conduta e de seus familiares e amigos. Todos o respeitam, gostam de escutar seus conselhos e opiniões e se sentem seguros em relação às orientações do “tio”. Isso indica a sanção que todos conferem às ações dele, como podemos observar no diálogo entre Jade, sua prima Latifa e Zoraíde:

Jade: Como é o tio Ali?

Latifa: É o chefe da família, é o que manda em todo mundo. Ele tem um cortume aqui no Fez, tem negócios no Cairo.

Zoraíde: Ele é um homem muito sábio. Conhece muito a palavra do profeta. Ele vai fazer tudo por você¹³³.

Portanto, “tio Ali” personifica a própria voz do conhecimento e da tradição religiosa e patriarcal. É tido como sábio e conhecedor da palavra de Deus, se inscrevendo em uma posição marcada pela tradicional religiosidade islâmica. Esse representante da autoridade patriarcal nasceu no Cairo¹³⁴, fixou residência no Marrocos, um país árabe e muçulmano e reside na cidade de Fez, um dos centros mais antigos e tradicionais da África muçulmana. Possui negócios relacionados ao artesanato do couro, seu curtume garante-lhe prosperidade e posição de prestígio na sociedade local. É um homem de posses, casado com três esposas e, ao final da novela, se casa com uma quarta, expressando uma situação bastante atípica na conjuntura atual, pois a poligamia é cada vez menos praticada, principalmente no meio urbano. É interessante destacar que em relação às esposas, adota um sistema de “turnos”, prática semelhante à adotada por Maomé. Contudo, ao contrário do profeta, cujas esposas tinham quartos na mesma residência, na novela, as mulheres do Ali habitam em casas separadas e ele fica com elas em dias alternados. No entanto, a direção da novela optou por quase não focalizar Ali na intimidade com as suas mulheres. Geralmente, elas apareciam pouco nas cenas e quando apareciam era na casa do marido em companhia das outras esposas.

Todas as questões que abarcam os componentes familiares do núcleo muçulmano passam pelo crivo do “tio Ali”. Exemplo disso foi o casamento arranjado para as duas

¹³² Em outra cena, no capítulo 35 uma criança pergunta ao Ali sobre a marca existente em sua testa. Mais uma vez a cena, bem como seus desdobramentos – a explicação do patriarca – evidencia uma das “soluções narrativas” da autoria e produção, ressaltando assim o papel didático da novela.

¹³³ Telenovela O Clone, capítulo 01. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹³⁴ Pode-se considerar a parte lingüística da novela relativamente fraca. Conforme comentário do professor Paulo Farah em nossa banca de qualificação, quem nasceu no Egito não pode falar como quem nasceu no Marrocos. Por outro lado, não podemos esquecer que erros, equívocos, generalizações e simplificações fazem parte da linguagem melodramática/televisiva.

sobrinhas Jade e Latifa com os irmãos Said e Mohamed, respectivamente. Outros exemplos foram as inúmeras tentativas de reconciliação promovidas por ele para reatar o casamento de Jade e Said. Podemos citar também a resolução do problema da herança de Said, quando este recebeu de um tio do Egito uma tecelagem falida e várias mulheres. Ali, então, providenciou o casamento para essas mulheres.

Outro personagem do núcleo muçulmano, que também teve um considerável espaço na novela, e por isso tem uma importância fundamental nesta análise é “tio Abdul”. Juntamente com Ali se constitui em uma espécie de guardião da religiosidade islâmica. Através desse personagem vários aspectos do islã foram ressaltados e “ensinados” na trama. Interpretado pelo ator Sebastião Vasconcellos, Abdul encarnou, na ficção, um homem profundamente comprometido com a tradição religiosa, apresentando-se como o mais intransigente defensor dos costumes e da religião. Foi através de seu discurso que emergiram os aspectos mais conservadores do complexo universo islâmico. No terceiro capítulo, teremos a oportunidade de mostrar as relações da fala do personagem com os temas do conservadorismo islâmico e da rejeição ao Ocidente.

Em várias cenas da narrativa aparecem debates e acaloradas discussões das divergências de interpretação religiosa. De um lado, Ali, que geralmente defende uma posição mais moderada e conciliatória em relação a várias questões, do outro Abdul, que assume posições mais conservadoras e intransigentes. Ficou nítido na trama a intenção de mostrar que no islã existem desacordos em relação à interpretação do alcorão e das tradições. Embora, tais debates se configurem aqui como produtos da ficção teledramatúrgica, podemos considerá-los como inspirados na realidade do mundo islâmico, no qual as sociedades se encontram cada vez mais divididas entre a defesa de uma religiosidade tradicional, mas não comprometida com radicalismos e militância política, e aqueles que vêm no islã político radical a solução para todos os seus males e problemas. Pelo menos no universo da ficção, “tio Ali” levava sempre a melhor nas cenas em que tinha que fazer uma contra-interpretação frente ao posicionamento mais intolerante de Abdul.

Com relação aos outros personagens do núcleo muçulmano da narrativa, optamos por identificá-los e destacá-los quando, ao longo do texto, estabelecermos as análises. Importa-nos aqui a identificação dos principais temas tratados na telenovela pelos dois patriarcas já citados, e que, dentro da análise, constituem os principais protagonistas, pois foi através deles que ocorreram os diálogos com os comentários mais explicativos, verdadeiras aulas acerca da religião islâmica.

Identificamos uma infinidade de temas que versam sobre vários aspectos e que estão relacionados com a religião e a cultura islâmica. Apresentamos abaixo um quadro com a classificação geral, agrupando os vários temas e quantificando a frequência com que foram representados na telenovela:

Quadro 2 - Frequência de temas relacionados ao islã

Temas	Frequência	Observação
Aspectos ligados à religião islâmica.	52	Explicações dos principais aspectos, como por exemplo, de alguns pilares do islã.
Proibição aos muçulmanos	8	Geralmente relacionadas à comida, álcool e jogos.
Histórias do profeta e outros personagens da tradição islâmica.	35	Incluindo comentários acerca de Jesus sob a perspectiva muçulmana.
Temas relacionados à família e à mulher	140	Predomínio de questões como o papel do homem, da mulher, da esposa, filhos, casamento e divórcio.
Outros temas	59	Predominam aspectos da culinária árabe, rituais, simbologias, superstições e costumes.
Imagens e passagens referentes aos beduínos e Árabes pré-islâmicos	9	Incluem comentários sobre velhos costumes atribuídos aos árabes pré-islâmicos e que foram supostamente abolidos com o islã, tais como a leitura da sorte através da borra de café.
Imagens do Marrocos, minaretes, deserto.	Mais de 100	Incluem imagens de caravanas de beduínos e de bazaris.
Críticas ao Ocidente e ou comparações.	40	Com esmagador predomínio de “Ocidentalismo”, entendido aqui, na perspectiva de Ian Buruma e Avishai Margalit, como um retrato marcado por uma série de preconceitos que desvalorizam o ocidente.
Discurso que representa o conservadorismo, apesar de, em alguns momentos, se aproximar do radicalismo.	55	Passagens, principalmente em torno do personagem Abdul.
Discurso de “tio Ali” se contrapondo ao Abdul e representando moderação.	15	Diálogos em que a autora da novela procura mostrar o islã como palco de divergências interpretativas.
Passagens Orientalistas.	57	Predominam festas, danças, imagens fantasiosas, e outras opiniões que refletem o discurso orientalista, principalmente em sua perspectiva literária, remontando ao imaginário das “ <i>Mil e Uma Noites</i> ”.
Velhos rótulos e	30	Predomina o estereótipo do Árabe/Turco

caricaturas disseminadas no imaginário brasileiro.		esperto
--	--	---------

Fonte: Telenovela O Clone. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Conforme podemos verificar, *O Clone* levou para a televisão um discurso do islã através de uma série de enunciados e imagens. Temos, inicialmente um primeiro grupo no qual destacamos as passagens que tratam da religião e da tradição religiosa dos muçulmanos. Aqui o destaque é a dimensão pedagógica da novela, compreendendo partes da narrativa que tratam mais especificamente das características religiosas. Temas como pilares do islã, histórias do profeta e de outros personagens da tradição, costumes, rituais, práticas bem como interdições aos crentes, somam mais de 140 ocorrências ao longo dos vários capítulos. Soma-se a isso a frequente e abundante abordagem de questões relacionadas à família muçulmana, totalizando cerca de 140 passagens que versam, desde aspectos variados do papel do homem, da mulher, esposa, filhos até o casamento e o divórcio. Tudo isso acompanhado de uma proliferação de imagens a partir de um fragmento do espaço urbano e geográfico marroquino: tomadas da cidade de Fez sob vários ângulos, vistas de desertos e oásis, assim como várias imagens de minaretes, mercados e outras construções. Também fizeram parte dessa geografia imagética os beduínos em suas cores, tendas e caravanas, quase sempre acompanhados de seus camelos. Segue abaixo o quadro indicativo deste primeiro agrupamento de temas, que excluem os tópicos do orientalismo, do ocidentalismo e do conservadorismo, tratados no quarto quadro:

Quadro 3 – Primeiro agrupamento de temas relacionados ao islã

Temas	Frequência	Observação
Aspectos ligados à religião islâmica.	52	Explicações dos principais aspectos, como por exemplo, de alguns pilares do islã.
Proibição aos muçulmanos	8	Geralmente relacionadas à comida, álcool e jogos.
Histórias do profeta e outros personagens da tradição islâmica.	35	Incluindo comentários acerca de Jesus, sob a perspectiva muçulmana.
Temas relacionados à família e à mulher	140	Predomínio de questões como o papel do homem, da mulher, da esposa, filhos, casamento e divórcio.
Outros temas	59	Predominam aspectos da culinária árabe, rituais, simbologias, superstições e costumes.

Imagens e passagens referentes aos beduínos e Árabes pré-islâmicos	9	Incluem comentários sobre bérberes.
Imagens do Marrocos, minaretes, deserto	Mais de 100.	Incluem imagens de caravanas de beduínos e de mercados.

Fonte: Telenovela O Clone. Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Em segundo lugar, destacamos outro subconjunto de passagens no qual a novela incorporou um discurso mais conservador sobre o islã. Nesse grupo registramos cerca de 95 passagens que contemplam interpretações conservadoras e puritanas da religião, assim como um acentuado tom crítico ao Ocidente. Nesse grupo, afirmamos que *O Clone* retoma discursos conservadores e polêmicos em relação ao universo religioso islâmico. Contudo, ressaltamos que a narrativa não se apropria do estereótipo do islã violento e terrorista, embora algumas caricaturas sejam reiteradas, como mostraremos oportunamente. Também acrescentamos a esse conjunto de passagens alguns momentos, no seio da trama, em que a polêmica foi instaurada a partir de debates entre dois personagens que se dividem em torno de questões interpretativas da religião. Identificamos aproximadamente um total de 15 diálogos que traduzem a dicotomia entre a interpretação religiosa moderada, encabeçada pelo “tio Ali”, e a interpretação mais dura, conservadora e, algumas vezes, até radical encabeçada por Abdul.

Identificamos também nesse agrupamento um conjunto de passagens que reunimos a título de orientalismo literário. Somam mais de 50 ocorrências e nelas predominam festas, danças, imagens fantasiosas, além de certas opiniões que refletem o discurso da literatura orientalista. Aqui a novela acabou por naturalizar algumas posições que incorporam o tema do orientalismo, principalmente em sua dimensão literária e imagética. Esse material retoma, principalmente velhas representações oriundas da tradição literária das “*Mil e uma Noites*”.

Finalmente, ainda identificamos algumas passagens, algo em torno de 30, nas quais velhos rótulos e caricaturas, disseminadas no imaginário social brasileiro, foram reiterados. Nesse último subconjunto de passagens temos a interação de personagens da trama do núcleo brasileiro, lançando mão da imagem do “turco esperto” em alusão aos elementos da família muçulmana, residente no Brasil. Segue abaixo o quadro concernente a esse segundo subconjunto:

Quadro 4 – Segundo agrupamento de temas relacionados ao islã

Temas	Frequência	Observação
Críticas ao Ocidente e ou comparações.	40	Com esmagador predomínio de “Ocidentalismo”
Discurso que representa o conservadorismo islâmico.	55	Passagens principalmente em torno do personagem Abdul.
Discurso de “tio Ali” se contrapondo ao Abdul e representando moderação.	15	A novela evidenciou a existência de divergência de interpretação sobre questões variadas.
Passagens orientalistas.	57	Predominam festas, danças, imagens fantasiosas, e outras opiniões que representam o discurso do orientalismo literário bem como algumas imagens.
Velhos rótulos e caricaturas disseminadas no imaginário brasileiro.	30	Predomina o estereótipo do Árabe/Turco esperto

Fonte: Telenovela *O Clone*. Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Para além dessa classificação geral do discurso do islã na telenovela, *O Clone* levou para o público brasileiro uma grande quantidade de elementos que compõem o cenário cultural árabe-muçulmano. Desde expressões em árabe¹³⁵, passando por aspectos da indumentária muçulmana, especialmente feminina, até pratos da culinária árabe foram mostrados com razoável frequência. Alguns personagens constantemente recorriam ao vocabulário árabe, misturando, muitas vezes, as duas línguas o que produzia certa confusão em alguns diálogos. Destacamos também o aspecto cômico que permeou muitas cenas da narrativa. Alguns bordões criados pela produção e repetidos exaustivamente pelos personagens caíram no gosto popular e, ainda hoje, transcorridos quase uma década após a sua primeira exibição, são lembrados pelas pessoas¹³⁶. Tal fato, a nosso ver, ilustra o grande sucesso desse dramalhão nos meios populares brasileiros. Vale mencionar também que alguns aspectos da trama receberam muitas críticas dos especialistas e dos telespectadores ao longo da exibição. Um dos problemas identificados e muito criticados foram as constantes viagens dos personagens que se deslocavam regularmente do Brasil para o Marrocos. Parecia que

¹³⁵ Palavras como Maktub (está(va) escrito) e Haram (não permitido pela religião) foram repetidas com muita frequência. Também foram faladas com bastante regularidade certas expressões em árabe como: Salah Allahu Akbar (Deus é maior), Allahu Aaleihi ua Salam (que a paz e a benção de Deus estejam com ele), esta última usada ao se pronunciar o nome do profeta, e a frase na qual os muçulmanos se cumprimentam entre si Assalamu Aleikum (que a paz de Deus esteja com você).

¹³⁶ É o caso, por exemplo, das seguintes expressões criadas pela autora: “Fazer exposição da sua figura na medina”, “espetaculosa” ou então “que Allah diminua os seus dias”. A mais hilária delas foi sem dúvida “arder no mármore do inferno”.

havia até uma ponte aérea entre a cidade marroquina de Fez e o Rio de Janeiro. Tal crítica pode ser minimizada se levarmos em consideração que se trata de uma obra de ficção. Consideramos que algumas generalizações que foram levadas para o quadro ficcional, as quais trataremos no decorrer da discussão, representam situações mais evidentes nesse sentido.

Nos próximos tópicos, ao longo deste capítulo, procederemos à análise da dimensão pedagógica da novela, tendo como referência os temas delimitados na classificação anteriormente apresentada a partir do primeiro conjunto de temas e imagens, a saber, aquelas que tratam do universo religioso islâmico tradicional. Em um primeiro momento, destacaremos as questões que envolvem a dimensão da religião propriamente dita, ou seja, valores sagrados da tradição religiosa muçulmana como os pilares do islã, vida e obra de Maomé, rituais e costumes, além de algumas interdições. Posteriormente, enfatizaremos os pontos relacionados à família, enfatizando principalmente o universo da mulher islâmica. Ao longo desta discussão também evocaremos temas que concernem a elementos da cultura árabe-muçulmana como aspectos da culinária, por exemplo.

No terceiro capítulo, procederemos à discussão da dimensão menos progressista e mais reacionária do islã. Trataremos, no capítulo supracitado, as relações da telenovela com a temática da rejeição ao Ocidente, o qual denominamos de Ocidentalismo, e o fenômeno do conservadorismo – no tópico relacionado a essa questão destacaremos algumas cenas e diálogos encetados pela dupla Ali e Abdul e que, a nosso ver, representam na novela a dicotomia islã moderado e islã conservador. Será nesse capítulo que nos deteremos na coleção de temas que compõem o segundo grupo da classificação.

No quarto capítulo desta tese enfatizaremos a dimensão de orientalismo representada na trama, bem como as principais generalizações e estereótipos que fizeram parte do texto audiovisual em questão. Nessa parte do trabalho recorreremos ao elemento intertextual da novela, pois o enredo se apropriou de representações construídas a partir do texto introduzido por Antoine Galland, *As Mil e Uma Noites*.

2.4 EXPLICANDO O ISLÃ ATRAVÉS DE *O CLONE*

A relação entre os espaços privados e públicos foi transformada pelo meio televisivo. O ambiente doméstico nacional foi invadido por imagens e informações de um outro cultural,

estranho e distante. Nesse sentido, essa produção audiovisual contribuiu para familiarizar a população do Brasil com a civilização islâmica. Em horário nobre, marcado pelos mais elevados índices de audiência, ao longo de mais de duzentos dias, a cultura islamo-árabe fez parte do cenário familiar brasileiro.

Por meio da televisão, a população consumiu discursos e imagens do islã. Durante vários meses, o espaço público foi dominado pela cultura de massa, na forma de uma narrativa dramatúrgica que promoveu uma aproximação entre a distante cultura islâmica e a realidade brasileira. A telenovela possuiu uma dimensão pedagógica e se mostrou um lugar privilegiado de informação e educação acerca dessa cultura. O discurso do islã na trama serviu de instrumento educativo para um público que nunca teve acesso a nenhum tipo de informação oriunda de livros e revistas sobre o tema. Para essas pessoas o conhecimento que tinham em relação à cultura islâmica era praticamente inexistente, talvez se limitando a algumas imagens fornecidas pela própria televisão via algum telejornal ou filmes e desenhos animados. Muitas vezes, esse pouco contato propiciado pela mídia não possibilita um ganho de informação, pois, além de ser bem esparso e ocasional, é composto por uma bricolagem de imagens, opiniões e pré-conceitos. No jornalismo televisual, temas relacionados ao mundo islâmico têm aparecido de maneira recorrente na última década. O problema é que quase sempre vêm associados ao terrorismo ou ao fundamentalismo, tendo então pouca eficácia na promoção de informações pertinentes ao universo do islã e à sua cultura. Mesmo entre aqueles que tiveram contato com informações “científicas” do mundo islâmico através da leitura de algum livro, jornal ou revista, a narrativa propiciada pelo folhetim da Globo não deixou de trazer aspectos importantes sobre tal universo cultural.

O Clone conseguiu construir um discurso pedagógico sobre características importantes da cultura islâmica através de enunciados e de toda uma materialidade enunciativa composta pelos cenários, cores e sons, pelos personagens e por suas narrativas. Seu horizonte social foi marcado pelo acirramento do conflito entre o Ocidente e o mundo muçulmano. Portanto, foi uma obra audiovisual que levou para a ficção muita coisa da religião que, mesmo sendo tratada de maneira cômica e caricatural, algumas vezes, informou e educou o público brasileiro. É claro que quanto maior for a quantidade de informações e imagens positivas sobre os muçulmanos divulgadas para o público, mais humanizada fica a face dessa cultura monoteísta. Sendo o islã uma religião da qual muito se fala e pouco se conhece uma obra audiovisual que conseguiu levar aspectos dessa civilização para o interior de lares de milhões de brasileiros atuou como um marco pedagógico em relação ao tema. A telenovela preencheu

uma importante lacuna no âmbito de uma cultura da mídia marcada por clichês, caricaturas e muita desinformação¹³⁷.

Adentrando nessa análise, identificamos na obra algumas importantes passagens que atestam o forte tom pedagógico dessa produção, iniciando, essa discussão, pelas questões da religião. O personagem Ali apresentava sempre uma imagem direcionada para o esclarecimento de pontos importantes da cultura e da religião. Esse protagonista, através de conselhos, sugestões, comportamento, zelo religioso e por sua conduta moderada em vários assuntos, deu visibilidade não a uma fé marcada pela violência e pela intolerância, mas a uma religiosidade tolerante, alegre e acolhedora. Diante disso, era a verdadeira voz do conhecimento acerca dos assuntos islâmicos. Faltou pouco para encarnar a figura de um *sheik*, de um líder religioso, experiente e sábio.

Seu discurso foi o principal instrumento utilizado pela direção da produção audiovisual no sentido de diferenciar o islã da imagem distorcida que frequentava os noticiários da época e que fazia parte do imaginário de muitos sobre essa civilização. Acreditamos que os produtores da novela conseguiram transmitir uma representação religiosa de um fragmento recortado do mundo islâmico que se afastou completamente do clichê de “religião da violência”.

O percurso dos ensinamentos da religião muçulmana promovido pelo “tio Ali” começa quando ele em uma cena, na qual aparece contando uma história para as crianças, chama a sobrinha Jade e assume parte da culpa por ela “não ter se tornado uma boa muçulmana”. Prosseguindo no diálogo, ele define a essência do que constitui o sujeito islâmico: “(...) A nossa religião é um modo de vida. Você só pode seguir a vida ouvindo as palavras de Allah e os ensinamentos do profeta para ser uma boa muçulmana”¹³⁸.

Ao definir o islã como um “modo de vida”, Ali faz alusão a certa complexidade do cotidiano de um muçulmano. Diante da sobrinha que afirma a crença em um só Deus e que Maomé é o seu profeta retruca que: “o que que adianta acreditar e agir diferente daquilo que você acredita”. Para que ela se tornasse uma “boa muçulmana” era necessário muito mais do que a simples crença na unicidade de Deus e o reconhecimento de seu emissário, era preciso viver como uma muçulmana.

No islã a constituição do fiel passa muito mais pela prática do que pela crença. Não basta crer para se considerar um muçulmano. O fiel é determinado muito mais pela prática ao

¹³⁷ Embora temos que considerar que o melodrama também veiculou velhos clichês como a figura do árabe/muçulmano como “turco”. Mesmo novos estereótipos e generalizações também foram veiculados como a ideia do marido árabe que constantemente presenteia as esposas com ouro e jóias.

¹³⁸ Telenovela O Clone, capítulo 53. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

longo de sua vivência cotidiana. Esse cotidiano é marcado por uma série de gestos, ritos, palavras e expressões constituídas em toda uma longa tradição coletiva. Segundo a antropóloga Francirosy Campos Barbosa Ferreira, em sua tese de doutorado sobre o universo performático dos muçulmanos, “o Islã é uma entrega, não só do pensamento, mas da própria experiência de ser outro neste mundo. O corpo e com ele os sentidos vão sendo remodelados a cada dia” (FERREIRA, 2007, p. 338). Sob esse aspecto é uma religião acentuadamente comunitária, pois agrega e congrega, criando a comunidade. Esse sistema de vida abarca praticamente todo o cotidiano da existência humana, indo do vestir ao comer, passando pela conduta pública e abarcando até a higiene pessoal (FERREIRA, 2007, p. 291).

Ao longo das cenas distribuídas nos 221 capítulos, a telenovela foi inserindo vários aspectos que são relevantes para a constituição da vida religiosa islâmica. Contudo, devemos ressaltar que a maioria dessas inserções não obedeceu a nenhum critério na hierarquia religiosa do islã. Com isso, queremos dizer que, muitas vezes, elementos de grande importância na prática da religião só apareceram no meio ou mesmo ao final da trama – obedecendo a uma dinâmica regida pela lógica do espetáculo, aspecto fundamental que caracteriza a cultura da mídia. Alguns desses elementos, inclusive, ocorreram com maior frequência. Outros apareceram apenas uma ou duas vezes no desenvolvimento da narrativa. Alguns temas mais polêmicos foram abordados com maior insistência, principalmente os concernentes à mulher e que serão objeto de análise no último dos próximos subcapítulos.

Destacamos alguns pontos que receberam um tratamento relativamente melhor contextualizado historicamente no meio da novela. A título de ilustração apresentamos um interessante diálogo em que “tio Ali”, acompanhado por Abdul, explica à sua sobrinha Khadija, a instituição do calendário islâmico, diferenciando-o do calendário cristão:

Abdul: E quando der meia-noite, eles entram no ano de 2002.

Khadija: E aqui tio?

Ali: Aqui hoje é 29 do 9 do ano de 1422. Lá no Ocidente, o marco pra eles contar o tempo é o nascimento de Cristo. Eles contam o tempo antes de Cristo e depois de Cristo.

Khadija: E pra gente?

Ali: Pra gente não. Pra nós aqui, nós contamos o tempo com a passagem do profeta Mohamed (S.A.A.S.)¹³⁹ de Meca para Medina. Ele morava em Meca, quando Allah revelou para ele o Alcorão. Depois Allah disse para ele que era para ir pra Medina e lá ele estabeleceu o primeiro governo islâmico.

Abdul: É a Hégira.

Ali: (...) bem lembrado. Hégira é o nome dado à passagem dele de Meca para Medina¹⁴⁰.

¹³⁹ Abreviação que se traduz como “Que a paz e a benção de Deus estejam com Ele”. Em todas as falas transcritas nas quais os personagens utilizarem tal expressão, farei uso de suas iniciais árabes S.A.A.S.

¹⁴⁰ Telenovela O Clone, capítulo 80. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

O primeiro aspecto observado no diálogo ficcional é a diferenciação do calendário cristão em relação ao muçulmano. Notamos, nesse episódio, que “tio Ali” e Abdul fazem referência à passagem de ano dos cristãos. Em seguida, temos uma breve contextualização da instituição do calendário muçulmano quando explicam a mudança do profeta Maomé de Meca para a cidade de Medina onde “ele estabeleceu o primeiro governo islâmico”. Faltou aqui apenas explicar em que condição processou-se a saída do profeta da cidade de Meca. No caso, fazer referência à situação de perseguição que motivou a hégira. O não dito aqui, talvez possamos compreender como um recurso da autoria e da produção para não revelar uma situação que pudesse ser entendida pela recepção como uma imagem negativa do profeta.

O profeta, logo após receber as primeiras revelações, converteu um pequeno grupo de pessoas oriundas de sua família e de seus amigos. Isso foi suficiente para que ele sofresse a repressão por parte de setores da elite da cidade de Meca que era o principal santuário religioso e o mais importante centro comercial da Arábia no início de século VII d.c.. Foi esse quadro, traçado no melodrama rapidamente, que motivou a hégira (migração), ou seja, a saída de Maomé para Medina, marcando, assim, o início do calendário islâmico (DEMANT, 2004, p. 26). Em Medina, que antes era chamada de Yatreb, o profeta organiza o primeiro Estado muçulmano – informação que foi destacada na “exposição” feita por “tio Ali” transcrita acima.

A trama também levou para a televisão importantes obrigações dos crentes islâmicos que compõem parte dos chamados “cinco pilares do islã”, ou seja, os principais momentos em que os muçulmanos vivenciam a sua religião no cotidiano (FERREIRA, 2007, p. 215). Esses cinco pilares tratam das obrigações mais importantes da comunidade muçulmana e compreendem cinco deveres que todos os fiéis têm obrigação de cumprir.

A *shahada*, declaração de fé ou testemunho é o primeiro dos pilares. O segundo é a *salat*, a oração que se faz cinco vezes ao dia. O terceiro é o *hajj* que constitui a peregrinação à Meca pelo menos uma vez na vida do muçulmano que tiver condições financeiras e saúde propícia para tal evento. O quarto pilar do islã é o *ramadã*, jejum que todo crente deve empreender durante o nono mês do ano. O quinto e último dos cinco pilares compreende o *zakat*, uma obrigação financeira paga pelos muçulmanos à comunidade ou ao Estado (LEWIS, 1996, p. 209-210). A seguir, enfatizaremos passagens que destacaram algumas dessas obrigações positivas – ações que todos os adeptos da religião tinham de cumprir.

Iniciamos com a peregrinação, pois tivemos várias ocorrências na novela em que essa obrigação foi mencionada. É o “tio Ali” que inicia o diálogo com Mohamed e seu filho, Amin:

Ali: Esse ano nós vamos fazer a peregrinação Mohamed. Você ainda não fez a peregrinação a Meca. É importante que todo muçulmano em condições financeiras faça a peregrinação a Meca, pelo menos uma vez na vida, ta escrito no livro.

Mohamed: É verdade meu tio, está mesmo na hora de ir para Meca.

Amin: Mas tio Ali, o que tem lá em Meca?

Ali: Em Meca, tem o maior santuário do islã, o kaaba.

Mohamed: É que o muçulmano quando reza, reza sempre voltado para kaaba.

Ali: Deus mandou Abraão e seu filho Ismael, que a paz esteja com eles, levantar-se a kaaba e ordenou que lhe chamasse toda a humanidade para que visitasse kaaba, é por isso que quando a gente chega lá, fica dando a volta em torno da pedra sagrada e diz Allah estou aqui, Allah estou aqui (...) ¹⁴¹.

Nota-se aqui a pretensão didática da autoria da obra audiovisual em dar uma explicação, ainda que resumida, a essa importante obrigação religiosa islâmica. Percebemos também o cunho nitidamente pedagógico da cena e do diálogo, evidenciando seu caráter explicativo e voltado para o telespectador, pois Mohamed, sobrinho do patriarca e pai do garoto Amin é muçulmano. Portanto, diante desse aspecto presumimos que como bom fiel sabe muito bem dos valores básicos de sua religião, contudo, todas as cenas têm praticamente no “tio Ali” o principal interlocutor e portador do saber religioso. A referência à *kaaba*, prédio em forma de cubo, situado no centro da grande mesquita de Meca, é clara, assim como, a alusão à pedra negra, situada no interior do edifício, que é considerado o principal santuário da fé islâmica. A peregrinação é um evento anual e mobiliza muçulmanos de todo o mundo islâmico. Por se configurar como um ato coletivo de adoração e reunir fiéis de várias classes sociais e origens, a peregrinação foi percebida como um eficaz fator de unidade cultural do mundo muçulmano desde o seu período medieval (LEWIS, 1996, p. 209).

Enzo Pace em *Sociologia do Islã*, livro lançado no Brasil em 2005, fala do islã a partir de uma perspectiva weberiana. Para ele, “a peregrinação a Meca celebra a unidade da comunidade dos crentes, da *umma*, portanto é um lugar de afirmação da identidade coletiva dos muçulmanos” (PACE, 2005, p. 144). Logo, o *hajj* (a peregrinação) se apresenta como um importante ritual caracterizado por um conjunto de regras, símbolos e gestos que são executados pelos peregrinos ao longo de cinco dias. Durante esse período, os fiéis procedentes das mais variadas regiões que compõem a civilização islâmica, se encontram e compartilham sua fé por meio de uma rica tradição ritualística. Essa experiência com o sagrado, partilhada por milhares de pessoas ao longo dos anos e das gerações, contribuiu para a formação de uma identidade coletiva e de uma unidade cultural da *umma*, a comunidade dos fiéis espalhada por vários países, em diversos continentes.

Também destacamos no diálogo citado acima a explicação para a origem da *kaaba* e sua inscrição em uma tradição religiosa anterior, mas bastante familiar ao público brasileiro.

¹⁴¹ Telenovela O Clone, capítulo 91. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Trata-se da menção ao patriarca Abraão, que possui um papel de destaque tanto na tradição judaico-cristã quanto na muçulmana. Os muçulmanos atribuem a Abraão e ao seu filho Ismael a construção do prédio, fato que foi evidenciado na passagem supracitada. Para concluir a análise desse recorte, faltou apenas, por parte da produção, uma melhor contextualização da referência à tradição bíblica, evocada na menção ao patriarca e ao seu filho. A respeito disso, ressaltamos que os seguidores do islã consideram-se descendentes de Abraão a partir do filho desse patriarca com a escrava egípcia Agar. Para o muçulmano, Deus ordenou a Abraão que enviasse Agar e Ismael à localidade onde hoje se encontra a cidade de Meca. Algum tempo depois, Abraão e seu filho ergueram a *kaaba*. Boa parte das tradições do *haji* tem origem nessas velhas crenças.

Nos dias atuais, a peregrinação aos lugares sagrados de Meca chega a reunir multidões procedentes de diversas partes do mundo islâmico, compostas de centenas de milhares de fiéis, fato que pode ser atestado pelas imagens dos telejornais transmitidas a milhões de pessoas em vários países ao redor do globo.

O segundo pilar do islã representado durante a telenovela *O Clone*, inclusive em mais de um capítulo – precisamente quatro, sendo três em sequência – foi o *ramadã* ou mês de jejum. Novamente é o “tio Ali” quem fala sobre esse importante evento do calendário islâmico. Ele explica o significado do evento à sobrinha Jade:

Ali: Você sabe por que a gente faz o jejum do ramadã?

Resposta da sobrinha: Para purificar o organismo.

Ali: É também, também, mas não é só isso! O jejum de ramadã é para a gente aprender a controlar os impulsos, voracidade, a ambição¹⁴².

Purificação do organismo, mas também aprendizado para disciplinar o corpo e assim garantir o controle dos impulsos. É um período ou momento em que o muçulmano se fortalece, controlando e treinando os sentidos. Durante todo o mês – o nono mês do ano – o fiel se abstém, do nascer ao pôr do sol, de comer, beber e até de ter relações sexuais (DEMANT, 2004, p. 27).

Para Francirosy Campos Barbosa Ferreira, “o período do jejum é um momento de liminaridade para o muçulmano” (FERREIRA, 2007, p. 236). Trata-se de um momento de suspensão, de treinamento dos sentidos, sendo bastante comum que até fumantes deixem de

¹⁴² Telenovela *O Clone*, capítulo 24. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

fumar nesse período. A autora pensa a ausência de comida, bebida e sexo como uma limpeza do próprio corpo, que livre de impurezas fortalece a dimensão espiritual dos jejuantes.¹⁴³

Outro momento importante dentro do mês do *ramadã* configura-se no imediato pós-jejum, que é marcado pela entrada da noite. Ainda no mesmo capítulo da novela, temos um fragmento de uma cena que mostra Ali e Said se dirigindo à casa de Ali para a quebra do jejum. Nesse momento, o enquadramento da paisagem projeta uma forte e bela tonalidade do cenário, evocando o pôr do sol com as cores vermelho-laranja, anunciando a chegada das primeiras horas noturnas, com imagens do Marrocos, em que sobressaem mesquitas e minaretes, ao fundo o som de música árabe. Na casa de Ali, em Fez, Zoraíde fala para Jade: “Sid Ali vai arrastar a rua inteira pra comer aqui. O jejum de *ramadã* tem que ser quebrado com bastante gente. Quanto mais gente à mesa mais merecimento de Allah”¹⁴⁴.

Depois de um dia sem comerem e beberem, sentido fome e sede, os muçulmanos se reúnem com seus amigos e familiares para a quebra do jejum, comendo e se confraternizando ao longo da noite. Ao final do *ramadã*, depois de cumpridos os trinta dias, os crentes comemoram seu encerramento com festas e entrega de presentes, celebrando a realização do sacrifício do jejum com muita alegria.

A novela também destacou em duas ocasiões outra prática que é considerada como um dos pilares do islã. Trata-se do *zakat*, que conforme ressalta Lewis, é o quinto e o último dos pilares que, em sua origem, foi uma contribuição arrecadada entre os crentes para certos fins piedosos e que se converteu em um imposto “pelo qual os que aceitavam o islã davam expressão formal à aceitação” (LEWIS, 1996, p. 210). Em outras palavras, acabou se institucionalizando como um tributo, uma obrigação devida a todos os muçulmanos. Do ponto de vista religioso, conservava o significado de esmola. Peter Demant acrescenta que o *zakat* simboliza a solidariedade mútua dos fiéis constituintes da *umma*, a coletividade islâmica (DEMANT, 2004, p. 27).

Em uma situação fictícia observa-se, em meio a imagens do Marrocos, Ali e Said saindo para cumprir a determinação do *zakat*. O “tio Ali” fala ao sobrinho nestes termos: “Tem que cumprir com o *zakat* direito Said. O livro sagrado manda: tá escrito que todo muçulmano tem que dar a um pobre, dois e meio por cento, nem uma moeda a menos”. Depois, para acentuar e reforçar a dimensão divina da obrigação, ainda acrescenta em tom

¹⁴³ Pessoas doentes, mulheres menstruadas e mulheres que estão no período de pós-parto se abstêm em jejuar, fazendo-o em outro período. Ver FERREIRA, Francirósy Campos Barbosa. *Entre Arabescos, Luas e Tâmaras*-Performances Islâmicas em São Paulo. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007, p. 235-236.

¹⁴⁴ Telenovela O Clone, capítulo 24. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

enfático: “(...) não pode trapacear com Allah, ano passado um comerciante aqui da medina deixou de pagar o *zakat*, pois não foi que a loja dele pegou fogo!... Allah cobrou, Allah é rápido no acerto de contas”¹⁴⁵.

Para além da imaginação da autora, a cena é reveladora do caráter prescritivo que o *zakat* possui no contexto islâmico. Atribui-se ao *zakat* uma origem corânica. O diálogo entre os personagens também ressalta o fato de que o tributo é usado para fins sociais, sendo que tal contribuição é destinada aos pobres. A estória contada pelo tio, ao sobrinho, coloca o fiel cumpridor das obrigações instituídas por Deus no rol dos que estão em dia, dos que não devem e que não trapaceiam com Allah, portanto, não vão incorrer na cobrança e no acerto de contas dele. O personagem Said, ao que parece, reluta em desembolsar a quantia, encarnando o estereótipo do comerciante árabe pão-duro. Algumas cenas depois é novamente advertido, dessa vez, por outro tio, a arcar com a sua obrigação do *zakat*. O diálogo começa com o “tio Abul”, contando uma estória semelhante àquela do comerciante da “medina”¹⁴⁶ que deixou de pagar e a loja pegou fogo. Eis um fragmento de tal conversa: “Lembre-se do que aconteceu com o vendedor de tapetes, não pagou o *zakat* e a loja dele pegou fogo”. E continuando: “Said, tenha pressa de pagar os impostos de Allah. Os impostos da terra podem-se dar um jeito, mas Allah não estica os seus prazos, ele é muito rápido em ajustar as suas contas”¹⁴⁷.

Esse segundo exemplo também relaciona o pagamento do tributo a uma obrigação devida pelo crente e instituída por Deus. O personagem Abdul, juntamente com Ali, se apresenta como um guardião das tradições religiosas de seu povo. Logo, sua fala é carregada de uma longa experiência que ilustra a força da religião e da tradição na vida cotidiana dos fiéis do islã. O fragmento acima revela outro estereótipo muito forte existente no imaginário ocidental: o muçulmano que negocia tapetes.

No quarto capítulo desta tese analisaremos como a novela evocou algumas imagens e temas que compõem um repertório de representações acerca de árabes e muçulmanos. Contudo, ainda identificaremos algumas passagens que fazem alusões a importantes proibições respeitadas pelos adeptos do monoteísmo islâmico.

No decorrer da narrativa novelística, observamos a ocorrência de várias cenas que representaram algumas interdições da tradição religiosa islâmica para a televisão. Trata-se de prescrições relacionadas, em sua maioria, à alimentação, álcool, jogos e empréstimos a juros.

¹⁴⁵ Telenovela O Clone, capítulo 20. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁴⁶ Os personagens usavam a palavra medina para fazerem referência à sua cidade, no caso Fez, no Marrocos.

¹⁴⁷ Telenovela O Clone, capítulo 42. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Em relação a interditos alimentares, a trama enfatizou a proibição de comer carne de porco. Em muitas cenas, aspectos da culinária árabe foram destacados, como a constante presença do chá no dia-a-dia dos muçulmanos, a posição da carne de carneiro como um dos principais pratos e, é claro, a interdição da carne de porco para o consumo dos crentes. Em uma cena, que foi ao ar por ocasião das festas natalícias de 2001, os personagens que compunham boa parte do núcleo “brasileiro” da novela festejam no bar de “dona Jura”¹⁴⁸, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. “Tio Ali”, que estava em visita ao Brasil, observa, da casa de Mohamed, os festejos no bar. Depois de se aproximar do estabelecimento para cumprimentar as pessoas, foi interpelado pela proprietária:

Dona Jura: Seu Ali, um pedacinho de pernil de porco?

Ali: (...) não, não, nós não comemos carne de porco. A nossa religião proíbe carne de porco.

Dona Jura: Ah eu pensei que era só judeu que não podia!

Ali: Os muçulmanos também não comem carne de porco¹⁴⁹.

Novamente a cena evoca a dimensão didática desse produto audiovisual. O tom do “tio Ali” é professoral e explicativo. A interdição possui um fundamento religioso, tanto judeus como muçulmanos não podem comer carne de porco. Tal proibição pertence a um conjunto de mandamentos ou ações que, se perpetradas, constituem pecado. Fazem parte desse conjunto de proibições a ingestão de bebidas alcoólicas, a cobrança de juros e o adultério (LEWIS, 1996, p. 210). Destacamos, na cena fictícia que “dona Jura” já conhecia a proibição para o caso dos judeus. Muçulmanos e judeus possuem muitos pontos em comum, assim como têm também com os cristãos. O islã aceita e compartilha uma boa parte da tradição judaica, herdou muitos preceitos dessa tradição, dentre eles, a proibição do consumo de carne de porco.

Entretanto, devemos salientar que nem todas as restrições alimentares islâmicas coincidem com as judaicas. O veto ao álcool não se origina da tradição religiosa dos judeus, nesse sentido, é exclusivamente muçulmano. *O Clone* representou várias cenas nas quais essa interdição foi demonstrada. Em uma delas, além da proibição da bebida alcoólica, temos também a questão da proibição ao jogo e à cobrança de juros. Essa cena compõe um capítulo no qual alguns “brasileiros” são “recepcionados” na casa de Mohamed. Dentre eles,

¹⁴⁸ O bar de “dona Jura” era o reduto de um grande número de personagens da trama, principalmente o núcleo suburbano de São Cristóvão, que se reuniam para beber, conversar, fofocar e apreciar um pastel que se tornou bastante famoso no decorrer da narrativa. Passaram pelo bar vários famosos como Pelé, Romário, além de cantores como Benito de Paula e Zeca Pagodinho. A personagem que retratou a proprietária, no caso “dona Jura”, gozou de considerável popularidade em meio ao público, tendo inclusive uma de suas frases (não é brincadeira não!) caído no gosto popular.

¹⁴⁹ Telenovela *O Clone*, capítulo 74. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

destacamos o advogado Lobato (Osmar Prado) e o empresário Leônidas Ferraz (Reginaldo Faria) que vão entabular um diálogo revelador com o “tio Ali”. Segue a conversa na íntegra:

Lobato pergunta: Bebida nenhuma, nem vinho, nada?

Ali: (...) não, não, nenhum tipo de bebida embriagante. O livro sagrado proíbe. Nem bebidas nem jogos, nada que tire o homem da noção dos limites. (...).

Lobato: Vocês não bebem e são tão alegres!

Ali: Nossa religião está na alma, não está na bebida.

Leônidas: Você falou também que o jogo é proibido?

Ali: É, o jogo também. Qualquer tipo de jogo.

Leônidas: Mas, e o jogo financeiro?

Ali: (...) O dinheiro lícito é aquele que é ganho com o trabalho. O dinheiro de juros, jogo, tudo isso é dinheiro fácil, não têm o suor do rosto¹⁵⁰.

O talentoso ator Osmar Prado viveu o personagem Lobato que, na novela, era um alcoólatra e ex-usuário de drogas¹⁵¹. Tal fato emprestou uma maior verossimilhança à cena. De uma só vez são listadas várias restrições que fazem parte do cotidiano de um muçulmano. Cumpre-nos destacar que o arabista Juan Vernet que escreve sobre os primórdios do islã, afirma que o profeta Maomé apenas restringiu, mas não proibiu o consumo de vinho e a prática dos jogos de azar. Maomé, de acordo com Vernet, fez isso nos tempos iniciais da comunidade de fiéis em Medina, como uma medida para se evitar que os muçulmanos confraternizassem com seus vizinhos de outras religiões (VERNET, 2004, p. 77). A respeito disso, a própria telenovela adotou uma posição ambivalente, ora enfatizando a proibição de álcool, ora apenas fazendo restrição a isso. Para exemplificar essa última postura, ou seja, a não proibição, destacamos um fragmento do diálogo entre Abdul, que em geral defende uma postura mais literal em relação à tradição, e o “tio Ali”, que muitas vezes, adotou posições menos extremadas em relação a muitas questões que afetam a vida muçulmana. O personagem Ali afirma: “o profeta diz que é pra se evitar o álcool, evitar! (...) Ele nem proíbe explicitamente”¹⁵².

Entretanto, é praticamente consenso entre a grande maioria dos muçulmanos que as bebidas alcoólicas são proibidas. Os versículos mais liberais e antigos foram suplantados por revelações mais recentes e severas, recebidas pelo profeta. O álcool é apontado como um grande perigo para a ordem social muçulmana. Também a comercialização de bebidas alcoólicas é proibida. De acordo com Francirosy Ferreira, que cita o teórico islâmico Al-Karadhawi “(...) o método islâmico é o de fechar todas as vias de acesso ao ilícito; também é

¹⁵⁰ Telenovela *O Clone*, capítulo 72. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁵¹ *O Clone* foi uma novela que interferiu no espaço social brasileiro, fazendo uma intensa campanha de combate às drogas, apresentando depoimentos de ex-viciados que explicavam os problemas da dependência bem como as vantagens da recuperação.

¹⁵² Telenovela *O Clone*, capítulo 44. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

ilícito um muçulmano vender uvas a alguém que irá fazer *Khamr*¹⁵³ com elas. É proibido dar e receber álcool. O muçulmano deve evitar ir a uma festa em que serão servidas bebidas alcoólicas” (FERREIRA, 2007, p. 330).

Esse “método” balizou a postura do personagem puritano Abdul em muitas cenas, no decorrer da novela. Ele se recusou até a entrar em estabelecimentos comerciais que vendiam bebidas, como o já citado bar de “dona Jura”. Ele também não deixava de censurar o amigo Ali, que sempre era acusado de frequentar “lugares na companhia de infiéis”.

A produção do folhetim, talvez por desconhecimento, omitiu um importante dado: a posição do profeta evoluiu diante dessa questão. De qualquer forma, cumpre-nos destacar que a novela procurou levar uma representação de Maomé bem humanizada, não como um homem rígido e inflexível, mas como um líder religioso, razoavelmente compreensivo em algumas questões. Observamos, nessa última passagem, a revelação de que a comunidade muçulmana é marcada por divergências interpretativas em relação a várias questões que permeiam a conduta dos fiéis, o que consideramos uma estratégia da autora no sentido de evidenciar as controvérsias existentes entre os muçulmanos, como demonstraremos, oportunamente, mais adiante.

Voltando ao diálogo ficcional iniciado pelo personagem Lobato, temos também a menção a outro elemento que é objeto de proibição no universo social islâmico: o empréstimo a juros. A resposta de Ali é que o dinheiro procedente do capital usurário é um “dinheiro fácil”, aquele que não é “ganho com o trabalho”, que “não tem o suor do rosto”, portanto, não é “lícito”. O profeta Maomé proibiu terminantemente a usura (VERNET, 2004, p. 106).

Trata-se de outra prescrição corânica, portanto, de fundo religioso. A moral econômica do islã valoriza as práticas comerciais desde que efetuadas com espírito de equidade. Quem pratica atividades destinadas à promoção do lucro privado e egoísta se coloca fora da lei do Alcorão. A especulação financeira é proibida. Pace afirma que a tradição islâmica faz a distinção entre empréstimo a juros e a lógica da troca comercial. Quem entrega um determinado bem a uma pessoa e recebe dessa, dinheiro em troca como equivalente, está agindo de forma ilícita. A prática de viver de renda é uma conduta bastante condenável. A noção de bem comum possui um valor central na ética econômica islâmica (PACE, 2005, p. 204-210).

Outras interdições e restrições também foram representadas no texto novelístico, como a proibição de caluniar, ou a prática do casamento temporário. Esta última é proibida por

¹⁵³ Segundo Francioly Ferreira, a palavra árabe *Khamr* significa qualquer bebida inebriante que causa intoxicação. (FERREIRA, 2007, p. 329).

muçulmanos sunitas, mas é considerada lícita entre os xiitas duodécimos – o que a novela não mostrou. A proibição de desenhar seres vivos também foi representada na telenovela. Logo no segundo episódio, “tio Ali” dialoga com o amigo cientista Albieri e o sobrinho deste, Lucas, que se apaixona por Jade desde a primeira vez que a vê. A conversa se dá em meio a uma crítica ao Ocidente, do lado do muçulmano, e a acusação de atraso por parte do médico geneticista, Lucas pede desculpas pelo fato de ter “olhado” a sobrinha do patriarca – no capítulo anterior tinha contemplado a beleza da moça, fato que despertou o maior alvoroço na casa do ancião – e afirma que estava olhando para as paredes e percebeu que não havia quadros. “Tio Ali” responde:

“Você notou que não tinha quadro nenhum, a nossa religião proíbe desenhar seres vivos. Não desenhemos animais nem plantas porque são seres vivos e só quem cria a vida é Deus. Se nós queremos desenhar a vida estamos querendo nos comparar à Deus”¹⁵⁴.

A tradição muçulmana traz restrições ao uso da imagem. Para o muçulmano é proibido o culto a imagens de pessoas ou animais, bem como representar Deus por meio de desenhos. Daí, reproduzir uma imagem a partir de alguma criação divina corresponde a se colocar no lugar dele, do criador (FERREIRA, 2007, p. 191-192), ou a se “comparar à Deus”¹⁵⁵.

A novela também ensinou a respeito do islã e forneceu representações por meio de suas imagens e sonoridades. Sons e imagens ajudaram a compor e reforçar o quadro de verossimilhança. Particularmente, a paisagem parecia um personagem a parte. Foram mostradas uma profusão de imagens da cidade de Fez¹⁵⁶, sob vários ângulos: prédios, monumentos, ruas, becos, mercados, casas, mesquitas e minaretes compuseram a geografia imagética da trama, contribuindo para dar uma sensação de veracidade à obra. Cores quentes e vibrantes das paisagens, ao redor de Fez, forneceram a tonalidade apropriada para a telenovela. Além da autora, do diretor e dos atores, um batalhão de profissionais envolvidos na indústria telenovelística embarcou para o Marrocos a fim de realizar os primeiros trabalhos de gravação – durante 40 dias, foram efetuadas centenas de filmagens. Para o diretor Jayme Monjardim, o primeiro desafio era encontrar o tom certo para a novela. Ele asseverou que 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” (GLOBO, 2002, p. 10). Isso explica talvez a ênfase

¹⁵⁴ Telenovela O Clone, capítulo 2. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁵⁵ Entretanto, existe no islã, uma forte ambivalência sobre esse assunto. Verifica-se toda uma riquíssima tradição de miniaturas, representando uma multidão de pessoas (inclusive o próprio Maomé).

¹⁵⁶ A Rede Globo construiu em seus estúdios uma cópia da cidade de Fez, um dos centros urbanos mais antigos e importantes do Marrocos. Na cidade cenográfica circulavam dezenas de figurantes com trajes típicos e coloridos, numa tentativa de representar o cotidiano de uma agitada cidade islâmica do Magreb. Até uma cópia de um Bazari, com o intenso movimento dos transeuntes, e mercadorias expostas figuraram no cenário cenográfico.

excessiva nas imagens do deserto acentuadas pela tonalidade vermelho-alaranjado que frequentemente introduzia as cenas dos muçulmanos marroquinos¹⁵⁷.

Roberta Manuela de Andrade nos lembra que as telenovelas são organizadas em torno das panorâmicas: “a tomada panorâmica estabelece a geografia do mundo ficcional porque nas telenovelas, cenários particulares são associados a caracteres particulares” (ANDRADE, 2003, p. 69). A tomada panorâmica em torno da cidade histórica de Fez e as imagens do deserto eram os elementos que anunciavam e introduziam o universo muçulmano marroquino na narrativa.¹⁵⁸

De forma semelhante, sempre dialogando com as situações criadas pela ficção, a sonoridade evocou a musicalidade árabe, que emprestou um tom de maior proximidade com o universo cultural islâmico. As músicas e os efeitos sonoros foram abundantemente usados para realçar o ambiente islâmico/oriental. Quando o núcleo muçulmano irrompia na tela, músicas marcadas por ritmos característicos dos países árabes eram tocadas, contribuindo para uma melhor caracterização e representação. A trilha sonora de *O Clone* foi composta por três CDs, contendo uma variedade de canções. Um deles com várias músicas gravadas por artistas procedentes do mundo árabe, o que colaborou para a divulgação da musicalidade árabe no Brasil. A música que compõe a trilha sonora de uma novela marca, ao longo da trama, certos ambientes e personagens conectando-os “aos estados passionais mais presentes nesse tipo de formato: alegria, paixão, decepção, solidão, incerteza etc” (BALOGH, 2002, p. 167).

Além da musicalidade árabe¹⁵⁹, dois outros efeitos sonoros acentuaram a verossimilhança com o mundo árabe-islâmico. O primeiro se relaciona com os sons estridentes emitidos pelas dançarinas do ventre¹⁶⁰ que, acompanhados dos movimentos e das vestes coloridas, prendiam a atenção do público. A ênfase exagerada na dança do ventre rendeu ao folhetim inúmeras críticas¹⁶¹, bem como um grande destaque no humorístico

¹⁵⁷ A porção sul do Marrocos é caracterizada pelo deserto, fazendo parte inclusive do Saara Ocidental.

¹⁵⁸ O embaixador marroquino na época da exibição da novela, Abdelmalek Cherkaoui Ghazouani teceu inúmeras críticas ao folhetim por, entre outras coisas, exaltar a “imagem de um Marrocos beduíno ou até mesmo primitivo”. Para ele “a novela o clone mostrou um Marrocos muito distante da realidade, um país que só poderia existir na imaginação dos autores”. Ver a crítica na íntegra em <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detalhe.jsp?id=2848>> acesso em 01/10/2009 as 16:00.

¹⁵⁹ A autoria e produção não se utilizaram de uma musicalidade genuinamente árabe/marroquina ao longo do melodrama. A opção foi pela mistura musical, inserindo músicas da região levantina sem nenhuma distinção.

¹⁶⁰ Temos aqui um acréscimo da autoria e produção, pois conforme nos alertou o professor Paulo Farah, em geral, a mulher não emite som quando dança.

¹⁶¹ Até mesmo fora do Brasil a novela recebeu críticas por causa da ênfase excessiva dada à dança do ventre. Em Portugal, Ibrahim Malouf, presidente da Associação Luso-Árabe queixava-se que bastava sua mulher e seus filhos saírem fora de casa, que alguém os abordava “(...)querendo aprender a dança do ventre”. Ver <<http://www.inepcia.hpg.ig.com.br/arabe.html>> acesso em 22/04/2009> as 16:50.

Casseta e Planeta que, durante o período de exibição da novela, se dedicou regularmente a satirizar a trama.

O segundo efeito sonoro que atraiu bastante a atenção foi a chamada para a oração efetuada pelos *almuadens* – também conhecidos como muezins. O som produzido por essa prática pontuou a novela do começo ao fim e era seguido por uma imagem que privilegiava uma tomada panorâmica da cidade de Fez, mas que aos poucos se fechava em um ponto urbano que tinha um minarete ao fundo. A chamada para a oração feita pelos *almuadens* foi instituída pelo profeta Maomé no período do estabelecimento da *umma* em Medina (VERNET, 2004, p. 69). Na novela, tal prática sempre precedia a oração dos muçulmanos. Geralmente, eram mostradas imagens do “tio Ali” em posição de oração, ou mesmo recolhendo o tapete estendido após a reza. A imagem do patriarca orando foi também bastante recorrente ao longo da trama e conferiu uma dose de veracidade na representação do muçulmano devoto. Em algumas cenas, Ali aparecia até com uma leve marca, uma pequena mancha na testa, que indicava o contato regular da fronte com o chão – na oração, os fiéis levam a testa ao chão.

Apesar de que a novela já tivesse alguns capítulos escritos e gravados, por ocasião dos atentados terroristas do 11 de setembro, podemos afirmar que o trágico evento influenciou a cultura da mídia brasileira. A Rede Globo levou ao ar uma telenovela que mostrou elementos da religião e da cultura árabe-muçulmana sob um prisma diferente do que o observado na maioria dos telejornais da época. Acima de tudo não foi enfatizada, na novela, a dimensão de violência praticada por uma minoria no mundo islâmico que tem contribuído para denegrir essa civilização. A imagem de uma religião humana¹⁶² foi mostrada na televisão via narrativa folhetinesca audiovisual. Nesse sentido, consideramos que *O Clone* não só representou um islã mais humanizado, como também contribuiu para a promoção da tolerância em relação a essa religião no Brasil, justamente em um quadro internacional marcado por certo recuo dessa dimensão.

O jornalista e autor de vários livros que tratam da televisão brasileira, Eugênio Bucci também percebeu a importância de *O Clone* na humanização da imagem do islã. Conforme vimos, ele reconhece o esforço do telejornalismo brasileiro no trabalho de informação do

¹⁶² Quando nos referimos à imagem de uma religião humana, queremos dizer que a novela procurou mostrar os muçulmanos como pessoas que oram, rezam, jejuam, casam, convivem com problemas, podem dar um tratamento diverso às mulheres – podem tratar bem ou mal. São pessoas que tiveram problemas, aflições, temores, têm credences e superstições. Mais importante ainda, *O Clone* foi um produto da indústria cultural nacional que contribuiu para a desconstrução de alguns estereótipos negativos relacionados aos muçulmanos. A própria autora pretendeu acabar com o preconceito contra os muçulmanos. Ver entrevista em: <http://www.terra.com.br/istoegente/112/divearte/tv_ping_pong_gloria_perez_html>

público, mas acrescenta que a telenovela atuou como linha auxiliar do telejornalismo, contribuindo para informar o telespectador e para “transformar o assunto em conversa de família”, pois o “sentido das notícias se completa na novela”. Para Bucci

“O público, entre o terrorismo apoiado por Bin Laden e as bombas que chovem no Afeganistão, só vai ver de perto a intimidade de uma família muçulmana pela trama ficcional escrita por Glória Perez. Ele, público, sabe que tudo é apenas ficção, mas, querendo ou não, vai formar certas imagens do mundo islâmico real a partir das cenas da novela. Se é assim com todo o público, imagine como é na cabeça das crianças. Para o bem (a “humanização” dos muçulmanos, que os telejornais estão satanizando) e para o mal (os preconceitos que daí podem surgir), a novela será para elas o complemento informativo sobre a guerra que agora está começando” (BUCCI, 2002, s/p).¹⁶³

Portanto, o autor também pensou a novela como um contra-ponto, um complemento em relação ao discurso hegemônico veiculado a partir do telejornalismo. Sem chegar a demonizar por inteiro a mídia de notícias televisiva, ele reconheceu a dificuldade dos jornalistas de informarem acerca do cotidiano de uma família muçulmana, trazendo temas como namoro, casamento, felicidade, justamente questões que foram amplamente abordadas na narrativa teledramatúrgica.

No próximo subcapítulo que se segue, faremos a abordagem de um grupo de passagens que acentuou ainda mais o lado pedagógico dessa produção da mídia nacional. Trataremos de diálogos que versam sob aspectos ligados à vida de Maomé e de pessoas próximas a ele, como algumas de suas esposas, por exemplo. Nessas abordagens, o profeta é retratado como um homem bom, sábio e justo. As referências feitas a ele nem de longe lembram certo repertório, egresso dos tempos medievais e que autores como Norman Daniel denominam de “cânone medieval”¹⁶⁴.

¹⁶³

Para ver o texto completo acesse: http://www.cidade.usp.br/educar2002/modulo3/tpl_mensagemcol73.html?id_mensagem=37

¹⁶⁴ Segundo Norman Daniel um grupo integrado de opiniões ocidentais sobre o islã e o profeta Maomé foi estabelecido a partir da Idade Média, tendo sido transmitido praticamente inalterado para o mundo moderno. Ver DANIEL Norman. *Islam and the west: the making of an image*. Oxford: Oneworld Publications, 2000. Autores como David Blanks discordam dessa tese. Para ele é muito simplista que atitudes medievais foram repassadas para o mundo moderno sem nenhuma descontinuidade. Ver BLANKS, David R. *Western Views of islam in the Premodern Period: A Brief History of Past Approaches*. In: BLANKS, D. and FRASSETTO, M. (ed.) *Western Views of islam in Medieval and Early Modern Europe*, New York: St. Martin's Press, pp.11-54, 1999.

2.5 – HISTÓRIAS RELACIONADAS À VIDA DO PROFETA E OUTROS PERSONAGENS DA TRADIÇÃO ISLÂMICA

Esta parte do capítulo trata das passagens da trama que fazem referência às histórias do profeta Maomé e de outras pessoas pertencentes à tradição islâmica, como por exemplo, as esposas, principalmente a primeira, Khadija. Também importantes são os diálogos que evocam alguns personagens comuns ao cristianismo, como a virgem Maria e, especialmente Jesus.

Algumas dessas cenas trazem à tona figuras centrais da tradição cristã e constituem como uma interessante estratégia da autora e produção do folhetim, no sentido de dotar o islã de certa familiaridade com nomes, episódios e situações que possuem uma centralidade na fé dos cristãos. Ao mesmo tempo esse recurso possibilitou mostrar ao telespectador que a religião islâmica possui muitas semelhanças com o monoteísmo cristão, partilhando vários aspectos em comum.

Inicialmente, destacamos as narrativas que têm o profeta islâmico e suas esposas como foco central, pois através dessas o público apreendeu sobre a figura de Maomé, bem como conheceu determinadas características de sua missão. Mais uma vez, o principal eixo condutor da narrativa ficcional é o “tio Ali”, personagem que encarna os valores básicos da tradição religiosa muçulmana. Através de sua fala é introduzida para a audiência o início da missão profética de Maomé: “o profeta era um homem muito bom, não sabia ler nem escrever, uma noite apareceu o anjo Gabriel para ele e disse que ele tinha sido escolhido para ser o mensageiro de Deus”¹⁶⁵.

Essa breve apresentação do profeta menciona uma figura que faz parte da tradição bíblica e possui um lugar de destaque no imaginário popular do cristianismo, que é a presença do anjo Gabriel, o mesmo que anunciou a virgem Maria, mãe de Jesus, que ela daria a luz ao filho de Deus. Assim, a situação criada pela ficção estabelece uma vinculação entre a mensagem recebida por Maomé e a origem divina dessa, pois o mesmo anjo enviado para a comunicação da vontade de Deus é também o que anuncia a boa nova para a mãe de Cristo no texto bíblico. Para o especialista em cultura islâmica Paulo Daniel Farah,

Anjos aparecem nos textos fundadores das três grandes religiões monoteístas. O arcanjo Gabriel (Jibril) é considerado o “porta-voz de Deus”. No *Alcorão*, é sempre por intermédio de Gabriel que Deus se dirige àquele que escolheu para transmitir

¹⁶⁵ Telenovela O Clone. Capítulo 24. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Sua palavra. Ele é o anjo da revelação, aquele que disse a Muhammad: “Lê!”, embora o profeta fosse analfabeto. Foi Gabriel quem lhe ditou todo o *Alcorão*. (FARAH, 2001, p. 29)

A cena faz referência a um episódio fundador da tradição islâmica, conhecido como a “Noite do Poder ou do Destino”. Trata-se do momento em que Maomé recebe a incumbência de comunicar ao povo árabe uma sucessão de mensagens reveladas por Deus (HOURANI, 1994, p. 33). Nessa cena, o profeta é representado como “um homem muito bom”, que embora não soubesse ler nem escrever, foi escolhido para ser o mensageiro de Deus. É interessante contrastar esse breve retrato do profeta do islã, representado na obra ficcional, com outras representações feitas dele em outros momentos. Além de ter sido mostrado positivamente, como homem bom e portador de uma mensagem divina, a trama enfatizou o seu caráter sagrado.

A representação predominante de Maomé no Ocidente, tanto na imprensa quanto na ficção, nunca foi muito positiva. Dificilmente o seu caráter sagrado e sua experiência espiritual eram ressaltados. Em grande parte, sua imagem foi representada, desde o período medieval¹⁶⁶, como um “impostor”, um “charlatão” e até “libertino”. Dante, na Renascença, retratou-o de forma negativa como um “cismático”. No século XVIII, conforme Armstrong, durante o Iluminismo, Voltaire usou o profeta islâmico como exemplo de “(...) todos os charlatões que escravizaram seus povos pela religião, usando truques e mentiras” e ainda segundo a autora, “não achando algumas das antigas lendas suficientemente grosseiras, ele, feliz da vida, criou mais algumas” (ARMSTRONG, 2002, p. 46).

Em 2006, jornais dinamarqueses publicaram charges do profeta Maomé que acarretaram vários protestos em meio aos muçulmanos espalhados em praticamente todo o mundo. Muitas dessas caricaturas foram republicadas em outros jornais da Europa, e uma dessas charges mostrava o profeta com um turbante no formato de uma bomba relógio, sugerindo que ele seria um terrorista ou teria algum vínculo com o terrorismo. Para além da polêmica reação dos muçulmanos frente ao episódio, o fato revela o desconhecimento ocidental em relação à dimensão sagrada que permeia a vida e a obra de Maomé. O caso da charge citada é fato revelador de que no Ocidente, a imagem negativa do profeta do islã continua tendo ressonância. Armstrong inclusive sugere que a persistência de tal atitude

¹⁶⁶ Foi Norman Daniel, historiador britânico, que analisou a construção da imagem do islã e de seu profeta no período medieval, a partir da abordagem da cultura intelectual do medievo e de suas impressões acerca da religião muçulmana. Para ele os clérigos estudiosos da Idade Média construíram um cânone de concepções sobre o islã que visavam mais fortalecer a unidade identitária da cristandade do que informar sobre a fé e tradição islâmica. Tal acervo imaginário sobreviveu e foi transmitido durante os séculos, praticamente inalterado até a atualidade (DANIEL, 2000, p. 246).

dificulta qualquer entendimento com o mundo muçulmano. Para a autora, talvez tenha chegado a hora de encarar Maomé como um homem de fé que conseguiu trazer paz e civilização para o seu povo (ARMSTRONG, 2002, p. 54).

No entanto, existem autores na contemporaneidade que comungam de outras visões em relação ao profeta islâmico. Dentre eles, destacamos Ibn Warraq, um autor que rejeita a ideia de que tenha existido uma era de ouro mitológica nos primórdios do mundo islâmico, que teria instaurado uma sociedade na qual as mulheres usufríssem de direitos iguais. Para ele, a cultura islâmica é profundamente antifeminista. Em sua perspectiva, não foi o abandono dos ensinamentos originais islâmicos que levou a degradação das sociedades muçulmanas. Nunca houve uma utopia islâmica, pois o islã é causador de um estado de estagnação que atravessa toda a sociedade (WARRAQ, 2003, p. 294).

Warraq, citando uma infinidade de estudiosos, entre eles Muir, analisa a vida de Maomé dividindo-a em dois períodos: um em que Maomé é interpretado como um investigador sincero, motivado religiosamente; e outro em que o profeta expõe uma série de falhas e é corrompido pelo poder e por ambições frívolas (WARRAQ, 2003, p. 87). O mesmo autor fala ainda em uma série de episódios de belicosidade, intolerância e crueldade e que, obviamente, também não faltaram nas histórias bíblicas, devendo ser levados em consideração na conduta do profeta, independentemente de qualquer tipo de relativismo (WARRAQ, 2003, p. 91-99).

De qualquer forma, como já apontamos, a trama retratou Maomé de maneira favorável, sem preconceitos e estereótipos negativos. Não podia deixar de ser diferente, pois sheiks islâmicos prestaram consultoria à autora e ao elenco. Vale citar que o Sheik Jihad Hassan Hammadeh, um dos diretores do Centro de Divulgação do islã para a América Latina, foi um dos especialistas religiosos que auxiliou a autora Gloria Perez. Em seu blog, a autora revelou que além da acessoria do Sheik, leu o texto corânico¹⁶⁷.

A representação positiva do profeta do islã, promovida pela novela, acompanhada da identificação de seu caráter sagrado, a partir de sua colocação como “mensageiro de Deus” é um tema bastante recursivo nessa obra audiovisual. Ao longo do desenrolar das cenas, através de vários diálogos entre os personagens do núcleo muçulmano, a imagem de Maomé é promovida em termos positivos e nem de longe lembra as concepções dos tempos medievais. Até mesmo aspectos de sua vida, anteriores ao recebimento da revelação, são destacados. Em outra cena, sua bondade é enfatizada desde a juventude. O diálogo é novamente conduzido

¹⁶⁷ Disponível em <http://gloriafperez.org/?p=833#comments>.

por “tio Ali”, que explica parte da vida do profeta para Sumaya, filha de um primo, e Khadija¹⁶⁸, sua sobrinha, filha de Jade. Apesar de extensa, a passagem é bastante reveladora de muitos aspectos relacionados à vida de Maomé, fato que justifica sua transcrição quase integralmente:

Ali: o profeta Mohamed S.A.A.S. tinha 25 anos quando se casou com khadija. Ela era uma viúva muito rica, instruída, quinze anos mais velha que ele e tinha muitos negócios.

Khadija: e como é que eles se conheceram?

Ali: ele trabalhava como empregado dela e ela viu que ele tinha um bom coração, era um homem muito bom, ehh sabia disso Jade?

Jade: do profeta? Sabia.

Ali: quando conheceu Khadija e se casou com ela, ele não tinha recebido ainda a revelação do alcorão (...) ¹⁶⁹.

Depois que uma das meninas faz mais uma pergunta, o patriarca continua sua exposição da vida do profeta:

Ali: ahh eles se harmonizavam muito bem, enquanto khadija foi casada com ele o profeta não se casou com nenhuma outra esposa. Só depois que ela faleceu é que ele se casou com 16.

Khadija: dezesseis?

Ali: é, mas ninguém reclamava dele não, ninguém reclamava!

Sumaya: Porque ele se casou com tantas esposas?

Ali: por dois motivos muito importantes: compaixão e clemência. Ele quis redimir o sofrimento das viúvas e também queria esclarecer as mulheres porque ele achava que as mulheres eram um ponto muito importante na religião, para criar os filhos... a mulher faz e desfaz uma casa. O profeta sempre foi muito fiel a todas as esposas dele. ¹⁷⁰

Novamente é destacado que Maomé era um homem bom, “tinha um bom coração”. O trecho ressalta outra característica positiva do profeta que é o seu lado trabalhador. Observamos que no diálogo o personagem Ali faz referência à esposa do profeta como uma mulher rica, pois “tinha muitos negócios”, e também instruída, o que evidencia a relativa importância dada à mulher ainda no período pré-islâmico. Importa agora, destacarmos que a conversa entre os personagens traz a informação de que Maomé era bem mais novo que Khadija e que já havia se casado com ela quando recebeu a revelação do Alcorão. Em meio à fala é ressaltada mais uma característica da personalidade do profeta: sua lealdade, pois enquanto sua primeira esposa viveu, foi um homem leal a ela “e não se casou com nenhuma esposa”.

¹⁶⁸ A filha de Said e Jade, Khadija, recebeu o nome da primeira esposa de Maomé. Ao nascer, os pais, Ali e Abdul, seus tios, justificaram a escolha do nome fazendo alusão à figura da companheira do profeta nos primeiros tempos da recepção da revelação, bem como ao caráter “abençoado, muito virtuoso” do nome. Telenovela O Clone. Capítulo 55. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁶⁹ Telenovela O Clone. Capítulo 81. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁷⁰ Telenovela O Clone. Capítulo 81. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

No entanto, ainda na sequência dessa fala, mais informações da vida de Maomé são apresentadas ao telespectador. Do mesmo modo é destacado o fato de ter possuído dezesseis esposas após a morte de Khadija, bem como prover tratamento justo para todas elas¹⁷¹. O aspecto mais polêmico e problemático da cena é justamente aquele que diz respeito à vida pessoal de Maomé, destacando o grande número de esposas que possuía. Aqui, a autora do folhetim ao inserir a pergunta de Sumaya no diálogo, questionando a elevada quantidade de esposas do profeta, tenta contextualizar a prática da poligamia na conjuntura árabe tribal antiga, conjuntura marcada por conflitos entre os clãs em constantes lutas, que acabavam vitimando muitos árabes e deixando suas mulheres praticamente abandonadas à própria sorte.

Ao mencionar que Maomé “quis redimir o sofrimento das viúvas” e que agiu motivado pela compaixão, a autora se desvinculou totalmente da percepção egressa do período medieval, período em que o profeta era caricaturado como um “libertino”, “devasso” e “lascivo” (DANIEL, 2000, p. 246). Nessa linha de percepção negativa, suas inúmeras esposas eram produto de seu apetite sexual insaciável.

A nosso ver o que faltou para completar a cena, e assim contextualizar melhor os vários casamentos do profeta, foi mais densidade histórica na fala dos personagens. Karen Armstrong realizou um importante estudo histórico da vida de Maomé, situando a prática do profeta dentro das condições históricas da Arábia na virada do século VI para o VII. A autora destacou que o profeta do islã era conhecido antes mesmo de receber a sua revelação pela bondade (ARMSTRONG, 2002, p. 96). Karen Armstrong revela que ele se casou com viúvas para que com o seu exemplo¹⁷² incentivasse os muçulmanos a adotarem mulheres que perderam seus maridos nas batalhas, dando a elas proteção e tranquilidade. A própria prática da poligamia, um costume largamente assentado em sociedades tribais primitivas, ganha, naquele contexto, uma dimensão de “legislação social”, conforme Armstrong entendeu, pois o problema das viúvas, seus filhos, irmãos e outros parentes demandava resolução. Assim, a prática do profeta se inscrevia em uma velha tradição tribal e ganhava novo sentido, pois os homens que morriam não deixavam apenas mulheres viúvas, mas também filhos, irmãos e outros parentes que necessitavam de proteção e sustento (ARMSTRONG, 2002, p. 215).

Entretanto, a mesma autora ressalta também que muitos dos casamentos do profeta serviram como instrumentos políticos ao estabelecerem alianças com chefes tribais

¹⁷¹ Esses dois aspectos também são frequentemente mencionados na novela. Por exemplo, o capítulo 15 frisou o tratamento equilibrado que o profeta dava às suas esposas. Já o capítulo 113 destaca novamente como sendo dezesseis o número de esposas e que “nem uma reclamava dele”.

¹⁷² Maomé deu exemplo em sua prática cotidiana se casando com uma viúva, Zaynab, que morreu oito meses depois do casamento (ARMSTRONG, 2002, p. 218 e 221).

importantes da época na região (ARMSTRONG, 2002, p. 166). Foi o caso de seu casamento com Umm Salamah, viúva de um primo seu e irmã de um dos líderes do poderoso clã mequense dos *Makhzum* (ARMSTRONG, 2002, p. 221). Acrescentamos o comentário de Fátima Mernissi, renomada especialista da história islâmica, que afirma, entre outras coisas, que Maomé se casava por vários motivos: religião, alianças políticas e também pela beleza. Para essa autora, o casamento do profeta com as judias Safiya e Rayhana não teve conotações religiosas e tão pouco políticas (MERNISSI, 1987, p. 54-55). A marroquina Fátima Mernissi tem se destacado como importante referencial na discussão a respeito da mulher muçulmana. Nos textos referentes à questão do uso do véu e da mulher no islã, a autora afirma que as mulheres nunca ocuparam posições políticas importantes, embora algumas poucas tenham chegado à condição de rainhas ou sultanas¹⁷³.

O diálogo anteriormente citado é bastante rico em relação aos conhecimentos subjacentes sobre a vida de Maomé antes e depois de receber sua missão profética. Entendemos que em poucos minutos de ficção televisiva, importantes informações da vida do profeta foram levadas a uma grande audiência de forma breve e resumida, com clareza e uma boa dose de objetividade. Nenhum outro meio conseguiu mobilizar o público com esse tipo de informação com tanta precisão. Vale repetir o que já assinalamos antes, que, em sua maioria, o povo brasileiro não consome literatura acadêmica disponível. Podemos dizer que poucos têm acesso ainda a revistas de informação – culturalmente, os brasileiros leem pouco. Consideramos que nenhum outro meio ofereceu tamanha quantidade de imagens, ideias, representações e informações do islã nesses termos para um grande número de pessoas. Por outro lado, cabe-nos destacar a advertência feita por Michel de Certeau em relação aos usos que os receptores fazem dos programas televisivos assistidos durante várias horas, ou seja, “(...) o que é que o consumidor fabrica com essas imagens e durante essas horas” (DE CERTEAU, 1994, p. 93).

Embora a novela tenha dado maior destaque à figura de Khadija, que aparece com maior frequência na obra, outras companheiras do profeta são também destacadas. Aisha, por exemplo, é mencionada ao longo da trama, em uma cena protagonizada por Abdul, quando conta histórias da vida familiar do profeta para as mulheres que moravam na casa do patriarca Ali. Abdul informa nessa conversa com as mulheres que Aisha tinha apenas 11 anos quando se casou com Maomé. Ao final do diálogo, Abdul acrescenta mais informações sobre o

¹⁷³ Em *Las Sultanas Olvidadas*, ela aponta uma lista de cerca de 15 mulheres que tiveram importância política no contexto islâmico e que caíram no esquecimento. Ver MERSSINI, Fátima. *Las Sultanas Olvidadas – la historia silenciada de las reinas del Islam*. 2ª Edição. Barcelona: El Aleph Editores S.A., 2003.

círculo familiar do profeta, explicando que “(...) Aisha era a esposa preferida do profeta, a que mais distraía ele, porque ela era alegre, conversadeira”¹⁷⁴.

Aisha era filha de Abu Bakr, que junto com Umar foi um dos primeiros muçulmanos a ser convertido. Umar – que também se tornara sogro de Maomé, após sua filha Hafsa ter se casado com ele – e Abu Bakr eram considerados, pela tradição sunita, como os mais próximos e leais companheiros do profeta. Temos aqui, mais um exemplo de que alguns dos vários casamentos de Maomé se davam em função de acordos políticos para a formação de alianças assentadas no parentesco. Aisha foi formalmente noiva do profeta quando ainda era uma criança, com pouco mais de seis anos e casaram-se quando ela tinha apenas nove anos. No entanto, Armstrong assevera que o casamento só se consumou mais tarde, quando ela entrou na puberdade, por volta dos onze anos de idade. Até essa idade Aisha permaneceu na casa de seus pais (ARMSTRONG, 2002, p. 179). A mesma autora reconhece que essa foi talvez a mais importante das esposas do profeta, após a morte de Khadija. Ela chegou a se tornar politicamente importante depois que Maomé faleceu, tendo se envolvido em uma conspiração contra o califa Ali¹⁷⁵.

Entretanto, Ibn Warraq comunga de uma visão diferente. Para ele, apologistas modernos exageram sobre o papel das mulheres do profeta, principalmente no que concerne à propagação da religião. O autor afirma que o fato de o Alcorão simplesmente pedir as mulheres de Maomé para ficar em casa acabou restringindo qualquer tipo de atuação (WARRAQ, 2003, p.309). A partir de Mernissi, percebe-se que poucas mulheres tiveram importância política no contexto islâmico. Aisha pode ter sido uma dessas poucas mulheres, apesar de não ter exercido nenhum tipo de poder político.

Mernissi também questiona o argumento de que o profeta tratava suas esposas com equidade. Para ela a experiência da vida íntima de Maomé revelava uma contradição entre o que ele pregava e o que praticava, reforçando o que já citamos anteriormente, a partir da autora, Maomé se casou por diversos motivos, entre eles a religião, alianças políticas e também beleza. Segundo Mernissi, Aisha foi a esposa que ele mais amou e as demais sabiam disso, ainda, de acordo com a autora, o profeta não cumpria sempre a rotação de esposas (MERNISSI, 1987, p. 54-58).

¹⁷⁴ Telenovela O Clone. Capítulo 109. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁷⁵ Não se pode perder de vista que Aisha era filha do primeiro sucessor de Maomé, Abul Baqr, que se tornou de fato o primeiro califa. Outro fato relevante referente a Aisha é que, segundo alguns hadiths considerados pelos muçulmanos, Maomé chegou a transmitir algumas tradições pessoalmente a ela. Além disso, foi a única esposa em cuja companhia recebia as revelações (ARMSTRONG, 2002, p. 229 e p. 270).

A novela fez menção a um fato da vida familiar de Maomé muito importante, e vários muçulmanos o reconhecem como determinante para a legitimação do uso do véu pelas mulheres. “Tio Ali” narra a história da revelação conhecida como “os versículos da cortina” que envolve, para muitos islâmicos, o princípio da instituição do *hijab*, no qual cortina quer dizer véu. A narrativa tem como cenário a casa do patriarca e, mais uma vez, ele protagoniza a fala. O diálogo, que inicialmente conta com a presença de seus sobrinhos Said e Mohamed é depois engrossado com a chegada de várias mulheres da casa e da família, que se reúnem ao redor do ancião para ouvi-lo. Nessa cena eles se reúnem para a oração e a atmosfera religiosa é reforçada pelo som inconfundível do *muezin* chamando para a reza. Segue o diálogo na sua totalidade:

Tio Ali: como eu estava dizendo, o profeta teve duas revelações em público e todas as outras foram em particular.

Mohamed: em público?

Tio Ali: pois é! Ele se casou e deu uma festa como é natural¹⁷⁶.

Nisso, Zoraide chama as outras mulheres para também ouvirem a história contada pelo chefe e dono da casa:

Tio Ali: Esse foi o casamento com Zaynab, uma das 16 esposas dele. Pois bem, aconteceu a festa e o profeta ficou doido para ficar sozinho com a esposa nova, como qualquer homem estaria né? Os convidados comeram, beberam e foram embora, mas três amigos dele não iam embora nunca e o profeta era um homem muito educado, muito tímido, fez que tava com sono, que tava cansado e os três amigos nada! Continuavam esticando a conversa. Então o profeta pegou o véu e atravessou entre ele e os três amigos e teve uma revelação: Allah ensinou naquela hora a regra de se frequentar a casa alheia. O que se deve fazer quando vai a casa dos outros, come, bebe e depois vai embora!¹⁷⁷

Conforme a tradição islâmica, logo após a celebração do casamento com Zaynab, que era uma prima divorciada de Maomé, a situação incômoda da permanência de alguns convidados por mais tempo, suscitou uma revelação¹⁷⁸ que estabeleceu certa distância entre a família do profeta e o restante da *umma*¹⁷⁹. Em sua origem, o véu era “simplesmente um

¹⁷⁶ Telenovela O Clone. Capítulo 49. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁷⁷ Telenovela O Clone. Capítulo 49. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁷⁸ A revelação em questão contempla a sura 33, 53, cujo conteúdo é o seguinte: Ó crentes, não entreis na casa do Profeta, salvo se tiverdes sido convidados a uma refeição, mas chegai na hora exata para não aguardardes até a mesa ser servida. Se fordes convidados, entrai. E quando tiverdes sido servidos, retirai-vos sem fazer colóquio familiar, porque isso molestaria o Profeta e este se envergonharia de vós. Porém, Deus não Se envergonha da verdade. E se desejardes perguntar algo a suas mulheres [de Maomé], fazei-o através de cortinas. Isso será mais puro para os vossos corações e para os delas. Não vos é dado burlar a confiança do Apóstolo de Deus nem jamais desposar suas mulheres, depois de sua morte, porque isso seria grave ante Deus. (Sura 33, 53) IN: (KAMEL, 2007, p. 150).

¹⁷⁹ No entanto, Ibn Warraq destacou que o profeta Maomé era possuidor de privilégios especiais sancionados pelo Alcorão. Ele cita uma fala atribuída a Aisha em que ela afirma que Deus vinha sempre ao auxílio do profeta para a satisfação de seus desejos (WARRAQ, 2003, p. 303).

protocolo que se aplicava apenas às esposas do Profeta” (ARMSTRONG, 2002, p. 224). Logo, o véu ou cortina não visava rebaixar as esposas, mas era sinal do seu status. O *hijab* não foi planejado para ser opressivo, como muitas vezes é apresentado no Ocidente. Em relação ao vestuário, Armstrong comenta que:

Às mulheres muçulmanas é solicitado, como aos homens, que se vistam com discrição, e não que se escondam da vista dos homens ou vivam segregadas deles, numa parte separada da casa. Essas são implicações posteriores e só se estabeleceram no Império Islâmico três ou quatro gerações depois da morte de Maomé. Parece que os costumes de usar véu e de segregar as mulheres foram importados pelo mundo muçulmano da Pérsia e de Bizâncio, onde havia muito eram tratadas desse modo (ARMSTRONG, 2002, p. 224).

Então, como a autora demonstrou inicialmente, o uso do véu se restringia às mulheres da família do profeta, tendo, posteriormente, seu uso se estendido às mulheres islâmicas já na época da expansão do islã, quando os muçulmanos absorveram influências de seus vizinhos bizantinos e ou de seus vastos territórios conquistados dos persas. Contudo, Ibn Warraq pensa diferente sobre isso. Para ele o véu foi imposto pelo islã (WARRAQ, 2003, p. 315). Entretanto, o mesmo Warraq acaba entrando em contradição quando admite que, à medida que o islã foi se tornando um fenômeno mais urbano e entrou em contato com outras civilizações, os muçulmanos acabaram absorvendo alguns costumes dessas. Ele acrescenta ainda que o véu foi adotado pelos árabes a partir dos persas (WARRAQ, 2003, p. 315-316).

O diálogo ficcional citado acima foi importante porque revelou vários aspectos que permearam a vida de Maomé. Mais uma vez foi mencionado que ele teve 16 esposas. Nesse diálogo, destacou-se a celebração do casamento do profeta com sua prima Zaynab, o que revela que o profeta não foi um homem fechado, inimigo de divertimentos, pois ofereceu festa, recebeu convidados, as pessoas comeram, beberam e se divertiram – tanto é que alguns amigos não queriam nem ir embora. Dois outros atributos de Maomé também são apontados nesse trecho: era um homem tímido e muito educado, embora não soubesse ler nem escrever, conforme destacado em outra cena da novela. No entanto, ressaltamos que o episódio no qual se dá a conversa entre os personagens, apesar de destacar a situação através da qual o profeta recebeu essa importante revelação, não fez alusão direta ao véu e à sua institucionalização na sociedade islâmica. A abordagem novelística incorporou esse tema em outras passagens que serão identificadas e destacadas quando abordarmos de forma mais detalhada as questões que permeiam a vida das mulheres muçulmanas.

A telenovela também levou para a televisão personagens familiares à tradição dos cristãos, procurando inserir o islã em uma linha monoteísta que remonta aos mais antigos

profetas descritos no Velho Testamento. As referências a Jesus e a virgem Maria também são mencionadas e contextualizadas a partir da perspectiva islâmica. O folhetim soube vincular o cotidiano ficcional ao cotidiano do telespectador, estabelecendo a ponte entre ficção e realidade. Maria de Lourdes Motter afirma que na construção de personagens que parecem reais, as telenovelas aproximam o ficcional do real. São os personagens e suas histórias os instrumentos que a dramaturgia televisiva utiliza para que as narrativas obtenham credibilidade e cativem o seu público. Para essa autora,

Um dos elementos fundamentais para que esse efeito se realize [para que as personagens pareçam reais, está, a nosso ver, na estruturação da personagem a partir da instituição de um cotidiano que o prenda, que o ancore no espaço e no tempo. Tecido de reiteraões e recorrências, o cotidiano participa na construção da personagem marcando-a por hábitos rotineiros, cuja sucessão demarca sua individualidade, sua existência enquanto ser e lhe garante similitude com o real. Seu cotidiano individual é organizado também em função do cotidiano que se articula na trama geral da narrativa e da qual todos os personagens participam como integrantes desse universo particular. (MOTTER, 2003, p. 32)

Conforme Motter, o ritmo estabelecido pelo universo da ficção se inscreve no dia-a-dia das audiências televisivas, dialogando com elas e construindo uma espécie de rotina que caminha paralelamente à existência cotidiana das pessoas reais. Assim, datas festivas, eventos sociais e esportivos, servem como referência na construção das rotinas dos personagens da novela.

Em *O Clone*, podemos constatar vários exemplos da interação possibilitada pelo imbricamento entre o ficcional e o real. A autoria da obra organizou vários paralelos entre a trama e a realidade cotidiana brasileira. Os personagens do chamado núcleo brasileiro, vivenciaram as festas natalinas e de ano novo, além do carnaval e da copa do mundo.¹⁸⁰ Além disso, festas de aniversários, casamentos, nascimentos de bebês e outros momentos da vida real permearam toda a trama, contribuindo para a aproximação do cotidiano da telenovela ao dia-a-dia do telespectador, o que estreitou a relação entre o real e o ficcional.

Um exemplo disso, pode ser observado através de um diálogo que foi ao ar justamente em um capítulo (de número 73) em que os personagens brasileiros comemoram as festividades de natal – o capítulo foi ao ar no dia 26 de dezembro, em uma segunda feira, logo depois do dia em que milhões de pessoas comemoraram a data, o que conferiu maior credibilidade à narrativa. De acordo com o episódio, alguns muçulmanos estavam reunidos no

¹⁸⁰ Novamente chamamos a atenção para o fato de que essa telenovela foi transmitida entre o final do ano de 2001 e o mês de julho do ano seguinte. Logo, seu calendário acompanhou os eventos da “vida real” ocorridos nesse período, destacando-se mais especialmente o Natal, as festas de Ano Novo, o carnaval e a copa do mundo – que teve início em junho de 2002, encerrando em julho do mesmo ano.

Brasil na casa de Mohamed e conversavam sobre os festejos que envolviam toda a vizinhança. O assunto que puxou a conversa versava em torno da criação dos filhos “dentro dos costumes” islâmicos e “tio Ali” explicava para Mohamed o significado que os cristãos atribuem à celebração natalina:

Tio Ali: Eles estão festejando o nascimento de Cristo.

Samira (filha de Mohamed): Quem é Cristo tio?

Tio Ali: Para nós Cristo é o profeta. Os profetas são os escolhidos para transmitir a palavra de Allah. É através dos profetas que Allah fala com os homens.

Tio Ali: O livro sagrado diz que os cinco maiores profetas são: Noé, Abraão, Moisés, Jesus e Mohamed. Para os católicos, Jesus era filho de Deus, mas para nós Deus não tem filhos. Só os humanos é que têm filhos.

Amim (filho de Moahamed): Ah e Jesus era filho de Maria, não é tio Ali?

Tio Ali: Isso mesmo, isso mesmo. Jesus era filho de Maria e Maria foi a virgem escolhida por Allah para conceber o profeta. O anjo apareceu a Maria e disse que ela estava esperando o profeta, o mensageiro de Deus. O alcorão tem uma sura inteira, um capítulo inteiro dedicado a Maria¹⁸¹.

A novela destacou nomes importantes que são compartilhados pela tradição judaica, exceção aqui ao de Jesus e de Maomé, bem como, destacou nomes fundamentais no cristianismo, a saber: Noé, Abraão, Moisés e Cristo. O diálogo acima procura inscrever o islã na linha das religiões monoteístas iniciadas com o advento do judaísmo. No entanto, essa cena se volta mais para o estabelecimento de uma proximidade com a fé cristã, especialmente a católica. Tal fato é compreensível levando em consideração que a grande maioria do público que acompanha as telenovelas é adepto do catolicismo. Concluímos, diante disso, que a autora procurou aproximar o islã do cristianismo afim de que a audiência se identificasse com os personagens muçulmanos a partir de uma familiaridade da religião destes com o credo católico.

Um aspecto interessante no trecho citado é o lugar ocupado por Jesus e pela virgem Maria na tradição islâmica. Cabe-nos dizer que esse é um fato bastante desconhecido pelo público. Poucos cristãos sabem da importância de Jesus no islã. Depois de Maomé, é considerado um dos principais profetas juntamente com Noé, Abraão e Moisés. O Alcorão reconhece sua natureza milagrosa. Segundo Ali Kamel, Jesus está acima dos profetas que o precederam (KAMEL, 2007, p. 59).

Outra referência importante na cena é a alusão à virgem Maria e a existência de “um capítulo inteiro dedicado” a ela. De fato, o Alcorão contempla uma sura inteira com a narrativa da história da vinda de Jesus ao mundo a partir do ponto de vista islâmico. Fundamentalmente, os muçulmanos rejeitam a divindade de Cristo, negando-lhe a paternidade

¹⁸¹ Telenovela O Clone, capítulo 73. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

divina. No islã, não se admite a existência do filho de Deus. Portanto, nessa perspectiva o folhetim, ao inserir de forma rápida a história de Jesus, possibilitou uma maior identificação do telespectador brasileiro com a narrativa, preservando, em sua essência, a posição fundamental adotada pela tradição islâmica em relação ao que constitui uma das grandes diferenças em relação ao cristianismo, ou seja, a negação de que Cristo é o filho de Deus.

Para os muçulmanos Jesus não foi crucificado, pois Deus não reservaria a um de seus profetas, considerado um exemplo a ser seguido, a morte na cruz. Além disso, de acordo com a crença islâmica, Maria não pode ser considerada “a mãe de Deus”, como os cristãos católicos a percebem, embora como estes últimos, eles também acreditam que ela foi “eleita entre todas as mulheres do universo”, tendo permanecido virgem até a concepção de Jesus (FARAH, 2001, p. 27).

A novela fez questão de frisar a importância de Jesus Cristo e da virgem Maria no islã, conforme verifica-se em outras cenas que destacam essa posição. Quase ao final, esse ponto é novamente abordado a partir da fala do “tio Ali” ao enfatizar: “a nossa religião gosta muito da virgem Maria, nos temos um respeito muito grande pela mãe de Jesus, o livro sagrado tem um capítulo inteiro dedicado a virgem Maria”¹⁸².

Essa insistência corrobora para o entendimento de que o folhetim procurou apresentar o islã de uma forma mais familiar para o consumo das audiências nacionais. A estratégia foi bastante relevante, pois introduziu uma informação essencial para a compreensão da religião islâmica. O conhecimento de que esta fé reserva um lugar de destaque para Jesus Cristo e sua Mãe facilitou o acesso do telespectador a esse universo. Assim como outros personagens da tradição bíblica foram mencionados ao longo dos vários capítulos, a novela, com a utilização desse recurso, “domesticou” o islã, tornando-o mais próximo e familiar e, ao mesmo tempo, estabeleceu importantes afinidades com a religião da maior parte do telespectador.

A última parte deste capítulo versa em torno da temática relacionada à vida da mulher islâmica, tema que compreende, entre outras coisas, assuntos delicados como o casamento, o divórcio e o papel da esposa nessa tradição. O último subtópico reveste-se de uma importância didática considerável, pois através dessas cenas e narrativas alguns pontos polêmicos foram esclarecidos como, por exemplo, a questão da mutilação genital.

¹⁸² Telenovela O Clone. Capítulo 196. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

2.6 – A MULHER NO ISLÃ

Uma das temáticas mais destacadas na telenovela *O Clone* foi a representação da mulher muçulmana na cultura e religião islâmica. Por se tratar de um tema muito polêmico, explorado na mídia, muitas vezes de forma sensacionalista e generalizadora, quase sempre de maneira negativa, a novela o abordou em alguns aspectos centrais. Em outros termos, a narrativa novelística priorizou justamente alguns pontos sensíveis e que veem recebendo um tratamento mais recorrente por parte da grande imprensa ocidental de informações. Além disso, a obra audiovisual também levou para a televisão um grande número de informações que concernem à situação feminina nessa tradição cultural. Logo abaixo, esboçamos um quadro quantificando e identificando uma variedade de tópicos relacionados à condição feminina e que foram lembrados na narrativa ficcional.

Quadro 5 – Uma quantificação para os assuntos mais recorrentes

Assuntos recorrentes 10 ou mais vezes	Quant.	Assuntos recorrentes em número inferior a 10 vezes	Quant.
Vestimenta;	+ de 20	Virgindade;	05
Casamento;	+ de 30	Tratamento igual para as esposas;	05
Esposa Virtuosa;	+ de 10	Mutilação genital;	02
Poligamia;	+ de 10	Mulheres jogando futebol;	03
Divórcio;	+ de 20	Gravidez;	02
Direitos para as mulheres;	+ de 13	Adultério;	07
Família, incluindo a honra familiar;	+ de 10	Castigos;	07
Ditados relacionados à mulher;	+ de 10	Opiniões de “ocidentais” sobre as muçulmanas;	02
Difamar a mulher;	10	Opiniões de muçulmanos sobre as mulheres brasileiras;	03
Filhos;	+ de 10	Dote;	02
		Corpo da mulher;	01
		Separação dos sexos;	05
		“Devolução” da esposa;	07
		Rituais pré-nupciais;	08
		Mulher e oração;	05
		Sexo e prazer;	02
		Palavra da mulher;	03
		Beleza da mulher;	05

Fonte: Telenovela *O Clone*. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Na primeira coluna, apresentamos um total de 10 subtemas cuja ocorrência na trama foi superior a dez vezes. Diálogos e cenas em que se discutia a respeito do vestuário feminino, casamento, divórcio e direitos para as mulheres apareceram com maior frequência ao longo dos capítulos. Na segunda coluna, procuramos inserir os tópicos que tiveram menor atenção no folhetim – em relação aos itens identificados na primeira tabela. No entanto, ressaltamos que em alguns deles, assuntos como: virgindade, tratamento igual para as esposas, adultério, castigos e devolução da esposa, bem como rituais pré-nupciais, a quantidade de ocorrências também pode ser considerada relativamente boa. Por fim, destacamos que para além da mera quantificação, alguns temas que apareceram pouco como, por exemplo, os esclarecimentos em torno da polêmica questão da mutilação genital, com cerca de duas aparições, tiveram um tratamento bastante didático e explicativo. Nesse caso, apesar do número limitado de inserções, a riqueza informativa dos diálogos, propiciou cenas e narrativas qualitativamente relevantes dentro desta proposta, pois aqui se comprovava o tom nitidamente pedagógico da novela.

Diante da pretensão explicativa da telenovela, materializada nas diversas cenas e diálogos nos quais os personagens procuram descrever o papel da mulher islâmica em várias situações sociais, priorizamos as narrativas que remeteram aos assuntos de maior visibilidade nos noticiários. Muitas cenas que tratavam de temas relacionados à mulher islâmica emergiram nos dois primeiros meses de exibição, logo nos primeiros capítulos. Naquele período, o telejornalismo concentrava boa parte de sua atenção à cobertura dos desdobramentos da queda do regime fundamentalista da milícia tribal Taleban¹⁸³ no Afeganistão – quando a novela estreou na TV, as tropas americanas já tinham invadido o Afeganistão. Uma das imagens mais recorrentes era a violência perpetrada pelo grupo às mulheres afegãs. Privadas do direito de trabalhar e estudar, só podiam sair às ruas cobertas dos pés à cabeça e acompanhadas de seus maridos ou parentes masculinos. A imagem da *burka* se tornou a peça do vestuário prevalente nas representações audiovisuais dos noticiários televisivos¹⁸⁴. Para muitas pessoas, desprovidas de informações acerca da vida feminina no

¹⁸³ O Taleban é uma milícia tribal composta por refugiados afegãos, educados em assuntos religiosos nas madrasas fundamentalistas do Paquistão, que emergiu vitoriosa após a guerra civil que se seguiu ao advento da retirada soviética e à queda do regime pró-comunista de Muhamad Najibullah. Em 1996 o Taleban conquistou Cabul e estabeleceu um governo islamista extremista, baseado na interpretação rigorosa da xaria (DEMAN, 2004, p.269). O governo Taleban vigorou até 2001 quando a intervenção militar liderada pelos Estados Unidos se processou. Durante esse regime extremista severas restrições foram impostas à população afegã. As mulheres foram obrigadas a usar a *burka*, deixar de trabalhar e de saírem sozinhas, além de terem de deixar de ir à escola.

¹⁸⁴ Ver por exemplo a série de reportagens especiais realizadas pela jornalista Ana Paula Padrão, exibidas no *Jornal Nacional* entre os dias 12/12/2001 e 15/12/2001 intituladas “Depois do Taleban” – citadas e discutidas no primeiro capítulo. Um dos principais temas das matérias versava sobre o ainda predomínio da *burka* na indumentária feminina, apesar da queda do Taleban.

islã, a confusão estava formada: a mulher muçulmana era sinônimo de *burka*¹⁸⁵ e a religião passou a ser associada, invariavelmente como uma fé que oprime a mulher.

Por isso, diante de tamanha complexidade, bem como de frequentes generalizações apressadas, tem predominado a controvérsia sobre tentativas de se descreverem a realidade social das mulheres muçulmanas. Trata-se de um terreno marcado por muita polêmica, em que pesem algumas doses de fascinação, herança talvez de um imaginário impregnado pelo clima de sensualismo egresso das “fantasias orientais” e evocadas em discursos tributários das “*Mil e uma noites*”.

Se no passado eram as representações orientalistas carregadas com imagens de volúpia e sensualidade da mulher que predominavam na mente de muitos ocidentais, na contemporaneidade essa ideia cede lugar a representações que associam as mulheres à violência e à opressão. A própria novela resgata esse tipo de estereótipo, embora o recurso dramatúrgico da cena que foi transmitida – e que comentaremos a seguir – tenha se mostrado bastante criativa e didática. Como não podia faltar, a narrativa é encabeçada por um diálogo entre o “tio Ali” e o cientista Albieri e sua esposa. É ela que através de um breve comentário, sintetiza boa parte de uma forte tendência predominante na opinião mundial sobre a condição feminina no islã: “Eu tinha uma outra impressão das mulheres de seu país, seu Ali. Eu que achava que elas eram tristes, oprimidas”¹⁸⁶.

A situação ficcional destacada, embora bastante resumida, constitui apenas um fragmento de um diálogo em que a dupla Ali/Albieri são protagonistas no universo ficcional do debate cultural entre Ocidente e Oriente. Ainda neste capítulo voltaremos a outras partes dessa cena, mas o que interessa aqui é que as críticas à condição feminina no Oriente islâmico se tornaram um tema recorrente nas discussões civilizacionais que aparecem ao longo da novela. A fala da esposa do cientista reproduz uma das representações mais difundidas a respeito das muçulmanas, a saber, a imagem da opressão feminina.

De fato, o islã procurou, desde o seu advento, enquadrar a mulher, refreando a sua autodeterminação, conforme Mernissi sugere (MERNISSI, 1987, p. 60). Analisando a obra do Imam Ghazali, a autora afirma que a base do arranjo social islâmico reside na regulação da sexualidade feminina como imperativo capaz de garantir a virtude da mulher. Nessa sociedade, a mulher é vista com desconfiança, pois pode representar ameaça instaurando a *zina*, ou seja, promovendo o intercursos sexual ilícito. O sexo ilícito estabelece a *fitna*, ou caos,

¹⁸⁵ A *burka* é uma vestimenta que se caracteriza por tampar os olhos e foi imposta às mulheres afegãs durante o período em que o Taleban governou o país, entre 1996 e 2001.

¹⁸⁶ Telenovela O Clone, capítulo 68. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

desordem – na novela era representado principalmente pela expressão “espalhar a corrupção”. Decorre dessa percepção que a segregação sexual se efetiva como um dispositivo de proteção do homem e não da mulher, porque

The fear of female self-determination is basic to the Muslim order and is closely linked to fear of fitna. If women are not constrained, the men are faced with an irresistible sexual attraction that inevitably leads to fitna and chaos by driving them to zina, illicit copulation (MERNISSI, 1987, p. 53-54)¹⁸⁷.

Sendo assim, o medo de que a mulher possa criar a *fitna* acaba permeando toda a concepção de sexualidade feminina, na medida em que o islã limita a autodeterminação da mulher. Mernissi sugere que a própria experiência de Maomé concernente à corrosiva atração do poder sexual feminino acabou por evidenciar grande parte da atitude muçulmana sobre as mulheres. O medo que o próprio profeta experimentou de sucumbir diante da tentação representada pela atração sexual feminina explica muito sobre o comportamento das sociedades islâmicas em relação à mulher (MERNISSI, 1987, p. 53-54).

Existem muitas diferenças entre as sociedades muçulmanas determinadas por uma série de posturas que variam de um lugar para outro¹⁸⁸. Boa parte dessa diferenciação deriva de costumes e tradições antigas, que passam de pai para filho e, muitas vezes, sobrevivem praticamente inalterados na contemporaneidade – pelo menos nas regiões que pouco foram incomodadas pela modernização e pelo impacto do Ocidente, como é o caso de áreas tribais espalhadas pelo interior do continente africano e asiático. Diante desse quadro, deve-se ter cuidado ao se falar da situação da mulher muçulmana, pois, trata-se de uma civilização que se afigura como um fenômeno que, para além da dimensão religiosa, se apresenta como uma complexa tradição histórica, social e cultural.

O islã não é uma totalidade absoluta, fixa e imutável, como muitos creem. Na verdade as situações vividas pelas mulheres dependem de vários fatores que vão além da religião. Condições sociais, culturais e país de origem podem ser elementos determinantes. Peter Demant esclarece que no islã a participação social feminina varia de acordo com as regras locais de cada região no mundo muçulmano. Toda uma variedade de posições sobre as

¹⁸⁷ O medo de auto-determinação feminina é essencial à ordem muçulmana e é estreitamente ligado ao medo da *fitna*. Se as mulheres não forem restringidas, os homens estarão de frente com a atração sexual irresistível, isso inevitavelmente leva a *fitna* e ao caos dirigindo-os a *zina*, copulação ilícita (Tradução do autor).

¹⁸⁸ Paulo Daniel Farah afirma que em países como a Arábia Saudita, as restrições ao papel social da mulher são intensas. “Elas não podem votar nem dirigir por exemplo” (FARAH, 2001, p. 86). No Afeganistão dos Taleban, conforme visto, a situação era de repressão total e de negação dos direitos ao trabalho e à educação. No entanto, em grande parte do Mundo Muçulmano, as mulheres podem estudar, trabalhar e, no caso de países como Turquia, Tunísia e Iraque, possuem plenos direitos civis e políticos.

mulheres são acomodadas em função também da diversidade cultural do universo islâmico. O mesmo autor reconhece ainda que:

os versículos do alcorão que regulam e limitam o comportamento da mulher são pouco numerosos e passíveis de múltiplas interpretações. A situação da mulher no Islã reflete antes valores e necessidades de uma sociedade tribal do que valores especificamente religiosos. Parece que ao invés de negar o tribalismo, o Islã “levava” valores tribais, intrínsecos às suas fontes autorizadas, para as outras sociedades que conquistou, influenciou ou converteu (DEMANT, 2004, p. 155).

Podemos afirmar que o islã, desde seu advento, estabeleceu uma atenção para a relação entre os sexos, se preocupando principalmente com o papel e posição da mulher dentro da sociedade (DEMANT, 2004, p. 148). Como Peter Demant explicou: “No pensamento islâmico atual, a posição da mulher é inferior a do homem, situação que reflete a realidade sociológica da sociedade pré-islâmica da qual o islã emergiu, das comunidades muçulmanas históricas e do mundo muçulmano atual” (DEMANT, 2004, p. 150). Logo, a situação feminina no islã é um reflexo do contexto sobre o qual a civilização islâmica se sobrepôs.

Práticas patriarcais das antigas sociedades do Oriente Médio inscreviam as mulheres da região numa posição de inferioridade perante os homens. Uma antiga herança cultural ainda subsiste na vida social de vastos setores da população de boa parte dos países muçulmanos. O islã se mostrou como um espaço propício para a sobrevivência de antigos costumes contrários às mulheres, embora se possa reconhecer que tais permanências não se deram exclusivamente sob este monoteísmo e, mesmo o cristianismo bem mais antigo soube acomodar valores egressos do patriarcalismo.

O advento do islã promoveu melhorias¹⁸⁹ na condição feminina e a telenovela procurou retomar esse discurso, estabelecendo uma rápida comparação com o Ocidente, muitas vezes criticado na obra por promover a erosão dos valores da tradição religiosa – conforme destacaremos no próximo capítulo. A dimensão didática do folhetim foi traduzida na abordagem claramente informativa de *O Clone*. Novamente ressaltamos que foi por meio do personagem Ali que esse discurso ganhou vida na ficção. A maior parte do elemento explicativo se materializou através de suas narrativas. Como exemplo desse didatismo, apresentamos uma passagem na qual o patriarca, conversando com o amigo Abdul e a sobrinha deste, Nazira, procura destacar o papel do Alcorão na promoção de avanços em relação à situação da mulher:

¹⁸⁹ Ibn Warraq, nega que a chegada do islã tenha promovido melhorias na condição da mulher. Para ele, em se tratando das mulheres beduínas, o islã foi o responsável pela deterioração das mulheres casadas, privando-as de liberdade e independência (WARRAQ, 2003, p. 293).

Ali: É o que eu sempre digo pros meus amigos do Ocidente: o árabe pode ser machista, e ele é machista, mas o Alcorão não é. O Alcorão deu as nossas mulheres direitos que as mulheres ocidentais, mesmo falando de liberdade, só conquistaram séculos depois. O direito de herança, o direito ao divórcio¹⁹⁰.

O personagem que já foi caracterizado como um típico muçulmano zeloso e ciente da tradição reconhece o machismo na cultura árabe. Apesar de não expor que a sobrevivência de velhos costumes restringiu o alcance das conquistas corânicas, dissocia elementos da cultura árabe da religião, não apenas nesse trecho, mas ao longo de alguns capítulos e situações fictícias¹⁹¹. No contexto do século VII, em uma sociedade fortemente marcada por práticas machistas e pela desvalorização da mulher, a chegada do islã vai promover melhorias importantes na condição feminina. A fala citada acima reconhece essa situação, embora tenha se limitado apenas ao direito à herança e ao divórcio.

Sabemos que na sociedade pré-islâmica a mulher era privada à herança, sendo muitas vezes considerada praticamente uma propriedade do homem. Além disso, os árabes recorriam com frequência ao infanticídio feminino. O islã não só proibiu tal prática, como garantiu à mulher o direito à herança, embora tenha direito apenas a metade dos bens, em relação aos homens. Na tradição muçulmana essa diferença se justifica pelo papel de provedor atribuído ao sexo masculino, cabe ao homem sustentar a família e proteger a mulher. Com o direito à herança a mulher passa então a ter existência jurídica, inclusive com direitos delineados em relação à propriedade.

Bernard Lewis considera que o islã suavizou a desigualdade entre homem e mulher. Ele destaca que as “(...) mulheres, ainda sujeitas à poligamia e ao concubinato, receberam direitos de propriedade que só foram igualados no Ocidente nos tempos modernos” (LEWIS, 1996, p. 76). Este aspecto de que o islã promoveu importantes conquistas para as mulheres e que muitas delas “só foram igualadas no Ocidente nos tempos modernos” foi enfatizado muitas vezes na ficção. Como vimos no trecho citado, Ali faz questão de frisar “que o alcorão deu (...) direitos que as mulheres ocidentais, (...) só conquistaram séculos depois”.

A ênfase dada no discurso de que a civilização islâmica promoveu melhorias na condição feminina é retomada em outras situações da narrativa, sempre a partir de um diálogo explicativo. Um exemplo disso pode ser comprovado em uma cena que foi ao ar durante o capítulo 68, na qual o patriarca Ali conversa com o cientista Albieri sobre ciência e religião.

¹⁹⁰ Telenovela O Clone, capítulo 15. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁹¹ Um bom exemplo é o capítulo 130, na cena em que Ali explica para Said que Allah é muito justo também com as mulheres, por isso é que ele proibiu o costume dos árabes antigos que repudiavam suas mulheres e essas perdiam o direito de esposas, mas continuavam ligadas ao marido, não podendo se casar de novo. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

O geneticista critica a situação das mulheres no islã e afirma que elas ainda “(...) tem muito a reivindicar”. A resposta do muçulmano retoma o mesmo discurso – aqui reduzido apenas a sua parte final – de que “(...) as nossas mulheres conquistaram o direito do divórcio no século VII, conquistaram a herança no século VII”¹⁹².

Uma provável explicação para a insistência nesse tipo de enunciado está diretamente relacionada ao horizonte social da telenovela. Conforme destacamos por diversas vezes ao longo desta pesquisa, *O Clone* foi marcado pelo debate suscitado após o 11 de setembro, o que incluiu, entre outros, o contexto do ataque liderado pelo EUA ao Afeganistão, até então governado pela milícia extremista Taleban. Nos períodos que antecederam a resposta norte-americana – e mesmo alguns dias depois da queda do regime Taleban – a cultura da mídia deu muita visibilidade à situação feminina afegã. Pode-se sugerir que esse quadro internacional influenciou a cultura midiática ficcional brasileira, pois a autora e produção do folhetim evocaram um tipo de representação que não endossou, em grande medida, a imagem da religião que submete a mulher e nega direitos elementares a ela. Isso não significa dizer que *O Clone* não tenha se apropriado de algum tipo de estereótipo que favoreceu o imaginário ocidental. Conforme destacaremos no quarto capítulo, muitas imagens egressas do orientalismo literário foram utilizadas na composição do perfil e da performance dos personagens, bem como na ativação de um imaginário que facilitou a identificação das audiências com um outro já razoavelmente familiar.

Além do excesso de didatismo nessa temática, esses discursos sempre vinham acompanhados de algum tipo de comparação com a situação da mulher no Ocidente¹⁹³, embora não tenha sido feita a partir de uma perspectiva religiosa cristã. Em outros termos, quando os muçulmanos falavam a respeito das ocidentais, nunca o faziam, atribuindo a situação da mulher ocidental à religião cristã. Muito pelo contrário, em suas falas, os muçulmanos apontavam os ocidentais como um povo sem religião, uma gente que tinha se afastado de Deus. Até mesmo as mulheres muçulmanas da ficção não poupavam críticas às ocidentais: Latifa, volta e meia, lamentava a “sorte das brasileiras” que tinham que se preocupar com a beleza para não correrem o risco de “serem jogadas ao vento”¹⁹⁴. Nesse sentido, podemos considerar que a telenovela até supervalorizou a situação geral da mulher

¹⁹² Telenovela *O Clone*, capítulo 68. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁹³ A mesma cena citada resumidamente no parágrafo ilustra um exemplo de comparações entre a condição feminina no Oriente e no Ocidente. Albieri questiona: “(...) Você não vai comparar a liberdade que a mulher tem no Ocidente com a liberdade que ela tem no Oriente?”. Telenovela *O Clone*, capítulo 68. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto. O tema das críticas a civilização ocidental será desenvolvido no próximo capítulo desta tese.

¹⁹⁴ Telenovela *O Clone*, capítulo 68. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

islâmica, trazendo para a ficção um grande número de circunstâncias que reforçaram a pretensão didático-explicativa da novela.

O Clone enfatizou em várias cenas, através de muitos diálogos, aspectos constituintes da vida conjugal de uma muçulmana, como por exemplo, a questão do *mahar*, ou dote, como instrumento garantidor de segurança financeira em caso de dissolução do arranjo matrimonial. Inúmeras passagens destacavam o pagamento do dote por ocasião do casamento. Quando se casa, “(...) o marido paga um *mahar* (preço da noiva) que pertence à própria mulher (e não a seus parentes masculinos) e lhe é devido em caso de divórcio” (DEMANT, 2004, p.150).

Na trama, são realizadas várias cerimônias de casamento que ilustram essa prática na tradição islâmica. O patriarca Ali, praticamente “negocia” o casamento das duas sobrinhas, Jade e Latifa com os também sobrinhos e irmãos Said e Mohamed. Em ambos os casos, a consecução do matrimônio é precedida pelo pagamento do dote que se dá mediante a entrega de uma determinada quantia em ouro ou dinheiro.

A possibilidade do divórcio também foi bastante destacada no folhetim, pois a protagonista principal, a “mocinha” Jade¹⁹⁵, se casa com Said, apenas para satisfação do tio. Muito pouco à vontade no papel de esposa “muçulmana”, ela passou quase que a trama inteira entre o repúdio pelo marido e as várias reconciliações. Jade divorciou-se do marido três vezes, e para se reconciliar novamente com o esposo, teve que se casar com outro homem. Depois de trinta dias se divorciou do novo marido para, posteriormente se casar com Said¹⁹⁶. A situação ficcional bastante estranha ao universo cristão encontra respaldo na complexa tradição islâmica, embora inusitada e pouco usual, pois uma “(...) mulher três vezes repudiada, com efeito, não necessitaria retornar ao seu esposo senão sob a condição da contratação de um novo casamento, consumado e seguido de divórcio” (BOUHDIBA, 2006, p. 121)¹⁹⁷.

Ibn Warraq relativiza a possibilidade de que no islã a mulher pode pedir o divórcio. Para o autor, apenas em caso de ablação do pênis do marido é que a esposa pode se divorciar (WARRAQ, 2003, p. 303-304). Ainda segundo Warraq, todos os homens muçulmanos podem, a qualquer tempo, separar-se de suas esposas, repudiá-las sem formalidade, sem

¹⁹⁵ O enredo principal da novela se desenvolve ao longo da história de amor entre Jade, interpretada pela atriz Giovanna Antonelli e Lucas, um brasileiro, interpretado por Murilo Benício. Lucas e Jade se conhecem no Marrocos e ambos acabam sendo separados estabelecendo suas próprias famílias, mas alimentando um romance dentro da mais acabada tradição melodramática. Ao final da trama, o casal é reunido em um desfecho típico de “final feliz”.

¹⁹⁶ Ver por exemplo os capítulos 103, 133 e 150 da novela. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁹⁷ Conforme Warraq, basta o marido pronunciar a frase “você está divorciada” e o divórcio está feito, embora possa ser revogável por um período de três meses. Se o marido pronunciar a mesma frase citada por três vezes, o divórcio é definitivo. Nesse caso, a mulher não pode voltar para seu marido até que se case, seja “usufruída”, e divorcia-se de outro marido (WARRAQ, 2003, p. 320).

explicações e sem compensações. Em sua perspectiva, o divórcio depende integralmente da vontade e dos caprichos do marido (WARRAQ, 2003, p. 320). A mulher não tem nenhuma iniciativa. Curiosamente, Fátima Mernissi argumenta que no tempo de Maomé, o repúdio por parte da mulher era algo comum (MERNISSI, 1987, p. 52).

Ainda em se tratando do divórcio, na cena em que Jade demonstra as primeiras manifestações de insatisfação em relação ao casamento, o tio pergunta à sobrinha:

Ali: (...) seu marido não tá cumprindo com a obrigação de marido? Ele vai a você com a rapidez do pássaro, não deixa você contente na cama, é isso? (...) se é isso reclama com o juiz. O juiz fala com Said para ele deixar você contente. Se ele não conseguir, ninguém pode negar o direito de pedir divórcio¹⁹⁸.

A cena ficcional revela a possibilidade de a mulher islâmica pedir e obter o divórcio quando o marido não consegue cumprir com as suas obrigações. O que também inclui a satisfação sexual da esposa¹⁹⁹, pois conforme o diálogo, ela poderia recorrer ao juiz para uma reprimenda ao parceiro, antes do pedido do divórcio. Ainda neste capítulo, evidenciaremos a atenção que a novela dispensou à vida conjugal e à satisfação da esposa. Retornando ao divórcio, devemos também mencionar que assim como a narrativa teve nesse assunto um ponto recorrente, foram relativamente numerosas as considerações de que o divórcio é muito “(...) mal visto no Islã (...)” (BOUHDIBA, 2006, p. 118).²⁰⁰

Como destacamos se por um lado a produção do melodrama insistiu bastante no elemento progressista da religião islâmica no tocante à mulher, por outro podemos criticar a falta de um quadro geral que destacasse melhor o peso das tradições e velhos costumes patriarcais no seio da sociedade muçulmana, mesmo após o advento do monoteísmo. Não que a narrativa não tenha dado destaque a algumas cenas que diferenciavam costumes e tradições culturais dos elementos especificamente religiosos. Conforme aludimos, a telenovela fez menção a elementos da antiga tradição cultural árabe que foram abandonados pela adoção da religião. Também, quando a novela abordou tópicos polêmicos, como a questão da mutilação genital, como veremos adiante, os diálogos chamaram a atenção para a diferença entre a religião e o(s) costume(s). Percebemos que os produtores da obra procuraram delimitar o quadro discursivo dentro de uma linha explicativa e que sobrevalorizaram os elementos

¹⁹⁸ Telenovela O Clone, capítulo 22. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

¹⁹⁹ O que não é endossado por Ibn Warraq que afirma que a recusa do marido ao coito com sua esposa é visto apenas como uma renúncia livre de seus desejos sexuais legitimamente adquiridos (WARRAQ, 2003, p. 303). Além disso, para o mesmo autor, uma vez consumado o casamento, os direitos sexuais da mulher parecem desaparecer (WARRAQ, 2003, p. 303).

²⁰⁰ A título de exemplo, Zoraide adverte Jade de que “(...) de todas as coisas permitidas, a mais odiada por Allah é o divórcio”. Telenovela O Clone, capítulo 41. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto. Outros comentários semelhantes, ver os capítulos 29 e 54.

considerados positivos da religião. Telespectadores chegaram a acusar a autora de ter exagerado no tom politicamente correto ao representar o islã.²⁰¹ Inclusive, foi dentro dessa perspectiva que apareceram as cenas e diálogos que procuraram diferenciar os elementos de ordem cultural dos religiosos.

Chamamos a atenção aqui para a ausência de um aprofundamento da narrativa nos pontos em que velhos costumes, tradições, enfim toda uma herança cultural tenha contribuído para obliterar a mensagem original islâmica. Segundo Bouhdiba, a tradição no islã é um padrão cultural ideal, o afastamento é aberração. O modelo histórico encarnado pelo profeta, descrito na *suna* é o modelo animado, o comportamento ideal. Quanto mais a história avança, mais os muçulmanos se afastam dele, embora permaneça no imaginário coletivo aumentado e mistificado (BOUHDIBA, 2006, p. 15-18). Dito de outra forma, à medida que o mundo muçulmano se afasta temporalmente da experiência histórica encarnada por Maomé, na comunidade de Medina, no século VII, a vida social vai se distanciando do ideal corânico. Decorre disso, muitas vezes, um abismo entre a crença e a prática dos muçulmanos.

Bernard Lewis, já referido como um autor que considerou a religião dos muçulmanos elemento de melhoria da condição feminina, chama a atenção para o papel de costumes, especialmente dos persas e romanos, como instrumento atenuante na influência humanizadora dos ensinamentos islâmicos (LEWIS, 1996, p. 189).

Podemos dizer que a situação da mulher na civilização islâmica foi se deteriorando à medida que a mensagem original foi sendo modificada e solapada ao sabor de atitudes, valores e costumes preexistentes²⁰². Este contexto de afastamento do ideal corânico e de valorização de antigos costumes e tradições foi levemente abordado na obra audiovisual. Assim, é lamentável que o folhetim não tenha dado maior visibilidade e didatismo na diferenciação entre crença e prática, embora os exemplos numericamente inferiores em relação aos inúmeros elementos valorativos da dimensão religiosa ressaltada, ao longo da trama, tenham sido muito relevantes, pois focaram justamente os tópicos mais polêmicos e mal compreendidos na esfera midiática²⁰³.

²⁰¹ Revista Veja. *Que Islã é esse?* Editora Abril: São Paulo, 2002, p. 104.

²⁰² No entanto, de acordo com o que já foi citado, existem autores que não partilham dessa visão, como Ibn Warraq, além de negar que o islã promoveu avanços para a mulher, afirma também que as mulheres beduínas tiveram uma deterioração de sua posição na sociedade após o advento do islã (WARRAQ, 2003, p. 292).

²⁰³ Existem diferenças significativas entre o islã sunita normativo e as tradições populares. O Magreb é caracterizado por ser uma região do mundo muçulmano onde se observam a importância dessas práticas no meio popular. Maria Carneira da Silva, antropóloga lusitana que realizou pesquisas de campo em contexto marroquino assevera que as interações produzidas pelas mulheres e a religião são reimaginadas em um processo de bricolage que recicla tradição e modernidade (SILVA, 1997, p. 57). A novela, principalmente por meio da personagem Zoraide, levou ao telespectador uma razoável quantidade de práticas largamente difundidas nos meios populares,

A telenovela brasileira, em função de sua complexidade narrativa e contínua experimentação estética, contribuiu para dar profundidade e contextualidade a temas que o telejornalismo simplifica. E, conforme identificamos, se os exemplos levados pelo folhetim das permanências culturais no seio das sociedades islâmicas não foram muito abundantes quando comparados com outros tópicos tratados na mesma obra, nem por isso foram irrelevantes. Muito pelo contrário, os produtores da obra dramaturgica acertaram com os assuntos representados. Consideramos a forma como foi levado o tema da mutilação genital como o maior exemplo e também a melhor ilustração da dimensão didática de *O Clone*.

A representação desse tema pela ficção, a nosso ver foi extremamente didática e serviu para contribuir na reelaboração de uma velha imagem negativa a qual os muçulmanos são associados há um bom tempo, ou seja, uma religião que oprime e mutila a mulher. A novela, em poucos segundos, através de uma cena, conseguiu transpor para a ficção um diálogo que foi representativo de um dos assuntos mais controversos e polêmicos nos meios ocidentais – e, é claro, também no mundo muçulmano – a respeito da situação da mulher. Trata-se da mutilação genital feminina (extirpação do clitóris). Os jovens personagens Said e Mohamed, pretendentes das sobrinhas do Ali, perguntam se as meninas foram “castradas”, alegando que a irmã, “(...) Nazira foi cortada com uns dez anos”. Eis a resposta do Ali, bem como o restante do diálogo ficcional:

Tio Ali: que estupidez!

Said: mas é o que a religião manda fazer.

Tio Ali: Não. Isso é costume. A religião não manda fazer nada disso. Onde Deus deu essa ordem? Onde? Eu desafio vocês a me mostrar no Alcorão onde está escrito isso.

Said: onde está escrito eu não sei, mas é o que todo mundo faz.

Mohamed: está escrito em algum lugar!

Tio Ali: Não, não está. Na minha casa não se corta ninguém. Mas se vocês quiserem desmanchar o trato por causa disso, que desmanchem. Eu vou cortar as minhas sobrinhas? Minhas sobrinhas vão ficar inteiras como Deus fez elas. Onde já se viu? Sair por aí cortando o que Deus botou?²⁰⁴

Embora seja pouco provável que uma conversa dessa natureza aconteça na realidade, principalmente no Marrocos, considerado um dos países muçulmanos mais progressistas, moderno e razoavelmente liberal em matéria de costumes e tradições, a mutilação genital, chamada ablação feminina é uma antiga prática tribal africana que remonta ao período pré-islâmico. Tal costume continuou apesar da religião e ainda é muito utilizado por amplos estratos da população tribal africana subsaariana, como também no Egito, Sudão e Somália.

entre as quais se destacavam presságios, simpatias, ditados, utilização de ervas e raízes, alusões a algum tipo de “gênio do mal” e até prática da leitura da sorte através da “xícara suja com borra de café”.

²⁰⁴ Telenovela *O Clone*, capítulo 8. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Para além do quadro imaginário e fantasioso, pois a mutilação genital é desconhecida no Marrocos, percebe-se que o patriarca Ali desvincula a religião dos costumes: “isso é costume. A religião não manda fazer nada disso”.

Críticos do islã, muitas vezes mal informados, incorrem no equívoco de imputar essa prática à religião. Bouhdiba afirma que a circuncisão é mais que uma questão de higiene ou um simples costume. Nos países onde ela é praticada, define-se uma relação de pertencimento à comunidade islâmica (BOUHDIBA, 2006, p. 229). A circuncisão feminina, ignorada no Magreb, não deve ser confundida com a clitorectomia, ou mutilação genital. Para esse autor, a primeira é tolerada, mas a segunda é terminantemente proibida (BOUHDIBA, 2006, p. 231). Contudo, existem várias diferenças de opinião entre acadêmicos sunitas a respeito da redução do genital feminino. Predominam as explicações afirmando que a circuncisão é para os homens. Em março de 2005, o Dr. Ahmed Talib, diretor da Faculdade sobre a xaria na Universidade de Al Azhar, declarou que todas as práticas de circuncisão feminina e mutilação são crimes e não têm nenhum relacionamento com o islã²⁰⁵.

De qualquer forma, para além do debate em tono da circuncisão feminina e da clitorectomia, importa considerar que no diálogo ficcional, o “tio Ali” desvencilha a antiga prática, ainda verificada em áreas da África, independentemente de serem islâmicas, cristãs ou não monoteístas, da religião muçulmana. Acreditamos que em função do elevado número de pessoas que assistiram à novela, essa cena ficcional, a despeito de seu caráter fantasioso, e até pouco verossímil – nesse caso, ao trazer uma prática tribal africana para um país como o Marrocos que desconheceu a mutilação genital feminina – tenha contribuído para anular a identificação do islã com a extirpação do clitóris.

Outro exemplo identificado a respeito da sobrevivência de velhas práticas culturais, sedimentadas na vida social islâmica, que foram abordadas no folhetim, pode ser inferido através dos vários enunciados do personagem conservador Abdul que sempre insistia no bordão: “(...) se você deixa o camelo meter a cara dentro da tenda, ele entra e toma conta e acaba montando em você”²⁰⁶. Esse ditado, pronunciado várias vezes ao longo de alguns capítulos, evidenciava a existência de percepções, condutas e valores que foram muito bem acomodados no interior da tradição islâmica e que refletiam um comportamento mais repressivo diante da mulher. O mesmo ancião sempre censurava Said por não ter mostrado à sua esposa, Jade, logo no início da vida conjugal, “quem era o camelo” e “quem era o

²⁰⁵ Ver documento “Redução do genital feminino: perspectiva Sunita” disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Female_genital_cutting#Sunni_View>

²⁰⁶ Telenovela O Clone, capítulo 53. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto. Ver também os capítulos 112, 121 e 182.

beduíno”. Entendemos que esse ditado exprimia a concepção hierárquica da posição da mulher diante do homem, reconhecida pela religião, mas exprime também toda uma herança social que relegava à esposa uma posição subalterna perante o marido. Se a tradição islâmica aponta para a primazia do homem sobre a mulher, costumes como o patriarcalismo, bem anteriores ao monoteísmo, já apontavam para a desvalorização de sua condição.

Fátima Mernissi destaca a existência de uma série de atitudes negativas em relação à feminilidade que impregnaram a cultura popular marroquina. A obrigação religiosa do marido de comandar a sua esposa é enfatizada pelos numerosos provérbios folclóricos marroquinos (MERNISSI, 1987, p. 110). Mesmo considerando o islã como uma fé que promoveu avanços para a situação da mulher, elementos culturais antigos, dos árabes ou mesmo de povos que entraram em contato com a sua civilização, atuaram como determinantes no estabelecimento da condição feminina. Podemos também incluir nesta grade de percepções algumas referências pronunciadas pelos personagens masculinos acerca do suposto caráter astucioso da mulher²⁰⁷. Novamente, o puritano Abdul é o principal porta-voz deste discurso que evidencia uma desconfiança em relação ao sexo oposto, pois para ele “ (...) não se deve confiar nas mulheres. As mulheres parecem com a água, elas enganam, escapam e a gente não tem como pegar. A natureza delas é diferente da nossa!”²⁰⁸

O ardil por parte do sexo feminino era bem representado na trama, através da conduta das próprias personagens. Zoraide muitas vezes sugeria chás ou outras bebedeiras para engendrar uma gravidez ou mesmo para impedir tal intento. Em uma cena, Zoraide é surpreendida por Ali ao se omitir na ocasião em que Jade fez uso de ervas para não engravidar.²⁰⁹ Em mais de uma dezena de capítulos, a mesma Zoraide se vê envolvida com uma prática de leitura da sorte, através da “xícara suja de borra de café”²¹⁰. A prática da Cafeomancia é usada na novela pela personagem para tentar interpretar o futuro de Jade, que se via completamente dividida entre sua raiz muçulmana e sua experiência de vida no Brasil. Essas práticas representadas na novela revelam também toda uma complexa gama de crenças, costumes e sobrevivência de tradições pré-islâmicas apropriadas no contexto da vida social feminina no mundo muçulmano.

Contudo, conforme já apontamos muito mais frequentes foram as cenas e discursos que representavam o advento do islã como uma religião que promoveu importantes conquistas

²⁰⁷ Telenovela O Clone, capítulo 23. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁰⁸ Telenovela O Clone, capítulo 35. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto. No Capítulo 62, “tio Ali” fala que quando “ (...) se trata de artimanha é sempre bom escutar a mulher”.

²⁰⁹ Telenovela O Clone, capítulo 48. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²¹⁰ Telenovela O Clone, capítulos 8, 24, 49, 53, 74, 82, 140, 144, 170, 182, 213. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

e direitos para a vida das mulheres – conforme citado o direito à herança e ao divórcio, por exemplo. Também, como demonstramos, foram razoavelmente numerosas as passagens em que se destacava o elemento religioso como responsável pela condenação de algumas velhas práticas tribais dos árabes antigos²¹¹.

A despeito da limitação já apontada na abordagem, consideramos o saldo positivo da telenovela, pois *O Clone* alargou os horizontes de compreensão dos indivíduos que assistiram à narrativa, ao levar uma outra cultura para a televisão. Os meios de comunicação de massa podem ser pensados como valiosos instrumentos para a promoção do desenvolvimento da tolerância religiosa e da diversidade cultural, através de sua variada programação. Nesse sentido, uma obra de ficção audiovisual que levou o islã para a pauta das discussões na sociedade brasileira se configurou como um importante meio didático que divulgou um olhar diferenciado em relação ao “outro”, promovendo a diferença.

Dessa forma, ao dar visibilidade à complexa tradição ligada ao casamento islâmico, a autoria do folhetim procurou conferir um lugar central à vida matrimonial muçulmana. Ao longo dos vários capítulos o tema do matrimônio é representado através da prática cotidiana ficcional dos personagens. As mulheres falavam constantemente do casamento, os dois anciãos, Ali e Abdul estavam envolvidos praticamente durante toda a história a procura de esposos e esposas para os vários sobrinhos e sobrinhas que possuíam e que compunham a extensa família muçulmana na obra. No decorrer de toda a novela, foram mostrados cerca de cinco casamentos que envolveram várias questões, desde o dote, passando pelo aspecto cerimonial, até a expectativa em torno da noite de núpcias, representada pelo tema da virgindade feminina e da honra masculina – conforme mostraremos ainda neste capítulo.

Até mesmo a questão do “casamento temporário”, cuja prática ainda é observada no islã xiita, figurou entre as representações do folhetim. Nazira, que representava uma solteirona, sonhava em arrumar um marido, perfil não muito comum no mundo muçulmano no qual a maioria das mulheres se casam ainda jovens, recebe uma proposta de “casamento temporário”, por parte de um primo, Ahmed, cuja vigência seria em torno de um ano. Apesar do primo “(...) pagar bom preço pelo contrato”²¹², seu irmão Said rejeita a oferta, não tanto pelo valor em si, mas acima de tudo, pela modalidade do arranjo. O casamento temporário, lícito entre os muçulmanos xiitas duodécimos, é proibido entre os sunitas. Porém, essa distinção não foi explicada na novela.

²¹¹ Além da condenação do infanticídio e do repúdio das esposas realizados pelos árabes pré-islâmicos, podemos incluir também passagens em que Ali censura os sobrinhos pela frustração desses diante do nascimento de meninas. Telenovela *O Clone*, capítulo 50. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²¹² Telenovela *O Clone*, Capítulo 23. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Outro problema que a cena suscitou, e na presente pesquisa se estende para outras cenas, diálogos e narrativas é que na composição dos temas, assuntos e mesmo imagens, a autoria do folhetim incorporou elementos, valores e costumes de várias partes do mundo muçulmano no espaço ficcional marroquino. A questão do casamento temporário não foi o único, pois conforme abordamos, a polêmica da mutilação genital feminina, praticamente desconhecida no Marrocos, foi também representada na trama. Outro exemplo identificado ocorreu em uma cena na qual Jade comprou uma *burka* no bazar, colocou na cabeça e saiu, para não ser reconhecida²¹³. Ora, essa peça do vestuário não faz parte da indumentária feminina marroquina, já foi assinalado que seu uso está relacionado com determinadas áreas tribais asiáticas (Afeganistão e Paquistão). Portanto, verificamos que a autora da novela operou uma verdadeira bricolagem de elementos, costumes e práticas espalhadas no universo cultural islâmico e os inseriu na ficção, promovendo uma mistura cultural que abarcou países islâmicos bem diferentes²¹⁴.

Apesar da transposição de uma infinidade de elementos culturais de diversos países islâmicos, predominaram na narrativa novelística os comentários em tom didático sobre o islã, levando os temas mais significativos para a audiência como, por exemplo, as questões referentes à vida conjugal. Esses detalhes se mostraram bastante relevantes, contribuindo para ampliar o universo informacional a respeito do casamento e difundir representações em meio ao público que assistiu à trama. Uma informação interessante sobre o tema foi levada ao ar por ocasião da cena em que o patriarca Ali “acertava” o casamento de Latifa com o primo Said: ambos tiveram a mesma ama-de-leite. Então, diante dessa revelação o arranjo matrimonial não logrou êxito, pois na tradição islâmica os “(...) lactentes de uma mesma ama-de-leite são considerados como irmãos e irmãs, mesmo se eles não mamaram juntos” (BOUHDIBA, 2006, p. 32). A situação foi contornada com a “oferta” de Mohamed, o irmão de Said, que se apresentou para casar com a moça, fazendo questão de salientar não ter sido amamentado pela mesma mulher. Alguns capítulos mais à frente a própria Latifa conta essa história para uma brasileira, em tom explicativo – representando mesmo uma palestra, ou aula – e ressaltando na conclusão de sua fala que a “(...) religião não permite (...)”²¹⁵ a prática do casamento diante dessa situação.

²¹³ Telenovela *O Clone*, Capítulo 87. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²¹⁴ “A novela mostra um Marrocos que desconheço”, afirma Mustapha Elymli, conselheiro da embaixada do país no Brasil, em claro mal-estar com a forma como o seu país estava sendo representado na ficção. Em: Revista *Veja. Que Islã é esse?* Editora Abril: São Paulo, 2002, p. 104.

²¹⁵ Telenovela *O Clone*, capítulo 67. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Inúmeras outras peculiaridades, que envolvem desde a preparação para o casamento até aspectos da vida conjugal, foram objetos da representação dramatúrgica. Alguns exemplos podem ser citados nos vários procedimentos rituais que envolveram a preparação das noivas, tais como os banhos perfumados, a depilação, cujas cenas indicavam um momento de dor, mas também um instante necessário para a prática do asseio feminino. Bouhdiba chama a atenção para a importância da limpeza na tradição cultural islâmica. “Uma mulher não depilada é considerada repugnante, suja, que cuida mal de si mesma” (BOUHDIBA, 2006, p. 267). Na preparação para a noite de núpcias, então, era mais importante ainda redobrar os cuidados com o corpo para que a mulher fizesse bonito perante o marido.

Como não podíamos deixar de destacar, a questão da poligamia também foi muito recorrente no folhetim. Citamos, no início deste capítulo, que o patriarca Ali, era casado com três mulheres, contrariando uma tendência que sempre predominou no mundo muçulmano, os casamentos monogâmicos. Nas sociedades islâmicas atuais, cada vez mais influenciadas pela modernização e ocidentalização, é muito raro os homens possuírem mais de uma esposa. A xaria mantém a poligamia, mas limitada a quatro esposas²¹⁶. Em sua origem, tal limitação pode ser considerada um avanço, pois o islã condicionou a prática a um tratamento igual para todas as esposas, em todas as dimensões do casamento. Na realidade, a grande maioria dos casamentos sempre foi monogâmica, pois a condição financeira, fundamental para a prática da poligamia nessa tradição foi limitada a um pequeno número de homens.

Em se tratando da obrigação conjugal de tratamento igual para as esposas, a novela trouxe inúmeras situações e diálogos, evidenciando mais uma vez a sua pretensão pedagógica. Além de “explicações”, materializadas nas falas, a própria conduta do personagem principal, para essa proposta, “tio Ali”, revelou a dimensão didática. Para exemplificar a presente análise, apresentamos uma breve conversa entre “tio Ali” e sua sobrinha, Jade, que aguardava instruções para prosseguir a leitura do alcorão²¹⁷: “eu vou sair. Essa semana eu ainda não visitei a minha segunda esposa. O alcorão manda que cada homem se dê com igualdade a cada uma de suas esposas”.²¹⁸ O personagem, ao longo de toda extensão da trama, procura dar exemplo com a sua conduta de um fiel cumpridor das obrigações conjugais prescritas pela tradição islâmica.

²¹⁶ O concubinato foi mantido, mas permaneceu bastante limitado aos muçulmanos que pertenciam aos estreitos círculos dirigentes. No Marrocos, com o desaparecimento da escravidão o concubinato desaparece.

²¹⁷ Durante uma parte expressiva da novela, Ali incentiva e estimula sua sobrinha a ler passagens do Alcorão destacadas por ele. Em muitas dessas cenas, a exortação à leitura do texto corânico era seguida de explicações sobre pontos importantes da vida muçulmana.

²¹⁸ Telenovela O Clone, capítulo 5. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Em algumas cenas, “tio Ali” se vê envolvido em problemas com uma de suas esposas que constantemente o acusava de privilegiar as outras com presentes²¹⁹. Nessas ocasiões, o ancião defendia sua conduta e procurava sempre associar sua prática à de um bom muçulmano, respeitador da tradição e correto seguidor do livro sagrado. Frases do tipo, “como manda o livro sagrado” ou “está no livro” foram repetidas dezenas de vezes na obra fictícia não apenas por ele, como também por outros “muçulmanos”.

Curiosamente, o patriarca Ali, que na trama encarna o marido polígamo, defende a superioridade do casamento monogâmico sobre a poligamia. Enquanto Abdul, um ancião solteirão e rabugento, ironicamente procurava convencer Said a se casar novamente e assim possuir uma segunda esposa, Ali levantava vários problemas decorrentes de uma opção dessa natureza. Para ele:

Ali: Se eu for seguir a risca o que manda o livro sagrado, se dividir inteirinho pra todas elas, é um sacrificio muito grande e mesmo assim às vezes num consegue. Tem sempre uma que reclama. Eu por exemplo, botei cada esposa numa casa, mesmo assim, elas sabem o que se passa uma na casa da outra, que eu dormi mais nessa casa, que eu dei mais presente²²⁰.

Ali falava com conhecimento de causa, pois conforme mencionamos, uma de suas esposas era representada como causadora de problemas. Um aspecto fundamental a se considerar no casamento islâmico é que o marido tem a obrigação de satisfazer a(s) sua(s) esposa(s) em todas as dimensões da vida conjugal, ou seja, em termos afetivos, materiais e sexuais. A telenovela, principalmente através da ação do personagem citado, evidenciou essa face da poligamia sob diversos ângulos. Assim, Ali enfatizava a necessidade que tinha em “passar” uma parte do tempo com cada uma das esposas²²¹, ou destacava que deu o mesmo tipo de presente para todas elas. Quando comunica para a sobrinha que vai visitar a segunda esposa e que “o alcorão manda que cada homem se dê com igualdade a cada uma de suas esposas”, o personagem chama a atenção para a importância da satisfação sexual dentro do casamento.

Bouhdiba, em sua obra *A sexualidade no Islã*, apresenta um panorama revelador da sexualidade islâmica. O casamento praticamente se constitui em uma obrigação na tradição muçulmana, pois a relação entre os casais é de complementaridade. Nessa linha, as relações

²¹⁹ Telenovela O Clone, capítulo 49. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²²⁰ Telenovela O Clone, capítulo 40. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²²¹ Suas esposas praticamente não apareciam na trama, com exceção de uma delas, que nas poucas vezes em que entrava em cena, era para reclamar de alguma coisa que não recebeu, geralmente um tecido ou outro presente qualquer. Como Ali tinha que sair da sua residência para passar uma parte do tempo com cada uma delas, percebe-se que cada qual tinha a sua casa. O problema é que a trama não abriu espaço para a vida conjugal do patriarca com as esposas.

sexuais se apresentam como um dos pilares do matrimônio, ganhando uma legitimidade quase sacramental e não se limitando apenas à procriação (BOUHDIBA, 2006, p.27). Por outro lado, Ibn Warraq não considera que o islã tenha trazido contribuições para a condição feminina. Para ele, ao contrário do que Bouhdiba afirma, a sexualidade feminina no islã é vista inteiramente sob a perspectiva masculina. Ele ainda considera o islã profundamente antifeminista, misógino, pois é

(...) the fundamental cause of the repression of Muslim women and remains the major obstacle to the evolution of their position. Islam has always considered women as creatures inferior in every way: physically, intellectually, and morally. This negative vision is divinely sanctioned in the koran, corroborated by the hadiths and perpetuated by the commentaries of the theologians, the custodians of Muslim dogma and ignorance (WARRAQ, 1995, p. 293)²²².

Assim sendo, para esse autor a base do comportamento dos muçulmanos em torno da repressão feminina é um derivativo da própria religião e não de elementos culturais pré-islâmicos ou de supostas influências de outras civilizações. Para Warraq os textos religiosos sancionam uma gama de atitudes negativas frente à feminilidade. Para além do debate entre as concepções contrastantes entre Bouhdiba e Warraq, o fato relevante é que no islã existe toda “(...) uma apropriação positiva da sexualidade em si. Fontes islâmicas falam do coito como um ato de harmonia com o cosmos. (...) O sexo é imprescindível a reprodução (...) mas é igualmente um dos prazeres sensuais da existência, valor reconhecido em si” (DEMANT, 2004, p.152).

Destarte, os muçulmanos rejeitam o celibato, estimulam o casamento e repudiam as relações sexuais fora do arranjo matrimonial. Esse, em última instância, circunscreve o prazer sexual, conferindo-o excepcional institucionalidade. Por isso, os personagens da trama insistiam em sua importância, falando e explicando sobre ele em várias cenas. Em muitas delas, a exortação adquiria tom de advertência perante os perigos que uma vida afastada da concepção de mundo islâmica poderia oferecer. É assim que se manifesta Ali à sobrinha Jade, quando chama a atenção para as vantagens do matrimônio. O pequeno recorte retirado de um diálogo no qual o patriarca procura aconselhar a jovem exemplifica tal situação:

Ali: Jade! Você está muito dividida. A consciência de uma muçulmana e os desejos de uma ocidental. Deus não botou dois corações no peito da gente. Ninguém pode

²²² (...) a causa fundamental da repressão de mulheres muçulmanas e a permanência do obstáculo principal à evolução da sua posição. Islã tem as mulheres sempre consideradas como criações inferiores em todos os sentidos: fisicamente, intelectualmente, e moralmente. Esta visão negativa é divinamente sancionada no Alcorão, corroborado pelo hadiths e perpetuada pelos comentários dos teólogos, os guardiões do dogma e da ignorância muçulmana (Tradução do autor).

ser feliz olhando pra dois caminhos. É bom se casar. O casamento vai te proteger você de você mesma²²³.

Jade representava uma pessoa perdida, divida entre sua criação no Brasil e suas origens muçulmanas. Tendo nascido e se criado no Rio de Janeiro, após a morte da sua mãe, mudou-se para o Marrocos, passando a viver sob os cuidados do tio. Ali passa boa parte da trama, tentando resgatar as raízes muçulmanas da sobrinha na tentativa de afastá-la de sua influência “ocidental”. O casamento é sugerido como um meio de protegê-la, pois possibilitaria seu reencontro com a fé e a tradição islâmica. Em outro diálogo protagonizado pelo tio e pela sobrinha, além do destaque dado ao Alcorão como um guia que possibilita ao muçulmano encontrar as respostas para a vida cotidiana, Ali pergunta se Jade já leu o que o livro sagrado fala sobre o casamento. Diante da negativa da moça, o tio prossegue a conversa em tom didático e postura paternal:

Ali: É muito bom ler esse pedaço. Deus mostra pra gente que a família é a coisa mais importante que existe. Devemos tomar cuidado com a nossa família. Proteger a família da discórdia. Se a família se desequilibra a sociedade vai se desequilibrar também. Por isso é que o livro sagrado recomenda uma pena muito severa quando o homem ou mulher desequilibram a família cometendo adultério. Você sabia disso?

Ali: Escuta. Ta marcado aqui. Quanto ao adultério e aos adúlteros, castigai-os com cem chibatadas cada um. Não deixe que a compaixão os demova de cumprir a lei. Ta vendo? Cem chibatadas em praça pública para servir de exemplo (...) ²²⁴.

Mais uma vez o experiente muçulmano chama a atenção para o papel central do casamento na tradição islâmica. É destacada a importância da instituição familiar, na qual homem e mulher asseguram a estabilidade da sociedade. Transparece aqui um ar de preocupação do tio, não apenas em relação ao futuro da sobrinha, mas com a coesão do grupo familiar o qual ele era o chefe.

A sexualidade fora do casamento é vista como devassidão, capaz de desequilibrar a família e corromper a sociedade. O casamento é visto como uma proteção contra a *zina*, ou o intercuro sexual ilícito. A *zina* instaura a *fitna*, ou o caos desencadeado pela desordem sexual provocada pela mulher. A ordem social islâmica, como discutimos anteriormente, é garantida quando a mulher se limita ao seu marido, afastando o perigo de *fitna*. Por isso, “tio Ali” se empenha, ao longo da trama, em fazer com que a sobrinha se case com o pretendente que arrumou. O problema é que praticamente durante todo o restante do folhetim o patriarca estará às voltas com a insatisfação de Jade em relação ao casamento com Said, temendo que ela fuja a procura de Lucas, acarretando assim a ruína da honra familiar. Em algumas cenas, Jade chegou

²²³ Telenovela O Clone, capítulo 4. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²²⁴ Telenovela O Clone, capítulo 28. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

a ser acusada pela família do marido de “espalhar a corrupção”. Nessas cenas o tio sempre invocava a necessidade do depoimento de quatro testemunhas masculinas²²⁵.

O tema do adultério recebeu grande visibilidade na narrativa. Conforme a passagem citada anteriormente, o adultério pode causar o desequilíbrio da instituição familiar, lançando “discórdia” e “semeando a corrupção”. Conforme já apontamos, toda relação sexual fora do casamento é repreensível, porém a concubinação historicamente sempre foi aceita. Relações sexuais pré-conjugais também são condenadas pelos muçulmanos. No caso do adultério cometido por um homem casado com uma mulher que possui marido, ambos podem ser apedrejados até a morte (BOUHDIBA, 2006, p. 30). Peter Demant acrescenta ainda que as cem chibatadas também figuram na lista de punições tradicionalmente conhecidas. Para ele, “(...) a honra da família é condicionada à pureza sexual das mulheres: a virgindade das filhas, a fidelidade das esposas e a castidade das divorciadas e viúvas” (DEMANT, 2004, p. 154).

Retomando o diálogo citado anteriormente, o personagem Ali, que constantemente buscava inspiração no “livro sagrado” para guiar a sua conduta e de seus familiares – a maioria de seus conselhos, ao longo da telenovela, tem no Alcorão a principal fonte de referência – procurava alertar a sobrinha acerca da importância do casamento e da instituição familiar. Conforme mencionamos, a insatisfação de Jade com o casamento com Said, incomodava o tio, este temia que a sobrinha fizesse algo²²⁶ que viesse a comprometer a honra na sociedade tradicional marroquina e ameaçasse a sua posição na família. Ao invocar o islã e o livro sagrado²²⁷, ele procurava reforçar a autoridade de patriarca e chefe familiar.

A transgressão de fronteiras sexuais podia ameaçar não apenas o nome da sobrinha, como também a honra coletiva da família patriarcal, arruinando a imagem do “tio Ali” perante a comunidade local. A figura da mulher está relacionada à honra familiar. Uma vez atingido esse valor, toda a família será afetada. Por isso, o homem muçulmano é obrigado a satisfazer sua esposa, ou esposas, para que se mantenha a virtude da mulher. A possibilidade de transgressão sexual feminina abala o arranjo familiar, ameaçando a honra da família

²²⁵ Geralmente nas cenas em que se duvidavam da honestidade da sobrinha – e Abdul era o mais desconfiado – o “tio Ali” se referia ao “haram da difamação”, ou seja, recorria ao Alcorão para afirmar que a pena de 80 chibatadas era prescrita ao difamador. Telenovela O Clone, capítulo 30. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²²⁶ Durante a novela Jade tentou fugir do Marrocos em várias ocasiões, sem ter obtido sucesso. Ver por exemplo, os capítulos 7, 12 e 30.

²²⁷ Ao longo dos capítulos os muçulmanos sempre invocavam o Alcorão para a fundamentação de suas ações, atitudes e condutas. Os *ahadith* tiveram pouco destaque, sendo mencionados diretamente apenas em uma ocasião, durante uma cena na qual Mohamed, depois de explicar para o filho o seu significado, convida a esposa para ver um exemplar comprado por ele “para as crianças”. Por outro lado, algumas histórias referentes ao profeta são contadas durante a novela, o que indica que apesar de quase não terem sido mencionados, os *ahadith* podem ter sido consultados pela produção e autoria, contribuindo para a confecção de algumas cenas e diálogos. Telenovela O Clone, capítulo 154. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

(DEMANT, 2004, p. 154). Assim, uma esposa satisfeita em relação ao marido é um pré-requisito a estabilidade familiar, condição *sine qua non* que garante o afastamento da possibilidade de instauração da *fitna*, ou seja, do caos e da desordem.

Essa preocupação com o bom nome da família era um dado evidente na trama ficcional. Expressões como “arrastar a cara na medina” ou “deixar o teto da minha casa desabar” foram constantemente pronunciadas por “tio Ali” – a primeira foi recorrente de outros personagens como Nazira – em momentos que representavam temores do ancião em relação à conduta da sobrinha. O medo de que Jade fizesse alguma coisa que maculasse a honra estava no centro de suas preocupações e temores. Por outro lado, o tema da obsessão masculina em relação à virilidade também foi uma constante na novela. A honra do homem está relacionada diretamente à capacidade de cumprir com suas responsabilidades sexuais.

Um dos maiores temores masculinos revelados na ficção concernia com a simples ameaça de que os homens pudessem “falhar” na noite de núpcias com suas mulheres. Como a telenovela realizou diversos casamentos entre os muçulmanos, esse temor se revelou presente e constituidor de terrores e preocupações, principalmente dos jovens maridos, mas também motivo de conselhos dos mais velhos e experientes. Por ocasião do segundo casamento de Said, o ancião Abdul, tio do noivo, expressava seus temores sob o disfarce de um conselho, sussurrando ao pé-do-ouvido do sobrinho, ao pedir para ele rezar para Allah “(...) não deixar você falhar nessa primeira noite, porque se você falhar arrasta o nome de nossa família no chão da Medina e a noiva pode anular o casamento” ²²⁸. Fátima Mernissi nos lembra também, como Warraq, que a impotência do marido é um dos poucos motivos que permitem à mulher pedir o divórcio, que também pode se obtido se o esposo ficar quatro meses sem fazer sexo com sua mulher (MERNISSI, 1987, p. 60).

Um pouco antes de ouvir o conselho – advertência acerca da prova de sua virilidade para assegurar o bom nome da família – Said já tinha escutado vários conselhos para orientação de sua conduta matrimonial com a nova esposa. Se, como Bouhdiba infere que as núpcias constituem o momento crucial para o homem testar e provar a sua virilidade prefiguram também o momento para que a mulher prove a sua honestidade (BOUHDIBA, 2006, p. 243). Afinal de contas, segundo Demant, a honra do núcleo familiar é condicionada à pureza sexual das mulheres. Isso implica que não apenas a fidelidade das esposas, mas também a virgindade das filhas (DEMANT, 2004, p. 154) são elementos fundamentais na manutenção da ordem social islâmica.

²²⁸ Telenovela *O Clone*, Capítulo 93. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Maria Cardeira da Silva, pesquisadora das relações entre islã e gênero no quadro marroquino assegura a existência de modos operados pelas mulheres do Marrocos para fugirem a tentativa de controle sobre a virgindade, que vão desde a reposição do hímem, passando pela falsificação da “mancha virginal no lençol”, chegando até mesmo por parte de algumas mulheres ao “(...) exercício de uma sexualidade que procura o prazer em práticas alternativas à penetração” (SILVA, 1997, p. 66).

O tema da virgindade também figurou como lugar-comum nas representações de *O Clone*. Desde os primeiros capítulos, a discussão em torno do casamento acabou tocando na questão da castidade das mulheres muçulmanas. Na cena em que Ali “acertava” o casamento de suas sobrinhas com os irmãos Said e Mohamed, os três “debatiam” em torno da polêmica da mutilação genital, ficou acertado entre o trio os detalhes dos dois casamentos que ainda implicavam em um comprovante de castidade das moças. Essa narrativa é retomada, agora em sua parte final:

Ali: E vocês? O quê que resolveram?

Said: Bom, tio Ali. Se o senhor garante que a religião não obriga, nós aceitamos. O senhor tem muito mais sabedoria que nós, mas quanto ao atestado de virgindade...

Ali: Ah! Sim. O atestado eu vou dar para vocês, é de direito²²⁹.

A parte inicial do diálogo acima já foi transcrita quando o tema da mutilação genital foi analisado. O final desse diálogo evidencia a concordância dos dois irmãos com a explicação do tio acerca da questão da família muçulmana e confirma a liderança e sabedoria do chefe patriarcal, Ali. Em relação à prova da castidade das mulheres não houve nenhum tipo de discordância. A questão da virgindade é um valor caro, a qual os muçulmanos não fazem nenhum tipo de concessão – pelo menos dentro do arranjo matrimonial. Conforme a cena, o “atestado de virgindade”²³⁰ constituía um pré-requisito inquestionável para a comprovação da honestidade feminina e, conseqüentemente da honra de seu núcleo familiar.

Outra forma de demonstrar a importância da honra na vida cotidiana islâmica foi mostrada no folhetim através de uma suposta “prova de sangue” que consistia em um pano branco – o lençol virginal de que nos fala Maria Cardeira da Silva – manchado do sangue da virgem, deflorada por ocasião de suas núpcias. Quando Latifa se casou com Mohamed, Nazira, irmã do noivo e, portanto, cunhada, exigiu ver tal “comprovação” argumentando ser

²²⁹ Telenovela *O Clone*, Capítulo 08. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²³⁰ Podemos argumentar que tal “atestado de virgindade” foi produto da imaginação da autora, mas, que na dinâmica da cena, contribuiu para reforçar o sentido conferido ao sentimento de honra atribuído à sociedade patriarcal e machista dos árabes e do islã.

este “(...) um costume que a nossa família não dispensa”²³¹. Na manhã após o casamento, quando cobrada pela cunhada, Latifa exhibe com expressão de felicidade o lençol com uma mancha vermelha. Um verdadeiro cortejo de mulheres que haviam acompanhado Nazira, secundadas pela presença do “tio Ali”, promoveram uma barulheira, dando caráter de publicidade à comprovação da honestidade da jovem esposa²³².

O problema era Jade passar por essas provas. A moça já tinha tido um envolvimento sexual com Lucas, que na trama representava a paixão pretendida, porém impossível – fio condutor melodramático da novela. Havia um clima de suspeita em relação à castidade de Jade sempre pairando nas conversas das mulheres da casa do Ali. A prima Latifa, temerosa de que a conduta de Jade colocasse em risco a integridade de seu casamento, chegou a perguntar ao seu marido o que poderia acontecer caso Jade não fosse mais virgem. Para o esposo, era uma questão de honra, pois “com virgindade não se brinca” e se realmente a prima não confirmasse a castidade, para ele significaria “(...) que sua família não merece a minha”²³³.

O grande medo de Latifa era ser devolvida por causa da suposta má conduta da prima, pois havia presenciado a insatisfação perante o casamento arranjado, bem como o desejo de Jade em se casar com Lucas. Uma provável não virgindade de Jade iria trazer vergonha e desonra para o nome de toda a família, acarretando assim a possível ruína do casamento de Latifa com Mohamed. Latifa sabia que a prima tinha conseguido falsificar o exame médico que comprovava a sua virgindade. Para Latifa “a coisa mais triste que pode acontecer na vida de uma mulher é ser devolvida”²³⁴.

A devolução de uma noiva acarretava a desmoralização da família, ameaçando manchar até mesmo o nome das outras mulheres do grupo. O repúdio vincula todos os membros da família (MERNISSI, 1987, p. 119). Latifa, embora já casada, temia²³⁵ que o marido a “jogasse ao vento” ou se casasse com uma segunda esposa. Embora Jade tivesse passado pelo primeiro teste, como faria para escapar à prova do sangue? Para piorar, Nazira, a

²³¹ Telenovela *O Clone*, Capítulo 11. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²³² Bouhdiba chama a atenção para a importância da publicidade no casamento. Este, para ter validade, é seguido por festejos que incluem danças, cantos e gritos de alegria, os “yuyus” (BOUHDIBA, 2006, p. 31). Vários casamentos realizados na novela foram acompanhados por todos esses ingredientes que incluíam músicas, sons, dançarinas e muitos gritos estridentes por parte das mulheres. No caso da “prova de sangue”, os gritos femininos davam uma dimensão de publicidade ao atestarem a honra do jovem casal.

²³³ Telenovela *O Clone*, Capítulo 15. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²³⁴ Telenovela *O Clone*, Capítulo 16. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²³⁵ A novela evidenciou vários “temores” que afligem a mulher muçulmana. A personagem Latifa, por exemplo, além do já citado medo de ser repudiada e “jogada ao vento”, desejava ardentemente ter um filho (o que acabou acontecendo), talvez por temer que o marido se casasse com uma segunda esposa para poder ter um filho do sexo masculino. As mulheres da trama eram angustiadas também pelo temor do “ventre seco”, considerado por Bouhdiba como um dos maiores medos que povoam o universo feminino islâmico (BOUHDIBA, 2006, p. 283).

cunhada solteirona, que não se simpatizou com Jade desde o início, bradou em alto e bom som que estava esperando a “prova da virgindade”²³⁶.

Na noite de núpcias, Said descobriu que a esposa não era virgem. Profundamente magoado, mas ainda bastante apaixonado e disposto a conservar o seu bom nome, realiza um pequeno corte em uma das mãos e borrifava um pano branco com o seu sangue. Ao amanhecer, abriu a porta da ante-sala que separava o quarto nupcial dos demais cômodos e entregou o pano manchado de vermelho para a irmã que aguardava ansiosa, juntamente com outras mulheres, desejosas em conferir a virgindade da recém-casada, através da famigerada “prova do sangue”. Uma algazarra tomou conta das pessoas que festejaram a visão em meio a gritos estridentes, aplausos, música árabe e um movimento de bater palmas que acompanhou o desfecho da cena ²³⁷. A mancha que coloriu o branco do tecido salvou o marido da desonra e da vergonha. Um corte no corpo e um pouco de sangue derramado em um lençol, cuja alvura contrastou com o vermelho do manchado, serviu para que Said não maculasse o seu nome e confirmasse a sua condição de homem viril e honrado.²³⁸

A despeito do caráter fantasioso da situação ficcional, a cena mostrou o lugar da honra masculina na tradição cultural islâmica. Nesse universo religioso, a virgindade das mulheres é condição *sine qua non* de sua integração e, conseqüentemente realização dos papéis destinados a sua posição na ordem social. Muitas práticas que se afiguram no mundo muçulmano, para além da própria religião, derivam de costumes ancestrais. Costumes esses estabelecidos nas antigas sociedades que foram englobadas na expansão islâmica, começando pela própria Arábia onde se originou o islã, o que levou a vida social a se desdobrar em uma pluralidade comportamental, evidenciando, assim, toda uma plasticidade por parte da civilização que se desenvolveu sob o signo do islã (BOUHDIBA, 2006, p. 136-137).

O Clone também abordou a mulher sob a perspectiva de suas relações de trabalho e do direito à educação. No enredo predominaram representações da família islâmica tradicional, tendo o marido como provedor das necessidades materiais do lar. Exemplo disso foram as famílias constituídas pelos irmãos Mohamed e Said, casados com as primas Latifa e Jade, respectivamente. Ambos eram comerciantes, embora só o primeiro encarnasse o familiar estereótipo do “turco”, ou seja, do pequeno negociante de origem sírio-libaneza que emigrou para o Brasil. Said se apresentava como um grande empresário típico dos tempos da

²³⁶ Telenovela *O Clone*, capítulo 20. Fonte: arquivo Pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²³⁷ Telenovela *O Clone*, capítulo 21. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²³⁸ Maria Cardeira da Silva atesta a existência de conveniência por parte dos noivos através da substituição pelo sangue de um animal, para evitarem as represálias sociais que inevitavelmente poderiam pesar sobre eles, independentemente de suas responsabilidades na transgressão (SILVA, 1997, p. 66).

globalização neoliberal – sua casa no Brasil era bem ampla, uma mansão, bem ao contrário da residência simples e modesta do irmão no subúrbio carioca.

As jovens esposas dos irmãos não possuíam nenhum tipo de trabalho e ou profissão. Latifa, era a típica esposa do universo tradicional islâmico. Cuidava da casa, executando pessoalmente as atividades domésticas e se empenhava na educação dos dois filhos, Amin e Samira. Apoiava o marido em tudo, se mostrando submissa e obediente à sua autoridade, para a satisfação do esposo. Ficava sempre em casa, não saía com frequência e quando o fazia sempre se dirigia a ele para pedir permissão. Até mesmo quando o irmão de seu marido chegava, na ausência deste, se recusava a abrir a porta para que ele entrasse²³⁹. Mernissi assevera que uma mulher casada, quando o marido está ausente, é ameaça particular ao homem. A cultura popular marroquina está repleta de atitudes que desvalorizam a feminilidade (MERNISSI, 1987, p. 42-43).

Latifa era o protótipo da “mulher virtuosa”, comprometida com a religião e a família²⁴⁰, guardiã da honra marital. Não se pode caracterizar Mohamed na trama como um esposo autoritário, tirânico. Ao longo dos capítulos Latifa atuou como uma esposa conciliadora, principalmente nos momentos mais tensos do casal e em especial quando a filha recusou a se submeter à autoridade paterna na questão do uso do véu²⁴¹ - aqui ela atuou nos termos descritos por Bouhdiba desempenhando papel de “tampão” entre pai e filha, se interpondo quando o marido ameaçou a menina (BOUHDIBA, 2006, p. 288). Em dada altura da trama, Latifa chega a expressar ciúmes quando o marido fala em obter uma segunda esposa.²⁴² Depois de um momento marcado por essa breve turbulência o casal volta à rotina de sintonia que o caracterizou durante toda a trama.

Não se pode falar o mesmo acerca da postura de Jade. Se Latifa se comportou muito bem no papel da esposa conformada, Jade sempre se mostrou insatisfeita com a sua situação e

²³⁹ Segundo seu tio, sempre invocando o “livro sagrado”, a boa mulher “ (...) é aquela que guarda o seu marido quando ele está viajando...” Telenovela O Clone, capítulo 81. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁴⁰ Para Ali, o profeta havia determinado que “(...) as mulheres eram um ponto muito importante na religião para criar os filhos. A mulher faz e desfaz uma casa.” Telenovela O Clone, capítulo 81. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁴¹ Samira se recusa a usar o véu e o pai tenta pressioná-la de várias formas. No capítulo 109 Latifa tenta convencer o marido da não obrigatoriedade do uso do véu. No capítulo 203 é a vez da própria Samira argumentar em relação a não obrigação do uso do véu. Telenovela O Clone, capítulos 109 e 203. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁴² O que acabou não se concretizando, pois Latifa, mesmo se mostrando submissa e pronta para servir o marido conseguiu engendrar um ardl que praticamente demoveu o companheiro a desistir da ideia – as peripécias de Latifa para a realização de seu intento foram responsáveis por momentos de muita comicidade na novela. Como na cena em que Mohamed já tinha até acertado o casamento com a família de uma moça, chamada Zuleika, Latifa usa o artifício de que ambos tiveram a mesma ama-de-leite, fato que impede a consumação do matrimônio. Telenovela O Clone, capítulo 205. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

adotou, em muitas ocasiões, uma posição de questionamento e desafio ao seu status. Foi dentro dessa conjuntura ficcional que o folhetim abordou outros subtemas que dizem respeito ao universo feminino no islã. A sobrinha do patriarca Ali, criada no Brasil, distante dos demais familiares, portanto, “longe dos costumes” não aceitou de bom grado o futuro que o tio – e muito menos o marido arrumado – lhe acenou. Desde o início questionou sua situação e, por isso, foi motivo de muita preocupação por parte dos parentes. Jade protagonizou várias cenas em que, dialogando com o tio, expunham muitas informações da vida conjugal islâmica que foram levadas ao público. Aqui apresentaremos apenas três exemplos.²⁴³

O primeiro é o diálogo que ocorre na cena em que Jade participa da reunião denominada pelos muçulmanos da família como “reunião do conselho da família”²⁴⁴ na qual se discute o futuro da moça e ela faz um questionamento. Segue abaixo o recorte da narrativa:

Jade: Eu só quero saber uma coisa. Minha vontade, minha vontade não conta? O que eu quero, o que eu penso não vai pesar em nada?

Ali: Conta, conta sim Jade, mas o livro sagrado diz que a vontade do homem fala mais alto. O homem está um grau acima da mulher.

Jade: Isso não é justo! Por que?

Tio Abdul: É justo sim...

Ali: É justo porque Allah encarregou o homem de tomar conta da mulher, de sustentar a mulher e de que não deixe faltar nada a mulher.

Abdul: Mas antes de respeitar a vontade do homem, nós temos que saber se ele está em juízo perfeito ou se não está enfeitado por um gênio ruim.

Ali: Abdul!²⁴⁵

Já fizemos menção de que a posição da mulher é inferior à do homem na tradição islâmica. Peter Demant, em passagem já citada, chamou a atenção para o contexto social pré-islâmico no qual o islã se desenvolveu. Além disso, o mesmo autor inferiu que tal

inferioridade, contudo, não é exclusiva do mundo muçulmano, pois ela se encontra, sob formas diversas, em quase todas as sociedades pré-modernas. Limitações biológicas ditavam, na maioria dessas sociedades, uma partilha de funções socioeconômicas e condenavam a mulher a uma vida voltada à maternidade e a funções econômicas subalternas (DEMANT, 2004, p. 150).

Assim, uma divisão social do trabalho estabeleceu a mulher em papéis sociais que, em última instância, terminaram por subordiná-la ao grupo masculino. Apesar do advento do monoteísmo islâmico ter implicado em melhorias na condição feminina, o primado do homem sobre a mulher é incontestável. Bouhdiba destaca que na perspectiva muçulmana a mulher

²⁴³Evidentemente essas situações explicativas são bastante numerosas. Entretanto, dentro dos limites e propósitos deste subcapítulo priorizamos três exemplos que se mostraram reveladores da dimensão didática da telenovela.

²⁴⁴No decorrer da novela, os dois patriarcas da família, O “sábio” Ali e o ancião Abdul se reúnem para decidir sobre o futuro de Jade diante das vicissitudes de seu comportamento. Telenovela O Clone, capítulos 130, 131, 132 e 133. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁴⁵Telenovela O Clone, capítulo 133. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

procede do homem, é cronologicamente segunda e é apenas no homem que ela encontra sua finalidade, pois ela “(...) é feita para a alegria dele, para seu repouso, para sua plenitude” (BOUHDIBA, 2006, p. 25).

Hourani vê na xaria o sistema de lei e moralidade ideal, como instrumento que delimitava e restringia os principais direitos das mulheres. A esposa devia obediência ao marido e era obrigação dele sustentá-la e prover suas necessidades materiais, afetivas e sexuais (HOURANI, 1994, p. 134). Portanto, o Alcorão e a própria lei islâmica estabelecem à mulher algumas condições de inferioridade. No diálogo citado anteriormente, “tio Ali” justifica tal superioridade por parte do homem ao recorrer ao livro sagrado e também procura salientar o papel do homem como protetor e provedor da esposa e da família. Homem e mulher em essência são considerados iguais no islã e a diferença está em grau a favor do sexo masculino em função dele ter sido encarregado por Allah para “tomar conta” dela.

Oswaldo Truzzi, pesquisador do cotidiano de famílias árabe-muçulmanas que vivem em São Paulo, resalta a existência de valores patriarcais como um traço característico desses grupos. Nesse modelo o homem é entendido como o responsável pela sobrevivência econômica e pelo destino dos filhos. É o provedor e sua honra e orgulho próprio derivam de saber cuidar de sua família (TRUZZI, 2008, p. 46). Nesse arranjo patrilinear, o papel da mulher é restrito ao cotidiano familiar, pois suas principais atribuições são reservadas para a procriação e educação dos filhos. O homem acaba tendo suas vantagens justificadas em função de suas responsabilidades atribuídas pela religião.

Dentro do cenário ficcional, marcado por questionamentos e explicações sobre o lugar da mulher nessa tradição, a trama representa mais situações e diálogos que vão se desdobrando em narrativas e aprofundam o caráter pedagógico da telenovela, sempre envolvendo tio e sobrinha, mas também com a participação de outros personagens. Os outros dois exemplos escolhidos abordam as problemáticas do trabalho e do estudo na vida das muçulmanas. Se o homem tem o dever de sustentar sua família e prover a casa, pode sua mulher se dedicar a alguma profissão? No universo ficcional essa discussão gerou acalorados debates que refletiam, desde posicionamentos favoráveis até posições retrógradas, como se observa a seguir através de uma das muitas cenas que pautaram a questão. Eis a maior parte de um dos diálogos travados na casa do “tio Ali”, um dentre os vários momentos de descontração dos muçulmanos²⁴⁶:

²⁴⁶ A casa do “tio Ali” era frequentada por todos os muçulmanos do núcleo da novela. Constantemente, pequenas reuniões entre os homens com a participação das mulheres se desdobravam em momentos de descontração, danças, celebrações e comemorações que emprestavam um ar de ruidosa alegria e de muitas cores e

Ali: Ninguém dança mais bonito que a nossa Khadija.

Said: Só a mãe dela.

Khadija: Ninguém ainda me pediu baba?

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

Said: Khadija, tudo a 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: Pois uma das duas vai ficar em falta. Ou a casa, ou a profissão.

Ali: Não Abdul. Parece que você está pra baixo, tem uma pedra na cabeça!²⁴⁷

A cena reúne os dois patriarcas, o casal de sobrinhos e sua filha Khadija, que no melodrama, apesar da pouca idade, já andava preocupada com o casamento. Ali, que representava o muçulmano moderado era contrário ao casamento de suas sobrinhas mais novas. Em várias cenas, demonstrou essa percepção, bem ao contrário do outro patriarca, Abdul, que conforme já identificamos, era representante de um islã conservador e puritano.²⁴⁸ Importa, no trecho em questão, a vontade de Jade de que a filha estudasse, pois ela mesma, antes de se casar, já havia expressado ao tio esse mesmo desejo. Em uma cena anterior, quando Jade era recém-casada, um diálogo parecido foi ao ar com a mesma temática.²⁴⁹ O posicionamento de Ali na questão é típico de setores islâmicos progressistas e modernizadores. Lewis nos fala que a modernização econômica pressionou uma necessidade de trabalho feminino e isso impactou de alguma forma na educação, promovendo a entrada de mulheres em estabelecimentos de ensino superior (LEWIS, 2002, p. 85). Sendo assim, para muitos muçulmanos que pensam de maneira similar ao personagem Ali, o trabalho feminino é válido, desde que a mulher não negligencie suas tarefas domésticas.

O mesmo autor fala ainda que o reverso disso, dentro do bojo de reações contrárias à modernização e a adoção de comportamentos ocidentais no mundo islâmico, foi empurrar muitos muçulmanos para o braço do conservadorismo e até do fundamentalismo. Os mais conservadores argumentam, como o personagem Abdul, que a mulher não deve sair de casa para estudar ou trabalhar. Para eles seu papel deve-se restringir ao trato da casa, dos filhos e do marido. Retomando a pesquisa de Truzzi, sobre valores familiares árabo-muçulmanos no

musicalidade ao ambiente. A frequência desse ambiente festivo, com muitas danças e músicas contribuíram para estereotipar a imagem da casa muçulmana como um lócus de festas, um espaço lúdico, onde os muçulmanos se desfaziam da imagem conservadora a qual muitas vezes são associados.

²⁴⁷ Telenovela O Clone, capítulo 56. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁴⁸ A forma como a produção da novela levou a dicotomia islã moderado e islã conservador será discutida oportunamente na seção final do capítulo seguinte.

²⁴⁹ Na ocasião o ancião Abdul tinha expressado a mesma resistência diante do desejo da sobrinha em estudar medicina. Telenovela O Clone, capítulo 53. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Brasil, o autor conclui que muitas mulheres das comunidades muçulmanas em São Paulo trabalham nos negócios da família.

Um dos problemas observados na resistência dos conservadores ao trabalho da mulher está ligado ao ambiente de trabalho. Se a cosmovisão islâmica repousa na rigorosa separação sexual²⁵⁰ como advoga Bouhdiba (BOUHDIBA, 2006, p. 48), no ambiente de trabalho a mulher acaba se misturando ao homem, subvertendo, assim, a ordem das coisas estabelecidas por Deus. Por isso, como Truzzi observou para muitos muçulmanos a saída é promover o trabalho feminino em meio a um ambiente familiar, islâmico, ou seja, junto com os homens da família e longe de outros olhares para poder assim “resguardá-la” dos outros homens (TRUZZI, 2008, p. 48-49).

Em relação ao estudo, o autor acima citado sugere que, de modo geral, os muçulmanos hoje reconhecem a sua importância. Muitos deles chegam a citar que foi o próprio profeta Maomé que pregou ser uma obrigação para todo muçulmano a busca do conhecimento. Entretanto, Truzzi faz uma importante ressalva ao observar “(...) que a importância com que a educação formal é encarada pelas famílias que do Líbano vieram para o Brasil normalmente varia conforme o gênero da criança” (TRUZZI, 2008, p. 59). Assim o pesquisador reconhece que as mulheres sofreram maiores restrições nesse campo em relação aos homens.

A abordagem acerca do universo de representações relacionado ao tema da mulher islâmica foi muito variado e numeroso na ficção. Podemos listar ainda uma série de tópicos como, por exemplo, os debates que permearam concepções de feminismo no mundo muçulmano, pois para a maioria deles, o Egito era visto como sinônimo do moderno e liberal, de um lugar onde as mulheres já tinham começado “a jogar fora o véu” – Nazira era, muitas vezes, comparada a uma “feminista do Cairo” por adotar comportamentos supostamente modernos. A novela também levou para a televisão a prática do futebol por parte das mulheres marroquinas através de uma cena em que elas aparecem jogando futebol com o véu e suas longas roupas – já quase ao final da narrativa, as muçulmanas da trama organizaram um jogo contra as brasileiras que residiam no bairro de São Cristóvão, nas adjacências da casa e da loja de Mohamed.

Este capítulo pretendeu, portanto, apresentar a dimensão didática estabelecida pela telenovela *O Clone*. A narrativa evidenciou essa pretensão pedagógica ao mostrar a conduta

²⁵⁰ Peter Demant nos fala que no islã inicia-se, em nome da proteção dos homens contra a tentação sexual, um processo de segregação da mulher e que continua até a contemporaneidade (DEMANT, 2004, p.151). Na novela, o tema da separação dos sexos também é destacado, como por exemplo, no fragmento do diálogo no qual Ali adverte o “brasileiro” Lucas de que não deve chegar perto das moças e nem dirigir a palavra a elas, pois “(...) na sua terra os rapazes e moças ficam tudo misturados. Nós aqui evitamos as tentações, entende?” Telenovela *O Clone*, capítulo 9. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

religiosa dos personagens do núcleo muçulmano, especialmente o chefe familiar Ali. Na trama, as pessoas escutam o chamado do *muezin*, fazem orações, leem, decoram e recitam o Alcorão. Informações acerca dos pilares do islã são representadas, assim como várias restrições são indicadas aos crentes. Elementos de uma tradição religiosa familiar ao público, como a cristã, também valorizados no universo islâmico, foram retomados em alguns capítulos, contribuindo para uma maior identificação e familiarização do islã em meio à audiência. Finalmente, não podia faltar o tema da mulher islâmica em uma conjuntura na qual a mídia nacional e internacional dava enorme visibilidade ao regime extremista do Taleban e as suas implicações para a condição feminina afegã. Naquela oportunidade, o folhetim serviu para informar aos telespectadores brasileiros a respeito de muitos valores e elementos que ajudam a compor a complexa situação da família muçulmana, apesar de alguns erros, generalizações e exageros.

A discussão do islã levada à televisão pela telenovela, apoiada em um potencial de situação, se beneficiou da matriz ficcional, cuja plataforma folhetinesca-melodramática com todo seu cortejo de tramas múltiplas, triângulos amorosos, maniqueísmos, traições, perseguições, suspenses, vinganças, bem como suas questões inerentes ao cotidiano familiar (criação dos filhos, por exemplo) recheado de brigas, intrigas, malabarismos rocambolescos, excessos e acasos, garantiu um esquema narrativo que funcionou como um eficiente recurso comunicativo capaz de levar um considerável número de informações do islã, de árabes e muçulmanos ao público telespectador brasileiro. Por seu turno, *O Clone* pode ser considerada uma grande narrativa televisiva que ocupou uma posição privilegiada, como lugar central nas representações da cultura islâmica na esfera midiática nacional no início do século XXI.

No próximo capítulo analisaremos o tema da rejeição ao Ocidente presente no discurso da telenovela a partir da fala de alguns personagens como o “tio Ali” e o puritano Abdul, bem como outras figuras presentes no núcleo muçulmano e que tiveram um destaque menor, como foi o caso de Latifa. Também apresentaremos a discussão em torno do personagem Abdul sob a luz de alguns conceitos, tais como o de escrituralismo proposto por Geertz e o de neo-fundamentalismo, como Oliver Roy caracterizou para proceder a filiação do personagem a um islã de fundo conservador, quase fundamentalista. Na oportunidade, procuraremos mostrar que apesar de não ter levado diretamente a temática do radicalismo islâmico para a televisão, a autoria e a produção da novela sofreram a influência do horizonte social do período pós 11 de setembro, o que se configurou na composição do personagem Abdul, como literalista, puritano e, muitas vezes, dado a interpretações mais fechadas e conservadoras.

CAPÍTULO 3

OCIDENTALISMO, CONSERVADORISMO E FUNDAMENTALISMO NA TELEVISÃO BRASILEIRA

“Abdul, Abdul! Você está fazendo uma interpretação muito estreita, muito radical”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 31

“Vocês se cansam de tudo, porque lá no ocidente tem febre de consumir, vocês trocam de roupa, trocam de mulher, trocam de carro, trocam de tudo, vocês não suportam viver muito tempo com alguma coisa ao contrário de nós que conservamos o que nós temos de bom”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 88.

“O livro sagrado diz também que nós devemos ser tolerantes com a religião dos outros”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 164.

A telenovela *O Clone* além de levar aspectos da cultura islâmica para a televisão brasileira, principalmente sob a forma de cenas que traziam diálogos com informações gerais da religião e da tradição cultural muçulmana, conforme vimos, revelou, ainda que sob o manto da ficção, contrastes entre o chamado Ocidente e o Oriente. Tomando essa dicotomia entre esses dois universos culturais como ponto de partida, este capítulo analisa, em sua primeira parte, a forma como o Ocidente foi retratado no folhetim pelos muçulmanos que compõem o núcleo central da trama. Os dois chefes patriarcais, Ali e Abdul, protagonizaram os principais momentos nos quais o Ocidente e muitos de seus valores foram retratados de forma negativa na obra novelesca²⁵¹.

Este capítulo contempla ainda a discussão em torno dos temas do conservadorismo e do fundamentalismo no meio islâmico, pois entendemos que a novela levou para o universo ficcional questões que atravessam a realidade da maior parte dos países muçulmanos. Aqui, partimos da premissa de que a autora do folhetim, através de sua narrativa audiovisual, tentou mostrar a diversidade do islã como uma de suas características mais importantes, rompendo

²⁵¹ Praticamente todos os personagens do núcleo muçulmano da trama evocam o discurso de rejeição ao Ocidente. Contudo, as falas mais relevantes a respeito disso, foram expressas por Ali e Abdul. Depois deles, destacou-se o “casal muçulmano” Latifa e Mohamed como protagonistas desse discurso.

assim com a visão muito difundida em meios populares, de baixa escolaridade, que tende a ver essa religião como um todo monolítico, homogêneo.

Neste capítulo, optamos por fazer uma revisão teórica de alguns conceitos, especificamente em relação aos temas do ocidentalismo²⁵², do escrituralismo e do fundamentalismo. Tal discussão justifica-se na medida em que o folhetim está situado em uma conjuntura histórica que para além do agravamento das relações que envolvem os países ocidentais e uma parte das nações do mundo muçulmano, também é marcada por disputas relacionadas ao islã. Em outros termos, o mundo muçulmano se apresenta, nesse início do terceiro milênio, dividido em torno de concepções diferentes em relação a vários aspectos que vão desde suas fontes, passando pela ciência, tecnologia, relação com não-muçulmanos, etc. Por isso, pensamos que a novela levou representações do outro islâmico que traduzem parte do espectro ideológico que tem marcado e atravessado o debate de ideias no mundo islâmico. Veremos como o melodrama se figurou em um texto apropriado que refletiu, mesmo que de forma fragmentada e limitada, aspectos relevantes do panorama ideológico que abarca o mundo muçulmano. *O Clone* funcionou como uma janela aberta para o mundo contribuindo para informar o público e introduzindo elementos da contemporaneidade islâmica na pauta das conversas de família.

3.1 OCIDENTALISMO E A REJEIÇÃO DA MODERNIDADE OCIDENTAL

Vamos chamar de Ocidentalismo a forma usada na novela para estabelecer a crítica, geralmente negativa, ao mundo ocidental, sua cultura e seus valores. Para Ian Buruma e Avishai Margalit no *Ocidentalismo*, o Ocidente é retratado de forma desumana por seus inimigos. A civilização ocidental é tida por estes últimos como superficial, fria, mecânica, desenraizada e idólatra (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 7-17). Os dois autores identificam o Ocidentalismo como o “retrato desumano do Ocidente pintado por seus inimigos” (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 11).

Apesar de na atualidade o islã se constituir na principal fonte de Ocidentalismo, sua origem é mais remota e não está situada no universo cultural oriental. Esse fenômeno nasceu

²⁵² Neste trabalho, o conceito de Ocidentalismo utilizado, praticamente se limitará a proposição conceitual de Ian Buruma e Avishai Margalit, por entendermos que tal formulação se apresentou mais adequada ao nosso propósito, apesar das limitações que apontaremos mais adiante.

na Europa e depois se transferiu para outras partes do mundo. No entanto, ocorre que atualmente é dentro do mundo muçulmano que se constitui o principal foco de rejeição ao Ocidente. Conforme os autores citados, “o Ocidente foi à fonte do iluminismo e de seus desdobramentos seculares e liberais, mas também de seus antídotos frequentemente venenosos” (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 12). Nessa concepção, o Ocidentalismo pode ser pensado como uma reação conservadora à sociedade iluminista que brotou na Europa e América nos primórdios da contemporaneidade. Tal reação manifestou-se primeiramente no interior da própria civilização ocidental, como uma espécie de antídoto contra seus valores.

Podemos citar como um grande exemplo histórico de rejeição dos valores iluministas a ascensão do nazi-facismo europeu que vai mergulhar o mundo na brutalidade da Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945). Eric Hobsbawm analisou o quadro que levou ao recuo das instituições liberais no período entre-guerras. Em meio a uma situação marcada pela crise econômica da época, a direita radical rejeitou a democracia liberal e o comunismo. Esses conservadores apelavam para o nacionalismo extremado e para valores tradicionais que acrescidos de eficientes técnicas de mobilização de massas garantiram o controle de importantes Estados no continente europeu, tais como a Itália e a Alemanha (HOBSBAWM, 1995, p. 113-122).

No caso da Alemanha nazista, o nacionalismo radical se combinou com uma extremada xenofobia de massa, resultando em uma explosão de violento anti-semitismo e que levou ao extermínio de milhões de judeus durante a Segunda Grande Guerra. Aqui, tivemos então a pior amostragem do que pode chegar certo tipo de Ocidentalismo. Analogicamente, podemos identificar fortes traços de anti-semitismo em alguns movimentos islâmicos radicais que rejeitam os valores ocidentais – principalmente na Palestina²⁵³.

Até mesmo no Japão dos anos trinta e quarenta, o Ocidentalismo fez escola. Apesar de semelhanças entre o regime japonês e o nacional-socialismo alemão ou o fascismo italiano, não podemos considerar o Japão como um Estado fascista. Contudo, suas elites dirigentes estavam impregnadas de um forte sentimento de desprezo para com muitos valores ocidentais. Nesse caso, o sentimento anti-ocidental japonês se voltava especificamente contra os Estados Unidos. Não é por acaso que o Japão se posicionou, naquela altura, ao lado da Alemanha na

²⁵³ Bernard Lewis nos fala que o anti-semitismo foi introduzido no Oriente Médio por meio de minorias cristãs e que até a década de 1930 teve efeito limitado. A partir da ascensão do nazismo na Europa, tem começo a sua disseminação na região. Com o advento da luta pela palestina, após a criação do Estado de Israel, a interpretação anti-semita da história passou a impregnar grande parte do discurso público regional, “(...) inclusive na educação, na mídia e até no entretenimento” (LEWIS, 2002, p. 178).

luta de vida ou morte travada contra as forças do “progresso” em nome da “reação” (HOBSBAWM, 1995, p. 146).

Como no Japão da Segunda Grande Guerra muitas formas atuais de Ocidentalismo se dirigem contra os Estados Unidos. O sentimento de rejeição aos norte-americanos tem-se ampliado consideravelmente em várias sociedades espalhadas pelos quatro cantos do globo. Pode ser observado até mesmo no Brasil, em meio a grupos de pessoas ligadas a determinados movimentos sociais, principalmente aqueles que são considerados de esquerda. Entretanto, o anti-americanismo é muito mais intenso no mundo islâmico, talvez em função de uma série de intervenções militares em países muçulmanos ao longo das duas últimas décadas e também como resposta ao importante apoio dos Estados Unidos prestado ao Estado de Israel.

Uma importante crítica ao conceito de ocidentalismo proposto por Buruma e Margalit, reside no fato que esses autores não levaram em conta que as conjunturas econômicas assimétricas, a globalização, a configuração geopolítica mundial, bem como o contexto imperialista e a emergência das situações pós-coloniais, contribuíram para a ascensão do fenômeno de rejeição ao ocidente. Portanto, o Ocidentalismo vai muito além da impressão dos valores ocidentais, assim como transcende o conservadorismo do Outro. Além disso, Thiago Zati afirma que Buruma e Margalit utilizaram de forma reducionista, com uma percepção equivocada, das ideias de Dostoiévsk e Nietzsche na construção de seus argumentos acerca do Ocidentalismo (ZATI, 2008).

Apesar de desempenhar uma parte considerável na rejeição ao Ocidente, o sentimento anti-americano não se confunde com o Ocidentalismo. Independentemente de suas políticas intervencionistas, importa destacar que para muitos conservadores reacionários, os Estados Unidos personificam um ideário materializado em estereótipos como “civilização-máquina” ou sociedade “fria, mecânica e materialista”. Sob esse olhar, para esses anti-ocidentais, os Estados Unidos se apresentam como o maior e mais poderoso representante dos valores que eles rejeitam.

Então, para efeito desta pesquisa é importante considerarmos o Ocidentalismo como um fenômeno resultante da modernidade, do imperialismo e de seus desdobramentos pós coloniais, como por exemplo, a situação de assimetria de poder e riqueza do mundo. O contexto de empréstimos ocidentais tomados por outras culturas é um fenômeno da modernidade em si que é bastante difundido em algumas sociedades, especialmente nos países muçulmanos. A telenovela *O Clone* levou para a televisão um quadro ficcional, porém bastante verossímil de uma realidade que atravessa as complicadas relações entre o Ocidente e o mundo muçulmano. Evocou uma determinada situação histórica, um contexto crível,

concreto, marcado pelos embates entre tradição versus modernidade. Podemos falar que a ficção remete a algum ponto da vida real. Evoca uma conjuntura concreta que é recriada, fantasiada e enriquecida via dramaturgia ficcional e que produz evidência sobre a tensão entre o Oriente e o Ocidente.

Douglas Kellner aponta a mídia como elemento revelador de discursos sociais. Em suas análises acerca da “cultura da mídia”, o autor chama a atenção para o fato de essa cultura reproduzir “(...) as lutas e os discursos sociais existentes, expressando os medos e os sofrimentos da gente comum, ao mesmo tempo que fornece material para a formação de identidades e dá sentido ao mundo.” (KELLNER, 2001, p. 203).

A concepção dos meios de comunicação na atualidade, levou Kellner ao desenvolvimento do conceito de “diagnóstico crítico” cuja relevância pode ser destacada na medida em que a mídia evoca textos, imagens, narrativas e ideologias. Em outros termos, através de um processo de transcodificação, o autor descreve o modo como tais discursos são traduzidos em textos da mídia (KELLNER, 2001, p. 76). Até mesmo um texto popular como uma telenovela diagnostica conflitos culturais atuais. Nesse sentido, devemos considerar que a ficção se constitui como uma fonte importante para a compreensão da realidade social que cerca a sua produção. Marcos Napolitano nos lembra que “(...) todas as novelas, mesmo respeitando os seus “lugares-comuns”, costumam fazer referência a acontecimentos sociais e históricos que estão em evidência no momento de sua exibição ou que fazem parte da época encenada, em se tratando de novelas com temas históricos” (NAPOLITANO, 2002, p. 90).

O folhetim conseguiu expressar parte de uma situação que atormenta certas sociedades islâmicas marcadas fortemente por tentativas apressadas de modernização. Nesse sentido, pode ser considerado um tipo de instrumento de interpretação histórica que nos ensina algo e nos dá pistas para conhecermos certo imaginário, um estado de espírito, um sentimento de desencanto e de frustração diante de uma modernização superficial e incompleta que marcou, até agora, grande parte do panorama das sociedades dos países do mundo muçulmano.

Ao longo do século XX, em várias sociedades caracterizadas pelo islã, tentativas de modernização de graus diferenciados afetaram as suas populações, causando a erosão de valores religiosos tradicionais. Por ter chegado bem mais tarde no mundo oriental, a modernidade chegou de maneira mais rápida e brutal. Peter Demant infere que “essa modernização não foi acompanhada de uma emancipação social ou política como na Europa ocidental e na América do Norte, mas da perda da autodeterminação” (DEMAN, 2004, p. 198).

Primeiro através da dominação imperialista, as sociedades muçulmanas foram iniciadas em um processo de modernização marcado pela perda da independência política e pela exploração econômica. Bem ao contrário dos países ocidentais que experimentaram esse processo durante um intervalo de tempo longo, caracterizado por profundas transformações que emanciparam as suas sociedades. O mundo muçulmano não vivenciou as importantes experiências históricas que fundamentaram a modernidade. A Reforma, o Iluminismo e a Revolução Industrial, importantes eventos que transformaram o Ocidente, não fizeram parte da realidade histórica do islã. Daí decorre vários problemas e dificuldades. Para Karen Armstrong “toda a experiência da modernização foi essencialmente diferente no oriente médio: não implicou poder, autonomia e inovação, como na Europa, mas perda, dependência e imitação canhestra” (ARMSTRONG, 2001, p. 147). O processo de modernização chegou à região através do imperialismo ocidental que submeteu, subjugou e explorou a população.

No mundo do pós Segunda Guerra avança a independência dos países islâmicos no Oriente Médio e na África do Norte. Até então, a soberania política era privilégio de poucos países. Por ocasião da Primeira Grande Guerra era restrita a três Estados: Turquia, Irã e Afeganistão. O período entre-guerras acrescentou quatro Estados à lista: Arábia Saudita, Iêmen, Iraque e Egito. Nos próximos vinte anos o processo de descolonização frente aos poderes coloniais se estenderá ao mundo muçulmano árabe: Síria, Líbano, Jordânia, Líbia, Tunísia, Marrocos, Kuwait e outros se tornaram independentes. A independência não solucionou velhos problemas da região. Antigos conflitos permaneceram acrescidos de novos problemas. Na conjuntura da guerra fria as superpotências Estados Unidos e União Soviética passaram a interferir na ampliação de suas respectivas esferas de influência. Fórmulas e ideologias políticas como o socialismo e o nacionalismo foram importadas da Europa. Entretanto, o chamado socialismo árabe fracassou, inclusive no Egito de Nasser que promoveu reformas nacionalistas secularizadoras (LEWIS, 1996, p. 315-340). Essas políticas terminaram por beneficiar as elites em detrimento da maior parte das populações envolvidas. O sentimento de frustração de vários setores populacionais aumenta. A velha ordem é rapidamente desorganizada. Bernard Lewis traça um breve panorama do fracasso dessas opções importadas. Para ele

Em um único aspecto as políticas econômicas tiveram sucesso – em servir de base a uma série de ditaduras implacáveis de alto a baixo, nas quais a decência da ordem islâmica tradicional e as liberdades da nova ordem ocidental foram solapadas e destruídas. Em seu lugar, nos denominados países socialistas, a nova ordem política consistia de uma faixa de ditaduras totalitárias copiadas – às vezes com orientação especializada importada – do que de pior havia nos modelos da Europa central e oriental (LEWIS, 1996, p. 330).

É claro que nem todos os Estados recém independentes da região trilharam o mesmo caminho. O Egito de Nasser se constituiu talvez no maior exemplo de um regime influenciado pelo socialismo e nacionalismo e que perseguiu um programa de modernização secularista. Mesmo os Estados que optaram pela manutenção de regimes tradicionais, como foi o caso do Marrocos²⁵⁴ e da Jordânia, empreenderam reformas no sentido de tentar modernizar as suas economias e sociedades. Em seu conjunto essas tentativas de imitação foram realizadas, mas se limitaram a dismantelar a velha sociedade sem, no entanto promover as condições econômicas, sociais e educacionais da população. As elites desses países na ânsia de copiar o Ocidente industrializado imprimiram o processo de forma autoritária, excluindo a vasta maioria de suas sociedades. Tais políticas autoritárias e violentas terminaram por produzir um forte ressentimento contra os governos nativos muçulmanos modernizantes assim como também contra o Ocidente.

Lewis chama a atenção para um aspecto que é crucial para agravar o sentimento anti-ocidental de várias parcelas ressentidas das populações islâmicas: apesar do fracasso das políticas econômicas esse foi um período de intensa transformação social e cultural. Nesses campos muitas influências ocidentais foram introduzidas e aceitas por expressivos setores. Nas artes em geral, passando pelo vestuário, são visíveis os sinais da influência ocidental. Até no que se refere à condição da mulher, foi fortemente marcado por mudanças importantes. Especialmente no tocante à situação feminina, a influência ocidental não pode ser negligenciada. A participação econômica das mulheres aumentou bastante. E essa participação não se restringe apenas às atividades tradicionais. Com a ampliação da educação feminina, muitas mulheres tiveram acesso às profissões liberais, como a medicina. Nos países de regimes parlamentares, como o caso do Irã, podemos falar em progressos em sua condição política (LEWIS, 1996, p. 330-337). Para Demant, mesmo em se tratando do Irã, que após o advento da Revolução Islâmica, em 1979, instaurou um regime islâmico “(...) é intensa a atuação feminina na vida pública, profissional e até política; nesta as mulheres podem exercer qualquer função, exceto a de presidente da República” (DEMANT, 2004, p. 234).

Todas essas mudanças e transformações não foram aceitas de maneira consensual nas sociedades dos países muçulmanos. Para muitas pessoas “os novos costumes foram

²⁵⁴ O Marrocos se tornou independente da França em 1956. Sua monarquia levou o país a adotar forte influência ocidental. Grande parte da legitimidade da monarquia marroquina se deve a adoção do baraka, ou carisma da descendência do profeta (DEMANT, 2004, p. 219). O primeiro monarca marroquino foi Muhammad V que, após seu falecimento, deixou o posto para seu herdeiro, Moulay Hassan ou Hassan II, em 1961. Hassan II faleceu em 1999. Ocupa hoje o trono, Muhammad VI que defende uma postura religiosa mais moderada. (Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/marrocos/marrocos.php>> Acesso em: 10/09/2010).

simultaneamente um insulto e uma ameaça – um insulto a seu senso de decência e decoro e uma ameaça ao mais acalentado de seus valores, a base religiosa da sociedade” (LEWIS, 1996, p. 330-337). Muçulmanos conservadores não aceitam, principalmente a emancipação feminina. Essas queixas relacionadas à condição da mulher também constituem um ponto central no discurso dos grupos que enveredam para o islã radical, o islamismo. Rotulados na grande mídia como fundamentalistas, esses grupos são profundamente anti-ocidentais e seu programa político vai muito além do que a mera crítica e rejeição da modernidade ocidentalizante. Eles canalizam cada vez mais expressivos setores das frustradas e descontentes camadas populares para os seus programas radicais – no próximo subcapítulo apresentaremos a análise das conexões entre a telenovela *O Clone* e o chamado fundamentalismo islâmico.²⁵⁵

Convém destacar que a maior parte dos conservadores e tradicionalistas do islã não são adeptos do fundamentalismo. Em comum, tanto islamistas quanto conservadores rejeitam a emancipação da mulher. Para eles tal situação é nociva e contrária aos verdadeiros preceitos da religião. Todos eles deploram a influência do Ocidente, considerada perniciosa no seio da sociedade muçulmana. Se no âmbito masculino podemos argumentar que muitos costumes ocidentais possuem relativa aceitação, no que se refere ao universo feminino, vai depender das circunstâncias. Dito de outra forma, a título de melhor ilustrar a argumentação, destaca-se o caso da adoção de peças do vestuário ocidental, que, conforme Lewis demonstrou, para os homens, muitas vezes fazer uso de roupas do Ocidente é uma atitude moderna, o que faz parte da modernização – e costuma ser, de maneira geral, bem recebida. Por outro lado, quando são as mulheres que recorrem ao uso de vestimenta ocidental, muitos tradicionalistas reclamam como ocidentalização²⁵⁶, às vezes objeto de condenação e até de punição conforme as circunstâncias (LEWIS, 2002, p. 89).

Portanto, o quadro que atravessa boa parte dos países islâmicos afro-asiáticos, no final do século passado e início do atual, é fortemente marcado por uma grave crise econômica e social. Os vários governos da região influenciados por ideias e práticas ocidentais falharam em tentar promover a modernização e o desenvolvimento de suas sociedades. O fracasso, a frustração e o desapontamento com essas políticas vão promover um aumento do sentimento

²⁵⁵ Pode-se afirmar que a telenovela *O Clone* chamou a atenção para o fenômeno do fundamentalismo islâmico ou apenas retratou aspectos do conservadorismo islâmico através do personagem Abdul? Ainda neste capítulo essas questões serão problematizadas.

²⁵⁶ Lewis nos fala ainda que, ao contrário dos homens, as mulheres nunca foram forçadas, nos regimes modernizadores, a adotar trajes ocidentais ou mesmo a abandonar a vestimenta tradicional (LEWIS, 2002, p. 89). A exceção é a Turquia na qual, sob a liderança de Atatürk, as mulheres foram obrigadas a abandonar o véu em lugares públicos como praças e universidades.

anti-ocidental, bem como das respostas que privilegiam a politização da religião, ou seja, o islamismo. Esse tipo de saída vai encontrar eco, principalmente junto a alguns muçulmanos mais conservadores e dos que ficaram praticamente à margem do processo modernizador. Para muitos desses excluídos a solução de seus problemas estava na islamização de todas as facetas da vida social dos fiéis, assim como na rejeição de tudo, ou quase tudo, que viesse do Ocidente.

Nas duas últimas décadas surgem algumas visões que procuram explicar a ordem mundial emergente no mundo após o colapso da Guerra-Fria. Dentre elas, destacamos a proposta de Samuel Huntington que desloca a análise das relações entre o islã e o Ocidente para a esfera das relações inter-civilizacionais. Nessa perspectiva, o autor considera que as duas civilizações possuem uma relação historicamente problemática, argumentando que o mundo islâmico foi a única civilização que pôs em dúvida a própria sobrevivência do Ocidente. Ele destaca que os conflitos eram “(...) por um lado, fruto das diferenças, especialmente da concepção muçulmana do islamismo como um estilo de vida que transcendia e unia religião e política versus a concepção cristã ocidental da separação dos reinos de Deus e César” (HUNTINGTON, 1997, 264)²⁵⁷.

Samuel Huntington em 1993 publicou um artigo na revista *Foreign Affairs* intitulado “o choque de civilizações” cujo argumento central é que, no período iniciado após a Guerra Fria, a política mundial passou a gravitar em torno do conflito entre grupos de civilizações diferentes (HUNTINGTON, 1993). O texto causou enorme impacto no cenário acadêmico internacional, o que levou o autor, poucos anos depois, a publicar um livro, aprofundando nas questões introduzidas no polêmico artigo. O tema central do livro é “(...) a cultura e as identidades culturais – que, em nível mais amplo são as identidades das civilizações – estão moldando os padrões de coesão, desintegração e conflito no mundo pós-guerra fria” (HUNTINGTON, 1997, p. 18-19).

Segundo tal proposição a ordem mundial que emerge na conjuntura iniciada após a dissolução da União Soviética é baseada no aspecto civilizacional e não mais na dimensão ideológica como foi no período da bipolaridade comunismo/capitalismo. Isso significa que as distinções mais relevantes entre os povos não são ideológicas, políticas ou econômicas. São, acima de tudo, culturais. As pessoas se definem em termos de antepassados, religião, idioma, história, valores, costumes e instituições.

²⁵⁷ Huntington sugere que os conflitos envolvendo as duas civilizações também se originaram de suas similitudes. Dentre elas o fato de ambas serem religiões monoteístas, dualistas, universalistas e missionárias (HUNTINGTON, 1997, p. 264).

Nessa ótica, cujo enfoque é civilizacional, o autor identifica como o principal eixo da política mundial pós Guerra Fria, a interação do poder e da cultura ocidental com o poder e a cultura de civilizações não-ocidentais (HUNTINGTON, 1997, p. 29). Essa ideia estabelece praticamente a concepção de um mundo duplo, colocando de um lado o Ocidente e de outro todas as demais civilizações.

É dentro dessa visão de um mundo partido entre ocidentais e não-ocidentais que Huntington pensa o mundo islâmico em relação ao Ocidente. Na verdade, ele rejeita a ideia de que a civilização europeia ocidental é, na atualidade, a civilização universal do mundo. Para ele o conceito de uma civilização universal é um nítido produto do Ocidente, e pessoas de outras culturas têm a tendência de ver como ocidental o que os ocidentais veem como universal (HUNTINGTON, 1997, p. 78).

Diante disso, para esse teórico, qualquer pretensão universalista do Ocidente o empurra cada vez mais para o conflito com outras civilizações, especialmente com o islã. As sociedades não ocidentais afirmam ainda mais seus próprios valores culturais e repudiam aqueles que lhes foram impostos pelo mundo ocidental. Este último foi o primeiro universo civilizacional a se modernizar em um processo histórico que envolveu industrialização, urbanização, níveis crescentes de alfabetização, educação, riqueza, mobilidade social e estruturas ocupacionais mais complexas e diversificadas.

Estabelecendo a diferenciação entre modernização e ocidentalização, Huntington deixa claro que o mundo ocidental, bem antes de se modernizar, já era o “Ocidente”²⁵⁸. Em outras palavras, as características fundamentais do Ocidente antecedem a modernização. Logo, “Ocidente” e “Modernidade” não são sinônimos. Para ele, isso significa que uma determinada sociedade pode se modernizar sem necessariamente se ocidentalizar²⁵⁹. Foi a expansão colonialista e imperialista europeia, posteriormente seguida pela hegemonia norte-americana,

²⁵⁸ Huntington identifica as principais características da civilização ocidental como sendo as seguintes: legado clássico, cristianismo, multiplicidade de idiomas, separação da autoridade espiritual e temporal, império da lei, pluralismo social, corpos representativos e individualismo. Algumas dessas características também são encontradas em outros agrupamentos civilizacionais. No entanto, o que vai definir a singularidade ocidental é a combinação desses fatores (HUNTINGTON, 1997, p. 82-86).

²⁵⁹ Em relação ao islã, Huntington indica três opções tomadas diante dos processos de modernização e de ocidentalização, entendidos como fenômenos completamente distintos: A primeira opção é o Rejeicionismo, que rejeita ambos os processos e que segundo o autor – profundamente influenciado por Daniel Pipes – é o caminho preferido pelos “fundamentalistas mais extremados”. A segunda opção, intitulada por ele de Kemalista, representada pela experiência da Turquia de Ataturk, requer a adoção de ambos os processos em conjunto, ou seja, modernização caminha junto com ocidentalização. A última via, denominada de Reformista, pressupõe modernização sem ocidentalização. Em outras palavras, combina o processo modernizador com a preservação dos valores, práticas e instituições centrais da cultura autóctone da sociedade em questão. Pensadores como al-Afghani, desde o século XIX defendiam esse caminho (HUNTINGTON, 1997, p. 86-89).

que promoveu ao mesmo tempo a modernização e a ocidentalização das sociedades não-ocidentais.

Conforme já abordamos, as sociedades islâmicas tiveram – na verdade continuam tendo – muitas dificuldades com a modernização. Como outras civilizações que também atravessaram um fenômeno de amplitude mundial, como o processo modernizador, o islã tem passado por uma crescente revitalização religiosa, no bojo do que Huntington chama de “ressurgimento da religião”.

A questão é que com o processo modernizador ocorre o rompimento de antigos e tradicionais laços sociais dos indivíduos, solapando velhas identidades, erodindo sistemas de autoridade. As pessoas, segundo Huntington,

“(...) se transferiram do campo para a cidade, ficaram separadas de suas raízes e assumiram novos empregos ou ficaram desempregadas. Elas interagiam com grande número de estranhos e ficaram expostas a novos conjuntos de relacionamentos. Precisaram de novas fontes de identidade, novas formas de comunidade estável e novos conjuntos de preceitos morais para dar-lhes alguma sensação de relevância e de propósitos” (HUNTINGTON, 1997, p. 118).

A religião acaba sendo a resposta para os sujeitos que experimentam mudanças, as quais desarticulam suas vidas, atendendo as necessidades morais, éticas e preenchendo suas existências. Em especial os movimentos fundamentalistas têm se constituído na linha de frente dessa renovação religiosa, embora tal renascimento transcenda em muito as atividades dos fundamentalistas. Contudo, todos eles, extremistas ou não, adeptos do fundamentalismo ou apenas conservadores são acentuadamente anti-seculares e, excetuando-se as manifestações cristãs dessa revitalização, são também extremamente anti-ocidentais. Até mesmo os fundamentalistas cristãos mais intransigentes vociferam ataques contra alguns valores tidos como ocidentais tais como o individualismo, a liberdade sexual e o consumo desenfreado de bebidas alcoólicas.

Em relação ao fenômeno do ressurgimento religioso, Huntington afirma que a “revitalização das religiões não-ocidentais é a mais forte manifestação de antiocidentalismo nas sociedades ocidentais” (HUNTINGTON, 1997, p. 24). No entanto, o mesmo autor destaca ainda que essa revitalização não se limita apenas a uma rejeição da modernidade, mas acima de tudo, é uma negação do Ocidente e de sua cultura secular, sendo considerada degenerada pelos que a rejeitam.

Embora possamos concordar parcialmente com o argumento desse teórico de que o ressurgimento religioso apontado não se restringe apenas a uma reação ao advento da modernidade, é questionável que esse processo de retomada da religião tenha muito mais no

rejeicionismo dos valores ocidentais o seu principal fator constitutivo do que na negação da modernidade, pois fica difícil dissociar um do outro em função do contexto em que se concretizou o processo de modernização²⁶⁰.

O problema é como uma sociedade tradicional consegue empreender transformações modernizantes em uma conjuntura marcada por concentrada hegemonia imperial, sem contudo, adquirir empréstimos culturais dos países hegemônicos? Como já apontamos, o mundo islâmico vivenciou tal fenômeno em uma situação de dependência, de inferioridade, e, portanto, absorveu muitos valores da civilização ocidental. Muitos países islâmicos inclusive se limitaram a adotar empréstimos culturais, tecnológicos, sociais, econômicos e políticos das nações mais desenvolvidas. Logo, é natural que a ascensão da rejeição à modernização viesse acompanhada de forte sentimento antiocidental²⁶¹.

A valorização da tecnologia e do maquinário inerentes à modernidade nas sociedades muçulmanas também é uma importante transformação sociocultural, portanto, não pode prescindir de uma dose de influência ocidental. Decorre disso que, para todos os efeitos, a modernização traz consigo uma determinada carga de ocidentalização em algum campo da vida cotidiana, o que fragiliza, em grande parte, a argumentação de Huntington de que o “ressurgimento islâmico” e, particularmente, o fundamentalismo não rejeitam a modernidade, mas apenas a influência ocidental.

Além disso, conforme já destacamos, Huntington não aceita o fato de que a modernização tenha contribuído para a produção de uma “civilização universal”. No entanto, não se pode descuidar de que a aceitação de costumes ocidentais foi muito profunda e intensa no mundo islâmico pelo menos nos últimos duzentos anos. Mudanças nas artes e no vestuário, por exemplo, atestam lentas, mas crescentes transformações culturais. E como nos diz Lewis, mudança cultural é ocidentalização (LEWIS, 2002, p. 156).

Edward Said já havia identificado esse ponto fraco da argumentação do autor. O artigo de Samuel Huntington despertou grande interesse nos meios acadêmicos. Mas, sua argumentação foi duramente criticada por diversos fatores, dentre eles “(...) por ser

²⁶⁰ Tanto fundamentalistas islâmicos quanto seus equivalentes no universo cristão possuem pontos de reconhecida afinidade. Os islamistas podem ter certa apreciação para a religiosidade cristã, enquanto que fundamentalistas cristãos podem reconhecer equivalentes no islã. Ambos os tipos rejeitam mais os valores básicos da modernidade como individualismo, secularismo e cientificismo. Portanto, a mera rejeição aos valores ocidentais não se configura como o aspecto fundamental do ressurgimento religioso experimentado nas últimas décadas.

²⁶¹ Pode-se inclusive chamar a atenção para outro aspecto da questão: a existência de um antigo antagonismo islâmico contra a cristandade sobrevivente na psicologia islâmica que é manipulada por muitos muçulmanos, fundamentalistas ou não. É possível que a memória dessa velha rivalidade contribua para alimentar muitas percepções atuais, bastante negativas em relação ao ocidente. Peter Demant afirma que o antiocidentalismo é instrumentalizado pelos fundamentalistas islâmicos (DEMANT, 2004, 324-326).

reducionista, indevidamente culturalista e alarmista demais” (DEMANT, 2004, p. 246). No entanto, as críticas mais contundentes vieram do intelectual palestino. Em alguns textos, como o “Choque de definições”, por exemplo, Said critica o tom oportunista, a “visão não original” e “reciclada da guerra fria” apresentada no ensaio. Para ele o texto de Huntington “(...) deve ser entendido como um manual muito curto e grosseiramente articulado da arte de manter uma situação de tempo de guerra nas mentes dos americanos e dos outros povos” (Said, 2003, p. 318).

Em outras palavras, Said considerava a tese lançada por Huntington como uma espécie de versão reciclada da Guerra Fria, oriunda de textos e ideias de intelectuais que enfatizavam o conflito e a polêmica. Conforme o autor, Huntington se baseou em Bernard Lewis tomando dele a ideia de que as civilizações são monolíticas e “homogêneas”.

Said identifica um dos pontos mais fracos da argumentação do autor de “Choque de Civilizações” na rigidez com que ele separa os vários agrupamentos civilizacionais, apesar da evidência de que o mundo atual é híbrido, produto de interações, misturas, migrações e cruzamentos. Ao imobilizar as civilizações, Huntington não leva em conta os empréstimos, as sobreposições, o diálogo e o intercâmbio inter-civilizacional, tampouco considera o processo de Globalização que, bem ou mal, tem contribuído para a aproximação das culturas. Um dos paradoxos do fenômeno globalizacional é o de que ele exclui ao mesmo tempo em que inclui, ou seja, intensifica a comunicação entre grupos humanos antes distantes, enquanto aguça a conscientização de suas diferenças.

Immanuel Wallerstein também não acredita que a política internacional contemporânea se direcione para um “Choque de Civilizações”. Ele aponta que a luta entre o universalismo europeu e o “universalismo universal” constitui o principal eixo ideológico que moldará o sistema-mundo no futuro (WALLERSTEIN, 2007). Wallerstein vê poucas evidências do “Choque de Civilizações” fora da retórica de políticos e comentaristas, apesar de reconhecer que os universalismos – e também o que chama de particularismos – emergiram dentro de arenas civilizacionais mais presumidas e em dimensões significativamente semelhantes.²⁶²

Apesar das críticas, uma proposição extraída da obra de Huntington se revelou bastante interessante para a presente pesquisa. A ideia de que o fenômeno de ressurgência da religião vai muito além do que se convencionou chamar de fundamentalismo é um ponto forte da argumentação do autor, pois o movimento fundamentalista é apenas parte constituinte

²⁶² Ver texto publicado em <<http://www.webalice.it/michele.castellano/politica/Note/Wallerstein/Cultures in Conflict.pdf>>. Acesso em 15/06/2011.

desse ressurgimento que vai ganhar impulso, principalmente a partir da década de 1970. Ele concebe esse movimento de revitalização religiosa islâmica como um “(...) amplo movimento intelectual, cultural, social e político que predomina em todo o mundo islâmico” (HUNTINGTON, 1997, p. 135).

Assim, esse ressurgimento se configura como um movimento muito mais extenso, amplo, predominando em todo o mundo muçulmano e não apenas um fenômeno isolado, pouco generalizado e que afeta apenas uma minoria de muçulmanos ao redor do mundo. O mesmo autor ainda nos assegura que a tendência generalizada no islã, observada desde os anos 80, é seguir uma direção antiocidental. Para ele, muitos muçulmanos encaram a cultura ocidental cada vez mais como materialista, arrogante, corrupta, decadente, individualista e imoral. Além dessas imagens negativas, seguidores islâmicos

(...) cada vez mais atacam os ocidentais não por professarem uma religião imperfeita e errônea, que é, não obstante, uma “religião do livro”, mas por não professarem nenhuma religião em absoluto. Aos olhares muçulmanos, o secularismo, a irreligiosidade e, portanto, a imoralidade ocidentais são males piores do que o cristianismo ocidental, que o produziu (HUNTINGTON, 1997, p. 267-268).

Assim como Buruma e Margalit, Huntington também afirma que o discurso de rejeição aos valores ocidentais retrata o Ocidente de forma pessimista, carregado de negatividade. Todos esses autores chamam a atenção para o papel da religião nesse tipo de argumentação. A ideia de que o mundo ocidental é desprovido de espiritualidade é um ponto forte da retórica ocidentalista. A telenovela *O Clone* levou parte desse imaginário para as audiências, mostrando uma face das complicadas relações inter-civilizacionais. A novela evocou enunciados retomando o discurso ocidentalista que, em muitas cenas, pintou um retrato negativo do universo cultural ocidental.

3.1.1 O CLONE E O DISCURSO DE REJEIÇÃO AO OCIDENTE

A trama, por intermédio de alguns personagens componentes do núcleo muçulmano, em diversas passagens, reproduziu, ao longo dos mais de duzentos capítulos, a temática da rejeição e desqualificação do Ocidente, que chamamos de Ocidentalismo. Além de aspectos da cultura e da religião islâmica, essa obra de ficção inseriu elementos que representaram o conflito entre valores ocidentais e a tradição muçulmana. Dentro desse universo temático

destacaram-se as cenas e os discursos protagonizados pelos dois patriarcas, já mencionados no início deste capítulo: Ali e Abdul. Ambos tipificavam tradicionais guardiões da família muçulmana e se apresentavam como crentes preocupados com a influência ocidental na vida de seus familiares. Seus discursos constantemente evocavam o tema da rejeição aos valores do Ocidente. Pensamos, portanto, as críticas ao mundo ocidental, engendradas pelos dois personagens, como um tipo de Ocidentalismo. Em boa parte de suas falas, o Ocidente era apresentado como uma unidade, uma totalidade materialista. Era qualificado como “frio”, “corrupto”, “sem alma”, “egoísta”, e principalmente, “sem Deus”. O quadro abaixo resume, em linhas gerais, as principais ideias ocidentalistas enunciadas na telenovela sobre o Ocidente e os ocidentais:

Quadro 6 – Temas recorrentes no discurso ocidentalista

Ocidente é...	Ocidentais são...
Terra sem Deus, lugar que arruína a alma.	Gente sem Deus, sem religião.
Lugar de idolatria.	Povo que acredita na ciência.
Lugar de consumismo e individualismo.	Egoístas, só pensam neles.
Lugar de perdição.	Perdidos.
Lugar que provoca o desenraizamento.	Sem raízes.
Lugar que ameaça a tradição.	Sem tradição.
Um lugar que não faz bem as mulheres.	Acusados de não protegerem as mulheres.
Lugar do infiel.	Infiéis.
Mecânico e materialista.	Frios e consumistas.

Fonte: Novela O Clone. Arquivo Pessoal de César Henrique Queiroz Porto.

Essa distinção praticamente partiu o mundo em uma estrutura dual em que de um lado se posicionava e se distinguia a cultura islâmica e do outro se enquadrava todo o restante no seio de uma categoria monolítica, unitária e homogênea, intitulada “Ocidente”. Os muçulmanos da ficção estabeleciam uma distinção entre “eles” um povo que “acredita em Deus”, dos “estrangeiros” ou “ocidentais” que supostamente era um povo que “não acredita em Deus”. Nessa cisão o Oriente²⁶³ era apresentado como uma terra de permanência e estabilidade, em contraposição ao restante do mundo, retratado como uma terra de mudança

²⁶³ Ao longo da telenovela os “muçulmanos” raramente se autodenominavam como “orientais”. Em algumas cenas e falas se identificavam como muçulmanos e em suas críticas ao Ocidente e aos ocidentais se referiam aos “costumes do Oriente”. Exceção a esse padrão foi à cena em que Jade e Latifa conversam acerca do comportamento dos ocidentais. A fala de Jade evoca a ideia de estabilidade no Oriente: “Ah Latifa, eu tava pensando como o Rio de Janeiro tá diferente de quando eu morava aqui. As pessoas se comportam diferente, se vestem diferente, pensam diferente. Lá no Oriente não, tudo continua igual.” Telenovela O Clone, capítulo 67. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

que ameaçava arruinar a tradição e desenraizar as pessoas, conforme podemos ver no quadro a seguir:

Quadro 7 – Comparações entre Oriente e Ocidente

Oriente	Ocidente
Lócus da estabilidade e permanência.	Lócus de instabilidade e inconstância.
Prioriza a coletividade.	Individualista.
Espiritualidade, religiosidade.	Irreligiosidade, falta de religião.
Crença no Deus único.	Idolatria da ciência.
Ampara a mulher.	Mulher desamparada.

Fonte: Novela O Clone. Arquivo Pessoal de César Henrique Queiroz Porto.

Destacamos, para efeito de análise, algumas diferenças entre os discursos anti-ocidentais dos principais personagens, Ali e Abdul. O Ocidentalismo evocado por Ali, geralmente era mais moderado e comedido, o que de alguma maneira era reflexo de sua concepção mais tolerante e equilibrada da religião islâmica. Esse personagem encarnava valores típicos do que podemos considerar como islã moderado, embora, em certas passagens, se apresentasse com extremo zelo em relação à tradição. Em um dado sentido, podemos enquadrá-lo dentro daquilo que Huntington denomina como um muçulmano típico do “ressurgimento religioso”. Apesar de em determinadas cenas enunciar o discurso da rejeição dos valores ocidentais, Ali advogava em muitas outras a tolerância para com a cultura “brasileira”. De modo algum esse personagem pode ser enquadrado como fundamentalista, pois além de conviver bem com a modernidade, volta e meia se debatia em discussões com Abdul, divergindo dele em relação à interpretação e aplicação dos preceitos corânicos.

Por outro lado, o outro patriarca, Abdul, enfatizava um feroz sentimento de rejeição ao Ocidente, sem nenhum tipo de concessão ou acordo. Tal atitude refletia a sua percepção religiosa mais intolerante e radical. Em muitos de seus discursos ficava patente a proximidade com os chamados fundamentalistas islâmicos. Alguns de seus diálogos se aproximavam do fundamentalismo, embora o enquadramento do perfil do personagem o aproximasse muito mais do conservadorismo islâmico, conforme verificaremos mais adiante. Interessa-nos agora, estabelecer principalmente, mas não exclusivamente a análise do material discursivo dos dois personagens e suas relações com o tema do Ocidentalismo.

Conforme já vimos, o personagem conhecido como “tio Ali” representou a principal voz do chamado núcleo muçulmano da novela. Como patriarca, a grande preocupação que tinha era a manutenção da honra familiar. O seu maior problema na narrativa foi sua sobrinha,

Jade, filha de seu falecido irmão e criada pela mãe no Brasil. Após a morte da mãe, a moça vai para o Marrocos para ficar sob os cuidados do tio. Jade é retratada como uma mulher dividida entre a tradição islâmica da família e o universo cultural ocidental, vivenciado por ela no Brasil²⁶⁴. Sua imagem é de uma muçulmana perdida entre os valores tradicionais de sua religião e sua experiência juvenil no Rio de Janeiro. Ela perdeu parte de sua identidade e procura se reencontrar. A personagem Jade se apaixona por um brasileiro, Lucas, mas é praticamente obrigada a se casar com Said, sobrinho de Ali. Aliás, esse é o principal eixo melodramático que estrutura toda a trama, desde o início até o final. Jade não aceita a situação e luta até o fim da trama para encontrar o seu grande amor, Lucas.

Dentro dessa estrutura, “tio Ali” aparece como um patriarca que aconselha, chama a atenção, corrige e tenta resgatar as enfraquecidas raízes islâmicas da sobrinha. Nesse cenário ficcional é que emergem críticas à cultura ocidental. Nessa linha, a sobrinha havia perdido boa parte de seus “valores religiosos” por ter sido criada longe da família e da religião. Era uma pessoa dividida entre o Oriente e o Ocidente. No capítulo 30 em uma cena em que Jade foge da casa do tio, o ancião assume inteiramente a responsabilidade da crise de identidade da moça, reconhecendo sua culpa e afirmando ter deixado que ela fosse “criada no ocidente”. Afirma ainda que “(...) metade dela ficou no ocidente e o resto veio”²⁶⁵. Em meio a essa crise, a personagem se dividiu entre suas referências ocidentais e sua origem muçulmana, Ali atribuiu o comportamento diferente da sobrinha à sua criação no Ocidente.

Aqui transparece uma importante ideia do discurso ocidentalista, a civilização ocidental como um lugar que desenraíza e divide as pessoas, perturbando os valores tradicionais da religião. Buruma e Margalit explicam que as grandes metrópoles ocidentais são geralmente vistas como lugares que enfraquecem a tradição cultural, pois essas cidades simbolizam o cosmopolitismo, o individualismo e, principalmente a corrupção. Os seus habitantes são vistos como pessoas depravadas, voltadas para a luxúria e para a cobiça. Conforme os autores, para os ocidentalistas, os habitantes das grandes concentrações urbanas são indivíduos que perderam a alma (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 18). Por isso, durante quase toda a novela, Ali tenta de várias formas resgatar as origens islâmicas da sobrinha, enfatizando sempre a dicotomia entre as duas civilizações e pintando, muitas vezes, um

²⁶⁴ Na verdade, *O Clone* “fala” também de como os brasileiros se auto-apresentam no quadro dos valores ocidentais. Sequer são pensados como ocidentais por pensadores conservadores estrangeiros (Europeus ou Norte-americanos) como Samuel Huntington. Nesse sentido, o Brasil configura-se como uma espécie de limite do Ocidente ou uma periferia; e na novela, muitos valores apresentados sob o pano de fundo da questão civilizacional representam uma auto-imagem da tradição cultural brasileira. Muitos desses valores não se configuram como oposição civilizacional, mas como um jogo articulado de semelhanças e diferenças.

²⁶⁵ Telenovela *O Clone*, Capítulo 30. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

retrato reducionista e generalizador do “Ocidente” e dos “estrangeiros”. Curiosamente, foram poucas as vezes que os muçulmanos se referiam aos “ocidentais” ou “estrangeiros”, como brasileiros, o que demonstra como o texto audiovisual procurou evocar e dar ares de verossimilhança à realidade concreta, permeada pelo acirramento do antagonismo entre o mundo islâmico e o Ocidente moderno.²⁶⁶

Ainda no Brasil, a personagem se apresenta como uma pessoa dividida, numa representação que reflete as tensões entre o professar uma fé, ainda tradicional, e a experiência da juventude em uma grande metrópole moderna. No primeiro capítulo da novela, Jade é impedida pela mãe de ir a uma discoteca com seus amigos. A resposta à sua mãe já sugere essa tensão inerente entre um ser dividido: “Porque a senhora foi falar que eu não podia por causa da religião mãe, agora eles vão ficar rindo de mim, me gozando”²⁶⁷.

Maria Elizabete Albuquerque Canuto estudou a novela *O Clone* em dissertação de mestrado e concluiu que a telenovela se apresenta como um denso artefato sociocultural, fiel a uma certa memória coletiva e capaz de revelar traços expressivos da cultura de cada país onde é produzido. Em outros termos, *O Clone* pode ser entendido como um objeto que, inscrito na ordem social brasileira, revelou traços expressivos de sua dinâmica social (CANUTO, 2007, p. 53). Assim, para essa pesquisadora, sob a aparência da dicotomia entre dois mundos, encontram-se tensões e singularidades sócio-culturais brasileiras. Valores e práticas construídas ao longo da formação histórico-cultural brasileira se manifestam no comportamento de alguns personagens – especificamente Jade e “dona” Jura – ao longo da trama. A autora refletiu sobre o comportamento social de Jade, concluindo que era ditado por uma ética de fundo emotivo, caracterizada por ausência de calculabilidade, presença de instabilidade, falta de compromisso e atos impulsivos (CANUTO, 2007, p. 90-92).

A telenovela usa o “outro” islâmico para falar do “Eu”. Ao estabelecer uma narrativa em que se resgata a imagem do Brasil e do brasileiro como o país e o povo da tolerância, o melodrama termina por dialogar com a cultura brasileira. O “outro”, o “exótico”, funciona como um espelho que reflete valores caros a nossa tradição cultural, tais como tolerância,

²⁶⁶ A novela funcionou como um recurso que transpõe para a ficção elementos do contexto do início do terceiro milênio marcado pela agudização do conflito entre o Ocidente e o mundo muçulmano, tendo como pano de fundo as relações que envolvem estes dois universos culturais. Por isso, na maior parte das cenas em que os muçulmanos faziam menção aos não-muçulmanos como “estrangeiros” ou “ocidentais” foi muito frequente o recurso a não substantivação do lugar de onde vinham ou moravam os não muçulmanos. Era comum o uso das seguintes expressões: “Na sua terra” ou “o lugar de onde você veio” e também “os lugares do Ocidente”. Em algumas poucas passagens, foram identificadas exceções a esse padrão. Um exemplo disso pode ser observado através de um diálogo protagonizado por Jade e Latifa, no qual a última afirma “que é muito triste a sorte das brasileiras. Elas têm que se preocupar com a beleza se não elas são jogadas ao vento”. Telenovela *O Clone*, Capítulo 68. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁶⁷ Telenovela *O Clone*, Capítulo 1. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

cordialidade e conformismo. Essa diluição desses valores a partir do outro, traz em si a marca do apaziguamento e da conciliação, revelando a função catártica da fórmula melodramática. Até mesmo os patriarcas Ali e Abdul, representantes da tradição religiosa islâmica no melodrama evocam o tradicional personalismo e individualismo inerente à formação histórico-cultural do país. O tio Ali, que encarnou o muçulmano devoto, tolerante e aberto a inovações, nessa linha de argumentação, bem pode ser descrito como um exemplo da ideia brasileira da tolerância, pois, constantemente se apresentava como tolerante diante de um Abdul, muitas vezes puritano, conservador e retrógrado.

Em sua primeira cena no Marrocos, estabelecendo um diálogo com o tio, a personagem depara com uma opinião previamente estabelecida acerca do mundo ocidental. Depois de agradecer ao Ali pela ajuda financeira enviada por ele à sua mãe obtém a seguinte resposta dele: “Deus manda que auxiliemos os parentes em dificuldade, de onde você veio não é assim, lá cada um só pensa em si próprio” ²⁶⁸. O diálogo, extraído da cena ficcional, evoca plenamente o discurso do Ocidentalismo. O Ocidente é a terra do egoísmo, *locus* do individualismo. Os ocidentais não se preocupam com seus próximos. “Lá cada um só pensa em si próprio.” Nesse discurso o Ocidente é representado como uma entidade monolítica, pautada por uma sociedade individualista, egoísta que perturba a tradição. A fala remete a uma concepção orgânica da sociedade islâmica, geralmente governada por objetivos coletivos e que se opõem as sociedades modernas em que predominam, principalmente na Europa e na América do Norte, valores do liberalismo e do individualismo.

No mesmo diálogo, as críticas ao Ocidente continuam: “O Ocidente anda desafiando a Deus, diz que Deus está morto, você viveu entre eles, ainda não sei o quanto está longe de nós (...)” ²⁶⁹. Aparece aqui uma das ideias mais caras do discurso anti-ocidental: a civilização ocidental é idólatra. Buruma e Margalit afirmam que o retrato do Ocidente feito pelos ocidentalistas tem matrizes religiosas. Além disso, uma certa percepção do islã, se apresenta como a principal fonte de Ocidentalismo de nossos dias. Para os autores a descrição da civilização ocidental como descrente e idólatra é uma contribuição original islâmica para a história do fenômeno de rejeição do Ocidente (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 102).

Em apenas uma cena, retirada do capítulo inicial da novela, os principais dogmas do Ocidentalismo foram enunciados. O Ocidente como a terra do egoísmo, da descrença em Deus e do individualismo se introduziu na televisão brasileira. Entretanto, tal temática, por se

²⁶⁸ Telenovela O Clone, Capítulo 1. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁶⁹ Telenovela O Clone, Capítulo 1. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

tratar, segundo os autores supra-citados, oferece grande contribuição islâmica para o fenômeno da rejeição do ocidente, daremos destaque mais acentuado a análise desse aspecto.

Essa temática foi bastante retratada na telenovela. Das mais de quarenta passagens que evocaram o discurso ocidentalista, pelo menos a metade correspondeu ao tema do “ocidental que não acredita em Deus”. Tal tipo de enunciado não ficou restrito às falas de Abdul e Ali. Outros personagens do núcleo muçulmano da trama evocaram o tema relacionado com o Ocidente idólatra. Como exemplo, podemos citar uma cena que foi ao ar em um capítulo, no qual as duas primas, Latifa e Jade, conversavam. No diálogo fictício Latifa critica os estrangeiros. Para ela “eles não acreditam em Deus” ²⁷⁰.

A mesma personagem, volta e meia, aparece com o mesmo discurso, enfatizando a descrença em Deus por parte dos ocidentais ou qualquer outra “desqualificação”. Curiosamente, após o seu casamento com Mohamed, acaba tendo que residir no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. A grande questão para o casal “muçulmano” passa a ser a criação dos filhos “dentro dos costumes” – forma como os muçulmanos da trama se referiam à preservação dos valores religiosos islâmicos. Exemplificando, segue um diálogo no qual tal preocupação se manifesta de forma explícita:

Mohamed falando para Latifa: Sabe Gazela, às vezes eu fico com tanto medo pelos nossos filhos.

Latifa: Eu sei Mohamed, eu também fico.

Mohamed: É tão difícil fazer deles bons muçulmanos, tão difícil. É tão difícil criar eles para Deus numa terra onde se vive sem Deus.

Latifa: Ah Mohamed.

Mohamed: Latifa, eles não sabem o Alcorão, eles não estudam o Alcorão como deviam. Na idade de Amin, eu sabia passagens inteiras do Alcorão, de cor Latifa.

Latifa: Habib, todo dia eu leio o Alcorão pra eles.

Mohamed: Eu sei, eu sei, eu sei. Sabe que às vezes fico pensando se não foi errado a gente deixar o Marrocos para vir pro Rio de Janeiro. Eu ganhei muito dinheiro, mas perdemos o sossego ²⁷¹.

O casal se mostra preocupado com o futuro dos filhos diante da situação criada após a saída do Marrocos. Poderiam eles se tornarem bons muçulmanos nesse contexto? A cena é reveladora de uma questão que atormenta os fiéis do islã desde os tempos medievais. Podem os muçulmanos cumprirem seus deveres religiosos fora de uma sociedade islâmica? Lewis nos informa que juristas clássicos islâmicos chegaram à conclusão de que “Não é possível

²⁷⁰ Telenovela O Clone, Capítulo 14. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto. Podemos notar também que o melodrama dialoga com a cultura popular brasileira, na qual o “Ocidente” pode ser assimilado como uma espécie de “outro” correspondendo ao um “primeiro mundo” marcado por uma elite intelectual e econômica materialista e “egoísta”. Neste caso, o interlocutor é constituído por parcelas expressivas da audiência popular brasileira, muitas vezes marcada por comportamentos retrógrados, principalmente quando o assunto é religião.

²⁷¹ Telenovela O Clone, Capítulo 60. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

para um muçulmano viver uma boa vida muçulmana numa terra infiel. Ele deve deixar a pátria e partir para algum país muçulmano” (LEWIS, 2002, p. 45). Para além do quadro ficcional, o grande problema que se apresenta é que, sob a influência da sociedade e dos costumes não islâmicos, os filhos de imigrantes muçulmanos residentes fora do país de origem correm o risco de se desviarem da religião. O abandono da religião no mundo islâmico é considerado crime de apostasia (DEMANT, 2004, p. 193). Conversas semelhantes ao diálogo citado acima apareceram algumas vezes na narrativa, principalmente tendo o personagem Mohamed e sua esposa Latifa como protagonistas. Em uma determinada altura, o marido chega inclusive a lamentar a vinda para o Brasil. Já mais ao final do folhetim, nos últimos capítulos, o casal se vê envolvido com a filha mais velha, Samira, que se rebela contra a perspectiva de usar o véu após a primeira menstruação.²⁷²

Entretanto, as críticas mais frequentes vieram através das falas dos dois patriarcas, responsáveis pela defesa das tradições da família na novela, os já citados Ali e Abdul. A ideia de que o Ocidente não acredita em Deus é recorrente no discurso ocidentalista. Até mesmo o “tio Ali”, que geralmente evocou um tom mais moderado em seus comentários referentes aos valores exteriores à tradição islâmica, lançou mão desse tema. Em uma das várias cenas em que este último debateu com o cientista Albieri sobre a relação entre o conhecimento e a criação divina, o muçulmano chegou a acusar o Ocidente de se colocar no lugar de Deus. O pano de fundo da discussão é a clonagem humana e a argumentação de Ali retoma o mito grego de Prometeu²⁷³. Para o patriarca,

(...) No tempo dos gregos a gente sabe de homens que se perderam porque caíram na tentação de querer roubar o conhecimento dos deuses, agora não são mais homens isolados, é uma civilização inteira que quer apagar o nome de Deus e tomar o lugar dele. Ocidente onde é que vai parar Albieri? O Deus de vocês é a ciência. (...) ²⁷⁴

Na história grega os homens com a ajuda do Titã Prometeu roubaram o fogo dos deuses, permitindo aos humanos desenvolverem habilmente técnicas e conhecimentos que lhes possibilitaram exercer o domínio dos animais e desenvolver a agricultura e o comércio. Prometeu foi punido por Zeus que o acorrentou completamente nu no monte Cáucaso, todos

²⁷² Samira esconde da família a chegada da menstruação até o final da novela (ver o Capítulo 67, por exemplo), quando seus pais descobrem e se envolvem em uma discussão em torno do fato de que a filha deve ou não fazer uso do véu. Ver os Capítulos 213 e 215.

²⁷³ “Prometeu, que, com a ajuda de Minerva, subiu ao céu e acendeu sua tocha no carro do sol, trazendo o fogo para o homem. Com esse Dom, o homem assegurou sua superioridade sobre todos os outros animais. O fogo lhe forneceu o meio de construir as armas com que subjugou os animais e as ferramentas com que cultivou a terra; aquecer sua morada, de maneira a tornar-se relativamente independente do clima, e, finalmente, criar a arte da cunhagem das moedas, que ampliou e facilitou o comércio.” Versão do mito disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/prometeu.htm>> acesso em 20/08/2010.

²⁷⁴ Telenovela O Clone, Capítulo 77. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

os dias um pássaro vinha comer seu fígado que se regenerava à noite. Na novela, Albieri é o cientista que “brinca de Deus” ao produzir o primeiro clone humano. A cena revela o ressentimento de muitos não-ocidentais em relação ao que eles consideram como a arrogância do Ocidente, que aos olhos dos ocidentalistas “(...) é culpado do pecado do racionalismo, de ser suficiente arrogante para acreditar que a razão é a faculdade que permite ao homem conhecer tudo que é possível conhecer” (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 95).

A Europa Ocidental, desde o final da Idade Média, começou a experimentar um processo de mudança que envolveu a relação entre conhecimento e religião, e teve na Renascença e, posteriormente, no Iluminismo dois grandes momentos. Após o século XIX, essas transformações, juntamente com outros processos que estavam em curso, como a crescente expansão da economia urbano-industrial contribuíram para moldar a sociedade europeia e aquelas que foram influenciadas pelo movimento de colonização anglo-saxão na América do Norte e Austrália. Um dos resultados desses processos históricos foi a emergência da laicização nas sociedades envolvidas, embora a religião ainda continuasse a ter um papel relevante, principalmente na esfera privada.

Bernard Lewis contextualiza a configuração do fenômeno de laicização no Ocidente cristão e estabelece comparações com a história do islã. Para ele, a secularização pode ser entendida como uma resposta cristã aos conflitos e perseguições religiosas. Nesse sentido, a experiência histórica dos cristãos foi fortemente marcada por inúmeros conflitos, heresias, cismas, guerras e, acima de tudo, perseguições (LEWIS, 2002, p. 120).

A experiência muçulmana foi bastante diferente. Para o mesmo autor, os “(...) muçulmanos não encontraram nenhum problema semelhante, e, portanto, não precisaram de nenhuma resposta como essa” (LEWIS, 2002, p. 121). Por mais de mil anos, o islã forneceu o conjunto de regras e princípios básicos que regulavam a vida social no Oriente muçulmano. Lewis fala também acerca da emergência da sociedade civil na cristandade, ao contrário do mundo islâmico, no qual “o destronamento da religião como o princípio organizador da sociedade não foi tentado até muito mais tarde, e a tentativa se deveu inteiramente a influências européias” (LEWIS, 2002, p. 131).

De toda forma, podemos concluir que no mundo islâmico o fenômeno do desencantamento do mundo, entendido aqui como o recuo da religião para a esfera privada, tem sido um processo inconcluso e que ainda está muito longe de atingir um desfecho. O único Estado muçulmano secular é a Turquia que desde a década de 1920 experimentou uma rápida modernização em conjunto com a adoção de mudanças culturais de cunho ocidentalizante.

Retornando ao diálogo fictício empreendido pelo cientista Albieri e pelo “tio Ali” podemos diagnosticar, através da fala do muçulmano, indícios do ressentimento que muitos muçulmanos apresentam diante de determinados empréstimos ocidentais. Mesmo que de forma superficial, vários países que fazem parte do universo da civilização islâmica passaram por algum tipo de processo de modernização que, pelo menos em uma pequena parte, tentou restringir o âmbito da religião na sociedade. A cena também revela que muitos muçulmanos acreditam no Ocidente como um lugar que afasta as pessoas do caminho da religião e da salvação. Para essas mesmas pessoas a confiança no intelecto e na ciência substituiu a adoração a Deus. Ocidentalistas desse tipo praticamente enxergam a ciência como uma prerrogativa maléfica ocidental.

A telenovela *O Clone* contribuiu para levar o discurso científico para a televisão brasileira ao promover, de maneira especial, o debate em torno da clonagem. Misturando as características narrativas típicas do folhetim eletrônico com o discurso da ciência, o enredo trabalhou um conteúdo científico de forma “didática” (SANTOS, 2006, p. 14). Nesse sentido, apesar de qualquer simplificação, *O Clone* demonstrou mais uma vez a capacidade das novelas se inserirem na cena pública social brasileira, promovendo discussões importantes de temas atuais e relevantes, como a clonagem e o islã.

O “tio Ali” e o cientista Albieri, protagonizaram algumas cenas interessantes em torno da problemática que envolveu a ciência e suas polêmicas éticas e morais. Esses diálogos que contribuíram para colocar o discurso científico na tela, também revelaram a concepção básica do Ocidentalismo nos meios islâmicos, que atribui à civilização Ocidental um caráter de idolatria. Logo abaixo, destacaremos a mais um diálogo extraído da novela no qual os dois personagens citados são protagonistas:

Ali: Quer dizer então que é aqui que você brinca de deus Albieri?

Albieri: O mundo não parou no século VII quando o profeta recebeu a revelação Ali.

Ali: *Allah* deu conhecimento ao homem justamente para que não parasse o mundo. Nós não somos contra o conhecimento, mas, muito pelo contrário, o Livro Sagrado incentiva o conhecimento.

Albieri: Então não faça discursos contra o meu laboratório.

Ali: Mas os homens têm o seu terreno Albieri e ali que eles devem fiar manuseando as coisas humanas e não invadir o terreno de *Allah*.

Albieri: Ali, Ali!

Ali: Todas as vezes que o homem tentou competir com Deus ele se deu mal. Vocês têm essa histórias aqui no Ocidente. Prometeu, quando ele quis roubar o fogo sagrado acabou no que acabou. Sendo sacrificado. Quando eu li essa notícia do clone humano eu pensei em você²⁷⁵.

²⁷⁵ Telenovela *O Clone*, Capítulo 68. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

O diálogo mais uma vez se concentra na questão do conhecimento. O patriarca Ali, novamente recorre ao mito grego de Prometeu. Na cena, ao visitar o laboratório do cientista, em tom de reprovação, se refere ao ambiente como sendo o lugar em que o pesquisador “brinca de Deus”. A ideia de que o Ocidente é o lugar onde as pessoas invadem o espaço divino e tomam o lugar de Deus ganha vida na narrativa. Temos nessa cena o retrato do ocidental pintado pelas cores ocidentalistas: o ocidental, como um intrometido, que cultua o cientifismo e tenta “competir com Deus”.

Conforme Buruma e Margalit, ao atacarem o Ocidente, os ocidentalistas estão, entre outras coisas, atacando a mente ocidental, reduzindo-a a uma dimensão meramente calculista e esvaziada de conteúdo espiritual. De acordo com ambos, no Ocidentalismo, a crença recorrente é que “A mente ocidental é capaz de grande sucesso econômico, é verdade, e de desenvolver e promover o avanço tecnológico, mas não pode atingir as coisas mais elevadas da vida, uma vez que lhe falta a espiritualidade e a compreensão do sofrimento humano” (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 77). A fala do personagem Ali sinaliza para essa crença, como se pode ver em sua advertência de que os “homens têm o seu terreno” e que não devem “invadir o terreno de *Allah*”. O ambiente humano não pode prescindir da espiritualidade, pois na perspectiva do Ocidentalismo, essa é a dimensão mais elevada da vida.²⁷⁶

No entanto, a manifestação mais direta de Ocidentalismo que a novela representou foi realizada a partir da fala do patriarca Abdul. Esse personagem encarnou os principais valores do conservadorismo muçulmano indo, algumas vezes, muito além do mero discurso reacionário. As críticas dos outros personagens muçulmanos da trama ao mundo não-islâmico podem ser consideradas brandas perto das acusações de que aquela é uma “terra que não faz bem a alma” ou de que “aquela é uma gente sem Deus”. A insistência do personagem em criticar e acusar o Ocidente foi tão grande que, em algumas cenas, as falas soaram repetitivas, chatas e cansativas – tudo dentro da dinâmica melodramática caracterizada por uma estética da repetição, marcada pela reiteração constante. Em nosso modo de ver, o que salvou a sua atuação foi o constante recurso ao universo cômico por parte da produção. O “tio Abdul” lembrava muito a figura do velho ancião se debatendo contra a adoção de qualquer tipo de novidade, o inimigo número um dos modernismos e empréstimos. Não raro, a sua aparição na tela era motivo de expectativa e risadas, pois, volta e meia, o velho muçulmano se revestia da

²⁷⁶ É interessante destacar na cena, que o cientista Albieri faz menção ao profeta Maomé em termos positivos, inserindo-o dentro de uma perspectiva religiosa e histórica, embora o mesmo diálogo deixe transparecer um tom crítico em relação aos muçulmanos quando diz que “O mundo não parou no século VII, quando o profeta recebeu a revelação, Ali”. Pode-se depreender de tal afirmativa uma ideia que relaciona o islã a um passado medieval, distante.

figura do guardião do costume e da tradição, bradando em voz alta advertências contra aqueles que ameaçavam atravessar os limites da conduta tradicional.

Nesse sentido, também se pode enquadrar o patriarca Abdul no modelo mais caricato de tradicionalismo islâmico, pois seu discurso anti-ocidental, simplório e grosseiro, traduz o típico jargão tradicionalista, conservador e puritano, entendido aqui não apenas como uma reação ao processo de modernização, principalmente aos componentes da secularização e da ocidentalização, mas também como uma tentativa de retorno às fontes do islã, ao Alcorão e a *suna*.²⁷⁷ Em determinadas cenas protagonizadas por Abdul, sempre eram acompanhadas de uma mesma cenografia discursiva que evocava os temas do Ocidentalismo ou do conservadorismo e muitas vezes de ambos juntos. Era comum o personagem aparecer apontando o dedo indicador para os mais novos, bradando ameaças e castigos que atormentariam os pecadores, caso esses insistissem em suas condutas – o bordão “vai arder no mármore do inferno” se repetiu tanto, que acabou caindo no gosto popular.²⁷⁸

Como consequência dessa linha de argumentação, essa parte da narrativa é a que consideramos como carregada de representações negativas, pois faz referência a todo um discurso de rejeição do Ocidente, que em diversos aspectos se enquadra no ideário do tradicionalismo islâmico e do fundamentalismo, estabelecendo sintonia com uma das temáticas mais polêmicas e mal versadas relativas ao islã, a saber, o tema do extremismo islâmico. Essa temática será desenvolvida detalhadamente no último subcapítulo, entretanto, não se pode deixar de estabelecer uma relação entre o Ocidentalismo do “tio Abdul” com o ideal conservador e reacionário dos tradicionalistas, assim como o forte sentimento de rejeição a determinados valores da modernidade ocidental defendidos pelos fundamentalistas. Ao contrário do “tio Ali”, que procura se acomodar com os empréstimos advindos da tecnologia moderna, Abdul se nega a aceitar objetos onipresentes no dia-a-dia de milhões de pessoas como a televisão²⁷⁹, por exemplo.

Em uma cena levada ao ar já nos últimos capítulos, Abdul estabelece uma polêmica em torno do aparelho de TV acusando a “máquina de espalhar a corrupção”. Para além do aspecto fantasioso e talvez até inverossímil dessa cena, importa considerar que o diálogo fictício travado com Ali, serviu para mostrar o nível de rejeição ao mundo moderno e as influências ocidentais entre os dois patriarcas. Em sua parte inicial, a conversa gira em torno

²⁷⁷ Lembramos mais uma vez que no próximo subcapítulo realizaremos a discussão das interações da novela com o discurso tradicionalista e em que medida este último resvala para o fundamentalismo. Para tanto, a fala do ancião Abdul se revestirá de grande importância, pois foi através dela que tal enunciado ganhou visibilidade.

²⁷⁸ Ver Apêndice A com os significados dos bordões utilizados na novela.

²⁷⁹ Em pelo menos cinco capítulos, o personagem se manifesta contrário ao ato de assistir televisão por parte dos muçulmanos.

da importância da televisão para o acesso à informação no mundo atual, ideia defendida por Ali, mas completamente rejeitada por Abdul, que acusa a TV de disseminar o pecado. No trecho final da conversa, Abdul recorre a um argumento típico dos conservadores mais reacionários e tradicionalistas:

Abdul: O profeta não via televisão e mesmo assim não deixava de saber tudo que estava se passando.

Ali: Mas claro, não existia televisão naquele tempo, quê que se quer?

Abdul: Isso mesmo, ele sabia o que estava acontecendo, homem!²⁸⁰.

Os conservadores mais reacionários e anacrônicos do islã são conhecidos pela insistência na rejeição da modernidade e de seus aparatos. Não interessa aqui, discutir as motivações que levam os mais conservadores a rejeitarem muitos dos produtos da civilização ocidental, como a televisão – pois se estabelecerá uma discussão com a bibliografia que trata do tema mais adiante, conforme já adiantado. Importa, pois, que para além do repúdio à tecnologia produzida pelo Ocidente, configurada no meio de comunicação, o ancião recorre ao exemplo do profeta que “não via televisão” para fundamentar sua argumentação. Tal alegação é usada tipicamente pelos tradicionalistas mais intransigentes que recorrem a uma realidade histórica do século VII a fim de legitimar suas considerações – essa realidade evocada remete à comunidade muçulmana em seus primórdios, correspondendo concretamente ao período em que se inicia a liderança de Maomé em Medina e se estende até o quarto califado, conduzido por Ali.

Na cena citada, enquanto Ali salienta a importância de se assistir a televisão, Abdul desqualifica o aparelho invocando um passado histórico mitificado na tradição islâmica. Na lógica do melodrama, marcada por pares dicotômicos e maniqueísmos, o personagem Abdul funciona como um pólo de negatividade. Sem se configurar como um “vilão” caracterizado pela maldade ou outro atributo da vilania, é antes de tudo, o personagem com o qual o público não deve se identificar. Conforme demonstraremos, a identificação do telespectador foi realizada com o outro ancião, o “tio” Ali. O diálogo ilustra o grau de intransigência do personagem em relação à máquina. Apenas os conservadores mais apegados ao tradicionalismo e a posições mais retrógradas rejeitam aparelhos de TV e outras máquinas. Portanto, quando Abdul ataca a influência da “máquina de espalhar a corrupção” na vida dos seus parentes muçulmanos, ele expressa um sentimento de rejeição ao Ocidente que lembra a prática de muitos extremistas ao demonizarem qualquer empréstimo advindo da ciência e da

²⁸⁰ Telenovela O Clone, Capítulo 183. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

técnica ocidental – embora façam uso de modernos armamentos, meios de transporte e de comunicação que, geralmente são produzidos a partir da moderna tecnologia ocidental.

No entanto, apesar do discurso do personagem, em determinadas cenas se deslocar para o tema do fundamentalismo, a insistência do patriarca na rejeição da tecnologia, ilustrada no folhetim em sua não aceitação da televisão, o aproxima muito mais do típico muçulmano tradicionalista, de natureza bem conservadora. Como explicou Peter Demant, os fundamentalistas rejeitam a ocidentalização, como também o fazem os autênticos tradicionalistas, contudo, diferentemente desses últimos, eles não podem dispensar a tecnologia moderna, geralmente de origem ocidental (DEMANT, 2004, 313). Tal fato constitui uma importante diferença entre o tradicionalista e o islamista.

Se considerar que os chamados fundamentalistas ou islamistas são aqueles que, embora rejeitando a modernidade sociocultural, terminam por adotar sua faceta tecnológica, pode-se classificar o velho Abdul, em muitas das cenas que protagonizou, como um típico crente devoto do mais autêntico tradicionalismo, um clássico conservador e reacionário que, em determinadas situações ficcionais, escorrega para posições tipicamente fundamentalistas – e que serão analisadas mais adiante. De certa forma, a preocupação permanente do ancião com a manutenção dos “costumes” ilustra bem sua inserção nesse tipo de religiosidade conservadora e anacrônica. Algumas de suas passagens mais hilárias e caricatas foram aquelas em que se apresentava como o fiel cumpridor do que “está escrito no livro sagrado”, fala que, por sinal, se tornou um bordão dos mais repetidos no decorrer dos capítulos²⁸¹.

Como já assinalado nesta parte da pesquisa, predominou na novela o tema ocidentalista de que o Ocidente “é uma terra sem Deus” e um “lugar que arruína a alma”. O discurso do Abdul enfatizou sobremaneira essa dimensão. Vejamos alguns diálogos fragmentados ilustram essa ideia:

Abdul: O Ocidente nunca encheu os meus olhos, sabe! É uma terra de gente sem Deus, quem vai pra lá já não volta mais como era antes, eu prefiro ir para a minha peregrinação a Meca, em vez de ficar me misturando com eles²⁸².

Mohamed: Pena que tio Abdul não fica mais um pouco com agente.

Abdul: Nunca mais eu boto os pés no Ocidente, nunca mais, esse lugar vai acabar arruinando a alma de vocês (...)²⁸³.

Sumaya conta para tio Ali e Tio Abdul que Jade foi atropelada.

Tio Ali depois que manda Karina arrumar a mala: Eu vou ver pessoalmente o que que aconteceu lá...

Sumaya: Tio Abdul, deixa eu ir também?

²⁸¹ Ver Apêndice A contendo os principais bordões da novela.

²⁸² Telenovela O Clone, Capítulo 70. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁸³ Telenovela O Clone, Capítulo 112. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Tio Abdul: Lá, lá, lá, você não tem nada que fazer no ocidente. Ninguém que tenha religião não tem nada que fazer no Ocidente. Todos os que vão lá se perdem nos costumes. Todos!²⁸⁴.

Em todos os três exemplos o tema do Ocidente sem Deus é evocado. No primeiro fragmento, além de ser caracterizado como “uma terra de gente sem Deus”, o mundo ocidental é retratado como um lugar que ameaça a estabilidade religiosa, pois “quem vai pra lá já não volta mais como era antes”. Aparece aqui a ideia do Ocidente como um antro de corrupção, de idolatria, e que, portanto, deve ser evitado pelos adeptos da religião. Nota-se que tal enunciado se repete no segundo trecho citado. Depois de poucos dias de sua chegada ao Brasil, na casa do sobrinho, Abdul se refere ao país como o lugar que “vai acabar arruinando a alma de vocês (...)”. Novamente o tema da civilização decadente, corrompida e idólatra salta à tela. A mesma ladainha prossegue no terceiro e último diálogo destacado. O mundo ocidental é apresentado como o lugar que não tem religião e que desencaminha as pessoas para a perdição, para a idolatria.

Tio Abdul evoca uma versão caricata do pensador Egípcio Sayyid Qutb que visitou os Estados Unidos e se scandalizou diante do modo de vida daquela sociedade (DEMANT, 2004, p. 205). Qutb desenvolveu uma ideologia extremamente anti-ocidental, identificando as sociedades não muçulmanas – e mesmo aquelas formalmente islâmicas, mas que se afastavam de sua visão de islã – como as que imperavam a *Jahiliyyah*, ou o estado de ignorância e descrença reinante antes do advento da revelação dada a Maomé. Nessas sociedades desconsiderava-se a lei de Deus; abandonando-se a oração e se voltando para conhecimentos e práticas mundanas e não-islâmicas. “No lugar da modéstia e do controle dos impulsos ‘animais’, há ostentação, luxo e uma vergonhosa exibição de sensualidade” (DEMANT, 2004, p. 210).

Ao retomar o conceito de *Jahiliyyah*, Qutb englobou todo o mundo da época até mesmo os países muçulmanos, concebendo assim a contemporaneidade como uma era de barbárie pré-islâmica (KEPEL, 2003, p. 58). Retomando a ficção, em suas várias viagens ao Brasil, Abdul tipificou uma figura que personificava este ideal Qutbiano, ou seja, um muçulmano devoto, que se apresentou horrorizado diante do contato com uma sociedade “mundana”, secularizada, e afastada do ideal religioso. Até parece que a produção da novela se inspirou no teórico para compor o perfil do personagem. A semelhança proveniente da atuação do sujeito fictício com parte do discurso de Qutb sugere talvez a possibilidade de um

²⁸⁴ Telenovela O Clone, Capítulo 183. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

estudo deste último por parte da autoria ou da produção do texto televisivo²⁸⁵. O personagem Abdul encarnou uma concepção acerca das civilizações não-islâmicas, particularmente a ocidental, tributária da ideia de civilização idólatra, que cultua a matéria, cuja religião é o materialismo, o que configura uma representação tipicamente maniqueísta. Nesse tipo de percepção, fundamentada por uma concepção religiosa conservadora e anacrônica, o Ocidente é retratado como um lugar no qual impera a idolatria, que cultua a matéria e a ciência. Nessa visão, o materialismo assume a posição de Deus, configurando uma perigosa forma de idolatria (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 104-114).

Abdul concebia o mundo dividido a partir de categorias religiosas. De um lado, estava a terra dos fiéis, o mundo do islã, lugar de gente que adorava a Deus e se pautava pelos “costumes da religião”. Do outro estava o mundo não islâmico, representado pelo Ocidente e sua “corrupção”, local de “gente sem Deus” ou de “corja de infiéis”, expressão essa que foi proferida por ele diversas vezes. Nessa percepção, o espaço externo à sociedade islâmica (*dar el islam*)²⁸⁶ se contrapunha ao universo social brasileiro, taxado de ocidental, uma espécie de *dar el Kufr*, ou reino de heresia, onde os costumes islâmicos não eram seguidos (KEPEL, 2003, p. 289). Este último, também se inscreve no universo dos povos que não acreditam no livro e estão em permanente oposição ao islã.

Ao longo dos vários capítulos, muitos personagens do núcleo muçulmano se revezavam no trânsito entre o Brasil e o Marrocos. Conforme já dito, esse foi um dos pontos mais criticados na novela, pois os muçulmanos iam e voltavam como se existisse uma verdadeira ponte aérea entre as cidades de Fez e do Rio de Janeiro. Não foi muito diferente com o patriarca Abdul. Apesar de sua repugnância pelo “Ocidente”, viajou para o território brasileiro por algumas vezes. Em todas elas se scandalizou diante de costumes e

²⁸⁵ A autora Glória Perez leu livros sobre o islã, leu o Alcorão, conversou com muçulmanos, recebeu consultoria de Sheiks, entretanto, só utilizou parte do material “aprendido”. Boa parte do que leu, ou ouviu foi descartado na composição de sua história. Na construção do perfil dos personagens a autora procurou mostrar a diversidade dos mundos representados. Para ela “O muçulmano tem muitas faces: tem o fundamentalista, e diferentes interpretações do Corão. “Para não dizerem que a gente privilegiou um em detrimento do outro, vamos homenagear a todos. Vamos pegar as características do universo muçulmano, sem uma fidelidade a essa ou aquela facção”. Ver a entrevista em “A Menor Distância Entre Dois Mundos: um estudo sobre a representação do Eu e do Outro em telenovelas de Glória Perez”. (IORIO, 2010, p. 237-258) Patrícia Miranda Iorio, que pesquisou em sua tese as novelas *O Clone* e *Caminho das Índias*, afirma que a emissora promoveu um “cuidadoso trabalho de reprodução da cultura muçulmana: O elenco, na composição das personagens, assistiu a vários filmes árabes e iranianos, leu livros sobre os dois temas principais da história, teve aulas de árabe, de dança, de expressão corporal e de prática de orações, além de leituras de textos; (...)” (IORIO, 2010, p.105).

²⁸⁶ “Na tradição muçulmana, o mundo é dividido em duas casas: a Casa do islã (*Dar al Islam*), na qual existem governo muçulmanos e onde prevalece a lei muçulmana, e a Casa da Guerra (*Dar al Harb*), o resto do mundo, ainda habitado por infiéis e, mais importante, sob governos infiéis” (LEWIS, 2004, p. 47). Segundo Lewis, em certos períodos os juristas reconheceram um status intermediário entre a Casa do Islã e a Casa da Guerra. Era a Casa da trégua (*Dar al Sulh*), formada por países não-muçulmanos, geralmente cristãos, cujos governantes estabeleciam acordos e ou alianças com os governos islâmicos (LEWIS, 2004, p. 54-55)

comportamentos diferentes. Para ele os muçulmanos não podem viver em um Estado não-islâmico. Chegou até a lamentar pela sorte dos sobrinhos, o casal Latifa-Mohamed, diante do que via como uma ameaça para o futuro da família, pois os filhos deles estavam sendo “criados longe dos costumes”.

Nas cenas em que Abdul passou em companhia de Mohamed, Latifa e dos filhos do casal, no Brasil, a dimensão cômica²⁸⁷ do folhetim ganhou relevância na narrativa. O ancião parecia funcionar como um guardião, uma polícia moral que sempre estava a espreitar os sobrinhos para corrigi-los e lembrá-los dos “tormentos do mármore do inferno”. Nem seu amigo, o também patriarca Ali, escapava de suas admoestações. Em cena que celebrava o casamento de um patrício, o “primo Mustafá”, Abdul criticava o outro sobrinho, Said, por ter aberto a casa para não muçulmanos, alcunhados por ele como “espetaculosos”. Diante da argumentação de Ali, esboçando respeito, tolerância e compreensão para com os “brasileiros”, alfineta em tom provocador: “você tem sempre um argumento para defender o Ocidente não é Ali?”²⁸⁸.

Esse tipo de diálogo vai se repetir em outras cenas em vários capítulos. Na novela, Ali é muitas vezes acusado pelo amigo de ser simpatizante ou defensor do Ocidente, principalmente por suas repetidas viagens ao Brasil e por ter amigos “ocidentais”. Voltando a festa de casamento de Mustafá, faz-se relevante apontar que estava se casando com uma mulher “estrangeira”, “dona Noêmia”, não muçulmana. Casamentos mistos não são encorajados no islã (DEMANT, 2004, p. 194). Contudo, homens muçulmanos podem contrair matrimônio com esposas cristãs. Na ficção, “dona Noêmia”, que representa uma mulher madura com mais de quarenta anos, aceita se casar, porém não quer usar o véu. A solução para a questão é resolvida com a noiva aceitando o casamento, mas conservando sua religião, o que na cena ficcional é acompanhada de um longo diálogo cujo objetivo maior, em nossa maneira de ver, foi a tentativa de mostrar a ideia de uma religião tolerante e que não realiza conversões forçadas, pois na fala do personagem Mohamed “o livro sagrado nos ensina que nós devemos aceitar e respeitar a religião dos outros”²⁸⁹.

²⁸⁷ Essa dimensão cômica fez parte das soluções narrativas propostas pela autora para tratar de um tema delicado e marcado por polêmicas. O tom cômico e fantasioso servia de instrumento para agradar ao público, servindo como contraponto à “realidade” nua e crua do universo islâmico. Por outro lado, a simplificação do universo islâmico levada a cabo pela novela garantiu a incorporação de uma ampla audiência, agradando tanto os receptores que possuíam algum tipo de conhecimento em relação ao tema, quanto aqueles que, eram completamente ignorantes em relação ao mundo muçulmano. É pouco provável que se a autoria da novela tivesse levado a realidade tal qual ela se apresenta o público teria sido atraído.

²⁸⁸ Telenovela O Clone, Capítulo 170. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁸⁹ Telenovela O Clone, Capítulo 155. O problema da abordagem da questão do véu nessa cena é que Mohamed expressa uma concepção bastante conservadora em relação ao seu uso. Na passagem, “dona Noêmia” fica entre a opção da conversão ao islã (religião do futuro marido), mas tendo que com isso fazer uso obrigatório do véu, ou

Para além de mostrar que homens muçulmanos podem se casar com mulheres de outras religiões, apesar disso não ser encorajado pelos fiéis, importa destacar que desde o início, Abdul se opõe ao casamento do primo, por considerar que “(...) é melhor ficar sozinho do que arruinar a alma na companhia de uma infiel”²⁹⁰. Abdul, tal qual os muçulmanos mais tradicionais, temia que Mustafá, casando com uma “infel” e morando em terra “estrangeira”, se deixasse influenciar pelos costumes diferentes se desviando da religião. Para ele o primo e os sobrinhos estavam “(...) botando uma fruta estragada dentro do cesto e uma fruta estragada estraga todo o cesto”²⁹¹. Até onde vão as fidelidades religiosas em comunidades mistas? O temor da apostasia é uma presença constante nesse tipo de interação.

O tema da mulher está no âmago do Ocidentalismo islâmico. Muitos crentes no bojo do “ressurgimento do islã” se preocupam com o comportamento sexual, a corrupção e a vida familiar tradicional. Para os fiéis, os preceitos islâmicos se apresentam como a principal fonte da moral coletiva na sociedade. Daí que para os muçulmanos devotos, conforme já assinalado no capítulo anterior, o comportamento feminino deve ser regulado, pois a moral sexual está assentada na honra da mulher. A honra masculina depende do comportamento das mulheres do seu círculo familiar (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 127).

O Ocidente, por emancipar e promover a liberação das mulheres, é alvo da repugnância de muitos muçulmanos, principalmente os mais puritanos que, entre outras coisas, “(...) odeiam o estilo de vida ocidental, porque ofende a sensibilidade moral, especialmente no que se refere ao tratamento das mulheres” (BURUMA; MARGALIT, 2006, p.128). A telenovela *O Clone* também pautou essa temática, levando para a televisão uma tendência claramente identificada através da narrativa do personagem Abdul, que demoniza o Ocidente por sua suposta “imoralidade” e “decadência”. Seu discurso é que “O Ocidente não faz bem para as mulheres”²⁹² pois é o lugar que “(...) vai acabar arruinando a alma”²⁹³ das pessoas.

O que talvez mais scandalizou e incomodou o ancião, em suas várias presenças no Brasil, foram os costumes bem mais liberais em relação à mulher. Especialmente a mistura de pessoas de ambos os sexos, a presença de mulheres nos bares (o bar de “dona Jura” ficava a poucos metros da casa de seu sobrinho, onde estava instalado) bebendo em companhia de homens, com vestimentas que deixavam braços, ombros e partes das pernas de fora, chocaram

a não conversão, mantendo-se cristã e com isso, mesmo após o casamento com Mustafá, não se obrigando ao uso do véu. No APÊNDICE B pode-se analisar o diálogo na íntegra.

²⁹⁰ Telenovela *O Clone*, Capítulo 170. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁹¹ Telenovela *O Clone*, Capítulo 17. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁹² Telenovela *O Clone*, Capítulo 97. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁹³ Telenovela *O Clone*, Capítulo 112. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

o puritano. Peter Demant lembra que para os muçulmanos que emigraram para o Brasil, a cultura geral brasileira é tida como “(...) receptiva ‘demais’, sendo considerada por alguns ‘leviana’, em comparação aos preceitos puritanos do Islã” (DEMANT, 2004, p. 188). Retomando o cenário da ficção, Abdul em seu retorno ao Marrocos, assim se pronuncia em relação ao Brasil: “Voltei do baixo do inferno, vocês não podem imaginar o que é o Ocidente, eu vi coisas no Ocidente que vocês não podem acreditar. Mulheres espetaculosas, desnudas, pulando misturadas com os homens. (...) Os homens e as mulheres andam abraçados na rua (...)”²⁹⁴. A mistura entra os sexos e a vestimenta feminina (ou a falta de parte dela) incomodaram o patriarca. Nessa passagem, ele invoca um Ocidentalismo típico dos muçulmanos tradicionalistas e até fundamentalistas que veem o mundo ocidental como um espaço de libertinagem e devassidão. Para esse tipo de muçulmano, “A moral sexual do Ocidente, ou melhor, a falta dela, faz com que os ocidentais pareçam depravados, quase animalescos” (BURUMA; MARGALIT, 2006, p. 131). No ambiente ficcional homens e mulheres juntos, se tocando, dançando e comemorando revelaram toda a suposta imoralidade e permissividade dos ocidentais. Por isso é que Abdul insistia na ideia de que o “Ocidente” não era lugar para “ninguém que tenha religião”, pois “todos os que vão lá se perdem nos costumes”²⁹⁵. O temor de que o ambiente povoado pela suposta libertinagem, representada pelas “mulheres espetaculosas”, “desnudas” e “misturadas com os homens” pudesse corromper os fiéis, era a principal causa de seu Ocidentalismo.

Aqui observa-se também a reprodução de uma visão estereotipada acerca da mulher ocidental existente no imaginário muçulmano. Se por um lado, para muitos, no Ocidente, islã significa poligamia, patriarcalismo e repressão à mulher, por outro, “(...) para muitos muçulmanos no Oriente a emancipação da mulher nos países ocidentais é o mesmo que libertinagem e prostituição” (ANTES, 2003, p. 112-113). Assim sendo, a mulher ocidental, de uma maneira geral, também é cercada por imagens estereotipadas que circulam nos imaginários mais conservadores dos muçulmanos. De certa forma, a autora se apropriou também de parte desse discurso para a composição do personagem Abdul pois, de acordo com o que já foi analisado, sua rejeição ao Ocidente tinha no comportamento da mulher um dos temas mais insistentes.

Como um bom defensor dos costumes religiosos e da tradição não faltou também, no discurso de Abdul, a obsessão pela imposição do uso do véu para com as mulheres da sua família. A “questão do lenço” foi abordada no folhetim, e a fala do puritano Abdul, mais do

²⁹⁴ Telenovela O Clone, Capítulo 157. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁹⁵ Telenovela O Clone, Capítulo 131. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

que qualquer outra, representou a defesa do universo cultural islâmico diante da ocidentalização. Interessa aqui abordar o uso do véu como um elemento importante na tradição islâmica acima de tudo, e, também, como um símbolo de resistência à influência dos costumes ocidentais. Para tanto, priorizaremos um dos muitos diálogos que trazem à tona o debate acerca dessa importante peça do vestuário feminino oriental. A cena traz uma conversa entre Abdul, Zoraide e a moça Sumaya, que tivera a primeira menstruação apenas poucos dias antes da situação ficcional descrita abaixo:

Zoraide: Você sabe que Sumaya não vai mais para o Brasil.

Abdul: Há, eu já sei, eu já sei, eu não estava mesmo de acordo com isso.

Sumaya: Ah não!

Abdul: Se eu tivesse uma filha ela, não botava os pés no Ocidente. E se botasse, era depois de grande, depois que tivesse aprendido a se comportar de acordo com os ensinamentos de *Allah*.

Zoraide: Sid Abdul!

Abdul: Elas chegam lá não é, e querem logo rasgar o véu não é? E ficam logo todas exageradas não é? Se tornam todas espetaculosas, você viu isso não é Zoraide, você já viu isso dentro de casa...²⁹⁶.

Novamente a fala deixa visível a aversão que o “Ocidente” causa ao tradicionalista. A suposição de que o mundo ocidental é uma ameaça a moral islâmica é clara. No Ocidente as mulheres ficam “espetaculosas”, “exageradas” e “querem logo rasgar o véu”. Abdul, se opunha a ida de Sumaya ao Brasil, por sua juventude, pouca idade, inexperiência e, principalmente por ela ainda “não se comportar de acordo com os ensinamentos de *Allah*”. As cenas que antecederam essa narrativa foram marcadas por sua preocupação em ensinar à moça a necessidade de cobrir a cabeça, pois a chegada da menstruação²⁹⁷ indicava que seu corpo feminino já estava pronto para o exercício da maternidade – biologicamente falando. A partir desse momento, o ancião se dedica a policiar a sobrinha, enfatizando sempre que tinha oportunidade, a importância da mulher em se recatar, pois “*Allah* não gosta de mulheres espetaculosas”. Parte de Abdul a ordem para que se providenciasse o véu para o uso diário da jovem. Quase ao final da novela, Abdul inicia as conversas para o casamento de Sumaya com um pretendente bem mais velho que ela.

Voltando a questão do véu, na perspectiva conservadora e anacrônica do personagem, quando a mulher se recusa a utilizá-lo, é porque fica “espetaculosa”, se “perde nos costumes” e capitula diante de influências externas e “ocidentais”.

Para além dos vários significados do uso do véu por parte das mulheres islâmicas, a autoria da telenovela também sinalizou seu uso como símbolo de resistência ao Ocidente.

²⁹⁶ Telenovela O Clone, Capítulo 67. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

²⁹⁷ Telenovela O Clone, Capítulo 64. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Embora, o personagem Abdul, tenha enfatizado sua utilização como sinal de compromisso com o islã, foi um personagem não-muçulmano, e, portanto “ocidental”, que, de forma bem didática, explicou o seu significado simbólico no contexto da rejeição ao Ocidente colonizador. Conversando com duas mulheres acerca desse tema, Lobato²⁹⁸ assim se expressou:

Lobato: Você sabia que há 30 anos muito menos mulheres usavam o véu? Sim, sim, porque esses povos durante muitos anos foram dominados pelo ocidente. Então, quando eles conseguiram se libertar, eles fizeram esse movimento pra voltar às raízes. Pra nós ocidentais é um símbolo de opressão usar o véu. Pra eles não. Pra eles é uma absoluta atitude política, de resistência, de retorno às raízes culturais²⁹⁹.

Buruma e Margalit, afirmam que no Marrocos, após o advento da descolonização, houve uma expansão do uso do véu para além das classes mais tradicionais, para grupos que aspiravam a um status mais elevado. A ampliação de seus usos para outros segmentos se inscreveu, portanto, em uma conjuntura marcada pela ascensão do ideal nacionalista e pela retomada dos valores da tradição religiosa. Pode-se considerar que tal retomada também revela o crescimento de valores de rejeição à cultura ocidental e colonizadora, pois conforme Huntington apontou o movimento de ressurgimento islâmico – e que teve na valorização do uso do véu, uma de suas faces – também significou, de uma maneira geral, uma reação à ocidentalização das sociedades islâmicas.

Cabe acrescentar aqui que para além do discurso islâmico que defende o uso do véu como uma obrigação corânica a qual as boas muçulmanas devem se submeter, muitos muçulmanos de países europeus como a França ou até a Turquia laica reivindicam seu uso a partir de um paradigma ideológico tipicamente ocidental. Para esses, a utilização ou não do véu é um direito do homem (nesse caso, para ser mais preciso, da mulher), uma questão que concerne à liberdade individual fundamental de cada um (KEPEL, 2003, 526).

Retomando o fragmento de diálogo citado acima, observa-se que a explicação de Lobato, de forma breve e simplista, revela uma dose de preocupação da autoria da novela em pautar a questão com um mínimo nível de complexidade, mas ao mesmo tempo inserindo-a em um determinado contexto histórico, embora apresentado na cena de forma bastante resumida e cuja entonação por parte do personagem soava como um sermão. Tratava-se antes de tudo em mostrar a problemática do uso do véu a partir de um outro olhar, distante das

²⁹⁸ O personagem Lobato, cuja atuação ficou a cargo do ator Osmar Prado, representou na trama um ex-usuário de drogas e alcoólatra. Advogado e amigo do empresário Leônidas Ferraz (Reginaldo Faria) protagonizou diálogos, ao longo da novela, que transmitiram algumas informações acerca da religião e de costumes islâmicos. Nesse sentido, representou o indivíduo ocidental que tinha algum conhecimento relacionado ao islã.

²⁹⁹ Telenovela O Clone, Capítulo 69. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

imagens que predominavam nos telejornais, em que as mulheres eram mostradas cobertas insistentemente, projetando uma ideia de violência e opressão no imaginário coletivo das audiências.

Por outro lado, conforme teremos oportunidade de destacar, essa mesma temática retornou à novela, trazendo para a televisão uma visão mais conservadora e tradicionalista que se assemelhava ao discurso do radicalismo – e também em relação a outras questões – e ao mesmo tempo, apontando para a existência de conflitos diante da tradição e dos costumes islâmicos que repercutem na vida das sociedades definidas por essa religião. Por sinal essa temática é o objeto do próximo subcapítulo.

Esta parte do capítulo pretendeu, portanto, apresentar o tema da rejeição ao Ocidente na novela *O Clone*, privilegiando principalmente os dois personagens que encarnaram os valores mais tradicionais na trama. Ao longo dessa exposição, foram identificadas várias representações negativas sobre o Ocidente e os ocidentais nos discursos dos protagonistas do folhetim. O mundo ocidental foi retratado como um lugar de “gente sem Deus”, sem religião e que desestabiliza os adeptos da tradição religiosa. Como desdobramento dessa percepção, muitas vezes, os ocidentais foram apresentados como individualistas, pessoas que “não têm religião”, “perdidos” e praticamente corrompidos pela imoralidade e pelo pecado.

Especialmente, em relação ao personagem Abdul, dentro do esquema melodramático, em função de uma atuação marcada pelo antiocidentalismo insistente e também por causa de seu reacionarismo e conservadorismo, podemos inferir que funcionou como o principal polo de rejeição da novela. Sua configuração como um “outro” conservador, especialmente por sua crítica ao Ocidente, causou um estranhamento, que na lógica da imaginação melodramática o aproximou do vilão, o sujeito que geralmente se torna o grande obstáculo à concretização do ideal folhetinesco de felicidade dos envolvidos. De fato, em muitas cenas, como vimos, Abdul representou um guardião da tradição implacável, vigilante e muitas vezes temido pelos outros personagens do núcleo muçulmano – e até dos “brasileiros” que tiveram um envolvimento mais próximo com as famílias muçulmanas. Por outro lado, a reiteração constante da telenovela, em relação ao tema do Ocidentalismo, levou à emergência de uma caricatura: o muçulmano como um anti-ocidental ferrenho.

O próximo subcapítulo abordará a interpretação conservadora do islã a partir do personagem Abdul, entendendo que a inserção de uma visão puritana e tradicionalista da religião ao lado de interpretações mais brandas e abertas promovidas por Ali constituem uma importante estratégia da autoria para mostrar a diversidade interpretativa como característica da religião islâmica. Até que ponto o discurso do conservador Abdul não se aproximou da

posição de um muçulmano fundamentalista? Essa será outra questão a ser discutida ainda neste capítulo.

3.2 – ENTRE O LIVRO SAGRADO E A DEFESA DA TRADIÇÃO: O PERSONAGEM ABDUL COMO “ESCRITURALISTA” E “NEOFUNDAMENTALISTA”

Nesta parte do terceiro capítulo, procuramos caracterizar o fenômeno do tradicionalismo islâmico a partir do conceito de “escrituralismo”, pois entendemos que o personagem Abdul, por seu puritanismo e literalismo representou o melhor modelo em se tratando de um defensor intransigente das escrituras sagradas islâmicas. Também se revelou proveitoso para o entendimento da análise do personagem o conceito proposto por Oliver Roy de “neofundamentalismo”, que evidenciou mais do que qualquer coisa o comprometimento do conservador Abdul com a moralidade islâmica e com os costumes. Outro conceito importante que será analisado nessa parte está relacionado com o tema do fundamentalismo islâmico³⁰⁰, pois entendemos que tanto escrituristas quanto fundamentalistas partilham algumas semelhanças, mas são fenômenos diferentes, embora Clifford Geertz, autor que cunhou o conceito de escrituralismo tenha apontado uma dimensão fundamentalista nesse fenômeno. Portanto, estabelecer as comparações entre ambos se mostrará relevante para abranger até que ponto a autora da novela foi influenciada pelo panorama geral que impregna o mundo muçulmano e suas relações com a modernidade nas últimas décadas.

Para esta investigação procederemos a uma revisão bibliográfica dos principais autores que tratam do tema³⁰¹. É nesta parte do capítulo, que nos concentraremos na análise

³⁰⁰ O termo “fundamentalismo”, em geral constitui uma noção que escapa de definições acabadas, aparecendo sempre assinalado com palavras como tendência, disposição, forças e processos. Por outro lado, conforme Silvia Maria Montenegro, a noção de fundamentalismo teve significados singulares ao longo de sua história social: de categoria de auto-definição dos protestantes americanos, até chegar a fazer referência ao islã (MONTENEGRO, 2000, p. 287). Para Karen Armstrong, a palavra fundamentalismo “serve para rotular movimentos que, apesar de suas diferenças, guardam forte semelhança” (ARMSTRONG, 2001, p. 11).

³⁰¹ Para a análise do tradicionalismo islâmico será utilizado o livro de Clifford Geertz, *Observando o islã* que compara o islã no Marrocos e na Indonésia e, ao mesmo tempo, verifica a ascensão de um movimento purista baseado no retorno às fontes do islã e que Geertz denomina de “escrituralismo”. Ver: GEERTZ, Clifford. *Observando o islã: o desenvolvimento religioso no Marrocos e na Indonésia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004. Para o conceito de neofundamentalismo faremos uso de ROY, Oliver *The failure of political islam*. Cambridge, Mass: Harvard University, 1994. Para a discussão do fundamentalismo islâmico Ver ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001. DEMANT, Peter. *O Mundo Muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2004. KEPEL, Gilles. *Jihad: expansão e declínio do islamismo*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed. 2003. MEDDEB, Abdelwahab. *A doença do Islã*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. RODINSON, Máxime. *O Islã*

do discurso reacionário representado na telenovela *O Clone*, tendo como principal ponto de partida as falas evocadas pelo personagem Abdul, sob a luz dos conceitos de escrituralismo e de neofundamentalismo. Por fim, também daremos destaque à tentativa da autoria da obra audiovisual em mostrar a diversidade interpretativa como um elemento característico do universo islâmico, o que, para nosso modo de ver, constituiu um ponto forte do folhetim. Para tanto, serão utilizados alguns diálogos que tiveram os dois patriarcas Ali e Abdul como protagonistas, o que consideramos como pretensão didática por parte da autora e da direção da novela em mostrar que o islã não se reduz apenas a um modelo interpretativo.

Através das falas e da conduta em certas ocasiões do “tio Ali”, como também via suas críticas aos posicionamentos de Abdul, ao longo de algumas cenas e diálogos o tema da tolerância e do respeito às diferenças foi abordado na telenovela. Muitas vezes, em contraposição à postura mais puritana e intolerante do personagem Abdul, Ali até amenizou sua rejeição ao Ocidente e chegou a defender a diferença de costumes e de culturas, assim como a tolerância religiosa, o que de fato pode ter contribuído para a promoção da alteridade em um contexto marcado por um clima de recrudescimento do fanatismo e da intolerância frente ao outro.³⁰²

3.2.1 – O CONSERVADORISMO TRADICIONALISTA DO PERSONAGEM ABDUL COMO ESCRITURALISMO E NEOFUNDAMENTALISMO

Em que medida o conservadorismo islâmico e o fundamentalismo, posturas que têm atravessado a civilização islâmica ao longo das últimas décadas marcaram o campo discursivo da telenovela? Existem afinidades discursivas entre a fala do puritano Abdul e a prédica dos fundamentalistas islâmicos? Partindo dos diálogos construídos na trama e através da bibliografia clássica referente ao assunto, discutiremos se a narrativa representou uma ou outra posição, se se utilizou de algum mecanismo caricatural para isso e se esses discursos foram naturalizados pela trama.

político e crença. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. LEWIS, Bernard. *O que deu errado no Oriente Médio?* Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

³⁰² No último subcapítulo desta tese, na parte final do quarto capítulo, destacaremos o tema da alteridade e sua relação com a novela *O Clone*. Na oportunidade também voltaremos a enfatizar o discurso do personagem Ali e a questão da tolerância ao diferente.

A hipótese que balizará a análise parte do pressuposto de que apesar da autora não ter levado a questão do islã político diretamente para a ficção, sua representação do universo islâmico foi marcada pelo horizonte social do radicalismo fundamentalista. A construção de um personagem que representou o tradicionalismo na cultura religiosa islâmica, além de evidenciar a diversidade interpretativa como elemento da religião, transcodificou elementos presentes no universo do fundamentalismo, embora amputado de sua militância e ação política. Conforme destacamos na seção anterior, o tradicionalista e conservador Abdul se apresentou como o mais intransigente defensor dos valores islâmicos, incluindo aí as escrituras sagradas. Também foi o antiocidental mais ferrenho da narrativa, assim como, aquele que não aceitava o mundo moderno, chegando a repudiar até mesmo os elementos da modernidade tecnológica, o que, por si só, o configura como um tradicionalista puritano e não um fundamentalista no sentido que se dá ao termo.

Retomando uma argumentação que tem permeado este trabalho desde o início, não se pode desprezar a influência do contexto³⁰³ dos atentados, bem como o clima discursivo do período imediatamente subsequente. Diante dessa constatação, entendemos que a novela ofereceu recursos para a compreensão de elementos presentes na conjuntura do início do milênio, pois como Douglas Kellner assevera “(...) os textos populares da mídia constituem um acesso privilegiado às realidades sociais de sua era, assim, a sua interpretação possibilita a compreensão daquilo que está de fato acontecendo em determinada sociedade em dado momento (KELLNER, 2001, p.143)”.

O tema do fundamentalismo, conforme já discutimos, permeava grande parte da cobertura midiática que pautava o mundo muçulmano. Por isso, fica difícil não estabelecer nenhum tipo de conexão entre a abordagem ficcional do islã levada a cabo pela autora na telenovela, apesar do caráter fantasioso inerente ao gênero melodramático, e a problemática do fundamentalismo islâmico. Por outro lado, a autora e a produção da novela praticamente reinventam o islã para torná-lo acessível e palatável ao público brasileiro. Além disso, a preocupação básica de Glória Perez conforme já apontamos, foi compor um panorama

³⁰³ Apesar de o folhetim ter ido ao ar poucas semanas depois dos eventos do dia 11 de setembro, o projeto da novela, já estava pronto vários meses antes dos atentados. Entretanto, após esses terríveis acontecimentos, acredito que a autora redimensionou a novela, e o tema do islã ganhou mais peso em função dos desdobramentos resultantes dos ataques e da problemática da guerra contra o Afeganistão. Não se pode esquecer que a telenovela é uma obra “aberta” por ser escrita ao longo do período de sua exibição, podendo sofrer interferências, por exemplo, em função da reação do público ou de acontecimentos cotidianos. Já mencionamos, ao longo da tese, que a telenovela foi marcada pelo clima do imediato pós 11 de setembro e pela invasão do Afeganistão. Apesar do folhetim não se referir diretamente a esses eventos, conseguiu estabelecer relações com esse contexto, contribuindo para elucidar aspectos do panorama das relações que envolvem o Oriente islâmico e o mundo ocidental.

ficcional que tentasse mostrar a diversidade na cultura e religião islâmica. Portanto, diante do exposto, acreditamos que levar o tema do conservadorismo islâmico para a televisão foi uma das soluções narrativas da autoria da obra audiovisual na tentativa de mostrar a existência da diversidade interpretativa como um dos elementos característicos da sociedade muçulmana.

Dentro dessa perspectiva é que entendemos porque a composição do perfil do personagem Abdul se assemelhou ao de um fundamentalista. Para reforçar essa argumentação podemos recorrer novamente a um trecho da fala da própria autora, já citado neste capítulo, em que ela afirma que o

“muçulmano tem muitas faces: tem o fundamentalista, e diferentes interpretações do Corão. Para não dizerem que a gente privilegiou um em detrimento do outro, vamos homenagear a todos. Vamos pegar as características do universo muçulmano, sem uma fidelidade a essa ou aquela facção” (IORIO, 2010, p. 237-258).

É claro que Glória Perez não tinha interesse em levar o tema do fundamentalismo para a TV através de uma produção sua. Ela realizou um importante trabalho de pesquisa que compreendeu desde leituras e conversas com muçulmanos, passando pela consultoria de Sheiks. Além disso, a autora também estava a par do clima de apreensão sentido pela comunidade muçulmana diante da perspectiva de que os muçulmanos fossem representados em algum tipo de associação com o terrorismo e a violência dos fundamentalistas³⁰⁴. Seu objetivo ao introduzir o islã na teledramaturgia era “mostrar a diversidade do mundo (...) fazer com que a cultura diferente funcionasse como um espelho para refletir a nossa cultura e passar a noção de que o nosso umbigo não é mesmo a janela mais ampla para observar o mundo; é só mais uma janela, mas existem muitas outras” (IORIO, 2010, p. 237-258).

Nessa tentativa de compor uma grande narrativa que possibilitasse retratar o islã sob diversas facetas é que podemos empreender uma leitura histórica da novela, pois o folhetim eletrônico deve ser entendido como expressão do interesse da autoria em divulgar certa imagem do islã em oposição a um discurso que o desqualificava naquele contexto. A telenovela formou opinião, iludiu, refletiu interesses mercadológicos, mas também refletiu a opinião e a visão específica da autora. Nesse caso, a ficção, através de uma narrativa novelística, também funcionou como um documento histórico, pois muitos diálogos e situações fictícias dizem respeito ao contexto atual. Aqui, o relato telenovelístico atuou como

³⁰⁴ Em sua entrevista a Patrícia de Miranda Iorio, ela fala que “No começo da pesquisa da novela, os muçulmanos mostraram-se assustados, temendo que a novela fosse ser preconceituosa, que fosse reforçar o preconceito com o qual são vistos. (...) Depois da novela eles ficaram muito agradecidos. Isso é um resultado de um cuidado que tenho ao falar do diferente” (IORIO, 2010, p. 237).

fonte para a compreensão da realidade social produtora, inclusive para o entendimento da conjuntura do imediato pós-atentados.

O Clone, ao revelar visões de mundo, mentalidades e imaginários, funcionou como expressão das marcas, dos temas, dos olhares e das concepções da sociedade atual, pois se apresentou como um registro das representações dessa acerca de muitos valores relacionados ao islã. Nesse sentido, consideramos essa telenovela uma fonte histórica, se configurando como um documento à semelhança do que sugere José D' Assunção Barros, quando discute as relações que envolvem o cinema e a História. Para esse autor o cinema

(...) é 'produto da História' – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do 'lugar que o produz', isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da Sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como “fontes históricas” significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes de todos os gêneros possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. Esta afirmação, que de resto também é perfeitamente válida para as obras de literatura, dá suporte ao fato de que a fonte cinematográfica tem sido utilizada com cada vez mais frequência pelos historiadores contemporâneos. (NÓVOA; BARROS, 2008, p.52-53).

Acrescentamos que a afirmação do autor é válida também para a análise da programação ficcional da televisão, pois concebemos esse folhetim como representação de uma realidade percebida, interpretada, que configura o mundo contemporâneo marcado pelo acirramento das tensões que evoluem Ocidente e Oriente islâmico e, também pelo fenômeno do ressurgimento religioso no seio do islã, que abarca desde tradicionalistas até os fundamentalistas mais radicais. *O Clone* também funcionou como fonte provocadora, pois ao reproduzir no universo ficcional parte do panorama atual do mundo islâmico, serviu como objeto de debate, discussão e comentários.

Retornando a novela, mesmo se cercando de algum tipo de cuidado na caracterização do personagem, para não tipificá-lo como um fundamentalista, em algumas cenas e situações, ficou difícil não estabelecer sua aproximação com posturas fundamentalistas. Levando em consideração a perspectiva da autoria do folhetim em criar um quadro abarcando vários aspectos do islã e ao mesmo tempo, tentando se distanciar das narrativas jornalísticas que destacavam, sobremaneira, o fenômeno do fundamentalismo. No caso do personagem Abdul, será que o público não o percebeu ou associou como fundamentalista? O receptor pode muito

bem ter se apropriado do sentido conferido ao islã dos fundamentalistas e ter enquadrado o Abdul enquanto tal³⁰⁵.

Não podemos esquecer a existência de várias afinidades que aproximam os tradicionalistas dos fundamentalistas islâmicos. Por isso, nesta secção, inicialmente procuramos conceituar e caracterizar o conservadorismo islâmico, assim como, posteriormente procederemos em relação ao fundamentalismo, procurando estabelecer as semelhanças, mas também as principais diferenças entre os dois fenômenos. Aqui estabeleceremos as análises dos discursos do patriarca Abdul à luz dos conceitos para situar, assim, sua filiação a uma ou outra postura interpretativa.

Para a discussão do conservadorismo islâmico, faremos uso principalmente do conceito de “escrituralismo” desenvolvido no livro de Clifford Geertz, *Observando o Islã*, publicado ainda em 1968, que compara o islã no Marrocos e na Indonésia, retratando a ascensão de um movimento puritano que o autor chama de “escriturismo” e ou “escrituralismo”, por considerar um tanto problemático o uso de outras definições correntes. Vale dizer que naquela época ainda não existiam muitas análises do que posteriormente seria rotulado como “fundamentalismo muçulmano”, embora o fenômeno já existisse no Egito e no Paquistão, por exemplo. Para Silvia Maria Montenegro³⁰⁶ que dialogou com a obra de Geertz em sua pesquisa de doutorado, quase trinta anos mais tarde, o próprio autor em seu livro “After the fact” (1996) referindo-se novamente em retrospectiva aos seus trabalhos no Marrocos e também na Indonésia, reitera sua ideia de chamar a esse fenômeno de ressurgimento islâmico como “escrituralista” (MONTENEGRO, 2000, p. 244).

Para Montenegro, Geertz considerou uma questão problemática encontrar um termo aceitável para a designação de um movimento que, além de qualquer pretensão ideológica, se baseava, antes de tudo, em um retorno às fontes islâmicas. O próprio autor chegou a afirmar que com

(...) o revigoramento do islam político, a questão de como chamar os vários tipos de movimentos religiosos-ideológicos que têm surgido – “fundamentalismo”, “integrismo”, “tradicionalismo”, “extremismo”, “radicalismo”, “salafismo”, “komeinismo”, “literalismo”, “islamismo”, etc – tem-se tornado uma questão

³⁰⁵ Em enquete postada na época da reprise da novela, em julho de 2011, na Comunidade O Clone, na rede social Orkut, com a seguinte pergunta: vocês consideram o tio Abdul fundamentalista? 71 por cento das pessoas que responderam afirmaram que sim. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=421652&tid=5621831712566671913>>. Acesso em: 01 agos. 2011.

³⁰⁶ Silvia Maria Montenegro pesquisou, em sua tese de doutorado, os dilemas e tensões identitários do islã no Brasil, tomando como referência uma comunidade muçulmana estabelecida no Rio de Janeiro. Ver: MONTENEGRO, Silvia Maria. Dilemas Identitários do Islam no Brasil: a comunidade muçulmana sunita do Rio de Janeiro. Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA, 2000. Tese doutorado.

quente. Nenhum termo geral será globalmente adequado, dada a diversidade de orientações, mas para mim, ainda hoje parece-me que “escrituralismo” é, ao mesmo tempo, mais descritivo da direção geral dos acontecimentos e menos comprometedor que os restantes”. (GEERTZ, apud. MONTENEGRO, 2000, p. 244).

A citação sugere que a escolha do termo “escrituralismo” foi tomada, antes de tudo, em função do que Geertz considerou “menos comprometedor” em relação aos outros termos, principalmente em se tratando do uso da expressão “fundamentalismo”, considerada por alguns autores, como a própria Montenegro, bastante usada para designar uma “ampla diversidade de fenômenos” (MONTENEGRO, 2000, p. 245). Montenegro acrescenta ainda que “escrituralismo” é o neologismo geertziano usado “para fazer referência a todas essas retomadas do Alcorão, o retorno à letra do texto sagrado, dimensão que outros autores assinalam como parte essencial do fundamentalismo ou do integrismo (MONTENEGRO, 2000, p.266)”.

Pensaremos que o escriturismo, nos marcos desta pesquisa, deve ser entendido como uma variedade de movimentos, no bojo do ressurgimento islâmico, que tem em comum o apelo do retorno às fontes do islã, a saber, o Alcorão, a *xaria* e os *ahadith*. Nesse sentido, os movimentos fundamentalistas compartilham com o escrituralismo a retomada dos textos, embora os primeiros não derivem diretamente do islã tradicional, mas representem uma versão modernizada dele. Em nossa perspectiva, o movimento escrituralista se confunde, de uma maneira geral, com o ressurgimento islâmico. Portanto, enquanto tal abarca uma variedade de movimentos fundamentalistas, mas que não se esgotam nisso.

Diante disso, não se pode reduzir o escriturismo à politização do islã, como entendemos a natureza específica do fundamentalismo islâmico. O escriturismo compreende uma extensa gama de movimentos que abarcam desde os tradicionalismos até mesmo fundamentalismos, se levados em consideração apenas por defenderem a retomada do texto alcorânico como característica básica, conforme Geertz assim definiu. Então, se por um lado, tomarmos o fundamentalismo islâmico como um movimento literalista e purista, podemos concluir que o escrituralismo também contempla essa tendência. Por outro, se o que é essencial para o movimento escrituralista, conforme reiteramos, é a dimensão do retorno às escrituras e não a politização do islã, o conceito proposto por Geertz não abarca o islã político.

Voltaremos à discussão em torno do fundamentalismo islâmico mais à frente. Contudo, importa considerar, para esta pesquisa que Geertz, através da noção de “escrituralismo”, descreveu a emergência de um movimento de ressurgimento do islã, no

Marrocos, que tinha como característica principal, o retorno aos textos básicos da religião. O uso do termo “escrituralismo” ou “escriturismo”, que se fará nesta tese, estará relacionado não ao fundamentalismo islâmico³⁰⁷, mas ao islã de fundo conservador e tradicionalista, para além de qualquer elemento político-ideológico. Acima de tudo é essa dimensão política que, em nosso modo de ver, definirá o fundamentalista em sua diferenciação em relação ao tradicionalista.

O conceito de escrituralismo de Geertz pode ser pensado também sob outro ângulo que articula fundamentalismo, mas sem a dimensão política. Para tanto, recorremos à ideia de Oliver Roy, em um importante estudo sobre o islã político. Esse autor mostra que o recrutamento de um grande número de jovens alienados, sem muita esperança no futuro, transformou o islã político no que ele chama de “neofundamentalismo”. Os neo-fundamentalistas se preocupam com a moral, com a educação mista, com a questão do uso do véu e com a influência corruptora do Ocidente, mas eles não têm um verdadeiro programa político e ou econômico. Tal perspectiva apontaria para algo como um islã alternativo, mais individual e apolítico. Segundo Roy, se tais neo-fundamentalistas chegarem ao poder, no máximo vão constituir regimes repressores de partido único (ROY, 1994). Peter Demant afirma que “Roy interpreta esta nova religiosidade como uma globalização ou mesmo ocidentalização do Islã” (DEMANT, 2004, p. 245).

Oliver Roy argumenta ainda que, durante os anos 80, ocorreu uma tendência do direcionamento do islã político para o neofundamentalismo. Ele fala antes de uma tendência, porque não houve um deslocamento geral. São características dos neofundamentalistas o puritanismo, o formalismo, ou seja, o retorno a um islã mais conservador e mais sócio-educacional que político (ROY, 1994, 75-76). Para ele, o neofundamentalismo trabalha profundamente a sociedade antes de questionar o Estado. O político e o econômico são debatidos no nível do discurso e não através de um projeto revolucionário, como fazem os militantes fundamentalistas.

No neofundamentalismo o foco principal passa a ser a moralidade e os esforços que visam à implementação da xaria. Neofundamentalistas substituem um discurso sobre o Estado por um discurso sobre a sociedade. Para Roy, essa tendência foi determinada por fatores externos e internos. Ele destaca quatro fatores relevantes nessa “evolução”: o primeiro deles

³⁰⁷ Empregamos o termo “fundamentalismo islâmico” como sinônimo do islã político, marcado pelo extremismo e radicalismo, reconhecendo que nem todo fundamentalista seja adepto do terrorismo. Em nenhuma hipótese essa expressão será usada nesta pesquisa, como equivalente ao conservadorismo e ao tradicionalismo. Além disso, também não faremos uso das palavras “escrituralismo” e ou “escriturismo” na acepção do “fundamentalismo islâmico”, com o sentido que o conferimos acima.

foi a subordinação dentro do próprio islamismo da ação estritamente política em favor de uma reforma da moralidade; o segundo foi a perda da atração e influência do modelo iraniano e o terceiro foi o fracasso do terrorismo ou dos esforços revolucionários. Por fim, o autor destaca ainda o quarto e último fator como relacionado à adoção pelos Estados de símbolos islâmicos enquanto nações conservadoras como a Arábia Saudita se propuseram a financiar, e, portanto, controlar as redes islâmicas (ROY, 1994, 76). No entanto, devemos considerar que Oliver Roy expõe essa argumentação há mais de quinze anos, época na qual o movimento terrorista islâmico experimentou um relativo declínio.

O neofundamentalismo advoga a aplicação integral do islã como uma forma de garantir um reino de justiça e o advento de uma sociedade perfeita. Como um grupo objetiva a sociedade e não o Estado, retomando a idéia de abarcar todos os níveis sociais. Sua ação política é limitada à conquista da sociedade através da ação social, principalmente no nível da moral, dos costumes e da educação. Sua defesa ao retorno das práticas do islã na vida cotidiana compreende a reislamização em dois eixos: de um lado a reforma individual pela oração (*da'wa*). De outro, a tentativa de estabelecimento de espaços islamizados ³⁰⁸(ROY, 1994, p. 79).

A emergência desse islã relativamente apolítico, no transcurso da década de noventa, para esse teórico, seria a evidência do fracasso do islã político. Daniel Pipes, comentando acerca do neofundamentalismo, afirma que o fracasso aludido por Roy é seguido de um elaborado argumento que distingue islamismo e neofundamentalismo:

For Roy, the former means the drive for political power, and the latter means focusing on the family and the mosque. Instead of taking over the state, neofundamentalists try to create their own miniature versions of the just society. What the government of Iran furthers is Islamism, while the Saudi authorities sponsor neofundamentalism. In Roy's view, neofundamentalism represents a "degradation" and an "enfeeblement" of Islamism, for it challenges "the political, economic, and social realms...only in words" (PIPES, 1995)³⁰⁹.

O islã que redireciona seu foco para a esfera da família, e que na visão de Roy significou a degradação do fundamentalismo representou para o pesquisador francês o

³⁰⁸ "Para Roy, o primeiro significa a unidade do poder político, e o último significa focar a família e a mesquita. Em vez de assumir o estado, os neofundamentalistas tentam criar as suas próprias versões menores de uma sociedade justa. O que o governo do Irã fomenta é o Islamismo, enquanto as autoridades sauditas patrocinam o neofundamentalismo. Na opinião de Roy, neofundamentalismo representa uma 'degradação' e um 'enfraquecimento' do Islamismo, por isso desafia 'o nível político, económico, e âmbitos sociais ... apenas em palavras'" (Tradução do Autor). Em relação à islamização de espaços, Roy afirma que de forma resumida, o objetivo é a criação de uma microssociedade autenticamente muçulmana dentro de uma sociedade que ainda não possui esse status, na visão dos neofundamentalistas (ROY, 1994, p. 81).

³⁰⁹ Para ver o documento na íntegra, acessar <http://www.danielpipes.org/659/the-failure-of-political-islam>. Acesso em 12/08/2011.

declínio do islamismo. No entanto, ao contrário do que previu o autor, ainda ao final dos anos noventa, emergiram vários incidentes envolvendo fundamentalistas. O 11 de setembro, no início do milênio, foi apenas o mais dramático de uma série de eventos capitaneados por grupos militantes extremistas. Como Peter Demant concluiu ao comentar a equivocada previsão de Roy, “(...) é inegável que nos últimos anos, numa série de países muçulmanos, o fundamentalismo tem conquistado mais e mais terreno na opinião pública e na política, e que os “islãs” alternativos estão na defensiva” (DEMANT. 2004, p. 246-247).

Apesar previsão errônea de Roy em considerar que o islã político se inclinaria para a pulverização e consequentemente para o seu desaparecimento ou mesmo sua conformação no cenário político do mundo muçulmano, importa-nos considerar para o entendimento desta pesquisa que o autor caracterizou um “islã alternativo” que se voltava para a reislamização que vinha de baixo, pregando um retorno individual às práticas islâmicas, ao Alcorão e xaria. Essa tendência alternativa, classificada por ele como neofundamentalismo se separou do fundamentalismo tradicional, acima de tudo por seu relativo não envolvimento direto na política. Essa classificação, conforme destacaremos, se revelou oportuna para a compreensão e a análise do personagem conservador Abdul, na novela *O Clone*, pois apesar de sua semelhança com um muçulmano fundamentalista, se diferenciou desse último por seu não envolvimento na política, não obstante seu puritanismo e anti-ocidentalismo.

Retomando a análise do escriturismo, no entanto, cabe-nos destacar que, para Montenegro, o papel que Geertz confere ao “escriturismo” é de ter “ideologizado a religião”, pois para ela

(...) embora o escriturismo tenha começado atacando os modos clássicos de religiosidade, ele proporcionou ao mesmo tempo um posicionamento ideológico do Islam face ao mundo moderno. O surgimento do escriturismo teria ideologizado a religião diante de uma crescente secularização do pensamento, própria do mundo moderno, porém em expansão nas sociedades que Geertz estudava. (MONTENEGRO, 2000, p.268)

Nessa linha de argumentação os escrituralistas constituíam ao mesmo tempo um grupo que reagia ao processo de modernização, principalmente ao secularismo que avançava em meio a uma sociedade ainda fortemente marcada por uma orientação religiosa na dinâmica da vida social. Para Geertz, os escrituralistas constituíam o grupo que sentiu de modo mais agudo a tensão entre a lenta, mas progressiva secularização do pensamento no mundo moderno e o essencial da perspectiva religiosa, fornecendo-a uma vigorosa resposta por meio de uma ênfase praticamente exclusiva nas fontes escritas da fé islâmica em detrimento de formas de religiosidade popular, no caso do Marrocos (GEERTZ, 2004, p.111).

Para Montenegro, a resposta enérgica diante dessa tensão ideologizou a religião ao máximo, proporcionando ao islã “uma política geral face ao mundo moderno, uma postura pública adotada em um marco cultural no qual os modos seculares de conhecimento começavam a desempenhar um papel axial” (MONTENEGRO, 2000, p.269). Podemos concordar com a relação entre o “escrituralismo” e a ideologização da religião, no sentido que tal postura é marcada, primordialmente por uma retomada do texto corânico e por uma tentativa de eliminação de algumas práticas que atravessavam a religião popular tradicional. A própria Montenegro chama a atenção para o fato de que o “escrituralismo” combina uma conjugação particular de essencialismo quando aponta para a idealização dos tempos míticos islâmicos e, também em sua sede de retorno ao Alcorão puro, e ao mesmo tempo se apresenta epocalista, por que constitui uma reação diante dos processos de modernização (MONTENEGRO, 2000, p.269).

Contudo, essa conjugação entre o moderno e o tradicional não implica, em nosso entendimento, necessariamente que o “escrituralismo” ideologizou a religião no sentido do islã político, que caracteriza o chamado fundamentalismo islâmico. Este último vai muito além da reação ao elemento secularizador e da busca da retomada do texto corânico em sua pureza. Na verdade, a politização da religião islâmica promovida pelos fundamentalistas constitui um programa de ação política que supera em muito a mera reação ao secularismo. Além disso, Geertz não afirma que o impacto da modernidade ocidental promoveu uma politização da religião nos marcos do fundamentalismo agressivo e militante. O autor apesar de hesitar em relação a uma nomenclatura usada para qualificar esse ressurgimento religioso no Marrocos e na Indonésia, adotou o termo “escrituralismo” como forma de qualificação geral desse processo, entendendo-o assim em sua complexidade e heterogeneidade.

Por outro lado, mesmo considerando que Geertz tenha até incluído algum tipo de fundamentalismo no conjunto de tendências que configuraram esse ressurgimento, o que por si só fornece a dimensão heterogênea ao processo, uma coisa é certa: ele não reduziu o escrituralismo ao elemento do islã político. Muito pelo contrário, Montenegro destaca que a tese de que o triunfo do escriturismo tenha provocado a ideologização da religião, e, por conseguinte, levado ao advento do “Islam político” “vai além dos casos estudados por Geertz” (MONTENEGRO, 2000, p.270). Mesmo quando o autor fala em “fundamentalismo radical”,

se refere muito mais a um puritanismo sem nenhuma concessão do que a um programa de ação política, militante e agressivo que amalgamaria seus adeptos em uma única direção³¹⁰.

Geertz denomina, em alguns momentos, o movimento de retomada dos textos sagrados, de fundamentalista, no sentido de que esse propunha uma volta ao Alcorão puro, rejeitando toda e qualquer interpretação pós-corânica. É muito mais a defesa da literalidade dos textos sagrados e não a intersecção que se opera entre religião e política, o que o autor entende, como fundamentalismo. Como já dito, no final dos anos sessenta, não existiam muitas análises do fenômeno do islã político.

Assim sendo, para concluir essa questão, o elemento ideológico fundamental na configuração do chamando “escrituralismo” para efeito de análise no caso do islã marroquino, é a emergência de uma religiosidade pautada no retorno às escrituras, entendido aqui como adesão ao Alcorão, ao *hadith* e a *xaria* como únicas fontes de autoridade religiosa. Portanto, o “escrituralismo” deve ser entendido aqui muito mais como um padrão religioso, uma moldura de percepção, tela simbólica pela qual a experiência é interpretada, constituindo assim uma orientação para a ação e um guia para a conduta do fiel (GEERTZ, 2004, p. 105).

Para Geertz, o islã que se desenvolveu no Marrocos, ao longo de um lento processo de islamização cujos inícios datam ainda do final do século VII, era em larga medida, puritano, dogmático e rigoroso. Era uma religião das escrituras em teoria, mas antropólata de fato. Nessa linha de caracterização, os marroquinos foram considerados por ele como muçulmanos ativistas, fervorosos e moralistas. Com o advento da modernidade ocidental, após a imposição do protetorado francês em 1912, a sociedade marroquina vivenciou importantes transformações que abarcaram todo o escopo da vida socioeconômica, atingindo inclusive a moralidade, o universo cultural, familiar e religioso. Foram essas mudanças internas,

(...) e não, pelo menos em sua maior parte, a cultura européia como tal, que provocaram de um lado a resposta na forma das mudanças religiosas; e de outro que a estimularam. Só uma minoria ínfima em cada uma dessas sociedades teve um contato verdadeiramente íntimo com a civilização européia, e a maioria dos contatos reais são muito distorcidos, muito recentes, ou as duas coisas ao mesmo tempo. O que a maioria das pessoas experimentou foram as transformações que as atividades daquela civilização acarretaram na sua própria civilização (GEERTZ, 2004, p. 34).

O quadro que atravessou muitos países do mundo muçulmano, após a chegada do Ocidente modernizador, foi de transformação, acarretado pelo impacto de um universo cultural exterior ao seu mundo tradicional. No Marrocos isso também levou à instalação de

³¹⁰ Para Geertz, o “escrituralismo” comporta um lado reacionário, defensivo e antimoderno que o aproxima do fundamentalismo (GEERTZ, 2004, p.97). No entanto, ele não define o que quer dizer com o termo fundamentalismo e muito menos reduz o escrituralismo ao fundamentalismo.

uma crise religiosa gerada na intersecção do enfrentamento interno de formas estabelecidas da fé com condições alteradas da vida social. Em uma sociedade fortemente marcada pela religião, o cotidiano que emergiu, ao longo de décadas de contato com o colonizador, foi ainda bastante influenciado por sua natureza religiosa. Geertz fala também que a crença religiosa tem poderoso efeito sobre o senso comum, não o dispensando, mas tornando-se parte dele, impregnando-o (GEERTZ, 2004, p. 118).

Entretanto, em se tratando do Marrocos, o autor faz uma importante ressalva – pelo menos em relação à Indonésia, que é comparada em seu estudo. Ele considera que apesar da força da religião, em termos gerais, ser maior nesse país do que na Indonésia, seu escopo é mais estreito. O escopo designa o espectro de contextos sociais, nos quais considerações religiosas são relevantes. Geertz também afirma que a sociedade marroquina é bastante secularizada e que considerações religiosas se limitam a operar apenas sobre poucas e bem demarcadas regiões do comportamento (GEERTZ, 2004, p.119). Diante disso, para ele, a ascensão do “escrituralismo” levou a vida religiosa a se confinar dentro de um círculo mais estreito, nitidamente marcado.

Certamente, o campo do político não constituía uma das áreas em que se podia observar uma elevada concentração do mundo religioso. É razoável considerar que a crença religiosa continuou a modelar o comportamento social da maior parte da população marroquina principalmente na esfera da vida familiar e, pelo menos em relação aos escrituristas, até aumentou. O que não podemos inferir é o fato de que o “escrituralismo” passou a modelar a vida política do país³¹¹, de uma forma geral, embora, a existência de até mesmo, grupos ligados a facções mais extremadas do fundamentalismo islâmico, não seja desconhecida no Marrocos.

Podemos recorrer a Kepel para reafirmar essa argumentação, ou seja, o fato de não se afirmar que a religião tenha se incrustado no universo da política do país a ponto de determiná-la, pois esse autor reconhece que ao final de 1960, a influência religiosa no Marrocos estava ao mesmo tempo difundida e legitimada, embora sob controle (KEPEL, 2003, p. 90). Portanto, para a esfera da política marroquina tanto o escrituralismo, quanto qualquer outra perspectiva que promova uma certa ideologização da religião ou até mesmo sua politização, não se apresenta muito sustentável. Assim sendo, nesse país, um

³¹¹ O próprio Geertz afirma que “o movimento dos seguidores das escrituras caminhou na direção do que, no caso, era sua conclusão lógica: o purismo radical e sem concessões” (GEERTZ, 2004, 79). Portanto, o autor não afirma que esse movimento conduziu a uma politização da religião no Marrocos no sentido de fundamentalismo islâmico como sinônimo do islã político, embora reconheça que correspondeu à ideologização da religião ao promover a deificação das escrituras.

ressurgimento religioso, não implicou necessariamente em uma islamização do cenário político de forma a determinar profundamente os rumos da política marroquina, apesar de, como já dissemos, reconhecermos a existência de grupos fundamentalistas que promovem atentados³¹² e outros atos de violência política – o que não quer dizer que tais grupos predominam na política do país.

Por outro lado, pensando a partir da perspectiva do neofundamentalismo, Roy assevera que o recuo do islã político foi acompanhado de um avanço do islã como um fenômeno social. Pensamos que essa tendência, mesmo considerando que o islamismo nunca foi muito difundido no meio marroquino, pode ser observada nessa sociedade – como em outras regiões do mundo muçulmano. Os neofundamentalistas tentam reislamizar a sociedade em um nível amplo e não mais através do poder estatal (ROY, 1994, 79). Nesse sentido, essa posição é marcada por uma postura em que os fiéis deixam a política participativa para se converterem a favor de tentativas de transformação da moral, das práticas diárias em um retorno a uma conduta estritamente religiosa e que tem na defesa do retorno da *xaria* a demanda primária fundamental. Nesse sentido, o neofundamentalismo, independentemente das vicissitudes do islã político também se configura como um movimento dentro do contexto geral do ressurgimento islâmico.

Portanto, para nossa proposta, tanto o escrituralismo quanto o neofundamentalismo, não implicam tendências e ou movimentos cujos muçulmanos se transformam em militantes com o objetivo de conquistar o Estado e assim promover um programa de islamização de cima para baixo. Em vez disso, tanto escrituristas como neofundamentalistas estão mais preocupados com o retorno das práticas do islã no cotidiano, o puritanismo, através de um respeito ao Alcorão e a *xaria*.

Então, é sob a luz dos conceitos de “escrituralismo” e de neofundamentalismo que pensamos o personagem Abdul ³¹³da telenovela *O Clone*. O ancião se apresenta como um puritano, literalista e que corporifica um passado mítico, idealizado, distante. A conduta de Abdul evidencia que sua visão da religião é marcada por um excessivo apego a tentativa de

³¹² Em 2003, a cidade de Casablanca foi alvo de um violento atentado terrorista que causou a morte de 45 pessoas, entre elas 12 homens bomba. O atentado ocorreu em cinco diferentes lugares da cidade, sendo que a maior parte das vítimas era de origem marroquina. O atentado foi condenado pelas autoridades marroquinas e pelo próprio líder do partido islamita PJD (Justiça e Desenvolvimento) terceira força política no Marrocos. No mês de fevereiro do mesmo ano, surgiu na *internet* um vídeo atribuído a Osama Bin Laden que acusava o governo do Marrocos de apóstata, por ter se aproximado de governos ocidentais. (Disponível em: <[http://noticias.terra.com.br/mundo/noticias/0,,OI107138-EI294,00-](http://noticias.terra.com.br/mundo/noticias/0,,OI107138-EI294,00-Presos+suspeitos+por+atentado+no+Marrocos.html)

Presos+suspeitos+por+atentado+no+Marrocos.html>. Acesso em: 21 de julho de 2011).

³¹³ Ao enquadrar o perfil do Abdul sob a ótica do “escrituralismo” e ou do “neofundamentalismo” não pretendemos insinuar que a autora e a produção da novela tiveram acesso aos textos e aos conceitos de Geertz ou de Roy. Em nossa análise, essas duas classificações foram mais relevantes para a proposta desta pesquisa.

restauração de uma tradição que tem no profeta Maomé³¹⁴ e no “livro sagrado” o seu elemento fundador. Seu presente é inteiramente condicionado e limitado por um retorno ao passado que se personifica ao longo dos capítulos em suas interpretações consideradas radicais pelos outros muçulmanos da trama³¹⁵ – que em sua maioria eram seus parentes –, por suas constantes acusações de que seus familiares estão se “afastando dos costumes” e por sua recusa em não aceitar o mundo moderno³¹⁶.

São os próprios parentes do patriarca que o caricaturam como antimoderno, como observamos através do comentário de Latifa, por ocasião de uma de suas visitas ao Brasil. A cena também é marcada por uma elevada dose de comicidade. O ancião vocifera contra a televisão sugerindo “jogar essa máquina fora”. Depois que Abdul se retirou do quarto, Latifa censura os filhos em tom de lamentação: “porque que vocês foram ligar a televisão logo agora, eu falei tanto para não ligar a televisão enquanto tio Abdul estivesse aqui. Tio Abdul, não aceita o mundo moderno, Samira!”³¹⁷

Podemos até falar aqui em uma resistência do patriarca à tecnologia, que, contudo, não o impediu de viajar do Marrocos ao Brasil, por algumas vezes e de se hospedar na casa dos sobrinhos, apesar da televisão, considerada por ele como uma “máquina de espalhar a corrupção”. Conforme Roy argumentou, neofundamentalistas criticam os efeitos perversos do mundo tecnológico moderno. Ao contrário dos fundamentalistas não compartilham de nenhum tipo de fascinação pela ciência e pela tecnologia ocidental (ROY, 1994, 85).

Um bom exemplo da idealização de um passado no discurso do “escrituralista” Abdul, é revelado na cena em que ele critica o comportamento de Nazira, acusando-a de querer “ser muito moderna”. Para ele “quando se seguia os costumes, não se via mulher sozinha. Não faltava marido para nenhuma”!³¹⁸ Em cena anterior, o ancião praticamente repetiu a mesma ideia, mas acrescentou que “agora não, agora elas preferem ser espetaculosas a tomar conta de uma casa, estão aí, jogadas ao vento”.³¹⁹ Seu “escrituralismo” é confirmado pela insistência

³¹⁴ “Eu nunca esqueci nada do que o profeta falou” foi a forma como ele se dirigiu ao “tio Ali”, por ocasião de uma das muitas conversas que se desdobravam em disputas de interpretação. Telenovela O Clone, capítulo 46. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³¹⁵ No capítulo 156 Abdul é chamado de reacionário pelo amigo Ali, acusando-o também de radical, conforme pode-se verificar a partir do seguinte trecho falado por ele ao Abdul: “(...) eu não sou tão radical como você Abdul. Telenovela O Clone, capítulo 185. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³¹⁶ A recusa em aceitar o mundo moderno pode ser evidenciada através de sua fala em algumas cenas e também no constante recurso aos bordões. Para exemplificar esse último aspecto, pode-se citar a seguinte fala que foi reproduzida em muitas cenas e diálogos: “no tempo em que a gente vivia mesmo de acordo com o livro sagrado, não se via essas coisas...” Telenovela O Clone, Capítulo 35. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³¹⁷ Telenovela O Clone, capítulo 112. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³¹⁸ Telenovela O Clone, capítulo 61. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³¹⁹ Telenovela O Clone, capítulo 88. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

no cumprimento dos preceitos religiosos básicos, principalmente em sua obstinada recusa de qualquer conduta ou comportamento que o leve a desobedecer ao livro sagrado.

Esse apego excessivo às escrituras o colocaram muitas vezes em confronto com Ali, que representou um muçulmano mais liberal, no sentido em que se acomodava mais facilmente a novidades e tinha interpretações mais abertas ao texto – essa discussão será retomada e aprofundada no quarto capítulo. Interessa-nos aqui, evidenciar que a narrativa dramatúrgica caracterizou o personagem com um perfil puritano e intransigente no sentido da observância da escritura islâmica. Por isso, é que em um diálogo Abdul faz questão de afirmar ao amigo Ali, que sabe “muito bem o que está escrito no livro (...), e sempre vivi de acordo com os ensinamentos desse livro”.³²⁰

Ao assumir que sempre viveu de “acordo como os ensinamentos desse livro”, Abdul acaba se comprometendo com uma concepção do islã que empreende uma leitura que praticamente descontextualiza o Alcorão, trazendo para a contemporaneidade valores inscritos numa temporalidade passada. Esse comportamento eterniza e idealiza um passado, operando uma mitificação de uma tradição. Seu anacronismo chega ao ponto de se negar a reconhecer parte da dinâmica social que é atravessada pela mudança e pelo progresso. Assim sendo, sua conduta tem como prática a negação do caráter histórico do texto corânico, pois para ele “não existe antigamente para quem tem religião, a lei de *Allah* é imutável”.³²¹ Essa presentificação de um passado mítico se apresenta como uma das principais marcas do cotidiano ficcional do personagem, o que o aproxima de uma maneira geral do panorama descrito por Geertz do “escrituralismo” – e que configura também uma característica inerente ao fundamentalismo islâmico.

Conforme vimos, na primeira parte deste capítulo, Abdul também foi o mais ferrenho crítico do Ocidente, se apresentando, muitas vezes, como um intolerante radical que não respeitava a cultura e os costumes dos outros. Seu desprezo pelos ocidentais era demonstrado nas várias ocasiões em que chamava os não-muçulmanos de “infiéis”. Sua fala reproduzia a representação de uma visão medieval que cindia o mundo em duas partes, os “fiéis”, representados pelos muçulmanos, e os “infiéis” que agrupavam todo o restante da humanidade não-muçulmana³²². Essa dicotomia ainda hoje é aceita por muitos muçulmanos.

³²⁰ Telenovela O Clone, capítulo 30. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³²¹ Telenovela O Clone, capítulo 56. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³²² Por ocasião de uma partida de futebol organizada pelo pessoal do bairro de São Cristóvão, os “muçulmanos” do bairro jogaram contra os moradores brasileiros, encabeçados pelos vizinhos e frequentadores do “bar da dona Jura”. Abdul depois de criticar a “corja de infiéis, andando desnudos pelo meio da rua” definiu a partida nesses termos: “o time de *Allah* contra os infiéis”. Telenovela O Clone, capítulo 164. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

Para Oliver Roy, os neofundamentalistas, em seu afastamento da modernidade, também rejeitam qualquer compromisso com o Ocidente. Comparando os islamistas aos neofundamentalistas ele assevera que “Unlike the islamists, they are not fascinated by modernity or by western models in politics or economics³²³” (ROY, 1994, p. 82). Em outros termos, o fundamentalismo típico, para o autor não é sinônimo de uma completa rejeição da modernidade ocidental. Já os neofundamentalistas são completamente intransigentes em sua recusa da modernidade e do Ocidente. Logo a postura de Abdul se assemelha a de um neofundamentalista, na medida em que foi o personagem da novela que apresentou uma maior repulsa aos valores modernos e ocidentais.

Falando a respeito do impacto do colonialismo e da cultura ocidental no meio da sociedade marroquina e indonésia, Geertz argumenta que

De maneira curiosamente irônica, o envolvimento intenso com o Ocidente trouxe a fé religiosa para mais perto do centro da autodefinição desses povos do que ela costumava estar. Antes os homens eram circunstancialmente muçulmanos; agora passavam a sê-lo cada vez mais por uma questão política. Eram muçulmanos de oposição. Não só de oposição, é claro; mas no que tinha sido um desprezo medieval pelos infiéis se insinuava numa tensa nota moderna de ansiedade e orgulho defensivo (GEERTZ, 2004, p. 75).

Dessa forma, a expansão da influência ocidental no seio dessas comunidades, além de propiciar o advento de um “islã escriturista”, marcado pela atenção ao Alcorão, ao *hadith* e a *xaria*, contribuiu para a afirmação de uma perspectiva religiosa que se definia por oposição e desprezo ao infiel, resgatando uma postura típica do período áureo da história do islã – que correspondeu, grosso modo, ao período medieval da Europa cristã – e que tinha balizado as relações dos muçulmanos com o universo não islâmico ao longo da história. Retomando a análise textual, a partir do discurso do personagem “neofundamentalista” e “escriturista” Abdul, fica evidenciada a sua atitude e postura intransigente em relação ao Ocidente. O desprezo com que se dirigia a esse universo cultural foi discutido sob a luz do conceito de Ocidentalismo que, em linhas gerais, se configurou como uma desumanização e desvalorização do outro ocidental.

O neofundamentalismo do personagem também se manifestou quando ele se mostrou obcecado com a influência corruptiva da cultura ocidental, principalmente o seu temor em relação à família de Mohamed no Brasil. Como já explicamos, o ancião se mostrava extremamente incomodado com os efeitos da criação dos sobrinhos em uma “terra de infiéis”, que era como muitas vezes se referia ao Brasil. Em suas viagens à casa de seus parentes no

³²³ “Ao contrário dos islamistas, eles não são fascinados pela modernidade ou pelos modelos ocidentais de política ou economia” (Tradução do autor).

Rio de Janeiro, Abdul deplorou a mistura entre os sexos³²⁴, as cores das roupas masculinas, a liberdade das cariocas e outros costumes, tidos por ele como sinais da corrupção ocidental. Como Oliver Roy destacou, os neofundamentalistas associavam a perda e a desvalorização dos valores tradicionais das famílias muçulmanas com as seduções da sociedade civil ocidental (ROY, 1994, p. 80).

Até mesmo sua vestimenta e aparência contribuíam para identificá-lo como pertencente ao universo do neofundamentalismo³²⁵ islâmico, pois se apresentava vestido de forma tradicional –, ostentando o rosto coberto pela barba, muitas vezes segurando entre os dedos o *masbarrah*, em meio às constantes referências ao Alcorão e a vida do profeta.

Abdul foi o personagem que mais reproduziu o estereótipo do muçulmano que reprime a mulher,³²⁶ se negando a reconhecer determinados direitos, como o de estudarem e trabalharem fora de casa. O fato de suas jovens sobrinhas irem à escola foi alvo de suas restrições e condenações. Conversando com Mohamed defendeu que “aqui também devia ter uma escola corânica, (...) O sheik Ali me disse que em São Paulo tem uma escola corânica também Mohamed”³²⁷. Em outra cena, dialogando com o mesmo sobrinho, diante da inexistência de uma “escola corânica”, chegou a sugerir que ele retirasse Samira do colégio, pois “para que botar mulher em colégio? Para quê? Em vez de estar aprendendo a temperar um carneiro, fazer coevos de gazela ou mesmo bordar um tapete, não! tá lá aprendendo a rasgar o véu”³²⁸.

De acordo com o que foi exposto acima e também ao longo de parte deste capítulo, Abdul estava sempre de prontidão exigindo o uso do véu, não poupando nem as meninas. Mal a sua sobrinha conheceu a primeira menstruação e ele se posicionou vigilante e impositivo, frisando a necessidade da jovem “botar o véu” para que “de agora em diante Sumaya, você não pode mais dispor a sua beleza na rua, tem que guardar a sua beleza, para seu marido”³²⁹.

Mais do que qualquer outro muçulmano da trama, mostrava desconfiança em relação ao sexo feminino, recorrendo sempre que podia a “história do camelo que entrava na tenda do

³²⁴ Que pode ser exemplificada a partir de sua crítica ao comportamento de Jade na seguinte fala: “porque você não pensa em dar filhos ao seu marido em vez de se meter em lugares onde misturam os homens com as mulheres”. Telenovela O Clone, capítulo 53. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³²⁵ Conforme Oliver Roy, os neofundamentalistas adotavam uma indumentária tradicional (ROY, 1994, p. 82).

³²⁶ Abdul defendia o enclausuramento da mulher reivindicando o direito que o marido possui de controlar a vida feminina. Em uma conversa com o sobrinho Said afirmou que “o profeta determina que as mulheres tem que ficar guardadas dentro de sua casa (...). Não se deve confiar nas mulheres, elas enganam, escapam e a gente não tem como pegar. A natureza delas é diferente da nossa”. Telenovela O Clone, capítulo 35. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³²⁷ Telenovela O Clone, capítulo 131. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³²⁸ Telenovela O Clone, capítulo 142. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³²⁹ Telenovela O Clone, capítulo 64. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

beduíno e tomava conta”³³⁰. Até mesmo a defesa de punições corânicas ele empreendeu em algumas ocasiões. Em uma delas, diante de mais uma malograda tentativa de fuga de Jade, defendeu a aplicação de castigos corânicos. A fala do puritano, tentando convencer o “tio Ali” da necessidade do castigo, é um claro exemplo de sua atitude e de seu comportamento anacrônico. Para ele “o livro sagrado é bem claro quando diz que não pode se deixar sem castigo um comportamento escandaloso!”. Em seguida, no mesmo diálogo, invocando novamente o livro, continua: “que bata nela. O livro permite que ele bata nela de leve, sem a intenção de machucar, mas para corrigir”.³³¹

Oliver Roy afirma que o neofundamentalismo, como um esforço de promover a moralização da sociedade, era caracterizado pela imposição do uso do véu às mulheres. A educação secular, assim como a co-educação (homens e mulheres no mesmo ambiente educacional) eram veementemente condenados. Os Neofundamentalistas defendem a adaptação do sistema escolar ao islã, censurando todo e qualquer material “ímpio” presente no processo de ensino (ROY, 1994, p. 81).

Ainda nesta pesquisa votaremos ao diálogo citado anteriormente para mostrar que os conflitos interpretativos entre os dois patriarcas, também constituíram uma solução narrativa da autora para destacar a questão da diversidade no meio islâmico. O trecho recortado da discussão ficcional também enveredou pela ótica do discurso literário orientalista e que teremos oportunidade de analisar no próximo capítulo. Porém, vale comentar que, a atitude do personagem Abdul perante as mulheres reiterou uma das caricaturas mais presentes no imaginário popular quando o assunto é o islã. Aqui fazemos referência à imagem, muitas vezes difundida na mídia jornalística acima de tudo, da identificação do islã como uma fé que inferioriza e maltrata a mulher.³³²

Para piorar, essa postura retrógrada do personagem não se limitou apenas a uma cena. Volta e meia, o ancião reclamava ao sobrinho Said a necessidade de mostrar “quem era o camelo e quem era o beduíno”, ou seja, que o marido tinha o direito de corrigir sua esposa,

³³⁰ Abdul sempre se referia a essa história para criticar o comportamento de Jade diante de seu sobrinho Said. Como defensor da tradição patriarcal, acreditava que o marido tinha o dever religioso de controlar a esposa. Por isso, cada vez que Jade encetava alguma artimanha, Abdul não perdia a oportunidade para alfinetar o sobrinho ou até mesmo o amigo Ali, tio de Jade, sempre repetindo o ditado do “camelo” e do “beduíno” com pequenas variações. Ver por exemplo, o capítulo 121.

³³¹ Telenovela *O Clone*, capítulo 31. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

³³² Montenegro, em sua pesquisa, afirmou que “Para os muçulmanos, o olhar jornalístico sobre o Islam é motivo de suscetibilidades e fonte de mal-entendidos (MONTENEGRO, 2000, p. 135)”. A autora reconheceu um repertório temático frequente no discurso jornalístico. A questão do papel da mulher na cultura muçulmana constitui um dos pontos recorrentes desse conjunto de temas (MONTENEGRO, 2000, p. 139).

como “mandava o livro”. Chegou até a aconselhar Said a “pendurar o chicote onde ela possa ver...”.³³³

O que contribuiu em muito para anular a identificação entre islã e opressão à mulher, que talvez muitos receptores estivessem fazendo, foi o recurso adotado pela produção em fazer quase sempre a contraposição do discurso do Abdul, conservador e puritano, diante da fala do “tio Ali”, que sempre tinha uma interpretação mais aberta, tolerante e liberal. Tratou-se sem dúvida de uma boa estratégia para mostrar a diversidade de posições no meio islâmico, evidenciando o tom pedagógico do folhetim, pois o cenário ficcional construído na novela fazia alusão à realidade concreta vivenciada pela sociedade islâmica em vários países, cuja população se caracterizou por uma experiência de vivência religiosa, de certa forma, marcada por algum tipo de diversidade. Em outros termos, a narrativa folhetinesca não reduziu a religião islâmica a uma posição, a um todo. Admitiu a existência de posições conflitantes, divergentes e, nesse sentido, conferiu certa dose de verossimilhança, pois apesar do fenômeno do ressurgimento religioso nas últimas décadas, o islã está longe de constituir um todo homogêneo na maioria das sociedades em que é majoritário.

Voltando aos dois patriarcas, a identificação do público que assistiu a telenovela foi muito mais intensa em relação ao “tio Ali”, mais aberto e tolerante, do que com o tradicionalista Abdul. Portanto, o discurso do patriarca Ali, acabou prevalecendo em relação ao do antagonista, na maior parte das cenas, pois a própria autora, “carregou” esse personagem com muito mais eloquência, carisma e complexidade do que o outro. Ao possuir uma “dimensão emocional”, o personagem facilitou a identificação da audiência com o tema. Ana Maria Balogh chamou atenção para esse importante aspecto que contribui para familiarizar o público com o assunto – além de destacar também a relevância do intercâmbio constante entre realidade e fantasia na construção do mundo dos personagens como elemento facilitador da aceitação do público (BALOGH, 2002, 114).

Além de tudo isso que foi citado acima, o “tio Ali” era muito mais presente nas cenas e diálogos do que o ancião Abdul, fato que facilitava também uma maior aproximação dos receptores com a sua postura, seus posicionamentos e sua linha de interpretação, que se revelou mais aberta e flexível – não se pode perder de vista o fato de que foi por intermédio desse personagem que a maior parte da dimensão didática da novela foi levada a termo, principalmente sob a forma da representação dos ensinamentos da religião. Isso foi relevante

³³³ Telenovela O Clone, capítulo 36. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

para que as representações veiculadas a partir do patriarca Ali prevalecessem em relação ao discurso conservador e retrógrado do “tio Abdul”.

No entanto, o puritano também teve uma boa representatividade no gosto do público que assistiu à novela. Pode-se falar que o personagem Abdul, só não se tornou antipático em função da estratégia narrativa adotada pela autoria, que se valeu abundantemente de recursos de comicidade³³⁴ em muitas cenas e diálogos. A presença do absurdo e da retórica do riso caracterizado pelo ridículo tornou Abdul um personagem caricatural. Assim, em muitas passagens, o ancião aparecia de dedo em riste, apontando ou acusando os parentes de estarem “espalhando a corrupção” ou então, de “estarem se afastando dos costumes”. Suas aparições, juntamente com as de sua sobrinha Nazira, valeram bons momentos de gargalhadas, tornando a narrativa muitas vezes alegre e instaurando uma margem em que o lúdico servia de contrapeso ao lado sério da produção.

Motter chama a atenção para um aspecto relevante que tem permeado as novelas brasileiras, principalmente as produzidas pela Rede Globo. Comparando a narrativa novelística com a crônica, a autora afirma que a telenovela consegue combinar o útil e o fútil, o sério e o frívolo, criando um modo paradoxal de ser, que exclui a possibilidade de reduzi-la apenas ao seu lado útil e sério. Portanto, considerá-la apenas a partir de seu lado sério seria descaracterizá-la enquanto gênero ficcional, confundindo-a com outros gêneros de caráter mais pragmático e com finalidades puramente informativas, educativas e/ou documentais (MOTTER, 2004, p. 256).

Motter concebe a novela brasileira que habita o horário nobre como um moderno contador de histórias que articula dois níveis de narrativa. Primeiro o nível melodramático, romântico e sentimental, oscilando entre o sério e o cômico, seguido pelo nível realista, que se organiza tendo como pano de fundo a estrutura do cotidiano vivido, construído como representação e buscando atingir efeito de realidade por meio da verossimilhança (MOTTER, 2004, p. 258-259). *O Clone* conseguiu articular de forma satisfatória esses dois estilos, revelando um hibridismo que garantiu diversidade à trama. Assim sendo, a narrativa combinou o melodrama, através do tema da busca do amor impossível entre Jade e Lucas,

³³⁴ Em uma cena, por exemplo, Abdul tentava convencer um “pretendente” de Nazira, das virtudes e vantagens da sobrinha solteirona, para um possível casamento. O tom hilário da passagem se revelou quando Nazira, toda empolgada, com a perspectiva de conseguir “um marido” jovem e bonito, se desespera quando vê o candidato escolhido pelo tio, Nagib, um homem já idoso e feio. Depois da cena teatral e engraçada, Abdul ainda censurou Nazira pela recusa dela em aceitar o seu candidato, tido por ele como um homem de respeito e de boa família, ou seja, na sua visão Nagib era um ótimo partido. Telenovela *O Clone*, capítulo 149. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

com temas de interesse social, como a clonagem humana, a problemática das drogas, e o mundo islâmico.

O tema do islã foi levado para a televisão na novela das oito com tendência para o útil, distraindo, mas também ensinando, contribuindo para que um assunto novo, de difícil compreensão, fosse introduzido para uma vasta audiência. A exploração do cômico, principalmente em relação a alguns personagens muçulmanos, como Abdul e Nazira, certamente facilitou a adesão do público à história, ao tema e aos próprios personagens.

Se por um lado a autora da produção procurou representar o islã com uma narrativa que se distanciou, em certo sentido, do campo discursivo que predominava na mídia de informações, por outro, ao tentar mostrar a diversidade interpretativa como inerente ao islã, ela acabou, pelo menos em relação ao personagem Abdul, reforçando uma caricatura que identifica a religião ao atraso, a posições intransigentes e reacionárias – conforme já discutimos. A composição do perfil do Abdul se realizou a partir de um processo de estereotipagem que o aproximou da imagem do fundamentalista. Nesse sentido, o que diferencia o tio Abdul de um muçulmano radical que configura o chamado fundamentalismo islâmico? Afinal de contas, como já mencionamos, fundamentalistas e tradicionalistas compartilham muitos valores em comum.

O próximo subcapítulo vai procurar conceituar e caracterizar o termo fundamentalismo, buscando definir o sentido de seu uso nos marcos desta pesquisa para que se possa verificar se o personagem Abdul se enquadra nessa definição. A comparação entre fundamentalistas e tradicionalistas pode se revelar de utilidade para a classificação da conduta do Abdul ao longo dos vários capítulos da narrativa ficcional.

3.3 - O FUNDAMENTALISMO ISLÂMICO COMO UMA RESPOSTA AOS DESAFIOS DA MODERNIDADE

O processo de construção do personagem Abdul, marcado pela estereotipia³³⁵, de certa forma, o aproximou do perfil do fundamentalista. Em meio ao público que assistiu à novela, e que foi bastante influenciado pela narrativa jornalística predominante depois do 11 de

³³⁵ A forma como o Abdul se comportou, seus valores, suas atitudes e sua visão da religião levadas pela produção, sob a forma de representações, configuraram uma aproximação com o estereótipo do fundamentalista, entendido aqui como fanático e propenso a interpretações radicais da religião.

setembro, a confusão se instaurou, pois muita gente identificou o puritano conservador Abdul como um fundamentalista islâmico.³³⁶ Podemos levar em consideração que fundamentalistas e tradicionalistas conservadores compartilham muitos valores em comum, conforme teremos oportunidade de destacar. Apesar disso, Abdul não pode ser definido, literalmente como um fundamentalista clássico. Vimos que seu enquadramento como “escrituralista” pode no máximo aproximá-lo de algo como um “fundamentalista em potencial”, ou seja, um muçulmano tradicional cuja vivência se dá em uma sociedade parcialmente modernizada, mas que pode aceitar algum tipo de apelo fundamentalista, mesmo sem se mobilizar em algum agrupamento, movimento ou partido.

Também, sob a luz do conceito de neofundamentalismo, conforme já apontado, podemos inferir que o personagem representa a tendência de muçulmanos puritanos que demandam esforços no sentido de adaptar suas vidas diárias, bem como seus círculos familiares próximos às práticas do islã mais estritas, promovendo um investimento sobre a esfera social no âmbito da moral e dos costumes. Portanto, nessa perspectiva, o patriarca Abdul também pode ser classificado como um neofundamentalista.

Peter Demant definiu como “fundamentalistóides”, uma ampla periferia de muçulmanos descontentes com a situação e que podem ser empurrados para os braços do fundamentalismo (DEMANT, 2004, p.353). Como o autor salientou, “(...) ninguém nasce fundamentalista. Experiências religiosas e políticas, entre outras, levam determinados crentes a adotar a visão fundamentalista” (DEMANT, 2004, p. 352). Diante disso, o Abdul também pode ser enquadrado como um “fundamentalistóide”, ou seja, um muçulmano tipicamente conservador e tradicionalista, mas que poderia se constituir em um potencial extremista.

Conforme Demant, “O Islã se organiza numa religiosidade de círculos concêntricos: no centro há os mais religiosos e tradicionais, próximos dos quais há grupos cada vez menos fiéis à prática islâmica tradicional e mais abertos a influências culturais alheias” (DEMANT, 2004, p. 322). Um muçulmano com o perfil identificado com a representação do Abdul, apesar de situado no centro do escopo religioso, pode se deslocar para a periferia e vir a se constituir em um potencial “fundamentalistóide”, desde que alguns pré-requisitos atuem na sociedade promovendo a frustração dos indivíduos diante das condições de vida, empurrando-os para os braços do radicalismo.

Portanto, aqui interessa-nos analisar o fenômeno do fundamentalismo no islã, destacando suas características principais, bem como os elementos que favoreceram a sua

³³⁶ Conforme referido anteriormente, ver nota de número 305.

cristalização no mundo contemporâneo. Importa destacar, acima de tudo, a sua relação com a modernidade, situando-o na dinâmica do processo de modernização incompleta que marcou as sociedades islâmicas nas últimas décadas.

O islã nunca foi um bloco monolítico, homogêneo. Desde a sua origem, algum tipo de diversidade de posições foi assegurado em meio aos muçulmanos. Poucos anos depois da morte do profeta Maomé, divergências de posicionamentos levaram a *umma* a se fragmentar em pelo menos três grupos, sendo que dois deles configuram, ainda hoje, a divisão principal da religião: o grupo majoritário era formado pelos sunitas, muçulmanos ortodoxos para quem a vontade fora revelada definitivamente e completamente no Alcorão e na *Suna* do profeta – os *ulemás* (especialistas em questões religiosas e jurídicas) detinham a capacidade de interpretação dos textos sagrados.

Os xiitas eram egressos do grupo que via nos descendentes de Maomé os chefes legítimos da comunidade muçulmana. Eles entendiam que a autoridade estava com uma linha de imãs, intérpretes infalíveis da verdade. Se o sunismo se tornou a ortodoxia estabelecida pelos califados omíada e abássida, o xiismo se tornou um ramo religioso islâmico que se desenvolveu em oposição à ortodoxia oficial, criando uma tradição contestatória, que enfatizava valores de justiça social e de martírio.³³⁷

Havia também um terceiro grupo, os kharidjitas, que se separaram dos partidários de Ali, e se consideravam os autênticos muçulmanos. Lewis afirma que esse grupo representava a forma mais extrema de autonomia tribal ao recusar a aceitação de qualquer autoridade não derivada de seu consentimento, expressando assim uma forma extremada de independência tribal (LEWIS, 1996, p.72). A despeito de sua atividade opositora à ordem vigente conformista sunita e de seu afastamento em relação ao grupo dos xiitas, os kharidjitas se tornaram praticamente inexpressivos na tradição islâmica posterior.

Mesmo em meio às duas correntes mais importantes no interior do islã, percebem-se subdivisões, como é o caso do xiismo que se fragmentou, ao longo de sua história, em diversos subgrupos, entre eles os zaiditas, que reconhecem a linhagem de cinco imãs (presentes no Iêmen atual); os ismailitas, xiitas “sétimos”, seguidores de Ismai’il, filho de Já’afar al-Sadiq. Contudo, o grupo mais expressivo da corrente xiita é conhecido como xiitas dos doze, ou “duodécimos”, facção que aceita a linhagem de 12 imãs, de Ali até Muhammad al-Mahdi. Essa última corrente constitui a religião oficial da maioria da população iraniana.

³³⁷ Para um estudo geral das duas grandes divisões no seio do islã, bem como do desenvolvimento posterior e de sua consolidação, ver: DEMANT, Peter. *O Mundo Muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2004. Ver também HOURANI, Albert. *Uma História dos Povos Árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. LEWIS, Bernard. *O Oriente Médio: do advento do cristianismo aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Por outro lado, também em torno do Alcorão e da *xaria* ocorreu o desenvolvimento de posturas interpretativas divergentes. Peter Antes afirmou que “O início da história da religião do islã mostra de forma muito clara que a partir de um mesmo Alcorão seria possível desenvolverem-se diferentes escolas teológicas e jurídicas, como de fato aconteceu” (ANTES, 2003, p. 32). Assim sendo, no sunismo, por exemplo, se desenvolveram quatro diferentes escolas jurídico-religiosas³³⁸, que, conforme Enzo Pace, “(...) se diferenciarão entre si não só pelos instrumentos hermenêuticos que adotarão na interpretação da lei corânica, mas também e conseqüentemente pelo diferente tipo de ritualidade que esta ou aquela decidirá assumir” (PACE, 2005, p. 121).

Por conseguinte, o islã, desde seus primórdios, já não se apresentou como um bloco monolítico, mas como uma fé composta por uma razoável diversidade interpretativa, e que, ao longo de sua história, foi experimentando modelos que exprimiam algum tipo de divergência para com a ortodoxia. A despeito de algum grau de heterogeneidade, a consciência histórica da maioria dos muçulmanos é nostálgica em torno dos primeiros tempos, que correspondem à época do profeta e dos quatro primeiros califas³³⁹ (o califa é o sucessor do profeta e o chefe da comunidade dos fiéis, a *umma*), período marcado pelo entusiasmo inicial da *umma* e por vitórias e conquistas militares.

Em função da força da história que permeou a tradição do islã em seus primeiros tempos, surgiram também ao longo do desenvolvimento da civilização islâmica, movimentos cujo objetivo primordial era despertar novamente o entusiasmo inicial dos muçulmanos. Muitos reformadores islâmicos tentaram combater as mazelas de suas sociedades tentando mobilizar as forças sociais a partir dos exemplos e modelos existentes no início do período islâmico. Conforme Peter Antes destacou “O olhar para trás na história torna-se, assim, ponto de referência para a capacidade e disposição de reforma do muçulmano” (ANTES, 2003, p. 137).

Nem sempre esses reformadores adotavam posições que podem ser consideradas hoje como inovadoras ou progressistas. Muitos apelavam para a mais completa tradição, numa mistura de conservadorismo e puritanismo. O Marrocos experimentou nos séculos XI e XII duas dinastias, os almorávidas e os almóadas que instalaram um zelo puritano em seu

³³⁸ As quatro escolas atuantes até hoje são as seguintes: Hanifitas: a escola fundada por Abu hanifa al-Nu'man em 767; Malikitas: a escola fundada por Malik ibn Anãs em 795; Shafititas: a escola fundada por Muhammad ibn Idris al-Shafi em 767-820 e por fim, os Hanbalitas, a quarta e última escola fundada por Ahmad Ibn Hanbal em 855. Ver PACE, Enzo. Sociologia do Islã: fenômenos religiosos e lógicas sociais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 121-125.

³³⁹ Os quatro primeiro califas são chamados de califas *rashidun*, ou “bem-guiados” e compreendem os seguintes nomes: Abu Bakr (632-634), sucedido por Umar ibn al-Khattab (634-644), seguido por Uthman ibn Affan (644-656) e finalmente Ali ibn Abi Talib (656-661).

território, governando sua população e levando sua influência até a Espanha muçulmana. Em certo sentido, podemos falar que essas dinastias foram precursoras do escriturismo, pois procuravam depurar o islã de tudo aquilo que não estava em conformidade com a tradição.

Mais relevante ainda para o conservadorismo islâmico e, posteriormente para a proliferação do modelo de fundamentalismo³⁴⁰ sunita foi o advento dos *Wahhabitas* na península árabe. Muhammad ibn' Abd Al-Wahhab, um pregador conservador e puritano, nas palavras de Pace foi o primeiro pensador árabe “(...) a reconstruir e rearticular o discurso sobre o mito de uma idade de ouro do islã e sobre a necessidade de ‘voltar às origens’” (PACE, 2005, p. 239). Aqui podemos afirmar que *Wahhab* ao combater todas as inovações e ao reivindicar um retorno às origens, estava comprometido com o ideal de purificação da fé islâmica e o despertar do entusiasmo religioso, cultural e social do mundo islâmico. Apesar de sua pregação se inscrever em um período bem anterior ao advento da modernidade³⁴¹, *Wahhab* pode ser considerado, em certo sentido, um escriturista, na forma como entendemos o termo proposto por Geertz, pois o pregador puritano rejeitou qualquer desenvolvimento religioso que ultrapassasse o Alcorão e a *suna*, reivindicando um retorno aos textos sagrados básicos.

A aliança entre os seguidores de *Wahhab*, os *wahhabitas* e o chefe tribal Muhammad Ibn Sa'ud, no século XIX, permitiu ao movimento conquistar as cidades sagradas de Meca e Medina, levando-os a promover a destruição dos túmulos de Maomé e de muçulmanos venerados pela população – a prática de veneração de túmulos de importantes figuras da história do islã foi considerada pelos puritanos *wahhabitas* como exemplo de superstição, sendo duramente combatida. No início do século XX, os líderes *wahhabitas* “chegaram a bloquear até mesmo a introdução do rádio, considerado por eles uma invenção do diabo (...)” (DEMANT, 2004, p.94). Apesar de Saud, mostrar que o rádio podia ser útil para a transmissão da palavra de Deus, os *wahhabitas*, de uma forma geral, ao rejeitarem boa parte dos instrumentos técnicos do mundo moderno, constituem, em nossa maneira de ver, em um bom exemplo de escriturismo, embora o regime saudita possa ser descrito como proto-

³⁴⁰ Kepel remete à formação de uma corrente na qual se mesclam ulemás e intelectuais islâmicos, chamada de “petro-islã”. Essa corrente prega a estreita aplicação da lei islâmica, a *xaria* nos terrenos político, moral cultural etc, sem, contudo, uma preocupação social e muito menos revolucionária. O “petro-islã” tem prosperado sob a égide da monarquia saudita, pois a partir da alta do petróleo, nos anos setenta, o *wahhabismo* ganhou uma nova dimensão se entregando ao proselitismo em grande escala dentro do universo sunita garantindo assim a sua difusão internacional no domínio doutrinário, contribuindo para a “socialização do radicalismo islâmico” (KEPEL, 2003, p. 85, 112 e 229).

³⁴¹ Muhammad ibn Abd Al-Wahhab, viveu na Arábia no período de 1703 a 1787. O inspirador de Wahhab foi um jurisconsulto do século XIV, chamado Taqī al-Dīn Ahmad Ibn Taymyyia, falecido em 1738 e que defendia uma volta às fontes puras da religiosidade islâmica, o Alcorão e a *Suna*, livrando-as dos acréscimos que as escolas jurídicas tinham estendido por cima delas (PACE, 2005, p. 240-241).

fundamentalista, ao contribuir generosamente para financiar a *jihad* afegã que depois internacionalizou um grande número de radicais islâmicos³⁴².

Atualmente, o termo fundamentalismo islâmico serve como um rótulo, bastante impreciso, mas consagrado no uso jornalístico para designar uma série de movimentos e tendências que negam determinados aspectos da modernidade, bem como são também profundamente anti-ocidentais, e alguns têm, na violência do terrorismo, um programa de ação que é responsável pela disseminação de uma imagem bastante negativa do islã no imaginário popular. Não se pode negar que nos últimos anos, por causa da violência e do radicalismo de uma minoria fundamentalista, o islã esteja no noticiário, quase sempre, associado com algum tipo de violência. O resultado disso é o surgimento do estereótipo que associa a religião ao fundamentalismo e à violência³⁴³.

Os eventos trágicos do dia 11 de setembro trouxeram definitivamente para o centro da mídia internacional a relação fundamentalismo-violência-terrorismo e islã. Após os atentados observou-se uma tendência de generalizações quando o assunto estava relacionado ao islã e ao seu universo. A palavra fundamentalismo³⁴⁴ adquiriu uma conotação fortemente negativa sendo, muitas vezes, associada ao fanatismo, ao extremismo, ao atraso e até mesmo a atos de violência. Muitas imagens difundidas na mídia televisiva contribuíram para reforçar e realimentar antigos preconceitos e estereótipos que se originaram, em sua maioria, no período medieval e cujos vestígios sobrevivem até hoje – no quarto capítulo teremos a oportunidade de mostrar como os europeus viam o islã ao longo de séculos de interação.

Fica difícil não constatar que a ação dos fanáticos terroristas que destruíram as torres gêmeas não tenha prejudicado a imagem do islã no Ocidente. No entanto, não podemos confundir o fundamentalismo islâmico com o islã, muito menos reduzir esse último à dimensão política. Muito pelo contrário, a maioria dos muçulmanos não são fundamentalistas e o islã abarca muito mais que o aspecto político. O fundamentalismo islâmico é, acima de tudo, um movimento que politiza a religião, negando sua dimensão civilizacional.

³⁴² Kepel afirma que a *Jihad* foi intensificada na Bósnia, na Argélia e no Egito, no ano de 1992, quando voltaram do Afeganistão e do Paquistão militantes aguerridos, desejosos de estenderem as outras regiões à guerra pelo Estado islâmico (KEPEL, 2003, p. 439).

³⁴³ Em que pese a condenação política da violência e do terrorismo, a imagem do “fanatismo” pode obscurecer as contradições que produzem o “fanático”.

³⁴⁴ Uma outra questão complicada é a tendência que a mídia tem de tratar o fundamentalismo como se fosse um fenômeno puramente islâmico. Trata-se de um grande equívoco, pois esse fenômeno religioso existe também no judaísmo, cristianismo, hinduísmo, budismo e até mesmo no confucionismo. Para Karen Armstrong, essa perspectiva religiosa “veio à tona em muitas religiões e parece ser uma resposta mundial ao peculiar estilo de vida do final do século XX” (ARMSTRONG, 2002, p. 18).

O fundamentalismo islâmico é um fenômeno relativamente recente que vem desafiando a sociedade muçulmana com desdobramentos importantes na esfera da política internacional. Ele representa uma das expressões da situação do mundo muçulmano diante da modernidade ocidental. Esse fenômeno, porém, não se limita apenas a uma resposta a ressentimentos que evocam acontecimentos do passado, mas também é entendido aqui como um projeto político que utiliza o slogan “o islã é a solução” e que objetiva a implantação de um modelo teocrático de sociedade como alternativa à influência ocidental.

Na seção seguinte, procuramos conceituar o fundamentalismo, analisando sua emergência dentro do mundo islâmico, suas principais características e suas relações complexas com a modernidade ocidental. Posteriormente, pretendemos estabelecer a comparação desse fenômeno com o conservadorismo islâmico, estabelecendo suas principais diferenças e similitudes para, finalmente retornar a análise do personagem Abdul da novela *O Clone*.

3.3.1 – FUNDAMENTALISMO COMO POLITIZAÇÃO DO ISLÃ

A palavra fundamentalismo recobre um rótulo usado para designar uma variedade de fenômenos de diversas religiões e que não se limitam aos grandes monoteísmos. Peter Antes, o considera um conceito bastante complicado em função de sua imprecisão, advertindo a necessidade de se levar em consideração que o conceito não serve muito para análise, pois ele uniformiza onde há diferenciação (ANTES, 2003, p. 18). Conforme já salientado, o emprego que se fará nesta pesquisa da expressão “fundamentalismo muçulmano” se limitará ao islã político – também faremos uso de expressões como “radicalismo islâmico” e “extremismo islâmico” com o mesmo sentido, assim como da palavra “islamismo” com a mesma conotação. Portanto, ao longo deste trabalho, a expressão não estará associada a nenhum tipo de movimento tradicionalista, puritano ou literalista. Tampouco será empregado na acepção de escrituralismo.

O termo se originou a partir do protestantismo norte-americano, ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX e envolvia algumas correntes ligadas aos Batistas e aos Metodistas, bem como a grupos oriundos do evangelismo americano e dos movimentos pentecostais. Nos anos de 1920, conforme Montenegro, a palavra fundamentalismo, enquanto categoria nativa do cristianismo protestante “passou a ser

amplamente usada em jornais e meios de comunicação, ainda que muitas vezes com sentido pejorativo” (MONTENEGRO, 2000, p. 249). Logo, é importante considerar que desde o final do século XIX, protestantes fundamentalistas já atuavam nos Estados Unidos.

Já naquela época, na mídia norte-americana, o termo estava sendo associado ao fanatismo e ao conservadorismo religioso. Contudo, ainda não era aplicado a nenhuma tradição religiosa fora do protestantismo (MONTENEGRO, 2000, p. 250). De forma bastante resumida, argumenta-se que a emergência desse fenômeno no cristianismo protestante norte-americano constituiu algo como um apelo ao retorno aos fundamentos da fé cristã, ameaçados pelo rápido processo de modernização que tomava conta do país.

Os Estados Unidos, assim como a Europa ocidental vivia o efeito de importantes transformações operadas no transcurso dos últimos cento e cinquenta anos, em função de processos históricos como o Iluminismo, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que promoveram profundas alterações nas estruturas sociais e nos valores tradicionais existentes. Apesar do avanço da modernidade, os Estados Unidos ainda possuíam expressivos setores da população que caminhavam socialmente entre a tradição e o secularismo. Acima de tudo, esses grupos reagiam contra o questionamento promovido pela ciência darwinista a alguns valores básicos do cristianismo, bem como ao advento de alguns líderes religiosos que encarnariam um tipo de “liberalismo religioso protestante”³⁴⁵, ao começarem a aceitar alguns postulados das teorias de Charles Darwin – essas teorias começavam a ganhar prestígio, principalmente na área da educação (MONTENEGRO, 2000, p. 248).

O fundamentalismo, então, se originou como uma tentativa de se buscar os verdadeiros preceitos da fé cristã, ameaçados pela modernização e seus valores. Baseava-se, portanto, na afirmação da veracidade da Bíblia, entendida de forma literal, como a única maneira de se conduzir a vida dos cristãos para o caminho da virtude, rejeitando as tentações e a permissividade oferecidas pelo mundo moderno. Apesar de se originar na tradição religiosa cristã do protestantismo norte-americano, contudo, atualmente o que se observa é que o termo fundamentalismo tem sido cada vez mais associado, principalmente na grande mídia, a religiosidade islâmica, acima de qualquer outra, embora também se observe sua associação a outras religiões como o judaísmo e o hinduísmo.

³⁴⁵ “liberais religiosos” e fundamentalistas se envolveram em vários incidentes que repercutiram na imprensa norte-americana, contribuindo para a popularização do termo fundamentalismo no jargão jornalístico. Um desses incidentes que chamou a atenção da mídia aconteceu em 1925, no Tennessee, quando um professor foi processado pelos fundamentalistas por ensinar as teorias da evolução que eram proibidas pela lei daquele estado (MONTENEGRO, 2000, p. 249).

A partir da Revolução Iraniana, em 1979, a palavra fundamentalismo passou a ser largamente utilizada nos meios de comunicação fazendo algum tipo de referência ao islã³⁴⁶. O evento iraniano contribuiu para que o interesse da mídia ocidental colocasse seu foco nos “fundamentalistas islâmicos” (MONTENEGRO, 2000, p. 251).

Segundo Peter Demant, o termo “fundamentalismo muçulmano” é um neologismo impróprio³⁴⁷, apesar de muito comum. Para ele, existem termos mais adequados para a análise desse movimento no meio islâmico, tais como “islã político” ou “revivalismo islâmico”. Demant acrescenta ainda que autores franceses usam a palavra “integrismo”, assim como certos teóricos preferem usar as expressões “islã radical” e ou “radicalismo islâmico” (DEMANT, 2004, p. 194).

O fundamentalismo muçulmano é um fenômeno muito mais complexo do que a mídia sugere. Peter Demant o define como

(...) uma ideologia política antimoderna, antissecularista e antiocidental, cujo projeto é converter o indivíduo para que se torne um muçulmano religioso observante, é transformar a sociedade formalmente muçulmana em uma comunidade religiosa voltada ao serviço a Deus e estabelecer o reino de Deus em toda a Terra. A tendência fundamentalista é provavelmente a vertente predominante no Islã atual. É, todavia, um fenômeno recente, cuja forma atual se desenvolveu só nas últimas décadas, em reação à modernização globalizante – no Oriente Médio em particular (DEMANT, 2004, p. 201).

Dessa definição, podemos inferir que o primeiro aspecto característico desse fenômeno é a politização da religião que transforma o muçulmano em um militante. Acima de tudo trata-se de uma forma de espiritualidade combativa. O fiel participa de um esforço agressivo cujo objetivo é a ressacralização da sociedade, expressando a total desconfiança diante de uma cultura que restringe a espiritualidade com a secularização. Karen Armstrong argumenta que os fundamentalistas tentam reconduzir Deus ao campo da política, rejeitando as separações empreendidas pela modernidade. Para ela trata-se de uma luta travada em nome de Deus como parte constitutiva de “(...) uma tentativa de preencher o vazio existente no âmago de uma sociedade baseada no racionalismo científico” (ARMSTRONG, 2001, p. 408).

Fundamentalistas rejeitam valores caros à tradição política moderna, tais como democracia, pluralismo, separação entre Igreja e Estado, bem como tolerância religiosa e liberdade de expressão. Nesse sentido, instrumentalizam a frustração decorrente do fracasso

³⁴⁶ Edward Said analisou como os meios de comunicação americanos trataram a Revolução do Irã, contribuindo para a criação de uma imagem do islã, em SAID, Edward. *Covering Islam*. How the media and the experts determine How we see the resto of the world. Vintage Books, New York, 1997.

³⁴⁷ Apesar de reconhecer que o termo “fundamentalismo muçulmano” é impróprio, o autor em seu livro *O Mundo Muçulmano* preferiu mantê-lo, utilizando-o de forma intercambiável com a palavra “islamismo”.

das soluções importadas do Ocidente, ao longo do século XX, em diversas áreas do mundo muçulmano. De fato, conforme já demonstramos, as importações políticas ocidentais, em sua maioria, não solucionaram os problemas das sociedades islâmicas. Muito pelo contrário, conduziram boa parte dos países onde o islã é majoritário, a uma situação de crise econômica, social, e a governos autoritários corruptos e que vão entrando em um lento processo de desgaste e perda da legitimidade perante a população³⁴⁸.

Portanto, as apostas em propostas modernizadoras do mundo muçulmano baseadas nos modelos ideológicos ocidentais como o nacionalismo e o socialismo levaram ao fracasso e ao desapontamento. O fiasco do desenvolvimento modernizante constitui um dos mecanismos que contribuiu para a emergência do fundamentalismo islâmico na medida em que desacreditou a maioria das soluções imitadas ou adaptadas pelos muçulmanos em suas sociedades. O fundamentalismo canaliza e sacraliza os descontentamentos, mobilizando populações frustradas e ressentidas com as imitações ocidentais.

A interferência dos países europeus no bojo da colonização acarretou a perda do controle político-militar por parte dos muçulmanos, revelando a inferiorização de uma tradição que se via intrinsecamente como superior às outras. Bernard Lewis, em *O que deu errado no Oriente Médio?* (2002), investiga a aflição e as principais indagações que acometeram os muçulmanos da região médio-oriental diante dos problemas sociais, econômicos e culturais que apareceram a partir de suas relações com o mundo ocidental. O autor analisa também o esforço dos muçulmanos em compreender por que as coisas haviam mudado e como uma grandiosa civilização foi superada, ofuscada, e, cada vez mais, dominada pelo Ocidente.

Lewis apresenta um retrato de uma cultura que tentou compreender e copiar o mundo ocidental, principalmente no campo militar, econômico e político com resultados decepcionantes e que foram incapazes de remediar o desequilíbrio entre o islã e a maioria dos países ocidentais (LEWIS, 2002, p. 175). O resultado desse processo não produziu apenas uma crise econômica, mas também uma crise cultural, pois o sentimento de desvantagem em

³⁴⁸ No primeiro semestre de 2011 o mundo árabe-muçulmano foi varrido por uma série de protestos e manifestações, algumas delas desembocando em verdadeiras revoltas abertas contra governos de uma série de países. Governantes como Zine El Abidine Ben Ali, presidente da Tunísia há mais de 20 anos e Hosni Mubarak que estava no poder no Egito desde a morte de Sadat, em 1981 e Muammar Kadafi que estava no poder a mais de 40 anos, não resistiram e acabaram sendo derrubados. O pano de fundo dessas revoltas, de maneira geral, é a existência de um cenário de crise econômico-social, de ausência de maiores liberdades, bem como governos corruptos, desacreditados e impotentes para a solução da crise.

relação ao Ocidente empurrou jovens³⁴⁹ frustrados a buscar uma autenticidade cultural-identitária através da volta à religiosidade islâmica tradicional como no caso dos escrituralistas ou em alguns casos, empurra parte dessa juventude frustrada para os braços do radicalismo religioso, através do islã político.³⁵⁰

O mesmo Lewis, já em *A crise do Islã: guerra santa e terror profano* (2003) aprofunda no exame das raízes históricas do ressentimento que uma parcela dos adeptos do islã alimenta em relação ao que consideram como “mundo infiel”. Aqui também ele diagnostica o sentimento de humilhação³⁵¹ e de frustração no contexto da emergência do radicalismo islâmico, seguido pelo crescimento do sentimento de desprezo e rejeição ao mundo ocidental, que são mobilizados pelos movimentos islâmicos em sua ação (LEWIS, 2003, p. 38-39).

Esse autor em suas análises críticas do panorama do mundo islâmico atual vai muito além de questões externas e ressentimentos, examinando a raiz do problema como um elemento inerente ao próprio islã que, segundo ele, necessita se reformar para promover o desenvolvimento de suas populações e retomar o seu lugar civilizacional. Nessa linha analítica, Bernard Lewis pode ser considerado um “internalista”, pois minimiza o impacto das intervenções ocidentais no mundo islâmico, considerando-o uma sociedade presa em um círculo vicioso de rancor e autopiedade. Lewis defende a superação do ressentimento e da vitimização, aliado a um esforço de união de talentos, recursos e energias e que incluiria a solução das diferenças entre os próprios muçulmanos, como condição para tornar o Oriente Médio na modernidade, “tal como foi na Antiguidade e na Idade Média, um grande centro de civilização” (LEWIS, 2002, p. 184)³⁵².

Os elementos psicológicos, relacionados à frustração das experiências ocidentalizadoras e a crise econômica, facilitam a passagem para o fundamentalismo que

³⁴⁹ Kepel identifica que com a explosão demográfica o mundo muçulmano conheceu, a partir do final dos anos cinquenta, a emergência de uma juventude urbana, pobre e excluída do processo econômico. Esse grupo vai ser, particularmente permeável à causa islâmica (KEPEL, 2003, p. 107).

³⁵⁰ Peter Demant nos fala que o Ocidente propõe um mundo que simultaneamente atrai, desconcerta e escandaliza os jovens muçulmanos, mas que a esmagadora maioria percebe estar bem fora de seu alcance. Essa experiência ambígua de atração e repulsão da modernidade os empurra para os braços do fundamentalismo (DEMANT, 2004, p. 309).

³⁵¹ Esse sentimento de humilhação tem a ver com a concepção geral islâmica de que os muçulmanos são os guardiões da verdadeira fé, selada pelo advento do profeta Maomé e do Alcorão. Na psicologia de muitos muçulmanos é difícil de aceitar que sua civilização, outrora na vanguarda da humanidade, passou a ser dominada e depois influenciada pelo mundo dos infiéis – os mesmos que eram muitas vezes desprezados e ignorados na Idade Média.

³⁵² É interessante destacar que esse autor não considera o islã, particularmente seu elemento religioso, um obstáculo à liberdade, à ciência e ao desenvolvimento econômico. Ele questiona aqueles que acusam a religião: “como se explica que a sociedade muçulmana tenha sido no passado uma pioneira em todos os três, e isso quando os muçulmanos estavam muito mais próximos no tempo das fontes e da inspiração de sua fé do que estão agora?” (LEWIS, 2002, p. 180).

oferece soluções “fáceis” e se constitui em um sistema fechado com uma lógica imbatível. A obediência do fiel o leva a fugir da responsabilidade em relação aos seus atos praticados, valorizando uma ideologia de vitimação e teorias conspiratórias para suas projeções externas, bem como para seus problemas. O fundamentalismo islâmico resgata valores pré-capitalistas e não-materiais associados à situação de pobreza e mobiliza a ira que se alimenta da desigualdade, da falta de oportunidades e das humilhações (DEMANT, 2004, p. 323-324).

Para Peter Demant,

Os motivos para uma pessoa adotar o Islã político são diversos; há somente duas precondições: algum contato com a modernidade e um desapontamento decorrente de sua promessa. A frustração que isto gera cria sementes que parecem germinar mais facilmente sob o impacto do fundamentalismo (DEMANT, 2004, p. 324).

Esse autor, portanto, inscreve a manifestação desse fenômeno religioso como um produto da reação dessas sociedades à modernização, embora reconhecendo que essa última é produto de um processo complicadíssimo. Ao definir o fundamentalismo muçulmano enquanto uma ideologia política antimoderna, antiseularista e antiocidental, afirma que o principal objetivo dos fundamentalistas é a transformação da sociedade em uma comunidade religiosa ao serviço de Deus, estabelecendo, assim, o reino de Deus na terra³⁵³ e convertendo os indivíduos para que se tornem fiéis observantes de um “programa” que não se limita apenas ao universo social do mundo islâmico, mas também busca expandir a sociedade islâmica para fora do *Dar Al Islam* (que significa a “casa do islã”, ou seja, os territórios controlados pelos muçulmanos).

Para os fundamentalistas mais radicais, o islã não é apenas uma religião dentre as outras, mas é entendido como a única fé detentora da verdade³⁵⁴. Portanto, esses adeptos agem com se fossem militantes, ativistas que têm como compromisso final o estabelecimento do governo de Deus, na forma de uma comunidade militante de fiéis que englobará toda a humanidade (DEMANT, 2004, p. 349).

Além do fracasso com as imitações ocidentais, da falência da promessa do desenvolvimento modernizante, do ressentimento e da humilhação, podemos acrescentar o problema da identidade coletiva como mais um elemento propício para a ascensão do ideal

³⁵³ Em linhas gerais, o autor cita como principais características do fundamentalismo islâmico a islamização da política – com a adoção de uma legislação baseada na *xaria* –, da sociedade civil (incluindo o atendimento das principais demandas sociais) e da cultura. Os grupos mais radicais defendem a construção de algo como um islã internacional, fazendo uso para tal dos meios de comunicação, chegando a alguns casos ao uso da violência, invocando a *Jihad*, recorrendo ao terror e fazendo a guerra aonde quer que estejam (DEMANT, 2004, p. 247-294).

³⁵⁴ Esse aspecto é semelhante à perspectiva dos cristãos fundamentalistas, ou seja, a crença de que a sua religião é a única detentora da verdade.

fundamentalista. Após o colapso dos impérios muçulmanos foi, portanto, impossível achar um ponto de equilíbrio para a constituição de uma identidade abrangente na região, particularmente no Oriente Médio, área que compreende uma diversidade de etnias e tribos justapostas, em sua maioria artificialmente integradas pela língua e cultura árabe e pela religião islâmica. Nesse caso, o fundamentalismo se apresenta como um solucionador para a crise cultural-identitária.

Hourani informa que o problema da identidade árabe, que emerge no período da descolonização do Oriente Médio, juntamente com o ideal nacionalista, expressava-se através de um relacionamento entre a herança do passado e as necessidades do presente. Essa necessidade de expressão e afirmação de um passado “esquecido” contribuía para o desenvolvimento de sentimentos de rejeição e de reação, dando origem a um grande número de movimentos e grupos, alguns deles identificados com o fundamentalismo. Portanto,

O Islã podia oferecer uma linguagem efetiva de oposição: ao poder e à influência ocidentais, e àqueles que podiam ser acusados de subserviência a eles; a governantes encarados como corruptos e ineficazes, instrumentos de interesses privados, ou desprovidos de moralidade; e a uma sociedade que parecia ter perdido a unidade, com os princípios morais, e a direção (HOURANI, 1994, p. 448).

Não podemos esquecer também do fenômeno globalizador como elemento que aprofunda a problemática identitária. A modernização globalizante afeta dramaticamente as sociedades muçulmanas acentuando sua consciência cultural e identitária. Ao promover mudanças na estrutura social a globalização ajuda a intensificar o sentimento de alienação cultural, pois se por um lado as interações são cada vez mais intensas em algumas áreas como no campo econômico e na técnica, por outro, fragmentam a esfera da cultura e da identidade.

Stuart Hall chama a atenção para os efeitos que a mudança estrutural tem operado a partir da fragmentação e do deslocamento das identidades na modernidade tardia. Nessa perspectiva, para Hall, os movimentos fundamentalistas ao buscarem criar Estados religiosos nos quais os princípios políticos de organização estejam em conformidade com os textos sagrados constituem uma poderosa força mobilizadora e unificadora (HALL, 2006, p. 94-95). Portanto, o fundamentalismo também funcionou como uma resposta à crise de identidades aberta ao longo da intensificação da globalização nas últimas décadas.

Karen Armstrong, assim como Peter Demant, também situa o fenômeno do fundamentalismo islâmico a partir de suas relações problemáticas com a modernidade. Para essa autora, o fundamentalismo como movimento do século XX por excelência, “É uma reação contra a cultura científica e secular que nasceu no Ocidente e depois se arraigou em outras partes do mundo” (ARMSTRONG, 2001, p. 12). Decorre disso, que os

fundamentalistas são profundamente antiocidentais, mobilizando, muitas vezes, o velho antagonismo contra a cristandade ocidental, presente no imaginário das populações muçulmanas (DEMANT, 2004, p. 324-326). E conforme já discutido no início deste capítulo, o antiocidentalismo, tomado nesta pesquisa sob a luz do conceito de Ocidentalismo, vai muito além do elemento fundamentalista, abarcando um espectro de muçulmanos bem mais amplo que inclui desde fiéis mais liberais e abertos até uma vasta gama de conservadores e reacionários.

No entanto, a relação do fundamentalismo com a modernidade não é tão simples assim, se apresentando de forma paradoxal, ambígua. Se por um lado, os fundamentalistas rejeitam valores fundamentais da modernidade como a cultura científica e a secularização, por exemplo, por outro, abraçam o pragmatismo e a tecnologia moderna, geralmente de origem ocidental. Logo, essa postura religiosa militante e combativa, possui uma relação simbiótica com a modernidade. Como Armstrong definiu, não são meros utopistas, “absorveram o racionalismo pragmático da modernidade e, sob a orientação de seus líderes carismáticos, refinam o “fundamental” a fim de elaborar uma ideologia que fornece aos fiéis um plano de ação. Acabam lutando e tentando ressacralizar um mundo cada vez mais céptico” (ARMSTRONG, 2001, p. 11).

O paradoxo do fenômeno pode ser observado no fato de que mesmo quando os fundamentalistas se voltam contra a modernidade, sua fé, suas estratégias de luta e seus meios, são, até certo ponto, modernos, inovadores. Por isso, sua ambiguidade, pois enquanto movimento que se insurge contra muitos valores do mundo moderno, sua postura e suas estratégias de ação são totalmente inovadoras, no sentido de romperem com uma tradição estabelecida no islã. A religião pode ajudar as pessoas a apropriar-se dos ideais e entusiasmos da modernidade, traduzindo-os de um idioma secular estrangeiro para uma língua, para uma mitologia e espiritualidade que elas conseguem assimilar. Como Armstrong bem definiu, os fundamentalismos são formas modernas de fé, inovadoras³⁵⁵, dispostas a deixar de lado séculos de tradição. Mesmo rejeitando a modernidade, os fundamentalistas das três religiões monoteístas sofreram a influência de ideias e entusiasmos modernos (ARMSTRONG, 2001, p. 313).

³⁵⁵ No caso do fundamentalismo islâmico, Armstrong cita como elementos inovadores, por exemplo, o culto ao martírio infantil como distorção da fé, a promulgação da *fatwas* como distorção da religião, além do uso recorrente dos versículos da espada preferidos nos meios fundamentalistas islâmicos (ARMSTRONG, 2001, p. 364-372). Meddeb enfatiza o fato de o islã não conhecer o sacrifício humano (MEDDEB, 2003, p. 134). Bernard Lewis também reconhece que o sacrifício humano não possui nenhum lugar na tradição, na prática e na lei islâmica (LEWIS, 2003, p. 144). Essas distorções correspondem para os muçulmanos comuns, rompimentos com o modelo clássico do islã.

Essa mesma autora chama ainda a atenção para a relação entre fundamentalismo e tradicionalismo conservador. Não se trata de fenômenos idênticos, embora possuam muitos valores em comum. Para ela, “tem-se a impressão de que os fundamentalistas são inerentemente conservadores e aferrados ao passado, e, no entanto suas ideias são essencialmente modernas e inovadoras” (ARMSTRONG, 2001, p. 10). Armstrong aponta uma diferença importante entre os fundamentalismos cristão e seus similares islâmico/judaico. Interessa-nos aqui, a afirmação de que o fundamentalismo islâmico – assim como o judaico – não se prende muito à doutrina, o que para ela constitui uma preocupação intrinsecamente cristã³⁵⁶. Em outras palavras, no caso da manifestação dessa religiosidade militante em sua forma muçulmana, a preocupação com a retomada literal do texto, com o rigorismo puritanista não constitui um aspecto essencial.

Essa dimensão de análise da autora se mostra bastante relevante para o propósito desta pesquisa, pois conforme destacado, utilizamos o conceito de “escrituralismo” de Geertz principalmente por compreendê-lo numa dimensão de retomada dos textos básicos da tradição do islã. Na mesma linha de argumentação rejeitamos o elemento ideológico apontado a partir do conceito, como sinônimo de uma politização religiosa como observado a partir dos movimentos fundamentalistas mais atuais. Retomando diretamente Geertz ele diz que

A defesa das escrituras foi na verdade a principal agência, em ambas as sociedades, do que chamei, de modo talvez não inteiramente satisfatório, de ideologização da religião, e é com base nisso – mais do que nas contribuições teológicas, que foram secundárias – que seus adeptos merecem ser chamados de inovadores. O que o movimento dos “escrituralistas” alcançou – e, tendo alcançado, afastou-se do centro do palco em favor do nacionalismo e do neotradicionalismo religioso que o acompanhava – foi fornecer ao Islã uma política geral em relação ao mundo moderno, uma posição pública a ser assumida num ambiente cultural em que os modos seculares de entendimento (não só a ciência que aqui considere como representando todo o conjunto da filosofia, historiografia, ética e estética modernas) desempenham o papel central que nas sociedades clássicas fora desempenhado pelos modos religiosos de entendimento (GEERTZ, 2004, p. 112).

Conforme a citação, o autor identifica o escrituralismo nas sociedades marroquina e indonésia como um movimento que forneceu ao islã uma política geral, uma posição pública e uma linguagem de oposição, diante de um mundo em transformação, e não como sendo uma politização da religião que tenha conduzido o fiel a uma proposta de militância rumo a um programa de ação que estabelecesse rompimento com a tradição. Muito pelo contrário, Geertz nos informa que o movimento dos “escrituralistas” comportava, em sua essência, uma dimensão religiosa tradicionalista que foi retomada, em conjunto com o componente do

³⁵⁶ De maneira geral, o islã, ao contrário do cristianismo é mais preocupado com questões referentes ao comportamento humano do que em relação à doutrina.

nacionalismo que, em nosso entendimento, constitui o principal mecanismo ideológico do escrituralismo no contexto marroquino do pós-independência.

O próprio autor não negligencia essa relação entre a ascensão do escriturismo e o desenvolvimento de uma atitude defensiva, pois uma das consequências mais importantes do legado colonialista e do envolvimento com o Ocidente foi trazer a religião para o centro da autodefinição desses muçulmanos. A partir de então a identidade religiosa islâmica posicionou o muçulmano escrituralista em oposição ao mundo ocidental, em uma atitude política puramente defensiva (GEERTZ, 2004, p. 75).

Sendo assim, esse elemento ideológico inerente ao escrituralismo, conforme o autor serviu realmente a um propósito político, promovendo o retorno do tradicional sentimento de superioridade que os muçulmanos nutriam em relação à cristandade medieval e dotando-os de uma identidade que tinha, na adesão às escrituras, o principal conteúdo. Sob esse ângulo, podemos afirmar que os escrituristas marroquinos também passaram a defender a valorização da cultura árabe como elemento definidor da personalidade nacional marroquina. Portanto, com o advento do movimento escrituralista no Marrocos, o retorno a mais pura tradição islâmica caminhou lado a lado com a valorização do legado cultural árabe-islâmico (GEERTZ, 2004, p. 80).

Por isso, neste capítulo, ao fazer uso do termo “escrituralismo”, conforme já explicado, procuramos dissociá-lo do chamado fundamentalismo muçulmano e aproximá-lo de uma forma de conservadorismo reacionário, puritano e literalista. Voltando ao argumento de Armstrong, se os adeptos do islã político não se prendem muito ao universo textual básico da religião, então seu literalismo fica mais na aparência do que na prática. Ao contrário dos puritanos tradicionalistas que se apegam principalmente ao Alcorão e a Suna, a maioria dos fundamentalistas distorce a tradição, reduzindo-a e deixando de lado ensinamentos de tolerância e compaixão. Muitos deles cultivam ideologias de fúria, ressentimento e vingança.

Apesar de o fundamentalismo islâmico incluir o literalismo, entre outras características, ao impor uma leitura unilateral do Alcorão, promove uma negação de outras interpretações, adotando um critério que não se utiliza da autoridade da tradição. Os fundamentalistas reivindicam o direito à interpretação por si mesmo, se diferenciando dos tradicionalistas sunitas por reabrirem as portas do *ijtihad*, ou seja, por promoverem uma interpretação peculiar e inovadora da religião.

Oliver Roy, falando acerca do islamismo e de seus adeptos, afirma que, para esses, houve ao menos uma tentativa de se criar uma síntese entre modernidade e o islã. Para ele os fundamentalistas se arrogam no direito de praticar a interpretação individual dos textos

religiosos. De maneira contrária, os neofundamentalistas não reivindicam o direito de *ijtihad*, a renovação do pensamento em matéria de interpretação do universo textual da religião. Essa tendência, conforme o autor citado, é ainda mais empobrecedora que a fundamentalista. Para Roy, a pesquisa intelectual que já era deficiente no islamismo foi completamente interrompida no neofundamentalismo, sendo substituída por um “fideísmo”, ou algo como uma excessiva confiança na fé em detrimento da razão científica e filosófica (ROY, 1994, p. 84).

Para Armstrong, é muito importante entender que os movimentos fundamentalistas não constituem um retrocesso a um passado arcaico. Como já apontamos, são modernos, inovadores, e modernizantes, transformando os mitos de suas tradições em ideologias e poderosas forças mobilizadoras (ARMSTRONG, 2001, p. 392-407).

Outro autor que tem problematizado a temática do islã político nos últimos anos é o intelectual Abdelwahab Meddeb ao analisar a conjuntura que possibilitou a tragédia terrorista do dia 11 de setembro, contra os Estados Unidos. Meddeb atribuiu à prosperidade do extremismo islâmico – ele prefere utilizar o termo integristismo, comum na literatura francesa e usado como sinônimo de fundamentalismo – bem como, “a dimensão planetária que vem atingindo, ao modelo ocidental que de europeu passou a americano” (MEDDEB, 2003, p. 12-13). Segundo ele, os terroristas que praticaram e morreram nos atentados, além de serem contaminados pela “doença do islã”³⁵⁷, são os filhos de sua época, o puro produto da americanização³⁵⁸ do mundo. Daí decorre, para esse teórico, um progressivo aumento do número de “integristas” na esteira do processo de globalização que abarcou a humanidade nos últimos trinta anos.

Aqui também temos uma análise que como a de Demant e de Armstrong, procura contextualizar o fenômeno do islã político na conjuntura da emergência da modernidade, pois esse autor pensa a atual fase do processo de globalização como produto da generalização do modelo americano de modernização, baseado na técnica, no consumo e na cultura do

³⁵⁷ Para Meddeb, o “integristismo” é a doença do islã, sendo catalizado por “razões internas e externas”. O autor se concentra, sobretudo, nas razões internas – embora sem negligenciar as questões externas como a globalização e a política dos países ocidentais. O elemento central na gênese do fenômeno, segundo Meddeb, está localizado na estagnação da civilização islâmica que perdeu o seu protagonismo e esgotou suas fontes criativas. Para ele, o ressentimento tem impregnado o sujeito islâmico levando-o ao desconsolo e ao sentimento de humilhação, que acrescido da enorme frustração acarretada pelo fracasso das importações ocidentais, levou ao advento do integristismo. Ver MEDDEB, Abdelwahab. *A doença do Islã*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

³⁵⁸ Por outro lado, pode-se argumentar que diante do forte sentimento de rejeição aos Estados Unidos, desenvolvido por grupos de extremistas radicais como a Al Qaeda e outros, o “integristismo” é também uma reação contra a americanização que faz uso da tecnologia e dos meios, em geral, são ocidentais e muitas vezes americanos. Em sua origem, o termo “integristismo” foi utilizado por autores franceses para se referir ao fundamentalismo. Referia-se a uma tendência tradicionalista no catolicismo francês do início do século XX, tendo seu uso, posteriormente abrangido o fundamentalismo protestante e depois aplicado ao fundamentalismo muçulmano.

espetáculo. Meddeb também chama a atenção para a questão de que os “integristas” não possuem muito comprometimento com a tradição, embora reconheça também na utilização da tecnologia ocidental, uma importante característica do radicalismo islâmico.

Uma de suas maiores críticas ao “integrismo” tem a ver com o que ele considera como um aspecto ligado ao pouco comprometimento desse “islã magro e pobre” em relação à tradição cultural da civilização islâmica, definida por ele como “(...)polifônica, interrogativa, problemática, plural em suas respostas” (MEDDEB, 2003, p. 112). Portanto, para ele, os integristas, em sua maioria, são semiletrados³⁵⁹, ao promoverem o nivelamento por baixo dos textos sagrados da religião, engendram um discurso pobre, simplificado, cortado e amnésico de sua própria cultura (MEDDEB, 2003, p. 104). Para além de qualquer visão elitista, o ponto central é que o fundamentalismo universaliza o islã ao negar a diversidade cultural.

Então, se observa aqui também o argumento de que os fundamentalistas islâmicos não são meros tradicionalistas, pois ao se afastarem da tradição clássica, terminam por assumir uma postura diferente, inovadora, que rompe com os modelos historicamente assentados na perspectiva tradicional. Nesse sentido, o autor defende que a retomada da tradição constituiria em fato imprescindível para o retorno da dimensão criativa e progressista da religião:

O primeiro remédio para a doença do Islã diz respeito à necessidade de retroceder a um profundo conhecimento das polêmicas, as controvérsias e dos debates dos quais a tradição se nutriu. Lutar contra o esquecimento exige um trabalho de anamnésia. Importa articular a reconstituição do sentido (a partir dos traços e dos vestígios medievais) com a consciência crítica moderna, para que se instaure a liberdade de uma palavra plural, conflituosa, mantendo o desacordo com civilidade (MEDDEB, 2003, p. 158).

Desse modo, podemos inferir que, para Meddeb, antes de qualquer coisa, os fundamentalistas islâmicos constituem uma ameaça ao próprio islã, pois ao desprezarem o legado civilizacional islâmico e ao restringirem sua leitura da religião, impediriam que a civilização muçulmana se conciliasse com a modernidade e reencontrasse o caminho da pluralidade e da palavra crítica, recuperando, assim, sua trajetória progressista e recolocando o islã novamente no caminho do progresso.³⁶⁰

Ainda em se tratando da diferenciação do fundamentalismo islâmico em relação aos tradicionalismos e conservadorismos, Peter Demant também chama a atenção para o caráter

³⁵⁹ O fundamentalista como semi-letrado no sentido de pouco conhecimento do Alcorão, da Suna e da tradição religiosa em si.

³⁶⁰ Demant nos fala que “Há mil anos, o Islã estava integrado no progresso científico, trabalhando os clássicos gregos perdidos na cristandade e avançando na matemática, astronomia, química, ótica, medicina, geografia e outras ciências. Novas invenções ajudaram a tornar o império muçulmano o mais poderoso do mundo. Esses avanços, porém, dependeram de um ambiente de livre exame, que foi gradualmente solapado pela virada ortodoxa do sunismo” (DEMANT, 2004, p. 358-359).

singular do fundamentalismo. Para ele é o fator político que distingue os fundamentalistas dos demais muçulmanos (DEMANT, 2004, p. 302). Movimentos para purificação da fé e recriação de um passado idealizado, como já foi dito, são quase tão antigos como o próprio islã. Porém, esses movimentos nunca dispuseram de meios tão eficientes para o controle e a reorganização da sociedade³⁶¹ como os disponíveis no mundo contemporâneo. Ocorre então que,

nunca antes da modernização houve desafios secularista-democráticos comparáveis aos que atualmente enfrentam as comunidades muçulmanas. Estas diferenças são mais do que quantitativas, elas representam um salto qualitativo, e esta descontinuidade explica tanto a singularidade quanto a virulência da resposta antimoderna que é o fundamentalismo (DEMANT, 2004, p. 319).

A inscrição do fundamentalismo em uma categoria singular marca sua diferenciação em relação a qualquer tipo de tradicionalismo que o precedeu, apesar da existência de alguns pontos em comum partilhados por fundamentalistas e tradicionalistas. Os tradicionalismos sempre encararam o islã como uma fonte de inspiração ética e não um programa político como fazem os fundamentalismos. O fundamentalista, acima de tudo, é obcecado pela transformação do mundo imanente, enquanto que o fiel tradicional está mais preocupado com o transcendente e com a salvação individual da sua alma. Além disso, no tradicionalismo o fiel fica preso a um modelo interpretativo que o compromete permanentemente, enquanto que fundamentalistas reivindicam o direito à interpretação por si mesmo.

Tradicionalistas rejeitam a modernização ocidental e se apegam à tradição fortemente. Os mais puritanos dentre eles dispensam até a tecnologia moderna. Conforme já argumentamos, fundamentalistas não podem prescindir da tecnologia moderna. Rejeitam a ocidentalização, mas utilizam os aparatos técnicos modernos, geralmente de origem ocidental. Vídeos, telefones, computadores, câmaras e outros aparelhos fazem parte do cotidiano dos fundamentalistas. Sua relação com a técnica ocidentalizada é ambígua e contraditória, como Peter Demant observou, pois abraçam a modernidade tecnológica, rejeitando a modernidade sócio-cultural. Em outras palavras precisam da ciência e da tecnologia, mas não aceitam os valores e a maneira de pensar da sociedade moderna que engendrou esse sistema (DEMANT, 2004, p. 314).

³⁶¹ O fundamentalismo para Peter Demant é tanto uma ideologia política quanto um movimento social. Seus adeptos defendem a transformação da sociedade a partir de um ideal de Estado islâmico que imporá a todos o respeito às regras do islã, promovendo a separação dos sexos, proibindo o álcool e cuidando da educação religiosa das crianças, além da restauração das punições alcorânicas. A maioria dos fundamentalistas defende o uso da *jihad* – que pode implicar vários esforços, dentre eles a violência – como estratégia de luta pela islamização do mundo (DEMANT, 2004, p. 299-302).

Essa ambivalência em relação à modernidade tecnológica se apresenta como uma das maiores contradições dos grupos fundamentalistas que lançam mão do recurso à violência como estratégia de luta – e como já dito, não representam a maioria no próprio seio do fundamentalismo e muito menos no islã. Como movimento que rejeita a modernidade, mas é um produto dela, os fundamentalistas mais radicais fazem uso das tecnologias modernas para a divulgação do seu programa e principalmente das armas mais letais gestadas no Ocidente. Esse tipo de extremismo religioso não hesita em utilizar os meios mais avançados para atingir a sua finalidade – fax, internet, televisão, rádio, filmadoras e aviões. Nada mais contrastante para uma ideologia cujo discurso é acentuadamente antirracionalista.

Apesar de fundamentalistas e tradicionalistas compartilharem muitos valores, como por exemplo, uma rejeição ao Ocidente – o que não impede os fundamentalistas, conforme já destacado, de fazer uso de instrumentos e técnicas ocidentais para atingir determinados fins – e também uma recusa em aceitar muitas ideias e práticas da modernidade, como a de democracia e de secularização, são fenômenos bastante diferentes.

Nem mesmo o pretenso literalismo dos representantes do islã radical, são elementos que configuram esse fenômeno como inerente ao universo tradicional da religião. Em geral, a interpretação fundamentalista oblitera partes dos textos sagrados, manipulando-os e depurando-os de sua historicidade. Já discutimos aqui, como esta leitura é pobre e insignificante. Salientamos que além dessa pobreza interpretativa, é permeada também por um olhar reducionista e seletivo. Em certo sentido, podemos argumentar que em todas as religiões reveladas monoteístas se encontram partes de seus textos sagrados que se prestam a interpretações agressivas e fanáticas. Essas escrituras contêm passagens marcadas por ambiguidades, podem exortar tanto a paz quanto a guerra. Esse fato, não é exclusivo do livro sagrado do islã. Segundo Peter Demant, não seria difícil produzir uma antologia de dizeres bíblicos condenando à morte (com punições semelhantes às do Alcorão) uma variedade de transgressores dos preceitos divinos, rituais, éticos e sociais, havendo inclusive incitação ao genocídio (DEMANT, 2004, p. 340).

Sob esse prisma, o Alcorão³⁶² é um livro análogo à Bíblia. Os grupos extremistas manipulam o texto, submetendo-o a uma leitura literal e pobre. Existem no Alcorão várias passagens que tratam de paz, tolerância, bondade e compaixão, bem como o amor ao próximo. No entanto, os fundamentalistas mais radicais, omitem esse lado, invocando sempre

³⁶² A posição do Alcorão no islã é diversa em relação ao papel da bíblia no cristianismo. O Alcorão é considerado um livro perfeito, eterno, não-criado e anterior à criação. “Para o fiel, o texto do Alcorão constitui um limite, não há como alterar ou suavizar suas exigências” (DEMANT, 2004, p. 85).

que podem os “versículos da espada”, universalizando uma concepção de *Jihad* belicista, nivelando o islã por baixo. Essa concepção da *Jihad* termina por servir como justificativa ideológica para ataques terroristas (ANTES, 2003, p. 65).

Retornando a análise textual da novela, se como Meddeb destacou, o panorama intelectual de boa parte dos fundamentalistas é marcado pela pobreza de seus conhecimentos acerca da religião³⁶³ e de seus princípios, além do predomínio de um grande desconhecimento de sua tradição clássica, tida por ele como grandiosa e pluralista em seu passado. O personagem Abdul, apesar de suas interpretações literais e conservadoras, não pode ser classificado como um muçulmano que desconhece a tradição do islã. Muito pelo contrário, o puritano conhece os textos sagrados a fundo, o que pode ser evidenciado através de seus diálogos, suas explicações e de seus embates com o amigo Ali. Para além do aspecto cômico e caricatural, o personagem falava sempre na prática do profeta, citando partes do Alcorão e muitos provérbios, alguns deles pretensamente atribuídos a Maomé. No entanto, cumpre-nos destacar que muitos muçulmanos memorizam o Alcorão por inteiro, uma prática tradicional e que também é promovida por fundamentalistas no Egito e no Paquistão, por exemplo.

O ancião se apresentava também como um profundo conhecedor da *xaria*, o código legal islâmico que estabeleceu a lei e a moralidade social ideal – algo como um estilo de vida que os muçulmanos deveriam seguir³⁶⁴. Portanto, no quesito de conhecimento acerca de seu universo religioso, não era um “semiletrado” ou ignorante. Muitas vezes também era procurado pelos sobrinhos para dar conselhos e sugestões para a condução de suas vidas familiares. Aconselhava principalmente o Said que, como já dissemos, enfrentava problemas com a esposa Jade, permanentemente inconformada com o casamento. Nesse sentido, só ficou atrás do Ali no papel de sábio e conselheiro dos muçulmanos mais jovens e inexperientes da telenovela.

Além disso, Abdul era um antimoderno assumido que não conseguia se conciliar com a modernidade e seus valores. Recorria constantemente aos velhos bons tempos do profeta e de seus companheiros, para criticar comportamentos tidos como “modernos”. Vale dizer que tinha também uma rejeição aos aparatos tecnológicos modernos e geralmente ocidentais. Seu desprezo pela televisão, considerada por ele como uma “máquina de espalhar a corrupção”,

³⁶³ Ideólogos do fundamentalismo como Qutb e Mawdudi de forma alguma podem ser considerados “semiletrados”. Muito pelo contrário, são teóricos dotados de grande conhecimento e cujos escritos influenciaram decisivamente o universo fundamentalista sunita.

³⁶⁴ O personagem defendia inclusive muitas punições alcorânicas àqueles que transgrediam as regras comportamentais tidas por ele como corretas.

simbolizava seu antimodernismo, pois era identificado pelos próprios familiares como um homem que “não aceitava o mundo moderno”³⁶⁵.

Então, ao analisar um personagem ficcional que representou um determinado posicionamento adotado no mundo islâmico em relação à sociedade contemporânea globalizada, pode-se concluir que sua postura e prática são mais próximas do tradicionalismo islâmico de fundo conservador e não do fundamentalismo, entendido aqui em uma acepção de politização da religião. Se como Demant afirmou, que o fator político é o que distingue os fundamentalistas dos demais muçulmanos (DEMANT, 2004, p. 302), Abdul carecia dessa condição, elemento central que configura esse tipo de radicalismo. Ele não politizava a religião e se foi militante, foi muito mais em uma atitude puramente defensiva, típica de uma reação “escrituralista” diante de um mundo que mais se afastava da religião de uma maneira geral e do islã de forma mais específica. Seu desprezo pelos “infiéis” não era algo novo, inovador, mas, o resgate do velho sentimento de superioridade que alimentou o mundo islâmico no período medieval em relação à cristandade e que ainda ecoava no imaginário das massas muçulmanas.

Portanto, suas atitudes não eram agressivas, no sentido de empreender um esforço de proselitismo para atingir o infiel e mesmo os próprios muçulmanos. Não fazia política, não condenava as autoridades estabelecidas e muito menos as instituições. No máximo, se contentou em “policiar” os parentes e amigos, criticando o afastamento deles dos “costumes”. Seu escrituralismo pode ser entendido como uma forma de tradicionalismo³⁶⁶ de natureza bastante conservadora, uma manifestação do islã conservador que combate toda modalidade de inovação, entendida por esse tipo de fiel como algo prejudicial e corrompedor. Consequentemente o apelo constante do personagem à tradição religiosa se configurou muito mais como uma alternativa à modernização ocidental do que um projeto de ação visando à

³⁶⁵ A autora não desenvolveu muito esse aspecto. Ao longo da novela, Abdul não se manifestou contrariamente a outros instrumentos tecnológicos da modernidade, tais como o telefone, o automóvel e o avião. No entanto, tomamos a sua rejeição à televisão como emblemática de sua recusa na aceitação dos valores sócio-culturais embutidos na modernidade. Nessa linha argumentativa, a postura do personagem é próxima de alguns fundamentalistas que abrem mão de apenas algumas realizações tecnológicas da era moderna. Podem jogar fora aparelhos de televisão, mas não abrem mão de aparelhos de comunicação, automóveis, aviões e, os que apelam para a violência recorrem sempre aos modernos armamentos.

³⁶⁶ O tradicionalismo que busca inspiração no “olhar para trás” da história islâmica, especialmente para o tempo do profeta, pode ser entendido também como a busca de um ponto de referência para a promoção de algum tipo de reforma no mundo muçulmano. Essa atitude pode significar inspiração para a resolução de problemas, encontrando respostas. Certamente, o personagem Abdul não personifica esse tipo de tradicionalismo. Peter Antes também chama a atenção para um problema importante: “A visão dos primórdios do Islã mostrou que, já naquela época, o Alcorão não era a solução para todos os problemas, razão pela qual era necessário recorrer a outras fontes do direito.(...) o Alcorão não contém um sistema que possa resolver sistematicamente os problemas que venham a surgir” (ANTES, 2003, p. 140).

transformação da sociedade islâmica, em uma comunidade a serviço de Deus, de cima para baixo, a partir de alguma instituição política.

A ausência dessa dimensão político-militante por parte do Abdul se revela no fato de que ele, em suas estadas no Rio de Janeiro, não se envolvia em discussões com os “brasileiros” por causa da religião. Limitava-se a comentar com os seus familiares muçulmanos os aspectos que desprezava no comportamento dos cariocas, taxados por ele como “infieis”. Mesmo escandalizado pela diferença cultural, não se afastava da terra por ele considerada como um lugar de “gente sem Deus”. Chegou, inclusive, a assistir a uma partida de futebol e torcer pelo time dos muçulmanos (chamado por ele de “time de *Allah*”), embora reclamasse dos jogadores do outro time, por considerar que não estivessem vestidos de modo apropriado para o jogo “(...) assim, desnudos na presença das mulheres” ³⁶⁷.

Por outro lado, recorrendo à argumentação de Oliver Roy através de seu conceito de neofundamentalismo, podemos entender o profundo sentimento de rejeição à modernidade ocidental apresentado pelo personagem como uma marca de seu caráter neofundamentalista, pois conforme esse autor, o neofundamentalismo é mais distante ainda dos valores ocidentais que o islã político (ROY, 1994, p. 76).

Em se tratando do puritanismo do Abdul, como na tendência neofundamentalista, era caracterizado por uma rejeição a formas de distração, ao desejo de separação dos sexos e a erradicação de locais de lazer e prazer – conforme visto quando se manifestou negativamente a ida de muçulmanos ao bar de “dona jura”. Ele sempre enfatizava a necessidade do muçulmano de observar o retorno às práticas diárias do islã, a oração, ao jejum no *ramadã* e ao pagamento do *zakat* e a peregrinação. Seu foco era a essência da prática religiosa islâmica através da observância do Alcorão, da tradição e do temor a Deus. Assim sendo, sob a perspectiva do conceito de Oliver Roy, é possível também empreender uma leitura do personagem conservador Abdul como um neofundamentalista.

Finalmente, retomamos um aspecto da análise já esboçado anteriormente, em que a solução narrativa proposta pela autora da telenovela para mostrar a existência da diversidade interpretativa no meio islâmico foi arriscada em certo sentido. Se por um lado, tal estratégia teve o mérito de mostrar que o islã e sua religião não constituem um todo monolítico, fechado e sim um universo passível de interpretações diferentes em vários campos, por outro, a ênfase no conservadorismo do Abdul, quase sempre em contraposição à postura mais aberta, flexível e tolerante do Ali, acabou por levar o personagem a se aproximar do perfil de um

³⁶⁷ Telenovela O Clone, capítulo 164. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

fundamentalista. Embora, o puritano não se configurasse literalmente como um adepto do islã político, a sua conduta, na ficção, caricaturou-o como um “fundamentalistóide”, pois foi taxado pelos amigos e familiares, como um “radical”, “intolerante”, dado a interpretações estreitas.

Para piorar essa identificação, entre a representação promovida pelo personagem e o fundamentalismo, podemos acrescentar que para a maior parte do público que assistiu a trama e que sofreu a influência da mídia informativa após os atentados de 2001, o sentido conferido por essa audiência ao Abdul foi o de relacioná-lo ao radicalismo fundamentalista. Não se podemos esquecer que milhões de pessoas que não têm um conhecimento razoável das problemáticas que giram em torno do islã e de suas relações com a modernidade – e que inclui o fundamentalismo islâmico – tomaram o discurso hegemônico³⁶⁸, nos meios de comunicação, como verdadeiro. Nesse sentido, para os mais ignorantes (aqueles que não tinham praticamente nenhum conhecimento acerca do complexo universo islâmico) não havia quase nenhuma diferença entre conservadorismo e fundamentalismo. Talvez o que atenuou um pouco essa percepção foi o fato do ancião jamais ter usado da violência na sua conduta, embora, vez ou outra, apelasse para algum tipo de castigo prescrito na tradição.

Podemos argumentar também que a insistência na dimensão cômica do personagem promoveu algum tipo de efeito que ajudou na identificação do personagem com os receptores. A seriedade da conduta e da prática do Abdul foi atenuada pela presença do lúdico, da comicidade o que serviu para deslocar parte da atenção dos telespectadores para o aspecto cômico da narrativa³⁶⁹.

No próximo capítulo, último desta tese, analisaremos a correlação entre a ficção cinematográfica e televisiva e o tema do orientalismo literário. A cultura da mídia tem reproduzido um conjunto estruturado de imagens e ideias acerca de árabes e muçulmanos, tendo como carro-chefe o fenômeno da orientalidade, ou seja, um universo de imagens

³⁶⁸ Como já visto, a Rede Globo possui um papel central no espaço público nacional. O indivíduo que assistia o *Jornal Nacional* e logo em seguida a telenovela pode muito bem ter estabelecido uma relação que aproximou as representações evocadas no telejornalismo com aquela conferida ao personagem conservador. Diante disso, para os consumidores televisivos que não dispunham de outras fontes de informação, a identificação do Abdul com a representação do fundamentalista não foi algo improvável. Se muita gente que se informa via TV fica com a ideia de que o islã é uma crença homogênea, imagine se conseguem se ater às diferenças que, conforme a linguagem do meio e dos gêneros, se apresentam pouco evidentes, exceto para aqueles que têm algum conhecimento daquela religião.

³⁶⁹ A autora se valeu de um velho recurso já existente na televisão brasileira que associa determinados personagens caricatos e anacrônicos a interpretações conservadoras de determinadas religiões. A presença do velho ancião barbudo que vocifera contra novos costumes e valores é um tema caricato recorrente na comédia e na ficção brasileira – até o jeito de se vestir, lembrando o de um profeta saído das terras bíblicas, contribuiu para que o Abdul fosse associado com o religioso que posa de inimigo do mundo moderno e de suas inovações, apelando para a defesa de valores tradicionais a todo instante.

canônicas que introduziram a cultura oriental no cinema e na televisão e que atuam no reforço do imaginário coletivo. As imagens canônicas permitem conectar as audiências populares em torno de aspectos já familiares nos imaginários acarretando assim a rápida identificação destes públicos com o tema do islã e de árabes e muçulmanos. Veremos como a telenovela *O Clone* se apropriou desse recurso, já instituído em uma tradição imagética consolidada na indústria cultural hollywoodiana, e mesmo em produções nacionais anteriores. Destacaremos também o melodrama como um recurso comunicativo que atuou a favor da alteridade e da diferença.

CAPÍTULO 4

ORIENTALISMO LITERÁRIO, FICÇÃO AUDIOVISUAL E ALTERIDADE: A PRESENÇA DAS *MIL E UMA NOITES* NO UNIVERSO FICCIONAL SOB O SIGNO DA ORIENTALIDADE

“Lembra de Sherazade: durante mil e uma noites ela conseguiu distrair o sultão que queria cortar a cabeça dela. A cada noite ela contava uma história tão bonita que ele adia cortar a cabeça dela, porque ele queria saber como a história continuava no dia seguinte”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 41.

“Um sonho? Tudo por causa de um sonho? Saiu de casa por causa de um sonho? O sonho é superstição. A religião não aceita sonho”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 44.

“Outro turco! A turcalhada invadiu São Cristóvão”.

Telenovela *O Clone*, capítulo 59.

O presente capítulo, último desta tese, se propõe a analisar a importância do livro de Antoine Galland, *The Thousand and One Nights*³⁷⁰, conhecido na literatura brasileira como *As Mil e Uma Noites*, na produção e elaboração de representações ocidentais em torno do islã e dos muçulmanos. Podemos afirmar que *As Mil e Uma Noites*, por se tratar de um texto aberto a múltiplas interpretações, foi apropriado e reelaborado a partir do século XVIII de forma contínua no meio das audiências no mundo ocidental, se constituindo em uma importante matriz para a formação de um poderoso imaginário sobre o Oriente – principalmente em se tratando da parte islâmica daquela vasta região.

Nesse sentido, podemos dizer que o livro se tornou um dos textos fundadores do orientalismo literário, principalmente por que serviu como um modelo para a retratação do universo oriental, tendo como ponto de partida um conjunto de imagens recorrentes na ficção cinematográfica e televisiva, que nos denominamos de “orientalidade”, ou seja, um modelo de representação ficcional do universo cultural do Oriente. Modelo esse caracterizado por uma determinada imagética e que não pode prescindir dos meios audiovisuais, sobretudo do cinema e da televisão, mas que também abarca o conjunto de novos meios como games e

³⁷⁰ Galland traduziu para o francês *Lês Mille Et Une Nuits*. Esta tradução foi posteriormente retraduzida para o inglês.

computadores. Na verdade a “orientalidade” se constitui enquanto parte integrante do universo egresso do orientalismo literário e se caracteriza por uma série de imagens e temas recorrentes, constantemente evocados para representar o Oriente islâmico.

Esse universo recorrente de representações aparece em uma variedade de produções midiáticas que manifestam imagens simplificadas egressas do orientalismo literário tais como filmes, desenhos animados, seriados, telenovelas e até jogos. Como exemplos desse tipo de orientalismo podemos citar desenhos animados de *Aladim* e *Sindbad*, mas também episódios da tradicional animação conhecida no Brasil como o *Pica-Pau*, além de produções cinematográficas recentes como o filme *O Príncipe da Pérsia*. Até mesmo a produção ficcional brasileira levou para a televisão esse tipo de imaginário através da telenovela *O Clone*, pois essa narrativa que se utilizou de uma linguagem que oscilava entre o cômico e o informativo, o fantástico e o verossímil, lançou mão do recurso de velhas imagens e representações oriundas da antiga tradição literária orientalista retirada das *Mil e Uma Noites*.³⁷¹

Se como argumentamos a partir das ideias de Douglas Kellner, que a mídia é a força cultural hegemônica na contemporaneidade e ela pode veicular representações variadas de culturas, a orientalidade se configura aqui como uma mediação, um imaginário midiático composto por um conjunto de “imagens canônicas” sobre o Oriente e o islã, que nos familiarizam com esse universo. Assim sendo, o conceito de orientalidade, segundo propusemos, deve ser entendido como um acervo de representações, verdadeiras “imagens canônicas” percebidas como pontos de referência inconscientes, de atuação decisiva em seus efeitos subliminares de identificação coletiva. Como Saliba bem definiu: as imagens canônicas são “de tal forma incorporadas em nosso imaginário coletivo, que as identificamos rapidamente” (SALIBA, 2007, p. 88).

É imperativo reconhecermos que, praticamente a todo momento, estamos entrando em contato com as “imagens canônicas” que compõem a orientalidade. A cultura da mídia é responsável pela popularização de temas relacionados com determinadas civilizações ou períodos históricos. Ana Maria Balogh aponta que: “(...) as séries norte-americanas foram responsáveis pela alfabetização visual de muitos países, inclusive o Brasil” (BALOGH, 2002, p. 157). Essa “alfabetização visual” de que fala a autora, para o caso do islã, de árabes e

³⁷¹ Não estamos afirmando aqui, que na produção televisiva nacional, a novela *O Clone* inaugurou esse expediente. Desde os anos sessenta, observa-se a utilização por parte da dramaturgia brasileira de representações derivadas do orientalismo literário na composição de personagens, cenários e situações ficcionais na caracterização de árabes e muçulmanos como na telenovela *O Sheik de Agadir* exibida pela Globo entre 1966 e 1967.

muçulmanos se deu também via filmes, desenhos animados e até telenovelas que introduziram temas da orientalidade permeados por “imagens canônicas”, muitas delas, derivadas da literatura das *Mil e Uma Noites*. Por isso, a proposta central deste último capítulo é o reconhecimento do papel da orientalidade e de suas imagens canônicas na compreensão e identificação da cultura islâmica, pois, como destacou Saliba, essas imagens “(...) são essenciais para reconhecer algumas grandes referências cronológicas ou os tempos fortes da história das sociedades” (SALIBA, 2007, p. 95).

Portanto, inicialmente o capítulo pretende analisar a emergência do orientalismo³⁷² literário tendo como ponto de partida a discussão proposta por Edward Said que vê uma correlação entre os meios midiáticos contemporâneos, especialmente o cinema e a televisão e a difusão de representações orientalistas. Importa-nos considerar também o papel das *Mil e Uma Noites* na constituição desse tipo de imaginário e que funcionou como um critério literário e ficcional, servindo como referência cultural, simplificadora, mas bastante evocativa. Em seguida, propomos o conceito de “orientalidade”, que nos pareceu bastante apropriado para pensarmos as representações veiculadas na cultura da mídia, quando o assunto está relacionado a árabes e muçulmanos e ao Oriente islâmico de uma maneira geral. A orientalidade é a manifestação das “imagens canônicas” relacionadas à cultura oriental. Posteriormente, identificamos alguns produtos da moderna indústria cultural ocidental, especialmente produções feitas para o cinema e a televisão que lançam mão de imagens construídas a partir de interpretações, leituras e releituras do livro de Galland e de seus desdobramentos que configuram a orientalidade e suas imagens canônicas.

Por fim, o capítulo ainda investiga a produção televisiva nacional em sua relação com esse repertório imagético, tendo como principal, mas não única obra a telenovela *O Clone*, que também dialogou com o acervo de representações originadas das *Mil e Uma Noites*. Especialmente nessa parte, partimos da hipótese de que o folhetim eletrônico reproduziu imagens do orientalismo literário ao projetar em seus capítulos diálogos, ideias, paisagens e situações, principalmente em função da profusão de cenas que traziam panoramas imagéticos que no cinema e na televisão estão diretamente associada às imagens canônicas que remetem, em grande parte, ao mundo árabe e aos muçulmanos. A novela mostrou um grande número dessas imagens canônicas tais como tomadas panorâmicas desérticas, oásis, camelos, feiras, caravanas, mulheres cobertas com vestimentas coloridas, construções e outras.

³⁷² Tomamos o conceito de orientalismo literário não a partir da acepção saidiana que vincula representação e poder imperialista, mas como proposto por Martin Allebach Oliver, que pensou a instituição do orientalismo literário como um ato de apropriação cultural no qual elementos de uma cultura estrangeira foram adaptados para os salões literários da Europa.

Até mesmo a representação veiculada pela novela em torno da mulher muçulmana, de certa forma, traduziu em parte um estereótipo ligado à literatura orientalista que associa o mundo feminino oriental ao burburinho do harém, ao movimento e a sensualidade da dança do ventre, e que no folhetim se reduziu quase somente a tentativa de erotização da mulher. Logo, entendemos que a abundância de cenas e imagens, mostrando dançarinas do ventre sempre acompanhadas pelos personagens e por uma musicalidade atribuída à cultura árabe se inscrevem nessa tradição derivada do orientalismo literário.³⁷³

De qualquer forma, para o bem ou o mal, *O Clone* introduziu o “Outro” também por intermédio de estereótipos que figuram no acervo da orientalidade. Essa apresentação dessa alteridade permitiu que uma plateia brasileira acessasse uma experiência mediada, possibilitando uma introdução do “Outro” muçulmano de maneira, muitas vezes simplificadora e reducionista, mas bastante evocativa. Nesse processo introdutório, destacaram-se muitas imagens canônicas na configuração de um panorama que, evocava uma paisagem imagética razoavelmente familiar, já incorporada nos imaginários coletivos das audiências nacionais.

4.1 – ORIENTALISMO E CULTURA DA MÍDIA: A HEGEMONIA DO ORIENTALISMO LITERÁRIO NO CENÁRIO FICCIONAL CONTEMPORÂNEO

Falar acerca do islã, de árabes e muçulmanos a partir da perspectiva do orientalismo literário, dentro de uma cultura que privilegia o olhar e a imagem, é acima de tudo verificar como através do cinema e da televisão, representações do universo literário orientalista passam a integrar e ao mesmo tempo divulgar um conjunto de imagens e discursos que vem produzindo sentidos, dizeres, saberes e especialmente instaurando uma memória. Conforme Mônica Almeida Kornis assegurou, recorrendo a uma consagrada expressão do historiador francês Pierre Nora, a programação cinematográfica e televisiva pode ser considerada como um “lugar de memória”, pois é capaz de trazer “*movimento* ao registro analógico, adensando o parecer ser real” (KORNIS, 2008, p. 14)³⁷⁴. Contudo, antes mesmo de estabelecermos as

³⁷³ Também não foram poucas as cenas em que as personagens, principalmente Jade e Latifa, dançavam para o deleite de seus maridos, e é claro, para a alegria dos milhões de telespectadores que assistiram à novela.

³⁷⁴ Mônica Almeida Kornis chama a atenção para a necessidade do historiador, que se utiliza da documentação audiovisual na pesquisa, para considerar o filme e/ou programa televisivo “como algo produzido segundo uma forma que determina a constituição de seu conteúdo” (KORNIS, 2008, p. 16).

relações entre a cultura da mídia e a representação orientalista, é importante promovermos uma discussão com Edward Said e sua obra mais conhecida, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*.³⁷⁵

Esse livro causou grande impacto sobre os estudos relacionados ao colonialismo, pós-colonialismo e imperialismo. Said era filho de árabes cristãos, nascido na Palestina na época do mandato britânico, emigrou com sua família para o Egito, depois para o Líbano. Finalmente, aos 17 anos, vai morar nos Estados Unidos, conseguindo obter a licenciatura, depois o doutorado em Literatura Comparada em Harvard. Foi professor de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Colúmbia, em Nova York, tendo falecido em 2003, vitimado pela leucemia. Ao longo de sua trajetória, também se engajou na luta pela defesa dos direitos dos palestinos. Seus estudos deram novo vigor ao polêmico debate das relações que envolveram e ainda marcam o Ocidente e o islã.

Foi Edward Said, que formulou a tese do “discurso orientalista”. Influenciado pelos estudos realizados por Norman Daniel³⁷⁶, estudou obras produzidas por europeus que retratavam os orientais e concluiu que o Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de aventuras, memórias e paisagens obsessivas (SAID, 1990, p. 13). Sendo assim, o Oriente não passava de um discurso europeu, forjado acerca de um “outro” cultural que ajudou a definir a identidade da Europa, como sua imagem, ideia e experiência de contraste.

Said apresenta três sentidos básicos para o orientalismo. O primeiro é o acadêmico, no qual o orientalismo é visto como um campo de estudos eruditos e o orientalista é aquele que estuda especialmente o Oriente Médio. Nesse sentido, de uma maneira geral, até certa altura do século XVIII, os orientalistas eram estudiosos bíblicos, estudantes de idiomas semíticos, especialistas islâmicos e até sinólogos. Portanto, o orientalismo poderia abranger muitos estudos, vindo a se constituir em um campo bastante eclético, e que nem sempre se limitava ao universo acadêmico. A partir do final do século XVIII, os estudos acerca do Oriente encontraram nas instituições acadêmicas um poderoso impulso, ganhando legitimidade

³⁷⁵ Orientalismo foi lançado nos Estados Unidos em 1978, se constituindo em um marco dos estudos culturais. No Brasil o livro foi publicado em 1990 pela editora Companhia das Letras. Recentemente o livro ganhou uma nova tradução e foi relançado pela mesma editora em um novo formato mais acessível para os estudantes. Ver <http://www.icarabe.org/CN02/artigos/arts_det.asp?id=118>. acesso em 30/04/2009.

³⁷⁶ Para Norman Daniel, em seu *Islam and the West: The making of a Image*, o islã se tornou uma imagem cuja principal função não era nem tanto representá-lo em si, mas representá-lo para o cristão medieval, pois “Islamic institutions were confused with Christian ones, and were criticized for not being identical with them” (DANIEL, 2003, p. 252). Trecho por nos traduzido como “Instituições islâmicas eram confundidas com instituições cristãs, e criticadas por não serem idênticas a elas”.

científica e se institucionalizando como uma disciplina, geralmente intitulada de “Estudos Orientais”.

O segundo sentido atribuído por Said percebe o orientalismo como um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica feita entre o “Oriente” e (a maior parte do tempo) o “Ocidente” (SAID, 1990, p.14). Nesta acepção, desde muito cedo, o Oriente é imaginado como uma terra de sonhos, prazeres e fantasias, um fato cultural e imagético, caricaturado para a representação de um “Outro”, para o consumo de uma Europa que, em grande medida, modelou sua identidade na diferenciação frente a esse estranho domesticado. Essa distinção estabelece o orientalismo como um discurso mitificante que cria um Oriente imaginário, exótico e maravilhoso. Nessa formação discursiva o oriental é descrito como atrasado e retrógrado, dogmatizado como inferior e imutável.

Para os propósitos desta pesquisa, conforme teremos oportunidade de demonstrar é esse sentido que nos interessa aqui, ou seja, a percepção fantasiosa e imaginativa de um Oriente místico e fantástico, povoado por seres e criaturas exóticas e maravilhosas. Tal imaginário é predominante no universo ficcional contemporâneo, aparecendo em animações variadas, filmes e telenovelas, sendo tributário, há algum tempo, da literatura das *Mil e Uma Noites*.

Resta ainda um terceiro sentido, pois para Said essa mitificação não é inocente, mas se fundamenta em uma relação de dominação. Nessa última percepção, dada por ele ao orientalismo, confere um sentido material bem mais definido, pois o orientalismo pode ser percebido e analisado

(...) como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (SAID, 1990, p. 15).

Desse modo, nesta última acepção, o orientalismo se torna quase sinônimo do empreendimento imperialista franco-britânico. A cultura europeia imperial produziu um discurso que, entre outras coisas, refletiu uma situação de poder e hegemonia sobre o Oriente. Assim sendo

O orientalismo, portanto, não é uma fantasia avoadada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material. O investimento continuado fez do orientalismo, como sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma tela aceitável para filtrar o Oriente para a consciência ocidental, assim como esse mesmo investimento multiplicou – na verdade tornou realmente produtivas – as declarações que proliferavam a partir do Oriente para a cultura geral (SAID, 1990, p. 18).

Tal sistema de poder e conhecimento se assenta em importantes instituições como universidades e administrações coloniais, além de publicações de livros e periódicos especializados, entre outros, estando nitidamente baseado no conceito de hegemonia da Europa sobre o resto do mundo. Como corolário dessa formação conceitual, tem-se também as ideias de superioridade europeia sobre outros povos e culturas, bem como o conceito do atraso e inferioridade oriental.

A tese de Said questiona o discurso que institui o oriental em posição de inferioridade. Um dos problemas dessa formulação discursiva, conforme o autor é a questão da exterioridade, pois o orientalista está fora do Oriente. Este último fala por meio da Europa e dos Estados Unidos, e nessa perspectiva “(...) é diretamente tributário das várias técnicas ocidentais de representação que tornam o Oriente visível, claro e”lã” no discurso sobre ele”(SAID, 1990, p. 33). A representação se torna o principal produto dessa exterioridade, circulando sob a forma de “verdades”. Logo o Oriente que se apresenta no orientalismo é um conjunto de representações formado por uma dinâmica complexa que introduziram o universo oriental na cultura ocidental.

Para Said, o repertório de representações que desqualificam o Oriente, especialmente o islã, surgiu na Idade Média, após o advento da religião dos muçulmanos. Recorrendo a obra de historiadores como Norman Daniel³⁷⁷ e R. Southern³⁷⁸, o autor afirma que essa fé era vista como uma versão fraudulenta do cristianismo, Maomé o seu profeta era tido como um impostor, disseminador de uma falsa revelação e tornou-se sinônimo de lascívia, devassidão e sodomia. Para piorar, a proximidade com a cristandade medieval contribuiu para que o islã fosse associado com uma ameaça, um perigo permanente com os muçulmanos sempre prontos a desafiar os cristãos no medievo. Então, para o mesmo autor, o discurso orientalista que se originou dessa longa e traumática relação entre duas civilizações é algo diferente do que é o Oriente. O orientalismo é produto da soma de representações construídas pelo Ocidente ao longo do complexo relacionamento que envolveu o mundo islâmico e a cristandade medieval.

Conforme já destacamos, Said se utilizou da obra de Norman Daniel para pesquisar a construção ocidental de um discurso que inferiorizou o Oriente a partir da dominação

³⁷⁷ Pode-se afirmar que, resumidamente, a tese de Daniel, consiste no princípio de que as reações cristãs para com o islã foram praticamente as mesmas desde o período medieval até os tempos mais recentes. Para ele um cânone de ideias formado a partir do século XII foi transmitido pelas gerações de autores sofrendo modificações pequenas e lentas (DANIEL, 2000, p. 11-23).

³⁷⁸ R. W. Southern realizou um importante estudo que avaliou a percepção do islã pelo Ocidente durante a Idade Média reconhecendo que os instrumentos que permitiam uma investigação do universo muçulmano naquele período eram escassos e insuficientes. Além disso, o mesmo autor afirmou que as conclusões tiradas pelos ocidentais eram influenciadas por rumores e auxiliadas por ideias preconcebidas e por preconceitos difundidos na cristandade (SOUTHERN, 1962, p.4-5).

imperialista³⁷⁹. Norman Daniel ao abordar a cultura intelectual medieval e suas impressões acerca da religião dos muçulmanos concluiu que os clérigos estudiosos do medievo construíram um cânone de concepções sobre o islã que visavam mais fortalecer a unidade identitária da cristandade do que informar sobre a fé e a tradição islâmica. Tal acervo de ideias sobreviveu e foi transmitido durante os séculos até a atualidade. Portanto, tanto para Daniel quanto para Said a imagem do islã construída na Idade Média foi transmitida praticamente inalterada para o contexto contemporâneo.

Por outro lado, o historiador David R. Blanks, ganhou destaque por criticar o cânone de ideias medievais pensado por Norman Daniel. A tese principal de sua obra minimiza a continuidade das atitudes medievais e modernas para com o islã, idealizada por Daniel. Blanks enfatiza a ideia de que as percepções do islã foram as mais variadas e complexas que geralmente são percebidas. O principal argumento deste autor é que embora seja verdade que algumas ideias medievais chegaram ao presente, a transmissão dessas foi lenta e difusa e as razões da permanência dessas ideias podem ser diferentes das razões que lhes deram origem: “It is nearly impossible to trace direct lines of transmission, especially outside the realms of intellectual and literary history. Attitudes toward Islam were diverse in medieval and renaissance Europe” (BLANKS, 1999, p. 13-14)³⁸⁰.

No entanto, Blanks concorda com Said acerca do fato de que os europeus experimentaram o Oriente através de estereótipos. Contudo, para o primeiro, os estereótipos não são simplificações essencializantes de outra cultura, mas sim modelos simplificados que se tornam necessários quando se deseja lidar com a multiplicidade de experiências, ou quando se lida com o estrangeiro ou com o desconhecido. O erro, segundo Blanks, é acreditar que o estereótipo corresponde a uma verdade integral, completa e autosuficiente. Assim, o conhecimento do Outro por meio de estereótipos, segundo esse autor, é válido e possibilita uma maior compreensão da realidade.

Outro autor que efetuou um importante trabalho de crítica em relação à discussão proposta por Edward Said foi Robert Irwin, estudioso do islã e autor de ficção. Irwin escreveu um livro³⁸¹ defendendo os orientalistas e refutando vários argumentos da tese de Said. Ele se

³⁷⁹ Robert Irwin acusa Said de generalizações e ambiguidades em relação a natureza do orientalismo. Para ele “Said não consegue se decidir quanto à época em que o orientalismo teve início” (IRWIN, 2008, p. 331). Essa indefinição cronológica de Said enfraquece sua argumentação que vincula o orientalismo ao fenômeno imperialista.

³⁸⁰ É quase impossível traçar linhas de transmissão direta, especialmente fora dos domínios da história intelectual e literária. As atitudes para com o islã foram diversas na Europa medieval e renascentista. (tradução própria).

³⁸¹ O livro publicado recentemente no Brasil pela editora Record é intitulado *Pelo Amor ao Saber: os orientalistas e seus inimigos*. Trata-se de uma obra que defende os “orientalistas” ao estabelecer uma referência crítica ao modo como Said percebe o orientalismo, além de incorporar várias críticas de inúmeros “orientalistas”

ocupou de escrever uma história do orientalismo, mapeando seus primórdios até os dias atuais, demonstrando que em sua maioria estes estudiosos, pesquisadores e intelectuais foram unidos não pela política ou ideologia, mas por sua obsessão comum.

Para os propósitos de nossa pesquisa, muito mais importante do que descobrir se a imagem do islã foi transmitida integralmente ou parcialmente do medievo ao mundo contemporâneo, é verificar o papel dos meios de comunicação atuais nesse processo. Por isso, consideramos que uma das mais importantes contribuições da obra “saidiana” para o debate acadêmico das relações intercivilizacionais se faz a partir de sua afirmativa de que a mídia, especialmente a televisão, tem atuado como efeito potencializador sobre o orientalismo (SAID, 1990, p. 38). Ao chamar a atenção para o reforço dos estereótipos pelos quais o Oriente é retratado após o advento do mundo eletrônico pós-moderno, ele percebe que atitudes orientalistas invadem a esfera pública povoando a mente popular com imagens caricaturadas e negativas dos árabes e muçulmanos.

No entanto, afirmamos que muito do que é vinculado no universo da cultura da mídia, principalmente no âmbito da ficção, em se tratando do Oriente, tem muito mais relação com o fenômeno do orientalismo literário como bem demonstrou o estudo de Martyn Allebach Oliver. Veremos mais adiante, como *As Mil e Uma Noites* exerceram influência sobre a maneira como o islã foi visto, pensado, imaginado e comentado. Até mesmo uma telenovela brasileira, *O Clone*, recorreu a algumas imagens canônicas atuando no reforço do imaginário do que chamamos de orientalidade.

O problema é que Edward Said generalizou excessivamente sobre a natureza negativa das representações ocidentais acerca do Oriente. Será que todas as imagens produzidas pelos ocidentais, ao longo de vários séculos de interação são negativas? Conforme teremos oportunidade de demonstrar ao longo desse último capítulo, acreditamos que não. Said negligencia várias representações positivas do Oriente feitas por ocidentais. Uma das críticas mais recorrentes a obra saidiana é o fato de esse autor ter negligenciado a contribuição do orientalismo alemão. Segundo Irwin, esse conhecimento dos alemães foi bastante relevante para esse campo de estudos (IRWIN, 2008, p. 334)³⁸².

ao trabalho saidiano. Irwin considerou incorreto o tratamento que Said deu aos “orientalistas” acadêmicos, reunindo todos eles no mesmo lugar juntamente com romancistas, aventureiros e administradores, como se todo mundo tivesse os mesmos interesses e objetivos. Seu argumento é que “Said caluniou gerações de acadêmicos que eram em sua maioria homens bons e honrados e não se dispôs a reconhecer que pelo menos alguns deles pudessem ter escrito de boa fé” (IRWIN, 2008, p. 343).

³⁸² Esse aspecto restringe ainda mais a argumentação saidiana que vincula orientalismo ao imperialismo, pois a Alemanha que praticamente não teve império colonial, deu uma importante contribuição para a área – Said também despreza o orientalismo russo, o que complica ainda mais o seu argumento, afinal de contas, a Rússia possuiu um considerável domínio imperial.

Keith Windschuttle também chama a atenção para esse aspecto em sua crítica. Além de destacar que Said não abordou outras áreas que tradicionalmente compreendem o campo, tais como as culturas hebraica, persa, turca e indiana e nem discutiu as atitudes dos orientalistas germânicos³⁸³, russos, italianos, espanhóis e até portugueses, Windschuttle questiona a tese foucaultiana de que conhecimento gera poder, pois o poder político do Imperialismo ocidental foi conquistado apesar das ideias orientalistas – independentemente de sua natureza ou qualidade – e não por causa delas (WINDSHUTTLE, 2000). Já Fred Halliday, aponta também a falta da análise de Said das ideias e ideologias do Oriente Médio como um ponto crítico na argumentação saidiana. Para Halliday, o discurso sobre a região não é monopólio dos não muçulmanos. O dominador incorpora mitos e estereótipos do dominado³⁸⁴ (HALLIDAY, 1996).

A cultura da mídia através do telejornalismo, de filmes, seriados e outros programas de ficção, como animações e telenovelas podem funcionar como ferramentas de difusão de imagens que introduzem e familiarizam o islã para seus públicos, embora concordemos que, em muitas produções televisivas, o árabe muçulmano quase sempre é associado ao atraso, ao saque e a libidinagem. Também é freqüente o estereótipo do mundo árabe como fornecedor de petróleo é a imagem do nômade montado em um camelo, ou do muçulmano como alguém que vive em outro tempo, completamente deslocado da realidade.

Entretanto, como Douglas Kellner (KELLNER, 2001, p.77) destacou em seu estudo dos meios de comunicação na atualidade, o fato é que a cultura midiática pode defender ou não posições, posturas e representações em relação a temas como sexo, orientação sexual, etnia entre outros. Ou seja, os meios de comunicação podem veicular imagens progressistas ou não acerca dos muçulmanos e de sua religião. Conforme já apontamos, um importante estudo sobre a imprensa escrita e televisiva norte-americana efetuado por Abdulaziz Atiyah Al-Zahrani, em 1988, concluiu que toda essa cobertura da mídia permitiu aos americanos conhecerem mais aspectos e conceitos sobre o islã do que talvez pudessem ter conhecido, como exemplo ele cita termos como a Jihad, o Corão, Estados islâmicos, lei islâmica,

³⁸³ Keith Windschuttle argumenta também que os alemães foram proeminentes orientalistas e, contudo, a Alemanha nunca se tornou uma potência imperialista no Oriente Médio e na África do Norte. Ver: WINDSCHUTTLE, Keith. *Edward Said's orientalism revisited?* Disponível em: <<http://www.sydneyline.com/Said%20orientalism.htm>>.

³⁸⁴ Para ver mais acesse: HALLIDAY, Fred. *Orientalism and its critics? In Islam and the myth of confrontation*. Disponível em: <<http://www.eden.rutgers.edu/~spath/351/Readings/Halliday%20-%20Orientalism%20and%20Its%20Critics.pdf>>.

sociedade islâmica, mulheres muçulmanas e o véu, punições no islã e assim sucessivamente.³⁸⁵

Logo, pensamos que uma das maiores contribuições do legado Saidiano para a problemática que envolve as relações entre islã e Ocidente reside na seguinte questão: Até que ponto os meios de comunicação atuais contribuem para a reprodução de valores orientalistas? Como demonstrado por Al-Zahrani, a cultura da mídia contribuiu para o bem e para o mal na promoção de conceitos e aspectos do islã. Em nossa pesquisa, como ficou demonstrado no segundo capítulo, concluímos que um produto ficcional, a telenovela *O Clone*, impactou o imaginário popular ao levar informações sobre a religião e a cultura árabe-islâmica em uma conjuntura marcada pela hegemonia de um telejornalismo que, na ânsia de informar sobre os eventos do 11 de setembro, primou por enfatizar excessivamente o fenômeno do terrorismo e do fundamentalismo islâmico.

Neste capítulo, demonstraremos que, apesar do melodrama recorrer à imagética egressa de um orientalismo literário, as representações da orientalidade e suas imagens canônicas contribuíram para reforçar a identificação da novela com um imaginário coletivo já largamente instituído, relacionando o produto ficcional ao universo islâmico oriental. Conforme Saliba identificou, temos uma relação emocional com as imagens canônicas (SALIBA, 2007, p. 94). Assim sendo, entendemos que o recurso da mobilização de imagens fortes que identificam elementos da trama de *O Clone* com o fenômeno da orientalidade, contribuiu para envolver o telespectador numa memória emocional, verdadeira comunidade de sentido. A experiência cultural melodramática levou aos estereótipos da orientalidade. Como bem definiu Blanks, o estereótipo é válido na medida em que possibilita certo reconhecimento do diferente, instaurando uma determinada compreensão da realidade representada.

Apesar de ter chamado a atenção para o papel dos meios eletrônicos na difusão do orientalismo, Said, em seu livro *Covering Islam*, se limitou a analisar o caso específico da imprensa americana e sua cobertura do mundo muçulmano, concluindo que os rumos dessa

³⁸⁵ “Although coverage has followed crisis, the public has learned much about Islam, for example the news media coverage of the Iranian revolution of 1979 and the struggle of the Afghan’s “Mujahaddin” to free their home land from Soviet occupation has taught American audiences concepts of Islam that they had never before known. Some of these concepts, for instance, are: Jihad, Quran, Islamic states, Islamic law, Islamic society, Muslim women and veil, punishments in Islam and so on “(AL-ZAHRANI, 1988, p. 3-4). Traduzido pelo autor como: “Apesar da cobertura ter acompanhado as crises, o público aprendeu muito sobre o islã. Por exemplo, a cobertura dos noticiários sobre a revolução Iraniana de 1979 e a luta dos “Mujahaddins” afegãos para libertarem a terra natal da ocupação soviética ensinou aos espectadores americanos conceitos de islã nunca antes conhecidos. Alguns desses, por exemplo, são: Jihad, Corão, estados Islâmicos, lei islâmica, sociedade islâmica, mulheres muçulmanas e o véu, punições no islã e assim sucessivamente.

cobertura eram problemáticos e isso era determinante na mídia mundial³⁸⁶. Outros autores, conforme já destacamos, em estudos realizados ainda na década de oitenta, concluíram que, apesar de tudo, os americanos se tornaram mais conscientes do islã e dos muçulmanos, aprendendo conceitos da religião islâmica nunca antes conhecidos. De qualquer forma, respostas mais precisas a essa questão dependem de estudos de casos nas várias sociedades espalhadas mundo a fora – inclusive no Brasil que tem uma poderosa indústria cultural sendo considerado um grande produtor e exportador de material ficcional teledramatúrgico.

Logo, é nos marcos deste debate que também pensamos esta pesquisa, especialmente o objeto proposto neste capítulo. Concordamos, apenas parcialmente com Said acerca das relações estabelecidas entre um imaginário egresso do universo do orientalismo e a cultura da mídia na contemporaneidade. Sendo assim acreditamos que filmes, telenovelas, seriados e animações, entre outros constituem poderosos mecanismos de disseminação de representações da tradição literária orientalista. Contudo, esse acervo, que conceituamos como a orientalidade, contribuiu para promover a identificação entre Oriente e as audiências que, em sua maioria, não possuem informações e conhecimentos desse universo cultural. Além disso, muitas representações do orientalismo histórico atuam como poderosas “imagens canônicas” facilitando a introdução de elementos culturais do Oriente islâmico para o público consumidor da cultura da mídia. E é esse universo de representações, acima de tudo derivado da tradição tributária de uma literatura que predomina no panorama audiovisual ocidental. Na seção seguinte, propomos analisar um texto que estabeleceu as bases do Orientalismo literário na cena ficcional da cultura ocidental, tendo se constituído como fonte para todo tipo de representação que tivesse como pano de fundo o árabe, o muçulmano ou o islã.

Até mesmo a moderna cena ficcional brasileira, com suas telenovelas, já vinha incorporando esse imaginário quando pautava alguma produção, algum personagem ou qualquer outro aspecto relacionado ao mundo islâmico de uma maneira geral. O ponto alto dessa investida intertextual exercida pela televisão nacional sobre o orientalismo literário aconteceu entre 2001 e 2002, quando a Rede Globo de Televisão, através da telenovela *O Clone*, levou para a TV o tema do islã e da cultura árabe marroquina. A novela forneceu representações da civilização islâmica, por meio de imagens, diálogos, narrativas, músicas e outros sons. O discurso referente ao universo islâmico na trama novelística se apropriou de

³⁸⁶ Rodrigo Simon de Moraes em sua dissertação de Mestrado defendida em 2011, afirma que em 1997, em uma versão revisada do mesmo livro, Said chamava a atenção para o fato de que nos quinze anos que separavam as duas edições de *Covering Islam*, os muçulmanos e o islã foram intensamente focados na mídia norte americana e ocidental, a partir de uma perspectiva hostil e beligerante (MORAES, 2011, p. 29).

um repertório imagético oriundo, em grande parte, da tradição literária orientalista da obra traduzida por Antoine Galland, *As Mil e Uma Noites*.

4.2 – AS MIL E UMA NOITES E O ORIENTALISMO LITERÁRIO: A EMERGÊNCIA DO PARADIGMA ORIENTALISTA LITERÁRIO SOB A ÉGIDE DA ORIENTALIDADE

São poucas as obras literárias que gozam de uma popularidade no imaginário coletivo contemporâneo como o livro *As Mil e Uma Noites*, bastante conhecido no meio literário brasileiro. Entendemos que o predomínio de um determinado número de imagens e representações da cultura islâmica presentes na cena ficcional ocidental derivam em grande parte dessa obra. Podemos falar que esse texto exerce uma hegemonia no meio de qualquer ficção que teve o islã ou o mundo muçulmano como tema.

Esse grande marco da literatura mundial influenciou, sobremaneira, a representação ocidental sobre o islã e os muçulmanos, embora o livro não trate especificamente da religião. De um modo significativo, a prática cultural religiosa perpassa praticamente todos os contos, principalmente através das ações dos personagens que compõem as variadas histórias. Ao longo das centenas de páginas do livro, as pessoas doam esmolas, louvam a misericórdia divina, recitam o alcorão, dão graças a Deus, escutam o chamado dos *Muezins* para a prece, entram nas mesquitas, enfim, exercem a prática cotidiana muçulmana. Ao lado disso, as narrativas apresentam também um mundo mágico, exótico permeado por seres fantásticos, como gênios e feiticeiras, encantamentos, lugares paradisíacos, criaturas maravilhosas e fatos extraordinários. Esse universo literário teve o exotismo e o maravilhoso como os principais ingredientes que levaram o texto a atrair as audiências leitoras da Europa, a partir do século XVIII, exercendo um fascínio que ainda continua irresistível na imaginação popular contemporânea.

O livro trata-se de uma coletânea de contos preservados pela tradição oral dos povos do Oriente, especialmente persas e hindus, reunidos entre os séculos XIII e XVI. Em sua maioria são histórias oriundas de diversas culturas que incluem aventuras, fantasias, sagas heróicas, parábolas, crônicas cotidianas, fábulas, lendas, intrigas de amor que entraram em contato com o mundo islâmico, tendo o fantástico e o maravilhoso como principal

característica narrativa. O orientalista francês Antoine Galland³⁸⁷ foi o responsável pela introdução da primeira versão no ocidente, em 1704, a partir de sua tradução dos manuscritos árabes para o francês, contando com a ajuda de um cristão sírio. Além disso, Galland³⁸⁸ acrescentou outros contos que já existiam nas tradições culturais arabo-persas, como “Aladin e a Lâmpada Maravilhosa”, “Ali Babá e os Quarenta Ladrões”, o “Príncipe Ahmed e a Fada Pari-Banu”, entre outros, tendo ainda adicionado elementos de sua própria imaginação. Apesar de várias outras traduções, como as de Edward Lane (1838) e de Richard Burton (1885), foi a de Galland que obteve maior repercussão, sendo inclusive traduzida para diversos idiomas ao longo de mais de dois séculos³⁸⁹.

Um enredo bastante envolvente, juntamente com episódios surpreendentes são traços característicos da obra. Outro aspecto importante na composição é a riqueza dos personagens. Reis, princesas e príncipes, escravos, gênios, fadas, mercadores estão entre os principais protagonistas das narrativas, cujos cenários são permeados por paisagens de grande beleza, palácios magníficos, cidades importantes como Bagdá, Shiraz e Damasco com suas mesquitas e mercados. As histórias possuem uma estrutura seriada e o desfecho de cada uma é precedido por um gancho que faz a ligação com a seguinte, sempre permeada por um clima de suspense – estratégia que desperta no leitor curiosidade e vontade de prosseguir com a leitura.

O enredo principal da obra é a história de Sherazade, filha do Grão-Vizir e esposa do Sultão Shariar que, desiludido pela infidelidade das mulheres, casa-se todo dia com uma esposa diferente e, na manhã do dia seguinte, manda matá-la. Sherazade, por meio de uma história iniciada na primeira noite com o Sultão, consegue envolvê-lo, pois no ápice da narração suspende a história, despertando, assim, a curiosidade do marido. O Sultão, na expectativa de ouvir o desfecho da história no dia seguinte, adia a execução da astuciosa esposa. Dessa forma, ela ganha mais um dia de vida.

Na noite seguinte ela acaba a história iniciada anteriormente e começa uma nova, que também é devidamente interrompida no auge do suspense. E assim, noite após noite, o Sultão

³⁸⁷ Galland contribuiu para a finalização do texto da *Bibliothèque Orientale*. Essa obra era um conjunto de textos de escritores europeus que visava descrever o Oriente, especialmente o islã. Para Martyn Allebach Oliver, a *Bibliothèque* representa o pensamento europeu imperialista e não um conhecimento sobre o islã (OLIVER, 2009). O problema dessa formação é que a coleção é datada do início do século XVIII, portanto, anterior ao advento do Imperialismo europeu – geralmente contextualizado como um fenômeno dos séculos XIX e XX.

³⁸⁸ Galland também recorreu a adaptações para tornar o texto mais atraente ao público leitor europeu. Os contos de Simbad foram apresentados ao autor como um conjunto de histórias autocontidas e não relatadas pelas *Mil e Uma Noites*. Conforme Martyn Allebach Oliver, a inserção de Simbad no conjunto do texto abriu caminho para outras adições igualmente suspeitas (OLIVER, 2009, p. 89).

³⁸⁹ Curiosamente, foi a versão de Galland, considerada a mais branda em relação ao erotismo. Contudo, mesmo considerando esse aspecto, que Galland depurou a sua versão dos excessos carnavais, seu texto pode ser considerado como uma obra que glorifica a vida, a beleza e o prazer.

desejoso de ouvir a história iniciada na véspera, deixa Sherazade viver por mais um dia. Através dessa sucessão de histórias, a esposa vai tecendo uma narrativa, administrando-lhe o suspense e manipulando a sua curiosidade³⁹⁰. Esse ardil lhe permite salvar sua própria vida e garantir seu futuro.

As Mil e Uma Noites, por ser um texto aberto, possibilita uma variedade interpretativa, se instaurando com uma rica história de negociação textual que abarca não só a literatura, mas também, num período mais recente, o cinema e a televisão. Essa abertura do livro vai possibilitar um contínuo processo de reformulação, interpretação e reinvenção de acordo com uma série de necessidades, caprichos e fantasias de seus numerosos manipuladores. Em recente tese de doutorado defendida na Universidade de Boston, Martyn Allebach Oliver destacou que *As Mil e Uma Noites* foram empregadas para formular o islã como a terra da fantasia, uma nação de vilões perigosos ou uma forma de liberação sexual (OLIVER, 2009, p. 9-10).

Para Oliver, a obra de Galland exerceu um impacto enorme e duradouro na promoção de uma representação ocidental do islã, se configurando desde o século XVIII como uma fonte primária³⁹¹ para a construção literária do universo islâmico no Ocidente. E mais, o livro se tornou quase que uma cartilha elementar para as audiências ocidentais largamente ignorantes sobre os princípios básicos e práticas do islã (OLIVER, 2009, p. 15). Podemos considerar que tal obra se tornou a mais importante representação europeia e ocidental do islã como uma religião, até certa altura do século XX.

Esse trabalho literário ao qual o islã foi continuamente associado, serviu como fonte para uma série de livros, filmes, desenhos animados e outras ficções, principalmente ao longo das últimas décadas. Nesse sentido, podemos argumentar, tal como Oliver, que a tradução de Galland se tornou um dos textos fundadores do orientalismo literário, pois estabeleceu um modelo recorrente para a ficção orientalista – a sua permanência em produções bem recentes da cultura da mídia, prova sua longevidade.

Como dissemos anteriormente, Edward Said, desde o lançamento do seu clássico *Orientalismo* já chamava a atenção para o reforço dos estereótipos ocidentais pelos quais o

³⁹⁰ Pode-se dizer que a moderna telenovela é tributária da técnica narrativa das *Mil e Uma Noites*, pois se utiliza de um recurso no qual, Scherazade como contadora de história foi pioneira que é o suspense. Através de uma sucessão de episódios ela vai estimulando a curiosidade e o desejo do Sultão, o que lhe garante a sobrevivência. Essa habilidade se constitui em um dos principais recursos das modernas narrativas seriadas (ANDRADE, 2003, p. 14-15).

³⁹¹ O autor afirma que *As Mil e Uma Noites* impactaram decisivamente na produção imaginativa das noções ocidentais acerca do islã, como uma história de negociação textual que abarcou cerca de três séculos. O livro foi constantemente reinventado e reinterpretado sendo remodelado e reformulado para se adequar as necessidades, caprichos e fantasias de seus inúmeros manipuladores (OLIVER, 2009).

Oriente era visto, após o advento do mundo eletrônico pós-moderno. A mídia, em especial a televisão tem atuado como efeito potencializador do orientalismo (SAID, 1990, p. 38). De fato, a cultura da mídia, através principalmente de filmes, telenovelas, animações e seriados, pode funcionar como instrumento propagador de representações orientalistas disseminando esse imaginário.

Contudo, mais importante ainda é o reconhecimento de que o orientalismo do final do século XX e início do novo milênio é, em grande medida, marcado pela hegemonia do audiovisual. Como Douglas Kellner nos assegura, a cultura da mídia “não aborda apenas grandes momentos da experiência contemporânea, mas também oferece material para fantasia e sonho, modelando pensamento e comportamento, assim como construindo identidades” (KELLNER, 2006, p. 119).

Conforme também já destacamos, apesar de ter chamado a atenção para o papel da mídia na difusão de representações orientalistas, Said se limitou a analisar o caso específico da imprensa de notícias norte-americana e sua cobertura do mundo muçulmano em seu livro *Covering Islam*. O autor não realizou nenhum estudo problematizando o impacto da ficção televisiva na reprodução desse imaginário. Martyn Allebach Oliver em sua pesquisa avaliou parte do impacto das *Mil e Uma Noites* na produção imaginativa das noções ocidentais acerca do islã. Seu trabalho priorizou a história de um livro que foi remodelado e reformulado incessantemente, possibilitando um vasto leque de interpretações.

A associação entre o livro e o islã demonstra a importância da literatura e da ficção para o entendimento ocidental do universo islâmico – aspecto esse, muitas vezes, desprezado no meio acadêmico³⁹². Conforme Oliver afirmou, *As Mil e Uma Noites* prevalecem como representação europeia do islã entre o século XVIII e até boa parte do século XX. Essa literatura que tanto influenciou as formas de representação do islã no Ocidente desenvolveu uma imagem problemática associando o mundo islâmico à violência, ao exotismo, à licenciosidade. Esse imaginário acabou permeando a forma como o Ocidente retratou o islã. Vamos ainda mais longe que este autor, que apesar de ter chamado a atenção para a relação desse texto com a representação do islã e dos muçulmanos, não investigou nenhuma obra da moderna cultura da mídia: afirmamos que boa parte dessas representações ainda prevalece na moderna ficção audiovisual³⁹³.

³⁹² Nesse sentido, pensamos a literatura e também a ficção, de uma maneira geral, como formas que podem possibilitar algum tipo de conhecimento do mundo, embora também reconheçamos que são limitadas por condicionamentos estéticos e narrativos.

³⁹³ Com isso não queremos afirmar que a origem desses elementos com os quais o Oriente passou a ser associado está situado na obra de Galland. Esse escritor era um homem de seu tempo e é bem provável que muitos desses

Martyn Allebach Oliver em sua tese estabeleceu ainda um proveitoso diálogo com Edward Said e com o trabalho de crítica mais recente de Robert Irwin, *Pelo Amor ao Saber*, lançado em 2008 pela editora Record no Brasil e considerado praticamente uma refutação à tese saidiana do orientalismo.

De um lado, em *Orientalismo*, Said traça as linhas que estabelecem os vínculos de poder que sustentam a representação do islã no Ocidente. Para ele, as representações configuram uma realidade histórica, política e hegemônica. Nessa direção, cultura e política estão indissociavelmente relacionadas, e o empreendimento orientalista não pode se separar da empresa colonizadora. Por outro lado, o livro de Irwin, além de ser uma refutação direta à tese de Said, traça um escopo do universo do orientalismo acadêmico. Irwin nos lembra que a história do campo não pode se limitar apenas aos vilões e colonialistas: ela é também constituída por acadêmicos que se esforçavam para ir além da parcialidade, através da busca por conhecimento. Irwin procura minimizar a atenção de Said à história do poder imperial em relação ao Oriente, ressaltando as carreiras e tendências dos orientalistas, destacando a contribuição individual dos pesquisadores para a evolução dos estudos do orientalismo. Oliver aponta esse impasse intelectual dos dois teóricos como concepções distintas do papel do indivíduo num determinado contexto histórico. Onde Irwin observa um crescente acúmulo de conhecimento, em escala e qualidade, Said percebe uma dinâmica troca de ideias e poder que se sobrepõem a qualquer esforço individual (OLIVER, 2009, p. 60-63).

Oliver concorda com Said, quanto à produção cultural ter emergido em um cenário de hegemonia colonial ocidental e contribuído para a promoção das representações do Oriente, incluindo aí, trabalhos variados de filologia, história, teoria política, dramatização e literatura. Nessa acepção, ele argumenta que *As Mil e Uma Noites*, enquanto obra literária, foram proveitosamente estudadas em seu vínculo com as representações ocidentais do islã, levando-o a sugerir que a cultura e as “políticas” de estudos religiosos e representações religiosas se informam e influenciam mutuamente. Por outro lado considera o papel de um texto em particular, na sua compreensão pelas mãos de várias pessoas, ou seja, levou em consideração o papel do indivíduo (escritor ou leitor) na moldura das *Mil e Uma Noites*, investigando especialmente o impacto desses esforços individuais e os vínculos entre a literatura e as representações do islã (OLIVER, 2009, p. 61-62).

valores faziam parte da literatura europeia, especialmente da francesa no século XVIII. Importa considerar para o nosso propósito de pesquisa que o texto de Galland foi um referencial importante para alimentar a ficção audiovisual que procurou representar o Oriente islâmico, principalmente sob a forma de um conjunto de imagens canônicas que compõe o fenômeno da orientalidade.

Para o autor, *As Mil e Uma Noites* cumpriram um papel de grande importância na história geral do orientalismo, se tornando um veículo primário na propagação do orientalismo literário. A obra se torna fonte para a representação do islã por causa de sua simples presença no texto: pessoas oram, dão esmolas, casam-se, estudam o alcorão, mas também encontram gênios, feiticeiros, encantadores mágicos, tudo dentro de uma visão muçulmana do mundo.

No terceiro capítulo de sua tese, Oliver destaca que, embora o islã não se configure como o tema principal do livro, ele está inserido no contexto geral no qual as histórias acontecem. São questões recorrentes no livro: a oração, a poligamia, o ato de dar esmolas, o apelo a Deus por assistência, a memorização ou recitação do alcorão, o casamento e o enterro. No livro, Galland apresenta imagens ricas e bem desenvolvidas do muçulmano, variando do violento para o cômico, do mágico para o exótico. Nesse aspecto, Oliver ainda ressalta que o islã foi humanizado em alguns sentidos, pois *As Mil e Uma Noites* promoveram a primeira leitura de rosto do outro muçulmano.³⁹⁴

Portanto, *As Mil e Uma Noites*, ao se tornarem um veículo primário na propagação do orientalismo literário, cumpriram um grande papel na história geral do orientalismo³⁹⁵. A obra se tornou fonte para a representação do universo cultural islâmico, influenciando de várias maneiras outras produções ficcionais sob os mais variados gêneros. Na prática, se configurou como um texto literário que se tornou fonte de pesquisa para praticamente todo tipo de interpretação.

Por meio da cultura da mídia, o público acaba consumindo imagens e discursos. Tal cultura é um lugar privilegiado de criação, recriação, reforço e circulação de sentidos, instaurados através do discurso midiático. Podemos falar que todo um imaginário carregado de representações é disseminado por intermédio dos modernos meios audiovisuais. Em relação ao islã, esse imaginário foi construído em diferentes gêneros que incluem não apenas

³⁹⁴ Conforme Oliver não é possível devolver o gênio a lâmpada, pois *As Mil e Uma Noites* se tornaram uma referência comum para as ideias européias sobre o Oriente, mesmo que sob um rol de imagens contraditórias. Contudo é na escassez de imagens e em representações vagas que reside à importância do livro. O autor demonstrou a preeminência destas interpretações vagas e insuficientes sobre o islã e como elas foram continuamente evocadas para dar forma à impressão ocidental sobre o mundo muçulmano. Por isso, acreditamos que boa parte da produção imagética que versa sobre o islã e os muçulmanos têm como principal pano de fundo essa herança tributária do texto introduzido por Galland.

³⁹⁵ O autor considera essa obra como o principal veículo para o estabelecimento do orientalismo literário, pois segundo ele ela forneceu o critério textual para a empreitada orientalista. Nessa linha, Oliver considera que Antoine Galland atuou como o principal fundador do orientalismo literário, pois seu texto inaugurou o interesse por povos distantes, lugares e costumes ao mesmo tempo em que inventou um Oriente mágico e exótico, assim como um islã impregnado de práticas da cultura popular. No quinto capítulo de sua tese, Oliver avalia uma das várias versões das *Mil e uma Noites*, a tradução feita por Lane, concluindo que esta, por se tratar de uma análise mais sistematizada, foi fundamental para o quadro geral de um orientalismo “profissional” (OLIVER, 2009).

o telejornalismo, mas também a ficção através das produções cinematográficas e televisivas – que abarcam filmes, seriados, animações e telenovelas.

Podemos falar mesmo em uma espetacularização do islã nos meios audiovisuais de uma maneira geral. Douglas Kellner chamou a atenção para a entrada do “espetáculo” na esfera do entretenimento, impulsionado principalmente pelas constantes inovações tecnológicas que fizeram de telejornais, filmes, animações e jogos, dentre outros, importantes fomentadores das audiências e potenciais promotores do capitalismo. Para Kellner, “o entretenimento e o espetáculo entraram nos domínios da economia, da política e do cotidiano, de novas e importantes maneiras” (KELLNER, 2006, p.128).

Não foi por acaso que no início do atual milênio a Rede Globo através de uma telenovela levou para milhões de telespectadores brasileiros elementos da cultura árabe e islâmica. *O Clone* desencadeou uma verdadeira febre de consumo de produtos culturais relacionados ao Oriente que incluíam música, dança, vestuário, comida e uma série de artigos variados.

Por outro lado, é fato indiscutível que aspectos e elementos das culturas do Oriente vêm sendo cada vez mais difundidos na mídia ocidental nos últimos tempos. Em um cenário fortemente marcado pelo aumento da globalização³⁹⁶, filmes europeus, norte-americanos e também asiáticos – sobretudo indianos e iranianos – são cada vez mais presentes na cena audiovisual. Revistas em quadrinhos, como por exemplo, os *mangás*, baseados na tradição japonesa ficcional invadem as bancas de jornais. Animações como *Persépolis* (2007) e desenhos animados como *Aladim* (inicialmente feito para o cinema, mas que posteriormente gerou uma série animada para a televisão) e outros trazem elementos relacionados com o islã e com o mundo muçulmano para a televisão. É cada vez maior a quantidade de produções da cultura da mídia que se dedicam a explorar ou introduzir o mundo oriental para as audiências na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina.

No Brasil, em tempos mais recentes, o destaque passou a ser as telenovelas de Glória Perez que deram ênfase às culturas muçulmanas e hindus. Já mostramos como a novela *O Clone* contribuiu para a difusão de informações e elementos da cultura islâmica em um contexto marcado pelo acirramento das tensões envolvendo o Ocidente e o Oriente islâmico. Em 2010, a Rede Globo levou ao ar a telenovela *Caminho das Índias*, também de autoria de

³⁹⁶ Na esteira da Globalização, somada às outras ferramentas da Cultura da mídia, a *internet* “desregionalizou” as culturas. Através de filmes, séries, novelas, desenhos, revistas, documentários, artigos, sites e até mesmo eventos diversos e culturas distintas são apresentadas e incorporadas a sociedades culturalmente diferenciadas.

Glória Perez que, entre outros temas, introduziu elementos do complexo universo cultural e religioso da Índia ao público brasileiro³⁹⁷.

Essa relação entre a cultura da mídia e o Oriente é similar à observada entre os eventos midiáticos e as representações que envolvem a Idade Média. Sabemos que elementos da História Medieval vêm sendo cada vez mais difundidos nos meios midiáticos na atualidade. Filmes, seriados, livros, animações, publicações e jogos trazem certas representações do período medieval para o público que usufrui desses meios. José Rivair Macedo cunhou o conceito de “medievalidade” como sendo algo descompromissado da historicidade medieval, sem preocupações com a “verdadeira história”. Trata-se de uma representação do período medieval – ou de parte dele – marcada pela fantasia, pela lenda e pelo mito, presente nas variadas narrativas³⁹⁸ oferecidas pela cultura da mídia ao longo das últimas décadas (MACEDO, 2009, p.14-18).

Obras desse tipo não se prendem muito a descrição fidedigna do período e de seus eventos. São produções muitas vezes desprendidas ou descomprometidas com a historicidade medieval e que, portanto, devem ser analisadas no âmbito da “medievalidade”. Partindo desse mesmo princípio, propomos a formulação do conceito de “orientalidade” para o fenômeno da representação do Oriente na cultura da mídia contemporânea. Em outras palavras, as lendas, os mitos, estereótipos e caricaturas que compõem o universo representacional do ocidente acerca da cultura oriental devem ser também entendidos nessa perspectiva da “orientalidade”, ou seja, uma representação ficcional do universo cultural do Oriente, ou de parte dele.

A orientalidade deve ser compreendida dentro do complexo contexto da cultura da mídia, pois as massas, na contemporaneidade, têm mais acesso aos elementos relacionados ao Oriente e ao islã através das telas do que pela via da leitura e do ensino. A orientalidade se configura como um conjunto de imagens canônicas que nos cativaram tanto que acabamos afastando de outras possibilidades. Conforme já apontado, as imagens canônicas são definidas por Elias Thomé Saliba como “aquelas imagens-padrão ligadas a conceitos-chaves de nossa vida social e intelectual” (SALIBA, 2007, p. 88). Dentro da dinâmica da orientalidade, são as imagens constantemente evocadas no cinema e na televisão que geram uma identificação imediata por parte dos telespectadores com a cultura oriental. Estão de tal forma presentes em

³⁹⁷ Para a promoção dessa telenovela, a Rede Globo exibiu documentários e reportagens especiais que apresentaram aspectos da religião, dos costumes, hábitos e estilo de vida tradicional da Índia ao público brasileiro.

³⁹⁸ A minissérie *Os Pilares da Terra*, se apresenta como um recente exemplo da medievalidade. Baseada no *best seller The Pillars of the Earth*, de Ken Follet, a minissérie *Pilares da Terra* foi transmitida no início de 2012 pela *Bandeirantes*. Aclamada como uma produção de qualidade foi dirigida por Ridley Scott, tendo, como pano de fundo a construção de uma catedral gótica na Inglaterra do século XII.

nosso imaginário coletivo que as identificamos de forma rápida. Além de produzirem uma familiaridade, as imagens canônicas contribuem para nosso entendimento de aspectos do islã, de árabes e muçulmanos de uma maneira geral.

Como Buonanno destaca, a televisão tem provido e alimentado o familiar, funcionando como um sistema narrativo central, possibilitando uma gama de experiências mediadas que nos possibilitam viajar pelo mundo e conhecer a alteridade (BUONANNO, 2003, p. 346). A orientalidade faz parte do que o autor chama de experiência mediada, configurando também o que J. B. Thompson chama de “mundanidade mediada”, pois suas imagens continuamente reproduzidas no cenário ficcional contemporâneo alimentaram os imaginários e introduziram elementos do islã, de árabes e muçulmanos no panorama cultural/visual de milhões de pessoas³⁹⁹.

Como na “medievalidade”, o Oriente também, no âmbito da “orientalidade”, aparece apenas como uma referência geralmente estereotipada, se apresentando muitas vezes como uma realidade imprecisa, materializada em um grupo de imagens produzidas pela cultura da mídia. No imaginário da “orientalidade”, produzido a partir de uma cultura midiática cuja hegemonia audiovisual é uma realidade, o Oriente é muitas vezes percebido como exótico, despótico, supersticioso, além de ser associado como um lugar de riquezas, perigos e violência. Suas imagens predominantes são relacionadas a seres mágicos, objetos encantados, odaliscas sensuais, riquezas fabulosas, criaturas e animais exóticos, bem como paisagens magníficas.

Em que medida o conceito aqui proposto de “orientalidade” se relaciona com o orientalismo literário? Podemos considerar que a “orientalidade” inscrita na tradição do orientalismo literário foi inaugurada a partir da obra fundadora introduzida por Galland no século XVIII, o texto das *Mil e Uma Noites*. Contudo, o primeiro se constitui enquanto um aspecto da manifestação do segundo na atual cultura da mídia. A “orientalidade” é, acima de tudo, um conjunto de imagens canônicas, logo, não prescindindo da dimensão imagética inerente aos modernos meios audiovisuais. Esse acervo imagético pode ser, em se tratando do Oriente islâmico, restrito a um limitado número de imagens recorrentes. São elas, por exemplo, relacionadas aos panoramas arquitetônicos predominantes no Oriente islâmico, marcadas por construções sinuosas, torres abobadadas, portões de formas arredondadas,

³⁹⁹ Porém, nem todas as imagens que aparecem na ficção áudio-visual, quando o assunto é o oriente, pertencem ao âmbito da orientalidade, ou seja, fazem parte da tradição familiar oriunda do orientalismo literário. Constantemente, a Cultura da Mídia introduz novas imagens, novas representações. *O Clone*, por exemplo, construiu a ideia do marido árabe como esposo que constantemente presenteia a mulher com ouro. Outra nova imagem, que a novela ajudou a difundir, foi a do muçulmano puritano como anti-ocidental ferrenho.

paisagens desérticas ou semidesérticas, animais da fauna daquela região (camelos, dromedários), indumentária tipicamente associada aos muçulmanos (o uso do fez, o véu e os lenços), tapetes, entre outros. Faz parte também dessa descrição imagens associadas a gênios, coisas magníficas, objetos encantados (lâmpadas), armas típicas (cimitarras e punhais curvos) além de odaliscas coloridamente vestidas, muitas vezes com seus ventres descobertos executando performances de dança do ventre e impregnando as imaginações, principalmente das audiências masculinas.

Nesse sentido, a orientalidade se inscreve em uma tradição de representação do outro islâmico, a partir de uma dimensão que combina fantasia e muita imaginação e que percebe o Oriente como um lugar de maravilha e exotismo. Nessa percepção, a orientalidade é uma representação condicionada pela dinâmica imagética dos meios de comunicação. Em outros termos, a orientalidade deve ser entendida como um sistema que configuram imagens canônicas e introduzem o universo oriental na cultura ocidental. A orientalidade, portanto é a manifestação nos modernos meios de comunicação de imagens canônicas que representam o islã e aspectos culturais de sua civilização no panorama contemporâneo da cultura da mídia.

O professor Jack Shaheen, da Universidade de Illinois, em um documentário: *Reel bad arab's: How Hollywood vilifies a people?*, baseado em livro homônimo, depois de assistir a mais de mil filmes – se dedicou durante 30 anos à análise de como a mídia projeta os árabes – Shaheen cunhou o termo “arablandia” para designar o conjunto de imagens, signos e músicas projetadas sobre árabes no cinema. Para ele, essa mídia tenta ver o árabe pela ótica da diferença e não da semelhança. Essa atitude, conforme o autor, levou a emergência de produções em que os árabes são apresentados como grupo mais vilanizado e desumanizado da história de Hollywood.

Mesmo reconhecendo uma dimensão redutora, simplificada e até desumanizada na representação promovida no cinema e na TV acerca de árabes e muçulmanos, acreditamos que muitas imagens canônicas que configuram a orientalidade, por sua forte presença no imaginário coletivo, têm uma importante dimensão de reconhecimento do outro, pois são, há muito tempo, familiares às audiências. Suas repetições e atualizações em produções audiovisuais, ao longo de várias décadas, atestam sua função introdutória em relação à alteridade árabe/islâmica. Elas tornam o outro um velho conhecido, familiar, domesticado e inscrito em uma memória audiovisual de fácil reconhecimento. Por isso, acreditamos que o processo de estereotipação de que fala o professor Jack Shaheen não é exclusivo da relação entre cinema e o mundo árabe. Muito pelo contrário, como Peter Burke demonstrou, a apropriação de conhecimento exótico sempre incluiu um processo de domesticação ou

estereotipação. “Mesmo em ‘trabalhos de campo’, observadores ocidentais percebiam culturas estranhas em termos de estereótipos” (BURKE, 2003, p. 175). Assim, o processo de representação do “Outro”, seja na literatura, no cinema ou em qualquer outro meio, implica em algum tipo de fragmentação e/ou simplificação. Se observarmos outras tradições culturais representadas a partir da indústria cinematográfica e televisiva poderemos verificar analogias. Certamente, os latino-americanos, os asiáticos do extremo oriente e outros são, também, muitas vezes estereotipados nas telas de Hollywood, assim como, provavelmente, os norte-americanos também o são no imaginário dos latinoamericanos.

Até mesmo uma sonoridade recorrente⁴⁰⁰ nas produções cinematográficas e televisivas que procuram retratar o Oriente islâmico compõe esse acervo da orientalidade. Essa musicalidade peculiar fica bastante evidente quando são ouvidas as escalas musicais árabes, os instrumentos tradicionalmente atribuídos ao Oriente (tablas, rababehs, são exemplos) e ritmos e construções melódicas inseridas nessas composições. Mesmo álbuns de música popular que participam da cultura da mídia evocam por vezes o som caracteristicamente atribuído ao Oriente. O grupo de rock americano *System of a Down* pode ser inserido nesse quadro. De descendência armênia, seus membros fazem amplo uso dos motivos da sonoridade árabe – além de serem influenciados por músicas armênias – integrando-os a um alicerce musical que é eminentemente ocidental (o rock n’ roll) e se configurando assim, como produtores pertencentes de obras inscritas no âmbito da “orientalidade”.

De certo modo, a orientalidade se apresenta como uma simplificação do quadro representacional oriundo do Orientalismo literário. Em última instância, afigura-se como uma parte deste último, vulgarizada, banalizada e massificada pelos modernos meios que têm na cultura audiovisual da imagem sua principal manifestação. A especificidade da orientalidade é a sua materialidade decorrente da dimensão áudio/imagética.

Graças à mídia e a globalização, o mundo se tornou acessível, embora com um nível de informações cada vez mais padronizado. A orientalidade se manifesta na forma como o cinema e a televisão levaram grande parte do universo textual ficcional do orientalismo literário para as telas. A representação promove a familiarização do distante, domesticando o exótico, apresentando o diferente e promovendo imagens limitadas do outro, mas que ajudam na identificação do público com períodos históricos e civilizações.

⁴⁰⁰ Segundo Patrícia de Miranda Iorio, a trilha sonora da novela *O Clone* ofereceu ao público “uma fartura de experiências auditivas” perfazendo cinco CDs. Em um deles trazia um repertório com músicas de dança do ventre. Até mesmo instrumentos musicais tidos como árabes foram apresentados como o *derbouka*, o *târ*, o *daff*, o *derback*, além da flauta, da citara e do alaúde. (IORIO, 2010, p. 112).

Essa “geografia imaginativa” que tem o orientalismo literário como sistema de representações é pautada por uma hegemonia do que chamamos de orientalidade, ou seja, o predomínio de certas formas e representações sobre outras. Em outros termos, a orientalidade se constitui como uma parcela do conjunto imagético representacional do orientalismo literário, limitada e padronizada pela dinâmica da indústria cultural moderna, mas, acima de tudo, multiplicada em termos de alcance na cultura da mídia cada vez mais globalizada. Se o orientalismo pode ser visto como um fato político e cultural, a orientalidade se apresenta como um dado cultural, um fato ficcional, limitado, mas, nem por isso, desprovido de implicações e considerações decorrentes de uma longa tradição⁴⁰¹ que procurou enquadrar o universo oriental em um imaginário para o consumo e deleite das audiências ocidentais.

Portanto, podemos concluir que a “orientalidade”, mesmo inserida dentro de uma tradição mais antiga, egressa do orientalismo literário, tem na dimensão audiovisual, mais do que no seu aspecto puramente textual, a singularidade, se constituindo, nos marcos da contemporânea sociedade marcada pela imagem, a sua centralidade. A partir dessa consideração, temos uma importante implicação: qual seria o alcance da orientalidade em um universo cultural marcado pela hegemonia dos meios audiovisuais?

No Brasil então, não se pode desconsiderar que boa parte da população que lê pouco, mas vê muita televisão, relaciona certas imagens presentes na TV a uma ideia geral do islã e dos muçulmanos. Por isso, a relevância da telenovela *O Clone* na popularização de uma determinada ideia e imagem do islã no Brasil, logo após a sua primeira exibição, ao final de 2001 e parte do ano seguinte.

Assim sendo, os filmes, games, animações, livros e as telenovelas que evocam narrativas romanceadas e despreocupadas com a veracidade acerca do Oriente, podem ser pensadas a partir da perspectiva da orientalidade que valoriza a fantasia, o exotismo e o sobrenatural. Essas ficções, como no orientalismo literário, têm como maior objetivo a promoção do entretenimento, para além de qualquer consideração de domínio e ou poder por trás da representação. Mesmo a despeito de pesquisas feitas pelos autores de tais produções culturais, estas se constituem em visões exteriores das sociedades representadas, promovendo assim, muitas vezes, valores, preconceitos, caricaturas e estereótipos. Como afirma José

⁴⁰¹ Apesar de destacarmos que a “orientalidade” é inerente a moderna cultura midiática do mundo globalizado, de forma nenhuma estamos desvinculando sua manifestação de uma história que abarca mais de um milênio de interação e que se desenvolveu a partir dos contatos iniciados entre a cristandade europeia e o Oriente muçulmano. Diante disso, entendemos que é necessário recolocar, na perspectiva da duração, o desenvolvimento desse imaginário que configura essa manifestação do orientalismo literário na atual indústria cultural, cada vez mais marcada pela hegemonia dos meios audiovisuais. Portanto, a presença de representações na mídia deve ser inscrita no contexto da longa duração da história das interações entre Ocidente e Oriente.

Rivair Macedo, o cinema também contribuiu para o fomento e a atualização de preconceitos associados ao medievo (MACEDO, 2009, p. 34). Da mesma forma, filmes, desenhos, novelas, games e outros produtos da indústria cultural também contribuíram para a disseminação de estereótipos e caricaturas que relacionam o Oriente de uma maneira geral, e o islã de forma mais específica, como Said já apontou, a terra do exotismo, do despotismo, da sedução e da violência.

No entanto, como se tem argumentado a cultura da mídia não reproduz apenas material estereotipado e, mesmo esses, quando vinculados podem oferecer uma introdução ou apresentação do universo representado. A medievalidade introduziu elementos da história medieval para o público que vai ao cinema e assiste televisão. A orientalidade, através de seus ícones canônicos e suas simplificações, possibilita uma identificação por parte das audiências, pois estabelece uma comunicação que remete a um imaginário, que vincula aspectos e elementos do islã, dos árabes e da cultura muçulmana – árabe e não-árabe. Por conseguinte, a estrutura ficcional, geralmente articulada por velhas fórmulas consagradas na indústria cultural (como o melodrama, por exemplo), por meio do que José Rivair Macedo chamou de medievalidade, em relação à idade média, e aquilo que temos chamado de orientalidade para o Oriente de uma maneira geral, consegue combinar e articular uma dimensão simplificadora e esquemática com uma outra, informativa, comunicativa e eficaz para o consumo das massas que assistem aos produtos da moderna cultura midiática⁴⁰².

No caso das telenovelas produzidas no Brasil, nos últimos anos, e que tiveram por temáticas elementos da cultura oriental, podemos verificar esse aspecto, ou seja, a manifestação de caricaturas e estereótipos inerentes ao orientalismo, por um lado e por outro uma considerável dimensão didático-pedagógica. A autora dessas produções, Glória Perez, na composição de suas tramas, teve um cuidadoso trabalho de pesquisa⁴⁰³ na tentativa de compor um panorama abrangente que levasse o islã, os muçulmanos, bem como a cultura hindu para a televisão brasileira. Apesar de tudo, as duas novelas – *O Clone* e *Caminho das Índias* – incorreram em várias simplificações e generalizações⁴⁰⁴ acerca dos dois universos

⁴⁰² O caso de *O Clone* é bem emblemático dessa tensão entre uma velha fórmula ficcional, o melodrama e sua dimensão pedagógica. No entanto, nessa telenovela, o lado didático ganhou força com uma profusão de material discursivo, cuja finalidade foi informar o telespectador de aspectos da cultura e religião islâmica.

⁴⁰³ Além disso, Glória Perez é formada em História e chegou a iniciar um Mestrado na área, não o concluindo por que optou pela carreira profissional de autora de telenovelas, tendo sido convidada por Janete Clair para colaborar na novela “Eu Prometo”, de 1983.

⁴⁰⁴ Na tentativa de compor um panorama geral dessas culturas, a autora misturou vários elementos do universo civilizacional islâmico e hindu. Ver, por exemplo, entrevista de Glória Perez publicada em: IORIO, Patrícia de Miranda. *A menor distância entre dois mundos: um estudo sobre a representação do EU e do Outro em telenovelas de Glória Perez*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura – Literatura Comparada, defendida em 2010 na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFJR. p. 237-258. Disponível em:

culturais representados. O que não necessariamente implicou em uma representação de todo inverossímil, incoerente, fútil, conforme já aludimos.

A telenovela *O Clone*, por exemplo, apesar de generalizações e estereótipos, revelou uma importante dimensão didático-pedagógica, conforme já apontamos no segundo capítulo desta pesquisa, principalmente se levarmos em consideração a conjuntura do imediato pós 11 de setembro, período no qual o telejornalismo, em linhas gerais, ressaltava o terrorismo, a violência e o fundamentalismo no islã. A novela, de certa forma, levou uma contranarrativa, no sentido em que se distanciou dessa cobertura hegemônica, promovendo a humanização dos muçulmanos⁴⁰⁵.

Podemos falar que, nas telenovelas supracitadas, observamos também o fenômeno da “orientalidade”, seja através de uma sutil representação das *Mil e Uma Noites* ou na exagerada quantidade de cenas que evocavam a dança do ventre, assim como no grande número de presentes e de ouro que os muçulmanos concediam às suas várias esposas em *O Clone*, ou na representação dos *dalit*, os “intocáveis” de *Caminho das Índias*. Obras desse tipo representam um Oriente fantasioso, sonhado, uma mistura da cultura oriental e ficção, no qual a verossimilhança caminha lado a lado com a fantasia, revelando a dimensão da “orientalidade” presente na cultura da mídia nacional.

Todo texto ou enunciado, independentemente de seu suporte, mantém relação direta ou indireta com outros textos. Muitas vezes, temos uma infinidade de livros, cuja maior parte do conteúdo, praticamente se refere mais a algum livro específico do que em relação a um assunto novo. Conforme Robert Stam “o termo ‘intertextualidade’ foi introduzido por Kristeva na década de 1960 como tradução para ‘dialogismo’, termo cunhado por Bakhtin nos anos 30 (...)” (STAM, 1998, p. 225).

A palavra “dialogismo” se refere à relação estabelecida entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Portanto, o “conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma intersecção de superfícies textuais” (STAM, 1998, p. 226). Ou seja, um

<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2010/patriciademirandaorio_amenordistanciaentre.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2011. Por outro lado devemos considerar que a ficção teledramatúrgica, necessariamente não implica em compromisso fiel com a realidade.

⁴⁰⁵ A trama representou os muçulmanos como pessoas religiosas, com virtudes e defeitos, que tem suas divergências interpretativas, mas sem relacioná-los com a violência dos radicais islâmicos. Valores conservadores e tradicionais foram representados sem uma vinculação com o extremismo. Uma amostragem de que essa dimensão didática de *O Clone* foi reconhecida por uma parcela postada na maior comunidade virtual dedicada à novela na rede social Orkut, quando 309 dos 334 participantes de uma enquete responderam afirmativamente (representando 92% dos votos) a pergunta: “Você acha que a novela *O Clone* ensinou aspectos da religião muçulmana?” (ORKUT, disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommPollResults?cmm=421652&pid=357726756&pct=1284208219>>. Acesso em 25 de julho de 2011).

enunciado ou texto – uma frase, um poema, uma música ou um filme – pode manter vinculação com uma obra anterior.

A cultura da mídia, seja através de filmes, animações, músicas ou qualquer outra produção audiovisual, como as obras ficcionais seriadas produzidas para a televisão, tem no dialogismo textual ou intertextualidade uma de suas características mais importantes. Cinema e televisão, por exemplo, se inscrevem em uma antiga tradição intertextual que dialoga com uma literatura que pode remontar a séculos. Quantos filmes não evocaram a literatura apocalíptica? Ou então, o que dizer da produção cinematográfica que remete à poesia grega do período homérico?

A intertextualidade não se limita a um único meio. Ela pode ser estabelecida com outros meios e outras artes, tanto populares quanto eruditas. A análise intertextual pode se constituir em um instrumental teórico valioso, na medida em que possibilita, a partir de um determinado texto, enunciado ou obra audiovisual, sua vinculação a outros universos textuais, revelando continuidades e sistemas de representação. A intertextualidade pode se manifestar de diversas formas tais como a citação, a alusão e a adaptação. Robert Stam chama a atenção para o fenômeno da “hipertextualidade”, entendida por ele como a relação entre um texto modificado e sua matriz textual anterior, que é transformada, adaptada, elaborada, estendida e atualizada. Em outros termos, o texto que se origina a partir de uma produção anterior, é transformado em relação ao original. Para Stam, essa modalidade de intertextualidade é bastante sugestiva para a análise fílmica (STAM, 1998, p. 233), o que nos leva a pensá-la também como uma ferramenta útil para o estabelecimento do diálogo entre o pesquisador e a ficção teledramatúrgica e as animações.

A memória discursiva reatualiza acontecimentos de práticas passadas em uma conjuntura presente. É através dela que a intertextualidade ganha materialidade, pois faz circular formulações discursivas já enunciadas. E é nessa perspectiva que pensamos as relações entre *As Mil e Uma Noites* e a ficção moderna: o texto introduzido por Galland funcionou como uma retratação simplificada, imprecisa, mas bastante evocativa do islã. O livro familiariza a cultura islâmica para as audiências ocidentais. A indústria cultural atual modelou e familiarizou o islã para uma audiência ocidental a partir de uma tradição imaginativa, em grande parte, derivada desta literatura orientalista.

Se, conforme Martyn Allebach Oliver frisou, o aparecimento das *Mil e Uma Noites* foi decisivo para a constituição do orientalismo literário, acrescentamos que suas apropriações e reelaborações, ao longo dos últimos anos na televisão, cinema e outros meios foram determinantes para a emergência do fenômeno da orientalidade, pois praticamente a maior

parte das produções audiovisuais que de uma forma ou de outra levaram o islã, os muçulmanos e os árabes para o público, se inspiraram em um conjunto relativamente limitado de imagens padronizadas e recorrentes⁴⁰⁶.

Logo, por meio de um conjunto de referências intertextuais, temas provindos dos contos das *Mil e Uma Noites* servem de molde para uma variada produção ficcional que caracteriza o panorama audiovisual contemporâneo. Boa parte das narrativas produzidas pela indústria cultural globalizada e que tem como foco algum recorte que permeia o Oriente, através de recursos intertextuais promove conexões, adaptações, citações e ou alusões com o livro introduzido por Galland.

Podemos dizer que sua influência vai mesmo além das produções que dialogam com o Oriente. A literatura de cordel, por exemplo, tem como uma de suas inspirações os contos das *Mil e Uma Noites*. Em muitos livretos observamos a existência do herói que tem a sua disposição o recurso de um objeto mágico ou mesmo de um animal maravilhoso. Dessa forma, essa modalidade literária popular também recorreu ao universo mágico e maravilhoso que impregna *As Mil e Uma Noites*⁴⁰⁷.

Portanto, podemos concluir que a intertextualidade promove o orientalismo literário, pois, conforme já aludimos, os modernos meios de comunicação de massa contribuem para a difusão da orientalidade por intermédio de suas imagens canônicas. Nessa linha de argumentação, concluímos também que o fenômeno intertextual se manifesta por meio do que chamamos de orientalidade: grande parte da produção ficcional contemporânea tem como base um conjunto limitado de imagens recorrentes no cenário audiovisual. Nessas produções que tipo de Oriente é apresentado? Geralmente um cenário que traz magia, atraso, seres e objetos encantados, paisagens exóticas, e muitas vezes, um ambiente marcado pela fantasia e sensualidade simbolizada pelo movimento das odaliscas.

Podemos mesmo falar em uma imagética da orientalidade, que permeia as produções ficcionais em vários gêneros, caracterizada por esse conjunto de imagens recorrentes e que geralmente compõe o panorama ficcional que fala do Oriente. Essa imagética que tem o orientalismo literário como matriz discursiva funciona como uma instituição imaginária que permite aos ocidentais representarem o islã, os árabes e muçulmanos de acordo com suas fantasias, seus anseios e medos.

⁴⁰⁶ Como apontaremos mais a frente, um dos ícones canônicos mais freqüentes se refere a dançarina do ventre, imagem constantemente evocada em filmes, animações, seriados e telenovelas, e que, remete ao fascínio e sedução da mulher oriental, instigando os imaginários das audiências.

⁴⁰⁷ Destaca-se, porém que a presença de objetos mágicos e animais encantados é encontrada em outras tradições literárias. De fato, Galland adaptou a sua representação do Oriente à moda da literatura fantástica vigente na França no início do século XVIII.

Dentre as criações mais populares e algumas até recentes, destacamos algumas produções que trazem a marca do orientalismo literário, bem como da imagética da orientalidade⁴⁰⁸ na sua configuração: constituem bons exemplos as animações *Aladim* e suas inúmeras variações (desenhos, filmes e seriados), *Simbad* (filmes e desenhos), além dos populares desenhos conhecidos no Brasil como *Pica-pau* e o *Marinheiro Popeye*, que possuem alguns episódios de inspiração marcadamente orientalista; filmes como o recente *Príncipe da Pérsia: as areias do tempo* e o nacional *Ali-Babá e os Quarenta Ladrões*, da trupe de comédia Os Trapalhões.

Até mesmo o principal produto da moderna indústria cultural brasileira, a telenovela, dialogou, recentemente, com o imaginário textual das *Mil e Uma Noites*. A novela *O Clone*, recorreu intertextualmente a um discurso referente ao universo islâmico que se apropriou de um repertório imagético oriundo, em grande parte, da tradição literária orientalista da obra traduzida e introduzida por Antoine Galland. Além disso, essa narrativa também pode ser considerada um exemplo emblemático da “orientalidade”, entendida aqui como um conjunto de representações do Oriente islâmico, composto por imagens canônicas que permitem ao público receptor promover uma rápida identificação com aspectos da cultura oriental. O fenômeno da orientalidade se manifesta muitas vezes sob a forma de algumas imagens que, considerando sua dimensão estereotipada, como por exemplo, a imagem da mulher oriental dançando com véu, acaba estabelecendo sua vinculação a uma tradição cultural. As imagens da orientalidade constituem poderosos símbolos que mobilizam o reconhecimento popular das representações do Oriente, largamente disseminadas na cultura da mídia e já incrustadas no imaginário popular.

A orientalidade, enquanto produto da indústria audiovisual contemporânea é essencial para o reconhecimento que as audiências fazem em relação ao Oriente. A força de seus ícones pode ser avaliada na medida em que essas imagens canônicas permanecem em nosso imaginário durante muito tempo, como certas músicas cujas canções e melodias ecoam em nossas cabeças indefinidamente.

Acreditamos que praticamente todos os produtos audiovisuais remetentes a temas relacionados com os árabes e muçulmanos, sua religião e sua tradição cultural resgatam algum tipo de representação pertencente ao acervo das *Mil e Uma Noites*, obra considerada

⁴⁰⁸ Os exemplos são bastante abundantes no cinema e na televisão. Se considerarmos a produção ficcional, temos desde o começo do século XX, principalmente nos Estados Unidos uma boa quantidade de filmes diretamente inspirados nos contos das *Mil e Uma Noites*. Destaque para o filme *O Sheik* de 1921, que contou com Rodolfo Valentino no papel principal e o filme *O Ladrão de Bagdá*, de 1924, tido como a produção mais cara da época trazendo efeitos especiais revolucionários que ajudaram a invocar um mundo de fantasia que incluiu cenas mostrando um tapete voador, um cavalo alado, um dragão e um manto invisível (KEMP, 2011, p. 50-53).

por Martyn Allebach Oliver como fundadora do orientalismo literário⁴⁰⁹. Apresentaremos, no subtópico seguinte, uma rápida análise intertextual de alguns produtos da cultura da mídia, por nós destacados, e suas relações com esse grande monumento da literatura orientalista e que consideramos ser relevante para a dimensão da “orientalidade” inerente na atual cultura da mídia. Da mesma forma, procederemos a um breve inventário das principais imagens canônicas da orientalidade, presentes no cinema e na televisão.

4.3 – IMAGENS DAS *MIL E UMA NOITES* NA FICÇÃO

A primeira animação da trilogia *Aladim* foi lançada no cinema em 1992 pelos estúdios *Disney*. Inspirada diretamente no conto “A história de Aladim, ou a Lâmpada Maravilhosa” (GALLAND, 1992, p. 282), traz o herói, um jovem pobre que vagava pelo bazar roubando os mercadores, ou arrumando qualquer outro tipo de confusão, que fugindo à perseguição dos truculentos guardas armados com suas cimitarras, conhece uma bela princesa, Jasmine, por quem se apaixona. A história evoca o recorrente⁴¹⁰ tema da princesa, cortejada por vários pretendentes, mas indiferente a todos, até o aparecimento de Aladim, que em meio a suas aventuras encarna valores morais importantes como a solidariedade, a coragem e o senso de justiça. Como nas *Mil e Uma Noites* o herói enfrenta duras provações, principalmente enfrentando o vizir Jafar, que encarna o vilão maldoso e invejoso.

O personagem do vizir Jafar é retratado pelas *Mil e Uma Noites* a partir de sua contraparte real, o grão-vizir e irmão de leite de Harum al-Raschid, o mais famoso dos califas abássidas, que governou o mundo islâmico entre 786 e 809 d. C., e outro personagem que os contos trouxeram à imortalidade. Representado na obra como homem piedoso e incitado a assistir os infelizes e subjugados de seu povo, Jafar é, em oposição, recriado na animação sob uma persona inclemente e sediciosa, imagem ratificada por seu desejo em tomar para si o poder do gênio e dele municiado, destituir do poder seu corrente soberano. Essa trama

⁴⁰⁹ Mesmo aquelas produções do cinema ou da televisão que não dizem respeito ao universo cultural e religioso islâmico, mas que dialogam com outras tradições orientais, como a indiana ou a chinesa, trazem alguma marca da herança do imaginário das *Mil e Uma Noites* em sua constituição.

⁴¹⁰ O tema da princesa disputada por vários pretendentes apareceu também na telenovela *O Clone*, sobretudo nas fantasias da personagem solteirona Nazira, que vivia sonhando com um marido e se imaginava constantemente cortejada por vários pretendentes. Vale destacar que esse tema não é específico da literatura orientalista, se encontrando presente em outras tradições literárias.

articulada por Jafar, do servo dissimulado que se transforma no vilão pronto para a amotinação, é outro exemplo de motes e clichês consubstanciados pelas *Mil e Uma Noites*.

Voltando à animação, para combater a maldade de Jafar, o herói recorre como no conto, à ajuda do gênio, que se apresenta no desenho como uma figura cômica, alegre e trapalhona, portanto bem diferente da imagem sisuda e intimidadora evocada no livro pela criatura mágica⁴¹¹. O gênio do filme brinca com Aladim e seu séquito de acompanhantes: um macaco e um tapete voador, este último um objeto mágico que transporta o herói para vários lugares do Oriente: desertos, oásis, montanhas, cidades e palácios. Na história original, Aladim não conta com a ajuda do tapete. Este, aliás, na versão da obra traduzida por Galland, só aparece em um conto, “A História do Príncipe Ahmed e da Fada Pari-Banu” (GALLAND, 2002, p. 466) e mesmo assim, sem grande expressividade.

Tudo indica que a animação se configura em um importante exemplo da abertura do livro, permitindo adaptações, interpretações, reelaborações que, entre outros, incluem a fusão de personagens, objetos encantados e situações de vários contos. Além disso, o desenho remete constantemente a outros produtos da cultura audiovisual da mídia, pois o gênio frequentemente traz à tela pessoas, nomes e objetos (como carros), que apresentam pouco ou nenhum vínculo com as histórias das *Mil e Uma Noites*. Aparece até mesmo uma cena em que o gênio personifica a figura dos artistas de musicais da “Broadway”.

Por outro lado, em meio ao aparecimento de outras referências textuais, elementos da imagética orientalista e do fenômeno da “orientalidade” são constantemente destacadas, tais como os mercados, a arquitetura, os desertos, bazares, frutas, minaretes, camelos, caravanas, tapetes, lâmpadas, jardins e figuras típicas deste universo, como os guardas armados de cimitarras e mulheres veladas. Nem mesmo algumas referências ao tema do Oriente despótico e violento faltaram: a animação traz inferências a castigos cruéis, como o corte de mãos dos ladrões e a decapitação de presos.

Outro tema muito recorrente no orientalismo literário e na dinâmica imagética da “orientalidade” e que também não foi deixado de lado no desenho é o tropo do Oriente como lugar de riquezas infinitas. Aladim se vê no interior de uma “caverna viva”, onde tesouros de diversas naturezas são depositados juntamente com os objetos encantados da lâmpada e do tapete.

⁴¹¹ Devemos reconhecer que tanto a ajuda de animais encantados como de criaturas mágicas são aspectos que também caracterizam contos de autores europeus, por exemplo, nos escritos dos irmãos Grimm. Essa característica também aparece em várias produções da *Disney*. Geralmente, o herói é sempre um jovem, fraco e inexperiente que conta com a ajuda de algum animal ou criatura com poderes sobrenaturais.

De certa forma, o imaginário do orientalismo literário pode se apresentar de forma paradoxal em muitas produções. Por um lado, muitas vezes o Oriente é retratado como um lugar de miséria, cujo símbolo maior é caracterizado pela paisagem desértica e pela ausência de água – produções que têm o deserto como cenário geralmente enfocam a ideia de privação e atraso. Por outro lado, também em muitas ocasiões a região é retratada como um lugar de fabulosas riquezas e tesouros ocultos a espera de serem encontrados. Sendo assim, o que se percebe é a presença de uma ambiguidade na caracterização da paisagem oriental, principalmente quando é usada para representar o panorama geográfico árabe. A imagética da orientalidade oscila muitas vezes através de uma visão bidimensional que combina riqueza e fartura em um extremo e pobreza e carência em outro.

O desenho animado *Aladim, o Retorno de Jafar* é o segundo filme da trilogia de Aladim e foi lançado apenas em DVD pelos estúdios Disney. Trata-se de mais uma produção inspirada diretamente nas histórias das *Mil e Uma Noites* se caracterizando por uma bricolagem de contos, personagens e situações da obra. Têm-se aqui alusões à história de *Ali Babá e os quarenta ladrões*, pois o herói Aladim começa a animação roubando o tesouro dos ladrões na caverna. Aparece novamente o tapete encantado, um objeto mágico, conforme já destacamos, egresso do conto “A História do Príncipe Ahmed e da Fada Pari-Banu”, que se torna o veloz instrumento de transporte do herói. Como não podia faltar, temos também a ação do gênio da lâmpada que, como no livro, é responsável pela realização dos mais variados desejos do herói. Existe ainda um último filme dessa trilogia intitulado *Aladim e o Rei dos Ladrões*, que dá sequência as aventuras do herói juntamente com seus companheiros: a princesa, o macaco, o tapete e o gênio.

A série de desenhos *Aladim* constitui uma produção ficcional que abarca, em grande medida, boa parte das imagens estruturadas que se manifestam no fenômeno da orientalidade. Essas animações reciclam as principais imagens canônicas já elaboradas na tradição cinematográfica sobre o tema. Lá figuram imagens de desertos, oásis, palmeiras, camelos, construções ovaladas, cimitarras, adagas, o turbante, o tocador de flautas, a lâmpada, o tapete e o gênio. Estão também presentes a familiar imagem sexualizada da dançarina do ventre e da mulher velada⁴¹². Por tudo isso, podemos considerar *Aladim* e seus desdobramentos como um perfeito exemplo de uma tradição imagética, a orientalidade, largamente presente na cultura da mídia, mas, cujas raízes remontam a mais de dois séculos.

⁴¹² A imagem da mulher velada, na dinâmica da orientalidade que impregnou uma tradição ficcional não está associada à repressão, mas constitui um reforço de seus atributos de encanto e sedução, fascinando as audiências.

Outra animação que estabelece diálogos com *As Mil e Uma Noites* é conhecida no Brasil como o desenho do *Pica-Pau*, exibido nas televisões pelo mundo a fora a mais de meio século, perfazendo uma extensa lista de episódios. Podemos citar o episódio intitulado *Alado em Bagdá*, produzido em 1968, em que a história é protagonizada no cenário e no clima da ficção orientalista, permeada por imagens da orientalidade. Encantadores de cobra, vendedores de lâmpadas, gênios, ladrões e tapetes voadores aparecem ao lado do Pica-pau em um ambiente caracterizado e contextualizado em uma cidade oriental, não identificada, marcada na animação por uma arquitetura típica e pela musicalidade oriental – o encantador de cobra se utiliza de um instrumento musical tipicamente oriental, o clarim (cuja sonoridade inconfundível marca o movimento da serpente), para cumprir seu intento. Em meio a uma série de peripécias, o Pica-pau, personagem conhecido por sempre levar vantagem em seus enredos, termina o episódio sobrepujado pela perspicácia do gênio, que aqui não se apresenta como uma criatura que incute a ideia do medo, mas com um perfil bem carismático e animado – como no gênio da animação *Aladim*, embora este último evoque também a ideia de grandiosidade.

Neste episódio, o pica-pau também se depara com um faquir que se deita em pregos de borracha e um encantador de serpentes que se utiliza de um engodo para ludibriar o protagonista – no interior do cesto, no lugar da serpente, havia um homem que se utilizava de um fantoche de cobra. Conforme destacamos, o Oriente muitas vezes é retratado como um lugar de vilões. No desenho, podemos observar que o herói se encontra com um faquir charlatão e um falso encantador de cobras.

A presença de gênios e lâmpadas na animação do Pica-pau é recorrente. Em outro episódio, produzido em 1972, intitulado *gênio engenhoso*, o personagem Zeca Urubu, o vigarista do desenho, tenta enganar o herói vendendo uma lâmpada supostamente mágica – o trapaceiro inseriu um rato em seu interior que se fez passar por um gênio. Apesar de o Pica-pau ter inicialmente caído no ardil, posteriormente consegue se recuperar dando o troco no vilão.

Outra animação antiga, bastante conhecida do público brasileiro e que dialogou intertextualmente com *As Mil e Uma Noites* foi o desenho do marinheiro *Popeye*. Em um episódio intitulado *Popeye encontra Ali Babá e os quarenta ladrões*⁴¹³, vários clichês e

⁴¹³ Na verdade, trata-se de uma série de episódios produzidos em 1937, em que *Popeye*, interage com o universo textual-imagético das *Mil e Uma Noites*. Além do episódio citado, em outros três episódios, aparecem elementos do orientalismo literário e da imagética da “orientalidade”. São eles os seguintes: “Popeye em Sinbad , o marujo”; “Popeye em Alladdin e a lâmpada maravilhosa” e “Popeye em Sinbad, grande e mau”.

lugares-comuns do orientalismo literário e da “orientalidade” aparecem. Temos aí desde o deserto inóspito, cheio de ossos e caveiras, até a típica representação da cidade de arquitetura oriental, marcada por suas construções arredondadas, torres ovaladas e portões em formato de abobada em suas partes altas. Vale dizer que sob o estigma de imagens orientalistas muitas vezes o Oriente é apresentado como um lugar imutável, caracterizado pela imagem do atraso e do arcaísmo, como se o tempo estivesse parado, congelado. A imagem do deserto, muitas vezes pode ajudar a cristalização desse ideário, além de evocar, conforme já apontamos, a ideia da falta de recursos e da privação. De fato, na animação, o protagonista vaga juntamente com seus amigos por um deserto, sentindo sede e cansaço.

O enredo do desenho mostra os ladrões entrando na cidade, saqueando e brandindo a espada curva sob a liderança do rival de *Popeye*, Brutus, que nos episódios sempre encarna o vilão malvado. Essa arma, conhecida como cimitarra, é tradicionalmente atribuída no universo da imagética oriental aos muçulmanos, se constituindo, portanto, em um poderoso símbolo que associa o islã à violência. Não faltou nem a sonoridade tipicamente associada ao universo musical oriental, fazendo a função de trilha sonora do episódio.

O final da história mostra que após os ladrões se esconderam na “caverna mágica”, com os tesouros roubados pelo bando, ao longo de suas incursões, foram derrotados pelo herói, o marinheiro Popeye que, mais uma vez, triunfa em relação ao adversário, Brutus. Novamente aparece aqui a ideia do Oriente como um lugar que esconde riquezas fabulosas, prontas para serem encontradas.

Cumpre-nos destacar um aspecto recorrente nessas animações que representam o universo oriental e que evocam em suas histórias elementos intertextuais das *Mil e Uma Noites*. O Oriente é representado sempre como um lugar de magia e de maravilhas. Como no texto introduzido por Galland, muitos personagens recorrem a objetos mágicos como tapetes ou lâmpadas. Também muito frequente é a presença de criaturas mágicas, seres poderosos ou de lugares encantados repletos de maravilhas ou tesouros, como a caverna – esta última já apareceu em várias animações descritas ao longo desta seção. Essas representações reforçam a paisagem imaginária oriental como um mundo maravilhoso e exótico, logo, um lugar onde o fantástico e o sobrenatural se cruzam. Todas elas recorrem a um número relativamente limitado de imagens que estão principalmente associadas a certas ideias e temas do Oriente, configurando assim a orientalidade.

Entretanto, como já destacamos, mesmo considerando que muitos desses ícones constituem poderosos estereótipos, por se tratarem de imagens canônicas, esses cumprem um importante papel: servem para introduzir o Oriente e aspectos de sua civilização às audiências

ocidentais. São representações já inscritas em uma tradição, envolvem todo um imaginário já consolidado na Europa e na América e que, na medida em que novas produções do cinema e da televisão são confeccionadas, vão sendo reelaborados, adaptados e atualizados indefinidamente. Esse acervo imagético se constituiu como porta de entrada de uma percepção que o Ocidente instituiu sobre um outro cultural. Podemos considerar como uma primeira impressão fragmentada, parcial e incompleta, mas que funcionou como uma apresentação introdutória que se cristalizou na dinâmica ficcional, muitas vezes se encerrando nela. Trata-se de uma abordagem simplificada a um diferente que se converte em um molde estruturado e domesticado, que gera menos tensão que o referencial, diante da impossibilidade humana de se conhecer toda uma cultura em sua essência e complexidade.

Já como modelo de orientalismo literário e de imagens da “orientalidade” disseminadas na cinematografia, temos, por exemplo, o recente filme *O Príncipe da Pérsia: as areias do tempo*, lançado em 2010, outra produção audiovisual dos estúdios Disney, ilustrando a intertextualidade indireta em relação *As Mil e Uma Noites*. Trata-se de um produto de ficção que, apesar de não se reportar diretamente ao livro – embora conste na obra literária um conto intitulado “A História de Beder, Príncipe da Pérsia e de Sahara, Princesa do Reino de Samandal” (Galland, 2002, p. 93) –, pode ser entendida como uma “montagem híbrida” de vários clichês e lugares-comuns do texto.

Aparece o herói, que como nas histórias, é um quase filho do Rei, criado por este desde a infância. Tem-se a figura do vizir ambicioso, sempre pronto em maquirar intrigas para destronar o soberano, semelhante ao Jafar visto no desenho *Aladim*, assim como o recurso a um objeto encantado – aqui representado por uma adaga “mágica” que proporciona a liberação de uma “areia encantada” capaz de garantir o retorno do tempo. Tudo isso acrescentado de um espetáculo à parte proporcionado pelo cenário e pela musicalidade oriental. Paisagens exóticas, palácios magníficos, mercados e desertos se sucediam na telona embalados pela já familiar sonoridade atribuída ao Oriente.

A produção é subproduto de uma primeira inferência midiática, a franquia de videogames *Prince of Persia* criada em 1989, como jogo de ação em plataforma⁴¹⁴. O enredo do jogo, que toma lugar na antiga Pérsia, narra a história de um príncipe sem nome, que protagoniza junto à princesa da Pérsia um romance proibido. No game, o Sultão dos persas parte para a guerra em terras estrangeiras, e relega ao seu vizir, Jafar, o direito de reinar em

⁴¹⁴ O jogo *O príncipe da Pérsia* foi produzido em 1989 pela *Ubisoft*, empresa responsável também por sua distribuição e considerada, por uma revista norte-americana especializada em análise de jogos, uma das maiores fabricantes de videogames do mundo. Versão on-line: <http://www.gdmag.com>

seu lugar. Constituído de poder, Jafar trancafia o príncipe e a princesa, e a ela dá um ultimato: casar-se com ele, ou morrer dentro da próxima hora. O desdobramento do jogo pauta-se justamente sob a fuga do príncipe de sua clausura, indo ao socorro da princesa. O jogo, assim como o filme, revisita inúmeras imagens e representações engendradas pela obra literária escrita por Galland, inclusive a menção ao ilustre vizir do califa Harum al-Raschid, imortalizado no famoso livro.

Já em relação ao cinema brasileiro, podemos citar o filme *Ali Babá e os quarenta Ladrões*, produzido em 1972 e estrelado por Renato Aragão e Dedé Santana, membros do grupo de comédia “Trapalhões”. Trata-se de mais uma dessas produções cinematográficas que recupera os temas do orientalismo literário assim como algumas imagens canônicas da orientalidade. Na trama, Renato Aragão interpreta Ali Babá, um sujeito indolente que se sustenta à custa do irmão⁴¹⁵. Despejado pela impaciência da cunhada, o personagem encontra nas ruas a ex-trapezista Rosinha, jovem que ficou paraplégica ao acidentar-se num circo. Comovido, Ali Babá tenta levantar o dinheiro que paga o tratamento da moça, e nesse propósito, encontra um depósito de riquezas acumuladas por um grupo de quarenta ladrões, contrabandistas, que guardavam suas mercadorias em uma caverna mágica.

Nesta produção da cinematografia brasileira, mais uma vez tem-se alusão ao fantástico e maravilhoso, através da caverna encantada que esconde um tesouro. Nesse caso, também temos uma leve referência ao Oriente como local de riquezas ocultas e intermináveis, embora o filme não tenha essa região como cenário. O protagonista Ali Babá ouve um dos ladrões pronunciar as palavras mágicas que abrem a caverna, assim como as palavras que fecham a entrada da gruta. O herói trapalhão, ao adentrar no esconderijo se depara com toda sorte de riquezas acumuladas, que incluem muito dinheiro e barras de ouro, além de uma grande quantidade de mercadorias contrabandeadas, como relógios, televisores e garrafas de uísque. Depois de uma série de peripécias e aventuras, Ali Babá se apodera de parte do dinheiro, conseguindo, desta forma, o recurso necessário para custear as despesas do tratamento de Rosinha, que volta a andar.

Portanto, essa produção fílmica nacional de inícios dos anos setenta, também recorre ao imaginário da literatura orientalista, apesar de seu enredo ser ambientado no Brasil. Mesmo sem que os personagens tenham vinculação direta com os árabes ou a religião islâmica – exceção feita apenas ao nome do principal protagonista que conforme visto acima recuperou o nome do herói de um dos principais contos do livro – através do primado da intertextualidade,

⁴¹⁵ Como na história original, o herói é pobre, ao contrário do irmão que se apresenta como um comerciante casado e estabelecido.

uma adaptação da tradição literária árabe foi apropriada e reelaborada, o que demonstra a popularidade e permanência desse universo imagético, que será retomado também pela moderna teledramaturgia brasileira.

Nesta seção, não tivemos a pretensão de mapear com profundidade a vasta presença de filmes e animações que incorporaram de uma forma ou de outra o imaginário orientalista egresso das *Mil e Uma Noites*. Através dos exemplos aqui apresentados, identificamos várias referências textuais que filiam essas obras audiovisuais ao universo do orientalismo literário e, por conseguinte, à imagética da orientalidade. Nem mesmo a produção ficcional nacional se furtou a essa dinâmica. Nos próximos subcapítulos vamos analisar como o principal produto da indústria cultural brasileira se utilizou de recursos intertextuais para trazer imagens e representações orientalistas ao público que assiste telenovelas. Apesar de não inaugurar esse expediente na ficção teledramatúrgica nacional, *O Clone*, em nosso modo de ver, se constituiu no maior exemplo de transposição desse imaginário, sobretudo pela abundância de referências a essa tradição imagético-textual.

4.4 - A INVENÇÃO DA TELEDRAMATURGIA ORIENTALISTA: O CLONE E AS MIL E UMA NOITES

Por meio da televisão, a população acaba consumindo imagens e discursos. A TV é um lugar privilegiado de criação, recriação, reforço e circulação de sentidos, instaurados através do discurso televisivo. Em relação ao islã, esse discurso foi construído em diferentes gêneros televisivos, tais como a animação, a teledramaturgia e as produções cinematográficas exibidas na televisão, além é claro, do telejornalismo. Neste processo, *As Mil e Uma Noites* se apresentam, em suas várias formulações e adaptações, como uma matriz referencial deste discurso através do primado da intertextualidade.

A construção da imagem do islã na telenovela *O Clone* se erigiu sobre bases já estabelecidas por representações semelhantes evocadas em outros momentos pela televisão ou por outros meios como o cinema. Seu universo discursivo se apoderou do imaginário, de uma memória discursiva, cujo ponto de partida pode ser assinalado na perspectiva do orientalismo literário das *Mil e Uma Noites* e suas várias apropriações e adaptações.

A memória discursiva reatualiza acontecimentos de práticas passadas em uma conjuntura presente. É através dela que o interdiscurso ganha materialidade, pois faz circular

formulações discursivas já enunciadas. E é nessa perspectiva que pensamos as relações entre *As Mil e Uma Noites* e a ficção televisiva: o texto introduzido por Galland funcionou como uma retratação caricaturizada, simplificada e imprecisa, mas bastante evocativa do islã. O livro familiarizou a cultura islâmica para as audiências europeias. A novela, do mesmo modo, modelou e familiarizou o islã para uma audiência brasileira a partir de uma tradição imaginativa derivada dessa tradição literária. E se, conforme destacou Martyn Allebach Oliver, o livro promoveu uma relativa humanização dos muçulmanos, a novela, também contribuiu para humanizar o islã, e seus fiéis num contexto complicado para essa civilização.

Entretanto, vale destacar que não foi à novela de Glória Perez a pioneira na reprodução do imaginário orientalista no cenário ficcional novelístico brasileiro. Bem antes, outras produções nacionais já vinham introduzindo e dialogando com o repertório da orientalidade, pelo menos desde o final da década de 1960. Podemos citar como exemplo, a telenovela *Sheik de Agadir*, lançada pela Rede Globo entre o final do ano de 1966 e começo do ano seguinte, portanto há cerca de 35 anos antes da primeira exibição da novela *O Clone*.

Esta produção de autoria da cubana Glória Magadan teve como um de seus cenários mais recorrentes imagens que representavam paisagens desérticas, inclusive fazendo alusão ao deserto do Saara. Boa parte das tomadas tiveram como lugar as dunas da Restinga de Marambaia, no litoral fluminense⁴¹⁶. A trama incorporou ao lado do melodrama um clima de mistério, marcado por um sequestro – a mulher que vai ser a esposa do Sheik é sequestrada em um hotel – e misteriosos assassinatos que garantiram suspense até o seu último episódio. Apesar dos improvisos, o folhetim reproduziu o imaginário orientalista na caracterização e composição de alguns personagens, na ênfase à paisagem desértica e também através da representação do marido árabe autoritário, tendo um personagem, o Sheik incorporado influências de Rodolfo Valentino, que havia sido protagonista principal do filme *O Sheik* na década de 20, na composição do papel.

Outro exemplo retirado da teledramaturgia nacional que recorreu levemente ao imaginário orientalista foi à novela *Os Imigrantes*, produzida pela Rede Bandeirantes e exibida entre abril de 1981 a junho de 1982. Essa produção, que foi considerada a melhor telenovela produzida pela emissora e uma das melhores da década de 1980, atingiu 452 capítulos – foi a segunda maior novela da televisão brasileira – e contou a saga de imigrantes que chegaram ao Brasil nas primeiras décadas do século XX (XAVIER, 2007, p. 209).

⁴¹⁶ Ver: <<http://memoriaglobo.globo.com/memoriaglobo/0,27723,gyn0-5273-223567,00.html>>. Acesso em 27/03/2012.

Dentre os imigrantes, faziam parte alguns cristãos de origem libanesa e que encarnaram o estereótipo do mascate, o comerciante típico médio-oriental que emigra para o Brasil e é tachado de “turco”. Os atores Luís Carlos Arutin e Dionísio de Azevedo fizeram o papel de Youssef⁴¹⁷ e Tufik, respectivamente. Apesar de ambos não serem muçulmanos, importa considerar que imigrantes sírio-libaneses, independentemente de serem cristãos ou muçulmanos, sempre foram considerados no Brasil como “turcos”. Geralmente associados às atividades comerciais, no imaginário nacional o “turco” era sinônimo de comerciante esperto, perspicaz, pão-duro, e que se enriquecia com o comércio de coisas miúdas (KARAM, 2009, p. 50-51).

A representação do imigrante de origem sírio-libanesa como “mascate” ou o “turco esperto” vai encontrar ressonância em outras produções da televisão brasileira como na telenovela *Gabriela*⁴¹⁸ exibida pela Globo em 1975 e que trazia o personagem Nacib, comerciante de origem sírio-libanesa, chamado de turco por muitos de seus fregueses. Vale dizer que essa representação do “turco esperto” é muito recorrente na literatura nacional, sobretudo na obra do escritor Jorge Amado autor do romance *Gabriela, cravo e canela*, que foi adaptado pela Globo, conforme já afirmamos. Em *Tocaia Grande*, outro romance escrito por Jorge Amado, por volta do início dos anos 80 e que foi também adaptado para a televisão⁴¹⁹, o tema do imigrante médio-oriental que vem para o Brasil e se dedica ao comércio ganha fôlego novamente. Nessas duas obras da literatura nacional que foram adaptadas para a teledramaturgia, o imaginário do mascate turco é reforçado pela temática do homem árabe e da sexualidade interracial. Além de suas aptidões comerciais, os homens árabes são representados também como portadores de “grande virilidade sexual” (KARAN, 2009, p. 175).

Apesar de sua especificidade no seio da cultura brasileira, a figura do “mascate turco” também carrega elementos da dinâmica da orientalidade. Seja como o comerciante esperto que se dá bem, ou o negociante pão-duro que faz uso de várias artimanhas para subir na vida, a imagem não deixa de ter um sentido negativo, pejorativo, como John Tofik Karam salientou em sua pesquisa (KARAM, 2009, p. 133-134). Mesmo levando em consideração que tal imaginário tenha sofrido um certo deslocamento nos últimos anos, com um maior

⁴¹⁷ Esse personagem foi o responsável por um inconfundível bordão: “nos não é turco não! Nós é libanês.”

⁴¹⁸ Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de Jorge Amado, realizada por Walter Dust. Foi considerada por muitos como a melhor novela da história brasileira (HAMBURGER, 2005, p. 91).

⁴¹⁹ A Rede Manchete exibiu a telenovela *Tocaia Grande* entre 1995 e 1996.

reconhecimento⁴²⁰ dos árabes que emigraram para o Brasil, essas representações podem ser consideradas, de certa forma, herdeiras de um “orientalismo literário nacional”⁴²¹, que enquadrou a imigração sírio-libanesa em uma tipologia. Além disso, o tema da sexualidade árabe encontra muita proximidade com o discurso que associa os muçulmanos ao ambiente do harém, e da lascívia. Conforme mostraremos mais adiante, a associação dos árabes e muçulmanos com a imaginação literária orientalista, herdeira das tradições das *Mil e Uma Noites* foram retomadas e reforçadas na novela *O Clone*.

A telenovela *O Clone* transcodificou um velho discurso e imaginário sobre o islã e sua cultura, bem como sobre os árabes e muçulmanos, veiculando representações por meio dos personagens, diálogos, imagens e situações. Conforme já assinalamos, uma parte expressiva desse universo representativo que a trama novelística resgatou, pertence ao acervo das *Mil e Uma Noites*, uma das obras fundadoras do orientalismo literário. Nesse sentido, podemos dizer que *O Clone* retomou o orientalismo das *Mil e Uma Noites*, realizando um notável trabalho de apropriação cultural, reelaborando e resgatando assim, várias imagens canônicas na dinâmica imagética da orientalidade.

Nomes de personagens da novela como os de Ali, Amin e Amina, assim como os de Ahamed (era um empregado na casa do Ali) e Abdala (este último um suposto tio do patriarca Ali) foram retomados de contos do livro, inspirados diretamente em personagens da obra literária – porém, devemos ressaltar que esses nomes são muito comuns em países árabes. Personagens da trama contam histórias maravilhosas claramente influenciadas pelos contos. É o caso, por exemplo, do ancião Abdul, que conta a estória da “mesquita voadora” para as crianças. Tal narrativa é fortemente baseada no conto “Aladin e a Lâmpada Maravilhosa”, no qual um palácio é deslocado por obra de encantamento de um lugar da Ásia para uma região da África.

Outra referência que a novela faz aos contos da obra introduzida por Galland se dá por ocasião de um capítulo em que a personagem Nazira, interpretada pela atriz Eliane Giardini, narra uma história, a pedido das crianças, intitulada “Ali Babá e o tapete mágico”⁴²², mas que

⁴²⁰ Conforme John Tofik Karam destacou, o neoliberalismo projetou um maior reconhecimento dos elementos culturais dos árabes no Brasil. Assim sendo, o alegado talento inato do árabe de origem sírio-libanesa para negociar e se virar, as tradições culinárias, bem como a dança ganharam visibilidade e despertaram um maior interesse (KARAM, 2009, p. 269).

⁴²¹ Trata-se de um conjunto de representações que permeiam a literatura brasileira quando o assunto em questão é relacionado com os imigrantes de origem médio-oriental. A ideia do turco esperto talvez se constitua como a mais prevalente delas. Em função de sua enorme presença no imaginário coletivo nacional, podemos afirmar que a imagética do “turco esperto”, ligada ao estereótipo do mascate de origem médio-oriental se configurou como uma imagem canônica especificamente nacional, singularizando esse ícone da orientalidade na cultura da mídia brasileira.

⁴²² Novela *O Clone*, capítulo 195. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

na verdade, trata-se de uma versão da conhecida história de “Ali Babá e os Quarenta Ladrões” e que já havia sido contada pela mesma Nazira em alguns capítulos anteriores⁴²³. Essa narrativa é, na verdade, a apropriação de um produto audiovisual que resultou de uma colagem dos contos “Ali Babá e os Quarenta Ladrões” e “A História do Príncipe Ahmed e da Fada Pari-Banu”. Essa montagem produziu uma narrativa híbrida que mistura situações e personagens dos dois contos. Algumas vezes, nessas hibridações, aparece também a figura do Aladim voando num tapete. O “Tapete Mágico”, maravilha encantada que figura no segundo conto, e ocasionalmente nas adaptações de Aladim, termina por ser apropriado pelo herói das histórias e passa a se constituir em peça fundamental nas adaptações e um dos principais símbolos das imagens orientalistas e da orientalidade. Conforme demonstramos, esse expediente foi bastante utilizado por vários produtos da cultura da mídia como nas já citadas animações do *Pica-pau* e nos desenhos dos estúdios Disney, com destaque para *Aladim* e suas sequências, que são variações dessa mesma adaptação híbrida, misturando personagens e fatos de histórias diferentes das *Mil e Uma Noites*.

Retornando à personagem “Nazira” da novela *O Clone*, foi a que mais evocou referências e situações oriundas diretamente das páginas dos contos do livro. Nazira era uma mulher que vivia obcecada a procura de um marido⁴²⁴. Por isso, em várias cenas e capítulos a personagem “sonhava” com pretensos maridos, passando a viver em boa parte da trama, fantasiando e imaginando situações que remetiam diretamente ao clima das *Mil e Uma Noites*. Em uma cena, retirada do capítulo 48, ela aparece sendo cortejada por vários “pretendentes”, todos vestidos com uma indumentária típica da ficção literária orientalista e de sua variante audiovisual, a orientalidade. A cena remete ao imaginário sensual do harém, mas com protagonistas invertidos. Em vez do homem estar rodeado por mulheres, tem-se aí, a personagem ladeada por vários homens que a agradam com presentes⁴²⁵.

No capítulo final da trama, Nazira protagoniza uma cena bastante hilária, ao aparecer montada em um cavalo alado, agarrada ao seu pretendente, o “Príncipe Miro”, vestido de roupa negra. Ambos encerram sua participação na novela montados na criatura mágica que levanta vôo e desaparece no céu⁴²⁶. Anteriormente, a mesma já havia protagonizado um

⁴²³ Novela *O Clone*, capítulo 167. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴²⁴ Para Patrícia de Miranda Iorio, a “solteirona Nazira se refugia na fantasia dos contos de Scherazade para sobreviver à opressão contra a mulher e cultivar suas esperanças de conquistar um marido e cumprir, através do casamento, as tradições reservadas a mulher virtuosa e respeitadora dos costumes” (IORIO, 2010, p. 109).

⁴²⁵ O comportamento da personagem, incluindo suas fantasias sugere elementos que apontam para questões emancipatórias da condição feminina. Nazira muitas vezes, fazia referência às “mulheres do Cairo” como exemplos de emancipação, chegando em algumas ocasiões a se comparar e ou guiar seu comportamento pelo delas.

⁴²⁶ Novela *O Clone*, capítulo 207. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

momento ao longo da narrativa folhetinesca imaginando-se servida por um poderoso gênio que disponibilizava o seu poder para atender suas fantasias amorosas⁴²⁷, transformando-a em uma princesa, a “cinderela Nazira” – um caso de hibridação textual na qual referências de uma outra tradição literária são evocadas e apropriadas na ficção televisiva.

Em outro capítulo⁴²⁸, é a vez do tapete voador, poderosa imagem canônica da orientalidade, figurar nas fantasias da solteirona Nazira que, assim como os personagens das *Mil e Uma Noites*, também recorre a objetos encantados como o “tapete voador” e ou criaturas mágicas, gênios ou mesmo o cavalo voador, anteriormente citado, para a satisfação de seus intentos. Nazira também era reconhecida pelas crianças como uma ótima contadora de histórias. Não foram poucas às vezes, ao longo da exibição da novela, em que os meninos e meninas do núcleo muçulmano recorreram a ela para narrar alguma aventura extraída das páginas do livro e que muitas vezes recebia acréscimos de sua imaginação⁴²⁹.

Uma última observação a respeito da personagem Nazira, que era obcecada pela vontade de procurar um marido, pois temia “morrer seca”, evocando assim um dos maiores temores das mulheres da novela. Ela procurava se apresentar como uma mulher muçulmana “moderna” fazendo ocasionalmente algum tipo de referência à “mulher moderna no Cairo” que sentava “para conversar com o noivo”⁴³⁰. Esse comportamento da personagem provocava atritos entre ela e o tio, o conservador Abdul, que a acusava em tom de reprovação de querer ser “muito moderna” e por isso estar agindo como uma “mulher espetaculosa”⁴³¹.

A telenovela, cuja parte do enredo teve como cenário o Marrocos, tinha em referências ao Egito e sua capital, a cidade do Cairo como elemento de modernidade e de cosmopolitismo. Conforme demonstramos acima, na trama, a mulher do Cairo era sinônimo de mulher moderna, progressista e mais liberal, pois sentava “para conversar com o noivo”. Curiosamente, a autora preferiu evocar o Egito que, apesar de ter passado por um processo de intensa modernização nas últimas décadas, também conheceu o fenômeno do ressurgimento islâmico com relativa intensidade. Logo, também poderia estar associado ao conservadorismo religioso. Mas não foi essa a escolha da autoria e da produção. Ironicamente, *O Clone* seria

⁴²⁷ Novela *O Clone*, capítulo 187. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴²⁸ Novela *O Clone*, capítulo 154. Ver também o capítulo 167. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴²⁹ Exemplo disso ocorreu no capítulo 195, quando as crianças pedem a ela para contar a história de “Ali Babá e do tapete mágico”.

⁴³⁰ Novela *O Clone*, capítulo 38. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴³¹ Novela *O Clone*, capítulo 61. No capítulo 90 ela é acusada de querer ser “muito moderna como as mulheres do Cairo”. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

rodado no Egito, mas um comentário justamente da atriz que interpretou Nazira, Eliane Giardini, levou um ministro de Estado do país a impedir as gravações em seu território⁴³².

Desta forma, esse imprevisto levou a produção a realizar os trabalhos no Marrocos. Por outro lado, o Marrocos também é um país que atravessou, ao longo das últimas décadas, uma relativa modernização, conhecendo também os efeitos da influência ocidentalizante. Portanto, poderia ter sido tomado como um lugar aberto aos novos costumes, nos quais coexistem conservadores e progressistas – e com “mulheres modernas”. Mas não foi essa a opção da autoria.

Retomando nossa análise que estabelece as relações da literatura orientalista com a cultura da mídia nacional, como no livro, o folhetim também mostrou que as mulheres recorriam a uma série de práticas de cunho supersticioso, como o recurso a leitura da sorte através da cafeomancia, o temor em relação aos “gênios”, presságios, bem como práticas relacionadas à fertilidade feminina.

A personagem da telenovela que mais apelou ao universo da superstição e por isso, a nosso ver, encarnou com maior propriedade o mundo mágico dos contos das *Mil e Uma Noites* foi Zoraide⁴³³, interpretada pela atriz Jandira Martini, que na trama era a mulher que cuidava da casa do patriarca Ali – e que ao final da narrativa se tornou mais uma das esposas do ancião. Simpatias, presságios e alusões a algum tipo de “gênio do mal” ou “ruim” fizeram parte de sua conduta em várias situações, ao longo de praticamente toda a novela. Até ecos de sobrevivência de antigas práticas pré-islâmicas foram identificadas na sua “vivência”.

Vamos iniciar pela prática da leitura da sorte, através da “xícara suja de borra de café”. Não foram poucas as cenas em que Zoraide “leu a sorte” da sobrinha de Ali e principal protagonista feminina da novela, Jade. Identificamos uma infinidade de passagens distribuídas em mais de dez capítulos⁴³⁴, nos quais ela procura “interpretar” o futuro da moça, que na novela se apresentava como uma mulher dividida entre suas raízes muçulmanas e sua experiência de vida no Brasil, um país ocidental. Apesar de se apresentar como uma mulher experiente⁴³⁵ e conciliadora, imbuída de uma forte tradição de sabedoria popular feminina,

⁴³² Conforme Patrícia de Almeida Iorio, a atriz Eliane Giardini deu declarações que foram publicadas pela imprensa brasileira, “segundo a qual a personagem Nazira lhe daria chances de falar sobre a opressão sofrida pelas mulheres no mundo muçulmano” (IORIO, 2010, p. 106).

⁴³³ Zoraide era representada como uma Beduína, que muito nova havia sido tirada do seu meio familiar para morar na cidade, na casa do Ali. Ela cuidava da casa do patriarca conduzindo os serviços domésticos como se fosse uma governanta.

⁴³⁴ Novela O Clone, capítulos 8, 24, 49, 53, 74, 82, 140, 144, 170, 182, 213. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴³⁵ Em conversas com outras mulheres mais jovens, ela procurava sempre aconselhar, como no primeiro capítulo no qual sugere para as sobrinhas do Ali “que a mulher tem que saber atrair o homem”. Em outra cena mais

Zoraide acabou se envolvendo em algumas situações confusas, principalmente, em função de sua cumplicidade com a Jade e seus vários ardis – o que lhe valeu alguns problemas com o “tio” Ali, acarretando em uma ocasião até a saída de sua casa.

Para Patrícia de Miranda Iorio, Zoraide se valia de sua “longa experiência de vida como mulher numa cultura masculina para brindar os mais jovens com a sabedoria da conciliação: diante de qualquer impasse, contornar sempre, pois o confronto, segundo ela, só produz endurecimento” (IORIO, 2009, p. 109). Em uma das várias cenas em que utilizou do recurso da leitura da sorte através da xícara suja de borra de café, a xícara caiu se quebrando, levando a experiente muçulmana a interpretar o fato como um mau presságio⁴³⁶.

Zoraide, por sua origem beduína⁴³⁷ também evocava a mulher portadora de velhas tradições, muitas delas anteriores ao advento do monoteísmo islâmico. Para Maria Cardeira da Silva, o cotidiano feminino nos meios populares da sociedade islâmica marroquina é carregado de tradições que vão muito além da religião. Elas incluem práticas diversas que abarcam a magia, a medicina tradicional, as possessões, a tatuagem e outras, demonstrando a capacidade das mulheres marroquinas para a bricolagem e as hibridações culturais (Silva, 1996).

Zoraide demonstrou, desde suas primeiras aparições no folhetim, essa capacidade de evocar práticas que extrapolam o âmbito da religião. Já no segundo capítulo ela ministra conselho para se afastar o mau olhar. Em outra oportunidade, aconselha Latifa em uma cena que recorreu à religião, mas acrescentou um elemento de credence popular. Vale destacar o trecho em que a personagem, em tom didático, sugere a Latifa, que havia acabado de dar a luz a uma criança, para “falar bastante o alcorão para ela. A criança que cresce ouvindo o alcorão se torna muito virtuosa”. Em seguida, a experiente muçulmana pede à jovem mãe para “mastigar e por um pouquinho de tâmara na boca da criança, que é para a vida dela ser doce”⁴³⁸.

A cena citada acima sugere que Zoraide representava o componente do islã popular presente na novela, portador de elementos de uma velha tradição cultural que mesmo a despeito da religião, sobrevivia e se acomodava sob o manto do monoteísmo. Essa bricolagem de práticas engendradas pela personagem também a colocava algumas vezes em rota de

adiante ela fala para Jade sobre o valor da hospitalidade: “a hospitalidade é uma coisa muito sagrada”. Ver: Telenovela O Clone, capítulo 8. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴³⁶ Telenovela O Clone, capítulo 170. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴³⁷ Em cena que foi ao ar no capítulo 37 ela conta um pouco de sua infância, chegando a falar do Saara e dos “mistérios do deserto”. Telenovela O Clone, capítulo 37. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴³⁸ Telenovela O Clone, capítulo 51. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

colisão com o patriarca Ali, que em uma ocasião chegou a comentar que “os árabes antigos eram cheios de superstição, mas o islã desmentiu tudo. A Zoraide mesmo que morava no deserto quando veio morar aqui na minha casa ela era cheia de superstição, não é Zoraide?”⁴³⁹.

Além da experiência em função de sua tradição beduína, mais espontânea e menos condicionada pelos preceitos religiosos, devemos destacar também que Zoraide se apresentava como uma mulher sábia e astuciosa. Foram muitas as cenas em que disponibilizou a sua astúcia e inteligência para ajudar as outras mulheres muçulmanas a superar as vicissitudes da condição feminina em uma sociedade regida por costumes patriarcais, muitas vezes reforçados por interpretações conservadoras da religião. Podemos citar a título de ilustração dois exemplos: o primeiro pode ser apontado em cena que Zoraide, demonstrando muita astúcia e cumplicidade mostra a Jade uma estratégia para que o marido, Said a repudie três vezes, o que no islã acarreta o divórcio⁴⁴⁰.

O segundo exemplo que escolhemos se apresenta na trama no capítulo em que Latifa, conversando ao telefone com Zoraide, lamenta as cobranças feitas pelo marido para que ela lhe desse um filho. Temos aqui o que Bouhdiba chama de “angústia do ventre seco”, ou seja, o medo e a angústia da mulher muçulmana diante de uma eventual esterilidade. Por isso, o autor destaca a importância da maternidade no contexto social islâmico, como o instrumento capaz de conferir estabilidade e tranquilidade às mulheres (BOUHDIBA, 2006, p. 283-285). Decorre disso a quase obsessão da personagem Latifa por um filho e o seu medo diante da possibilidade de uma esterilidade. Voltando a cena, Zoraide, depois de ouvir a jovem muçulmana se lamentar, argumenta em tom enfático que “o homem muçulmano já nasce fértil”, frase que reafirma o mito da masculinidade que permeia o imaginário em torno dos homens árabes. Em seguida, ela aponta uma estratégia para Latifa “distrair” Mohamed à noite no quarto do casal:

Lembra de sherazade? Durante mil e uma noites ela consegue distrair o sultão que queria cortar a cabeça dela. A cada noite ela contava uma história tão bonita que ele adia cortar a cabeça dela, porque ele queria saber como a história continuava no dia seguinte.⁴⁴¹

A citação acima trata-se de um trecho da fala da personagem que remete diretamente ao universo do orientalismo das *Mil e Uma Noites*, o que corrobora mais uma vez o que viemos destacando ao longo de parte deste capítulo: a importância dessa ficção para a

⁴³⁹ Telenovela O Clone, capítulo 140. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁴⁰ Telenovela O Clone, capítulo 33. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁴¹ Telenovela O Clone, capítulo 41. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

composição do ambiente ficcional dos árabes e muçulmanos de uma maneira geral e, também sua expressividade no meio da teledramaturgia nacional. Importa ressaltar aqui que foi Zoraide, munida de sua experiência e vivência como mulher muçulmana que mediante o exemplo do grande monumento literário de sua tradição, chamou a atenção de Latifa para a importância da sedução, na vida do jovem casal.

No mesmo capítulo, Latifa em companhia do marido, protagoniza uma cena permeada de muita sensualidade, evocando um ambiente de exotismo e fantasia, para deleite e excitação de seu marido e do público que assistiu àquele capítulo. A partir desse momento, a trama vai mostrar frequentemente cenas em que Latifa através de sua performance e poder de sedução, consegue prender Mohamed e os milhões de telespectadores que se deixam encantar mergulhando suas imaginações na dinâmica imagética orientalista, tendo como ponto de atração o que, a nosso ver, se figura como um dos maiores ícones da orientalidade: a imagem da mulher oriental, dançando sensualmente, muitas vezes velada com seu ventre de fora. Essa poderosa imagem é materializada na figura da odalisca, que simboliza e caricatura essa representação, povoando o imaginário ocidental há muito tempo, conforme teremos oportunidade de demonstrar no próximo subcapítulo.

Portanto, Zoraide, apesar de não se apresentar como uma mulher casada, embora já tivesse uma idade mais avançada, é portadora das virtudes da “mulher oriental” ardilosa, sedutora e que sabe como “prender” o instinto masculino. Em relação à capacidade da personagem de expressar o universo islâmico popular, marcado por velhas práticas e tradições, hibridismo e bricolagem, ainda poderíamos citar outras passagens⁴⁴² em que ela ensina as jovens mulheres da família simpatias, e ou até a utilização de ervas para fins abortivos. Em uma delas, temos Jade, que não queria engravidar de Said, fazendo uso de uma erva, até o momento em que é descoberta. “Tio” Ali chama imediatamente Zoraide repreendendo-a por sua suposta cumplicidade,⁴⁴³ fato que nos leva a sugerir que a sua sobrinha contou com a ajuda e experiência da muçulmana mais velha, pois Jade era muito nova, imatura e completamente desconhecadora das tradições populares.

Como nas histórias das *Mil e Uma Noites*, essas passagens da dramaturgia ficcional brasileira mostraram que, apesar do monoteísmo islâmico, o universo cultural muçulmano é marcado por uma riqueza de tradições, costumes e sobrevivências pré-islâmicas. Na literatura orientalista introduzida por Galland, os personagens, apesar de muçulmanos, praticam magias

⁴⁴² Outros personagens também fizeram uso desse recurso. Hânia, segunda esposa de Said, faz simpatia para gerar um filho homem. Telenovela O Clone, capítulo 176. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁴³ Telenovela O Clone, capítulo 46. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

e sortilégios, recorrem a gênios, feiticeiros, encantadores, fazem presságios e temem espíritos malignos. As narrativas transcorrem em meio a um ambiente permeado pelo maravilhoso e pelo sobrenatural.

Na telenovela, Zoraide, além da velha prática de “interpretar o futuro” através da Cafeomancia, recorre constantemente à figura do gênio, principalmente para justificar a conduta de certas pessoas da trama em determinadas situações. No entanto, tal “costume” de atribuir justificativa para determinadas ações não vai ser exclusividade de Zoraide. Outros personagens também farão uso desse recurso⁴⁴⁴. Para exemplificar, temos Mohamed, sobrinho de Abdul e casado com Latifa, sobrinha do patriarca Ali. Mohamed encarna o típico comerciante árabe, habilidoso na arte de negociar as mercadorias, principalmente tecidos, como lenços e véus. O personagem representa o estereótipo do “mascate”, muitas vezes tachado de “turco”, de origem médio-oriental e que já apareceu em outras produções da teledramaturgia nacional, como foi o caso da já citada novela *Os Imigrantes*.

Mohamed, depois de casado, instala loja no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de São Cristovão. Seu estabelecimento é chamado de “Lâmpada Maravilhosa”, mais uma alusão direta a um dos objetos encantados mais populares dos contos das *Mil e Uma Noites*. Como no livro, a novela demonstra que a prática do comércio se inscreve dentro de uma tradição cultural antiga, valorizada na sociedade islâmica e muitas vezes passada de pai para filho. A trama mostrou inclusive Mohamed ensinando a seu filho Amim “a arte” de comerciar. Ele, para se justificar perante sua esposa Latifa, que estava bastante chateada com a possibilidade levantada pelo marido de um novo casamento, para possuir “uma segunda esposa”, atribuiu a sua atitude ao fato de que “(...) foi tomado por um gênio ruim”⁴⁴⁵.

A telenovela, então, destacou a forte presença da figura dos gênios no imaginário coletivo islâmico, pois volta e meia “um muçulmano” da trama atribuía a um “espírito ruim” ou a um “gênio ruim” algum tipo de ação. Nessas cenas, representações do orientalismo literário eram evocadas, bem como imagens canônicas do acervo da orientalidade emergiam, como por exemplo, na ocasião em que Nazira se imagina atendida por um gênio que estava a sua disposição⁴⁴⁶. Aparece a figura do gênio com todos os atributos de sua imagem constantemente retratada nas várias obras ficcionais que reproduziram o seu tipo caricato no cinema e na televisão – o figurino do gênio é representado por um ator alto e vestido com a

⁴⁴⁴ Que também é comum em outras tradições religiosas como a católica, por exemplo.

⁴⁴⁵ Novela *O Clone*, capítulo 199. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁴⁶ Novela *O Clone*, capítulo 187. Fonte: Arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

indumentária típica largamente utilizada nos filmes e até animações para a sua retratação – o que lhe confere também um lugar de destaque na imagética da orientalidade

Portanto, não restam dúvidas de que o livro traduzido e introduzido na Europa por Galland tenha se tornado uma importante fonte material para outras ficções. *O Clone* é mais uma demonstração da importância e da persistência do orientalismo literário na representação do islã. Através de mais um produto da ficção televisiva, uma telenovela brasileira, elementos subjacentes a um antigo imaginário são retomados e reformulados. Referências do clássico da literatura universal, *As Mil e Uma Noites* foram remodeladas, a partir de uma linguagem televisiva, mas que soube manifestar aspectos do exotismo, sensualismo e maravilhoso que povoam os contos desse poderoso monumento literário. Assim como milhões de pessoas identificaram o islã com o livro, pode-se falar que milhões de brasileiros associaram o islã à novela após a sua exibição. Se no passado a ficção literária possuiu um papel relevante na promoção de representações do islã na Europa e no ocidente de uma maneira geral, na época atual em que a hegemonia televisiva ainda é uma realidade onipresente, esse papel é exercido pela televisão, tendo também nos gêneros ficcionais como filmes, animações e telenovelas, o principal canal de divulgação.

Essa representação que prevalece na cultura da mídia contemporânea é marcada pela hegemonia do que temos chamado de orientalidade, ou seja, um conjunto de imagens que constituem as adaptações do imaginário das *Mil e Uma Noites* no cinema e na televisão. De uma maneira geral, trata-se de um conjunto de imagens recorrentes nas produções que procuram caracterizar os árabes e os muçulmanos, bem como sua cultura e religião.

Como nas *Mil e Uma Noites* as pessoas na novela oram, vão a casamentos, dão esmolas, celebram, comem iguarias, negociam e pedem a proteção e a misericórdia divina, dão graças a Deus, jejuam no Ramadã. Por outro lado, como nas páginas do livro, a dramaturgia nacional mostrou um universo cultural impregnado por tradições e sobrevivência pré-islâmicas. Costumes islâmicos são misturados à magia, num ambiente em que algumas cenas e momentos foram permeados pelo maravilhoso e pelo sobrenatural. Assim como no texto introduzido por Galland, os personagens recorriam a sortilégios e gênios, além de fazerem presságios e temerem espíritos malignos – o “gênio ruim”. Deste modo, um fragmento de um islã mágico, exótico e pitoresco, entrou por meio dos aparelhos de TV nos lares do público brasileiro.

No próximo subcapítulo procuraremos mostrar como a telenovela *O Clone* também lançou mão de uma ideia recorrente na retratação do universo feminino oriental: o tema do “sexo oriental” que também é timidamente evocado na tradução das *Mil e Uma Noites*

realizada por Galland, mas que transparece com mais força em outras versões do mesmo livro⁴⁴⁷. Veremos como que a figura da odalisca, se apresenta como um dos mais poderosos símbolos do orientalismo literário e da imagética da orientalidade.

4.5 – O CLONE E AS FANTASIAS ORIENTALISTAS: IMAGENS DA ORIENTALIDADE E SEDUÇÃO

O Oriente, na moderna cultura midiática, além de se apresentar como um rentável produto de consumo, aparece em muitas produções, quase sempre associado a um lugar de fantasia e sedução. A leitura brasileira da tradição literária oriental derivada das *Mil e Uma Noites* também foi tributária desse tipo de imaginário orientalista. Se a novela *O Clone* cultivou o encantamento, fascinando sua audiência através de referências de todo o tipo, retiradas do livro introduzido por Galland, ela também seduziu o telespectador brasileiro. A novela mexeu com a imaginação do telespectador ao evocar representações orientalistas, juntamente com abundantes imagens paradigmáticas da orientalidade, que associam os muçulmanos, o Oriente e sua cultura ao clima de sensualismo e de sedução, típicos do orientalismo literário.

Nesse universo imagético e auditivo – a dança do ventre vem sempre acompanhada de uma sonoridade pretensamente oriental – o Oriente, muitas vezes é relacionado ao sexo, a uma quase licenciosidade mais liberal. Como Edward Said afirmou, a imaginação literária orientalista concebia, no século XIX, o “Oriente como um lugar onde se podia procurar por experiências sexuais impossíveis de se obter na Europa” (SAID, 1990, p. 198). Assim, toda uma literatura emergiu e impregnou os imaginários ocidentais com imagens de princesas, haréns, véus, dançarinas e outros atributos do orientalismo.

A cultura audiovisual moderna se encarregou de difundir, ao longo das últimas décadas, todo esse imaginário orientalista, carregado de signos e estereótipos da orientalidade, padronizando-o e encerrando-o em um conjunto de imagens canônicas recorrentes, repetidas em uma variedade de produções que abarcam o cinema, a televisão e até outros meios, como os games, por exemplo. Essas imagens recorrentes e relativamente pouco numerosas, que se repetem em filmes, animações, seriados e telenovelas geralmente associam o Oriente islâmico

⁴⁴⁷ Como por exemplo, na versão do francês Joseph Charles Mardus e na do professor do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo, Mamede Mustafá Jarouche.

a um universo de fantasias e sensualidade, logo, também constituindo poderosos símbolos do que temos chamado de orientalidade⁴⁴⁸.

A telenovela *O Clone*, além de recorrer ao imaginário mágico das *Mil e Uma Noites*, também lançou mão das representações que associam a mulher oriental ao encanto da sedução, conforme já dissemos. Nesse aspecto, concordamos com Patrícia de Miranda Iorio quando ela diz que Glória Perez se utilizou da “estética do conto de fadas” em suas últimas novelas, especialmente em *O Clone* e *Caminho das Índias*⁴⁴⁹, reconhecendo que a “cultura indiana e a muçulmana têm um lado que para nós, os ocidentais, remete a magia, à fantasia” (IORIO, 2010, p. 248).

Além disso, Glória Perez ao destacar a fantasia, o encantamento e a magia na composição das duas novelas, nos mostra que a persistência dessas imagens e representações egressas do orientalismo literário se inscrevem em uma dada temporalidade, uma longa duração calcada na lenta evolução das relações entre o Oriente e o Ocidente⁴⁵⁰. Desse modo, as representações do islã, dos árabes e muçulmanos presentes na telenovela *O Clone* revelam elementos importantes presentes no imaginário popular acerca da civilização islâmica.

Não podia ser diferente, pois a autora dessa produção teledramatúrgica recorreu a textos literários, relatos pessoais, fotos e filmes, além de textos histórico-antropológicos e a assessoria pessoal (IORIO, 2010, p. 91) na construção do enredo que alimentou a trama. Podemos observar, por exemplo, na composição da personagem Jade, a presença de elementos da narrativa das *Mil e Uma Noites*, um toque de exotismo à Scherazade, principalmente na forma como ela apresentava com muito sensualismo, o que contribuiu para chamar a atenção do telespectador masculino brasileiro principalmente.

Destaque também para a casa do patriarca Ali, que muitas vezes se parecia com um harém, onde a dança do ventre era apresentada com notável frequência. Dançarinas sedutoras de todos os tipos, veladas ou não, expondo seus ventres, dançavam embaladas pelo ritmo de uma pretensa sonoridade tida como oriental. O clima de exotismo reforçava a dinâmica imagética da orientalidade, pois algumas performances eram executadas pelas dançarinas que se balançavam equilibrando espadas, candelabros na cabeça ou até mesmo moedas. A personagem Jade chegou a dançar com uma cobra enrolada em seu corpo para a satisfação de

⁴⁴⁸ Esse aspecto, em grande parte é compartilhado com o imaginário ocidental em relação ao universo cultural Hindu.

⁴⁴⁹ Ver a entrevista de Glória Perez à pesquisadora Patrícia de Almeida Iorio – já citada ao longo desta tese – especialmente a página 248. (IORIO, 2010, p.248).

⁴⁵⁰ De certo modo, a novela ao transmitir representações do orientalismo literário, revelou um imaginário pré-existente sob a forma de imagens canônicas, manifestado na tradição televisiva e cinematográfica através do fenômeno da orientalidade.

seu marido e das audiências. Uma profusão de festas, dançarinas, cores, sons e ruídos, mergulhavam a casa, em algumas cenas em um ambiente marcado por um clima sensual, que parecia saído de alguns contos das *Mil e Uma Noites*, o que estimulava a fantasia e a identificação caricaturada do ambiente feminino islâmico-marroquino.

Devemos ressaltar que praticamente durante as mais de duas centenas de capítulos exibidos da novela, a presença desse repertório de imagens que associavam a mulher à fantasia literária orientalista foi destacada. Contudo, o fenômeno da exposição do imaginário da orientalidade na telenovela extrapolou o núcleo muçulmano feminino. Praticamente todos os personagens muçulmanos, e até alguns do núcleo não-islâmico, conforme será demonstrado, reproduziram essa dinâmica imagética. Um exemplo interessante pode ser identificado na cena em que Said recebe uma herança de um suposto tio, de nome Abdala e que inclui um harém com quinze mulheres – além de uma tecelagem falida⁴⁵¹. Outra cena que ilustra muito bem essa relação entre a cultura árabo-islâmica e as ideias do “sexo oriental” pode ser observado no episódio em que “tio” Ali descreve o paraíso islâmico para Zoraide e para Said, destacando a presença de 72 virgens para cada homem⁴⁵².

Outro exemplo da permanência deste tipo de ideia derivada do orientalismo literário na trama pode ser observado na cena em que os dois patriarcas Ali e Abdul conversam, por ocasião de uma das muitas festas de casamento ocorridas na casa do primeiro ancião. Na oportunidade, Abdul comenta que “a mulher coberta acende a imaginação da gente”⁴⁵³. Apesar da fala se originar de um personagem muçulmano, ela é muito mais produto de uma visão ocidental, fantasiosa, que relaciona o véu a sedução feminina e ao mistério⁴⁵⁴.

Portanto, temos alguns bons exemplos da influência de uma visão calcada no imaginário do orientalismo literário na composição dos diálogos dos personagens. Tal visão tem como maior símbolo as imagens de odaliscas, dançando com seus ventres de fora, mas cobertas com o véu que pode ser transparente mostrando os rostos ou de um tecido não-transparente que esconde a face da mulher, mas instiga a imaginação masculina e a fantasia. Diante disso, a imagem da dançarina sensual velada, a odalisca, se constitui em um dos mais poderosos e recorrentes ícones do universo imagético da orientalidade. A dançarina sensual é uma das que mais se repete em produções de ficção no cinema e na televisão – nesse último meio incluem programas de animação, seriados, filmes e telenovelas, conforme

⁴⁵¹ Telenovela O Clone, capítulo 12. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁵² Telenovela O Clone, capítulo 22. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁵³ Telenovela O Clone, capítulo 20. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁵⁴ Por outro lado, esta análise não se esgota no elemento de fantasia ocidental, pois a lógica social do *hijab* é exatamente fazer obstáculo à atração sexual, além de responder ao imperativo da tradição religiosa.

demonstraremos adiante com alguns exemplos retirados dos capítulos de *O Clone*.

Como já dissemos acima, as cenas em que se reproduziram esse tipo de imaginário literário orientalista, carregado de imagens canônicas e signos da orientalidade não se restringiram unicamente ao núcleo dramático muçulmano na telenovela de Glória Perez. Pelo contrário, era frequente em algumas passagens da narrativa, personagens “brasileiros” se referirem sobre “a sedução da mulher árabe”⁴⁵⁵, por exemplo. Um “casal brasileiro” protagonizou vários momentos claramente identificados com o fenômeno do orientalismo literário e sua relação com o ideário da mulher oriental sensual. Trata-se do par Tavinho-Lidiane, interpretados pelo ator Victor Fasano e pela atriz Beth Goulart. Na trama, Tavinho fazia o papel do marido bonitão, tipo galã de corpo atlético, sempre rodeado e assediado por bonitas mulheres, enquanto que sua companheira, Lidiane, encarnava a mulher ciumenta, que quando estava em casa, ligava o tempo todo para saber notícias e se estivesse na rua, acompanhada do marido não tirava os olhos dele, com medo do assédio da mulherada.

Lidiane estabelece relações de amizade com Latifa esposa do comerciante Mohamed. O casal brasileiro tece elogios às decantadas “virtudes sedutoras” da mulher árabe-marroquina. Inicialmente Tavinho, em conversa com Mohamed, na cena do capítulo 69 elogiou “a sensualidade da mulher marroquina”⁴⁵⁶. Posteriormente, foi a vez de Lidiane fazer comentários sobre as supostas “virtudes sedutoras”⁴⁵⁷ da mulher árabe. Latifa chegou a dar conselhos para Lidiane sobre decoração e estratégias de “sedução de marido”, apresentando para a “brasileira” uma espécie de “noite das árabias”. Esta cena se figurou como um excepcional exemplo de manifestação da imagética orientalista na televisão brasileira, pois foi protagonizada com vários ingredientes que compõem a orientalidade: a sensual dança do ventre, a decoração com motivos orientais, a indumentária feminina associada ao Oriente e a presença de incensos, perfumando o quarto com suas fragrâncias⁴⁵⁸.

Em outra cena, transcorrida anteriormente, Latifa já havia mostrado parte de seu repertório, apresentando roupas orientais de diversos coloridos e tipos, além de vários cosméticos, também falou sobre a decoração de interiores, justificando como fazia “para botar Mohamed doido”, fato esse, que despertou na “brasileira” o interesse em aprender a dança do ventre e posteriormente realizá-la para seu marido⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ Telenovela *O Clone*, capítulo 70. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁵⁶ Telenovela *O Clone*, capítulo 69. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁵⁷ Telenovela *O Clone*, capítulo 70. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁵⁸ Telenovela *O Clone*, capítulo 90. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

⁴⁵⁹ Telenovela *O Clone*, capítulo 76. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

A já citada cena da “aula de sedução de marido”, se inscreve em uma dada tradição imaginativa, tributária do clima das *Mil e Uma Noites*, tendo na figura estereotipada da “mulher oriental” adornada, exibindo e contorcendo o seu ventre, a sua maior caricatura. A figura da odalisca sensual foi presença marcante no decorrer de praticamente toda a telenovela, se projetando nas várias festas e comemorações realizadas e nas inúmeras cenas em que as dançarinas – foram contratadas dançarinas profissionais que apareceram como coadjuvantes – apareciam realizando as suas performances. Muitas vezes, as próprias personagens como Latifa e Jade dançavam para seus maridos. A imagem da odalisca também emerge através das conversas dos protagonistas, assim como por intermédio da imaginação fantasiosa dos personagens, principalmente os masculinos. A novela, por sinal, foi um evento que marcou o imaginário coletivo nacional da época. Prova disso foi a importância do figurino da odalisca como uma das fantasias mais recorrentes no carnaval do ano de 2002 (IORIO, 2010, p. 125).

Conforme já dissemos neste capítulo, a figura da odalisca se constitui em um dos mais poderosos e recorrentes símbolos da imagética da orientalidade, monumentalizada a partir de uma multiplicidade de imagens largamente difundidas na mídia televisiva principalmente. Ícone da sensualidade, quem não se recorda de um episódio que povoa a televisão americana desde os anos cinquenta – e que posteriormente foi exaustivamente exibido na TV brasileira –, da tradicional animação conhecida no Brasil como o desenho do *Pica-Pau*, intitulada “Briga no Marrocos”. No citado episódio, o protagonista Pica-Pau empreende uma verdadeira disputa com o vilão do desenho, “Zeca Urubu” em torno da companhia de uma odalisca velada que se contorce em um movimento frenético de vai e vem e que é motivo de fantasias e peripécias, envolvendo os dois personagens.

A imagem da odalisca se contorcendo ao ritmo de uma sonoridade tipicamente árabe, com o rosto coberto por um véu escuro se afigura como um molde que constantemente repetido, atualizado aqui e acolá com pequenas variações, evoca uma memória tributária da literatura orientalista e que se manifesta sob a forma de uma poderosa imagem canônica. A aparição da odalisca, em qualquer contexto ficcional audiovisual, acrescenta uma atmosfera de encantamento e sexualidade à cena, cristalizando esse signo como o estereótipo da dança do ventre. Na maioria das cenas em que o figurino da odalisca se apresenta o que se vê são mulheres com ventres bem delineados, atléticos, verdadeiros modelos de padrões estéticos ocidentais.

No entanto, apesar dessa apropriação, a partir de um padrão de beleza tipicamente ocidental, devemos destacar que a construção do erotismo árabe passa necessariamente, pela

estética do belo. Esse erotismo é também uma leitura sexual do corpo, além de manifestação do sagrado, do divino. Assim, “pensar a sexualidade e usufruí-la não consiste em qualquer transgressão frente ao Islã” (SOARES, 2009, p. 116). Por isso, as *Mil e Uma Noites* também contam a perfeição das formas e do corpo. Maria Juliana de Oliveira Soares, em dissertação de mestrado⁴⁶⁰, pesquisou a dinâmica corpóreo-sexual presente na sociedade árabe-islâmica do período clássico, estabelecendo seus vínculos com a tradição religiosa estabelecida a partir do profeta Maomé. Para os muçulmanos daquele contexto, apreciar a beleza de um homem ou mulher era honrar a criação divina⁴⁶¹. A pesquisadora assegura que, nas “*Mil e Uma Noites*, é possível encontrar referência e encantamento por todas as partes do corpo” (SOARES, 2009, p. 32). A autora chega a citar em nota de rodapé que Enver F. Dehoi criou um “dicionário de erotismo”, no seu *L’erotisme des “Mille et Une Nuits”*, salientando que nele se podem encontrar descrições sobre partes do corpo (SOARES, 2009, p. 114).

A relação entre *As Mil e Uma Noites* e o erotismo na tradição cultural árabe também é destacada por Abdelwahab Bouhdiba. Para esse autor, o livro é uma criação, um monumento ao prazer da vida, instituidor de um imaginário caracterizado pela fantasia, pelo onirismo. Sherazade, por meio de seus contos “(...) instaura uma nova relação de encantamento, de sedução (...) que excita o sonho, o desejo...” (BOUHDIBA, 2006, p. 175)⁴⁶².

Bouhdiba, que chegou a dedicar um capítulo inteiro em sua obra *A sexualidade no Islã* ao tema do erotismo árabe, sugere que o erotismo encontrou condições sócio-culturais favoráveis no meio árabe. E mesmo a despeito dos ensinamentos corânicos não sofreu grandes objeções, pois conforme ele, o próprio profeta deu o exemplo incitando seus discípulos aos prelúdios do amor, as brincadeiras do corpo e do imaginário⁴⁶³. Além disso, passou a figurar como um

(...) piedoso dever para um bom muçulmano o de ajudar todos os outros membros da Umma a tomar conhecimento da arte de fruir, dela servir-se ciosamente, tirar bom partido, enfim, aprender a assumir seu corpo. As técnicas do prazer devem ser amplamente difundidas entre os fiéis de modo que a Comunidade de Allah não seja nem melancólica nem triste (BOUHDIBA, 2006, 183).

⁴⁶⁰ Ver SOARES, Maria Juliana de Oliveira. *Erótica sem véu: O corpóreo-sexual na sociedade árabe-islâmica clássica* (século XII-XIII). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

⁴⁶¹ Apesar dessa abertura conferida a sociedade árabe-islâmica do período clássico, em relação a dinâmica corpóreo-sexual, existe no mundo islâmico atual, algumas tendências puritanas em relação a isso.

⁴⁶² Contudo, não se deve desconsiderar que as *Mil e Uma Noites* foi muitas vezes, desprezado no mundo árabe, por sua “imoralidade”.

⁴⁶³ Já fizemos, ao longo do segundo capítulo desta tese, uma discussão preliminar sobre o tema da concepção de sexualidade presente na tradição islâmica.

O desenvolvimento da civilização árabe-islâmica foi marcado por contatos com antigas e ricas tradições culturais como a persa e a indiana, o que propiciou uma síntese que revigorou o horizonte cultural do mundo islâmico. Bouhdiba nos fala em “refinamento dos gêneros de vida” e “urbanidade das maneiras” como geradores de uma “sede de renovação, de mudança, de modos”, elementos que, segundo ele, proporcionaram o desejo de se evitar a saciedade, a monotonia e o desgosto (BOUHDIBA, 2006, p. 184).

Podemos falar mesmo, de acordo com o autor, no desenvolvimento de toda uma “literatura erotológica” voltada para a celebração do prazer, fazendo frente a essa demanda, cujo exemplo mais conhecido no Ocidente talvez seja o livro que o xeique Nefzaui redigiu no século XIV, conhecido na França como o *Jardim Perfumado*⁴⁶⁴. Trata-se de um livro que procura harmonizar o prazer sexual dentro da perspectiva islâmica de sexualidade. No livro o xeique tece comentários sexuais, escreve contos eróticos, sugere receitas afrodisíacas, mas sempre empregando uma fórmula sacramental recheada de louvações e saudações a Deus e ao profeta.⁴⁶⁵

Assim sendo, o fenômeno do orientalismo literário também é herdeiro de outros textos que, como *As Mil e Uma Noites* tiveram várias edições na Europa, contribuindo para a construção de representações que povoam o imaginário ocidental em relação à cultura dos árabes e muçulmanos de uma maneira geral. Esses trabalhos foram apropriados e de certa forma reelaborados por diversos meios, colaborando então para a expansão do orientalismo literário cujas ideias associam a mulher oriental ao universo da fantasia, do mistério e exotismo fascinando as audiências mundo a fora.

Retomando a análise da teledramaturgia nacional com o universo imagético da orientalidade, verificamos que a presença do clima de sensualismo e de sedução, mistura de fantasia e exotismo, matéria prima do imaginário literário orientalista, ganhou um reforço na novela *O Clone* com a chegada do personagem Zen, interpretado pelo ator Luciano Zafir quando a trama já estava chegando à sua metade. Zen era primo dos irmãos Said e Mohamed, portanto também era de origem árabe-marroquina, embora não se apresentasse como um crente muçulmano. Ele inaugurou uma boate, intitulada Nefertiti, cuja decoração se

⁴⁶⁴ Conhecido no Brasil também como “O Jardim das Delícias”. Ver NEFZAUI, Xeique; tradução de SANTARRITA, Marcos. *O Jardim das Delícias: costumes, práticas, e estímulos sexuais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

⁴⁶⁵ Ver o trabalho apresentado e publicado nos Anais do XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões por PORTO, César Henrique de Q.; COSTA, Matheus Oliva da. **Sexualidade no Islã: estudo do livro O Jardim das Delícias de xeique Nefzaui**. Anais do XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões, v. 12, 2011. Disponível em <<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/view/241>>. Acessado em 18/04/2012.

apresentava com motivos pretensamente orientais, o que ilustra mais um exemplo da presença desse tipo de imaginário no folhetim eletrônico.

Nesse lugar, mulheres e homens envolvidos em uma pesada atmosfera de exotismo e sensualidade realizavam danças e coreografias variadas, com diversos figurinos, alguns bastantes exóticos, tais como os atores se contorcendo em meio a serpentes e tochas de fogo ao som de muita música. O próprio título do estabelecimento, Nefertiti, fazia menção a uma importante rainha do século XVIII da dinastia do Antigo Egito, esposa principal do controverso faraó Akhenaton cuja memória é permeada por lendas e polêmicas. Isso, a nosso ver, também contribuiu para reforçar o ar de magia, fascínio, mistério e sedução de alguns momentos da narrativa bem ao estilo das *Mil e Uma Noites* – estamos falando aqui apenas das cenas protagonizadas na boate e que tiveram inspiração em algum motivo oriental.

Outra forma de manifestação do imaginário da literatura orientalista permeada de símbolos e imagens canônicas que compõe a orientalidade na novela se deu a partir da perspectiva lúdica dos vários personagens do núcleo dramático muçulmano, especialmente os homens que constantemente se viam imaginando suas fantasias com as mulheres. Nessa linha de argumentação, podemos citar Mohamed que numa determinada cena sonhou⁴⁶⁶ estar sendo cortejado e servido por duas mulheres: sua esposa Latifa e Amina, esta última chegou a se insinuar como pretendente a se tornar a segunda esposa, fato que não logrou êxito em função de um ardil de Latifa que convenceu o marido a não contrair um segundo casamento.

No sonho citado, Mohamed era acompanhado pelas duas mulheres que dançavam sensualmente, devidamente ornamentadas com os atributos da indumentária típica da orientalidade: roupas coloridas, lenços, véus. Ambas evocavam a figura da odalisca, que conforme já viemos destacando, encarna um dos signos do que temos chamado de orientalidade, ou seja, uma manifestação moderna de valores do orientalismo literário típico das *Mil e Uma Noites*, permeada de imagens canônicas bastante recorrentes na cultura audiovisual contemporânea de filmes, novelas e animações.

Até mesmo os patriarcas Ali e Abdul davam asas à imaginação, fantasiando estarem acompanhados por algumas mulheres – especialmente “Dona Jura” – vestidas de odaliscas, adornadas e paramentadas que se balançavam para o deleite da fantasia masculina ocidental. Nem mesmo as crianças da telenovela foram poupadas desse expediente. O garoto Amin, filho do comerciante Mohamed vivia se imaginando constantemente rodeado por uma bela

⁴⁶⁶ Telenovela O Clone, capítulo 102. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

vizinha, interpretada pela atriz Juliana Paes, que em seus sonhos dançava para ele vestida como odalisca.⁴⁶⁷

Imagens egressas do orientalismo literário como a da odalisca, que para nós se constituiu em um dos paradigmas da orientalidade quando o assunto evoca as ideias do “sexo oriental”, estabelecem uma familiaridade entre o público telespectador e o imaginário. Sua persistência no seio da cultura da mídia familiariza as audiências, gerando um processo de identificação imediata entre a imagem canônica e a cultura oriental. Acreditamos que essas imagens que compõem o que chamamos de orientalidade se apresentam como manifestações estereotipadas na indústria cultural moderna do discurso orientalista, especialmente derivado da literatura das *Mil e Uma Noites*. Por outro lado, também concordamos com Patrícia de Miranda Iorio quando ela considera que as limitações da abordagem da telenovela são inerentes ao gênero teledramatúrgico, limitado esteticamente, o que levou à redução as representações orientalistas (IORIO, 2010, p. 114-115).

Entretanto, apesar de considerar o estereótipo da orientalidade como resultado da experiência cultural da novela, esta última deve ser considerada em aspectos mais amplos. Por meio de cenas, diálogos, situações ficcionais, mas também através de imagens canônicas que compõem o panorama da orientalidade, egresso muitas vezes da tradição literária orientalista, *O Clone* forneceu um repertório de representações que, para além de sua dimensão didática, já discutida nesta tese, promoveram uma introdução do islã, dos árabes e de aspectos de sua cultura nos meios populares de suas audiências. Mesmo a despeito da reciclagem de velhas imagens canônicas e de algumas ideias que compõem a orientalidade, a telenovela conseguiu acionar uma dada memória, construída ao longo de décadas de emergência de uma cultura da mídia que impregnou os contextos das audiências. Assim, a dinâmica imagética da orientalidade proporcionada pelo melodrama ecoou no imaginário popular, através dos familiares ícones canônicos que proporcionaram a identificação do público com o tema da cultura árabe-islâmica.

Este capítulo pretendeu também analisar a telenovela *O Clone* a partir de seu diálogo intertextual com o imaginário herdeiro da tradição literária orientalista, iniciada após o advento na Europa pela introdução das *Mil e Uma Noites*. Nossa análise revelou que a obra dramatúrgica brasileira se filiou a esse universo de representações compartilhado na moderna cultura da mídia por meio da semiologia da orientalidade. Em outras palavras, o acervo de imagens, signos, sons e ideias orientalistas sobre o Oriente islâmico, têm um pano de fundo

⁴⁶⁷ Telenovela *O Clone*, capítulo 149. Fonte: arquivo pessoal de César Henrique de Queiroz Porto.

comum com toda uma história de produção áudio-imagética que já se estabeleceu no cinema e na ficção de uma forma geral, se mostrando como um conjunto relativamente limitado, de imagens canônicas produzidas ou adaptadas no Ocidente sobre o Oriente.

Se como Martyn Allembach Oliver comentou, foi a publicação das *Mil e Uma Noites* na Europa que permitiu a imaginação popular europeia a entrar no mundo muçulmano (OLIVER, 2009, p. 96), acreditamos que seu legado foi determinante para a formatação de um determinado modelo de retratação que predominou na ficção moderna através de uma razoável temporalidade. Essa “longa duração” estabeleceu uma hegemonia através de um acervo ficcional construído a partir de vários gêneros e meios. Por isso, podemos concluir que uma telenovela brasileira, inscrita nessa tradição ficcional de retratação do Outro, contribuiu para a introdução de aspectos e valores da cultura islâmica no Brasil, mesmo que, limitada pela presença hegemônica do orientalismo literário em sua textura.

Durante o desenvolvimento desta tese viemos falando acerca de estereótipos e sua relação com a telenovela *O Clone*. Entretanto, praticamente não estabelecemos nenhuma discussão que contemplasse essa questão. No próximo e último subcapítulo, destacaremos a emergência de estereótipos da imagética do orientalismo literário, em sua maior parte oriundos das adaptações e reelaborações das *Mil e Uma Noites*, configurando assim a orientalidade no conjunto da obra telenovelistica. Perceberemos que boa parte das imagens canônicas que caracterizam a trama teve também a função de promover a introdução do diferente, funcionando como um “recurso comunicativo” que promoveu a alteridade e facilitou a identificação do Outro muçulmano, realizando um trabalho de acomodação de uma cultura estranha em um imaginário já estabelecido.

Também observaremos que a narrativa melodramática contribuiu para a construção de novos estereótipos que escapam do familiar e tradicional universo audiovisual da orientalidade. Por último, destacaremos que tópicos importantes relacionados ao tema do islã e de sua cultura não figuraram na trama e nem foram nela representados. Apesar dessas restrições e mesmo considerando as limitações inerentes ao gênero, ao suporte televisivo, bem como as escolhas da autoria e da produção, devemos ressaltar, mais uma vez que a novela contribuiu para a desconstrução de estereótipos negativos que muitas vezes são associados à religião islâmica e aos muçulmanos de uma maneira geral.

4.6 – ALTERIDADE, ORIENTALIDADE E ESTEREÓTIPO EM *O CLONE*

A telenovela de Glória Perez também inaugura a utilização do Outro estrangeiro como contraponto temático. Patrícia Miranda Iorio, em sua pesquisa de doutorado reconheceu *O Clone* como uma narrativa que problematizou a questão da alteridade. Essa pesquisadora também analisa a narrativa de *O Clone* como ponto de partida para o estudo do Outro na teledramaturgia nacional. Iorio, que conforme já falamos, pesquisou duas telenovelas de Glória Perez afirma que a autora é responsável pela emergência de uma nova cartografia de folhetim que “(...) vem redimensionando as enormes distâncias que aparentemente separam o Eu do Outro” (IORIO, 2010, p. 11-12).

Para Patrícia Miranda, Glória Perez⁴⁶⁸ conferiu um novo fôlego ao gênero, pois suas telenovelas *O Clone* e *Caminho das Índias* foram muito além da mera problematização do Brasil contemporâneo. Na verdade essas duas narrativas ficcionais contribuíram acima de tudo para problematizar a alteridade e seus desdobramentos. Em *O Clone*, o islã e o chamado núcleo muçulmano da trama se constituíram como um dos principais eixos temáticos que nortearam a narrativa em toda sua extensão (IORIO, 2010, p. 12). Essa novela insere o universo islâmico marroquino para o âmbito da ficção, discutindo o confronto entre tradição e modernidade no mundo globalizado.

Patrícia Miranda aponta várias estratégias da autora na construção de suas novelas, dentre elas a retomada do valor da imaginação explorado nas primeiras telenovelas brasileiras, o avanço sobre o imaginário da globalização, o diálogo com a estética narrativa das mídias eletrônicas, e a assimilação da pauta jornalística na discussão de questões fundamentais que permeiam a vida moderna. Além disso, argumenta ainda que Glória Perez “explora o fascínio pelas imagens e ainda acomoda as imposições da regência do mercado, como o “*merchandising social*” e a interferência do gosto popular manifesto nas pesquisas de opinião” (IORIO, 2010, p. 20)⁴⁶⁹.

Sua conclusão acerca do seu estudo das telenovelas de Glória Perez, *O Clone* e *Caminho das Índias* é a de que a autora fez dessas duas obras ficcionais um discurso sobre a alteridade, tratando não somente do Outro estrangeiro, daquele que vive em outra cultura

⁴⁶⁸ Glória Perez começou sua carreira como autora de telenovela, colaborando com Janete Clair em *Eu Prometo*, novela que foi ao ar pela Globo em 1983. Com a morte de Janete Clair, Glória Perez concluiu a trama e no ano seguinte, desta vez ao lado de Aguinaldo Silva produz *Partido Alto*. Sua carreira solo começa efetivamente em 1987, com *Carmem*, na extinta rede Manchete.

⁴⁶⁹ Merchandising social é a utilização intensional, sistemática e com propósitos educativos de mensagens pedagógicas e sociais em telenovelas, séries e outros produtos ficcionais da televisão.

distante da realidade brasileira, mas se voltando para o Outro que circula entre nós sob vários estigmas – nesse caso respectivamente drogados e doentes. A pesquisadora também concorda que Glória Perez realizou importante e cuidadoso trabalho de humanização dos muçulmanos, levando representações que se afastaram em certa medida do discurso jornalístico hegemônico e hierarquizante⁴⁷⁰. A ficção foi usada como recurso para

(...) deixar falar tantos Outros por eles mesmos e ao proporcionar ao público o exercício de ouvir e ver a diferença sem a prepotência da superioridade do observador, estas narrativas permitem que a audiência se veja também nos muitos Outros que a princípio lhe parecem estranhos (IORIO, 2010, p. 213).⁴⁷¹

Também afirmamos também que a telenovela *O Clone* contribuiu para a promoção da alteridade, através, principalmente, dos debates e das discussões entabuladas pelos dois anciãos, Ali e Abdul. Esses diálogos do universo ficcional, além de demonstrarem a existência de posturas divergentes em relação à religião islâmica, constituíram uma excelente oportunidade para a autora mostrar que o islã e o muçulmano também convivem com a diferença, apesar do discurso ocidentalista evocado por alguns personagens que criticaram aspectos do Ocidente em algumas cenas – assunto que também já analisamos na primeira parte do terceiro capítulo.

Novamente, o personagem Ali foi o principal porta-voz utilizado pela autoria e produção para demonstrar que o islã, ao contrário de boa parte das narrativas generalizadoras do discurso jornalístico hegemônico, pode conviver com a diferença. Em nossa maneira de ver, *O Clone* fez referência a esse importante significado cultural, a saber, a tolerância em relação ao Outro⁴⁷², dentro de um panorama bastante atual e que abarcou as relações entre Oriente muçulmano e Ocidente.

As telenovelas frequentemente articulam a dimensão emocional, lado a lado com o universo social, através principalmente das representações sociais que veiculam. Por meio

⁴⁷⁰ Conforme já comentamos no segundo capítulo, Patrícia de Miranda comparou as representações evocadas pela telenovela em relação ao islã e aos muçulmanos com o discurso da *Revista Veja* sobre o 11 setembro e a guerra do Afeganistão e concluiu que enquanto *O Clone* promove uma narrativa cultivando a tolerância, o encantamento e o desejo de se conhecer a realidade por trás da fantasia, a revista cultiva o acirramento do preconceito, da hostilidade e o desconhecimento da realidade (IORIO, 2010, p. 116).

⁴⁷¹ Patrícia Miranda também reconhece os limites dessa abordagem do Outro, pois a redução estética foi o preço pago pela forma como diversas realidades estiveram presentes na telenovela, bem como os diversos discursos existentes sobre o diferente compuseram a trama. Acrescenta-se a isso a limitação da natureza do folhetim e do melodrama, bem como de seu suporte televisivo como fatores que restringiram o alcance da abordagem da temática do islã e dos muçulmanos. Por outro lado esses fatores foram até certo ponto compensados por recursos lançados do universo jornalístico que adicionou ares de realidade à dramaturgia, conferindo-lhe algum grau de verossimilhança.

⁴⁷² A autora da novela, Glória Perez deixou muito clara a sua preocupação em relação à diversidade e a cultura diferente em sua entrevista a Patrícia Miranda, inserida nos Apêndices de sua pesquisa e já citada no decorrer desta tese.

desse produto ficcional, diversificadas vozes e perspectivas culturais são expressas e traduzidas. É uma instância que informa, dando a conhecer e imaginar diversas realidades. Especialmente o estudo do “outro” através de suas imagens encerra um trabalho educativo (FISCHER, 2006, p. 46).

Então, *O Clone* pode ser pensado também como um folhetim televisivo que funcionou como um “recurso comunicativo”, pois foi capaz, através de seu enredo, personagens e situações ficcionais, de realizar aberturas que permitiram a percepção do Outro, principalmente do estrangeiro, do árabe-marroquino, do diferente religioso. Tanto representando a alteridade religiosa, através do núcleo muçulmano, como trazendo à tona a questão da diversidade interpretativa inerente ao islã, via diálogos e debates travados pelos principais personagens, a telenovela chamou a atenção para a problemática da diversidade cultural e religiosa.

O islã é um tema que passa ao largo do cotidiano da maior parte do povo brasileiro, logo uma telenovela que levou essa temática para o horário nobre da televisão brasileira contribuiu na divulgação do conhecimento histórico acerca desta cultura, trazendo a tona importantes debates, discussões, ampliando, deste modo, os limites desse debate até o grande público. Além disso, dada a conjuntura da globalização contemporânea, marcada por uma mídia que, algumas vezes, tende a uniformização da maneira pelo qual cada um se vê e também como vê os outros, a novela *O Clone*, apesar de reiterar alguns estereótipos, contribuiu para a construção de uma alteridade, provendo leituras do rosto do outro muçulmano que foi humanizado em um momento marcado pelo acirramento das tensões entre o islã e o Ocidente, principalmente após os atentados do dia 11 de setembro de 2001.

Nesse sentido, esse produto audiovisual ajudou a promover o entendimento entre povos e culturas diversas no início do atual milênio. A narrativa novelesca se afastou do discurso islamofóbico, que tem raízes antigas, pelo menos no continente europeu. Todorov assinalou que a mídia europeia tem contribuído para a criação de uma “atmosfera hostil” em relação ao islã (TODOROV, 2010, p. 18-19). A televisão, através de uma telenovela se tornou um lugar privilegiado de criação e circulação de sentidos que operaram na produção de um discurso que se caracterizou pela inclusão do outro e pelo respeito às diferenças.⁴⁷³ A despeito de qualquer limitação inerente ao aparato televisivo e ao gênero folhetinesco-melodramático, *O Clone* tornou os brasileiros mais conscientes da existência de uma sociedade globalizada e

⁴⁷³ A exceção a isso, ficou por conta do conservadorismo de Abdul que foi responsável pelo discurso reacionário, intolerante e mais acentuadamente antiocidental no folhetim. Conforme visto, as representações mais reacionárias partiram desse personagem.

das diferenças culturais existentes no mundo. No contexto dos atentados ao World Trade Center, a novela contribuiu para a redução do preconceito em relação aos muçulmanos, se tornando parte integrante da experiência cultural cotidiana de muitos telespectadores. Muitas pessoas, através dessa narrativa, incorporaram imagens, ideias e representações acerca de árabes e muçulmanos.

Assim, podemos perceber *O Clone* como uma novela portadora de uma mensagem social construtiva, ao introduzir o tema do islã, por meio de suas representações. Além disso, para os propósitos deste subcapítulo, que articula essa telenovela e a imagem do árabe-muçulmano, no período que se seguiu imediatamente após os atentados do dia 11 de setembro, a novela foi responsável diretamente pela construção de um olhar mais positivo sobre essa alteridade. Para milhões de brasileiros que assistiram à trama, o islã é aquilo que a telenovela mostrou. Para muitos, essa obra de ficção televisiva foi exatamente o primeiro contato com um tema que envolveu o mundo muçulmano.

Para além da dimensão caricatural, não se pode deixar de apontar que a novela contribuiu para que o público passasse a ver os muçulmanos como pessoas religiosas, humanas, portadoras de virtudes e defeitos e que se dividem em relação à interpretação religiosa. Como já salientado, os debates entre os dois anciãos Ali e Abdul serviram para revelar que esse universo religioso é formado por pessoas que possuem entendimentos de sua fé que abarcam desde posições mais abertas e tolerantes, até aquelas que assumem posições mais retrógradas e conservadoras. Acreditamos que tais representações possibilitaram a criação de atitudes mais favoráveis em relação aos muçulmanos⁴⁷⁴. Pelo menos não os associando de imediato à violência e ao terrorismo – embora, para alguns telespectadores a associação do islã ao tradicionalismo tenha sido imediata. Uma maior compreensão da audiência em relação ao islã pode ser uma consequência, pois a maioria das representações que a novela disseminou, mobilizaram percepções positivas sobre o Outro islâmico.

E como vimos no capítulo dois, essa obra audiovisual contemplou uma importante dimensão didática, mesmo dentro dos limites inerentes ao gênero e à dinâmica representacional, que se utilizou de linguagem simples e fácil, acessível e de esquemas simplificadores. Podemos dizer que, apesar de tudo, *O Clone* empreendeu um trabalho de aprendizado social, ensinando na perspectiva das representações elementos da religião islâmica e da cultura árabe-muçulmana de uma maneira geral.

⁴⁷⁴ Conforme viemos destacando no desenvolvimento deste trabalho, o tema do islã e da cultura árabe-marroquina recebeu um tratamento antidogmático e a favor da tolerância, apesar do “tio” Abdul.

Logo, recorrendo novamente à caracterização que Motter empreendeu para a novela das oito, como tendendo para o útil, voltada para o compromisso social, *O Clone*, ao levar para os telespectadores um assunto, que para a maioria deles era novo, de difícil compreensão e de menor motivação, contribuiu para promover um retrato mais humanizado e positivo dos árabes e muçulmanos. Essa autora destaca que

Ainda que não de todo evidente, tais produções tendem a atuar no sentido de fortalecer minorias no rumo da aceitação, da inclusão, promover a crítica do cotidiano, na política, nas relações sociais, apontando esquemas de poder público, a violência em suas múltiplas formas de manifestação. Seja de modo sério, brincalhão, pela ironia ou como paródia. Não são contos de fada falando de um mundo encantado, mas *flashes* da realidade que nos envolve sem que a vejamos com clareza no cotidiano concreto (MOTTER, 2004, p. 260-261).

Então, é assim que pensamos *O Clone*, como um veículo que promoveu representações que atuaram como elemento humanizador do islã em meio às audiências, contribuindo, assim, na melhoria da aceitação dessa cultura e religião no meio popular. Motter, inclusive chegou a comentar a forma como a narrativa dessa novela se estruturou, marcada por uma alternância entre os “eixos disfórico e eufórico”, ou seja, a trama se caracterizou por um movimento de regularidade pendular, de modo a justapor o sofrimento e a alegria, conseguindo com isso, a manutenção de um equilíbrio que garantiu o grande êxito da novela (MOTTER, 2004, p. 283-284).

Depois de destacar a importância desse folhetim para a deflagração do que ela chamou de “a maior e mais eficiente campanha antidrogas para o público brasileiro”, Motter também chamou a atenção para a forma como a novela levou o tema do islã para a televisão. De acordo com ela, em *O Clone*,

Grupos étnicos pouco aparentados se mesclam e realizam importantes trocas culturais enquanto se põe em evidência os parâmetros que diferenciam o mundo muçulmano, regido por um sistema de crenças, e o Ocidente, regido pela racionalidade (MOTTER, 2004, p. 285).

Assim sendo, reiteramos o papel desse produto ficcional como um importante instrumento de potencial educacional que disseminou informações e ainda contribuiu para a humanização do islã e a ampliação da tolerância em relação ao Outro. Como Douglas Kellner asseverou, a cultura da mídia é complexa e paradoxal. Seus produtos podem revelar traços ideológicos dominantes, mas também momentos utópicos, subversivos e contestadores (KELLNER, 2001, p. 146). Como então, a novela *O Clone* pode ser considerada um texto que promoveu o debate, em relação à alteridade islâmica e ainda levou para o telespectador elementos da discussão que envolve as interações entre o Oriente muçulmano e o Ocidente?

A cultura da mídia é marcada por vicissitudes, ora revelando ideologias de conformação, ora propiciando momentos de questionamento e contestação. A telenovela *O Clone*, ao propiciar uma contranarrativa em relação ao discurso predominante na mídia nacional acerca do islã e dos muçulmanos, terminou por subverter a dizibilidade hegemônica no panorama da esfera pública mediada⁴⁷⁵. Acreditamos que esse momento “contestador” se deu sob a forma dos diálogos e debates protagonizados pelo personagem Ali que procurava sempre enunciar um discurso de tolerância e moderação em relação a religião islâmica e, também, através das muitas ocasiões em que se posicionou a falar dos não-muçulmanos.

Os dois principais personagens da trama, em se tratando do núcleo muçulmano, portadores dos valores religiosos tradicionais do islã, Ali e Abdul, representaram de forma simplificada a diversidade interpretativa islâmica⁴⁷⁶. A autora criou o personagem Abdul para representar, dentro da trama, o universo religioso tradicional, de fundo conservador, expressando valores como o puritanismo e o literalismo – além de uma intransigente rejeição ao Ocidente. Por outro lado, o personagem principal, o “tio Ali”, teve mais espaço e visibilidade, porque tinha a função de cativar o público. Aqui residiu, em nosso entendimento, a estratégia da autora: na tarefa de conquistar a audiência, o Ali não podia ser carregado com valores que o identificassem com o conservadorismo, pois era esse o personagem que representaria um islã tolerante e moderado. De fato, o Ali acabou ganhando o carinho do público, não sendo antipatizado e nem provocando aversão. A estratégia narrativa que permitiu tal sucesso foi “construir” um personagem que não ofendeu os muçulmanos, muito pelo contrário, o Ali se apresentou como sábio, moderado e tolerante, caindo no gosto da audiência.

Tolerância, moderação, comedimento, seriedade, bom senso e compreensão foram os valores que ajudaram na promoção de uma identificação positiva por parte da audiência que acompanhou o folhetim. Dentro da dinâmica melodramática, marcada por oposições e maniqueísmos, o personagem Ali se enquadra como tendendo para o útil e sério. Por outro

⁴⁷⁵ O que não quer dizer que, em sua maioria, o telejornalismo brasileiro foi construído com argumentos preconceituosos, mas que, acima de tudo, desejava dar inteligibilidade aos conflitos entre islamitas e os Estados Unidos.

⁴⁷⁶ Segue abaixo, as referências de alguns capítulos que contêm falas do personagem Ali que evidenciam sua moderação e tolerância a respeito da prática religiosa, assim como, também a sua predisposição em aceitar o Outro, o diferente, independentemente de sua natureza religiosa – se muçulmano ou não muçulmano. Os capítulos contêm diálogos agrupados em torno de dois temas: em primeiro lugar, as falas que expressam o respeito ao Outro e o reconhecimento da diferença. Em segundo lugar, identificamos as conversas nas quais o personagem destaca a tolerância e a moderação. Nesse último grupo, foram acrescentadas falas que traduzem a ideia da diversidade interpretativa, tendo o personagem Ali assumido uma postura mais aberta, flexível e moderada em relação a questões importantes como o véu e a vida familiar. Capítulos 18, 19, 31, 74, 103, 164, 170, 171, 195, 196, 215. Ver Apêndice D.

lado, Abdul acabou tendendo para o fútil, lúdico. Sua atuação marcada pelo cômico, pelo riso e pela pedagogia do excesso, se coadunou com o polo de oposição e não identificação⁴⁷⁷.

Dentro dessa perspectiva que privilegiou um discurso em prol da diferença, da alteridade é que devemos compreender as imagens canônicas no conjunto do que chamamos de orientalidade. Conforme falamos, neste capítulo, essas representações derivadas do orientalismo literário contribuíram para que as audiências já familiarizadas com essa imagética, identificassem a novela com o Oriente e sua cultura. Por isso, entendemos que ao levar esse imaginário para o melodrama a autora, Glória Peres, procurou criar elementos de identificação por parte dos telespectadores. Afinal, mesmo reelaboradas e ou recicladas, as imagens canônicas ligadas à tradição cultural oriental possibilitaram um reconhecimento por parte das audiências.

A cultura da mídia tem ressonância em um receptor que encontra prazer na identificação de valores que já fazem parte de seu repertório cultural (BALOGH, 2001, p. 91-92). Para além da questão dos gêneros e dos formatos, as imagens canônicas veiculadas nas produções cinematográficas e televisivas que “falam” do Oriente, de suas populações e sua cultura, são reconhecidas pelas audiências em função de sua familiaridade, afinal o imaginário da orientalidade vem sendo reproduzido, reelaborado, adaptado e reciclado há cerca de quase cem anos no cinema, vindo a figurar depois na televisão.

Sendo assim, figuras como construções ovaladas, tendas, odaliscas dançando com seus véus, espadas curvas, lâmpadas, paisagens desérticas, palmeiras e oásis, pertenceram à geografia ficcional de *O Clone*, sendo muitas vezes reiteradas e evocadas em um número considerável de cenas. Todo o repertório de imagens canônicas que povoam as produções cinematográficas e televisivas e que falam a respeito de árabes, muçulmanos e do islã foi mobilizado e acomodado na trama, permitindo um maior reconhecimento por parte de quem assistiu à novela.

Até mesmo aquelas imagens canônicas bem peculiares da nossa tradição cultural, foram resgatadas na composição do enredo da narrativa. A figura do árabe/muçulmano como o comerciante, negociante de tapetes, ou mascate chamado muitas vezes por setores da população como “turco” foi recorrente no folhetim. Também estava presente a ideia da esperteza do “turco”, habilidoso na hora de negociar.

⁴⁷⁷ A estratégia da autoria e da produção foi possível graças a existência hegemônica de valores de tolerância e diversidade na cultura brasileira. Desse modo, essa identificação positiva com o “tio” Ali poderia não se repetir em outros países.

A tensão inerente a telenovela que como Motter demonstrou é marcada pela contribuição do útil e do fútil, do sério e do frívolo, leva a um resultado no qual se estabelece uma representação, muitas vezes simplificada, estereotipada e que se não fosse o elemento textual discursivo e informativo – razoavelmente abundante em *O Clone* – limitaria bastante a dimensão didática. As imagens canônicas da orientalidade emergem dentro desse quadro paradoxal. Elas conseguem combinar um mínimo informativo, introduzindo e fazendo a apresentação do outro islâmico com o lado frívolo e lúdico, divertindo e distraindo.

No melodrama, ocorre quase sempre uma reiteração constante contra a falta de memória e a limitada experiência cultural por parte de uma recepção muitas vezes distraída. As representações que compõem o imaginário da orientalidade se beneficiam dessa estrutura repetitiva que marca a natureza do folhetim televisivo. Isso para não falarmos no caráter antropofágico dos programas televisivos que dialogam com textos antigos de diversas naturezas. Sendo assim, as imagens canônicas que emergiram em *O Clone* e outros programas ficcionais, apesar de suas variações e remodelações, fazem parte de uma história que abarca um importante trabalho de representações mobilizado em torno de como os brasileiros e de uma maneira geral, os ocidentais, viam os muçulmanos e sua cultura⁴⁷⁸.

As representações são como percepções de mundo. São como “atalhos mentais”⁴⁷⁹ que são aproveitados pelas pessoas para o enquadramento de fatos que aparecem no dia a dia ao longo de suas experiências no mundo. Nesse processo, os estereótipos funcionam como esquemas sociais mentais, e ou imagens simplificadas do mundo. O estereótipo pode promover uma competência comunicacional, pois à medida que nossas percepções do mundo estranho são compatíveis com as nossas imagens já recolhidas, processadas e arquivadas, a recepção é autorizada, e a assimilação é realizada sem muita resistência (WAIMBERG, 2005, p. 154).

O estereótipo, como toda representação, permite certo tipo de conexão e não outros que enquadram o mundo de um jeito. São dispositivos cognitivos que permitem se chegar a um acordo com o diferente. Em *O Clone*, os estereótipos da orientalidade permitiram as audiências se familiarizarem com o árabe e muçulmano. Foram expedientes utilizados para

⁴⁷⁸ A importância do trabalho de representações que a novela mobilizou sobre o islã não está apenas no que ela nos disse sobre essa cultura, mas também no modo pelo qual o “Ocidente” e o Brasil via os muçulmanos e a si mesmos. Já apontamos o fato de que essa telenovela ajudou no reforço da imagem do Brasil como o país da tolerância.

⁴⁷⁹ Expressão usada por Jacques Waimberg que reconhece os programas de televisão também como instrumentos capazes de, no melhor dos casos, aumentar a curiosidade de humanos uns pelos outros, e, no pior, fazer crescer a capacidade de convivência desses seres de origens e mundos simbólicos distintos, podendo facilitar o diálogo intercultural (WAIMBERG, 2005, p. 149). Conforme já comentamos, *O Clone* fez aumentar a curiosidade pelo islã.

que as massas identificassem o desconhecido e os assimilasse dentro de uma comunidade de sentido já estabelecida em uma tradição audiovisual antiga. Eles proporcionaram uma relação de sentido que já estava presente no imaginário popular.

O estereótipo é ambíguo. Ele introduz apresentando uma realidade, mas ao mesmo tempo, simplifica retirando a complexidade do real para dotá-lo de maior inteligibilidade. Como uma leitura fragmentada do real, o estereótipo comporta ao mesmo tempo uma dimensão de meia verdade representada que caminha muitas vezes ao lado da imaginação e da fantasia⁴⁸⁰. Contudo ele não pode e não deve substituir a própria realidade. Para um aprofundamento da percepção o estereótipo é limitado. Deve ser substituído por leituras mais complexas e multifacetadas acerca do outro.

Na pesquisa em história, a ideia do estereótipo é vista quase sempre como algo ruim. Neste trabalho, em que analisamos a representação promovida por uma telenovela, o estereótipo é responsável pela introdução de uma outra cultura, de forma simplificada, humanizada, permitindo assim uma melhor compreensão da realidade. Como uma imagem canônica, o estereótipo tem um poder coercitivo que atua no reforço do imaginário coletivo estabelecendo uma relação emocional, admitindo um trabalho de acomodação com as audiências.

Entretanto o melodrama também mobilizou alguns estereótipos que escapam da tradicional dinâmica imagética da orientalidade. Podemos inserir os diálogos dos personagens que tratamos a título do que chamamos de ocidentalismo como um exemplo. A ideia do muçulmano como alguém que odeia o Ocidente não encontra muita ressonância na dinâmica imagética da orientalidade, embora possa ter aparecido em algum tipo de produção ficcional. Outra ideia difundida a partir de *O Clone* e já apontada ao longo deste trabalho é a de que o marido muçulmano constantemente está presenteando sua esposa, ou esposas, com ouro, joias e outros presentes.

O folhetim também lançou mão, conforme apontamos neste capítulo, da imagem do homem muçulmano como macho fértil e viril. Embora não tenha sido inaugurada na telenovela, essa ideia ganhou força através de alguns diálogos dos personagens. A casa muçulmana como um lugar festivo, assim como os muçulmanos como amantes das festas, comemorações e danças também ganharam grande impulso a partir do melodrama. A grande quantidade de capítulos e cenas em que essas imagens apareceram contribuiu para que setores das audiências associassem o lar muçulmano a um lócus festivo, um ambiente lúdico. Isso,

⁴⁸⁰ Como representação de uma realidade social ou histórica, o estereótipo em sua maioria das vezes é tomado como “verdade”.

em nosso modo de ver, teve um aspecto positivo, pois também ajudou a contribuir para que as audiências dissociassem o islã da caricatura de religião violenta e fundamentalista.

Entretanto, apesar dessas generalizações, a força da telenovela residiu em nosso modo de ver na dissociação da religião islâmica da imagem de uma fé violenta e que faz uso do recurso da violência. A dimensão didática do folhetim, muitas vezes caminhou no sentido de caracterizar aspectos positivos, conforme já apontamos, ressaltando valores como moderação, tolerância, compreensão e diversidade. Além disso, outros estereótipos geralmente associados ao islã foram desconstruídos, como, por exemplo, a dissociação da ideia desta religião e a questão da mutilação genital feminina – discutida ao longo do segundo capítulo desta tese. *O Clone* também diferenciou algumas práticas culturais e costumes praticados em partes do mundo muçulmano em relação ao elemento religioso. No decorrer do desenvolvimento da trama, “tio” Ali em suas falas, por diversas vezes, enfatizou a separação de certas práticas da religião – como vimos na questão da leitura da sorte ainda neste capítulo.

Por isso mesmo, no interesse em abordar o islã sob o prisma da diversidade é que a autora e produção talvez tenham incorporado práticas, costumes e tradições de várias partes do extenso universo cultural que compõe o mundo islâmico. Como já identificamos anteriormente, a prática do casamento temporário, a título de ilustração, ainda usual em setores do universo religioso xiita, mas praticamente ignorada na tradição sunita foi representada nas falas e conversas dos personagens – podemos citar também aqui a cena em que Jade recorre a uma Burka para tentar fugir disfarçada do Marrocos.

Na composição desse panorama ficcional de um recorte que representou uma comunidade muçulmana marroquina em tempos de globalização, era tarefa impossível, mesmo em se tratando de uma produção seriada, dar conta da grande complexidade que marca e sempre caracterizou o mundo do islã. A autora e os produtores da novela delimitaram e restringiram o campo discursivo. Muita coisa pertencente ao âmbito dessa tradição civilizacional não foi dita. Podemos citar como exemplo, a falta de diferenciação entre xiitas e sunitas, omitida no decorrer da trama, embora isto seja irrelevante no contexto marroquino.

Contudo, repetindo nossa argumentação, tratou-se de um melodrama que levou um tema praticamente desconhecido do grande público em um momento marcado por uma grave crise envolvendo justamente grupos radicais que tinham no terrorismo e na violência o seu modo de operação. Em função do grande impacto causado pelos atentados, os muçulmanos estavam sendo associados a essas práticas e ao radicalismo religioso. A invasão ao Afeganistão que se seguiu aos eventos do dia 11 de setembro foi secundada por uma cobertura cujo discurso, apesar do esforço de algumas emissoras e de seus comentaristas não fez muita

coisa para desconstruir essa imagem negativa. Nossa televisão praticamente replicava o noticiário das agências internacionais.

Assim sendo, um mundo muçulmano visto de longe se apresentava como um espetáculo pouco compreensível. Aos olhos dos telespectadores pouco instruídos os muçulmanos eram apresentados como pessoas pouco racionais e desumanizadas. Como Waimberg destacou a TV brasileira e seus comentadores, em se tratando da cobertura do 11 de setembro terminou por projetar dogmas da mitologia nacional, em um clima típico de desforra, demonstrando uma relação de amor e ódio com os Estados Unidos presente na cultura da mídia nacional. E aí entra a telenovela *O Clone*, mostrando os muçulmanos, suas práticas religiosas, seus cotidianos, suas dificuldades diante dos desafios da globalização, da modernidade e de influências estrangeiras.

Portanto, podemos concluir que, em que pese as limitações inerentes ao gênero e ao suporte televisivo, e mesmo a despeito das escolhas da autora e dos produtores que omitiram, generalizaram, repetiram estereótipos e criaram novas caricaturas, a novela *O Clone* foi um importante registro que revelou importantes aspectos de uma época histórica. Foi um entretenimento que conseguiu difundir informações e mostrar dentro de uma estrutura representacional, um panorama civilizacional contemporâneo, mas marcado por uma temporalidade, por um imaginário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A necessidade do historiador em percorrer certos caminhos em detrimento de outros caminhos é um dos dilemas de quem se aventura pela pesquisa. A impossibilidade de abarcar o objeto pesquisado em toda sua complexidade faz com que o pesquisador imponha certas escolhas e não outras. Procuramos neste trabalho, fazer um estudo da telenovela *O Clone* cujo enredo levou para a televisão aspectos do islã e da cultura árabo-islâmica. O melodrama serviu como um fio condutor que caracterizou elementos do cotidiano dos muçulmanos, sua história e bem como algumas de suas práticas religiosas, introduzindo assim milhares de telespectadores nessa civilização através, principalmente dos cenários, paisagens, personagens, assim como de seus diálogos e situações ficcionais.

Depois de apresentarmos um breve histórico destacando a emergência da mídia a partir da ascensão da imprensa escrita na Europa, realizamos uma rápida análise de algumas das principais teorias que balizaram e ainda balizam o impacto dos meios de comunicação e sua indústria cultural na sociedade contemporânea. Aqui, aproveitamos o momento e justificamos a escolha dos autores, cuja discussão destaca a relevância da cultura midiática para a socialização de informações no ambiente social humano contemporâneo.

Verificamos que a televisão, ainda como principal meio de comunicação no início do atual milênio possui impacto significativo na percepção que os indivíduos formam do mundo que os cerca. Após o seu advento no Brasil, emerge uma indústria televisiva poderosa em uma sociedade que ainda era marcada por um sistema de ensino considerado deficiente. A Rede Globo de Televisão instaura uma hegemonia nesse cenário midiático, tendo o segmento da dramaturgia ficcional seriada como seu principal veículo. Suas telenovelas se tornam o principal produto de nossa indústria cultural, estabelecendo um verdadeiro modelo que garantiu uma enorme audiência. Muitas delas se tornaram importantes produtos de exportação ao atingirem mercados em mais de uma centena de países.

Ainda em se tratando da emergência de uma poderosa indústria de cultura da mídia, procuramos mostrar que principalmente através da TV, milhões de pessoas se introduzem cotidianamente nos principais acontecimentos da sociedade contemporânea. Muito do panorama cultural atual é, em grande parte, moldado e mediado pela televisão. Além disso, percebemos também que muitos eventos e acontecimentos do passado são introduzidos via televisão, configurando aquilo que Thompson denominou de “historicidade mediada” (THOMPSON, 1998, p.38).

Compreendemos que no Brasil o fenômeno da representação dos muçulmanos e do islã, de um modo geral, teve na televisão o seu veículo de maior amplitude social. Aqui a visão e a imagem que a maior parte da população tem dessa religião e de sua civilização foi mediada e percebida, visualmente via TV. Nesse sentido, como ficou constatado, as imagens televisivas atuaram como um importante instrumento na difusão e construção do imaginário popular acerca do mundo muçulmano, de sua religião e dos árabes.

Desde a década de 1960, uma produção imagética vem instaurando uma memória visual relacionada ao mundo islâmico, tanto na ficção nacional, quanto no telejornalismo brasileiro. Contudo, vimos que foi, principalmente a partir de uma telenovela, *O Clone*, exibida pela Rede Globo, entre outubro de 2001, se estendendo até meados do ano seguinte, é que a televisão brasileira atuou como uma instância mediadora na confecção de uma ideia mais precisa acerca do islã e dos muçulmanos. Após esse folhetim eletrônico, reprisado no início de 2011, dificilmente o público brasileiro deixou de associar o mundo islâmico à novela, pois um grande número de informações transmitidas por ela sobre a religião e a cultura islâmica foi recebido por uma expressiva parcela da população brasileira que, praticamente, não tinha nenhum tipo de informação sobre essa tradição cultural.

Conforme nossa análise, constatamos que a telenovela *O Clone* revelou uma importante dimensão pedagógica ao se mostrar como um lugar privilegiado de informações acerca do islã e de sua cultura. A narrativa melodramática-folhetinesca serviu como um instrumento didático para as audiências, sobretudo aqueles setores da recepção que não possuem outras maneiras de se informar através de leituras, ou outros meios. Identificamos uma grande quantidade de informações concernentes à religiosidade islâmica, cujo exemplo mais interessante foram alguns dos pilares desta religião, assim como a vida do profeta Maomé e de outros personagens da tradição religiosa do islã, como algumas de suas esposas – a vida do profeta e algumas curiosidades relacionadas ao seu círculo familiar recebeu uma considerável atenção na narrativa.

Percebemos que a autora e a produção da telenovela se utilizaram de algumas soluções narrativas, tais como perguntas dos personagens mais jovens aos mais velhos, ensinamentos dos patriarcas, diálogos e debates em torno de questões centrais da fé, bem como através de comparações com outras tradições, como a judaica e a cristã, por exemplo. Nesse sentido, pudemos constatar que a escolha de personagens caros à tradição do cristianismo e que são comuns ao universo religioso islâmico se mostrou uma interessante estratégia, pois proveu a representação religiosa do islã de certa familiaridade através das histórias de Jesus, Maria, Noé e Abraão, sob um prisma não cristão.

A análise da dimensão textual da novela também mostrou um considerável número de informações relacionadas à condição feminina no islã, assim como a vida familiar muçulmana. Deste modo, o casamento, a criação dos filhos, o papel do marido e da mulher no arranjo familiar, o divórcio e outras questões foram valores que permearam a obra em meio a elementos que compõem a dinâmica representacional inerente a estrutura melodramática, marcada por excessos, moralismos, maniqueísmos, oposições, antagonismos, encontros e desencontros. Tudo dentro da mais acabada tradição do melodrama e do folhetim tipo “desgraça pouca é bobagem”. Ressaltamos o fato de que o conteúdo narrativo do melodrama foi limitado pela linguagem e estrutura técnico-estética do meio. Decorreu disso, que o panorama informativo fornecido pela novela também foi marcado por generalizações, reducionismos, omissões e simplificações.

Concluimos que dentro do contexto marcado pelos acontecimentos do dia 11 de setembro, assim como também pelo quadro que configurou a guerra do Afeganistão que se seguiu aos atentados, a narrativa ficcional televisiva não deixou de se fazer influenciar por esses eventos. Portanto, *O Clone* promove certa humanização do islã ao mostrar os muçulmanos como pessoas religiosas, que ao longo das questões do dia a dia enfrentam desafios, divergem, debatem, ficam alegres ou tristes, comemoram, dançam, tocam e fazem outras coisas como outros seres humanos.

Acima de tudo, consideramos relevante o fato de a narrativa ter conseguido promover um afastamento em relação ao estereótipo que associa o islã à violência, ao terrorismo e ao radicalismo. Nesse aspecto, a novela se diferenciou da maior parte dos noticiários televisivos, pois falou mais do islã, de sua cultura e de seu povo do que a maior parte do telejornalismo que, naquele momento, enfatizava sobremaneira o fenômeno do terrorismo e do fundamentalismo islâmico, além do radicalismo e do conservadorismo talibã. Para além de sua dimensão informativa, entendemos que a telenovela introduziu e transformou o tema em conversa de família.

Também constatamos que a narrativa teledramatúrgica, atuando como uma janela aberta para o mundo, revelou importantes questões contemporâneas que perpassam a maior parte das sociedades muçulmanas diante dos desafios impostos pela modernidade e pela influência da cultura ocidental. Destacamos que a autoria e produção da novela levaram o tema da rejeição aos valores ocidentais através das falas e dos diálogos de alguns personagens, principalmente através do ancião, Abdul, que na trama representou o muçulmano puritano, conservador e antiocidental. Em muitas conversas o muçulmano ele atacou o Ocidente, considerado por ele como idólatra, imoral, terra de gente sem Deus.

Nessa mesma linha de raciocínio, pudemos perceber que a autora também procurou abordar o islã sob o prisma da diversidade, especialmente através dos debates entabulados pelos patriarcas Abdul e Ali em torno de vários aspectos da vida de um muçulmano. Diante disso, entendemos que Gloria Perez e os diretores da novela foram também influenciados pelo horizonte social do pós-atentado, pois ao veicularem representações do islã sob o signo da diversidade interpretativa terminaram por levar também elementos que configuram o quadro do conservadorismo islâmico e do neofundamentalismo. A performance de Abdul como um puritano intransigente, um típico reacionário antiocidental, o aproximou do perfil de um quase fundamentalista, um muçulmano literalista, não comprometido com a articulação política que configura o islã político na atualidade.

De certa forma, mesmo sem levar diretamente o tema do islã fundamentalista para o enredo, a autoria se deixou influenciar pela forte presença do tema na pauta midiática contemporânea. Por outro lado, como evidenciamos, os produtores da novela delimitaram um quadro de leitura da religião islâmica em que a moderação, o comedimento e a tolerância estiveram em primeiro plano, pois através da atuação do personagem Ali, figura central da trama, ocorreu o polo de identificação que caracteriza o dispositivo melodramático. Na linguagem do melodrama, os valores da justiça, da bondade e do bom senso são associados ao polo positivo. Em outros termos, Ali encarnava na trama a figura do muçulmano moderado, comedido e tolerante. Sendo que a audiência promoveu uma maior identificação com esse personagem.

Ao longo da primeira centena de capítulos, Ali vai ganhando uma importância cada vez maior na mesma medida em que o tema do islã vai se ampliando, em detrimento da temática principal que girava em torno das questões que envolviam a clonagem. A primeira metade da novela é marcada justamente pela maior presença da dimensão didática relacionada à religião e a cultura do islã, coincidindo com uma maior presença de notícias veiculadas sobre os temas da guerra do Afeganistão, do fundamentalismo e do radicalismo Talibã nos noticiários telejornalísticos.

Por outro lado, vimos como o outro ancião, Abdul, representante do islã puritano e conservador, muitas vezes encarnou o vilão ao se negar em reconhecer a diversidade de comportamentos e não aceitar a cultura ocidental. Esse personagem evocou no dispositivo melodramático o polo da vilania, embora seu radicalismo caricatural fosse contrabalançado por uma atuação caricatural, permeada pelo cômico e risível.

História e televisão se configuraram a partir da telenovela *O Clone*, pois o melodrama como meio de representação para além de sua dimensão fantasiosa e imaginativa foi um

veículo que além de expressar um recorte de seu tempo, funcionou como intérprete de uma realidade histórica fortemente presente na cultura audiovisual contemporânea.

Por meio do primado da intertextualidade a novela retomou antigas representações, oriundas do orientalismo literário e que foram adaptadas, modeladas e reelaboradas na indústria do cinema e da televisão durante mais de um século. Esse material imagético se configurou como um conjunto de imagens canônicas que nós intitulamos de orientalidade, ou seja, um modelo de representações audiovisuais recorrente na mídia cinematográfica e televisiva quando se fala do Oriente, de sua cultura e religião e de árabes e muçulmanos.

Conforme vimos, animações, filmes e telenovelas levaram essa imagética para o cinema e televisão, atualizando aqui e acolá essas representações com pequenas variações. Na orientalidade um conjunto de imagens canônicas se repete indefinidamente quando a ficção evoca o islã e o Oriente. São ícones poderosos e que estabelecem uma relação emocional com as audiências, pois sua presença constante na cultura da mídia atua no reforço desse imaginário coletivo já familiar a esses públicos.

O imaginário que compõe a orientalidade nos permite conhecer a alteridade sob o manto da experiência mediada, promovida pelos meios de comunicação que caracterizam o panorama atual da cultura da mídia. Mesmo sua dimensão estereotipada pode ser pensada como uma forma de apresentar e acomodar o diferente, introduzindo o Outro e promovendo, assim, o reconhecimento por parte do público receptor. Por outro lado, *O Clone* também revelou novos estereótipos, seja através da caracterização do personagem Abdul principalmente como um intransigente antiocidental, sempre pronto para rejeitar qualquer tipo de influência vinda do Ocidente ou mesmo através da criação da ideia do marido muçulmano sempre pronto a dar ouro e joias para sua esposa.

Finalmente, destacamos, mais uma vez, que uma telenovela não pode prescindir de sua natureza fantasiosa, ficcional. É um produto seriado, que emerge dentro de uma dinâmica industrial, mas que é destinado ao grande público. Tem que fazer rir, divertir e promover a catarse em meio ao telespectador. Mesmo a despeito de sua pretensão didática, não deixa de ser melodrama. Como obra aberta, tem sua feitura condicionada e limitada pelo suporte televisivo, por sua natureza folhetinesca e pela presença de outras influências textuais. Seus autores e produtores fazem escolhas, delimitando seu campo discursivo. Temas e assuntos são selecionados em função de outros. Por isso, sempre permanecem não ditos. Generalizações, erros e recorrências também fazem parte de sua construção.

Portanto, conforme aludimos, o islã entrou na pauta das discussões da sociedade brasileira por meio de uma telenovela. *O Clone* levou informações, fez referência a

significados culturais, atuou como fonte de provocação e ativou a curiosidade das pessoas. A novela também possibilitou a construção de um olhar mais positivo sobre o Outro muçulmano, principalmente em função de seu trabalho de humanização, impactando assim no imaginário social nacional, na formulação de uma determinada ideia da religião e da cultura dos muçulmanos.

Neste trabalho reconhecemos a importância desse melodrama na história contemporânea das representações do islã, além do reconhecimento dessa dimensão didática, em uma conjuntura marcada por tensão. Portanto, a presente tese também contribuiu para o debate em torno da problemática da representação do Oriente, através do conceito de orientalidade aqui proposto, como um conjunto de imagens canônicas reproduzidas pelo cinema e pela televisão que, mesmo a despeito de sua dinâmica repetitiva, reducionista e estereotipada, podem permitir um trabalho de acomodação do diferente no imaginário coletivo popular, já familiarizado com essa tradição imagética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

ALSULTANY, Evelyn Azeeza. *The changing profile of race in the United States: media representations and racialization of arab- and muslim-americans post 9/11*. A dissertation submitted to the Program in modern thought and literature and the committee on graduate studies of Stanford University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The Stanford University. Stanford, Califórnia, 2005.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

AL-ZAHRANI, Abdulaziz Atiyah. *US television and Press Coverage of Islam and Muslims*. Norman, Oklahoma, 1988.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Editora ática, 1998.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O Fascínio de Scherazade: Os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003.

ANTES, Peter. *O Islã e a política*. São Paulo: Paulinas, 2003.

ARBEX Jr., José. *Telejornalismo, Mídia e História no contexto da guerra do golfo*. Tese de doutorado apresentada no Departamento de História da FFLCH – USP em 2000.

ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Maomé: uma biografia do Profeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Comunicação/Educação: aproximações*, p.95. In: BUCCI, Eugênio (Org.) *A TV aos 50 – Criticando a TV brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 95-110.

BALOGH, Ana Maria. *O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARBEIRO, Jesus Martins. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

BITTENCOURT, Circe (org.) – *Dicionário de datas da história do Brasil*. São Paulo: contexto, 2007.

BLANKS, David R. Western Views of islam in the Premodern Period: A Brief History of Past Approaches. In: BLANKS, D. and FRASSETTO, M. (ed.) *Western Views of islam in Medieval and Early Modern Europe*, New York: St. Martin's Press, pp.11-54, 1999.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*, ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

BLOG de Glória Perez. In: < <http://gloriefperez.org/?p=833#comments> > . Acesso: 07/02/2011.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz (Orgs). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BORELLI, Silvia H. S. *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas*. São Paulo Perspec. [online]. 2001, vol.15, n.3, pp. 29-36. ISSN 0102-8839. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a05v15n3.pdf>>. Acesso em 05 de outubro de 2009.

BORELLI, Silvia H. S; PRIOLLI, Gabriel (Coords). *A deusa ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

BOUHDIBA, Abdelwahab. *A sexualidade no Islã*. São Paulo: Globo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora.1997.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BRITTOS, Valério Cruz; BOLÃO, César Ricardo Siqueira (Orgs). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Nova York: Columbia University, 1993.

BUONANO, Milly. *Conceptos clave para el story-telling televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía*. In: Revista Diálogos de la comunicación. 2003.

_____. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade para uma nova teoria crítica dos fluxos televisivos internacionais. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org). *Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. pp. 331-360.

BUCCI, Eugenio. Cidade do conhecimento. *O Islã segundo Glória Perez*. Disponível em: <http://www.cidade.usp.br/educar2002/modulo3/tpl_mensagemcol73.html?id_mensagem=37>. Acesso em 22 de junho de 2011.

BUCCI, Eugênio; HAMBURGER, Esther (Orgs). *A tv aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

BURK, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BURUMA, Ian; MARGALIT, Avishai. *Ocidentalismo: O Ocidente aos olhos de seus inimigos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

CALDAS, Waldenyr. *O que todo cidadão precisa saber sobre cultura de massa e política de comunicações*. São Paulo: Global, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CANUTO, Elizabete Albuquerque. *A telenovela como produto sócio-cultural*. Refletindo sobre um processo de construção de significados. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Pernambuco. Recife, 2003.

CASTRO, Isabelle Christine Somma. *Orientalismo na imprensa brasileira*. A representação de árabes e muçulmanos nos jornais Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo antes e depois de 11 de setembro de 2001. Dissertação de mestrado apresentada na FFLCH – USP, 2007.

CAPELATO, Maria Helena; [et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPPARELI, Sérgio; SANTOS, Suzi dos. Coronelismo, radiodifusão e voto: a nova face de um velho conceito. In: BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; BRITTOS, Valério Cruz (Orgs). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 77-101.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARADEAU, Patrick. *Imaginário televisual: A televisão e o 11 de setembro: alguns efeitos do imaginário*. Revista Logos: cinema, imagens e imaginários. Ano 3. Nº 24, 1º semestre de 2006. p. 11-21.

CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação*. In: Revista Annales. 1991.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe (Orgs). *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: Edusc, 1999.

COHEN, Viviane. Autora quer fazer novela do bem. In: Istoé Gente. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/112/divearte/tv_ping_pong_gloria_perez_htm>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.

COSTA, Josimey. Mediação. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org). *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009. p. 249-250.

COUTINHO, Nelson. *Gramsci – um estudo sobre seu pensamento político*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CROITOR, Cláudia. “Clone” consegue ser enfadonho e empolgante. In: *Folha Online*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u18078.shtml>>.

DANIEL, Norman. *Islam and the West*. Oxford: One world Publications, 2003.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, vol. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DEMANT, Peter. Fundamentalismo: a escorregada rumo ao extremismo muçulmano. In: _____. PINSK, Jaime; PINSK, Carla Bassanezi. *Faces do Fanatismo*. São Paulo: Contexto, 2004.

DEMANT, Peter. *O Mundo Muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2004.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FALCON, Francisco J. Calazans. *História e Representação*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

FARAH, Paulo Daniel. *O Islã*. São Paulo: Publifolha, 2001.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. *Entre Arabescos, Luas e Tâmaras- Performances Islâmicas em São Paulo*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

FEVORINI, Fabiana. *O véu dignifica a mulher*. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/exclusivo/outubro2001/muculmanos.html>> desde outubro de 2001, acessado em 24/09/2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão & Educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALLAND, Antoine. *As Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 2v. Tradução Alberto Diniz.

GEERTZ, Clifford. *Observando o islã: o desenvolvimento religioso no Marrocos e na Indonésia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

_____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GHAZOUANI, Abdelmalek Cherkaoui. Disponível em:
<<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detalhe.jsp?id=2848>>. Acesso em 01 de outubro de 2009.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

GLOBO Publicações. *Um outro olhar – o mundo árabe e o Islã através da novela O Clone*. São Paulo: Globo, 2002.

GOELLNER, René Luiz. Martín-Barbero, Jesus. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

GÓMEZ, Guilherme Orozco. *Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos*. P. 81-98. In: MORAES, Denis de (Org.). *Sociedade Midiatizada*, Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (orgs.). *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLIDAY, Fred. *Orientalism and its critics? In Islam and the myth of confrontation*. London & New York, 1996. pp. 195-217. Disponível em:
<<http://www.eden.rutgers.edu/~spath/351/Readings/Halliday%20-%20Orientalism%20and%20Its%20Critics.pdf>>.

HAMBURGER, Esther. Análise: drama vai a novo território imaginário. In: *Folha Online*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u18408.html>>. Acesso em: 13 de outubro de 2009.

_____. *Diluído Fronteiras: A Televisão e as novelas no cotidiano*, p.463. In: NOVAES, Fernando A *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade*

contemporânea; organizadora do volume Lília Moritz Schwartz. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

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

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOURANI, Albert. *Uma História dos Povos Árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

ICARABE. Disponível em: <http://www.icarabe.org/CN02/artigos/arts_det.asp?id=118>. Acesso em 30 de abril de 2009.

INEPCIA. *Árabe*. Disponível em: <<http://www.inepcia.hpg.ig.com.br/arabe.html>>. Acesso em 22 de abril de 2009.

IORIO, Patrícia de Miranda. *A menor distância entre dois mundos: um estudo sobre a representação do EU e do Outro em telenovelas de Glória Perez*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura – Literatura Comparada, defendida em 2010 na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFJR. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2010/patriciademirandaiorio_amenordistanciaentre.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2011.

IRWIN, Robert. *Pelo Amor ao Saber: os orientalistas e seus inimigos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

JORNAL DA CIÊNCIA. Disponível em: <<http://www.jornaldaciencia.org.br/Detalhe.jsp?id=2848>>. Acesso em 01 de outubro de 2009.

KAMEL, Ali: *Sobre o Islã: a afinidade entre muçulmanos, judeus e cristãos e as origens do terrorismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

KARAM, John Tofik. *Um outro arabesco: etnicidade sírio-libanesa no Brasil neoliberal*. São Paulo: Martins, 2009.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia* – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: Edusc, 2001.

_____. *Cultura da Mídia e Triunfo do Espetáculo*, p. 119-147, in *Sociedade Midiatizada*. Org. Denis de Moraes. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

KEPEL, Gilles. *Jihad: expansão e declínio do islamismo*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed. 2003.

KIMURA, Marcílio. Saiba como funciona o aparelho que mede audiência na TV. <<http://tecnologia.uol.com.br/especiais/ultnot/2005/09/13/uit2888v90.html>>. Acesso em 14 de dezembro de 2010.

KORNIS, Mônica Almeida. Cinema, televisão e história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

KUCINSKI, Bernardo. *Mídia e Democracia no Brasil*, p. 40-46. In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling; FISCHMANN, Roseli (organizadoras). *Mídia e Tolerância – A Ciência Construindo Caminhos de Liberdade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAGE, Janaina. *EUA vêm “O Clone” com Jade mexicana*. In: Folha de São Paulo, quarta-feira, 17 de fevereiro de 2010.

LATTMAN, Fernando. *O governo de Juscelino Kubitschek: Televisão*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Televisao>>. Acesso em 20/08/2009.

LEWIS, Bernard. *A Crise do Islã: guerra santa e terror profano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *O Oriente Médio: do advento do cristianismo ao dias de hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *O que deu errado no Oriente Médio?* Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.) *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela como recurso comunicativo*. In: Revista Matrizes. São Paulo: USP, 2009. Ano 3, nº 1.

_____. (Org). *Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MACEDO, José Rivair; MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

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

MAGGIO, Sérgio. Visões reais da fantasia. In: **Correio Braziliense**. Atualizado em: 14 de jun. de 2002. Disponível em:
<http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020614/pri_tem_140602_182.html>.
Acesso em: 02 de out. de 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MALOUF, Ibrahim, <<http://www.inepcia.hpg.ig.com.br/arabe.html>>. Acesso em 22 de abril de 2009.

MANSO, Carla. Exibida em 2001, O Clone é eleita a novela da década. Saiba mais! In: **iG Gente**. Atualizada em: 28 dez. 2010. Disponível em:
<<http://gente.ig.com.br/tvnovela/exibida+em+2001+o+clone+e+eleita+a+novela+da+década+saiba+mais/n1237897419564.html>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. Ge-Stell. In: _____ (Org). *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009. p. 149-150.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios as mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Técnicas, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de (Org.). *Sociedade Midiatizada*, Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 51-79.

MATTELART, Michele e Armand Mattelart. *O Carnaval das imagens: a ficção na TV*. 2 edição. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MAUAD, Ana Maria. Dimensões do presente: palavras e imagens de um acontecimento, os atentados ao World Trade Center e ao Pentágono, em 11 de setembro de 2001. In: PORTO Jr. Gilson (org.) *História do tempo presente*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MEDDEB, Abdelwahab. *A doença do islã*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. O Islã entre civilização e Barbárie. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

MERNISSI, Fátima. *El poder olvidado: las mujeres ante um islam em cambio*. Madrid: Içaria, 1987.

_____. *Las sutanas olvidadas: la historia silenciada de las reinas del Islam*. 2. ed. Barcelona: El Aleph Editores, S.A., 2003.

_____. *Male-Female dynamics in modern muslim society*. Revise Edition. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

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

MICELI, Sérgio. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIGUEL, Luis Felipe. *Política e Mídia no Brasil: episódios da história recente*. Brasília: Plano editora, 2002.

MONTENEGRO, Silvia M. *Dilemas Identitários do Islã no Brasil*. Tese de Doutorado, IFCS/UF RJ, Rio de Janeiro, 2000.

MORAIS, Denis de (Org). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MORAES, Rodrigo Simon. *O discurso sobre o muçulmano na imprensa brasileira: o caso da revista Veja*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

MOREIRA, Deodoro José. *Islã e Terror: estratégias de construção na mídia impressa*. Tese de doutorado apresentada na PUC – SP em 2009.

MOREIRA, Roberto. Vendo a televisão a partir do cinema. In: BUCCI, Eugênio; HAMBURGER, Esther (Orgs). *A TV aos 50 – criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p.49-64.

MOTTER, Maria de Lourdes. *Telenovela: Arte do Cotidiano*. Comunicação & Educação, São Paulo, [13]: 89 a 102, set./dez. 1998.

MOTTER, Maria de Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela. Empréstimos e doações, p. 251-291. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (Org.). *Telenovela – Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MOTTER, Maria de Lourdes. *Telenovela e Educação: um processo interativo*. Comunicação & Educação, São Paulo, [17]: 54 a 60, jan./abr. 2000.

MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura_Ficção Televisiva, 2003.

MUNDO DOS FILÓSOFOS. *Prometeu*. Disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/prometeu.htm>>. Acesso em 20 ago. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. 18 de setembro de 1950 – Televisão no Brasil, p.215. In: BITTENCOURT, Circe (Org). *Dicionário de datas da história do Brasil*. São Paulo: contexto, 2007. p. 215-219.

_____. Fontes audiovisuais – a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 235-289.

_____. *Como usar a televisão na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2002.

NEFZAUI, Xequie. *O Jardim das Delícias: costumes, práticas, e estímulos sexuais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. Tradução de Marcos Santarrita.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.) *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1979.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs). *Cinematógrafo: Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: ed. da UNESP, 2009.

OLIVER, Martin Allebach. *A Thousand and one nights and the construction of islam in the western imagination*. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Approved for the Department of Arts and Sciences. The Bonston University. Boston, 2009.

ORKUT. *Vocês consideram o tio Abdul fundamentalista?* Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=421652&tid=5621831712566671913>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

_____. *O Clone*. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=421652>>. Acesso em 01 agos. 2011.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões, RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e Produção*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PACE, Enzo. *Sociologia do Islã: fenômenos religiosos e lógicas sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

PEREIRA, Ana Catarina Valdigem Jacinto. A Indústria cultural televisiva como fonte mediadora de processos de hibridação cultural: estudo de recepção da telenovela brasileira O Clone, p. 9. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Indústrias Culturais, defendida em 2005 no Departamento de Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Católica Portuguesa.

PERES, Glória. *O Clone*. Direção: Jayme Monjardim e Marcos Schechtman, 1º de outubro de 2001 a 15 de junho de 2002. Número de episódios: 221.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história Cultural*. Belo Horizontes: Autêntica, 2008.

PINTO, Paulo Gabriel da Rocha. *Islã: Religião e Civilização – Uma abordagem antropológica*. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2010.

PIQUEIRA, Mauricio Tintori. *Entre o Entretenimento e a Crítica Social: A Telenovela Moderna da Rede Globo de Televisão e a Formação de uma nova identidade nacional (1969-1975)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Católica de São Paulo, 2010.

PIPES, Daniel. *The Failure Of Political Islam*. Disponível em:
<<http://www.danielpipes.org/659/the-failure-of-political-islam>>. Acesso em 12/08/2011.

PORTAL SÃO FRANCISCO. *Marrocos*. Disponível em:
<<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/marrocos/marrocos.php>> Acesso em: 10 set. 2010.

PORTO, Cesar Henrique de Q.; COSTA, Matheus Oliva da. *Sexualidade no Islã: estudo do livro O Jardim das Delícias de xeique Nefzaui*. Anais do XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões, v. 12, 2011. Disponível em
<<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/view/241>>. Acessado em 18/04/2012.

PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade. In: BUCCI, Eugênio, HAMBURGER, Esther (Orgs). *A TV aos 50 – Criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 13-24.

SHAHEEN, Jack. *Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people*. 2006. Disponível em:
<<http://topdocumentaryfilms.com/reel-bad-arabs>>. ou
<http://www.youtube.com/watch?v=DmVoSZk_fvo>. Acesso em 12 de março de 2012.

REVISTA VEJA. *Que Islã é esse?* São Paulo: Editora Abril, 2002. p. 104.

ROY, Olivier. *The failure of political islam*. Cambridge, Mass: Harvard University, 1994.

SAID, Edward. *Covering Islam: how the media and the experts determine how we see the rest the word*. New York: Vintage Books, 1997.

_____. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e a história. In: CAPELATO, Maria Helena; [et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. pp. 85-96.

SANTOS, Robson Souza dos. Discurso científico e telenovela: uma análise de O Clone. In: _____. Congresso multidisciplinar de comunicação para o desenvolvimento regional. 2006, São Bernardo do Campo. *Anais Congresso multidisciplinar de comunicação para o desenvolvimento regional*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

SILVA, Maria Carneira da. *Um islão Prático: O Quotidiano Feminino em Meio popular muçulmano*. Oeiras: Celtas Editora, 1999.

_____. *O Islão Plástico*. Transformações da intimidade em contexto popular marroquino. Revista Etnográfica, Vol. I, 1997. p. 57-72.

SOARES, Maria Juliana de Oliveira. *Erótica sem véu: O corpóreo-sexual na sociedade árabe-islâmica clássica (século XII-XIII)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Árabe do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SOUTHERN, R. W. *Western Views of Islam in the Middle Ages*. Massachusetts: Harvard University Press, 1962.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 1998.

TERRA. Disponível em:

<http://www.terra.com.br/istoegente/112/divearte/tv_ping_pong_gloria_perez_htm>. Acesso em: 23 fev. 2011.

_____. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/noticias/0,,OI107138-EI294,00-Presos+suspeitos+por+atentado+no+Marrocos.html>>. Acesso em: 21 de julho de 2011

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TRUZZI, Oswaldo. *Sociabilidades e Valores: um olhar sobre a família árabe muçulmana em São Paulo*. DADOS - Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, Vol. 51, nº 1, 2008. [Online]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/dados/v51n1/a02v51n1.pdf>> desde 2008. Acesso em 20/01/2010.

VALDIGEM, Catarina. *A indústria cultural televisiva como fonte mediadora de processos de hibridação cultural: estudo de recepção da telenovela brasileira O Clone*. Disponível em: <www.bocc.uff.br/pag/valdigem-catarina-industria-cultural-televisiva-fonte-mediadora-processos.PDF>. Acesso em: 22 de abril de 2009.

_____. *A indústria cultural televisiva como fonte mediadora de processos de hibridação cultural: estudo de recepção da telenovela brasileira O Clone*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e Indústrias Culturais defendida em 2005 no Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

VELLOSO, Beatriz. *Dilema das arábias*. In: Revista Época. Rio de Janeiro: Globo editora, 2001, edição 176.

VERNET, Juan. *As Origens do Islã*. São Paulo: Globo, 2004.

WAIMBERG, Jaques A. *Mídia e terror: comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus, 2005.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu – a retórica do poder*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

_____. *Cultura em conflito*. Disponível em:
 <<http://www.webalice.it/michele.castellano/politica/Note/Wallerstein/Cultures in Conflict.pdf>>. Acesso em 15 de junho de 2011.

WARRAQ, Ibn. *Why I am not a muslim*. New York: Prometheus Books, 2003.

WIDSCHUTTLE, Keith. *Edward Said's Orientalism revisited?* 2000. Disponível em:
 <<http://www.sydneyline.com/Said%20Orientalism.htm>>. Acesso em 22 de janeiro de 2012.

WIKIPÉDIA. *Redução do genital feminino: Perspectiva Sunita*. Disponível em:
 <http://em.wikipedia.org/wiki/Female_genital_cutting#Sunni_View>. Acesso em 16/06/2009.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da Telenovela Brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

ZATI, Thiago. *Razão e crítica da razão em "Ocidentalismo"*: O ocidente aos olhos de seus inimigos. São Paulo, 2008. Disponível em: <luzesartificiais.blogspot.com.br/2008/01/razo-e-critica-da-razo-em-ocidentalismo.html>. Acesso em: 12 de julho de 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Principais bordões utilizados na novela O Clone e seus significados.

Bordões muçulmanos	
Bordão	Significado
Harmonizar com o marido	Entender-se com o marido
Incha-Allah	Se Deus quiser.
Gazela	Mulher bonita
Haram	Pecado
Vai arder no mármore do inferno	Vai sofrer / Pagar por seus pecados
Fazer exposição da figura na Medina	Expor-se publicamente
Maktub	Estava escrito
Mulher espetaculosa	Mulher indiscreta / exibicionista
Espalhar a corrupção pelo mundo	Espalhar o pecado
Arrastar a cara na Medina	Envergonhar / sujar o nome da família
Está escrito no Livro Sagrado	Literalmente está escrito no Alcorão

Bordões ocidentais	
Bordão	Significado
Bom te ver	Tem vários significados: pode ser bom te ver; não é bom te ver; por favor; me aguarde; entre outros.
Não é brincado não	Não é fácil não
Cada mergulho é um flash	Ganhar fama instantânea

APÊNDICE B – Transcrição de diálogos da novela O Clone.

Conversa entre Mustafá e Mohamed.

Mustafá: Mustafá não se incomoda se ela não usar o véu.

Mohamed: Mustafá, se ela se converte, ela tem que usar o véu. Está escrito no Livro Sagrado que a mulher tem que usar o véu.

Mustafá: Mustafá quer se casar. Mustafá gosta muito de “dona Noêmia”.

Mohamed: Mustafá, você vai, eu também quero que você se case muito! Mas nós temos que fazer as coisas dentro dos costumes.

(...)

Latifa: “dona Noêmia”, a mulher fica tão bonita, fica tão misteriosa com o véu...

Mustafá: Latifa, “dona Noêmia”, Mohamed achou a saída.

Mohamed: “dona Noêmia” não se converte.

Latifa: Não se converte?

Mohamed: Ou se converte e passa a usar o véu ou não se converte e não usa o véu. Pronto!

Latifa: Mas, Mohamed, se “dona Noêmia” não se converte, Mustafá pode se casar com ela mesmo assim?

Mohamed: Allah só aceita “dona Noêmia” se ela for pra ele de coração. Nós não podemos usar a religião pra arrumar um casamento. Não é isso?

Dona Noêmia: É por isso que eu estou sendo sincera em dizer não é?

Mohamed: Se “dona Noêmia” está convencida a aceitar Allah, é melhor que continue com a religião dela. Ah! O Livro Sagrado nos ensina que nós devemos aceitar e respeitar a religião dos outros. Não queremos ninguém convertido contra a vontade, não queremos.

Dona Noêmia: Ah é?

Mustafá: Então vai ter casamento.

APÊNDICE C – Representações audiovisuais do mundo árabe/muçulmano.

Animações

Picapau em: Briga em Marrocos. Ep. 53, 1954.

Picapau em: Alado em Bagdá. Ep. 166, 1968.

Picapau em: Gênio engenhoso. Ep. 195, 1972.

O marinheiro Popeye encontra Ali Babá e os 40 ladrões. 1937.

Filmes

Aladdin. Estúdios Disney. Estadunidense, 1992.

Aladdin e o retorno de Jafar. Estúdios Disney. Estadunidense, 1994.

Aladdin e o rei dos ladrões. Estúdios Disney. Estadunidense, 1995.

O príncipe da Pérsia: As areis do tempo. Direção de Mike Newell. Estadunidense, 2010.

Os trapalhões: Ali babá e os 40 ladrões. Direção de Victor Lima. Brasileiro, 1972.

Os trapalhões: Aladim e a lâmpada maravilhosa. Direção de J. B. Tanko. Brasileiro, 1973.

O Sheik. Direção de Geroge Melford. Estadunidense, 1921.

O ladrão de Bagdá. Direção de Raul Walsh. Estadunidense, 1924.

Novelas brasileiras

Caminho das índias. Roteiro de Glória Perez. Direção de Marcos Schechtman. 2009.

Gabriela cravo e canela. Roteiro de Walter George Durst. Direção de Walter Avancini e Gonzaga Blota. 1975.

O Clone. Roteiro de Glória Perez. Direção de Jayme Monjardim. 2001-2002.

Os imigrantes. Roteiro de Benedito Ruy Barbosa. Direção de Atílio Riccó, Henrique Martins e Emílio di Biasi. 1981-1982.

Sheik de Agadir. Roteiro de Glória Magadan. Direção de Régis Cardoso e Henrique Martins. 1966-1967.

Tocaia Grande. Baseada no livro de Jorge Amado. Direção de Régis Cardoso e Walter Avancini. 1995-1996.

APÊNDICE D – Diálogos da telenovela *O Clone*

Capítulo 74 “Tio Ali” falando acerca do natal com a família da Mohamed:

“Hoje eles estão festejando uma coisa muito bonita, a solidariedade, a paz, nos também gostamos da paz. E não somos nós que vamos declarar guerra a ela. (...). Vamos lá cumprimentá-los e pronto. Não precisamos ficar lá. Cumprimentamos e retribuímos a gentileza dela, Mohamed.”

Capítulo 103. Abdul vocifera contra o carnaval:

Abdul: para onde é que vocês me trouxeram?

Mohamed: tio Abdul, eles não são todo dia assim, eles tão só festejando carnaval.

Abdul: festejando, festejando, mas estas mulheres não tem maridos? Não tem irmãos?

Latifa: é só esses dias, depois passa.

Abdul: pulam como cabritos.

(...)

Abdul: Dança? Como é que pode chamar aquilo de dança? Mohamed, eu estou com medo por você e pelos seus filhos, vocês vão ser contaminados por esses infiéis, já estão contaminados.

(...)

Abdul: a loja, a loja é aqui embaixo e o Ali está participando desse haram, ah eu quero ver.

(...)

Abdul: vão arder todos no mármore do inferno, Alá vai derramar água fervente na cabeça deles todos, vai arrancar a pele deles todinha...

Abdul: Alá permita que eu sobreviva nessa terra. Vocês não cheguem na janela, não saiam na rua, está acontecendo uma coisa horrível lá embaixo, está todos endemoniados.

Ali: Abdul! Mas que saudade Abdul!

Abdul: mas como é que você pode conviver com isso aqui?

Ali: O mundo é muito maior que a nossa fé, eu ando por ele e mantenho a minha raiz, a virtude tá nisso.

Abdul: lá, lá, lá, a virtude está em seguir os ensinamentos do profeta, e o profeta diz que nos não devemos nos misturar a esses infiéis.

Ali: Abdul!

Capítulo 164. Abdul chega ao Rio. O pessoal está se preparando para jogar. Ele discute com o Ali que defende a tolerância.

Abdul: não olhe Sumaya, tire seus olhos desses homens espetaculosos.

Sumaya: não estou olhando para eles não tio Abdul, eu nem vi eles.

Abdul: corja de infiéis, andam desnudos pelo meio da rua. O raio de Alá há de cair sobre a cabeça deles. Alá não perdoa quem espalha a corrupção sobre a terra, vamos (...).

Abul: o time de Alá contra os infiéis.

Alguns minutos depois Abdul discute com o Ali:

Abdul: esses homens vão jogar assim, desnudos na presença das mulheres?

Mohamed: tio Abdul, aqui no Brasil é assim.

Abdul: é assim? Então você diz isso com uma naturalidade?

Said: Tio Abdul!

Abdul: então quer dizer que as mulheres não vão ao estádio?

Ali: Abdul, Abdul! Deixa as mulheres assistir o jogo Abdul!

Abdul: não sou eu quem estou proibindo. É Alá, é o profeta. (...) Eu vivo harmonizado com o livro sagrado seguindo os exemplos do profeta.

Ali: e eu não vivo por acaso Abdul?

Abdul: se você vive, seu livro sagrado deve estar incompleto. Algumas páginas estão faltando no seu livro sagrado.

Ali: lá, lá, ninguém pode me acusar e dizer que eu vivo fora dos ensinamentos de Alá, ninguém!

Abdul: ora! O livro sagrado diz recatai os vossos olhares, Ali!

Ali: isso não vale para aqui Abdul, para aqui não vale isso, aqui não existe quebra de recato.

Abdul: o homem deve estar coberto da cintura até o joelho, passou dessa medida ele está desnudo.

Ali: o livro sagrado diz também que nos devemos ser tolerantes com a religião dos outros.

Abdul: é nos temos.

Ali: Você não está tendo Abdul, a religião deles não obriga a estar vestido da cintura até o joelho, não obriga.

Abdul: é pode ser.

Ali: e nos não temos que ficar discutindo a religião deles, temos que viver a nossa, só isso!

Capítulo 170. Ali defende o respeito ao diferente.

Abdul conversando com Ali.

Abdul: Não tá certo, Said não devia trazer pra dentro da sua casa essas espetaculosas!

Ali: Abdul, elas respeitam a nossa maneira de ser. Nós temos que respeitar eles também. Não podemos obrigar o resto do mundo a seguir os nossos costumes...

Abdul: Você tem sempre um argumento pra defender o ocidente não é Ali?

(..)

Capítulo 215. Tolerância.

Tio Ali falando com Mohamed - discutem o caso Samira.

Ali: (...)Alá não obriga ninguém a seguir nossa religião. O profeta Mohamed SAAS conquistou muitos povos, mas não obrigou nenhum deles a seguir a nossa religião...

Tio segue dando conselhos.

Ali: Mohamed, escuta Samira...(..) aprende com meus erros...

Mohamed quer mandar Samira para o Marrocos com o tio Abdul.

Capítulo 18. Moderação.

Critica aos costumes ocidentais: filho fumando na frente do pai, mulheres grávidas de barriga de fora. Mohamed fala: E depois acham que nos é que somos esquisitos...

Tio Ali: É assim mesmo, cada povo tem seus costumes, seu jeito de viver, e cada um acha que seu jeito que é o natural.

Capítulo 19. Moderação.

Diálogo entre Albieri e Ali no Rio: Tio Ali: Não se pode ignorar é os costumes de cada um, isso sim.

Albieri: Tá bom, tá bom, cada civilização tem o seu costume, mas a vontade do indivíduo tem que ser levada em conta, você não pode sacrificar a vontade do outro em função do interesse do coletivo.

Ali: (...) porque você está tão indignado? Isso é o que vocês fazem sempre. Vocês ignoram, sacrificam o coletivo aos interesses dos indivíduos. Sempre fazem isso. (...).

Capítulo 171. Abdul fala em dança espetaculosa.

Ali: É preciso ter um pouco mais de abertura Abdul.

Capítulo 195. Ali diz que o uso do véu não ser obrigatório.

Abdul: você está defendendo a sua sobrinha porque ela não ensina nada para os filhos de Mohamed.

Ali: usar o véu nem é obrigatório pela religião!

Abdul: como não é obrigatório, uma mulher não pode deixar de usar o véu porque se ela não usa o véu não tem religião!

Ali: lá, lá, lá, o livro sagrado não diz isso.

Abdul: o livro sagrado diz isso sim senhor, você não pode contestar não.

Ali: aqui, ó! Vê-se o livro sagrado fala alguma coisa, e pegando um pequeno livro e abrindo e mostrando.

Capítulo 196. Ainda sobre o fato do uso do véu não ser obrigatório.

Ali: (...) por causa disso você pega o véu e bota na cabeça de Samira, vai devagar, deixa Samira entender um pouco mais da religião, quando ela entender um pouco mais da religião, ela bota o véu.

Mohamed: eu não posso suportar isso tio Ali, uma filha minha sem véu?

Ali: O profeta Mohamed (S.A.A.) não impõem a religião a ninguém. Se a Samira não quer usar o véu, deixa a Samira sem véu, porque o véu que a mulher usa obrigada não tem valor diante de Ala!

Capítulo 31. Ali e Abdul discutindo sobre se é lícito bater em uma mulher.

Tio Abdul, pedindo um corretivo para Jade: Que bata nela! (e invocando o livro sagrado): o livro permite que ele bata nela e leve, sem intenção de machucar, mas para corrigir.

Tio Ali: Abdul, Abdul! Você está fazendo uma interpretação muito estreita, muito radical!

Abdul: Tá escrito com palavras claras!

Ali: O profeta Mohamed recomenda não bater numa mulher. O profeta Mohamed nunca bateu numa mulher, nunca! E Olhe ele teve 16 mulheres, 16 Abdul! (...) Ele disse: aquele que bate numa mulher não será considerado um grande fiel, disse ou não disse Abdul?

Abdul: disse, disse, mas....

Said: Eu vou fazer o que o livro manda fazer primeiro. Saio da cama dela, vai dormir sozinha sem marido.

Ali: è muito justo.

Abdul: Sim, mas se reincidir, reincidir.... (e faz um sinal de coro).

Capítulo 155. Mohamed fala em respeitar a religião dos outros.

(...)

Mohamed: se dona Noêmia não esta convencida em aceitar Alá é melhor que continue com a religião dela. O livro sagrado nos ensina que nos devemos aceitar e respeitar a religião dos outros. Não queremos ninguém convertido contra a vontade, não queremos.

Dona Noêmia: Ah é?

Mustafá: então vai ter casamento.

Capítulo 18. “tio Ali” emite opinião que reflete moderação.

Mohamed critica os costumes ocidentais, falando que filho fumando na frente do pai, mulheres grávidas de barriga de fora. “E depois acham que nos é que somos esquisitos...”.

Ali: É assim mesmo: cada povo tem seus costumes, seu jeito de viver, e cada um acha que seu jeito é que é o natural.