

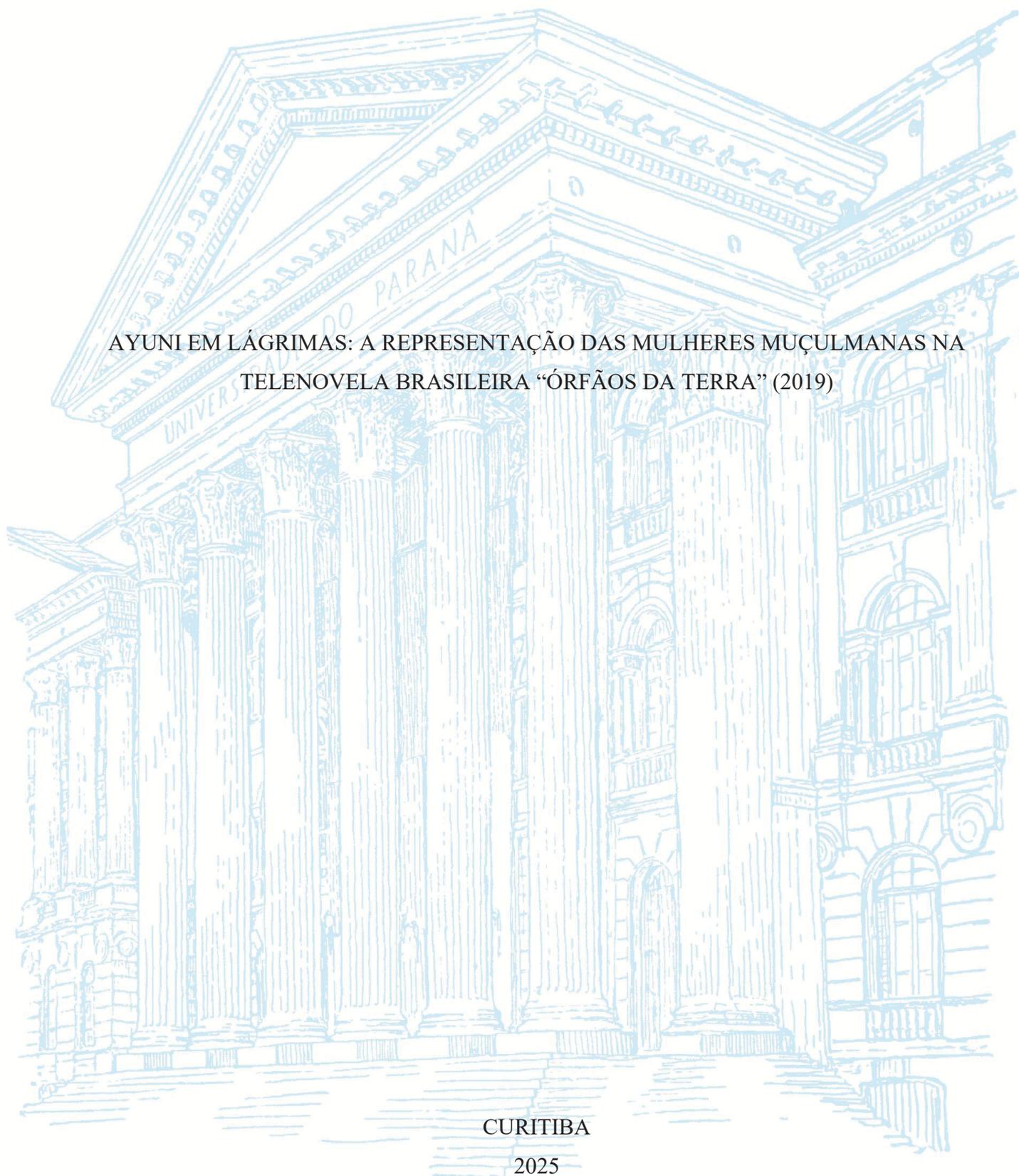
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BEATRIZ MARTINS DE CASTRO

AYUNI EM LÁGRIMAS: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES MUÇULMANAS NA  
TELENOVELA BRASILEIRA “ÓRFÃOS DA TERRA” (2019)

CURITIBA

2025



BEATRIZ MARTINS DE CASTRO

AYUNI EM LÁGRIMAS:  
A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES MUÇULMANAS  
NA TELENOVELA BRASILEIRA “ÓRFÃOS DA TERRA” (2019)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, no Setor de Artes, Comunicação e Design, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Valquíria Michela John

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS  
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN - CABRAL

---

- C355 Castro, Beatriz Martins de  
Ayuni em lágrimas: a representação das mulheres mulçumanas na telenovela brasileira “Órfãos da terra” (2019). / Beatriz Martins de Castro. – 2025.  
1 recurso online : PDF
- Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valquíria Michela John  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Comunicação.  
Inclui referências.
1. Comunicação. 2. Telenovela brasileira. 3. Mulheres mulçumanas. 4. Identidades femininas. 5. Representação. 6. Órfãos da terra. I. John, Valquíria Michela. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Comunicação. III. Título.

CDD: 070.4

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **BEATRIZ MARTINS DE CASTRO**, intitulada: **AYUNI EM LÁGRIMAS: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES MUÇULMANAS NA TELENOVELA BRASILEIRA "ÓRFÃOS DA TERRA" (2019)**, sob orientação da Profa. Dra. VALQUIRIA MICHELA JOHN, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica  
06/03/2025 10:20:03.0  
VALQUIRIA MICHELA JOHN  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
05/03/2025 15:21:45.0  
LOURDES ANA PEREIRA SILVA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO CEUMA)

Assinatura Eletrônica  
11/03/2025 17:19:37.0  
REGIANE REGINA RIBEIRO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
05/03/2025 15:17:55.0  
CAMILA MOTTA PAIVA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas cujo amor infinito me guiou durante esse processo. Agradeço à minha orientadora Valquíria, pela parceria de sete anos que permeia e extrapola o nível acadêmico, sempre nutrindo meu pensar, meu sentir e meu sucessivo seguir em frente. Agradeço à minha mãe, Carla, que não apenas me deu como me mostrou o que é a vida, e ao meu pai, Paulo, que de algum lugar nos olha e entende que, sem ele, eu nunca teria aprendido a ver. Agradeço às minhas companheiras felinas Agni e Verita, cujas palavras digitadas enquanto eu estive ausente, infelizmente, precisaram ser apagadas — mas jamais esquecidas — na versão final desta dissertação. Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos e consequente viabilização desta pesquisa. Agradeço, por fim, aos muçulmanos e muçulmanas com os quais cruzei caminhos durante essa jornada, que sempre demonstraram seu apoio, generosidade e solidariedade diante desta pesquisa. *Shukran*.

## RESUMO

Órfãos da Terra foi uma telenovela exibida em 2019 pela Rede Globo. A trama narra a história de uma família cristã árabe vitimada pela Guerra Civil Síria, que vem ao Brasil tentar reconstruir a vida. O casal de protagonistas tem como antagonistas Dalila (Alice Wegmann) e seu pai Aziz Abdallah (Herson Capri). Dalila e Aziz compoem o principal núcleo muçulmano da trama, junto às outras mulheres Abdallah, esposas de Aziz: Soraia (Letícia Sabatella), Fairouz (Yasmin Garcez) e Áida (Darília Oliveira). Ainda que o principal intuito de Órfãos da Terra fosse conscientizar e solidarizar a população brasileira a respeito da imigração e do refúgio, a obra — assim como todo produto midiático — estava inserida em um contexto que ultrapassava os limites imediatos de sua realização: a representação do dito “mundo islâmico” e das mulheres muçulmanas, por diferentes mídiass; tensões múltiplas envolvendo Oriente e Ocidente; as ideias de “Terror” e “terrorismo” etc. Considerando esse cenário e a relevância das telenovelas no Brasil, coloca-se a pergunta desta pesquisa: de que maneira as formas de representação das mulheres muçulmanas em Órfãos da Terra podem contribuir para o reforço (ou quebra) de estereótipos acerca desse grupo social? O objetivo geral é analisar a representação das personagens muçulmanas presentes em Órfãos da Terra (Dalila, Soraia, Fairouz e Áida). A ele, aliam-se os objetivos específicos: identificar reforços e rupturas de estereótipos quanto às mulheres muçulmanas, especificamente nas personagens analisadas; e compreender as diferenças e semelhanças entre a representação das personagens, comparando-as e notando prevalências. A investigação se dá a partir da técnica da Análise de Imagens em Movimento, sendo a telenovela observada em sua completude a partir da plataforma Globoplay. Como base teórica são mobilizados, majoritariamente, os conceitos de representação; identidade/diferença; interseccionalidade; orientalismo; e a matriz melodramática da telenovela. Em todos os casos, busca-se atualizar as discussões por meio de bibliografias e debates sobre gênero, mulheres e o contexto brasileiro/latino-americano. Após a análise dos capítulos selecionados, que privilegiam a apresentação, desenrolar e desfecho das personagens, observa-se que, mesmo ao propor formas menos estereotipadas para a representação de povos árabes, migrantes e refugiados em sua trama geral, Órfãos da Terra acaba por reproduzir a associação entre o Islam e o “Mal”, ou o Islam e a vitimização/opressão feminina, particularmente em três das quatro personagens analisadas. Tais mobilizações representativas se fortalecem e entrecruzam, ainda, com modelos melodramáticos de representação feminina que têm pautado, historicamente, as construções de personagens mulheres nas telenovelas brasileiras. A partir da análise do objeto eleito, bem como das inferências, reflexões e considerações possibilitadas por esta, as quais estão direcionadas especialmente para as permanências e (poucas) rupturas observadas, esta dissertação procura ampliar a compreensão acerca das mulheres muçulmanas no cenário brasileiro, além de contribuir para o alargamento dos estudos em Comunicação sobre a intersecção entre gênero e Islam na mídia nacional.

Palavras-chave: Telenovela brasileira. Mulheres muçulmanas. Identidades femininas. Representação. Órfãos da Terra.

## ABSTRACT

Órfãos da Terra was a telenovela by Rede Globo, originally aired in 2019. The storyline follows an Arab Christian family affected by the Syrian Civil War, who migrates to Brazil seeking to rebuild their lives. The main couple face antagonists Dalila (Alice Wegmann) and her father Aziz Abdallah (Herson Capri). Dalila and Aziz form the core Muslim nucleus of the telenovela, alongside Aziz's wives: Soraia (Leticia Sabatella), Fairouz (Yasmin Garcez), and Áida (Darília Oliveira). Although the primary aim of Órfãos da Terra was to raise awareness and foster solidarity among Brazilians regarding immigration and refuge, this telenovela — like any other media product — was embedded in a broader context, which transcended the immediate scope of its creation: representations of the so-called “Islamic world” and Muslim women across various media; tensions between the East and the West; notions of “Terror” and “terrorism” etc. Given this background and the great significance of telenovelas in Brazil, this study seeks to answer the following question: how do the representations of Muslim women in Órfãos da Terra contribute to the reinforcement or deconstruction of stereotypes concerning this social group? The primary objective is to analyze the representation of Muslim female characters in the telenovela (Dalila, Soraia, Fairouz, and Áida). This is complemented by specific objectives: identifying the reinforcement or breaking of stereotypes regarding Muslim women through these characters; and comparing their portrayals to understand similarities, differences, and dominant patterns. The investigation employs the technique of Moving Image Analysis, with the telenovela being watched fully via Globoplay. The theoretical framework relies primarily on the concepts of representation; identity/difference; intersectionality; orientalism; and the melodramatic matrix of telenovelas. These discussions are updated and broadened with readings and debates on gender, women, and the Brazilian/Latin American context. After analyzing the selected episodes — which focus on the introduction, development, and conclusion of the characters — it is observed that, even while proposing less stereotypical ways of representing Arab peoples, migrants, and refugees in its overall narrative, Órfãos da Terra ends up reproducing associations between Islam and “Evil,” or Islam and female victimization/oppression, particularly in three of the four analyzed characters. Such representational patterns are further reinforced and intertwined with melodramatic models of female representation that have historically shaped the portrayal of women in Brazilian telenovelas. Based on the analysis of the chosen object, along with the inferences, reflections, and considerations it allows — especially regarding the observed continuities and (few) pattern-breaking representation alternatives — this dissertation seeks to broaden the understanding of Muslim women within the Brazilian context, and to contribute to the expansion of Communication studies on the intersection between gender and Islam in Brazilian media.

Keywords: Brazilian telenovela. Muslim women. Women identities. Representation. Órfãos da Terra.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Personagens e relações (geral)	99
Figura 02 - Personagens e relações (geral)	99
Figura 03 - Personagens e relações (maiores detalhes)	100
Figura 04 - Personagens e relações (maiores detalhes)	100
Figura 05 - Personagens e relações (maiores detalhes)	101
Figura 06 - Personagens e relações (maiores detalhes)	101
Figura 07 - Cronologia dos acontecimentos analisados	102
Figura 08 - Cronologia dos acontecimentos analisados	102
Figura 09 - Cronologia dos acontecimentos analisados	103
Figura 10 - Cronologia dos acontecimentos analisados	103
Figura 11 - Dalila sai de seu carro	119
Figura 12 - Dalila olha para a câmera enquanto caminha	120
Figura 13 - Dalila discute com Salim, o motorista	121
Figura 14 - O carro de Dalila chega à mansão Abdallah	123
Figura 15 - Dalila caminha no corredor da mansão	123
Figura 16 - Dalila inflige um ferimento a si mesma para incriminar Salim	124
Figura 17 - Dalila (desfocada) e Soraia (em destaque)	124
Figura 18 - Soraia (de frente) conversa com Laila (de costas)	125
Figura 19 - Dalila confronta seu pai sobre Laila	126
Figura 20 - Da esquerda para a direita: Áida (de lado), Fairouz (de frente) e Soraia (de costas)	127
Figura 21 - Dalila e Soraia recebem Jamil para um chá na mansão Abdallah	128
Figura 22 - Dalila vê Jamil estando coberta com o véu	129
Figura 23 - Soraia vai conversar a sós com Hussein pela primeira vez	130
Figura 24 - Fairouz encara Fauze e salva Soraia	131
Figura 25 - Soraia e Hussein se olham através do espelho	132
Figura 26 - Soraia e Hussein se abraçam logo antes de se beijarem	133
Figura 27 - Soraia e Fairouz agindo em cumplicidade em relação à carta de Hussein	135
Figura 28 - Áida, desconfiada, observa de longe as duas outras esposas de Aziz	135
Figura 29 - Soraia lê escondida a carta de Hussein	136
Figura 30 - Áida observa escondida a fuga de Soraia	137
Figura 31 - Soraia e Hussein no campo de refugiados	138
Figura 32 - Fairouz pedindo a Deus pela vida de Soraia, na mansão Abdallah	138
Figura 33 - Fauze segura Dalila, que grita desesperada pela mãe	139
Figura 34 - Fairouz abraça Dalila	141
Figura 35 - Fairouz abraça Dalila	141
Figura 36 - Áida implora para que Dalila não a expulse de casa	142
Figura 37 - Dalila reage às súplicas de Áida	142

Figura 38 - Dalila e Fairouz conversam sobre a morte de Soraia. Dalila cheira uma roupa da mãe	143
Figura 39 - “Basma” chega ao Brasil	145
Figura 40 - Dalila discute com Laila após a vilã ser desmascarada	146
Figura 41 - Dalila retoma a sua identidade a partir da pintura no braço	148
Figura 42 - Dalila retoma a sua identidade a partir do turbante	148
Figura 43 - Casamento de Dalila e Jamil	149
Figura 44 - Casamento de Laila e Jamil	150
Figura 45 - Dalila grávida sofre no sofá de sua casa ao relembrar a morte de Paul	151
Figura 46 - Fairouz chega ao Brasil	152
Figura 47 - Fairouz cuida de Dalila no hospital	153
Figura 48 - Dalila, Rania e Fairouz celebram a chegada da bebê Soraia	154
Figura 49 - Dalila feliz com bebê Soraia	155
Figura 50 - Fairouz no restaurante de Ali e Mamede	157
Figura 51 - Dalila sofre ao abandonar bebê Soraia	158
Figura 52 - Dalila abandona o bebê falso	159
Figura 53 - Youssef ajuda Dalila a fugir do hospital/prisão	160
Figura 54 - Dalila e Youssef em fuga	160
Figura 55 - Resultado da primeira página da busca pelo termo “terrorista” no Google Imagens	162
Figura 56 - Resultado da primeira página da busca pelo termo “terrorista” no Google Imagens	162
Figura 57 - Dalila sofre ao fazer uma última visita a bebê Soraia	163
Figura 58 - Dalila deixa para bebê Soraia um colar com pingente representando o Corão	164
Figura 59 - Fairouz socorre Camila, atingida	165
Figura 60 - Da esquerda para a direita: Rania e Miguel (pais de Camila), Valéria (noiva) e Fairouz	165
Figura 61 - Rania e Fairouz rezam por Camila. Valéria está logo atrás	166
Figura 62 - Aziz e Dalila se reencontram no plano metafísico	167
Figura 63 - Fairouz sorri olhando para o pingente com o pequeno Corão	167
Figura 64 - Fairouz se despede de Dalila	168

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Esquematização de eventos/conjunturas e períodos correspondentes	33
Quadro 02 - Principais conceitos mobilizados durante a análise	86
Quadro 03 - Tipologias representativas (Categorias de análise)	88
Quadro 04 - Corpus desta pesquisa	90
Quadro 05 - Modelo de quadro de transcrição e codificação das cenas	91
Quadro 06 - Modelo de quadro de frequência individual	93
Quadro 07 - Frequência individual de Dalila	106
Quadro 08 - Frequência individual de Soraia	110
Quadro 09 - Frequência individual de Fairouz	113
Quadro 10 - Frequência individual de Áida	116

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	10
1.1	UM BREVE CONTEXTO: O MUNDO “NÃO ORIENTAL” E O ISLAM NO SÉCULO XXI	10
1.2	AS IMAGENS DE UM IMAGINÁRIO	13
<b>2</b>	<b>DE ONDE FALAMOS, SOBRE QUEM FALAMOS: CONCEITOS E MATRIZES</b>	17
2.1	ELES	17
2.1.1	Do ponto de vista da representação	18
2.1.2	Identidade e diferença: criando o Outro	21
2.1.3	Estereotipação: o Outro essencial	23
2.1.4	Para além dos mapas, um Oriente inventado	26
2.1.5	A face brasileira da islamofobia	29
2.2	ELAS	33
2.2.1	As Outras: intersecções entre religião e gênero no contexto do Islam	34
2.2.2	Para pensar outros feminismos	40
2.2.3	Pode-se falar em feminismo islâmico?	48
2.2.3.1	Quatro exemplos	50
2.2.4	Enfim, a “questão do véu”	62
2.3	NÓS	68
2.3.1	Melodrama: o espetáculo total (ou o “!!!”)	70
2.3.2	Ensinando a chorar	74
2.3.3	Telenovela (à) brasileira	77
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b>	83
3.1	A ANÁLISE DE IMAGENS EM MOVIMENTO	83
3.2	SOBRE AS ESCOLHAS DESTA PESQUISA	86
<b>4</b>	<b>REPRESENTAÇÃO EM MOVIMENTO: ANÁLISE DO OBJETO</b>	95
4.1	PARA VER E LER “ÓRFÃOS DA TERRA” (2019)	95
4.1.1	As quatro personagens	104
4.2	TABELAS DE FREQUÊNCIA: PRIMEIROS RESULTADOS	105
4.3	DISCUSSÃO EXPOSITIVA: INTERPRETAÇÕES	119
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	169
	<b>REFERÊNCIAS</b>	174
	<b>ANEXOS</b>	180

## 1 INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, propõe-se analisar a representação das mulheres muçulmanas na telenovela brasileira *Órfãos da Terra* (2019). Tal movimentação teve seu início ainda em 2022, quando, igualmente sob a orientação da Profa. Dra. Valquíria Michela John, a autora da presente pesquisa pôde elaborar um trabalho de conclusão de curso focado em compreender a construção da vilania (ou antagonismo feminino)<sup>1</sup> nesse mesmo produto audiovisual. Entre as conclusões daquela produção (Castro; John, 2023), percebemos que olhar para “a mulher *oriental/árabe*” não bastava; era preciso compreender o que aquela telenovela tinha a dizer sobre “a mulher *muçulmana*”. Afinal, a religião — e não a etnia — era o grande fator de diferenciação entre a heroína (protagonista) e a vilã (antagonista) da história.

Mas, é evidente, *Órfãos da Terra* (2019) é um “produto de seu tempo” — não existe sozinha, sem precedentes e sem pautar-se por construções prévias. E olhar para esse “tempo”, bem como para as construções que o caracterizam, é fundamental para elucidar os caminhos que nos levaram aos temas aqui discutidos.

### 1.1 UM BREVE CONTEXTO: O MUNDO “NÃO ORIENTAL” E O ISLAM NO SÉCULO XXI

Em 11 de setembro de 2001<sup>2</sup>, logo no início deste século, dois aviões atingiram as Torres Gêmeas do World Trade Center, na cidade de Nova Iorque (EUA), em um incidente

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação, entende-se os termos “vilã”, “vilania” e demais palavras relacionadas como sinônimos do arquétipo da Má (Oroz, 1999), apresentado em maiores detalhes durante a exposição sobre as técnicas e categorias de análise aqui empregadas. Não obstante, a preferência é dada ao termo “antagonista”, compreendendo-se que as personagens identificadas com tal figura arquetípica, ainda que possam possuir diversos caracteres “essencializados” desse arquétipo (Castro; John, 2023), não costumam ser personagens unidimensionais. Ainda que sejam “más”, elas possuem a capacidade de sentir, emocionar-se, apaixonar-se, redimir-se etc. — o que será visto na análise da personagem Dalila (Alice Wegmann), por exemplo. Assim, considera-se mais adequada a ideia de “antagonismo”, sendo esta uma oposição direta ao “protagonismo” — ocupado, em *Órfãos da Terra* (2019), pela personagem Laila (Julia Dalavia).

<sup>2</sup> Neste trecho, são eleitos três eventos para traçar um breve panorama sobre as relações construídas entre Ocidente (e Brasil) e povos muçulmanos (e/ou árabes/orientais) no século XXI: os incidentes de 11 de setembro de 2001 nos EUA, com a invasão do Afeganistão no mesmo ano; a saída dos EUA do Afeganistão em 2021; e o atual estágio da guerra entre Israel e Hamas/Palestina (2023 - presente). O primeiro evento foi escolhido por ser amplamente considerado como um ponto de virada, tanto na relação geopolítica entre Ocidente e Oriente, quanto na reformulação da ótica, difundida midiaticamente, a respeito dos árabes e/ou muçulmanos (Barbosa, 2022; Telseren, 2021; Abu-Lughod, 2012; Mahmood, 2019). O segundo evento, diretamente ligado ao primeiro, traz uma atualização das consequências das invasões empreendidas por Bush em 2001. O terceiro e último evento foi eleito por ser aquele que evoca as discussões mais imediatamente recentes — e com considerável cobertura midiática — sobre Islam e “terrorismo”. Compreende-se, todavia, que esses três eventos estão longe de encerrar a amplitude de ocasiões que podem ser usadas para interpretar, estudar e discutir as complexas relações contemporâneas entre Ocidente, Brasil, Oriente Médio e povos árabes e/ou muçulmanos.

que “deixou cerca de 3 mil mortos e mais de 6 mil feridos” (Gouveia, 2023). Noticiado como “um dos maiores ataques terroristas da história moderna” (ibidem), ou o maior ataque ao território estadunidense desde Pearl Harbor (BBC News Brasil, 2021a), o evento de autoria atribuída à Al-Qaeda, sob o comando de Osama Bin Laden, trouxe uma mudança definitiva (Barbosa, 2022; Telseren, 2021; Abu-Lughod, 2012; Mahmood, 2019) na forma pela qual o mundo ocidental (Europa e EUA) e aquele que é, nesta pesquisa, classificado como o mundo “não oriental” (incluindo o Brasil)<sup>3</sup>, passou a lidar com a noção da diferença (Da Silva, 2000) vinda de países e populações do Oriente Médio e/ou muçulmanas.

Bin Laden, à época, estava baseado no Afeganistão, país que se encontrava sob domínio do grupo islâmico Taliban<sup>4</sup>. Com isso, o presidente que exercia o mandato nos EUA, George W. Bush, reuniu logo após a ocasião do 11 de setembro o apoio político necessário para invadir e ocupar o Afeganistão (BBC News Brasil, 2021a), dando início ao que se conhece como “Guerra ao Terror” (Oliveira, B. 2021). Na ocasião, “o corpo da mulher afegã coberto com a burca<sup>5</sup> — e não a destruição provocada por vinte anos de guerra subsidiada pelos Estados Unidos da América [...] — serviu como referente primário na vasta mobilização [...] contra o Taliban” (Mahmood apud Barbosa, 2013, p. 186). A burca — e não a guerra, ou quaisquer outras conjunturas sociais mais amplas — era enxergada como o símbolo máximo da “opressão” das mulheres afegãs sob o domínio do Taliban, e algo que os Estados Unidos da América, ao invadirem o país, poderiam supostamente “solucionar”.

Vinte anos mais tarde, em agosto de 2021, os EUA retiraram suas tropas do Afeganistão, abrindo espaço para a retomada de poder no país por parte do Taliban. Uma das primeiras medidas do “grupo fundamentalista” [sic] foi estabelecer que as mulheres da região, novamente, “cobrissem seus rostos em público” com a burca (Veja, 2022). Tais ações voltaram a alimentar as discussões sobre o Islam, os povos muçulmanos, o Oriente Médio e, afinal, as mulheres muçulmanas e suas formas de se vestir. Mesmo porque, essa retomada não

---

<sup>3</sup> Admite-se aqui a complexidade de classificar como “ocidentais” os países latino-americanos — previamente colonizados por nações europeias e, ainda na contemporaneidade, submissos a lógicas econômicas e culturais de “potências” como os EUA. Todavia, tais países também não se encaixam naquilo que se compreende, de forma geral, como “Oriente” — termo comumente usado para designar nações localizadas nos continentes asiático e africano, assim como no Oriente Médio. É, portanto, adotada a terminologia “não oriental” para descrever o Brasil — fazendo-se a crítica de que tal classificação não engloba toda a profundidade histórica e geopolítica envolvida na construção da cultura, da nacionalidade e do pertencimento brasileiros.

<sup>4</sup> “Islam” e “Taliban” são palavras que, por se tratarem de termos árabes romanizados, contam com diferentes grafias, todas consideradas corretas: “Islã”, “Islão”, “Talebã”, “Talibã” etc. Nesta dissertação, por opção própria, adotam-se sempre as duas primeiras, com exceção de momentos em que autores e obras citados diretamente acabam por utilizar as outras grafias possíveis em suas manifestações originais.

<sup>5</sup> Pode, alternativamente, ser grafada como “burqa” ou “burka”. A depender da região, também é chamada de “chadri”/“chadaree”/“chadaar” ou “paranja”. É um dos tipos de vestimenta feminina muçulmana. Ela cobre todo o corpo, inclusive o rosto. Usualmente, há uma rede na altura dos olhos para que se possa enxergar.

se deu sem reações por parte das mulheres da região. Como exposto, à época, pela Revista Veja (2022), “muitas mulheres estão se recusando a adotar [a burca], outras estão ficando em casa e algumas estão usando máscaras cirúrgicas”. Outras afegãs passaram a se reunir em manifestações virtuais motivadas pelas hashtags #DoNotTouchMyClothes<sup>6</sup> e #AfghanistanCulture<sup>7</sup>, compartilhando o pensamento de que "suas roupas são sua identidade" (BBC News Brasil, 2021b).

Porém, não somente no Afeganistão as muçulmanas passaram a sofrer consequências relacionadas a essa mudança de cenário — e tampouco o Taliban foi a única fonte “opressora” envolvida em tal processo. Como expõe Francirosy Campos Barbosa (2021), professora e pesquisadora muçulmana brasileira, "os episódios de islamofobia [...] aumentaram após as notícias sobre as ações do Talebã", inclusive no Brasil. Afinal, segundo ela, "tudo o que alguém faz de errado em nome da religião se volta contra a comunidade muçulmana, especialmente contra as mulheres".

Esse crescimento da islamofobia no Brasil soma-se a outros acontecimentos internacionais, paralelos ou imediatamente prévios à retomada do Taliban. Há, como exemplos, a proibição do uso do véu em lugares públicos na Suíça (Sampaio, 2021); a decisão da União Europeia de permitir que empresas proíbam o uso do véu em seus interiores (Poder360, 2021); e o veto ao *burkini*<sup>8</sup> em piscinas municipais francesas (Exame, 2022).

Pouco tempo depois, em outubro de 2023, outro evento traria um impacto considerável no fortalecimento das exposições midiáticas, no Brasil e no Ocidente, sobre Islam, muçulmanos e Oriente Médio. No dia 7 daquele mês, o grupo armado Hamas, baseado na Palestina, promoveu um ataque surpresa contra Israel, “sequestrando e matando moradores e participantes de uma festa rave e dando início<sup>9</sup> à guerra”. Tal evento causou 1.404 mortes (G1, 2024a).

O líder israelense Benjamin Netanyahu passou a empreender uma intensa retaliação. De outubro de 2023 até outubro de 2024, foram estimadas cerca de 42 mil mortes de pessoas palestinas. Isso significa o assassinato de uma a cada 55 pessoas em Gaza, sendo 16 mil crianças e 11 mil mulheres — 69% dos mortos palestinos em um ano de “conflito” foram mulheres e crianças (Chughtai; Okur, 2024).

---

<sup>6</sup> "Não Mexa Nas Minhas Roupas", em tradução livre do inglês para o português.

<sup>7</sup> “Cultura Afegã”, em tradução livre do inglês para o português.

<sup>8</sup> Traje de banho utilizado por diversas mulheres muçulmanas. Além do cabelo e do pescoço, a vestimenta também cobre os braços, o tronco e as pernas. Para traçar um paralelo visual, é possível dizer que o *burkini* se assemelha aos trajes usados por mergulhadores e surfistas profissionais.

<sup>9</sup> A criação do Estado de Israel e suas consequências, em 1948, é frequentemente chamada por palestinos de “Nakba”, palavra árabe que designa “catástrofe” ou “desastre”. Na ocasião, “700 mil palestinos foram expulsos de suas terras e de 400 a 500 vilas palestinas foram destruídas” (Fonseca, 2024).

O presidente do Brasil, Luís Inácio “Lula” da Silva, classificou a retaliação israelense como genocida: “São milhares de crianças mortas, milhares de desaparecidos. Não estão morrendo soldados. São mulheres e crianças dentro do hospital. Se isso não é genocídio, eu não sei o que é genocídio” (“Lula” Silva apud Haubert, 2024).

Mesmo antes de seu pronunciamento, comunidades muçulmanas do Brasil passaram mais uma vez a sentir as consequências do atual estágio da guerra empreendida por Israel contra a Palestina. Como demonstrado pelo *II Relatório de Islamofobia no Brasil — Pós 7/10/2023* (Barbosa; Souza; Silva, 2023), as mulheres foram “vistas ora como vítimas, ora como cúmplices de um processo de ataque ao Ocidente e os homens como monstros terríveis, capazes de toda brutalidade”.

Em cenários menos ou mais recentes deste século, o que se observa é, no Ocidente e no mundo “não oriental”, a (re)produção de um *imaginário* específico sobre as pessoas muçulmanas e, em especial, as mulheres dessa fé. Tal imaginário acaba por acarretar desejos concomitantes de “salvá-las da opressão” (Abu-Lughod, 2012) e de limitar as suas formas de expressão e pertencimento religioso. O véu — *hijab*, *burca*, *burkini* e tantos outros — e a própria existência das mulheres muçulmanas são continuamente colocados como uma espécie de “questão” a ser resolvida — quiçá combatida.

Especialmente no campo da Comunicação, é importante refletir acerca das *imagens* oriundas desse imaginário. Imagens que, se não criam, ao menos difundem, problematizam e (re)negociam a nossa forma de pensar e representar (Hall, 2016) as mulheres islâmicas e as suas maneiras de existir no mundo. Imagens que, afinal, são “testemunhas oculares” (Burke, 2017) de seu tempo e de um contexto histórico mais amplo.

## 1.2 AS IMAGENS DE UM IMAGINÁRIO

“Imaginário” é, nesta pesquisa, um conceito compreendido como “uma atividade dos diversos agentes sociais, constituindo pontos de referência nas redes simbólicas pelas quais a coletividade direciona regras, normas e objetivos” (Magalhães, 2016, p. 103). É a partir do imaginário que essa coletividade, ou grupo social, “designa a sua identidade”, elaborando (ou imaginando, idealizando) representações específicas de si e dos outros; assim, produz-se “uma representação global e totalizante da sociedade como uma ‘ordem’ em que cada elemento encontro o seu ‘lugar’” (Baczko, 1985, p. 309 apud Magalhães, 2016, p. 103). “Imagem”, por sua vez, é uma ideia evocada neste ponto da dissertação em seu sentido de presença, produto e produção (audio)visual: fotografias, pinturas, ilustrações, filmes — e, afinal, telenovelas.

As telenovelas “ocupam, se não a maior parcela, a mais importante da programação de televisão aberta no Brasil” (John; Castro et. al., 2020). Tais produtos têm o potencial de povoar, nutrir e (re)inventar o imaginário brasileiro acerca de uma grande variedade de temas e disposições socioculturais. Quanto ao Islam, não se pode negligenciar que “a visão e a imagem [imaginário] que a maior parte da população [brasileira] tem da religião e da civilização islâmica foram mediadas e percebidas visualmente via TV” (Porto, 2014, p. 901).

Considerando-se os incidentes que alimentaram e transformaram as tensões entre Ocidente/Brasil e Oriente a partir de 2001, a importância de pensar as mulheres muçulmanas em tais cenários e a relevância da mídia e das telenovelas na cultura nacional é que surge, para a autora desta pesquisa, o desejo primário de analisar a representação das mulheres muçulmanas na telenovela brasileira em um contexto contemporâneo.

Para tornar tal desejo viável, parte-se de um objeto específico: *Órfãos da Terra*, trama originalmente exibida pela Rede Globo no horário das 18h durante o ano de 2019. Tal produto é a telenovela de exibição original mais recente da emissora a privilegiar, no eixo central de desenvolvimento da narrativa, o contato entre as culturas árabe-muçulmana e brasileira.

Na obra de 154 capítulos, criada por Thelma Guedes e Duca Rachid, é narrada a história de uma família síria vitimada pela guerra, que vem ao Brasil tentar reconstruir a vida. Tal família não é o foco de análise desta pesquisa, visto que é composta por refugiados árabes cristãos (não muçulmanos). Porém, esse ponto de partida revela o grande intuito de *Órfãos da Terra* (2019) em termos de *merchandising* social<sup>10</sup>: conscientizar a população brasileira a respeito da temática da imigração e do refúgio no contexto da Guerra Civil Síria (2011-2024/incerto)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> De acordo com Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009, p. 38), *merchandising* social é “um recurso comunicativo que consiste na veiculação em tramas e nos enredos das produções de teledramaturgia de mensagens socioeducativas explícitas, de conteúdo ficcional ou real”; a partir desse recurso, o público é levado a extrair “ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas”. É válido notar, porém, que “a mera ocorrência de um fato na trama (gravidez, consumo de álcool, agressão doméstica, discriminação racial, acidente etc.) não caracteriza *merchandising* social. Para que ocorra é necessário que haja, por exemplo, referência a medidas preventivas [...]; alerta para causas e consequências [...]; valorização da diversidade de opiniões e pontos de vista etc.”

<sup>11</sup> A Guerra Civil Síria completou dez anos em 2021 e, a princípio, começou a caminhar para um possível desfecho no fim de 2024. Iniciada no contexto da Primavera Árabe, em 2011, a guerra começou com protestos populares pacíficos contra o estado de sítio e pelo acesso à política, os quais escalaram “para um conflito com desdobramentos violentos” (UFMG, 2021) e grandes repressões por parte do governo de Bashar Al-Assad, que esteve no comando desde 2000. Ele dirigia um regime “acusado de ser pouco democrático e de priorizar minorias étnicas e religiosas na ocupação de cargos de poder” (ibidem). Com o tempo, surgiram grupos “rebeldes” como o Exército Livre da Síria, a Frente Islâmica, a Frente al-Nusra e as Forças Democráticas Sírias. Nações como Rússia, Irã e parte do governo do Líbano passaram a apoiar Al-Assad, enquanto EUA e Israel ficaram do lado dos “rebeldes”. O Estado Islâmico (por exemplo) se envolveu, com interesses próprios, a partir de 2014. A violência e destruição foram expressivas: em 2021, somavam-se quase 500 mil mortos na Síria (G1, 2021) e 6 milhões de refugiados em todo o mundo, estando pelo menos 4 mil deles no Brasil (Oliveira, K. 2021).

O principal núcleo da telenovela era formado pelo casal de protagonistas Laila (Julia Dalavia) e Jamil (Renato Goés), que tinham como antagonistas Dalila (Alice Wegmann) e seu pai Aziz Abdallah (Herson Capri). Laila e toda a sua família — que imigraram para o Brasil como refugiados — eram árabes (sírios) e cristãos, enquanto Dalila e seu pai — que imigraram para o Brasil por desejos próprios — compunham o principal núcleo árabe-muçulmano (libanês) da trama.

As outras muçulmanas também pertenciam à família Abdallah, mas não necessariamente assumiam papéis de antagonismo. Era o caso da mãe de Dalila, Soraia (Leticia Sabatella), e de suas madrastas — as outras esposas de Aziz — Fairouz (Yasmin Garcez) e Áida (Darília Oliveira).

Além da centralidade dos núcleos árabes e muçulmanos para a construção e desenrolar da narrativa, *Órfãos da Terra* (2019) é um produto privilegiado para a análise também por outros motivos. A obra conquistou diversos prêmios de relevância global: o Grand Prize do 15º Seoul Drama Awards; o Rose D'Or Awards na categoria Serial Drama; e o 48º Emmy Internacional na categoria Telenovela (Padiglione, 2020). No mais, produções como *O Sheik de Agadir* (1966-1967), *Gabriela* (1975) e *O Clone* (2001), ainda que tenham contribuído para a construção e alimentação do imaginário nacional acerca de árabes e muçulmanos (Porto, 2014), se encontram relativamente distantes, em termos temporais, visto que se pretende analisar um cenário pós-11 de setembro de 2001.

Quanto a *O Clone* (2001), particularmente, mesmo que esta tenha contado com uma *reprise* bastante recente na Rede Globo (2021-2022) e que tenha estreado originalmente poucas semanas após o incidente com as Torres Gêmeas estadunidenses, destaca-se o fato de já haver uma extensa bibliografia que se propõe a discutir o seu contexto criativo e suas impressões em meio ao público (Porto, 2020). Em uma pesquisa preliminar realizada por esta autora (Castro, 2023), constatou-se haver mais do que o dobro de trabalhos realizados sobre *O Clone* (2001) quando comparado à *Órfãos da Terra* (2019). Assim, ainda que não se possa negligenciar o legado deixado por *O Clone* (2001), o foco analítico desta pesquisa está, de fato, concentrado em *Órfãos da Terra* (2019).

Coloca-se, então, a pergunta de pesquisa: de que maneira as formas de representação das mulheres muçulmanas em *Órfãos da Terra* (2019) podem contribuir para o reforço (ou quebra) de estereótipos acerca desse grupo social?

---

Al-Assad fugiu da Síria em dezembro de 2024. O futuro da guerra, com sua resolução “final” ou eventuais permanências, segue relativamente incerto até o momento da finalização desta dissertação.

O objetivo geral é analisar a representação das personagens femininas muçulmanas presentes em *Órfãos da Terra* (2019). A ele, aliam-se os objetivos específicos: 1) identificar reforços e rupturas de estereótipos quanto às mulheres muçulmanas, especificamente nas personagens analisadas; e 2) compreender as diferenças e semelhanças entre a representação das personagens, comparando-as e notando prevalências.

Os Estudos Culturais conformam a centralidade e o ponto de partida do referencial teórico desta pesquisa. A partir dessa escolha, são mobilizados, majoritariamente, os conceitos de representação (Hall, 2016); identidade/diferença (Da Silva, 2000); interseccionalidade (Crenshaw, 2002; Collins; Bilge, 2020); orientalismo (Said, 1990); e a matriz melodramática da telenovela (Martín-Barbero, 2003; Thomasseau, 2005; Oroz, 1999). Em todos os casos, busca-se atualizar as discussões e trazer para estas os debates sobre gênero, mulheres e o contexto brasileiro/latino-americano. Para tanto, são fundamentais trabalhos como os de Barbosa (2022), Telsereen (2021), Abu-Lughod (2012), Ahmed (1992), Shaikh (2003) e Vergès (2020), no âmbito das intersecções entre mulheres, feminismo e Islam; e os de Távola (1996) e Hamburger (2005) no que diz respeito ao aprofundamento das discussões sobre telenovela brasileira. No Capítulo 2, bem como em suas subseções, os aspectos teóricos da pesquisa são discutidos mais extensivamente.

Para responder à pergunta de pesquisa e concretizar os objetivos propostos, esta dissertação baseia-se na técnica de Análise de Imagens em Movimento (Rose, 2002), que é descrita no Capítulo 3. Nele, também são salientadas as demais escolhas metodológicas desta pesquisa. Após o estabelecimento do *corpus*, as cenas eleitas são transcritas e as personagens muçulmanas (Dalila, Soraia, Fairouz e Áida) são analisadas individual e comparativamente no Capítulo 4, de acordo com categorias previamente definidas.

No Capítulo 5, são apresentadas as conclusões desta pesquisa e salientadas as suas intenções finais: favorecer a ampliação da compreensão acerca do Islam e das mulheres dessa fé, possibilitando enriquecer, pouco a pouco, os diálogos e o conhecimento científico sobre o tema; e contribuir para o alargamento dos estudos em Comunicação a respeito da intersecção entre gênero e Islam, visando lançar olhares distintos (ainda que complementares) àqueles já encontrados em campos como os da História, Antropologia, Sociologia e demais Ciências Sociais (Castro, 2023). Espera-se que o leitor e a leitora, *In shaa' Allah*, possam desfrutar de todo o aprendizado circunscrito nesse processo.

## 2 DE ONDE FALAMOS, SOBRE QUEM FALAMOS: CONCEITOS E MATRIZES

### 2.1 ELES

Peter Burke (2017) argumenta que qualquer imagem (impressa, fotográfica, filmica) pode servir como “evidência” histórica. Com o uso de “evidência” — e, em outros momentos da obra, “indício” — ele pretende evitar o termo “fonte”, comumente empregado por historiadores para se referir aos seus objetos de estudo (textos, cartas, pinturas, revistas, livros etc). Isso porque, de acordo com Burke (2017), o uso de “fonte” pode levar a crer que, por meio de tais documentos, os historiadores estariam “enchendo baldes no riacho da Verdade, [com] suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens” (p. 23).

O que Burke — seguindo uma tradição de outros historiadores contemporâneos — pretende alertar é para a impossibilidade de se estudar as imagens — e outros tipos de relato/evidência/indício do passado, seja este menos ou mais distante do tempo presente — sem pressupor o contato desse material com intermediários, como as pessoas que produziram as imagens, aquelas que as veicularam originalmente, aquelas que as arquivaram e disponibilizaram na posteridade e assim sucessivamente.

Especialmente tratando-se dos produtores das imagens, Burke salienta que existe uma relação em jogo: a relação entre aquele que criou as imagens — e, a partir daí, expressou um determinado *ponto de vista* — e aqueles que estão *representados* em tais imagens. Ele argumenta: “As pessoas retratadas podem ser vistas com maior ou menor distância, com um enfoque respeitoso, satírico, afetuoso, cômico ou desdenhoso. O que vemos é uma opinião ‘pintada’, uma ‘visão de sociedade’ num sentido ideológico mas também visual” (Burke, 2017, p. 181-182). No caso da fotografia e do cinema — e, é possível que se faça a derivação, das telenovelas — a questão do “ponto de vista” torna-se ainda mais literal. Afinal, vê-se a imagem a partir do ponto (ângulo) exato em que a câmera estava posicionada quando começou a gravar.

O ponto de vista nesse sentido literal obviamente influencia — mesmo que não determine — o ponto de vista no sentido metafórico. **A importância da distância social ou cultural é particularmente clara nos casos em que o artista ou fotógrafo é um estranho à cultura que está sendo retratada** (Burke, 2017, p. 182, grifos nossos).

Como pensar, portanto, a construção de personagens árabe-muçulmanas, de origem sírio-libanesa, a partir das imagens de uma telenovela brasileira? Não há, é evidente, um único modo de fazê-lo. Nesta dissertação, parte-se da perspectiva dos Estudos Culturais para discutir o conceito de “representação” e os caminhos que tal conceito pode abrir para atender ao intuito de, ao menos, começar a responder a essa pergunta.

### 2.1.1 Do ponto de vista da representação

Stuart Hall (2016), com base em ideias elaboradas originalmente no campo da linguística, começa a explicar o que entende por *representação* a partir de dois processos. O primeiro é aquele “pelo qual toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou representações mentais que nós carregamos” (Hall, 2016, p. 34). O segundo diz respeito à comunicação, ou compartilhamento, desses conceitos mentais junto a pessoas de uma mesma cultura, notadamente a partir de uma linguagem comum.

Somos [...] capazes de nos comunicar porque compartilhamos praticamente os mesmos mapas conceituais e, assim, damos sentido ou interpretamos o mundo de formas mais ou menos semelhantes. Isso é, de fato, o que significa pertencer “à mesma cultura”. [...] Contudo, um mapa conceitual compartilhado não é o bastante. Devemos também ser capazes de **representar** e de trocar sentidos e conceitos — o que só podemos fazer quando também temos acesso a uma linguagem comum. [...] Nosso mapa precisa ser traduzido em uma linguagem comum, para que assim correlacionemos nossos conceitos e ideias com certas palavras escritas, sons pronunciados **ou imagens visuais** (Hall, 2016, p. 36-37, grifos nossos).

É válido ressaltar que Hall (2016, p. 37), de forma intencionalmente simplificada — e, neste momento em particular, sem se dedicar a diferenciações mais extensivas sobre “linguagem”, “língua” e “fala” —, entende como “linguagem” todos os sistemas escritos, falados e gestualizados de um idioma particular; mas, também, assume enquanto “linguagem” as imagens visuais, como aquelas presentes em pinturas, fotografias, filmes (e telenovelas).

Para exemplificar, é possível que se olhe para frente e veja-se um gato. De acordo com a teoria exposta por Hall, o que acontece, então, é que o *conceito* de “gato” se forma na mente do observador — um animal que, geralmente, possui quatro patas, bigodes protuberantes, pelos relativamente longos, que gosta de arranhar sofás e de escalar árvores ou móveis. Para que esse feliz observador do gato possa, ansiosa e prontamente, compartilhar esse conceito com outros, é preciso que tais outros entendam a palavra (o *signo*) “G-A-T-O” — que poderia, igualmente, ser grafada como “C-A-T”, “K-A-T-Z-E-N”, ou mesmo “A-B-C-D-E” — ou que,

ao verem a fotografia que o observador inicial produziu do felino, formem mais ou menos o mesmo conceito mental a partir da sua observação. Dessa maneira, por meio de um processo duplo, o gato é, primeiro, *observado no mundo* e conceitualizado na mente do observador; na sequência, o gato é representado, agora por meio de palavras, sons ou fotografias, *do observador original para o mundo*.

“A relação entre ‘coisas’ [do mundo], conceitos [mentais] e signos [palavras, fotografias] se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de ‘representação’” (Hall, 2016, p. 38). Dessa maneira, não se pode, pela linguagem, ter acesso ao gato “em si” — somente às representações produzidas a partir dele e a respeito dele.

Porém, como é que os falantes e leitores de português sabem, todos ao mesmo tempo, que “G-A-T-O” significa/representa o felino doméstico? Afinal, como exposto acima pela diferenciação entre a escrita dessa palavra em inglês, alemão e até em um idioma imaginário, tal signo é *arbitrário* — ele poderia ser grafado de qualquer outra forma e não possui nenhuma relação intrínseca com o animal que habita o mundo.

De acordo com o discutido por Hall (2016, p. 41-42), “o sentido não está no objeto [...] e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. O sentido é construído pelo sistema de representação”. Ou seja: enquanto brasileiros e portugueses convencionaram que “G-A-T-O” significa/representa/traduz o animal, ingleses e estadunidenses convencionaram que “C-A-T” cumpre esse papel para o mesmo felino. Dessa forma, “essa ‘tradutibilidade’ [de conceitos para signos em uma língua] não é dada pela natureza ou fixada por deuses, mas é criada socialmente e na cultura, como o resultado de um conjunto de convenções sociais” (ibidem, p. 42).

Não existe uma simples relação de reflexo, imitação ou correspondência direta entre a linguagem e o mundo real. O mundo não é precisamente refletido [...] no espelho da linguagem: ela não funciona como um espelho. O sentido é produzido dentro da linguagem, dentro e por meio de vários sistemas representacionais que, por conveniência, nós chamamos de “linguagens”. **O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho, da representação** (Hall, 2016, p. 53-54, grifos nossos).

Partindo desse ponto, é preciso que esses processos sejam, ainda que muito brevemente, complexificados. Isso porque, em primeiro lugar, é indispensável notar que a adoção de “G-A-T-O” não ocorreu do dia para a noite, nem foi imposta por uma pessoa única, particular. Ela ocorreu ao longo de múltiplos anos, influenciada por diferentes costumes de

incontáveis culturas. Trata-se, enfim, de um *processo* compartilhado, que é ao mesmo tempo social, histórico e cultural. Em segundo lugar, é necessário indicar que os signos, já que carregam significados/sentidos, precisam ser *interpretados*.

Tal mecanismo de interpretação pode parecer relativamente simples quando se apoia no processo de “tradução” descrito por Hall (2016): a pessoa lê a palavra/signo “G-A-T-O”, ou vê a fotografia de um gatinho, e imediatamente pensa nas características físicas desse animal em especial — as patas, os bigodes, o gosto por árvores e móveis. Porém, não se pode inferir que o processo de interpretação se encerre de maneira tão rápida, simples e abrupta. É possível que, ao ler “G-A-T-O” e formar a imagem mental/conceito do felino, a pessoa na sequência associe — ou interprete — esse conceito como algo “fofo, carinhoso, amado, lindo, desejável”. Não obstante, outro tipo de observador pode associar “G-A-T-O” a um animal “bagunceiro, barulhento, pouco confiável, portador de um hálito fétido”.

O signo “G-A-T-O” não foi “dado por deuses”. Da mesma forma, nem a relação de “G-A-T-O” com “desejável”, tampouco sua conexão oposta com “pouco confiável”, são processos inerentes à natureza. Ainda que “portador de um hálito fétido”, por exemplo, possa ser uma característica apreendida pelo simples uso do sentido do olfato, priorizar o (suposto) mau odor do hálito do gato — ao invés de, por exemplo, seus notáveis hábitos de higiene — acaba sendo uma convenção, ainda que não necessariamente consciente ou diretamente intencional.

Algo similar ocorre quando alguém, nascido no Brasil e inserido em uma cultura cristã, lê a palavra “M-U-Ç-U-L-M-A-N-A” ou observa, na televisão, a imagem de uma atriz de telenovela vestida com um *hijab* que cobre os seus cabelos. A depender dos diferentes contextos nos quais essa pessoa está presente — brasileiro, cristão, não-oriental, mas também os contextos regionais, acadêmicos, midiáticos... — essa palavra (ou imagem) pode ser interpretada como “diferente, interessante, bonita” ou como “perigosa, terrorista, violenta”.

Ao contrário de uma criança árabe-muçulmana que, ao dispor de um papel e um lápis de cor, desenha a sua mãe vestindo um véu e, possivelmente, associa esse desenho a “amor, carinho, proteção, proximidade, o que eu vi antes de almoçar no dia de hoje”, uma pessoa brasileira-cristã pode olhar para o mesmo desenho e pensar em uma mulher “triste, oprimida, sem liberdades individuais, distante, vinda lá do Oriente Médio”.

Essas associações (traduções, interpretações) são relativas e subjetivas, mas não ocorrem puramente num âmbito individual — ainda que sejam operadas, na prática, por pessoas particulares. As associações empregadas a cada signo dependem de um *contexto*.

No caso do contraste exemplificado acima, entre a interpretação da criança que criou a ilustração de sua mãe de *hijab* e a de um cristão não-oriental observando esse desenho, existem alguns pontos fundamentais para compreender esse contexto. O mais primordial (inicial) deles é o fato de que a criança está lidando com uma representação de “si”, de uma *identidade*; o brasileiro, por outro lado, está lidando com uma representação do Outro, da *diferença*.

### 2.1.2 Identidade e diferença: criando o Outro

A princípio, pode parecer simples conceitualizar, e igualmente lidar, com as ideias de “identidade” e “diferença”: identidade é aquilo que se é, diferença é tudo o que não se é. Contudo, já partindo dessa primeira concepção — a qual não se considera, aqui, necessariamente errônea; pelo contrário, reconhece-se a sua utilidade —, fica evidente que “identidade e diferença estão em uma relação estreita de dependência” (Da Silva, 2000, p. 74).

Se alguém “é brasileiro”, é porque “não é sírio”. Se alguém “é cristão”, em mesma medida, “não é muçulmano”. Assim, tanto a identidade e a diferença acabam sendo marcadas por palavras, conceitos, signos. De forma similar ao que é discutido por Hall, Tomaz Tadeu da Silva (2000), outro autor da linha dos Estudos Culturais, argumenta que, além de interdependentes, a identidade e a diferença “são resultado de atos de criação linguística”. Elas, assim, têm que ser ativamente produzidas, *nomeadas* (p. 76-77).

Mas, quem as produz, quem as nomeia? Na seção anterior deste capítulo, foi exposto que esse processo não é feito por um indivíduo, em um único instante, mas é um resultado de uma história social mais ampla. Ainda assim, é preciso questionar: que grupos, através de quais eras da humanidade, por quais motivos, produzem e nomeiam a identidade e a diferença? Diga-se: é lógico supor que o ato de olhar para um homem muçulmano e pensar no conceito de um “terrorista” não foi uma ideia gerada, nem fixada, por um grupo de homens muçulmanos. De acordo com Da Silva, o que acontece é que

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição — discursiva e linguística — está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. [...] Na disputa da identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. **A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais.** [...] **O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser**

**separado das relações mais amplas de poder.** A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (2000, p. 81, grifos nossos).

Para ilustrar a discussão contextual de Da Silva, é útil lembrar da questão da Guerra ao Terror, já mencionada na Introdução desta dissertação. Após o incidente de 11 de setembro de 2001, em que as aeronaves atingiram as Torres Gêmeas nos EUA e a ótica ocidental/não-oriental sobre os povos árabe-muçulmanos se transformou drasticamente (Barbosa, 2022; Telseren, 2021; Abu-Lughod, 2012; Mahmood, 2019), o então presidente George G. Bush encontrou apoio internacional para justificar a invasão de ocupação de países como o Afeganistão. Discursiva, simbólica e midiaticamente, uma das grandes bases para essa justificativa era o intuito de combater o “terrorismo”, personificado na figura de Osama Bin Laden e da Al Qaeda — o que acabou influenciando a imagem que boa parte das culturas ocidentais e não-orientais têm dos povos e pessoas muçulmanas como um todo.

A associação entre o signo “T-E-R-R-O-R-I-S-T-A” e a imagem mental (ou visual) de um homem de pele marrom/bege, barba longa e turbante branco não foi necessariamente inventada nesse ponto da história, muito menos cunhada unicamente por Bush. Porém, ele — não enquanto indivíduo, mas enquanto figura representativa dos EUA, de suas instituições e de seus interesses — teve o *poder* de fortalecer mundialmente essa associação, ajudando a (re)produzir imagens e imaginários que ecoam até o presente (sem se encerrar e se fortalecendo para muito além do ponto de partida localizado no 11 de setembro).

Estabelecer fronteiras entre o que é identidade e o que é diferença passa, portanto, por processos de inclusão (“nós” — os bons cristãos) e exclusão (“eles” — os muçulmanos terroristas); de demarcação daqueles que pertencem e daqueles que não pertencem; de normalização e construção daquilo que “não é normal” — nem está dentro da norma, nem é desejável. Essa classificação, argumenta Da Silva, é sempre feita “a partir do ponto de vista da identidade” (2000, p. 82).

A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger, arbitrariamente, uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades serão avaliadas [...]. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade (Da Silva, 2000, p. 83).

Assim, criam-se também *hierarquias* a partir do processo de normalização de uma identidade específica. De maneira excessivamente simplificada e *binária*, pode-se entender que tudo aquilo que somos “nós” é bom, enquanto tudo aquilo que são “eles” é ruim.

Consequentemente, em primeiro lugar, entende-se que “questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam” (Da Silva, 2000, p. 83). Em uma segunda instância, há também o resultado de que a identidade só faz sentido junto, ou em contraste, com a diferença. Uma pessoa jamais precisaria afirmar-se, ou orgulhar-se, de ser “cristã”, se do outro lado não houvesse aqueles lidos, classificados, hierarquizados como “muçulmanos”. Dessa forma, “a identidade hegemônica é **permanentemente assombrada pelo seu Outro**, sem cuja existência ela não faria sentido” (Da Silva, 2000, p. 84, grifos nossos).

Na ocasião de 11 de setembro de 2001, nos noticiários mais recentes sobre o atual estado da guerra Israel-Hamas (2023-presente) e na criação de *Órfãos da Terra* (2019), é possível notar que o Outro muçulmano foi, de acordo com aquilo que entende Hall (2016), representado midiaticamente: os espectadores brasileiros não tiveram, em geral, contato com os muçulmanos filmados diretamente do Afeganistão ou da Palestina, nem mesmo com as atrizes brasileiras que interpretaram personagens muçulmanas na telenovela em questão. Eles tiveram acesso a imagens, representações visuais — sejam elas “documentais”/jornalísticas, ou “ficcionais”/de entretenimento — dessas pessoas; imagens as quais, como já explicitado no início desta seção por Burke (2017), expressam um ponto de vista.

Evocando a discussão iniciada neste capítulo por Hall (2016) e complementada por Da Silva (2000), não parece neutro que um grupo social distinto do “eu” seja *constantemente* representado, grosso modo, da mesma forma — ou de formas bastante similares, correlatas. Por exemplo: a representação de “terroristas” como homens muçulmanos de barba longa é facilmente compreendida pelo senso comum de países não-orientais contemporâneos, visto que foi feita insistentemente ao longo dos últimos anos.

Ao pensar-se, então, na representação midiática do Outro, surge um problema específico naquilo que tange a essa “recorrência” de um mesmo tipo de representação: a questão dos *estereótipos*.

### 2.1.3 Estereotipação: o Outro essencial

Quando há o contato de um grupo com outro — e com as formas de cultura desse outro grupo — há, pelo menos, duas reações comuns. A primeira, argumenta Burke (2017), seria a de assimilação (e domesticação) por analogia. Essa assimilação pode ocorrer em relação a si próprio ou a uma diferença já conhecida. Por exemplo: “Vasco da Gama, entrando

num templo indiano pela primeira vez, interpretou uma escultura de Brahma, Vishnu e Shiva<sup>12</sup> como uma imagem da Santíssima Trindade” (Burke, 2017, p. 184). Ou, então: em determinadas gravuras holandesas do século XVII, indígenas brasileiros “foram identificados com os bárbaros [sic] do mundo antigo, mais familiares ao artista e ao espectador do que os povos das Américas” (ibidem, p. 185). A segunda reação é o inverso dessa: trata-se da “construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria. Nessa ótica, seres humanos como nós são vistos como ‘outros’” (ibidem, p. 184).

Em qualquer um dos casos, é frequente que, ao surgir a necessidade ou o desejo de se representar o Outro/a diferença, essa representação seja feita de forma *estereotipada*. E isso não quer dizer, apenas, que há uma simples “generalização” em jogo.

Stuart Hall (2016), partindo de elaborações apresentadas especialmente por Richard Dyer (1977 apud Hall, 2016), apresenta uma diferença crucial entre *tipos* e *estereótipos*. Como exposto pelo primeiro autor, seria de grande dificuldade para as diferentes culturas humanas apreender qualquer sentido do mundo sem o uso de *tipos*.

Diga-se: para que a realidade material torne-se compreensível, é preciso classificar seres e objetos mentalmente, posicionando-os em um “lugar”. É por meio desse processo de *tipificação* que algo particular é entendido em termos de um tipo, algo mais geral. Assim, ao observar um animal com quatro patas, pelos, bigodes e afeição por escalar, pensa-se: “gato”. Ainda que um gato seja tricolor, outro seja inteiramente preto e outro misture manchas cinzas e brancas, consegue-se identificar cada um desses seres, mesmo que com suas particularidades, no tipo geral “gato”.

No caso da *estereotipação*, o que acontece é aposar-se de poucas características de uma pessoa, reduzi-la a esses traços e exagerá-los. Assim, em primeiro lugar, “a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’. Em segundo lugar, [...] implanta uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e o aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui ou expele tudo o que não cabe, o que é diferente” (Hall, 2016, p. 191).

É interessante compreender, nesse sentido, que as características das quais um estereótipo se apossa não são, necessariamente, falsas por completo. Não é incorreto que determinados homens muçulmanos tenham barbas longas e usem turbantes brancos, por exemplo. O problema, nesse caso, é que alguns traços da “realidade” são exagerados — e outros são completamente omitidos, excluindo-se a possibilidade de nuance. “Infelizmente, a

---

<sup>12</sup> Três deidades hindus. Assim como a Santíssima Trindade do cristianismo (Pai, Filho, Espírito Santo), essas deidades são frequentemente associadas entre si (Brahma: Criação, Vishnu: Manutenção, Shiva: Destruição/Reconstrução).

maioria dos estereótipos de outros [...] era ou é hostil, desdenhosa ou no mínimo condescendente. [...] Dessa forma, os outros são transformados no ‘Outro’” (Burke, 2017, p. 187-188).

Assim, para que essa transformação e, em múltiplos sentidos, *redução* do outro num Outro essencializado faça sentido, reforça Stuart Hall (2016), é crucial entender que “a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” (p. 192) — sendo o etnocentrismo (valorização de uma etnia/cultura sobre as demais) um de seus principais propulsores.

Ao pensar em poderes como o de representar ou estereotipar alguém de uma maneira específica e com frequência, Hall (2016) parte também de Gramsci e Foucault para salientar que esse poder não é, necessariamente, exercido em termos de violência ou coerção física. Trata-se de uma *violência simbólica*, da qual participam — ainda que de formas diametralmente distintas — tanto “poderosos” quanto subjugados. Todos “estão presos, embora não de forma igual, na circulação do poder. Ninguém — nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes — consegue ficar completamente fora do seu campo de operação” (p. 197).

Desde o início do século até o presente imediato, quando governos e canais midiáticos fortalecem a conexão entre muçulmanos e “terroristas”, o que opera é um etnocentrismo que coloca “nós, brancos” em oposição a “eles, de pele marrom”; “nós, ocidentais/não-orientais”, em oposição a “eles, orientais”. Em casos como o dos EUA e de Israel, há potências bélicas e militares que não podem ser ignoradas — e que efetivamente são responsáveis por destruições humanas em escala. Mas há também o poder de representar: criar e recriar imagens e discursos sobre as culturas e seres humanos em questão.

O que se observa é que, frequentemente, imagens veiculadas por meio da mídia (televisão, jornal impresso, cinema, telenovela) ainda retratam minorias (Outros) como exóticas ou anormais. “Mesmo que a mídia contemporânea pareça evitar abertamente representações estereotipadas e difamação étnica ou racial, convenções de gêneros [midiáticos] [...] continuam essa construção problemática” (Fürsich, 2016, p. 53).

Pode parecer uma espécie de exagero pensar em culturas ocidentais/não-orientais contemporâneas representando as demais como “monstruosas”, em um sentido literal — a exemplo da desumanização direta e objetiva praticada por colonizadores europeus que, ao entrarem em contato com povos nativos das Américas nos séculos XV e XVI, questionaram o quanto eles poderiam ou não pertencer à “humanidade” (Burke, 2017, p. 190). Porém,

**Um exemplo bastante claro é o do “terrorista”, um termo que atualmente evoca uma imagem de violência extrema e irracional.** Se esses “terroristas” — iranianos, palestinos, curdos, etc. — forem redefinidos como “guerrilheiros”, eles **recuperam seus rostos humanos** e também causas compreensíveis — para não falar de ideais. [...] “Terrorismo” está associado a termos pejorativos igualmente mal definidos tais como “fanatismo”, “extremismo” e, mais recentemente, “fundamentalismo”. Essas **imagens hostis do Islã** estão ligadas ao que é frequentemente descrito como “mentalidade oriental” (Burke, 2017, p. 191, grifos nossos).

Até o momento, falou-se de forma relativamente geral sobre a representação (e estereotipação) “do Outro”, ainda que evocando continuamente, por meio de exemplos, a associação da diferença com os povos muçulmanos.

Porém, partindo-se do ponto de vista do “eu” branco, ocidental ou não-oriental, é evidente que existem múltiplos Outros — os (numerosos e plurais) povos indígenas originários das Américas, os (numerosos e plurais) povos africanos trazidos a tais continentes para serem escravizados etc. Contudo, quando se olha diretamente para os (numerosos e plurais) povos do Oriente, instaurando-se como exemplo as “imagens hostis do Islam” às quais Burke faz referência, uma lógica específica passa a entrar em jogo.

#### 2.1.4 Para além dos mapas, um Oriente inventado

Até as últimas décadas do século XX, o termo *orientalismo* era utilizado para se referir, principalmente, a pesquisadores e intelectuais do Ocidente (da Europa, em especial) que se especializavam em estudar as culturas do Oriente (Burke, 2017, p. 191). Tais intelectuais eram chamados, de forma relativamente neutra — nem positiva, nem pejorativa —, de “orientalistas”.

A partir de 1978, com a publicação original de *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, livro de autoria do palestino Edward Said, a utilização do termo passou por uma significativa transformação. É a essa lógica — a lógica do orientalismo — que a presente dissertação se refere quando afirma existir uma dimensão específica que precisa ser discutida ao pensar as representações dos Outros orientais — ou de Outros erroneamente essencializados como “orientais”, como é o caso de muçulmanos nascidos no Brasil.

Assim como a identidade define a diferença a partir de si própria, o Ocidente também o faz com o Oriente — é o que argumenta Said (1990) na obra mencionada. O autor palestino defende que o orientalismo seria “a instituição organizada para negociar com o Oriente — [...] fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o,

colonizando-o, governando-o: em resumo, [...] um **estilo** ocidental para dominar [...] o Oriente” (Said, 1990, p. 15, grifos nossos).

Esse “estilo” teria passado a se estabelecer acadêmica e artisticamente aproximadamente a partir do século XVIII<sup>13</sup>, principalmente em países como a França e a Inglaterra. Anos mais tarde, a expansão do pensar e fazer orientalista ficaria a cargo também do “império” estadunidense, ou de demais países não-orientais influenciados por ele.

O que o conceito de orientalismo põe em jogo é justamente o âmbito de autoridade, que estabelece que uma cultura tem o poder de representar a outra e de produzir discursos sobre ela. A partir de dinâmicas coloniais, que envolveram violências tanto coercitivas quanto simbólicas, países europeus passaram a (re)construir — e difundir “cientificamente” — uma narrativa própria sobre o que o Oriente “era” (ou é). O orientalismo, assim, configurou-se (e permanece sendo) “toda a rede de interesses que inevitavelmente faz valer seu prestígio (e, portanto, sempre se envolve) toda vez que aquela entidade peculiar, ‘o Oriente’, esteja em questão” (Said, 1990, p. 15).

Ou seja: assim como o conceito de “gato” — e tudo o que ele pode carregar — não é um dado inerente à natureza, ainda que a existência desse animal o seja, o conceito de “Oriente” também não nasceu de forma natural — mesmo que os países e regiões que o compõem, geograficamente, sejam absolutamente palpáveis. O Oriente foi *inventado*, tal qual uma ideia. E “as ideias, culturas e histórias não podem ser estudadas sem que a sua força, ou mais precisamente a sua configuração de poder, seja também estudada” (Said, 1990, p. 17).

Ao suscitar a dimensão das relações de poder envolvidas nessa construção discursiva, Said alerta para o fato de que, ainda que seja uma “ideia” — um conceito — o orientalismo não era, nem é, um simples “devaneio” europeu. Ele é, na verdade

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 (Said, 1990, p. 18, grifos nossos).

Dessa maneira, aproximar conceitos como os de “muçulmano” e “terrorista” (ou alguém violento/irracional em geral) pode atender a interesses específicos de potências econômicas do século XXI (“o presente”) — e, frisa-se a partir da citação acima, é preciso deslocar um investimento *também* material para difundir ideias como essa.

---

<sup>13</sup> As relações de invasão, dominação e conflitos envolvendo Ocidente/Oriente e cristãos/muçulmanos, é evidente, são anteriores a esse período — vide, por exemplo, as “Cruzadas” ocorridas entre os séculos XI e XIII ou a “Guerra de Reconquista” na Península Ibérica, que se deu entre os séculos VIII e XV.

É igualmente necessário considerar, porém, que houve ao menos 300 anos de fixação da “diferença oriental” da forma como hoje é concebida — partindo-se da estimativa proposta por Said, que identifica o início do orientalismo (enquanto prática artística e acadêmica) a partir do século XVIII (“o passado”).

Uma diferença vista como algo simultaneamente “menor”, “atrasado”, “perigoso” e “clandestino” — um reflexo inverso da Europa, tudo aquilo que ela desejava não ser (Said, 1990). Isso passaria, então, a influenciar a construção de imagem empreendida por outros tipos de nação não-oriental acerca de si próprios, afastando-se e delimitando-se para fora/longe dessa diferença específica.

Para compreender a durabilidade do pensamento orientalista até o presente, é preciso também observar que, assim como em outras formas de disputa entre identidade e diferença, o estabelecimento e a *manutenção* desses discursos só foram possíveis graças a mais uma instância — a da *hegemonia*. Partindo de Gramsci, Said — em simetria com aquilo que é discutido por Hall (2016) e Da Silva (2000) — explica que, em sociedades não-totalitárias, não há apenas uma forma cultural possível ou aceitável, mas “certas formas culturais predominam sobre as outras, do mesmo modo que certas ideias são mais influentes que outras [...]. [É] o resultado da hegemonia em ação que confere ao orientalismo a [sua] durabilidade e força” (1990, p. 19).

Assim, ainda que não sejam exatamente iguais àquelas produzidas no século XVIII, as imagens do século XXI “emprestam” esses sentidos construídos através dos anos pelo orientalismo. Para Said — que, vale lembrar, publicava seu livro originalmente em 1978, mais de 20 anos antes da reconstrução atual do conceito de “terrorismo” — a maior diferença entre as representações antigas e modernas (contemporâneas) do Oriente é, afinal “que o alcance da representação aumentou enormemente no último período” (1990, p. 33).

Para citar um exemplo desses sentidos “emprestados” pelo presente, é útil notar, como afirma Burke (2017, p. 192), que pinturas europeias retratando o Oriente Médio, desde o século XVIII, frequentemente focalizavam a (suposta) sexualidade, maldade, preguiça e luxúria oriental, “oferecendo ao espectador ocidental a sensação de penetrar um harém e assim visualizar os segredos mais íntimos de uma cultura estranha”. Da mesma forma, “fotografias dos séculos XIX e XX<sup>14</sup> das cenas da vida no Oriente Médio, tiradas por europeus visando a um público europeu, perpetuaram alguns desses estereótipos” (ibidem, p. 193). Conclusivamente,

---

<sup>14</sup> Entre os séculos XIX e XX se deu a colonização europeia no Oriente Médio e Norte da África.

**Qualquer pessoa que escreva sobre o Oriente deve localizar-se com relação ao Oriente;** traduzida para o seu texto, essa localização inclui o tipo de voz narrativa que ela adota, o tipo de estrutura que constrói, os tipos de imagens, temas, motivos que circulam no seu texto — tudo isso resumindo-se a **modos deliberados de** dirigir-se ao leitor, de dominar o Oriente e, finalmente, de **representá-lo ou de falar no seu lugar**. Nada disso acontece no abstrato, todavia. Todo aquele que escreve sobre o Oriente [...] presume algum antecedente oriental, algum conhecimento prévio do Oriente, ao qual ele se refere e no qual ele se baseia (Said, 1990, p. 32, grifos nossos).

Qual “antecedente oriental” ou “conhecimento prévio do Oriente” pode ser observado em *Órfãos da Terra* (2019)? Nesta dissertação, procura-se entender quais são as dimensões da permanência hegemônica do discurso orientalista — assim como eventuais rupturas em relação a ele — no exercício de observação e análise dessa telenovela.

Para tanto, antes de levar em consideração os aspectos próprios do gênero televisivo envolvido, são levantadas três outras questões: a primeira é a de que neste trabalho fala-se sobre um produto brasileiro, a partir do Brasil; a segunda é a de que se fala no século XXI; e a terceira é a necessidade de afunilar ainda mais a “diferença” aqui discutida.

Ao invés de um Outro geral, este trabalho se interessa por Outros *orientais*; ao invés de orientais gerais, por *muçulmanos*; e, por fim, ao invés de muçulmanos gerais, é o intuito olhar especialmente para as *mulheres* dessa fé. O recorte de gênero será abordado mais amplamente na seção “ELAS” desta dissertação. Antes, propõe-se compreender — ao menos em parte — o que significa falar de Islam no Brasil em anos recentes.

### 2.1.5 A face brasileira da islamofobia

Uma das consequências da produção e fixação da diferença — especialmente quando esta é feita de forma pejorativa — é a instauração da repulsa ao Outro. De maneira similar àquilo que ocorre em outros tipos de intolerância, a *islamofobia* caracteriza-se pelo “medo do Islam”, que “acarreta um sentimento de ódio e/ou repúdio em relação aos muçulmanos e à religião islâmica” (Barbosa, 2022, p. 5).

No *I Relatório de Islamofobia no Brasil*, publicado em 2022 e coordenado por Francirosy Campos Barbosa junto ao Grupo Gracias (Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes da Universidade de São Paulo), defende-se que diversas outras questões são interseccionais (Crenshaw, 2002; Collins; Bilge, 2020) a essa forma de intolerância. O medo ou ódio ao Islam se entrecruza, também, com outras questões de classe, raça, gênero e ideologia política.

Afinal, a *racialização* dos muçulmanos é um processo complexo, construído ao longo de anos por meio da “supremacia branca/protestante”, de diferentes formas de xenofobia, dos orientalismos europeu e estadunidense e da ocupação (invasão) dos EUA em países orientais de maioria muçulmana (Barbosa, 2022, p.5). Quanto a este último tópico em especial,

**É inegável que o pós-11/9 contribui substancialmente para o modo como o mundo olha para os muçulmanos**, como se estes fossem inimigos do Ocidente e incapazes de se inserirem em outras sociedades que não fossem as de expressão islâmica. Tal incapacidade de assimilação levaria ao processo identificado como islamização, pelo qual muçulmanas e muçulmanos procurariam alterar as sociedades em que se encontram [...] em um movimento que a literatura [...] identifica como transição do “perigo vermelho” comunista para a “ameaça verde” islâmica (Barbosa, 2022, p. 5, grifos nossos).

O que tal interpretação a respeito das pessoas muçulmanas produz é uma visão do Islam e de seus praticantes como algo monolítico; seriam todos essencialmente “orientais”, essencialmente “árabes” e essencialmente inflexíveis, tornando a sua inserção em culturas como a estadunidense ou a brasileira uma movimentação impossível — e indesejável.

Com o *I Relatório* (Barbosa, 2022) pretendeu-se construir uma análise que vai contra esse pensamento hegemônico. A partir de um questionário virtual, foram entrevistadas 653 pessoas muçulmanas residentes no Brasil — sendo 32% homens e 68% mulheres. Tanto homens quanto mulheres eram, em sua maioria, revertidos (não nascidos na religião)<sup>15</sup>: 53,3% dos homens e 65,5% das mulheres. Dentre os nascidos, a maioria afirmou já ter sofrido discriminação étnico-racial por ser árabe: 46,3% dos homens e 57,3% das mulheres. Quando perguntados, ambos nascidos e revertidos, se já haviam sofrido algum tipo de constrangimento por causa da religião, tanto homens quanto mulheres, em sua maioria, afirmaram que sim. Porém, as porcentagens são bastante distintas quando se faz a comparação de gênero: os “sim” vieram de 53,6% dos homens nascidos e 54,5% dos revertidos; mas de 66% das mulheres nascidas e 83,2% das revertidas.

Neste ponto, as diferenças de gênero se tornam especialmente evidentes — e continuam a aparecer em outros indícios ao longo do relatório (Barbosa, 2022). Para 50,9% dos homens revertidos (a maioria dos respondentes), a relação com a família e demais núcleos afetivos pessoais se manteve a mesma após a sua entrada no Islam. Já as revertidas, em sua maioria (41,9%), afirmaram que essa relação piorou.

---

<sup>15</sup> No Islam, ainda que ambas estejam corretas, é comum o uso da palavra “reversão” ao invés de “conversão” para se referir a pessoas que adotaram a religião após algum tempo de vida — e não no nascimento. De forma resumida, quando alguém se “reverte” ao Islam, para os muçulmanos, é como se a pessoa estivesse fazendo um retorno ao estado original de submissão a Deus, presente desde que ela nascera, mas até então não praticado conscientemente.

No caso das mulheres, o âmbito da *hijabofobia* — algo que se soma à islamofobia geral e se direciona especialmente ao uso do véu — também não é negligenciável. Dentre os entrevistados do relatório (Barbosa, 2022) que afirmaram ter sofrido islamofobia, 51,3% dos homens entendem que essa violência ocorreu, principalmente, por conta da religião (ao invés de por causa da sua aparência — barba e vestimentas — ou de uma mistura dos dois fatores). Enquanto isso, a maior parte das mulheres (67,1%) apontam a união entre religião e vestimenta como o fator gerador da violência sofrida.

Os tipos de violência islamofóbica também diferem entre os respondentes homens e mulheres. Em ambos os casos, a violência mais frequente é a verbal, sinalizada por 82% dos homens e 92,2% das mulheres que afirmaram já ter sofrido islamofobia. Porém, além de outras formas de violência, uma que aparece sendo citada unicamente pelas mulheres é a *sexual*, que afetou 3,6% das respondentes vítimas de islamofobia — e 0% dos homens nessa mesma condição. Assim, enquanto as associações com o “terrorismo” estão presentes durante todo o relatório, afetando homens e mulheres nascidos e revertidos ao Islam, percebe-se, quanto às mulheres dessa fé, alguns delineamentos específicos, como observado em relatos registrados pela pesquisa (Barbosa, 2022, p. 68-69):

#### Assédio sexual

Situação 1: Em meu serviço um homem desconhecido me fez propostas sexuais dizendo que aquilo era um "fetiche" para ele.

Situação 2: Certa vez um homem passou a mão no meu seio enquanto eu andava pela avenida paulista. Era um dia de greve geral. Curioso é que eu estava com amigas, em suas blusinhas de alça e peitos muito mais à vontade que os meus, mas foi em mim que as mãos do assediador vieram.

#### Agressões relacionadas ao uso do véu

Situação 1: Uma vez estava com amigas em uma praça e alguns meninos ficaram me zutando de longe gritando “boom” e “vai explodir” e todos sabiam que era pra mim até que me senti muito irritada e fui tirar satisfação e eles arrancaram o meu hijab. Eu consegui colocar de volta porque meus amigos correram atrás. Eu fiquei no banheiro trancada.

Situação 2: Uma vez saindo da dentista, dentro do elevador com a minha mãe, que na época também usava o hijab, fomos agredidas verbalmente, e ninguém nos defendeu. Já puxaram meu hijab na faculdade quando eu fazia direito, eu segurava ele com uma presilha no queixo, quando puxaram a presilha abriu e machucou meu pescoço.

É fortuito notar, nesses casos, que o Islam é frequentemente visto como uma religião que “oprime” as mulheres, especialmente por conta do uso do véu:

quando se trata de violência de gênero, as interpretações estão sempre atreladas à religião e não necessariamente ao machismo estrutural, ao patriarcado que há em

todas as sociedades, independentemente de religião, da cultura etc., levando a uma **identificação imediata entre Islam e misoginia**, [...] como se o machismo e a misoginia fossem algo propriamente islâmico (Barbosa, 2022, p. 7, grifos nossos).

Porém, de acordo com o observado diante dos resultados do *I Relatório* (Barbosa, 2022), é indispensável que se indague: o que “oprime” (violenta) as mulheres muçulmanas residentes no país — as quais são em boa parte revertidas e escolheram adotar o Islam e o véu por vontade própria — é a sua religião ou a intolerância contra essa fé, intensificada por violências de gênero já presentes na sociedade brasileira de forma geral?

Seguindo o lançamento do *I Relatório* (Barbosa, 2022), o Gracías organizou uma nova pesquisa, que resultou no *II Relatório de Islamofobia no Brasil — Pós 7/10/2023* (Barbosa; Souza; Silva, 2023). Motivada pela instauração do momento atual da guerra entre Israel e Hamas/Palestina, o segundo relatório confirmou algumas das conclusões obtidas no primeiro no que diz respeito à especificidade do gênero em incidentes islamofóbicos.

Nessa segunda pesquisa (Barbosa; Souza; Silva, 2023), que se baseou em um questionário respondido por 310 pessoas muçulmanas residentes no Brasil, verificou-se que 69,2% das mulheres e 56% dos homens acreditavam que a intolerância contra muçulmanos e muçulmanas “aumentou muito” no país após 7 de outubro de 2023. Complementarmente, 64,3% das mulheres e 60,8% dos homens declararam ter vivido, eles próprios, episódios de intolerância após essa data. Ainda, 92,3% das mulheres e 88% dos homens entenderam que a cobertura midiática acerca dos eventos de 7 de outubro contribuiu “muito” para esse tipo de intolerância.

Nota-se, em todos os casos, que as porcentagens relativas às respondentes mulheres, ainda que similares àquelas referentes aos respondentes homens, são sempre maiores.

Muçulmanos e muçulmanas então apontam que antes já havia islamofobia e que posteriormente ela aumentou ainda mais. Os impactos da islamofobia são de longa duração (Awan; Zempi, 2015), podendo levar a episódios de sofrimento mental e de sentimento de impossibilidade de interação com outros grupos, estimulando valores contrários ao multiculturalismo, à democracia e a uma sociedade plural. [...] o fato é que identifica-se que a islamofobia é comum, é recorrente, relegando muçulmanas e muçulmanos a um espaço discursivo e representacional deletério, sendo as mulheres vistas ora como vítimas, ora como cúmplices de um processo de ataque ao Ocidente (Hussein, 2016) e os homens como monstros terríveis, capazes de toda brutalidade (Arjana, 2015) (Barbosa; Souza; Silva, 2023, s/n).

Diante dos ataques recebidos, 26,4% das mulheres e 16% dos homens respondentes afirmaram que mudaram a sua forma de se vestir, "visando evitar situações de preconceito após o 7 de outubro" — seja "na maior parte do tempo" ou em "poucos momentos".

Reforçando os achados do *I Relatório* (Barbosa, 2022), neste, concluiu-se que "são as mulheres que usam lenço (hijab) as mais vulneráveis quando se trata de violência contra muçulmanas/os" (Barbosa; Souza; Silva, 2023). Considerando esses resultados, é indispensável discutir, de maneira privilegiada, a especificidade da *intersecção* entre gênero e Islam — tanto no Brasil quanto em nível internacional.

## 2.2 ELAS

Nesta seção, são apresentados alguns exemplos de discursos coloniais europeus em relação a países — e mulheres — orientais, previamente colonizados. Discute-se, também, as formas pelas quais essas ideias influenciaram — e influenciam — o pensamento de demais países não-orientais; as diferentes reações dos países e mulheres orientais à colonização; e a própria ideia do que seria uma prática ou discurso “colonial”, da forma como se entende nesta pesquisa. Desde já, todavia, é importante pontuar duas questões.

A primeira delas é a dimensão histórica dos assuntos abordados. Durante toda a dissertação, e nesta seção em especial, alguns eventos e conjunturas históricas são citados com frequência, sempre correlacionados aos períodos em que ocorreram ou ocorrem. Como um guia ao leitor e à leitora, visando oferecer um panorama simplificado<sup>16</sup> da historicidade e sequência temporal desses acontecimentos e fases, deixa-se aqui um resumo esquematizado.

Quadro 01 - Esquematização de eventos/conjunturas e períodos correspondentes.

EVENTO/CONJUNTURA	PERÍODO
Início da colonização político-administrativa de países europeus nas Américas	Séculos XV e XVI
Surgimento do orientalismo como discurso/prática artística e acadêmica, de acordo com Edward Said (1990), principalmente na Inglaterra e na França	Século XVIII
Colonização político-administrativa de países de maioria árabe e muçulmana, por países do continente europeu — Inglaterra e França em especial	Séculos XIX e XX
Atentados de 2001 e, a partir destes, reformulação do conceito atual de “terrorismo” (violência irracional associada ao Islam)	Século XXI / presente

FONTE: As autoras (2025)

<sup>16</sup> Vale salientar que não se enxerga, neste trabalho, a História — tanto como ciência, quanto como experiência vivida — enquanto algo que deve ser “contínuo”, no sentido de ser necessariamente linear, formado por um encadeamento de causas e consequências únicas e diretas. A “continuidade” aqui evocada tem lugar unicamente para apoiar e situar o leitor e a leitora quanto às épocas e situações mencionadas.

A segunda questão é que se faz necessário, desde o princípio, explicitar o argumento central desta seção, intitulada “ELAS”.

As práticas da ideologia patriarcal estão entre as práticas orientalistas do Ocidente. A ideologia patriarcal tem similaridades e pontos em comum com o orientalismo. **Assim como a ideologia patriarcal marginaliza as mulheres e as deixa vulneráveis à exploração, o orientalismo o faz com o Oriente.** No pensamento orientalista, o Ocidente criou o Oriente desejado ao manter o Oriente vivo, mentalmente, como um objeto de **prazer**. O Oriente se tornou [foi tornado] exótico para o Ocidente e foi criado como se ele tivesse que ser **penetrado** (Ntapiapis; Kunacaf, 2021, p. 915, grifos nossos, tradução nossa<sup>17</sup>).

Assim, o desejo colonial de “penetrar” o Oriente — e, em especial, as suas mulheres — tem seu início desde antes da dominação político-administrativa do Oriente pela Europa e acaba se fortalecendo com ela. Defende-se, portanto, a ideia de que machismo e islamofobia (ou orientalismo) se *interseccionam* de maneira específica e nada negligenciável.

### 2.2.1 As Outras: intersecções entre religião e gênero no contexto do Islam

Kimberlé Crenshaw, em seu *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero* (2002), aborda diferentes questões quanto à inclusão de análises sobre gênero e raça nas práticas de instituições dedicadas aos Direitos Humanos. Porém, mais do que análises sobre “o gênero” e “a raça” (separadamente), o que Crenshaw propõe, de maneira bastante central, é a *intersecção* entre esses — e demais — fatores de opressão. Afinal, de acordo com ela,

Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, **religião**, origem nacional e orientação sexual, são “diferenças que fazem a diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação (Crenshaw, 2002, p. 173, grifos nossos).

A combinação do gênero, portanto, com fatores como raça e etnia, pode criar “vulnerabilidades exclusivas de subgrupos específicos de mulheres, ou que afetem desproporcionalmente apenas algumas mulheres” (Crenshaw, 2002, p. 173). Para a autora, compreender as maneiras pelas quais essas diferentes formas de marginalização se combinam

<sup>17</sup> No original: “The practices of patriarchal ideology are among the orientalism practices of the West. Patriarchal ideology has similarities and commonalities with Orientalism. Just as patriarchal ideology marginalizes women and makes them vulnerable to exploitation, Orientalism also marginalizes the East and makes it open to exploitation. In Orientalist thought, the West created the desired East by keeping the East alive in minds as na object of pleasure. The East has become exotic to the West and being created as if it had to be penetrated”.

umas às outras seria fundamental não somente para uma reflexão teórica, mas igualmente para a construção de políticas que atendam, justa e efetivamente, às necessidades dessas mulheres.

O que Crenshaw pretende evitar, com suas propostas, são dois problemas identificados por ela como “superinclusão” e “subinclusão”. O primeiro acontece quando “um problema ou condição imposta de forma específica ou desproporcional a um subgrupo de mulheres é simplesmente definido como um problema de mulheres” (2002, p. 174) — como é o caso, por exemplo, de muitas discussões sobre o tráfico sexual, as quais tendem a desconsiderar o papel que a raça e a classe desempenham no caso dessa violência. O segundo problema ocorre na medida em que “um subconjunto de mulheres subordinadas enfrenta um problema, em parte por serem mulheres, mas isso não é percebido como um problema de gênero” (p. 175).

Ainda que Crenshaw não se proponha a discutir em profundidade as temáticas relativas às religiosidades, esse segundo caso (o da “superinclusão”) é especialmente visível quando se trata de islamofobia — dentro e fora do Brasil.

Como apontado pelos dois Relatórios de Islamofobia no Brasil (Barbosa, 2022 & Barbosa; Souza; Silva, 2023), citados nos capítulos anteriores desta dissertação, a islamofobia atinge homens e mulheres muçulmanos, mas assume delineamentos específicos quando aplicada às mulheres dessa fé. Isso se manifesta tanto em episódios de *hijabofobia* — a aversão às mulheres muçulmanas que usam vestimentas próprias da sua religião — quanto nas próprias políticas e discursos *coloniais* — instaurados durante os períodos de efetiva colonização europeia em países de maioria árabe-muçulmana (séculos XIX e XX) e mantidos mesmo após essa época, seja como ação, seja como mentalidade, dentro e fora da Europa.

Assim como o orientalismo (artístico, acadêmico) surgiu no século XVIII (Said, 1990) enquanto diferentes potências europeias expandiam seu poderio político e militar, atingindo o seu ápice logo em sequência na era colonial, “o Renascimento [...], o Iluminismo e a Reforma também [...] privilegiaram o patriarcado tanto na vida política quanto cotidiana” (Telseren, 2021, p. 440, tradução nossa<sup>18</sup>). O orientalismo — e as demais tradições filosóficas da Europa daquela época — seriam, portanto, construções não apenas ocidentais, mas masculinas. No contexto da colonização,

o desejo orientalista de “desvelar” [*unveil*] as mulheres muçulmanas foi uma parte integral do discurso orientalista [...]. Esse processo de expor as mulheres Outras soma-se às alegorias do poder masculinista ocidental e [de] posse das mulheres, as

---

<sup>18</sup> No original: “the Renaissance [...], the Enlightenment, and the Reformation, also [...] privileged the patriarchy in both political and daily life”.

quais estariam disponíveis à **penetração** do conhecimento ocidental, como uma metáfora dos seus países (Telseren, 2021, p. 443, grifos nossos, tradução nossa<sup>19</sup>).

Ainda que partindo de uma ótica não-feminista ou não-feminina, o próprio Edward Said, em *Orientalismo*, ensaia um olhar sobre o assunto:

[...] Orientalismo, além do mais, era uma província exclusivamente masculina; como tantas associações profissionais durante o período moderno, ele via a si e a seu tema com vendas sexistas sobre os olhos. Isso é evidente de maneira particular nos escritos de viajantes e romancistas: as mulheres são em geral criaturas de uma fantasia de poder masculina. Manifestam uma sexualidade ilimitada, são mais ou menos estúpidas e, acima de tudo, insaciáveis (Said, 2007, p. 280-282 apud Ballestrin, 2017, p. 1037).

Como exposto pelo exemplo previamente mencionado de Peter Burke (2017), pinturas ocidentais dos séculos XVIII e XIX, assim como fotografias dos séculos XIX e XX — em ambos os casos, *imagens* — alimentavam os desejos *voyeuristas* do Ocidente pelo Oriente e pelas mulheres que nele habitavam. Não obstante, além do desejo, a repulsa, o desprezo e o medo em relação ao Outro e à Outra também eram construídos e difundidos visualmente já naquelas épocas.

Se as “bruxas” passaram a ser representadas na arte europeia como devoradoras de bebês a partir dos séculos XVI e XVII, nos séculos XVIII e XIX elas se transformaram naquilo que emerge até o presente em meio ao senso comum geral: “uma velha [sic] usando um chapéu pontudo, com uma vassoura” (Burke, 2017, p. 202). É relevante notar, nesse caso, que tanto a acusação de devorar bebês, quanto a de usar chapéus pontudos, era dirigida simultaneamente a mulheres e a judeus. O que esse exemplo traz à reflexão, ainda que trate de judeus — uma categoria étnica e religiosa distinta do árabe-muçulmano —, é que essa “confusão”<sup>20</sup> entre bruxas (mulheres) e judeus é profundamente reveladora, testemunhando através daquelas imagens “uma ideia geral do Outro e do que tem sido chamado de ‘um código visual geral expressivo de sub-humanidade’” (ibidem, p. 203). Essa sub-humanidade, enfim, era dirigida ao Outro (em geral), à mulher (em geral, mas que também é um Outro) e à Outra (a dimensão da “feminilidade” no Outro, ou a *intersecção* entre mulher e Outro).

---

<sup>19</sup> No original: “The Orientalist desire to unveil Muslim women is an integral part of the Orientalist discourse during colonialism. [...] this process of exposing the Other women meets the allegories of Occidental masculinist power and the possession of woman, who is available to the penetration of occidental knowledge, as a metaphor for her country”.

<sup>20</sup> “Confusão” é a palavra usada por Burke (2017), ao menos na tradução de Vera Maria Xavier dos Santos, na edição da Editora UNESP. Para a autora da presente dissertação, poderia ser mais interessante chamar de “assimilação”.

Em tempos contemporâneos, ocorre uma reconfiguração dos discursos e desejos de penetrar o Oriente e a mulher oriental — assim como uma reconfiguração do medo, localizado na figura do “terrorista”. O desejo de tirar o véu (desvelar, mas também desnudar) das mulheres muçulmanas passou a ser (re)produzido no intuito de posicionar o véu como um obstáculo ao olhar (*gaze*) “neo-imperial”<sup>21</sup>.

Para que esse intuito-desejo pudesse ser difundido e justificado, não apenas nos EUA, mas também ao redor do mundo, a mídia estadunidense desempenhou um papel crucial, divulgando imagens de “novas” relações de gênero e raça (Telseren, 2021, p. 439) — relações (re)pensadas, (re)construídas, e espalhadas/adotadas internacionalmente. Nesse sentido,

Hollywood teve um papel ideológico na reprodução e reconstrução das imagens de mulheres orientais (ditas) muçulmanas e da sua alteridade [*otherness*] na "era" pós 11 de setembro. Enquanto uma indústria do cinema gigantesca, Hollywood atinge **uma audiência de milhões de pessoas em todo o mundo** (Telseren, 2021, p. 439, grifos nossos, tradução nossa<sup>22</sup>).

Assim, as imagens das *mulheres*, vistas naquela ocasião como vítimas dos “fundamentalistas”, foram utilizadas nos EUA e fora deles para reforçar uma retórica entre o “eu” e o “Outro”, o “Bem” e o “Mal” (Telseren, 2021, p. 443).

Nem sempre, porém, o conceito de gênero foi articulado *sistematicamente* nas discussões sobre orientalismo e Islam. De acordo com Asli Telseren, Gayatri Spivak (2009 apud Telseren, 2021, p. 440) teria sido a primeira acadêmica a propor, usando o gênero como categoria de análise, que as mulheres subalternas são sujeitas a condições mais específicas do que os homens subalternos.

É justamente por isso — pelo fato de essa associação entre “mulher” e “orientalismo” não ser sempre imediata — que esta pesquisa reforça a existência dessa intersecção e apoia-se no próprio conceito de interseccionalidade. Tal conceito

busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela [a interseccionalidade] trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002, p. 177).

<sup>21</sup> Os Estados Unidos da América, previamente colonizados pela Inglaterra (1607-1783), passaram na contemporaneidade a desempenhar, à sua própria maneira e com as especificidades de sua época, um papel também colonizador (dominador, invasor) em relação a países do Oriente Médio.

<sup>22</sup> No original: “it was not only a question of justifying the ‘war on terror’ but also of explaining it to the public. In this respect, Hollywood played an ideological role in the reproduction and reconstruction of Oriental (so called) Muslim women’s images and their otherness in the post 9/11 era. As a huge cinema industry, Hollywood reaches an audience of millions of people all over the world”.

Assim, ao invés de enxergar o racismo, o machismo, o etnocentrismo e a islamofobia/orientalismo como “eixos de poder distintos e mutuamente excludentes”, torna-se claro que esses sistemas de poder atuam juntos. “As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram” (Crenshaw, 2002, p. 177).

Neste ponto, entende-se a necessidade de abrir um breve parêntese. É possível notar que Crenshaw emprega, na obra aqui utilizada, a ideia de mulheres “racializadas”. No caso de *Órfãos da Terra* (2019), como será discutido no Capítulo 4, as atrizes que interpretam personagens árabes-muçulmanas, ao menos no contexto brasileiro, são lidas como brancas. Porém, na presente dissertação, compreende-se que elas — diga-se, as *personagens* que representam, mais do que as *atrizes* que dão vida a essas personagens — são etnicamente marcadas, ou orientalizadas, por conta de seu contexto nacional e religioso.

Voltando ao conceito de interseccionalidade: durante o que chamam de uma “descrição genérica” deste, Collins e Bilge (2020, s/n) oferecem uma forma de usá-lo como ferramenta analítica. Nesse papel, a interseccionalidade teria a função de considerar “que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária — entre outras — são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente”.

Partindo do princípio de que as diferentes desigualdades de determinado contexto social não são causadas por um único fator, mas por uma série deles, a aplicação de uma análise interseccional permite entender “a desigualdade social através das interações entre as várias categorias de poder” (Collins; Bilge, 2020, s/n) — como o poder de definir a identidade e a diferença; marcar o Outro e a Outra; e representá-los, midiática e imaginativamente, das maneiras que mais convêm aos interesses daqueles que os representam.

Compreendendo que, para Collins e Bilge, relações de poder como essas devem ser estudadas por meio de intersecções explícitas, e necessariamente dentro de um dado contexto social, é que esta dissertação adota o propósito de observar a comunhão entre o patriarcalismo/machismo (o poder masculino) e o orientalismo/islamofobia (o poder ocidental ou não-oriental) no contexto da contemporaneidade (século XXI) e do Brasil (país latino-americano, mas influenciado por óticas e ideais ocidentais/estadunidenses/europeus).

Aqui, é válido observar que — mesmo que se refiram a práticas que afetam mais diretamente as populações negras — Collins e Bilge destacam, quanto ao cenário brasileiro, que “a justiça social é ilusória em sociedades desiguais, nas quais as regras podem parecer justas, mas são aplicadas de maneira diferenciada por meio de práticas discriminatórias, como é o caso da democracia racial no Brasil” (2020, s/n). Seria errôneo, é evidente, assumir que

pessoas negras e árabes-muçulmanas enfrentam as mesmas dificuldades no país; todavia, a existência de uma “democracia racial” ilusória, tal qual destacado pelas autoras, é de grande importância para que se possa refletir sobre como as pessoas e instituições tendem a encarar a diferença racial, étnica e religiosa no Brasil.

Visto que a interseccionalidade seria, enfim, “uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (Collins; Bilge, 2020, s/n), posiciona-se o Brasil justamente nesta situação complexa: um país latino-americano, que ainda que não seja facilmente definido como “ocidental” — não seria preciso posicioná-lo ao lado dos EUA e países europeus em termos de poder político, econômico e discursivo —, também vê o Oriente como um Outro, reproduzindo imaginários e representações orientalistas acerca dele.

Quando se fala em Outras, a situação é ainda mais tortuosa. Novamente de acordo com o demonstrado pelos Relatórios de Islamofobia no Brasil (Barbosa, 2022 & Barbosa; Souza; Silva, 2023), não são raras as experiências de muçulmanas nascidas e/ou residentes no país que enfrentam dificuldades, discriminações e violências verbais e físicas direcionadas à sua fé e à sua forma de expressá-la por meio da vestimenta.

Em relação aos países europeus, portanto, o Brasil pode ser visto como um Outro; enquanto isso, também posiciona homens e mulheres muçulmanos como Outros dentro do seu próprio território. Kimberlé Crenshaw (2002) apresenta uma interessante alternativa para, ao menos, *começar* a desatar os nós que conformam essa nebulosa trama. Ela sugere admitir que, mesmo em países frequentemente racializados e colocados pelo Ocidente (EUA e Europa) como Outros (o Brasil latino), também operam diferentes hierarquias étnicas, raciais, religiosas e de gênero. Para ela,

A subordinação econômica ou política de algumas nações na esfera internacional pode às vezes contribuir para a negação de divisões raciais internas, o que, por sua vez, complica os esforços de estabelecer uma análise interseccional. As relações de desempoderamento entre certas nações na arena global são certamente uma realidade. Ainda assim, **as elites das sociedades do Sul são por vezes marcadas por uma dualidade: marginalizadas e talvez até silenciadas na arena internacional, mas ocupando posição privilegiada dentro de suas nações.** As elites dessas sociedades podem se apropriar dos discursos sobre raça e outras formas correlatas de subordinação para ressaltar as relações de poder existentes entre o Norte e o Sul, enquanto resistem às tentativas de examinar as hierarquias internas, as quais também podem manifestar subordinação racial ou de outros tipos. **A análise interseccional pode ajudar na formulação desse debate, de maneira que sejam reconhecidos tanto os padrões mais gerais de poder entre o Norte e o Sul como a superposição de hierarquias existentes no interior de cada nação** (2002, p. 185, grifos nossos).

Visando complementar as propostas da análise interseccional, aqui discutidas com base em Crenshaw, Collins e Bilge, entende-se que outra ferramenta pode ser crucial para compreender a complexidade do olhar, pensar e representar Outra muçulmana, também no contexto brasileiro: as relações entre os chamados *feminismo decolonial* e *feminismo civilizatório*, assim como as pontes que estes criam junto (ou frente) ao Islam.

### 2.2.2 Para pensar outros feminismos

De acordo com Luciana Ballestrin (2017), durante as últimas décadas do século XX e entrada no século XXI, diferentes estudiosas e estudiosos das Ciências Sociais passaram a sustentar a existência do colonialismo acadêmico. Diga-se: "uma divisão global do trabalho que reproduz a lógica da geopolítica colonial e neoliberal" (p. 1035) também no âmbito da produção de conhecimento.

O Norte global — regiões e países ocidentais "desenvolvidos" como Europa e EUA — cria teorias com pretensões universais e as exporta mundialmente. Como resposta, passa a existir "a articulação de um movimento acadêmico e intelectual que reúne diferentes perspectivas contestatórias a esse padrão" (ibidem), provenientes do Sul global — países e regiões "em desenvolvimento", previamente colonizados, como África, Ásia, Oceania, Américas do Sul, Central e Caribe — ou da "sociologia terceiromundista".

É a partir desse contexto que Ballestrin (2017, p. 1036) propõe uma discussão sobre o que chama de "feminismos subalternos", advindos de um complexo "encontro entre o pós-colonialismo e o feminismo e vice-versa" — movimentos aos quais ela atribui, não obstante, trajetórias autônomas próprias.

Na teoria feminista, a problematização sobre corpo, sexualidade e gênero é fundamental. No âmbito do pós-colonialismo não necessariamente feminista, esta problematização é, em geral, inserida nos contextos do encontro e da violência colonial. **É como se o poder colonial fosse somado ao poder patriarcal; a violência sexual em particular aparece como fundamental para entendermos a violência colonial em geral. O corpo feminino pode ser pensado como o primeiro "território" a ser conquistado e ocupado pelo colonizador** (homem, branco, cristão, europeu e heterossexual). Nas mais diversas situações de conflitualidades violentas, a vulnerabilidade do corpo feminino é acentuada: desde as conquistas coloniais, às guerras civis e interestatais, às ocupações e intervenções militares. Imperialismo, colonialismo e guerras foram, em geral, empreitadas masculinas e masculinizadas. Nesses contextos, a violação do corpo feminino por homens colonizadores, militarizados ou armados, do lado "amigo" ao "inimigo", repete-se histórica e violentamente (Ballestrin, 2017, p. 1038, grifos nossos).

Nesse encontro de correntes de pensamento e movimentos sociais, porém, Ballestrin enxerga uma relação complexa entre teoria e prática, que contribuiria para o que ela entende como uma "fragmentação" no interior do feminismo. Se "a mulher colonizada" é posta como "o sujeito subalterno por excelência", respondendo à essencialização e vitimização promovida por feminismos ocidentais, Ballestrin avalia que os feminismos terceiromundistas também agiriam "essencializando" as feministas do Norte (2017, p. 1040).

ao mesmo tempo em que denunciam o silenciamento de várias expressões do feminismo [...], os diversos feminismos subalternos agenciam um **antagonismo irreconciliável** diante de um feminismo "elitista", porque hegemônico: ocidental, branco, universalista, eurocêntrico e de Primeiro Mundo. Essa construção evidencia certo "essencialismo estratégico" [...] no interior do próprio feminismo, e, portanto, nas relações intragênero (Ballestrin, 2017, p. 1036, grifos nossos).

Mesmo que a discussão acima traga uma proposta de reflexão válida, nesta dissertação, opta-se pela concentração em duas ideias específicas propostas por Ballestrin (2017) a partir do trabalho de numerosas outras autoras, mobilizadas em seu artigo.

Primeiramente, a própria existência da terminologia "feminismo subalterno", ou da base reflexiva que ela indica, para que se possa falar e pensar sobre movimentos como o "feminismo islâmico" ou a luta de mulheres islâmicas diversas por maiores direitos e equidade. Em segundo lugar, foca-se na ideia de que "os feminismos subalternos instigam que nem sempre as mulheres são aliadas e alinhadas entre si em suas disputas e conflitos pela justiça" (Ballestrin, 2017, p. 1051), promovendo um ampliado dos debates críticos sobre o feminismo e suas diferentes demandas, vertentes, ramificações, necessidades.

Françoise Vergès, em *Um feminismo decolonial* (2020), alerta para a necessidade de que não se confunda "colonização" com "colonialismo". Para essa autora, que parte de definições elaboradas previamente por Peter Ekeh, o primeiro termo se refere a um período histórico específico, enquanto o segundo seria um processo mais amplo: "um movimento social total cuja perpetuação se explica pela persistência das formações sociais resultantes dessas sequências" (Vergès, 2020, s/n) — resultantes da colonização político-administrativa da Europa frente a países americanos, asiáticos, africanos e da Oceania.

O que a autora define como feminismo *decolonial*, portanto, são vertentes do feminismo que buscam compreender "o modo como o racismo/sexismo/etnicismo impregna todas as relações de dominação, ainda que os regimes associados a esse fenômeno [a colonização] tenham desaparecido" (Vergès, 2020, s/n). Afinal, mesmo que países como o Brasil ou a Argélia tenham se tornado legalmente independentes dos europeus, estando antes

nas posições de colônias submissas às suas metrópoles, diversas relações e instituições de poder — dentro e fora das antigas colônias — seguem estruturadas por lógicas racistas e etno/eurocêntricas. Trata-se, enfim, “de uma colonialidade que herdou a partilha do mundo que a Europa definiu no século XVI e que continuou [se] reafirmando por meio [...] do texto, da pintura e, depois, por meio da fotografia e do cinema” (Vergès, 2020, s/n).

Abre-se, aqui, mais um parêntese. Ao compreender que o feminismo decolonial atenta-se para a combinação entre racismo, sexismo e etnicismo, Vergès aproxima-se da ideia apresentada neste trabalho como “interseccionalidade”. Para ela, porém, um termo mais adequado seria a “multidimensionalidade” — uma abordagem que visa compreender “como o poder racista e heteronormativo cria não apenas exclusões precisas na intersecção das dominações, mas molda todas as proposições sociais e subjetivas, inclusive entre aqueles que são privilegiados” (Stambolis-Ruhstorfer, 2017 apud Vergès, 2020, s/n).

Entende-se a validade e complexidade da proposição acima. Não obstante, ainda que seja importante definir o que se entende por “interseccionalidade”, e igualmente por “multidimensionalidade”, este trabalho também está em consonância com Patricia Hill Collins e Sirma Bilge ao assumir que “o que faz com que uma análise seja interseccional não é o uso que ela dá ao termo ‘interseccionalidade’”, mas o que se *faz* com essa ferramenta (Collins; Bilge, 2020, s/n). Por isso, o termo “interseccional” não será forçosamente adequado, por assim dizer, às palavras de Vergès; mas será, de fato, um conceito adotado como ferramenta de análise nesta dissertação.

De volta a Vergès: indo de frente às práticas e ideais coloniais, a decolonialidade não se encerra com a independência do ponto de vista da lei, mas se pretende também uma quebra ideológica, discursiva, epistêmica. O feminismo decolonial, por sua vez, procura

reconhecer que a ofensiva contra as mulheres, atualmente justificada e reivindicada publicamente pelos dirigentes estatais, não é simplesmente a expressão de uma dominação masculinista descomplexificada, e sim uma manifestação da violência destruidora suscitada pelo capitalismo (Vergès, 2020, s/n).

Ademais, Vergès argumenta que o feminismo decolonial não é um novo movimento, ou uma nova “onda”. Ele seria, antes, “uma nova etapa no processo de decolonização, que, sabemos, é um longo processo histórico” (2020, s/n). Por mais que se trate de uma corrente feminista mais amplamente difundida, ao menos com essa terminologia, a partir do século XXI, ele se apoia “na longa história das lutas de suas antepassadas, mulheres autóctones durante a colonização, mulheres reduzidas à escravidão, mulheres negras, [...] mulheres

racializadas que lutam cotidianamente nos dias de hoje” (ibidem) — quer dizer: mulheres que foram colonizadas em um sentido literal, político-administrativo, e outras que permanecem reivindicando o fim das diferentes formas de dominação masculina e colonial até o presente.

Além de apresentar uma oposição ao poder masculino e às camadas mais aparentes e gerais da colonialidade, o feminismo decolonial também surge como uma denúncia àquilo que Vergès entende como *feminismo civilizatório*. Afinal, ainda que o “feminismo”, em sentido amplo, parta de ideais contrários à opressão e defenda a conquista de múltiplos direitos historicamente negados às mulheres, Vergès compreende que, atualmente, “o feminismo [civilizatório] e as correntes nacionalistas xenófobas não proclamam objetivos comuns, mas compartilham *pontos de convergência*” (2020, s/n, destaques no original). Esse feminismo, supostamente em nome “das mulheres”, acaba contribuindo, a partir de uma visão universalizante e descontextualizada do “ser mulher”, para o reforço de relações problemáticas de classe, gênero, raça, etnia e, por que não, intolerância religiosa.

Vergès (2020, s/n) classifica essas contribuições como “traições”: “um fator de repulsa, assim como seu desejo violento de integrar o mundo capitalista [...] e sua obsessão [...] com a **vitimização das mulheres racializadas**” (grifos nossos). É por insistir nessa certeza de uma suposta vitimização que, para a autora, “as feministas civilizatórias não hesitam em apoiar políticas de intervenção imperialistas, **políticas islamofóbicas** ou negrofóbicas” (ibidem, grifos nossos).

E como o Brasil, em seu lugar de país não-oriental, mas igualmente não-europeu, se situa diante dos feminismos civilizatório e decolonial?

Como sempre, não é simples responder a essa pergunta. Por um lado, há ações como as do “movimento das mulheres afro-brasileiras”, discutido por Collins e Bilge (2020), que fortalecem uma visão interseccional, decolonial e antirracista dentro do país. Por outro, não se pode ignorar situações como a diferença de hierarquias e os privilégios atribuídos a pessoas internamente lidas como brancas, cristãs ou laicas, a exemplo do situado por Crenshaw (2002); ou mesmo a

eleição para presente do Brasil, em outubro de 2018<sup>23</sup>, de um homem branco apoiado por grandes proprietários de terra, pelo mundo dos negócios e por Igrejas evangélicas; um homem que declarou abertamente sua misoginia, sua vontade de vender o Brasil ao melhor pagador, de violar as leis sociais voltadas às classes mais pobres [...] (Vergès, 2020, s/n).

---

<sup>23</sup> É válido reforçar que *Órfãos da Terra* (2019) teve sua exibição original justamente no contexto do mandato de Jair Bolsonaro (2018 — 2022).

Outra complexa camada dessa situação é que o feminismo civilizatório, também dito “feminismo branco”, não precisa, necessariamente, ser defendido por mulheres internacionalmente lidas como brancas, nem só por mulheres nascidas e crescidas em países que detiveram — e detêm — o poder de colonizar os demais. Esse feminismo não seria “branco”, afinal, exclusivamente “porque as mulheres brancas [europeias] o adotaram, mas porque ele **reivindica seu pertencimento a uma parte do mundo**, à Europa, que foi construída com base em uma partilha racializada do mundo” (Vergès, 2020, s/n, grifos nossos). Assim, as feministas brasileiras, independentemente da forma como o Brasil é lido pelo exterior, também podem adotar o feminismo branco/civilizatório, seja de forma consciente ou não.

Estando o Brasil, enfim, inserido em um contexto capitalista e não-oriental contemporâneo, seria difícil assumir que alguns de seus feminismos — ou outras correntes de pensamento e reivindicação prática, afinal — pudessem ter “escapado” da lógica excludente de tal sistema econômico. O imaginário colonial e civilizatório, feminista ou não, “foi difundido durante séculos de dominação e supremacia brancas” (Vergès, 2020, s/n) — uma relação de poder que, como visto nas exposições sobre identidade, diferença e hegemonia (Da Silva, 2000), não parte apenas dos “dominantes”, mas tende a envolver os “dominados” em seus próprios discursos.

Se o feminismo permanece fundado na divisão entre mulheres e homens [...], mas não analisa como a escravidão, o colonialismo e o imperialismo agem sobre essa divisão — nem como a Europa impõe a concepção da divisão mulheres/homens aos povos que ela coloniza ou como esses povos criam outras divisões —, ele é, então, um feminismo machista. A Europa permanece como seu centro, todas as análises partem dela: as raízes coloniais do fascismo são esquecidas; o capitalismo racial não é uma categoria de análise; as mulheres escravizadas e colonizadas são percebidas como o espelho negativo das mulheres europeias (Vergès, 2020, s/n).

Assim, é preciso reconhecer que o desejo de “salvar as mulheres muçulmanas” (Abu-Lughod, 2012), mesmo em um país como o Brasil, nasce — e é realimentado a partir — de um desejo colonial/civilizatório.

Para discutir, aliás, como esse desejo se dá em tempos contemporâneos, Lila Abu-Lughod (2012), em trabalho originalmente publicado em 2002, usa — assim como múltiplos autores e autoras citados neste trabalho — o contexto do 11 de setembro de 2001 para elucidar a forma pela qual a “liberação” ou “salvação” das mulheres afegãs foi usada como justificativa para a Guerra ao Terror. Ela entende que, “como feministas no ou do Ocidente, ou simplesmente como pessoas que possuem preocupações sobre a vidas das

mulheres, nós precisamos estar atentos para essa resposta aos eventos e resultados do 11 de setembro de 2001” — e evitar o perigo de recair em uma possível “obsessão com o sofrimento das mulheres muçulmanas” (p. 452).

E essa obsessão não parte nem partia apenas dos homens ocidentais. Abu-Lughod cita o discurso de rádio que Laura Bush fez em 17 de novembro de 2001 como um exemplo:

Por um lado, [...] havia um constante deslizamento entre o Talibã e os terroristas, de forma que eles quase se tornaram uma única palavra. [...] Por outro lado, seu discurso reforçava algumas divisões abismais, primariamente entre os “povos civilizados pelo mundo” cujos corações se partiam pelas mulheres e pelas crianças do Afeganistão [...]. Como disse Laura Bush, [...] **“a luta contra o terrorismo é também uma luta pelo direito e dignidade das mulheres”** (Abu-Lughod, 2012, p. 454, grifos nossos).

Ainda que nem Abu-Lughod, nem a autora da presente dissertação, neguem que haja opressões sofridas de fato pelas mulheres muçulmanas — dentro e fora do Oriente Médio, dentro e fora de contextos islâmicos; assim como há inúmeras opressões vividas por mulheres latinas, estadunidenses e europeias — o que é fundamental perceber é que a retórica da “salvação” dessas mulheres, lado a lado com a retórica do “terrorismo”, foi usada com fins políticos, de invasão e dominação econômica.

E esse não é um movimento inédito. No século XIX — e, em especial, após a sua segunda metade — a “questão das mulheres” teria surgido como uma peça central na narrativa ocidental sobre o Islam, juntamente com o período colonial. Esse novo discurso, cada vez mais focado nas mulheres, seria para Leila Ahmed (1992) uma combinação do discurso orientalista, há pouco estabelecido, e de uma narrativa colonial mais vasta “a respeito da inferioridade das culturas e sociedades dos Outros em relação à Europa” (p. 150, tradução nossa<sup>24</sup>).

A Inglaterra da era Vitoriana (1837-1901) possui um caso particularmente interessante nesse sentido. Ahmed (1992, p. 151) argumenta que, internamente, teorias a respeito da “inferioridade biológica” feminina buscavam confrontar um feminismo (ou lutas gerais pelos direitos das mulheres) crescente no país. Enquanto isso, os poderes institucionais capturavam a linguagem do feminismo e a redirecionavam, agora contra os Outros e à forma que “eles” tratavam as “suas” mulheres.

A ideia de que os homens Outros, homens em sociedades colonizadas ou além das fronteiras do Ocidente civilizado oprimiam as mulheres seria usada, na retórica do

<sup>24</sup> No original: “and the broad, all-purpose narrative of colonial domination regarding the inferiority, in relation to the European culture, of all Other cultures and societies”.

colonialismo, para tornar moralmente justificável o projeto [ocidental] de destruir ou erradicar as culturas dos povos colonizados. [...] [O discurso era o de que] o Islam era inata e inalteravelmente opressor às mulheres, que o véu e a segregação [espacial] eram os epítomes da opressão, e que esses costumes eram as razões fundamentais para o atraso geral das sociedades islâmicas. Somente se essas práticas “intrínsecas” ao Islam (e, por consequência, o Islam em si) fossem erradicadas as sociedades muçulmanas poderiam começar a seguir adiante no caminho da civilização (Ahmed, 1992, p. 151-152, tradução nossa<sup>25</sup>).

Assim, ao mesmo tempo em que condenavam o Islam e suas práticas supostamente opressivas às mulheres, figuras como Lord Cromer<sup>26</sup> — citado por Ahmed (1992) e também por Abu-Lughod (2012) — travavam suas próprias batalhas contra as mulheres inglesas. Ele, que entendia que as sociedades e a própria religião islâmica eram simplesmente “inferiores” às europeias, especialmente pelo tratamento dirigido às mulheres, e que era um “campeão de desvelamento/retirada de véu [*unveiling*] das mulheres egípcias” (Ahmed, 1992, p. 153), era também, na Inglaterra, um dos membros fundadores da *Men’s League for Opposing Women’s Suffrage* (Liga Masculina de Oposição ao Voto Feminino, em tradução livre).

Coincidentemente ou não, mais ou menos na mesma época em que a escritora britânica Virginia Woolf cunhava a frase “de fato, como mulher, eu não tenho país” (Woolf apud Ahmed, 1992, p. 273, tradução nossa<sup>27</sup>), a intelectual palestina Mai Ziyada declararia: “apesar do imenso amor que sinto pelo país onde eu nasci, eu me sinto como uma pessoa deslocada, uma refugiada sem terra pátria” (Ziyada apud Ahmed, 1992, p. 187, tradução nossa<sup>28</sup>). Esses dois exemplos, ainda que profundamente pontuais e não intencionalmente relacionados entre si, contribuem para o sentimento geral de que, à época, nem mulheres de ascendência árabe-oriental, nem mulheres inglesas, eram necessariamente agraciadas com práticas estatais acolhedoras nas regiões em que viviam.

Em posição similar à que aparecem Laura Bush e seu discurso de 2001, aqui citado por Abu-Lughod (2012), estavam as missionárias inglesas da época colonial (século XIX), carregadas do que Vergès (2020) definiria como um feminismo civilizatório. Para elas, as muçulmanas deveriam ser “resgatadas”, “salvas” pelas cristãs — e, evidentemente, convertidas ao cristianismo. “Para as missionárias, assim como para Cromer, as mulheres

<sup>25</sup> No original: “The idea that Other men, men in colonized societies or societies beyond the borders of the civilized West, oppressed women was to be used, in the rhetoric of colonialism, to render morally justifiable its project of undermining or eradicating the cultures of colonized peoples. [...] [The discourse] was that Islam was innately and immutably oppressive to women, that the veil and segregation epitomized that oppression, and that these customs were the fundamental reasons for the general and comprehensive backwardness of Islamic societies. Only if these practices “intrinsic” to Islam (and therefore Islam itself) were cast off could Muslim societies begin to move forward on the path of civilization”.

<sup>26</sup> Britânico, Controlador Geral do Egito entre 1878 e 1879 e Cônsul Geral do Egito entre 1883 e 1907.

<sup>27</sup> No original: “In fact, as a woman, I have no country”.

<sup>28</sup> No original: “Despite my immense love for the country of my birth, I feel like a displaced person, a refugee with no homeland”.

eram a chave para converter as sociedades muçulmanas atrasadas em sociedades cristãs civilizadas” (Ahmed, 1992, p. 154, tradução nossa<sup>29</sup>).

Assim, seja “nas mãos dos homens patriarcais ou das feministas, as ideias do feminismo ocidental essencialmente operaram para justificar moralmente o ataque às sociedades nativas e para apoiar a noção da extensa superioridade da Europa” (ibidem, tradução nossa<sup>30</sup>).

Um século depois, em 1989, passando da Inglaterra para a França, o discurso pouco mudaria. Françoise Vergès cita o *Manifesto lançado aos professores*, assinado por diversas mulheres e dirigido ao então Ministro da Educação Nacional francês: “Tolerar o véu islâmico não é acolher um ser livre [...]. Ao autorizar *de facto* o véu islâmico, símbolo da submissão feminina, você dá carta branca [...] ao patriarcado mais rígido do planeta” (2020, s/n).

Argumentos similares, à época continuamente reforçados por organizações feministas como a Liga do Direito Internacional das Mulheres, demonstram a persistência, na França, da ótica orientalista e da noção de que o problema são como “eles” (muçulmanos) tratam as mulheres, não como “nós” (cristãos ou laicos) o fazemos. Mesmo em discursos feministas das mulheres francesas, o patriarcado deixaria de ser “um termo associado a uma forma global de dominação masculina (portanto, também europeia); ele é [nessa ótica] consubstancial ao Islã” (Vergès, 2020, s/n).

Toda uma esquerda europeia e, com ela, o feminismo civilizatório, vem sendo absorvida pela agenda humanitário-liberal. Esse feminismo vê nisso uma oportunidade de finalmente ser admitido nas esferas do poder. **A luta agora é cultural, e o inimigo oportuno, o Islã.** A configuração global confere ao feminismo civilizatório o ímpeto para acompanhar a contraofensiva e dar um caráter neoliberal aos direitos das mulheres (Vergès, 2020, s/n, grifos nossos).

Passando por Lord Cromer e as missionárias inglesas no século XIX, pelas feministas francesas do século XX e chegando, finalmente, ao discurso estadunidense contra o “terrorismo” do início do século XXI, a ideia de “salvar” as muçulmanas prevalece — assim como a noção de superioridade que se estenderia não apenas pela Europa, mas para todo o espectro ocidental e não-oriental. Abu-Lughod frisa, em relação às missionárias, que no pós 11 de setembro seria ainda possível “ouvir inacreditáveis ecos de seus virtuosos objetivos [...],

<sup>29</sup> No original: “For the missionaries, as for Cromer, women were the key to converting backward Muslim societies into civilized Christian societies”.

<sup>30</sup> No original: “For the missionaries, as for Cromer, women were the key to converting backward Muslim societies into civilized Christian societies”. E: “Whether in the hands of patriarchal men or feminists, the ideas of Western feminism essentially functioned to morally justify the attack on native societies and to support the notion of the comprehensive superiority of Europe”.

ainda que a linguagem seja secular, os apelos não a Jesus, mas aos direitos humanos ou ao Ocidente liberal” (2012, p. 465).

Mesmo que escreva contra esse ideal de “salvação”, Abu-Lughod é enfática ao afirmar: é possível, é claro, desejar a justiça para as mulheres de contextos sociais, geográficos e religiosos fixados como “diferentes” (Outros) dos “nossos”. Sem recair em um relativismo que entende qualquer prática à qual não se está habituado como “é apenas a cultura *deles*”, ela advoga por “aceitar que pode haver ideias diferentes sobre a justiça e que mulheres diferentes podem querer, ou escolher, futuros diferentes daqueles que vislumbramos como sendo melhores” (2012, p 462). Citando Saba Mahmood, ela continua: “O desejo pela liberdade e liberação é um desejo historicamente situado, cuja força motivacional não pode ser assumida *a priori*, mas precisa ser reconsiderada à luz de outros desejos, aspirações e capacidades inerentes a um sujeito culturalmente e historicamente localizado” (Mahmood, 2001 apud Abu-Lughod, 2012, p. 464).

Quer dizer: o que é desejar a liberdade? Qual tipo ou conceito de “liberdade” está em jogo? Usar um véu e sentir-se próxima a Deus pode ser “estar livre”, se for um desejo genuíno? Ou, como se mede o quão “genuíno” é um desejo? Mais ainda: não viver em um país dominado pelos EUA, como o Afeganistão de 2001 a 2021, ou em regiões de guerra, destruição e ocupação contínuas, como a Palestina ao menos desde 1948, pode ser compreendido como “liberdade”?

Se as perguntas acima são mais um convite à reflexão do que necessariamente indagações a serem respondidas de pronto, há outra, um pouco mais prática e direta, que precisa ser feita com vistas à continuidade da discussão proposta nesta pesquisa: o Islam é, necessariamente, oposto à ideia de feminismo?

### 2.2.3 Pode-se falar em feminismo islâmico?

Lila Abu-Lughod, pesquisadora nascida nos EUA que possui ascendência palestina, relata (2012) ter sido chamada para diversas entrevistas após os acontecimentos de 11 de setembro de 2001.

Se, por um lado, era importante que os canais midiáticos estivessem procurando o parecer de uma antropóloga e professora universitária, ainda mais considerando as suas origens familiares, ela apresenta o seu desconforto em receber questões “desesperadoramente generalistas”, como: “As mulheres muçulmanas acreditam em ‘x’? As mulheres muçulmanas são ‘y’? O Islã permite ‘z’ para as mulheres?”; ao que ela respondia: “Se você fosse substituir

por ‘cristãs’ ou ‘judias’ todos os lugares onde aparece ‘muçulmanas’, essas questões fariam sentido?” (Abu-Lughod, 2012, p. 453).

Por isso, nesta dissertação, quando se coloca a questão “pode-se falar em feminismo islâmico?”, assim como nas tentativas — excessivamente breves — de respondê-la, isso jamais é feito com vistas a abranger “todas” as mulheres muçulmanas, nem mesmo “todos” os feminismos islâmicos. São, aqui, abordados quatro casos pontuais, que oferecem algumas das múltiplas formas de pensar as relações entre Islam e feminismo: o das “primeiras feministas” que Leila Ahmed (1992) identifica no contexto colonial egípcio; o debate levantado por Sa’diyya Shaikh (2003), pesquisadora muçulmana sul-africana, sobre o “progressismo” no mundo muçulmano e algumas instâncias relativas ao feminismo; a “questão da igualdade” no Islam, como discutida por Aïcha El Hajjami (2008), estudiosa marroquina; e, talvez como contraponto aos três exemplos anteriores, o relato de Saba Mahmood (2019) sobre seus estudos do “revivalismo islâmico”, também no contexto egípcio, mas mais imediatamente contemporâneo.

Antes de partir para essas discussões, é proveitoso retomar a pergunta feita ao fim da seção anterior: o Islam é, necessariamente, oposto à ideia de feminismo? Existe, enfim, algo *intrínseco* que torne os dois campos opostos entre si e mutuamente excludentes, de imediato?

Defende-se, aqui, que a resposta é “não”. O trabalho e a própria existência de pesquisadoras como a brasileira, feminista e muçulmana Francirosy Campos Barbosa, citada em outras partes desta pesquisa, é prova disso. Mas esse “não”, ainda que contundente, precisa ser historicizado e complexificado. Ainda de acordo com Abu-Lughod (2012),

não só é errado ver a história de maneira simplista em termos de uma oposição putativa entre o Islã e o Ocidente (como tem acontecido agora nos EUA e como aconteceu paralelamente no mundo muçulmano), mas também é **estrategicamente perigoso aceitar essa oposição cultural entre o Islã e o Ocidente, entre o fundamentalismo e o feminismo**, porque aquelas muitas pessoas dentro de países islâmicos que estão tentando encontrar alternativas às injustiças presentes, aquelas que possam querer rejeitar a divisão e misturar diferentes histórias e culturas, que não aceitam que ser feminista significa ser ocidental, estarão sob pressão para escolher, tal como nós estamos: Você está conosco ou está contra nós? (p. 463-464, grifos nossos)

Françoise Vergès, que nasceu em Paris e cresceu na Ilha da Reunião, também declara que “nem sempre é fácil se dizer ‘feminista’” (2020, s/n) — afinal, por que desejar se enquadrar em um movimento contemporânea e historicamente apropriado pelo capitalismo, seja na forma da colonização literal, seja na forma dos resquícios imperialistas presentes no neoliberalismo? Ela responde:

Por muito tempo não me autodenominei feminista, eu me dizia uma militante anticolonial e antirracista nos movimentos de libertação das mulheres. Eu fui levada a me autodenominar feminista, por um lado, em razão da emergência de um feminismo político decolonial amplo, transnacional e plural; por outro, devido à cooptação das lutas das mulheres pelo feminismo civilizatório (2020, s/n).

Ou seja, para Vergès — que não é uma mulher muçulmana, nem possui ascendência árabe direta, mas é uma mulher racializada e especialista em estudos decoloniais — denominar-se “feminista” foi uma possibilidade que surgiu *devido* ao feminismo decolonial, necessariamente, e em *oposição* às cooptações do termo pelas feministas civilizatórias, ou pela “extrema direita” (Vergès, 2020) como um todo.

Assim, assumindo o feminismo, de forma bastante simplificada, enquanto o ideal, a política e a reivindicação dos direitos das mulheres em diferentes instâncias, necessariamente a partir de uma ótica decolonial e respeitando-se os contextos históricos e regionais específicos de cada demanda, apresenta-se a sua possibilidade dentro do Islam.

Mas, de maneira similar ao que relatou Vergès (2020), essa possibilidade não existe sem uma complexa relação, nascida das sequelas de múltiplos passados coloniais (seja no Oriente Médio, seja no Brasil/América Latina).

### 2.2.3.1 Quatro exemplos

Leila Ahmed, em *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate* (em tradução livre: “Mulheres e Gênero no Islam: Raízes Históricas de um Debate Moderno”), parte do contexto colonial egípcio (1882-1952) — sendo o Egito considerado por ela “o espelho ou precursor dos desenvolvimentos no Oriente Médio nesse período” (1992, p. 175, tradução nossa<sup>31</sup>) — para explicar que os primeiros anos do século XX, logo no início da colonização britânica daquele país, foram marcados por intensas mudanças: as mulheres passaram a ser vistas mais comumente nas ruas, houve o desenvolvimento de um novo sistema de transporte, a população urbana se expandiu, os primeiros cinemas começaram a abrir. Ainda que os ares revelassem uma prosperidade material, contudo, os britânicos — e não os egípcios — eram aqueles ocupavam todos os cargos administrativos centrais — um fator crucial de desigualdade que só se acentuou com o tempo (ibidem, p. 170).

---

<sup>31</sup> No original: “[...] Egypt, justifiably considered the mirror or precursor of developments in the Middle East in this period”

Nesse cenário, duas situações emergiram em paralelo: uma foi o ressentimento em relação aos britânicos e ao que pudesse ser interpretado como “ocidental”; e outra foi a ampliação da educação formal, também para meninas e mulheres, a partir desse período. As mulheres, que escreviam para jornais no Egito ao menos desde 1890, passaram a intensificar as atividades a partir de 1900 (Ahmed, 1992, p. 172). Assim,

A vida literária, intelectual e social das mulheres passou a viver um período de grande vitalidade, durante o qual diversas variedades de ativismo feminista emergiram. Mulheres passaram a escrever nos numerosos “jornais de mulheres” publicados na época [...], assim como, em alguns casos, na imprensa *mainstream*. Elas [também] fundaram organizações para o desenvolvimento intelectual feminino [...] (Ahmed, 1992, p. 172, tradução nossa<sup>32</sup>).

Nas primeiras três décadas do século XX, surgiram então duas grandes correntes feministas. Uma delas se tornou a dominante no Egito e no Oriente Médio pela maior parte daquele século; e a outra permaneceu alternativa, quase “marginal”, até as suas últimas décadas. A voz dominante — na figura de Huda Sha’rawi — foi aquela que, mesmo “discretamente”, mais se aliou às tendências “ocidentalizantes” e secularizantes, predominantes em especial nas classes média e alta do Egito da época. Essas eram as classes que se beneficiavam diretamente das atividades econômicas britânicas, ao contrário da maioria da população egípcia. A outra voz, que se opunha ao “modelo ocidental” e tinha como base a figura de Malak Hifni Nassef, buscava uma forma de articular a defesa dos direitos das mulheres com o discurso islâmico nativo, vernacular (Ahmed, 1992, 174-175).

As reivindicações feministas de Sha’rawi e dos grupos nos quais ela se inseria estavam focadas, principalmente, no acesso à educação para as mulheres em todos os níveis, assim como no estabelecimento de uma idade mínima de 16 anos para o casamento de meninas — avanços que, com a ajuda desses movimentos, de fato começaram a acontecer no cenário egípcio da época (Ahmed, 1992, p. 176-177). O feminismo instaurado e fortalecido por Sha’rawi, portanto, se opunha à dominação britânica, mas não a “tudo que é ocidental”, entendendo a adoção de instituições políticas de base ocidental e uma visão secular de Estado como algo a ser valorizado (ibidem, p. 178).

Nassef, por outro lado, buscava não se afiliar ao Ocidente de nenhuma forma. Ela era, por exemplo, oposta à ideia de retirar o véu — ao contrário de Sha’rawi. Para ela, os homens

---

<sup>32</sup> No original: “In fact women’s literary, intellectual, and social life began a period of enormous vitality, during which varieties of feminist activism emerged. Women wrote in the numerous women’s journals published then [...] as well as, in some cases, in the mainstream press. They founded organizations for the intellectual improvement of women [...]”.

seriam “corruptos e degenerados”, e aqueles que verdadeiramente necessitavam passar por alguma melhora. O foco não deveria ser ditar às mulheres se elas deveriam ou não usar o véu, mas permitir que elas obtivessem uma educação formal e deixar que elas decidissem por si mesmas (Ahmed, 1992, p. 181).

Apesar da diferença de óticas frente à assimilação ou não de práticas consideradas ocidentais, as demandas de Nassef, assim como as de Sha’rawi, também se focavam em questões matrimoniais. Nassef ainda enxergava problemas na poligamia, no direito masculino ao divórcio e no casamento de meninas, ou de mulheres e homens com uma grande disparidade de idade (ibidem, p. 182).

A partir dos anos 1930, as mulheres egípcias também passaram a adentrar o mercado de trabalho de forma mais visível — não sem resistência por parte da sociedade ou de suas famílias. Concomitantemente, a inquietação social se expandia; enquanto as indústrias se desenvolviam, empregando também as mulheres, a população urbana crescia rápido demais para garantir empregos e uma boa qualidade de vida a todas e todos. Assim, passaram a crescer ainda mais, especialmente nas classes mais baixas — não favorecidas pelos interesses britânicos —, intensos sentimentos nacionalistas, anti-britânicos e anti-ocidentais. Isso se fortaleceria na década de 1940, em solidariedade à situação vivida com a ocupação da Palestina (Ahmed, 1992, p. 190-193).

Nesse ínterim, “uma variedade de abordagens à questão dos direitos das mulheres também emergiu, incluindo o posicionamento, entre ativistas islâmicos, que o feminismo só era relevante para as mulheres ocidentais e que a busca [...] das mulheres muçulmanas deveria vir em outros termos” (Ahmed, 1992, p. 195, tradução nossa<sup>33</sup>). Também algumas egípcias feministas de esquerda, como Inji Efflatoun (1924-1987), continuamente ligavam em seus discursos a opressão das mulheres do Egito à ocupação britânica e ao imperialismo (ibidem, p. 196), reforçando o sentimento de que o Ocidente representaria um problema fundamental para a situação das mulheres naquele país — e, é possível fazer a derivação, no mundo árabe-muçulmano em geral.

De lá para cá, passando pela independência legal do Egito e de outros países de maioria árabe-muçulmana, Ahmed destaca — não sem críticas a algumas contradições envolvidas nesses discursos (1992, p. 235-236) — que

---

<sup>33</sup> No original: “A variety of approaches to the issue of women’s rights also emerged, including the position among Islamist activists that feminism was only relevant to Western women and that the pursuit of female affirmation for Muslim women should come in other terms”.

A noção de retornar ou de se agarrar a um Islam “original” e uma cultura nativa “autêntica” é, assim, uma resposta aos discursos do colonialismo e à tentativa colonial de acabar com as culturas árabe e islâmica, substituindo-as pelas práticas e crenças do Ocidente. [...] A rejeição das “coisas ocidentais” e a raiva direcionada ao mundo ocidental [...] é compreensível. Os árabes sofreram e continuam a sofrer injustiças e explorações nas mãos de governos ocidentais coloniais e pós-coloniais (Ahmed, 1992, p. 237, tradução nossa<sup>34</sup>).

Não obstante, um dos grandes problemas, para ela, seria que “a [atual] posição islâmica a respeito das mulheres também é problemática já que, por ser essencialmente reativa em sua natureza, acaba aprisionando as questões femininas em meio a uma luta diante de suas próprias culturas de origem — exatamente como fez o discurso colonial logo no início” (Ahmed, 1992, p. 236, tradução nossa<sup>35</sup>).

Mulher muçulmana, sul-africana, de ascendência indiana e atuante na contemporaneidade, Sa‘diyya Shaikh (2003) oferece a sua própria visão sobre o assunto no artigo/capítulo de livro denominado *Transforming feminisms: Islam, women, and gender justice* (em tradução livre, “Transformando os feminismos: Islam, mulheres e justiça de gênero”). Para ela, que viveu o seu *coming of age* no contexto do *apartheid* sul-africano, o Islam apelava a uma humanidade que “transcendia barreiras de raça e demandava a agência humana na luta por justiça social” (Shaikh, 2003, p. 147, tradução nossa<sup>36</sup>).

Desde o início de seu texto, Shaikh (2003) torna claro: não é possível, nem seria desejável, ver o Islam como uma civilização ou religião homogênea. Atualmente, há mulheres e homens muçulmanos que encontram nessa religião uma fonte de busca pelo bem-estar humano e por um profundo igualitarismo social. Também há, é evidente, mulheres muçulmanas que vivem a opressão e marginalização “em nome do Islam” em diferentes partes do mundo.

No presente, é possível encontrar líderes muçulmanos que sustentam que o Islam oferece às mulheres o mais alto *status* e liberação, enquanto simultaneamente promovem relações de poder hierárquicas e discriminatórias entre homens e mulheres. Há, contudo, outros líderes muçulmanos que questionam o machismo [*sexism*] e resistem ao viés masculino das tradições herdadas, muitos dos quais de

---

<sup>34</sup> No original: “The notion of returning to or holding on to an ‘original’ Islam and na ‘authentic’ indigenous culture is itself, then, a response to the discourses of colonialism and the colonial attempt to undermine Islam and Arab culture and replace them with Western practices and beliefs. [...] Rejection of things Western and rage at the Western world [...] is understandable. Arabs have suffered and continue to suffer injustices and exploitation at the hands of colonial and postcolonial Western governments”.

<sup>35</sup> No original: “The Islamist position regarding women is also problematic in that, essentially reactive in nature, it traps the issue of women with the struggle over culture—just as the initiating colonial discourse had done”.

<sup>36</sup> No original: “Islam spoke to a humanity that transcended boundaries of race and that demanded human agency in the quest for social justice”.

esforçam incansavelmente pela justiça de gênero no Islam (Shaikh, 2003, p. 148, tradução nossa<sup>37</sup>).

Há, ainda, as mulheres muçulmanas que internalizam as dimensões patriarcais das suas heranças e tradições familiares, enquanto outras rejeitam essas mesmas tradições. As dinâmicas do gênero no Islam, enfim, são tão complexas e plurais quanto aquelas de mulheres inseridas em praticamente qualquer outro contexto religioso e/ou social (Shaikh, 2003, p. 48).

Justamente devido a essa pluralidade, mesmo entre as muçulmanas que hoje veem no Islam uma forma de lutar pela justiça de gênero, há as que se sentem mais confortáveis com a adoção do termo “feminista” — e outras menos. Esses debates, afinal, são “ideologicamente carregados” (Shaikh, 2003, p. 148), visto que estão inseridos num histórico amplo envolvendo as tensões entre o Islam e o Ocidente, o cristianismo colonizador e a resistência nativa, o secularismo e as tentativas de preservação cultural pós-coloniais. “Em muitas sociedades muçulmanas, as questões relativas ao gênero adquiriram um campo simbólico que se estende para além de simplesmente questionar as injustiças prevalecentes, chegando na política da lealdade cultural [ao Islam]” (ibidem, p. 149, tradução nossa<sup>38</sup>).

Inspirada por Akbar Ahmed, Shaikh argumenta que, mesmo que seja compreensível, a criação de uma dicotomia Islam vs. Ocidente acaba por colocar muitos muçulmanos no risco de rejeitar alguns princípios essenciais do próprio Islam, como o amor pelo conhecimento, a valorização da equidade e a tolerância em geral, associando-os exclusivamente ao Ocidente e às suas mazelas colonizadoras (2003, p. 149).

Muitos muçulmanos enxergam as abordagens do feminismo euro-estadunidense contemporâneo, que reforçam visões reducionistas do Islam enquanto uma religião particularmente machista, como parte da empreitada ocidental mais geral de desacreditar e erroneamente representar [*misrepresent*] o Islam. Ironicamente, muitos desses mesmos muçulmanos também representam erroneamente o feminismo ao estereotipá-lo com tudo que é considerado negativo e problemático na cultura ocidental (Shaikh, 2003, p. 149, tradução nossa<sup>39</sup>).

---

<sup>37</sup> No original: “Currently, one can find Muslim leaders who hold forth endlessly about the fact that Islam accords women high status and liberation while simultaneously promoting hierarchical and discriminatory power relationships between men and women. There are, however, also Muslim leaders who contest sexism and resist the masculinist bias of inherited traditions, many of whom relentlessly strive on the path of gender justice in Islam”.

<sup>38</sup> No original: “In many Muslim societies, gender issues have acquired a symbolic field that extends beyond simply redressing prevailing injustices, to the politics of cultural loyalty”.

<sup>39</sup> No original: “Many Muslims view contemporary Euro-American feminist approaches that reinforce reductionist views of Islam as a peculiarly sexist religion as part of the broader Western enterprise to discredit and misrepresent Islam. Ironically, many of these same Muslims also misrepresent feminism by stereotyping it with all that is considered negative and problematic in Western culture”.

Vale ressaltar, contudo, que nem Shaikh e nem, novamente, a autora desta dissertação, excluem a legitimidade de se contestar os feminismos branco, ocidental e civilizatório — na verdade, o ponto é exatamente o oposto. Afinal, essas feministas continuamente assumiram que poderiam “falar pelo Islam” ou pelas mulheres muçulmanas — e a autora desta dissertação, que é uma mulher branca, brasileira, não-muçulmana, de classe média, não tem o intuito de fazê-lo.

Por isso, mesmo que denuncie o caráter “irônico” da rejeição de ideais igualitários por parte de alguns muçulmanos, Shaikh — ela sim, uma mulher muçulmana e não-branca — também opta por reforçar (2003, p. 151) que feminismos e feministas do chamado “Terceiro Mundo”<sup>40</sup> têm continuamente argumentado, ao menos desde os anos 1980, que supor uma “universalidade” das mulheres serve apenas para representar a realidade de algumas poucas mulheres — brancas, de classe média e alta, do “Primeiro Mundo”.

Shaikh acredita que, por possuírem um “contexto comum de luta”, os países do “Terceiro Mundo” — tal qual o Brasil e boa parte dos países do Oriente Médio — podem vivenciar uma maior facilidade na formação de alianças e coalizões frente às estruturas de exploração (2003, p. 154). Em consonância com as discussões e propostas de Vergès (2020), Crenshaw (2012), Collins e Bilge (2020), Shaikh salienta que

As alternativas oferecidas por muitas feministas do Terceiro Mundo partem da premissa que o sujeito social marcado pelo gênero possui diversas identidades sociais, as quais se intersectam, interligam, e posicionam mulheres específicas no nexo de diferentes hierarquias sociais. O reconhecimento e representação de tal heterogeneidade é uma premissa inicial e fundamental da qual qualquer estudo das mulheres do Terceiro Mundo deve proceder (Shaikh, 2003, p. 154, tradução nossa<sup>41</sup>).

Similarmente, ela afirma, feministas que desde os anos 1980 estudam teorias pós-modernas e pós-estruturalistas também teriam contribuído para questionar as ideias essencialistas de “mulheres” e “feminismo”, abraçando a diversidade cultural e reconhecendo diferentes epistemologias. É somente a partir desse tipo de entendimento — feminismos pós-modernos, feminismos do “Terceiro Mundo” e demais feminismos ligados a mulheres “na

<sup>40</sup> Shaikh entende o “Terceiro Mundo” como uma categoria analítica e política (2003, p. 154). Ainda que ela não torne explícito exatamente o que defende que esse termo signifique, nesta dissertação, adota-se a interpretação de que seriam os países usualmente considerados “subdesenvolvidos” ou “em desenvolvimento” — como boa parte dos países da América Latina, da África, do Oriente Médio e demais regiões previamente colonizadas pela Europa. Autoras como Vergès (2020) referem-se a essas regiões como “Sul Global”. Os países de “Primeiro Mundo”, no polo oposto, seriam aqueles frequentemente associados ao Ocidente e ao “Norte Global”, como os EUA e as nações europeias “desenvolvidas”.

<sup>41</sup> No original: “The alternatives posed by many Third World feminists are premised on the understanding that the gendered social subject has a number of simultaneous social identities that overlap, interlink, and position particular women at the nexus of different social hierarchies. The recognition and representation of such heterogeneity is an initial and fundamental premise from which any study of Third World women may proceed”.

margem” — que se torna possível, enfim, reconhecer uma gama de ativismos e ativistas ligados ao gênero dentro do Islam, ou mesmo os próprios feminismos islâmicos (Shaikh, 2003, p. 154).

Assim, mesmo que o termo “feminista” ainda seja rejeitado por parte das muçulmanas, cada vez mais mulheres dessa fé têm adotado a palavra para falar de si mesmas. O que é valioso nisso, compreende Shaikh, é que a adoção do termo “feminista”, ou “feminismo”, permite às mulheres muçulmanas situarem a sua práxis num cenário político global — o que permitiria uma maior formação de alianças e a ampliação de trocas de conhecimentos entre diferentes mulheres (2003, p. 155). No mais,

Aceitar o feminismo como um conceito ocidental é, em última análise, conceder os discursos mais visíveis sobre direitos das mulheres e justiça de gênero para a propriedade do Ocidente, marginalizando as histórias nativas [*indigenous*] de protesto e resistência ao patriarcado de mulheres não-ocidentais (Shaikh, 2003, p. 155, tradução nossa<sup>42</sup>).

Shaikh considera como um dos campos “mais revolucionários” do feminismo islâmico a visão de que o comprometimento com o feminismo, ou com os direitos das mulheres em geral, seria uma resposta ao apelo central ou fundamental [*core*] do Corão por justiça (2003, p. 156). Há, afinal, dissonâncias entre os ideais muçulmanos — pautados em uma “igualdade humana radical” — e o fato de que as mulheres muçulmanas são obrigadas a viver, em diversos países de maioria islâmica, situações opressivas. Alguns estudiosos argumentam, nesse sentido, que as interpretações patriarcais do Corão seriam o resultado de anos de estudo e institucionalização exclusivamente masculinos do Islam e de seus princípios (*ibidem*).

No Egito, no Kuwait, na Turquia e nos EUA, mulheres islâmicas partem do pressuposto de que a possibilidade para a igualdade já existe no próprio Corão. O problema, na visão delas, seria a má prática, ou mau entendimento, do texto sagrado. Para essas mulheres muçulmanas, o primeiro objetivo de um movimento feminista é re-compreender e reavaliar o texto sagrado e que as mulheres estejam envolvidas no processo, que historicamente tem sido reservado aos homens (Elizabeth Fernea apud Shaikh, 2003, p. 156, tradução nossa<sup>43</sup>).

---

<sup>42</sup> No original: “To accept feminism as a Western concept is in the last analysis to concede the most visible discourses around women’s rights and gender justice as the property of the West and to marginalize the indigenous histories of protest and resistance to patriarchy by non-Western women”.

<sup>43</sup> No original: “In Egypt, Kuwait, Turkey and the U.S., Islamic women begin with the assumption that the possibility for equality already exists in the Qur’an itself. The problem as they see it is malpractice, or misunderstanding of the sacred text. For these Muslim women, the first goal of a feminist movement is to re-understand and evaluate the sacred text and for women to be involved in the process, which historically has been reserved for men”.

O que essa noção e o intuito de encontrar as bases para a igualdade/equidade no próprio texto sagrado sugerem é que, para algumas feministas muçulmanas, o Islam — ou o “ser muçulmana” — não é apenas “mais uma identidade”, mas uma fonte primária do seu entendimento enquanto ser humano no mundo.

Mesmo que isso não signifique, enfim, que as mulheres e homens muçulmanos sejam uma categoria monolítica, é justo entender que os componentes da crença, a relação existencial e cosmológica com Deus e o mundo e os cinco pilares do Islam<sup>44</sup> tendem a ser dimensões significativamente compartilhadas entre todos os muçulmanos, inclusive as feministas (Shaikh, 2003, p. 157).

Finalmente, Shaikh reconhece haver, no presente, uma presença “vibrante” de ativistas e acadêmicas muçulmanas em múltiplas comunidades ao redor do mundo. De acordo com Margot Badran, citada por Shaikh (2003, p. 157), haveria três principais tipos de ativismo e expressão feminista entre as mulheres muçulmanas: escritos feministas, tanto de ficção quanto acadêmicos; ativismo cotidiano, que inclui iniciativas em serviços sociais e educacionais; e, por fim, movimentos organizados de ativismo político.

Em relação aos dois últimos casos, Shaikh (2003, p. 158) destaca organizações como a *Sisters in Islam* (“Irmãs do/no Islam”), da Malásia; o *Muslim Youth Movement* (“Movimento da Juventude Muçulmana”) e o *Call for Islam* (“Chamado ao Islam”), da África do Sul; e o *Karamah — Muslim Women Lawyers for Human Rights* (“Mulheres Muçulmanas Advogadas pelos Direitos Humanos”), dos EUA.

Ao rejeitar as representações coloniais — inclusive as feministas — das mulheres muçulmanas enquanto “vítimas” ou “Outras” sem voz, o que essas mulheres e organizações têm feito, além de conquistar ganhos práticos e palpáveis por meio de seus movimentos e lutas, é contribuir para a redefinição do discurso feminista com vistas a incluir (auto) representações autênticas e heterogêneas do que é ser uma mulher no Islam (Shaikh, 2003, p. 158).

Diante de críticas como aquelas produzidas pelas feministas do “Terceiro Mundo”, aliás, Shaikh entende que muitas feministas ocidentais teriam passado a rever os seus

<sup>44</sup> Ainda que seja praticado e compreendido de formas diferentes por muçulmanos de diversas regiões e tradições ao redor do mundo — sunita, xiita, sufista etc. — o Islam possui cinco pilares considerados fundamentais para a crença. Eles são: a *Shahada*, ou profissão da fé, em que o muçulmano declara que não existe nenhum deus além de Deus (Allah) e que Muhammad (S.A.A.S) é seu profeta — é a partir dessa declaração, feita de forma sincera, que alguém se torna muçulmano; a *Salat*, ou oração, que (em geral) deve ser feita ao menos cinco vezes ao dia, seguindo rituais de purificação específicos; a *Zakat*, ou caridade, que postula doações de, usualmente, 2,5% de tudo o que se arrecada para a comunidade; o *Sawn*, ou jejum, em especial no mês do Ramadan; e a *Hajj*, ou peregrinação, que indica que todo muçulmano deve visitar a cidade de Meca, na Arábia Saudita, ao menos uma vez na vida. Os pilares respeitam dificuldades específicas de saúde, assim como as econômicas, e são indicados aos muçulmanos e muçulmanas em condições de praticá-los (Cf. Werner, 2016).

posicionamentos, especialmente a partir dos anos 1980. Porém, “quando o assunto é o Islam e as mulheres muçulmanas, as feministas [ainda] descartam mais facilmente uma análise criteriosa e reforçam estereótipos negativos” (Shaikh, 2003, p. 151, tradução nossa<sup>45</sup>).

A estudiosa marroquina Aïcha El Hajjami (2008, s/n) também está em consonância com essa proposição. Ela reitera que, no Ocidente, o tema da “condição das mulheres no Islam” ainda é ligado a representações exclusivas dos aspectos “mais negativos e espetaculares” que podem ser observados em alguns contextos da religião, os quais, continuamente, são divulgados e representados pela mídia “sem nenhum discernimento”.

Para Hajjami, ao mesmo tempo em que é verdade que o tópico da igualdade de gênero confronta muitos dos referenciais islâmicos histórica e atualmente estabelecidos,

não é menos verdade que a condição de inferioridade e de precariedade nas quais estão confinadas a maior parte das mulheres nas sociedades árabe-muçulmanas são oriundas principalmente da hegemonia de uma mentalidade (de um sistema) patriarcal que instrumentaliza sua releitura da religião para legitimar as situações de dominação, de violência e de exclusão (Hajjami, 2008, s/n).

Muitas regras, portanto, lidas como *sharia*<sup>46</sup>, seriam na verdade construções e interpretações historicamente situadas, feitas pelos primeiros juristas muçulmanos, que objetivavam adaptar as prescrições corânicas aos contextos de suas épocas (Hajjami, 2008, s/n). Hajjami oferece então alguns estudos e interpretações diferentes sobre temas que considera centrais para as discussões sobre mulheres, equidade de gênero e Islam. Ainda que esta dissertação não se pretenda, em nenhum nível, um trabalho de exegese corânica, acredita-se ser interessante trazer a ótica de Hajjami para ampliar a reflexão sobre o tema.

O primeiro tópico abordado pela autora marroquina é o princípio da *igualdade*. De acordo com ela (Hajjami, 2008, s/n), a revelação do Islam para o Profeta Muhammad (S.A.A.S)<sup>47</sup> é “revolucionária” em seu contexto histórico, tendo sido “desviada de suas finalidades e interpretada com um sentido opressivo”. Isso porque, no século VII — quando o Islam começou a ser revelado —, as relações sociais desiguais entre os gêneros, que eram de fato existentes na Península Arábica, viriam de uma “mentalidade patriarcal e da organização tribal [sic] e escravagista da época”, relegando as mulheres a um *status* de mercadoria. Havia, também, as práticas da poligamia, do casamento forçado, da privação do direito à herança e da escravidão. A mensagem corânica, em contrapartida, passou a oferecer “a liberação do *ser*

<sup>45</sup> No original: “However, I would argue that when it comes to issues of Islam and Muslim women, feminists more easily discard judicious analysis and reiterate negative stereotypes”.

<sup>46</sup> Conjunto de leis e normas derivadas do Corão.

<sup>47</sup> Maomé (Que a paz de Deus, Sua misericórdia e bênçãos estejam sobre ele).

*humano* — seja ele homem ou mulher” de qualquer tipo de subjugação. Assim, para Hajjami (2008, s/n), o princípio de igualdade parte, antes de tudo, do próprio reconhecimento da unicidade de Deus — a *Shahada*. Com base nisso, ela interpreta que

A igualdade dos seres humanos supõe a abolição de todo tipo de dominação ou de discriminação através do sexo, raça, cor, riqueza ou classe; cada ser humano é valorizado somente pelo mérito de sua compaixão e de suas boas ações. A diversidade dos seres humanos é uma fonte de paz e de enriquecimento, geradora de respeito pelo outro e de não violência contra eles, uma vez que lhes é recomendado estabelecer um reconhecimento mútuo, no sentido intelectual e espiritual do termo. Os seres humanos, enquanto representantes de Deus na Terra, são iguais em sua responsabilidade pela vida na terra, o respeito pelas outras criaturas e a preservação do ambiente (Hajjami, 2008, s/n).

Hajjami (2008, s/n) foca-se, na sequência, na discussão sobre a *poligamia*. De acordo com ela, na mensagem corânica, essa prática só seria autorizada para “proteger as menores [órfãs] do apetite de seus tutores”, limitando ainda o número de esposas a quatro e condicionando a prática ao princípio da justiça. Ela se baseia no seguinte versículo para oferecer essa interpretação: “Se temeis não serdes imparciais em relação às órfãs, então casai-vos com aquela que vos agrada entre as mulheres, duas, três ou quatro. Mas se temeis não serdes justo, tomai então somente uma” (Corão, 4:3). E conclui: “portanto, no Islã, nada **impõe** a poligamia” (Hajjami, 2008, s/n, grifos nossos).

O terceiro tópico abordado por Hajjami é o do *divórcio*, considerado pelo Islam como “o ato lícito mais detestável aos olhos de Deus” (Hajjami, 2008, s/n). No caso de a vida em casal se tornar “insuportável”, argumenta a autora, a dissolução do matrimônio seria um direito de ambos os cônjuges. “Nada no Alcorão autoriza um marido a manter à força sua esposa se ela deseja pôr fim à união conjugal. Os *hadiths*<sup>48</sup> são ainda mais edificantes sobre este assunto” (ibidem).

O quarto e último tópico relativo às leis e interpretações islâmicas que Hajjami discute é o direito à *herança*. De acordo com ela, sendo a riqueza uma propriedade divina antes de ser humana, esta não deveria “ser acumulada como um tesouro, mas dividida igualmente entre aqueles que têm direito” (Hajjami, 2008, s/n). Ela passa, então, por uma série de regras que mudaram a partir do século VII — com a revelação do Islam — quanto à instituição do direito à herança, concluindo que “instituir essas regras na sociedade árabe da época, quando a mulher não tinha direito à herança, constitui-se por si só numa revolução social” (ibidem).

---

<sup>48</sup> Registros escritos das falas e ações do Profeta Muhammad (S.A.A.S).

Em todos esses casos, o que Hajjami (2008) põe em prática é a sua própria forma de *Ijtihād* — um método de leitura do Corão e dos *hadiths* que vai além da leitura literal dos textos sagrados, ainda que sem destituí-los de seus princípios. O intuito é buscar, ao invés da exegese literal e léxica, sua “razão essencial” e sua “finalidade” de fato. No mais, busca-se “adaptar a regra jurídica [...] às exigências das circunstâncias levando em consideração, sobretudo, o sentido latente dos textos que exprimiriam melhor a intenção divina” (Hajjami, 2008, s/n). Essa prática, relativamente comum no passado e “encorajada pelo próprio profeta” (ibidem), teria sido suspensa no século IV da hégira<sup>49</sup>.

Se os trabalhos de Ahmed (1992), Shaikh (2003) e Hajjami (2008) apresentam versões de um — ou alguns — feminismo(s) islâmico(s), ou ao menos da busca pelos direitos femininos e equidade de gênero no contexto do Islam, seja no passado, seja em tempos contemporâneos, o artigo *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito*, de Saba Mahmood (2019), oferece ao debate uma contrapartida não necessariamente confortável a olhos ocidentais/não-orientais, mas que se faz profundamente necessária e igualmente válida em relação às óticas anteriores.

Mahmood (2019), de maneira similar a Shaikh (2003), reconhece que, a partir dos anos 1980, as teorias feministas se viram obrigadas a — ao menos tentar — integrar questões relativas às diferenças sexuais, raciais, de classe, etc. Porém, ela também acredita que “a problemática da diferença religiosa manteve-se relativamente inexplorada” — especialmente no que diz respeito ao Islam (Mahmood, 2019, p. 137). Reforçando, mais uma vez, as discussões apresentadas por autoras supracitadas nesta dissertação, Mahmood acredita que isso se deve, por um lado, às tensões históricas entre o Islam e o Ocidente; por outro, ao desafio que o Islam coloca a movimentos seculares e liberais; e, por fim, à “suspeição” com que muitas feministas tendem a olhar para o Islam, especialmente “na ressaca dos ataques aos Estados Unidos da América em 11 de setembro de 2001” e dos “sentimentos anti-islâmicos que a partir daí se desenvolveram” (ibidem).

Ao construir, durante anos, um trabalho de campo com um movimento do “revivalismo islâmico”<sup>50</sup>, também chamado de “pietista”, praticado por mulheres em mesquitas do Cairo, Mahmood (2019) encontrou uma grande manifestação do “desafio”

---

<sup>49</sup> A hégira, ou “era maometana”, tem início com a fuga de Muhammad (S.A.A.S) de Meca para Medina, em 622 do calendário gregoriano.

<sup>50</sup> “‘Revivalismo islâmico’ é um termo que se refere não só às atividades de grupos políticos institucionalizados mas também, de uma forma mais abrangente, a um *ethos* ou sensibilidade religiosa que se desenvolveu no seio das sociedades muçulmanas em geral, e em particular no Egito, a partir dos anos 70 do século XX” (Mahmood, 2019, p. 138).

trazido pelo Islam — ou por uma parcela localizada das suas praticantes — ao pensamento secular e liberal.

Afinal, esse movimento feminino das mesquitas representa, por um lado, “a primeira vez na história do Egito que um número alargado de mulheres se mobiliza para receber ensinamentos de doutrina islâmica nas mesquitas, alterando assim o caráter historicamente masculino-centrado” desse processo (Mahmood, 2019, p. 139). Por outro, trata-se de um movimento que procura “cultivar virtudes associadas à passividade e subalternização feminina (por exemplo, a vergonha, a modéstia, perseverança e humildade)” (ibidem, p. 142).

Se, desde os anos 1970, os movimentos feministas — ocidentais, em maioria — procuraram entender e promover a resistência feminina em relação à dominância masculina nas esferas pessoal e institucional, isso geralmente esteve ligado, para Mahmood, à “subversão dos significados hegemônicos das práticas culturais” (2019, p. 142). Enquanto teve a virtude de “restaurar a voz ausente da mulher nas análises das sociedades do Médio Oriente, mostrando as mulheres como agentes ativos” (Mahmood, 2019, p. 142), essa tradição continuaria, de acordo com a autora, a reproduzir uma lógica binária — e não suficiente — entre *resistência* e *subordinação*. Assim, na maior parte dos estudos e proposições feministas, “mesmo em situações onde é difícil localizar uma agência feminina explícita, existe a tendência para procurar momentos de resistência que possam sugerir um desafio à dominação masculina” (ibidem, p. 143).

A questão é que, no caso do movimento feminino das mesquitas estudado por Mahmood (2019), há uma *agência* — as mulheres atuam como sujeitos. Porém, essa agência não é pautada pelo ideal de “liberdade”, ou pelo desejo de estar “liberta do peso do costume, da vontade transcendental e da tradição” (Mahmood, 2019, p. 144). Pelo contrário, busca-se reforçar a conexão com o transcendental e com as tradições.

Para Mahmood, que entende ser “fundamental descolar a noção de agência dos objetivos da política progressista” (2019, p. 146), é igualmente necessário compreender que “o desejo de independência (ou subversão) das normas não é um desejo inato que motiva todos os indivíduos em todas as alturas [sic], mas é profundamente mediado por condições históricas e culturais” (ibidem, p. 147).

De facto [sic], se aceitarmos a ideia de que todas as formas de desejo são discursivamente organizadas (como têm defendido as teorias feministas mais recentes), será então inevitável interrogar as condições práticas e conceptuais a partir das quais emergem diferentes formas de desejo, **incluindo o desejo de submissão a uma autoridade reconhecida**. Não podemos tratar como naturais e imitáveis [sic] apenas aqueles desejos que se enquadram na emergência das teorias feministas. [...]

**Insisto, no entanto, em que um apelo para a compreensão da coerência de uma tradição não significa necessariamente uma justificação da própria tradição** nem um argumento a favor de essencialismo irreduzível ou relativismo cultural. Pelo contrário, é um passo necessário para explicar a força que o discurso despoleta (Mahmood, 2019, p. 147-149, grifos nossos).

Combinadas umas às outras, o que o conjunto de reflexões levantadas pelas autoras acima (Ahmed, Shaikh, Hajjami e Mahmood) suscita é o reforço de que, enfim, não há um Islam monolítico, nem uma mulher muçulmana monolítica — ou, muito menos, uma feminista islâmica monolítica. Há diversas formas de ser — ou não ser — feminista no Islam, desde o estudo das tradições religiosas, até a promoção de uma contextualização histórica quanto ao passado colonial, passando também pelas ações e reivindicações cotidianas.

Nessas reflexões, foram levantadas até agora discussões sobre a colonização e o colonialismo; o entender-se ou não como “feminista”; interpretações sobre preceitos corânicos à luz da busca pela igualdade de gênero; desejos pela tradição que desafiam ideais liberatórios; etc.

Uma questão, contudo, que permaneceu intencionalmente não abordada — ou que foi pouquíssimo abordada — nesta seção do trabalho é aquela que, provavelmente, grande parte das pessoas e instituições ocidentais e não-orientais associa às mulheres muçulmanas, especialmente na polêmica discussão sobre a “liberdade”: a “*questão do véu*”.

Por acreditar que essa questão merece um destaque à parte, tendo em vista não apenas os discursos coloniais e orientalistas — passados e contemporâneos — como a própria representação das personagens muçulmanas em *Órfãos da Terra* (2019) e a identificação destas enquanto muçulmanas (também) pelo uso do véu, dedica-se, na sequência, um tópico inteiro — ainda que breve — a tal “questão”.

#### 2.2.4 Enfim, a “questão do véu”

*O véu não subtrai o pensamento, e a ausência dele não é significado de autonomia* (Barbosa, 2013, p. 184).

Antes de que se comece a tratar sobre a “questão do véu”, é válido retomar o incômodo levantado por Lila Abu-Lughod nas ocasiões em que diferentes canais midiáticos a procuraram para falar sobre os ocorridos em 11 de setembro de 2001 nos EUA: “As mulheres muçulmanas acreditam em ‘x’? As mulheres muçulmanas são ‘y’? O Islã permite ‘z’ para as

mulheres?” (Abu-Lughod, 2012, p. 453). Levando-se em conta esse incômodo, são colocados dois pontos iniciais.

O primeiro é que o título desta subseção está intencionalmente entre aspas, assim como a palavra “terrorismo” sempre aparece nesta pesquisa entre aspas. Bem como “terrorismo” é um conceito histórica, social e politicamente situado, o véu só se torna uma “questão” a partir de um olhar localizado e específico, que será aqui discutido. Evidenciar a não-necessidade desse tornar-em-questão é a intenção de tal emprego gramatical.

O segundo é um reforço: não é o intuito da autora desta dissertação escrever um tratado definitivo sobre “as mulheres muçulmanas e o véu”, nem ao menos resumir toda a discussão possível sobre esse assunto. Mesmo porque, “as vestimentas usadas no Irã, no Paquistão ou no Líbano, por exemplo, diferem entre si e têm a ver com o modo como cada grupo social reinventa a sua própria tradição” (Barbosa, 2013, p. 195). Reitera-se, ademais, que a visão da presente autora é uma visão externa — branca, brasileira, não-muçulmana. O máximo que se pode almejar, nesse caso, é trazer perspectivas, sendo estas encontradas a partir do trabalho de mulheres declaradamente muçulmanas e/ou estudiosas do Islam.

Ainda de acordo com Abu-Lughod (2012, p. 456), “é necessária uma discussão acerca do véu, ou da burca, porque isso é muito central para as preocupações contemporâneas sobre as mulheres muçulmanas” — uma preocupação muito mais ocidental, ou não-oriental, do que advinda dessas próprias mulheres (Barbosa, 2013, p. 194).

Se, no início deste século, o sinal “mais significativo da opressão das mulheres afegãs” (Abu-Lughod, 2012, p. 456) de acordo com o Ocidente foi o fato de elas serem “forçadas” a usar a burca pelo Taliban, o Taliban não foi o inventor da burca. A burca é, na verdade, “a forma de cobertura que as mulheres pashtun [um dos grupos étnicos do Afeganistão] [...] usavam quando saíam” (ibidem), sendo uma convenção para respeitar os princípios de modéstia e respeitabilidade feminina. Assim como outros tipos de cobertura capilar, a burca servia para marcar “a separação simbólica entre as esferas masculina e feminina, como uma parte da associação geral de mulheres com a família e a casa, e não com o espaço público” (ibidem).

Hanna Papanek (1982 apud Abu-Lughod, 2012, p. 456) notou que muitas mulheres do Paquistão encaravam a burca como uma “invenção libertadora, porque permitia às mulheres saírem dos espaços segregados” sem deixar de manter princípios morais básicos enxergados na religião. Ainda, a utilização desse tipo de véu teria um papel de significar o pertencimento à comunidade e posicionar a família no centro da organização desta. Por adotarem uma ótica similar a das paquistanesas, mesmo quando os EUA invadiram o Afeganistão (2001) e o

“libertaram” do Taliban, muitas mulheres afegãs *não* deixaram de usar a burca. “Por que elas subitamente jogariam fora a marca da sua respeitabilidade [...]? Especialmente quando essas são formas de vestimenta que se tornaram tão convencionais que a maioria das mulheres dava pouca importância ao seu significado” (Abu-Lughod, 2012, p. 457).

Dessa forma, o problema com a primeira governança do Taliban no Afeganistão (1996-2001) não foi “inventar” a burca e o seu uso, mas “que um estilo regional de cobertura ou de uso do véu, associado a certa classe respeitável, mas não de elite, foi imposto a todos como ‘religiosamente’ apropriado, apesar de ter havido previamente muitos estilos diferentes” (Abu-Lughod, 2012, p. 457).

Há, assim, diferentes tipos de vestimenta, aos quais diferentes significados são atribuídos por diferentes indivíduos e comunidades. O *hijab*, por exemplo, tende a ser visto como uma forma de marcar publicamente a devoção a Deus, “um sinal de sofisticação urbana educada, uma espécie de modernidade”, ou “parte de uma forma corporal de cultivar a virtude” (Abu-Lughod, 2012, p. 459). Em todos os casos, existe a *agência* — a “obrigação”, como o que ocorreu sob o regime do Taliban, não é uma regra inequívoca.

Dessa forma, em primeiro lugar, “precisamos trabalhar contra a interpretação reducionista do véu como a quinta-essência dos sinais da falta de liberdade das mulheres, mesmo que nos oponhamos à imposição estatal dessa forma, como no Irã ou com o Talibã” (Abu-Lughod, 2012, p. 459). Em segundo, é necessário que não se reduza situações e atitudes de milhões de mulheres à sua vestimenta. E, por fim, como argumenta Abu-Lughod (2012), a “diferença” deve ser aceita como uma possibilidade.

Meu ponto é lembrar-nos de estar atentos às diferenças, de ser respeitosos em relação a outros caminhos que levem à mudança social e que possam trazer às mulheres vidas melhores. Pode haver uma liberação que seja islâmica? E, além disso, será a liberação realmente um objetivo pelo qual todas as mulheres ou o povo se esforçam? Emancipação, igualdade e direitos são parte de uma linguagem universal que nós devemos usar? [...] **Eu fiz trabalho de campo no Egito por mais de 20 anos e não consigo pensar em uma única mulher que conheça, da mais pobre na zona rural à mais educada cosmopolita, que tenha de qualquer forma expressado inveja das mulheres norte-americanas**, mulheres que elas tendem a perceber como sendo despojadas da comunidade, vulneráveis à violência sexual e exclusão social, dirigidas mais pelo sucesso individual que pela moralidade, ou estranhamente desrespeitosas em relação a Deus (Abu-Lughod, 2012, p. 464, grifos nossos).

Francirosy Campos Barbosa (2013) reitera as proporções que o véu adquire no imaginário social ocidental e não-oriental. De acordo com ela, “considerar que toda mulher

que usa burca ou *niqab*<sup>51</sup> é submissa e deve ser ‘salva’ pelos ocidentais é tão violento quanto obrigá-la a usar tal vestimenta” (p. 184).

Na França, onde o véu foi proibido em espaços públicos a partir de 2010 — e esteve em polêmica, pelo menos, desde a época da colonização —, as razões levantadas para tal proibição foram duas: primeiro, a “segurança” — o que associa o véu ao dito “terrorismo”; segundo, havia a leitura de que o véu poderia ferir uma suposta “liberdade” das mulheres francesas, que estaria circunscrita nas tradições e costumes do país (Barbosa, 2013, p. 184). A proibição, no entanto, “fez com que mais meninas passassem a usar o *hijab* em sinal de defesa da sua identidade” (ibidem, p. 185).

Algo similar aconteceu, argumenta Barbosa, diante dos atentados de 11 de setembro de 2001 nos EUA: ao passo em que a mídia internacional difundia o medo quanto ao “terrorismo”, a religião islâmica cresceu, conquistando um grande número de mulheres revertidas (ibidem). Assim:

Sabemos que o uso de burcas e *niqab* é designado por grupos muçulmanos que interpretam a determinação alcorânica de forma extrema, mas, por outro lado, não seria relevante avaliar que **há aceitação por parte de mulheres** que acreditam que essa seja a forma correta de se apresentarem publicamente e de demonstrarem sua adoração a Deus? (Barbosa, 2013, p. 185, grifos nossos).

Em uma revisão do que numerosas estudiosas do Islam expõem acerca do uso do véu, Barbosa fala, por exemplo, sobre outro trabalho de Abu-Lughod (1999 apud Barbosa, 2013), que demonstrou que cobrir o rosto pode significar uma demonstração de autorrespeito, e sobre Fatema Mernissi (1985 apud Barbosa, 2013), que apresenta o véu como algo “vinculado ao reconhecimento da identidade cultural e feminina de determinado grupo social” (p. 188). Mernissi, inclusive, “não acredita que os versículos [do Corão] sobre o véu tivessem por finalidade separar homens de mulheres, pois considera que o Profeta [Muhammad (S.A.A.S)] sempre foi justo com elas” (Barbosa, 2013, p. 189).

Citando as entrevistadas de sua própria pesquisa de mestrado, realizada entre 1998 e 2001 na comunidade muçulmana no Brás, em São Paulo, Barbosa explica: “Para as mulheres muçulmanas que residiam no bairro do Brás e com as quais mantive contato [...] o uso do véu significa a confirmação da fé islâmica. Para Paloma, o uso do *hijab* significa liberdade de sair à rua sem ter os olhos masculinos percorrendo seu corpo” (2013, p. 191).

---

<sup>51</sup> Forma de vestimenta usada mais comumente na Península Arábica. Trata-se de um véu largo que cobre todo o rosto e deixa apenas os olhos à mostra. É relativamente similar à burca, sendo que esta última tende a cobrir também os olhos, reservando à região uma espécie de renda para permitir a visão.

Neste ponto, é justo levantar mais uma reflexão: ainda que exibir ou não exibir quaisquer partes de um corpo autodeclarado feminino, ou socialmente lido como feminino, seja uma decisão que perpassa múltiplas camadas individuais, sociais, familiares e comunitárias de cada mulher e de cada grupo de mulheres, por que usar uma saia curta seria “mais” liberdade do que usar um véu longo? A liberdade de *mostrar* não pode ser equiparada ao desejo, igualmente válido, de *não mostrar*? Por que apenas os corpos e vestimentas que talvez mais interessem aos olhares masculinos heterossexuais são, no Ocidente e no mundo não-oriental, interpretados como formas de expressão da “liberdade”, enquanto as coberturas são continuamente interpretadas como “opressão”?

No mais, o uso do *hijab* no Brasil, de acordo com Barbosa (2013, p. 192), tem se difundido como uma opção das mulheres muçulmanas, “apesar de ser uma indicação alcorânica”. Afinal, o véu aparece como uma forma de marcar a identidade e as diferentes intencionalidades dessas mulheres; ele é uma das maneiras encontradas por elas de demonstrar o seu pertencimento.

É comum ouvir de mulheres que usam o véu elogios em relação a seus atributos: o véu que protege dos olhares indesejados; o véu que demonstra modéstia no modo de se vestir; o véu que representa a religiosidade de uma mulher. [...] Todas as muçulmanas com as quais tive ou tenho contato [e que ainda não se sentem prontas para usar o véu] dizem Inshalá — se Deus quiser — um dia vou usar (Barbosa, 2013, p. 193).

A visão apresentada pelas entrevistadas de Barbosa (2013) — a de usar o véu e elogiá-lo, ou de desejar, *InshAllah*, usá-lo no dia em que se sentirem prontas — contrasta duramente com a ótica ocidental de que as mulheres muçulmanas seriam, sempre e necessariamente, oprimidas pelo uso do véu. Como salienta Shaikh (2003, p. 152), existem, de fato, contextos em que as mulheres muçulmanas podem ser obrigadas ou coagidas a usá-lo. Porém, essas situações não são, de forma alguma, universais. O discurso ocidental — inclusive dentro do feminismo — que associa o véu a um símbolo de subjugação feminina deixa escapar “tanto a particularidade desse fenômeno quanto os múltiplos níveis de significado que ele [o véu] pode ter para diferentes mulheres muçulmanas” (tradução nossa<sup>52</sup>).

Por exemplo: durante a colonização britânica no Egito, muitas muçulmanas adotaram o *hijab* como símbolo da sua resistência à dominação. Similarmente, durante a Revolução Iraniana (1979), múltiplas mulheres do país vestiram o véu como um símbolo de resistência ao Shah e à invasão do Ocidente, especialmente em termos culturais — sendo este último

<sup>52</sup> No original: “[...] miss both the particularity of such a phenomenon as well as the multiple levels of meanings that it may have for different Muslim women”.

caso, de acordo com Shaikh (2003, p. 152), uma situação totalmente diferente da *imposição* do uso do véu às mulheres iranianas no pós-revolução.

O véu, enfim, não admite um significado único. Enquanto algumas muçulmanas entendem-no essencialmente enquanto uma obrigação corânica — tal qual o apresentado por Barbosa (2013) — que diz respeito à modéstia, outras declaram motivações “explicitamente” feministas e anti-capitalistas para adotá-lo, argumentando que o véu se opõe à lógica patriarcal de priorização dos atributos físicos e sexuais da mulher, assim como apresenta um contraponto ao consumismo e à “prisão” em relação à aparência (Shaikh, 2003, p. 152-153).

Em todos os casos, o que prevalece é a urgente necessidade de olhar para as mulheres muçulmanas como sujeitos e priorizar as suas formas de compreenderem a si mesmas — em sua pluralidade e multiplicidade. Não sem contradições ou contrapontos (Cf. Mahmood, 2019), o véu assume diferentes formas de se relacionar à resistência, à agência e a multiplicidade discursiva. A “questão do véu”, enfim, como vista pelo Ocidente, leva a

tipos de homogeneização, generalização e objetificação das mulheres muçulmanas [que] resultam na perpetuação de discursos dominantes patriarcais e coloniais que congelam as mulheres e os colonizados em categorias rígidas. Tais abordagens suprimem os modos pelos quais grupos específicos de mulheres desafiam, subvertem e resistem ao patriarcado em variados pontos. Eles, assim, minam uma política de resistência e a construção de mulheres como sujeitos capazes de agência e transformação (Shaikh, 2003, p. 154, tradução nossa<sup>53</sup>).

Por fim, é necessário lembrar que

Há várias formas de empoderamento, os próprios discursos feministas nos apresentam isto. Há também uma diversidade considerável de identidades e formas de religiosidade. É preciso deixar que essas mulheres [muçulmanas] digam o que desejam, o que querem e qual lei devem seguir. Proibi-las desse direito [de usar o véu] é continuar a opressão que já vivem em determinados contextos sociais patriarcais (Barbosa, 2013, p. 196).

Antes que se possa discutir como “a questão do véu” é apresentada em *Órfãos da Terra* (2019), o que será feito especialmente no Capítulo 4, parte-se, a seguir, ao último capítulo teórico desta dissertação. Nele, serão abordadas questões sobre telenovela e melodrama, privilegiando a posição do Brasil (e da América Latina) nesse contexto.

---

<sup>53</sup> No original: “These types of homogenization, generalization, and objectification of Muslim women result in the perpetuation of dominant patriarchal and colonial discourses that freeze women and the colonized into rigid categories. Such approaches suppress the ways in which particular groups of women challenge, subvert, and resist patriarchy at various points. They thereby undermine a politics of resistance and the construction of women as subjects capable of agency and transformation”.

## 2.3 NÓS

Como a discussão sobre representação (Hall, 2016) permite compreender, as diferentes “imagens da sociedade” (fotografias, pinturas, materiais audiovisuais, sejam estes de caráter artístico e/ou documental) não podem ser lidas como um “simples reflexo do real”. Além das possíveis intencionalidades de seus produtores e do contexto histórico, social e cultural no qual são criadas — e lidas — há ao menos um outro fator sobre o qual é preciso estar consciente no movimento de análise dessas imagens: as convenções do *gênero* (artístico, imagético, literário) ao qual elas pertencem. Se “os historiadores sociais não podem dar-se ao luxo” de ignorá-las (Burke, 2017, p. 172), tampouco é possível fazê-lo no trabalho de pesquisa em Comunicação.

A partir de um olhar que privilegia a telenovela, Artur da Távola argumenta que “a tevê [brasileira] incorpora tendências **emergentes** em estado de aceitação ou já aceitas, operando com o código conservador. [...] E o máximo que se concede é a transgressão, imediatamente calada para que o código volte a imperar” (1996, p. 13, grifos nossos).

Ainda que, neste ponto, Távola faça referência especificamente à incorporação de uma “ideologia dominante” pela TV e seus programas, tal postulação permite uma reflexão tangente. Além da ideologia, as “pequenas transgressões” — nunca superações — também operam no nível do gênero narrativo circunscrito na telenovela; gênero a partir do qual não só essa, mas outras formas de arte e produção midiática se originam, se mantêm e se transformam através do tempo: o *melodrama*.

Raymond Williams (1979) propõe três conceitos chave para pensar como se dão os processos de inovação — ou “infração”, nos termos de Távola (1996, p. 13) — no interior de sistemas culturais perpassados pela hegemonia: o “dominante”, o “residual” e, justamente, o “emergente”<sup>54</sup>. Visto que a hegemonia “não existe apenas passivamente como forma de dominação” e precisa ser “renovada continuamente, recriada, defendida e modificada” (Williams, 1979, p. 115), o aspecto “dominante” diz respeito àquilo que é próprio à cultura hegemônica, ou à sua forma ativa de exercer o domínio. São as maneiras de pensar, viver e fazer o mundo que, ao invés de simplesmente “manipularem” grupos e suas manifestações

---

<sup>54</sup> Desde o ano de 2020, a autora desta pesquisa, junto a demais pesquisadores, integra o Grupo UFPR (previamente Grupo UFPR/Unisa) do Obitel Brasil. Este é, no presente, coordenado por Valquíria Michela John (orientadora desta dissertação), Anderson Lopes da Silva e Lourdes Ana Pereira Silva. A utilização do trabalho de Williams (1979) como uma das bases para discutir o conceito de “inovação” em telenovela, combinado a proposições de Regina Rossetti (2013) sobre o mesmo tema, foi um procedimento teórico-metodológico proposto pelo grupo no binômio 2020-2021 do Obitel Brasil — e continuado, em uma nova produção coletiva, até o momento corrente. Para mais detalhes, cf: John; Silva; Silva (et. al.), 2021.

culturais, de forma abstrata, exercem seu papel na prática. Frente a essas práticas de dominação, há contínuas retomadas e insurgências socioculturais representadas, respectivamente, pelos conceitos de “residual” e “emergente”.

Dessa maneira, o “residual” é aquilo que “foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural” (Williams, 1979, p. 125). Ou seja: é um pensar e fazer que se construiu em determinado momento anterior, continua ativo no presente e, ainda assim, foge àquilo que é próprio do dominante. Suas práticas e significados ainda são experienciados no “hoje”, não como nostalgia, mas como atividade corrente, vívida e vivida. No mais, ainda que parte do residual possa ser – e com frequência seja – incorporada pelo dominante, até para que este consiga se instaurar – não há como estabelecer e manter uma hegemonia alienando-se por completo de todas as práticas anteriores de uma cultura –, outros de seus aspectos, valores e experiências podem permanecer alternativos ou mesmo opostos ao dominante.

No caso do conceito de “emergente”, Williams procura descrever “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação [que] estão sendo continuamente criados” (1979, p. 126), ainda que seja especialmente difícil distinguir aquilo que é “uma nova fase” da própria cultura dominante daquilo que é, substancialmente, “novo”, alternativo ou oposto a esta. Essa dificuldade se dá porque, assim como acontece com o residual, “a nova prática não é um processo isolado. Na medida em que surge, e especialmente na medida em que é antes oposicional do que alternativa, o processo de tentativa de incorporação [pelo dominante] tem início” (Williams, 1979, p. 27).

Ao propor uma análise cultural pautada pela leitura de fazeres sociais – e estes em seus dados tempos históricos – e reconhecendo que cada “cultura” é, na verdade, um contínuo processo de resistência, dominância e negociação, a ótica de Williams sugere que, em primeiro lugar, podemos identificar, naquilo que é dominante, traços e formas de incorporação de aspectos residuais e de aspectos emergentes de uma certa sociedade. Diga-se: é possível atentarmos-nos às práticas que, tão logo foram retomadas ou tão logo foram instauradas, acabaram intencionalmente absorvidas pela cultura hegemônica numa tentativa de manutenção da própria, já que esta tão necessariamente exclui quanto toma para si elementos culturais anteriormente externos a ela.

Por outro lado, percebe-se que “nenhum modo de produção e, portanto nenhuma ordem social dominante, nunca na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana” (Williams, 1979, p. 128). Ainda que haja um desafio em identificá-las, pela penetração crescente do dominante em tudo o que adquire o

caráter de “social” e “cultural”, “o fato da prática cultural emergente é ainda inegável, e juntamente com o fato a prática residual, uma complicação necessária da pretensa cultura dominante” (p. 129). Existir um dominante implica a exclusão obrigatória de múltiplos aspectos e nuances da vida social e humana. Implica, portanto, que movimentos contrários à dominação, sendo por ela incorporados ou não, estarão sempre se fazendo insurgir, se fazendo perceber, se fazendo analisar.

Portanto, propõe-se a reflexão: a que permanece "melodramático" na telenovela brasileira? E o que "transgride", em maior ou menor medida, o que se espera desse gênero? Como é o *nosso* melodrama — e como isso se aplica a *Órfãos da Terra* (2019)?

Nas subseções seguintes deste capítulo, são abordadas características do melodrama e da telenovela, pensando-se desde o surgimento do gênero até algumas de suas manifestações mais recentes. Durante a análise do objeto (Capítulo 4), porém, é que se tornarão mais claras, na prática, as ideias de "permanência" e "transgressão" (“dominante” e “emergente”), particularmente no que diz respeito às categorias aqui mobilizadas para a análise: a representação das mulheres muçulmanas e a representação dos arquétipos femininos melodramáticos de acordo com Oroz (1999) — categorias discutidas e explicitadas no Capítulo 3.

### 2.3.1 Melodrama: o espetáculo total (ou o “!!!”)

Ao caminhar desavisado, como ao acaso, e deparar-se com termo “melodrama”, não é incomum que se pense em clamores, choros e suspiros aparentemente incessantes. Nas palavras de Thomasseau (2005, p. 9), os “heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil [...] que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus” — são essas as figuras que sustentam o imaginário que passou a se consolidar na mente de críticos, historiadores e, a depender do contexto, no próprio senso comum, quando se fala em melodrama.

Ainda de acordo com Thomasseau, esse “sarcasmo” em relação ao gênero partiria especialmente de dois “mal entendidos”. O primeiro seria o de que o melodrama, desde o princípio, esteve associado à ideia de “teatro *popular*” — sendo este último termo interpretado como algo menor ou marcador de uma “subliteratura”. Daí viria o segundo mal entendido: “continua-se, com efeito, a julgar as obras teatrais [melodramáticas ou não] com o apoio único em critérios de estilo literário [...] sem se interrogar sobre esta noção fluida e subjetiva de obra-prima” (Thomasseau, 2005, p. 10).

Não poderia ser uma obra-prima aquela baseada em um gênero que “produziu milhares de peças e provocou os maiores entusiasmos, não apenas no público popular, mas em todos os estratos da população” (Thomasseau, 2005, p. 10-11)? Obra-prima ou não, mais do que um simples exagero, o melodrama seria na verdade um exagero total; um exagero desde a sua intenção; um exagero sem-vergonha de sê-lo; um “!!!”. Nas palavras de Jesús Martín-Barbero, “um espetáculo popular que é **muito menos e muito mais** que teatro” (2003, p. 157, grifos nossos).

A palavra “melodrama” nasceu na Itália, ainda no século XVII<sup>55</sup>, visando designar um “drama inteiramente cantado” (Thomasseau, 2005, p. 16). Então, durante todo o século XVIII, a Europa viu os gêneros mais tradicionais de arte passarem por uma “lenta transformação”, atravessada e impulsionada pela Revolução Francesa (1789). Esta começava a gerar “um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas” (Thomasseau, 2005, p. 13).

É justamente nessa época, em especial na década de 1790 (Martín-Barbero, 2003, p. 157), que “melodrama” adquire o seu significado contemporâneo — não apenas no caráter pejorativo, mas também enquanto gênero teatral. Tal gênero, posteriormente, iria se adaptar para formatos como o rádio, o cinema e a telenovela.

Previamente, no fim do século XVII, os teatros populares haviam sido proibidos nas cidades da França e da Inglaterra. Os respectivos governos tinham, com tal medida, a intenção de “combater o alvoroço” (Martín-Barbero, 2003, p. 158), mantendo os teatros “oficiais” — o Teatro, com letra maiúscula — restritos às classes mais altas. Na França, a proibição só seria suspensa em 1806 (início do século XIX). E, então, a comoção despertada em seu público seria tão intensa quanto aquilo que se espera de um período durante/pós Revolução.

As paixões políticas desesperadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções [...] de conspirações e justicamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições. **Não é por acaso esta a moralidade da Revolução? “Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva”** (Martín-Barbero, 2003, p. 158, grifos nossos).

Segundo Martín-Barbero (2003), o melodrama, “escrito para os que não sabem ler”, ganharia através das emoções a cumplicidade de um público que não pertencia nem à nobreza nem à burguesia, visto que, à época: 1) as peças, encenadas ao ar livre, usavam a mímica para

<sup>55</sup> Silvia Oroz (1999, p. 17) compreende as origens do termo “melodrama” não no século XVII, mas no XVI, em Florença. Ela aponta que o século XVII, porém, veria nascer “os primeiros dramas líricos de Claudio Monteverdi, antecedentes da ópera” (ibidem).

ridicularizar a nobreza (p. 158); 2) a “educação burguesa se manifesta[va] totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a ‘cena privada’” (p. 159). Na visão de Silvia Oroz, “a alteração do período é total. A cultura sai da corte para se integrar à cidade e do salão ao café. O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária [...] e a exaltação da sensibilidade popular está na ordem do dia” (1999, p. 10).

Thomasseau (2005) oferece uma perspectiva que, se não contrária, é complementar às anteriores. Mesmo que o melodrama de rua fosse pensado e encenado para as “classes populares” e nestas encontrasse o seu público cativo, segundo ele, não somente tais camadas da sociedade se deixariam maravilhar. A burguesia e a aristocracia não estavam completamente imunes a esse gênero teatral; também eram capazes de encontrar nele a sua própria forma de encantamento.

A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante [...] A burguesia, que tem em mãos os negócios, aplaude também o melodrama porque ele reage contra os excessos do teatro anticlerical e do teatro *noir* [...] Por outro lado, ela aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família [e] remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais [...] A aristocracia, tanto a antiga quanto a nova, não deixava, tampouco, de misturar-se ao populacho nos bulevares para assistir aos espetáculos que, ao menos nos melodramas clássicos, preservavam o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido (Thomasseau, 2005, p. 14).

Motor de tantas emoções, o melodrama está, em seu cerne, baseado em quatro *sentimentos* básicos, de acordo com Martín-Barbero (2003, p. 162): o medo, o entusiasmo, a dor e o riso. A estes correspondem, respectivamente, quatro tipos de *personagens*: o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo.

O Traidor é o vilão ou o antagonista da história. É o Mau, ou a Má. “Sua figura é a personificação do mal e do vício, mas também a do mago e do sedutor que fascina a vítima, e a do sábio em fraudes, em dissimulações e disfarces”; o Traidor é, ainda, “um aristocrata malvado, um burguês megalomaniaco e inclusive um clérigo corrompido” (Martín-Barbero, 2003, p. 163). Ainda que sua função dramática final seja maltratar a vítima, é preciso que se esteja atento: o Traidor é um personagem dúbio, tão aterrorizante quanto atraente. Essas descrições serão revisitadas durante o Capítulo 4 na análise da personagem Dalila, vilã/antagonista de *Órfãos da Terra* (2019), de forma a enriquecer a leitura e aplicação das categorias de análise explicitadas no Capítulo 3.

A Vítima, por sua vez, é a “mocinha” ou heroína da história, a protagonista: “encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher”. Relacionada ao mito cristão, a

Vítima faz a ponte entre heroísmo e sofrimento. Cheia de desgraças, a personagem encarna uma “debilidade” que “reclama o tempo todo proteção [...] mas cuja virtude é uma força que causa admiração e de certo modo tranquiliza” (Martín-Barbero, 2003, p. 164). Nesta dissertação, a protagonista/heroína de *Órfãos da Terra* (2019), Laila, não será analisada em profundidade, visto que não é uma personagem muçulmana — ela não apenas “encarna o mito cristão” como é, de fato, cristã. Porém, é relevante perceber que sua adesão à figura da Vítima, tanto pela via da “desgraça” quanto pela da “força”, é assinalada desde o primeiro episódio da trama. Tal compreensão torna-se relevante, se não para operacionalizar uma análise da personagem em si, para dimensionar a “maldade” de sua antagonista, Dalila — esta sim, muçulmana. Por isso, tais questões também serão revisitadas no Capítulo 4 desta pesquisa.

Na sequência, o Justiceiro é aquele que socorre a vítima e infringe ao Traidor a sua punição. Assim como a Vítima, o Justiceiro é um herói, mas mais relacionado ao herói “tradicional” da epopeia. “É, pela generosidade e sensibilidade, a contraface do Traidor. E portanto o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e **desvelar a impostura** permitindo que ‘a verdade resplandeça’” (Martín-Barbero, 2003, p. 164, grifos nossos). No caso de *Órfãos da Terra* (2019), como se verá nos capítulos seguintes desta pesquisa, o “desvelar a impostura” se dá de forma bastante literal, numa relação entre colocação e retirada do véu/hijab.

O Bobo, por fim, não é um personagem de protagonismo (ou antagonismo), mas está presente de forma estrutural no melodrama. Ele representa o “cômico”, aludindo tanto ao “palhaço”, aquele que permite o relaxamento após um momento de tensão, quanto ao “plebeu”, “o anti-herói torto e até grotesco” (Martín-Barbero, 2003, p. 165).

Na comunhão entre esses quatro personagens estruturantes e as situações que eles vivenciam, mora “a retórica do excesso” de que fala Martín-Barbero:

**Tudo no melodrama tende ao esbanjamento.** Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, **esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão**, contra uma determinada “economia” da ordem, da poupança e da retenção (2003, p. 166, grifos nossos).

Na desordem ordenada, o melodrama ensina a chorar — tanto o público, quanto os formatos de produção e narrativa midiática que a partir dele puderam nascer.

### 2.3.2 Ensinando a chorar<sup>56</sup>

Em *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, Silvia Oroz (1999) explica que esse foi “o gênero que veiculou o pranto” (p. 13) na produção cinematográfica da região, especialmente nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Tanto a moralidade quanto a capacidade de inspirar a catarse, por meio de uma vertente conservadora do sentimentalismo, foram essenciais para tornar o gênero tão “amado pelo público” quanto “repudiado pela crítica”, assim como o fora desde as primeiras décadas do seu surgimento.

O melodrama, que além da vestimenta do teatro em praça pública passaria também a incorporar a dos “filmes para chorar” — mantendo sempre o apelo aos sentidos e a concentração nos dramas individuais (Oroz, 1999, p. 18) — embasou a produção maciça desse tipo de audiovisual. Permaneceu, porém, sem ser entendido pela erudição “nem em sua própria dialética, nem em relação ao momento histórico, nem em sua inter-relação com o público” (Oroz, 1999, p. 15).

Para explicar a continuidade do gênero, assim como as relativas transformações exibidas pelos novos formatos, Oroz (1999) adota a perspectiva de Allardyce Nicoll ao afirmar, primariamente, que as vertentes inglesa e francesa do melodrama teriam evoluído a partir de três categorias principais: melodrama romântico, melodrama sobrenatural e *melodrama doméstico*.

Considerando os interesses específicos desta pesquisa, abre-se um breve parêntese. Silvia Oroz deixa ao leitor duas pistas que relacionam o melodrama às práticas e/ou lógicas do orientalismo, o qual também começava a se consolidar como perspectiva acadêmica e artística no século XVIII (Said, 1990). A primeira é que o melodrama doméstico nasceu como uma “reação naturalista lógica aos abusos dos dois anteriores [romântico e sobrenatural], que povoaram o gênero com um incontável número de monstros, fantasmas e **histórias que transcorriam ‘no longínquo Oriente’**” (Oroz, 1999, p. 22, grifos nossos). A segunda é que, ainda de acordo com a autora, o “exagero”, já clássico do melodrama teatral, marcaria também as novelas de folhetim, que têm “na artimanha usada por Sherazade nas *Mil e uma noites* seu antecedente mais remoto” (Oroz, 1999, p. 23). Nesse sentido, não se pretende afirmar nem que o orientalismo acadêmico-artístico do século XVIII existia e se desenvolvia “por causa” do melodrama, nem vice-versa. O que se nota é que, sendo esses dois fenômenos

---

<sup>56</sup> De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes (apud Oroz, 1999, p. 14) “a chanchada ensinou o cinema brasileiro a falar.” Silvia Oroz (1999, p. 14) propõe uma paráfrase: “o melodrama ensinou o cinema latino-americano a falar.” No título desta subseção, a autora da presente dissertação permite-se ir um passo adiante na “brincadeira”.

originários de contextos históricos e geográficos semelhantes, ambos acabam por indicar, ou fornecer um vislumbre, sobre os caminhos narrativos e imaginários percorridos e difundidos pelos sujeitos de uma mesma época.

De volta a Oroz: o melodrama doméstico, enfim, se proliferou na segunda metade do século XIX e foi crucial para o desenvolvimento da estética e narrativa melodramática, visto que “concentra-se no universo de penúrias femininas que povoaram [povoariam] o gênero no cinema” (Oroz, 1999, p. 22). Também no século XIX começaram a ser produzidas as novelas de folhetim, igualmente indispensáveis para a “evolução” do melodrama por introduzirem a lógica de demanda/mercado nesse tipo de produção — algo que se intensificaria com o cinema e a telenovela.

Então, na primeira metade do século XX, surgiu nos Estados Unidos da América a *soap opera*. A *soap* é o “melodrama radiofônico que resgata o melodrama doméstico, apresentando conflitos familiares da classe média sob uma perspectiva feminina” (Oroz, 1999, p. 25, grifos nossos). Nesse formato, a incorporação das manifestações da cultura de massas, bem como a “luta do bem contra o mal”, continuaram a configurar uma genuína identidade melodramática. Durante os anos 1940 e 1950, a *soap* se popularizou como formato e atingiu proporções antes incomparáveis em Cuba, chegando a ultrapassar a ilha e dominar em larga escala o público latino-americano.

Finalmente, o melodrama migrou também para o cinema, ainda no século XX, configurando o que Oroz define como “a teia da gênese da estruturação da linguagem cinematográfica” (1999, p. 28). O que o cinema conseguiu fazer foi pegar características presentes desde os primórdios no cerne do melodrama — tensão crescente, rapidez de ação, jogos de tempo e espaço, estímulo da curiosidade — e aperfeiçoá-las.

Não apenas nas *técnicas narrativas* reside a conexão entre os formatos que, ao longo dos séculos, despontariam embasados nos logros do teatro de rua. Neste, no folhetim, na *soap*, no cinema e posteriormente na telenovela, há também um paralelo de *público*: “esses espectadores queriam ver a representação de alegorias dramatizadas da experiência humana. A exposição de uma ideia em forma figurada [...] histórias simples de uma única leitura” (Oroz, 1999, p. 31).

Mesmo sem ceder ao risco do anacronismo, é possível ilustrar essa similaridade dos públicos da seguinte maneira: ao passo em que as “massas da Revolução” povoaram as ruas francesas para extravasar o seu sentir e permitirem-se rir das representações da aristocracia (fim do século XVIII e início do século XIX), a América Latina dos anos 1940 (século XX) era consideravelmente rural, formada por “sociedades rigidamente hierarquizadas, com

concentração de renda e poder numa minoria” (Oroz, 1999, p. 32). Esse era o cenário ideal para o sucesso da *soap* cubana.

Aplicando-se as devidas mudanças contextuais, uma relação similar entre contexto histórico, região geopolítica e valores do público iria caracterizar o triunfo da telenovela brasileira a partir dos anos 1950, como será abordado na seção seguinte.

Nas ruas, nas rádios e nas telas, a narrativa melodramática também encontraria uma permanência *estrutural*, se dividindo entre começo, desenvolvimento e desenlace (Oroz, 1999, p. 37). Nessa estrutura tripartida, o antagonismo inicial é seguido pelo confronto, que dá origem ao fim — a obrigatória vitória do bem contra o mal.

Para que os personagens dessa história “funcionem”, ou representem bem aquilo que precisam representar, permitindo apenas uma única leitura para a história proposta, o melodrama acaba por se valer de *estereótipos*, *arquétipos* ou *protótipos* — figuras facilmente identificáveis e quase imediatamente interpretadas em termos tão estéticos (visuais) quanto morais. Assim, mesmo que muitas das tramas melodramáticas versem sobre “fingimentos”, sobre o “ser e não ser”, o “verdadeiro e o impostor”, o espectador sabe quem está fingindo; quem é bom e quem é mau; quem é Vítima e quem é Traidor.

A familiaridade dá margem a uma arma importante: o conhecimento. Este permite que o espectador saiba mais do que o herói/protagonista a respeito de sua sorte futura ou sobre suas relações com outros personagens. [...] O conhecimento do futuro, que, supostamente, tiraria o suspense da história, converte-se num elemento de interesse tão forte quanto a própria trama [...] Este domínio permite um certo controle/posse sobre a narração, que tende a provocar um registro inconsciente de propriedade de um bem (Oroz, 1999, p. 43).

Os arquétipos são usados no melodrama como uma estratégia para evocar valores amplamente aceitos e compartilhados no meio social em que ele se insere. E, se os arquétipos nascem de mitos, em que mitos estão baseados os arquétipos do melodrama latino-americano — das telenovelas, das radionovelas, do cinema?

De acordo com Oroz, a fixação dos arquétipos nesse contexto “está estreitamente vinculada aos valores da sociedade judaico-cristã e patriarcal. Daí a vinculação do gênero com o universo mítico-simbólico do espectador, existindo entre ambos um pacto de reciprocidade” (1999, p. 46). Ela continua: “é a busca da harmonia ou da felicidade perdida que impulsiona a mitologia judaico-cristã e gera os núcleos conflituosos na estrutura do drama ocidental” (p. 48).

Por exemplo: o amor entre classes diferentes, ricos e pobres, é frequente nessas narrativas porque eleva o mito do amor romântico para algo “além”, fora, dos jogos sociais,

públicos ou econômicos de poder; ele dá aos protagonistas um motivo “universal” para mudar, para ter saudade, para lutar e vencer a farsa.

Os mitos judaico-cristãos que estruturam o melodrama, de acordo com Oroz (1999), seriam o *amor* — perdão, purificação, bondade, sacrifício, recompensa — a *paixão* — sofrimento, obstáculos, separação, morte, vivacidade, pecado — o *incesto* — proibição, castigo, tabu, amor filial e amor fraternal — e a *mulher*. A mulher é, em si mesma, figura fundacional e indispensável do gênero.

Para entender o significado mítico da mulher em nossa sociedade, é necessário pensar no patriarcado como o sistema que a coloca através de uma rede formada por tradições, mitos, leis, pressões e pela divisão do trabalho, na esfera do privado e do afetivo. No entanto, ao homem corresponde o domínio do público e da razão [...] No universo mítico, a “inferioridade” feminina junta-se ao perigo potencial que representa todo “inferior” e que compromete a ordem estabelecida (Oroz, 1999, p. 74-75).

Além de representar a divisão público/privado, o binômio homem/mulher desse mito postula o “privilégio erótico” masculino (Gubern apud Oroz, 1999, p. 90), pelo qual um homem com muitas parceiras é classificado como “Don Juan”, enquanto a mulher é lida como uma “perdida”, desqualificada.

Essa questão será melhor explorada no Capítulo 3, visto que os arquétipos femininos melodramáticos de Oroz — o desenvolvimento que ela dá para esse “mito da mulher” no melodrama — são categorias de análise fundamentais para esta dissertação. Antes desse aprofundamento na leitura e interpretação do *gênero feminino* na telenovela, resta ainda uma questão sobre o seu *gênero narrativo*: sabendo o que é melodramático (comum) nesse tipo de produto, o que é possível situar como sendo próprio (particular) dele?

### 2.3.3 Telenovela (à) brasileira

De acordo com Artur da Távola (1996), a história da telenovela brasileira pode ser dividida em 4 fases. A primeira é o *período inicial* (1950-1963), que acompanha a inauguração da TV no Brasil (1950) e é marcado por incertezas e desacertos, devido a ainda não haver as condições ideais para a produção audiovisual em série. Na sequência, viria o período de *implantação* (década de 1960), em que foi lançada a primeira telenovela em capítulos, uma espécie do “embrião” do formato atual.

Esse início da telenovela no Brasil<sup>57</sup> também é classificado como “incipiente” ou “elitista” por Esther Hamburger (2005). Para ela, o que marca tal fase é a telenovela ser, tanto para a produção como para a recepção, um produto de “menor valor”. Também os temas nacionalistas e a preponderância da TV Tupi são destaques na proposição de Hamburger.

Foi ao redor da década de 1970 que se instaurou o período de *profissionalização e mercado* da telenovela brasileira segundo Távola (1996), no qual a Rede Globo, já consolidada como líder de audiência, “apontou o caminho para a telenovela: a atualização dos temas, o cotidiano da população, impasses e esperanças da sociedade” (p. 93). Enquanto mantinham-se os elementos “típicos” do melodrama — “os poderosos como autoritários e autocratas [...] maus muito maus, bons muito bons, segundo a infalível regra do maniqueísmo indispensável ao gênero” (p. 94) — começavam a aparecer também características marcadamente nacionais: a ambientação, saída da exclusividade do estúdio para o interior do país; os modos de falar regionalizados; as temáticas sociais contextualizadas etc.

Inseridas no período ditatorial (1964-1985), as telenovelas dessa fase, que não escapavam da censura, “absorveram” atores e diretores anteriormente dedicados ao teatro, outra forma de arte duramente perseguida durante o período. Esther Hamburger (2005) destaca, contudo, que além da interferência nos temas, o regime ditatorial também fez parte da história da telenovela brasileira por incentivar o seu desenvolvimento tecnológico. Assim, por meio de uma aliança consideravelmente controversa, a telenovela se tornou uma indústria, passando a buscar “a linguagem televisual necessária ao meio que não podia pretender ser cinema, tampouco repetir as magias do espaço teatral” (Távola, 1996, p. 94).

Esse processo ambíguo de desenvolvimento — de um lado, censurado por um regime autoritário; de outro, financiado por ele — acabou por gerar, entre as décadas de 1970 e 1980, o momento de “qualidade literário-dramatúrgica” da telenovela nacional (Távola, 1996, p. 96-99). Com novelas “de autor” — ao contrário do que se fez e/ou se esperou do melodrama, em suas diferentes vertentes, ao longo dos séculos — o período foi caracterizado por um estilo peculiar, com densidade dramática, preocupação social, aprofundamento psicológico e personagens marcantes. Mesmo assim, tais produções nunca receberam o título de “produto cultural”, permanecendo desvalorizadas pelos críticos.

Após o sucesso conquistado em termos de qualidade e audiência — tanto nacional quanto internacional — a telenovela brasileira entraria enfim no que Távola (1996) define como período *mercadológico* (1980 a 1990), em que passou a se voltar a processos industriais

---

<sup>57</sup> Hamburger (2005) situa o primeiro período da telenovela brasileira entre os anos 1950 e 1969, de maneira levemente distinta de Távola (1996), que encerra o seu período inicial em 1963.

de produção, diminuindo consideravelmente a marca de “autor” das tramas. Essa foi a fase em que a Rede Globo passou a veicular quatro novelas diárias e uma repetição à tarde.

Com o fim da ditadura, a telenovela passou a se permitir algumas transgressões ao retratar temas “ousados” — sensualidade, sexo fora do casamento, gírias etc. Não abandonou, porém, o “código conservador”, que seguia a caracterizar a conexão com o público. Nesse sentido, a pesquisa de mercado se tornou cada vez mais importante. Conforme a concorrência com a TV à cabo aumentava, a telenovela se viu em necessidade de prender a audiência conquistada, repetindo “esquemas já provadamente vitoriosos” (Távola, 1996, p. 102).

De acordo com Hamburger (2005), a partir da década de 1990 e dos anos 2000, houve todavia uma diversificação da produção televisiva no Brasil. Para ela, esses produtos passaram a viver “uma continuação da posição privilegiada, com outros significados” (Hamburger, 2005, p. 148).

A telenovela cada vez mais reforçava o seu poder de lançar e desbancar tendências para diferentes camadas de públicos. O horário das 21h (anteriormente 20h) consolidava-se como privilegiado não somente para veicular alguns níveis de inovação narrativa e “tramas contemporâneas”, mas também por apresentar um “maior potencial comercial” (Hamburger, 2005, p. 151).

Essa profunda valorização do público/mercado marca, justamente, um dos “aspectos inusitados na história da indústria da comunicação que eliminam a possibilidade de paralelismo [da telenovela] com outras artes” (Távola, 1996, p. 33): o de uma espécie de coautoria entre os criadores e o público a quem ela se destina. Se o cinema, o teatro e a literatura lidaram e lidam, na maior parte das vezes, com obras prontas, já finalizadas no momento em que chegam ao público, “a telenovela faz-se à medida que consulta o mercado [...] Ajustar-se às respostas do público é sua instigante característica” (ibidem).

De caráter aberto e veiculação diária, as telenovelas são exibidas na televisão sem estarem completamente finalizadas. De acordo com as respostas e reações do público, permite-se que a obra vá se moldando de acordo com aquilo que a tornará mais aceita — a morte ou sobrevivência de algum personagem, o destino de algum vilão, herói ou personagem secundário. A relevância que o personagem Félix (Mateus Solano) ganhou na telenovela *Amor à Vida* (2013-2014) é um exemplo marcante dessa movimentação em tempos recentes. Antes um vilão cômico — algo situado entre o Bobo e o Traidor — e enquadrado no estereótipo da “bicha má” (Nascimento, 2015), o personagem amado pelo público viveu com um romântico beijo gay a cena mais importante do encerramento da novela.

Nessa dinâmica ditada por sempre tentar diminuir as frustrações e angariar a identificação, não há obra “eficaz” — em termos de mercado — que não leve em consideração “os critérios afetivos pelos quais o público se relaciona com a tevê, bem como sem levar em conta as características dos vários públicos componentes dessa entidade indefinível chamada ‘público’” (Távola, 1996, p. 38).

Assim, ainda que não seja impossível a construção de telenovelas mais criativas ou “autorais”, a urgência mercadológica da televisão leva a produções que, assim como o melodrama do século XVIII, precisam se tornar imediatamente assimiláveis. Agora, não apenas por visarem às paixões de uma suposta “classe popular”, mas também por estarem completamente inseridas em uma *lógica industrial*.

A telenovela — e, em especial, a telenovela brasileira — caracteriza-se enfim por um grande apanhado de contradições que se completam: o autoritarismo da “ideologia” do sistema produtor (e até a predominância de valores conservadores), que se soma à uma espécie de “consulta democrática” ou “semi democrática” ao público; a presença de uma camada artística, com sua estética própria, que ao fim se junta à necessidade da venda, da audiência e do lucro.

O que Távola vê entre um dos aspectos mais “revolucionários”, porém, de toda essa dinâmica, é que “ainda que em termos de representação, é por causa da telenovela que segmentos da população sentem-se participantes” (1996, p. 53). Neste ponto, são reforçados os intuítos desta pesquisa: entender como certos grupos sociais são ou deixam de ser representados na telenovela. A quem se permite “participar”? E como? Dentro de quais limites? Afinal,

Se tramas e histórias são simples, lineares e superficiais, as emoções delas resultantes podem ser profundas. [...] Dos vários setores da cultura brasileira, a telenovela, mesmo quando superficial a folhetinesca, é o que, com permanência, maior assiduidade e penetração reflete o que se passa com o nosso povo e como ele é. Expressa-lhe o cotidiano (Távola, 1995, p. 55).

Para Esther Hamburger (2005), os telespectadores

**se apropriam** do repertório da novela, sabidamente de domínio público dos brasileiros, para se posicionar em termos reconhecíveis a todos. Assim, ao tomar partido de um personagem em detrimento de outro, um telespectador ou telespectadora está também se posicionando em relação à interpretação de seus próprios dramas. [...] A “modernidade” que as novelas expressam inclui a **construção de subjetividades resistentes a classificações simples** (p. 151-152, grifos nossos).

Além dessa relação dúbia com o público e com o mercado, Esther Hamburger (2005, p. 22-25) oferece pistas para compreender algumas outras particularidades das telenovelas brasileiras. Para tanto, ela parte de estudos brasileiros e estrangeiros acerca do tema. Nos últimos, costumam ser destacados: 1) a inversão da lógica colônia-metrópole, visto que as novelas brasileiras são exportadas para Portugal (e outros países do mundo), ao invés do contrário; 2) o fato de ser parte de uma indústria nacional autônoma, na qual operam critérios locais em todos os processos, sendo que nos horários de maior audiência (21h) figuram justamente as produções nacionais; 3) “a persistência de elementos da cultura popular no seio da própria indústria cultural”; 4) o “conteúdo ideológico”, especialmente no que toca às relações de gênero nas novelas; 5) e o questionamento de supostos “paradigmas ocidentais”.

Os estudos nacionais sobre telenovela brasileira, por outro lado, costumam destacar com maior frequência a existência, nos enredos, de relações conflitantes entre as classes mais altas e as mais populares — ou o que Hamburger (2005, p. 25) compreende como “mecanismos eficientes de alienação e legitimação de uma ordem social injusta, realizando no plano do imaginário uma integração negada no plano da realidade”.

Hamburger (2005) considera haver uma disparidade entre as conclusões colhidas pelas pesquisas externas e internas ao Brasil. Tal disparidade, para ela, convida as pesquisas contemporâneas em telenovela a um novo movimento: o de *desnaturalização*.

O fato de a televisão brasileira aparecer como exemplo de teses, em certo sentido opostas na literatura estrangeira e brasileira, aumenta o interesse da discussão, reforçando a ideia de que **sua especificidade convida à reflexão teórica**. As conclusões conflitantes podem ser consideradas como evidência das limitações dos enfoques adotados, que não conseguem explicar os **significados inusitados, imprevistos e não planejados** que esses programas vieram a ter na sociedade brasileira [...] Desnaturalizar a novela implica perceber as diversas etapas da história desse fenômeno capaz de atingir um público nacional composto de telespectadores das mais variadas idades, de ambos os sexos, classes sociais distintas e das mais diversas regiões do país (Hamburger, 2005, p. 26-27, grifos nossos).

Similarmente, Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2014) propõe que a telenovela brasileira é agente central no debate sobre identidade no país — “um dos fenômenos mais representativos da tardia modernidade brasileira” (p. 2). A partir da telenovela, o público — os telespectadores e telespectadoras, como grupo e como sujeitos próprios — se posiciona, reconhece e produz as suas próprias lutas pela interpretação e atribuição de sentidos.

Por possuir “uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido à sua peculiar capacidade de alimentar um repertório compartilhado de sentidos”, a televisão e a telenovela

acabam por ter também um papel decisivo na “reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação” (Lopes, 2014, p.2).

Operando por meio de “rastros”, “marcas” e pelo “tempo social”, construído através de processos de representação, a telenovela redimensiona sentimentos de pertencimento, identidade e memória, agenciando as formas pelas quais os sujeitos individuais e sociais se apropriam do passado — e, acrescentamos, do presente. A telenovela, assim, passa a operar também na lógica da História, registrando transformações sociais e culturais de cada época e buscando veicular cenários (menos ou mais) verossimilhantes dos tempos retratados (Lopes, 2014, p. 7-8).

As formas pelas quais diferentes identidades (brasileira, cristã, muçulmana, feminina) se conversam, se chocam e se interseccionam, ao serem representadas na contemporaneidade; os níveis em que a ficção televisiva seriada pode reproduzir — ou se permitir transgredir — a memória passada e corrente associada a si e ao Outro; os significados, estereótipos e preconceitos reforçados ou questionados por esses processos. Todos esses serão temas operacionalizados nos capítulos seguintes desta dissertação.

### 3 METODOLOGIA

A técnica adotada nesta pesquisa tem como base a Análise de Imagens em Movimento desenvolvida por Diana Rose (2002). A seguir, são expostas as características dessa técnica e as escolhas feitas para empregá-la.

#### 3.1 A ANÁLISE DE IMAGENS EM MOVIMENTO

A opção pela Análise de Imagens em Movimento (Rose, 2002) tem como cerne a preocupação em utilizar técnicas que permitissem captar, da melhor forma possível, as especificidades da linguagem televisiva. Ainda assim, é preciso salientar, como discute Anderson Lopes da Silva (2014), que a telenovela “não possui um método para chamar de seu” (p. 1), isto é, um conjunto de técnicas que considere esse produto a partir de seus processos sociais, geográficos, culturais e estéticos próprios. Porém, seria ainda mais “perigoso” empregar técnicas comumente usadas para pensar a linguagem audiovisual, por exemplo, do cinema — sendo preferível adotar os princípios de uma análise voltada desde a sua concepção ao campo televisivo. Dessa forma,

o método [sic] da Análise de Imagens em Movimento (Rose, 2002), por mais que não tenha sido originalmente pensado para o estudo da telenovela (especialmente a brasileira com suas peculiaridades), [...] dá mostras de uma especificidade voltada também ao discurso ficcional. Tal método pressupõe a criação de categorias próprias para a televisão e seus produtos, em outras palavras, categorias que denotem a dimensão visual e a dimensão verbal da telenovela (Silva, 2014, p. 2).

Diana Rose indica que a Análise de Imagens em Movimento tem o intuito de considerar a complexidade de um tipo de produto — o televisivo — composto por "um amálgama [...] de sentidos, imagens, técnicas de composição de cenas e muito mais" (2002, p. 343).

No trabalho que usa como base para explicar o emprego dessa técnica, Rose analisou "representações da doença mental na televisão britânica" (2002, p. 346). Para tanto, ela começou fazendo uma seleção de programas, a partir da orientação teórica adotada por ela. Por conveniência, ela optou por selecionar programas compreendidos em um período de oito semanas, em 1992, exibidos durante o horário nobre da BBC1 e da ITV (canais populares no cenário britânico). A partir daí, ela selecionou os extratos que apresentavam “a loucura” — conceito que também se baseou em escolhas teóricas feitas por ela. Com a seleção concluída,

ela partiu à transcrição do conteúdo, salientando que a finalidade desta é "gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa" (2002, p. 348). Na sequência, Rose passou à codificação do material transcrito, de acordo com categorias de conteúdo que encontraram suas bases, também, nas matrizes teóricas adotadas e pelos propósitos estritos da sua pesquisa. Então, dedicou-se à tabulação dos resultados, com uma tabela de frequências que mostrava "os pontos de ênfase e insistência, e os pontos de carência e ausência nas informações" (Rose, 2002, p. 359). A partir dessas movimentações, foram produzidas as interpretações pertinentes ao trabalho.

Portanto, de forma resumida e esquematizada, pode-se dizer que a Análise de Imagens em Movimento (Rose, 2002) indica os seguintes processos:

- 1) Estabelecer um referencial teórico;
- 2) Selecionar, dentro do "todo" possível do objeto, uma amostra específica a ser analisada, de acordo com critérios devidamente explicitados;
- 3) Transcrever o material de forma a captar suas dimensões verbal e visual;
- 4) Desenvolver e aplicar um referencial de codificação sobre o material transcrito;
- 5) Construir tabelas de frequência, avaliando repetições e ausências;
- 6) Produzir interpretações acerca do material coletado.

Durante toda a exposição de Rose (2002) acerca da Análise de Imagens em Movimento e seus procedimentos, a autora demonstra haver uma inevitável impossibilidade de se captar uma "verdade única", imutável, definitiva, acerca do produto analisado. O que se pode fazer, de acordo com ela, é tomar decisões e ser o mais explícito possível na descrição e elucidação destas, tornando claro para o leitor e a leitora — e no próprio processo de análise — quais pontos serão analisados, o que exatamente se pretende observar e a partir de quais movimentos foram encontrados os resultados obtidos ao fim do trabalho. Em consonância com essa proposta, Silva (2014, p. 5) frisa:

a produção da análise necessariamente passa por ser um metatexto acerca do objeto pesquisado, mas não demanda que tal processo represente elementos indiscutíveis ou que sejam tomados como "fíéis leituras" da obra seminal. As análises são sempre parciais (já que envolvem escolhas, angulações e olhares do pesquisador sobre o objeto), incompletas (tanto pela relação espaço-tempo que exige um recorte, quanto pela possibilidade de (re)leitura que outros pesquisadores farão sobre o mesmo objeto [...]) e, obviamente, abertas ao preenchimento de possíveis lacunas [...].

No caso dos recortes e incompletudes aplicados à análise das telenovelas brasileiras, há de se considerar três questões fundamentais. A primeira delas é o fato de que esses materiais, assim como outros tipos de ficção seriada, são formados por diversos capítulos (ou episódios).

Tomando-se como exemplo *Órfãos da Terra* (2019), o objeto selecionado nesta dissertação, há um conjunto de 154 episódios, cada qual com cerca de 35 minutos de duração. Assim, por questões temporais e de capacidade de trabalho, torna-se necessário selecionar, de acordo com critérios pré-estabelecidos, tanto os capítulos a serem analisados, quanto os trechos específicos de cada capítulo a receberem uma maior atenção no processo de análise. Os episódios aqui selecionados, bem como os critérios empregados para essa seleção, são explicitados na seção seguinte (3.2).

Em segundo lugar, o que se observa nas telenovelas nacionais é não apenas uma multiplicidade de capítulos/episódios, como também uma abundância de personagens presentes na história. Em *Órfãos da Terra* (2019), há ao menos 47 deles (Memória Globo, 2022) — considerando-se apenas os que possuem um maior desenvolvimento durante a trama. Por isso, também se torna preciso decidir os personagens a serem analisados — neste caso, *as* personagens. A seleção destas e os critérios para tal também estão explicitados na próxima seção (3.2).

Finalmente, faz-se necessário compreender que "os materiais de televisão não são definidos apenas a partir do texto" (Rose, 2002, p. 345). Por esse motivo, além de empreender-se uma análise que considere dimensões verbais — falas, diálogos, monólogos — envolvidos nas cenas, também é preciso que se atente às dimensões não verbais (visuais) da narrativa — cenários, figurinos, ambientações etc. Essas duas dimensões, em conjunto, constroem os sentidos de cada cena, ou sequência de cenas, que o pesquisador pretende (ao menos em parte) capturar.

Normalmente, os dois modos, o visual e o verbal, irão contar a mesma história, pois essa é uma convenção na televisão. Há, contudo, a possibilidade de conflito, ou contradição (ou ironia e sarcasmo) entre os dois: por exemplo, uma fotografia de uma típica vovozinha, com uma criança no colo, enquanto é ouvida a voz do repórter descrevendo o assassinato por ela cometido, das duas crianças de sua vizinha (Rose, 2002, p. 358).

A seguir, explica-se como essa movimentação de seleção, transcrição, codificação e interpretação foi empregada na análise de *Órfãos da Terra* (2019) e suas personagens.

### 3.2 SOBRE AS ESCOLHAS DESTA PESQUISA

Com base na técnica proposta por Rose (2002), é preciso tomar uma série de decisões, a começar pelo referencial teórico. Considerando as discussões mobilizadas durante o Capítulo 2 e suas subseções, propõe-se o quadro a seguir, que centraliza e resume os principais conceitos que embasam e orientam a análise. Salienta-se, contudo, que o objeto não pode ser “forçado a se encaixar” no referencial teórico; este serve, em verdade, como uma base que direciona o olhar, mesmo que sem limitá-lo ou “aprisioná-lo”.

Quadro 02 - Principais conceitos mobilizados durante a análise.

CONCEITO	AUTORES/AS	SÍNTESE
Representação	Hall (2016)	Processo que estabelece a ligação entre: aquilo que se observa "no mundo" + conceitos criados mentalmente + signos (palavras, fotografias, filmes). Nessa ligação, ocorre uma produção de sentidos, expressa por meio da linguagem (verbal, visual etc). Assim, a linguagem não "traduz" o "mundo real" como um "espelho"; os sentidos são produzidos e fixados pelo processo da representação. Tais sentidos dependem de contextos históricos, culturais e sociais, assim como de convenções compartilhadas por uma mesma cultura.
Identidade e diferença	Da Silva (2000)	Estabelecimento hierárquico daquilo que se entende como o "eu" (identidade; superior) e como o "Outro" (diferença; inferior). Tais categorias são definidas pela linguagem. Nomear o "eu" e o "Outro" depende, ainda, de relações mais amplas de poder - quem tem poder pode definir aquilo que é "desejado" (identidade) daquilo que é "repulsivo" (diferença).
Estereótipo	Hall (2016)	Redução do Outro a poucas características, que, mesmo que não sejam inteiramente falsas, são exageradas e essencializadas, naturalizando e fixando a diferença.
Orientalismo	Said (1990)	Discurso criado pelo Ocidente sobre o Oriente. O orientalismo, expresso ao longo da história em produções acadêmicas, na literatura, em pinturas, na fotografia e no cinema, e usado para "justificar" as sucessivas invasões europeias (e, mais tarde, estadunidenses) em países orientais, coloca o Oriente em uma posição inferior ao Ocidente (intelectual, cultural, moralmente). Trata-se de uma tática de dominação, que persiste através da história devido à sua hegemonia.
Islamofobia	Barbosa (2022)	Medo, ódio ou repulsa ao Islam e às pessoas muçulmanas. Pode se caracterizar como "hijabofobia" quando dirigido

		especificamente às mulheres muçulmanas e suas formas de se cobrir com os véus. É frequente, no discurso islamofóbico (e orientalista em geral) a ideia de que o Islam seria "perigoso", justamente, por "oprimir" as mulheres, as quais precisariam ser "salvas" pelo Ocidente.
Interseccionalidade	Crenshaw (2002) Collins; Bilge (2020)	Interação entre dois ou mais eixos de subordinação (por exemplo, machismo + orientalismo + islamofobia). Enquanto ferramenta analítica, considera as inter-relações entre categorias como raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, religião [...], assumindo que estas moldam-se mutuamente.
Feminismo(s) decolonial(is)	Vergès (2020)	Vertentes do feminismo que consideram o passado colonial e buscam compreender como estruturas como racismo, sexismo e etnicismo impregnam todas as relações de dominação, mesmo no presente. Tece uma crítica, ainda, ao "feminismo civilizatório", que se propõe a "salvar" as mulheres Outras.
Feminismo(s) islâmico(s)	Ahmed (1992) Shaikh (2003) Hajjami (2008) Barbosa (2013)	Vertentes diversas do feminismo - ou da luta pelos direitos das mulheres - dentro do Islam. Assumem diferentes formas ao longo da história, sendo algumas muçulmanas mais, e outras menos, confortáveis com a adoção do termo "feminismo".

FONTE: As autoras (2025)

Ao referencial acima, são acrescentadas categorias de análise: as primeiras, relativas à representação das personagens femininas *no melodrama*; e as segundas, relativas à representação de mulheres *muçulmanas* em produtos audiovisuais.

Quanto às primeiras, frisa-se que nesta dissertação a telenovela é lida como um produto fundamentalmente melodramático. Assim, a partir de Silvia Oroz (1999), compreende-se que o melodrama se estrutura quatro mitos básicos: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. A figura feminina, como parte estruturante da trama, torna-se uma categoria analítica por si mesma.

Oroz (1999) propõe pensar a mulher no melodrama televisivo a partir de seis arquétipos ou protótipos — que são adotados nesta pesquisa como primeiro guia para a interpretação dos resultados obtidos (ver Quadro 03, abaixo). Essa disposição visual dos seis arquétipos de Oroz (1999) foi proposta originalmente por Silva, Ribeiro e John (2017) e, aqui, é organizada e resumida de maneira autoral.

Asli Telseren (2021), paralelamente, parte de um estudo sobre o filme *Body of Lies* (2008) para estipular o que reconhece como três tipologias da “mulher oriental” (muçulmana)

de acordo com suas representações em Hollywood. Considerando, de acordo com a mesma autora, a influência mundial das produções hollywoodianas, especialmente após os episódios de 11 de setembro de 2001, suas formulações são adotadas nesta dissertação para avaliar o enquadramento representativo das mulheres muçulmanas na telenovela selecionada.

Compreende-se, todavia, a necessidade de que no futuro padrões brasileiros e baseados no melodrama sejam estabelecidos para esse tipo de análise. Não obstante, julga-se útil para uma primeira movimentação analítica a categorização proposta a seguir (ver Quadro 03, abaixo). Esta é usada como um segundo “guia”, ao lado das proposições de Oroz (1999).

Quadro 03 - Tipologias representativas (Categorias de análise).

AUTORA	ARQUÉTIPO	CARACTERIZAÇÃO
<b>OROZ (1999)</b>	A Mãe	Relacionada à culpa e à Virgem Maria. O arquétipo da Mãe é o único “que se pode confiar irrestritamente quando o assunto são os valores e virtudes da mulher (especialmente pela visão explicitamente assexuada que se projeta sobre este protótipo)” (Silva; Ribeiro; John, 2017).
	A Irmã	Muitas vezes associada aos afazeres domésticos, pode substituir a mãe em “suas tarefas”. É recorrente a ausência de liberdade sexual, já que ela sempre “será fiel ao irmão, e este se dedicará a cuidar de sua virgindade” (Silva; Ribeiro; John, 2017).
	A Namorada	Marcada pela paciência e resignação. Representa a possibilidade de que o protagonista masculino retorne ao lar, o seu objeto de saudade.
	A Esposa	Aqui aparecem novamente a paciência e a compreensão, associadas à fragilidade, dependência econômica, submissão, dedicação e temor à autoridade do homem. “Homem” no singular, visto que sua história é marcada pelo amor a apenas uma figura masculina.
	A Má e/ou A Prostituta	Má e perigosa justamente porque ousa “invadir” espaços não designados para a figura feminina. Sua maldade não vem apenas da quebra dos “bons costumes”, mas porque ela pode se vingar de quem atravessa o seu caminho. “Ela é vingativa, é ousada, é rebelde, é odiada, é temida, é desejada, ela desafia a ordem” (Silva; Ribeiro; John, 2017).
	A Amada	Realização da noção de perfeição feminina e do mito do amor cortesão e romântico, a Amada ama sem contradições e mergulha em “promessas de felicidade eterna” (Oroz, 1999, p.70). É o objeto de desejo do protagonista e pode levá-lo a mudar seu comportamento. Ao contrário da Prostituta, essa figura “não traz desgraças ao homem” e eles “sempre se

		casam” (Oroz, 1999, p. 70).
<b>TELSEREN (2021)</b>	A Subalterna (Nomenclatura proposta por Telseren, 2021)	Baseada no discurso orientalista, é miserável, oprimida e carece de qualquer liberdade. Usa o véu e fala sua língua nativa, sendo usada, em geral, para conferir “autenticidade” à trama. Geralmente, pode ser vista em multidões e falando bastante, servindo como uma espécie de elemento decorativo.
	A Modernizada (Nomenclatura proposta por nós)	É ocidentalizada, economicamente independente, atraente, desejável sexualmente e, geralmente, é apaixonada por um homem ocidental. Porém, ou é “apolítica” ou prefere não se envolver em questões políticas.
	A Guardiã do Lar (Nomenclatura proposta por nós)	Figura materna e tradicional, usa o véu e é consciente politicamente. Possivelmente não trabalha (de maneira remunerada), ficando encarregada do lar. Não é sexualmente desejável, mas é politizada e, no fundo, deseja se “ocidentalizar”. Por esse último ponto, o público pode criar empatia com ela.

FONTES: Silva, Ribeiro e John (2017); Oroz (1999); Telseren (2021).  
Resumo/organização de autoria própria (2025).

Estabelecido esse referencial, são selecionadas as personagens da análise: Dalila (Alice Wegmann), Soraia (Leticia Sabatella), Fairouz (Yasmin Garcez) e Áida (Darília Oliveira). Essa seleção se dá por dois motivos. O primeiro deles é primordial naquilo que diz respeito aos objetivos da pesquisa: essas personagens são, enfim, as mulheres muçulmanas centrais de *Órfãos da Terra* (2019)<sup>58</sup>. O segundo motivo é o fato de que a história dessas personagens se entrelaça de uma forma particular: todas elas fazem parte não apenas do mesmo núcleo narrativo, mas da mesma *família*. Dalila é filha do sheik Aziz Abdallah (Herson Capri) e de Soraia. Fairouz e Áida são as outras esposas de Aziz, madrastas de Dalila.

Tal conexão torna-se particularmente interessante quando considera-se que “os personagens de uma história não existem de forma isolada. Eles existem a partir de seus relacionamentos” (Silva, 2014, p. 4). Assim, como é explicitado durante a análise do objeto, no Capítulo 4, o que acontece com Soraia impacta Dalila, o que acontece com Dalila impacta

<sup>58</sup> *Órfãos da Terra* (2019) também traz, em um núcleo cômico secundário (e sem relações sanguíneas ou de parentesco com os Abdallah), a personagem Latifa (Luana Martau). A princípio, ela aparentava ser uma mulher muçulmana, sendo apresentada ao público como uma imigrante misteriosa, sempre coberta por um véu e “encomendada” para se casar com Ali (Mohamed Harfouch). Ali, vale explicitar, era um brasileiro com avô palestino, ambos residentes no Brasil durante o tempo da narrativa. O avô de Ali, Mamede (Flavio Migliaccio), estava preocupado com a paixão do neto por uma mulher de origem judaica e, por isso, fez a “encomenda”. Ao longo da trama, porém, descobre-se que Latifa não era de fato uma mulher estrangeira, nem muçulmana, mas uma brasileira (de religião indefinida) interessada em aplicar um golpe financeiro em Ali e Mamede. Latifa e Ali não ficam juntos, mas tornam-se amigos. Ela também acaba se apaixonando por um homem de origem judaica e se converte ao judaísmo para se casar com o amado.

Fairouz etc. Essas mulheres não são personagens muçulmanas “aleatórias”, mas uma família complexa, com laços particulares, sendo que cada personagem é (ou pode ser) afetada por como a narrativa da(s) outra(s) se desenvolve.

Definidas as personagens focais da análise, faz-se necessário estabelecer quais capítulos observar de maneira minuciosa. Para tanto, após assistir à telenovela em sua integralidade a partir da plataforma Globoplay, parte-se da interpretação de Syd Field (2001) acerca do “paradigma” dos roteiros de ficção, entendendo-se que estes costumam ser construídos sobre a estrutura aristotélica de três atos narrativos: começo, meio e fim. Assim, são selecionados, para cada uma das quatro personagens, os capítulos que as apresentam ao público; aqueles nos quais acontece o seu desenvolvimento central; e o desfecho de sua narrativa particular (ver Quadro 04, abaixo).

Nas transcrições presentes nesta dissertação (ver Anexo 01), os capítulos são dispostos de forma cronológica (Capítulo 01, Capítulo 02, Capítulo 03...) e não separados por personagem. Esta escolha se deve ao fato de que um mesmo capítulo pode conter (e frequentemente contém) cenas que envolvem mais de uma personagem simultaneamente.

Quadro 04 - Corpus desta pesquisa.

PERSONAGEM		MOMENTO	CAPÍTULOS
Dalila		Apresentação	01, 02, 03
		Desenvolvimento	21, 22, 23, 24, 26, 30, 34, 43, 86, 87, 88, 99, 121
		Desfecho	137, 142, 148, 150, 153
Soraia		Apresentação	01, 02, 03
		Desenvolvimento	11, 15, 16
		Desfecho	21, 22, 23
Fairouz		Apresentação	03
		Desenvolvimento	15, 16, 21, 22, 24, 26, 30, 34, 123
		Desfecho	148, 150, 153, 154

Áida		Apresentação	03
		Desenvolvimento	16, 21, 22
		Desfecho	24

FONTE: As autoras (2025)

Na sequência, tendo em vista a necessidade apontada por Rose (2022) de se capturar as dimensões verbais e visuais dos produtos televisivos, são realizadas a transcrição e a codificação dos capítulos selecionados em uma tabela (quadro) — considerando-se apenas as cenas em que as personagens de interesse aparecem, individual ou coletivamente (ver Quadro 05, abaixo).

Quadro 05 - Modelo de quadro de transcrição e codificação das cenas.

NOME(S) DA(S) PERSONAGEM(NS) PRESENTES NA CENA	
Número do capítulo - Minutagem da cena	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações (geral)
	<i>NOME - Transcrição das falas e ações</i>
	<i>NOME - Transcrição das falas e ações</i>
	2. Musicalidade (geral)
	2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena) 2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.) 2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente (geral)
	3a. Doméstico/privado — casa da personagem ou outro ambiente privativo
	3b. Público — ruas, praças, restaurantes, comércios, etc.
	3c. Profissional — escritório da personagem ou outro ambiente similar, em que ela exerça função profissional
	4. Cenário (geral)
	4a. Claro — amplamente iluminado
	4b. Escuro — pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu (por personagem)
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento (por personagem)
6a. Curta (acima do joelho)	
6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)	

	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores (por personagem)
	7a. Vibrante ou colorida
	7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b> (por personagem)	8a. Culpa 8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8d. Pureza 8e. Guarda do lar/domesticidade 8f. Maternidade 8g. Paciência 8h. Resignação 8i. Saudade 8j. Compreensão 8k. Fragilidade/medo 8l-i. Liberdade – em exercício pleno 8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8o. Sexualidade/sensualidade 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldia 8r. Perfeição 8s. Amor/enamoramento 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8v-ii. Casamento [desejado] 8w. Modernização/ocidentalização 8x. Independência 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem] 8z. Politização 8aa. Mentira/enganação/fingimento 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

FONTE: As autoras (2025)

Observa-se no quadro acima, além da disposição de elementos visuais e verbais, a inclusão de uma dimensão “emocional ou situacional” para cada cena. A codificação proposta nessa dimensão toma por base uma combinação dos substantivos encontrados nos modelos de Oroz (1999) e Telseren (2021), adicionando-se elementos percebidos durante a observação das personagens na telenovela. A inclusão dessa dimensão, ainda, é feita com vistas a resumir

o(s) resultado(s) da união entre os aspectos verbal e visual de maneira quantificável, o que permite uma visualização mais clara das repetições e ausências.

Assim, procede-se à produção de quadros de frequência. São feitos quatro quadros, sendo um para cada personagem analisada. Esses quadros obedecem ao seguinte modelo:

Quadro 06 - Modelo de quadro de frequência individual.

<b>NOME DA PERSONAGEM</b>	
<b>Total de cenas analisadas: XX</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	2. Musicalidade
	2a. Ausente - XX vezes 2b. Presente - XX vezes 2c. Presente - XX vezes
	<b>Dimensão visual</b>
	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado — XX vezes 3b. Público — XX vezes 3c. Profissional — XX vezes
	4. Cenário
	4a. Claro - XX vezes 4b. Escuro - XX vezes
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu - XX vezes 5b. Sem véu - XX vezes
	6. Vestimenta - comprimento
	6a. Curta - XX vezes 6b. Média - XX vezes 6c. Longa - XX vezes
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida - XX vezes 7b. Sóbria, escura ou preta - XX vezes
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8a. Culpa - XX vezes 8b. Confiabilidade - XX vezes 8c-i. Virtude [geral] - XX vezes 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] - XX vezes 8d. Pureza - XX vezes [...]

FONTE: As autoras (2025)

A partir da criação dos quadros, são feitos dois movimentos.

O primeiro deles (ver seção 4.2) responde à necessidade levantada pelo primeiro objetivo específico desta dissertação: identificar reforços e rupturas de estereótipos quanto às mulheres muçulmanas, especificamente nas personagens analisadas. Isso envolve compreender se cada uma delas: 1) apresenta características dos *arquétipos femininos melodramáticos* (Oroz, 1999) e em qual medida esses arquétipos são reforçados ou contestados; 2) representa algum estereótipo frequentemente associado às *mulheres muçulmanas* no mundo não-oriental (Telseren, 2021) e em qual medida esses estereótipos são reforçados ou contestados. A ideia de “contestação” ou “ruptura” aproveita a noção de Williams (1979) quanto àquilo que é “emergente” nos produtos audiovisuais; as tendências ou “transgressões” (Távola, 1996) que conseguem se inserir (ou são cooptadas) em um produto permeado por uma ideologia dominante.

Para tanto, é feita uma análise direta dos quadros de frequência, avaliando-se os dados encontrados e produzindo-se interpretações a partir destes. Neste primeiro momento, valoriza-se uma *comparação quantitativa/numérica* entre as personagens, apontando qual delas aparece mais (e menos) em cada ambiente, em cada enquadramento emocional, com cada vestimenta etc. — e percebendo como isso pode se relacionar a cada arquétipo/estereótipo.

Na sequência, procede-se ao segundo movimento (ver seção 4.3), que atende ao segundo objetivo específico desta dissertação: compreender as diferenças e semelhanças entre a representação das personagens. Visando esse fim, parte-se dos resultados encontrados no primeiro movimento para compreender as possíveis prevalências e ausências de *Órfãos da Terra* (2019) — limitando-se ao escopo estrito dos capítulos e cenas aqui analisados — com a adição de *discussões expositivas* e a produção de inferências sobre os capítulos em questão.

Tendo em vista a relação familiar estabelecida entre as quatro personagens focais, procura-se observar como a narrativa de cada uma delas se entrelaça no desenvolvimento das outras — uma conexão que contribui para a formação de sentidos a respeito de cada personagem individualmente, por aproximação e contraste, e da família Abdallah como um todo, por agrupamento.

## 4 REPRESENTAÇÕES EM MOVIMENTO: ANÁLISE DO OBJETO

No presente capítulo, a representação de mulheres muçulmanas em *Órfãos da Terra* (2019) é analisada seguindo a técnica da Análise de Imagens em Movimento (Rose, 2002). Antes, faz-se necessário explicar um pouco mais sobre essa telenovela. Abaixo, há uma exposição resumida sobre a história e as quatro personagens privilegiadas nesta dissertação.

### 4.1 PARA VER E LER “ÓRFÃOS DA TERRA” (2019)

Em 2 de abril de 2019, a Rede Globo estreava *Órfãos da Terra*, telenovela exibida originalmente no horário das 18h. A trama, que se estendeu até o dia 27 de setembro daquele ano, com reprise do último capítulo no dia 28, contou com 154 episódios, cada qual com 35 minutos de duração (em média).

*Órfãos da Terra* (2019) foi concebida e veiculada no contexto da Guerra Civil Síria (2011-2024/incerto). Tal produto tinha como intuito central conscientizar a população brasileira acerca das temáticas da imigração, oferecendo uma visão acolhedora a respeito das pessoas em situação de refúgio — notavelmente, em um cenário em que líderes como Jair Bolsonaro, no Brasil, e Donald Trump, nos EUA, continuamente mostravam-se contrários à recepção de refugiados (Castro; John, 2023).

A construção da empatia diante da necessidade do refúgio se deu, principalmente, a partir da protagonista da telenovela, Laila (Julia Dalavia). Ela e sua família, que viviam felizes na Síria, eram árabes e cristãos. No cenário da guerra, tiveram sua casa bombardeada, sendo então obrigados a partir para um campo de refugiados no Líbano. Durante o bombardeio, o irmão mais novo de Laila (uma criança) sofreu um grave ferimento.

No campo de refugiados, Laila conheceu duas figuras que marcariam sua trajetória para sempre. A primeira foi Jamil (Renato Goés), que se tornaria instantaneamente o seu interesse romântico; e a segunda foi o sheikh muçulmano Aziz Abdallah (Herson Capri), primeiro vilão (antagonista) de *Órfãos da Terra* (2019). Ao vê-la entre os demais refugiados, Aziz decidiu, também de imediato, tomar Laila como esposa, ainda que contra a vontade dela.

Jamil, nesse ponto da história, era um dos principais capangas de Aziz, e estava no campo de refugiados justamente para ajudar o sheikh em outros interesses. O "mocinho" da história, todavia, não era submisso ao sheikh por ser "mau", mas porque Aziz o criara desde pequeno, “como alguém de seu próprio sangue” (tal qual declara Aziz nos capítulos iniciais da telenovela) — o que fez com que Jamil nutrisse uma grande gratidão pelo sheikh.

No campo de refugiados, é importante notar, o “mocinho” avistou Laila rapidamente, indo embora sem saber o seu nome, nem ao menos que aquela era a mulher que Aziz havia escolhido para se casar. Laila, caso os desejos de Aziz se tornassem realidade, se tornaria a quarta esposa do sheikh, junto a Soraia (Letícia Sabatella), Fairouz (Yasmin Garcez) e Áida (Darília Oliveira).

Para que pudesse obrigar Laila a se casar com ele, Aziz ordenou que alguns de seus capangas roubassem todo o dinheiro da família de Laila — dinheiro esse que já era escasso, tendo em vista a situação do bombardeio e do refúgio. Assim, eles ficaram sem ter como bancar o tratamento do irmão pequeno de Laila. O sheikh, prontamente, se ofereceu pagar os cuidados médicos da criança, desde que Laila se casasse com ele. A protagonista aceitou, em forma de sacrifício, para conseguir salvar seu irmão.

Antes que pudessem consumir o casamento, porém, o irmão de Laila faleceu no hospital. Ao saber da notícia, Soraia, a primeira esposa de Aziz, contou o ocorrido a Laila num gesto de empatia (visto que ela também fora, no passado, obrigada a se casar com o sheikh contra a sua vontade). Soraia, então, ajudou a protagonista a fugir escondida e se livrar do casamento.

Laila encontrou-se com sua família e se dirigiu junto a eles ao Brasil. De início, eles foram recebidos por um instituto dedicado ao acolhimento de refugiados que ficava em São Paulo. Depois, conseguiram se instalar na casa de Rania (Eliane Giardini), prima da mãe de Laila, que já morava no Brasil há bastante tempo.

Quando descobriu sobre a fuga, o sheikh ficou furioso e mandou que Jamil — seu homem de maior confiança — fosse atrás de Laila para trazê-la de volta ao Líbano. Jamil, ao ver uma foto da mulher que ele deveria perseguir, notou que era a mesma pela qual ele se apaixonara no campo de refugiados do Líbano. O “herói” decidiu aceitar a viagem somente para encontrá-la novamente, mas sem “enviá-la” de volta ao sheikh, nutrindo o objetivo de casar-se com ela e abandonar a vida de capanga de Aziz. Ele, evidentemente, não avisou o sheikh sobre seus planos, tendo a intenção de fugir do vilão em segredo.

Jamil, porém, estava prometido para se casar com Dalila (Alice Wegmann), a filha amada de Aziz e a segunda vilã de *Órfãos da Terra* (2019). No decorrer da trama, Dalila se tornaria a principal antagonista do casal de heróis.

Quando soube que o pai havia enviado Jamil para o Brasil — e, portanto, para longe dela — Dalila se enfureceu. Ela já estava com raiva de Laila por conta do interesse de seu pai pela protagonista, visto que a vilã acreditava que Soraia, sua mãe, deveria ser a única esposa

de seu pai. Toda essa fúria aumentou a partir de dois outros acontecimentos, cruciais para fixar a caracterização de Dalila como antagonista central de *Órfãos da Terra* (2019).

O primeiro desses acontecimentos foi o assassinato de sua mãe pelas mãos de seu próprio pai. Aziz matou Soraia num ataque de raiva e ciúmes, por descobrir que ela o traía com outro homem. Esse homem era Hussein (Bruno Cabrerizo), primo de Jamil, que também era capanga de Aziz e servia ao sheikh não por uma “maldade”, mas por uma gratidão alimentada desde a infância (assim como ocorrera com Jamil). Ao descobrir sobre o romance proibido dos dois, Áida, que desejava se tornar a "principal" esposa do sheikh, denunciou Soraia a Aziz, levando ao assassinato da mãe de Dalila. Essa atitude causaria, também, uma grave briga entre Áida e Fairouz, visto que a última sentia uma forte amizade por Soraia.

O segundo acontecimento que transformou Dalila e intensificou seu poder vingativo foi outro assassinato: agora, o de seu pai. Aziz foi morto no Brasil. Quando descobriu que Jamil o abandonara enquanto capanga e se enamorara de Laila, e que os dois estavam vivendo felizes juntos no continente americano, o sheikh decidiu vir, ele próprio, encontrar o casal de protagonistas e assassiná-los. Todavia, antes de que pudesse concretizar seu plano, Aziz foi morto — por uma pessoa que só seria revelada em estágios mais avançados da trama, mas que não era nem Jamil, nem Laila. Dalila tornou-se (erroneamente) convicta de que os culpados eram o casal de protagonistas.

Movida por todo o ódio que se intensificara a partir da perda de ambos os pais, Dalila veio também ao Brasil para se vingar dos heróis de *Órfãos da Terra* (2019). Ela, contudo, ainda amava Jamil, e empreenderia uma série de trapaças, mentiras e fingimentos para tentar conquistá-lo — ou, ao menos, para destruir a sua relação com Laila, a quem ela atribuía a culpa pelas maiores desgraças de sua vida individual e familiar (o desinteresse de seu amado e o assassinato de seu pai).

Ao vir ao Brasil, Dalila adotou um plano elaborado para se aproximar dos protagonistas, já que ela precisava acabar com Laila e sua família e fazer Jamil se apaixonar por ela. Dalila veio disfarçada sob o codinome "Basma", que seria uma rica e benevolente empresária síria interessada em ajudar o instituto de refugiados (o mesmo que acolhera a família de Laila quando eles chegaram ao Brasil).

Jamil não a reconheceu, contraditoriamente, porque "Basma" não usava nenhuma forma de véu islâmico — e Dalila, na única vez que o protagonista a vira no passado, estava de véu. O véu atuou, assim, como uma ferramenta fundamental para a concretização dos planos da vilã. A própria atriz Alice Wegmann falou sobre isso em seu perfil no X, o antigo Twitter (Wegmann, 2019):

Gente vcs [sic] que tão na dúvida se o Jamil não reconhece a Dalila/Basma: ele só encontrou com ela UMA VEZ de HIJAB (coberta com véu) e a conversa nem foi tão longa. Eu Alice se vejo uma pessoa rapidinho 2 vezes já esqueço, imagina esse menino 3 anos depois gente #ÓrfãosDaTerra

Após muitas intrigas, maldades e planos mirabolantes, "Basma" foi descoberta e desmascarada na frente de todos, durante um evento do instituto de refugiados — e Dalila voltou a usar o véu, assim como assumir o seu nome verdadeiro. Mesmo com a revelação, a vilã não se desanimou; pelo contrário, continuou a executar seus planos, agora liberta da necessidade de fingir ser "boa".

Na série de capítulos que encerra *Órfãos da Terra* (2019), Dalila acabou sendo presa por seus crimes, mas conseguiu fugir. Nessa fuga, tentou novamente assassinar o casal de protagonistas, sem sucesso, até que ela própria foi assassinada pela polícia.

Algo que é importante notar, todavia, é que a vilã foi presa estando grávida. O pai da criança era Paul (Carmo Dalla Vecchia), amante que ela conhecera ainda no passado, quando fora estudar em Londres (ver seção 4.1.1), e que a reencontrou no Brasil para ajudá-la em seus planos de vingança. Pouco após ter a farsa de “Basma” revelada a todos, Dalila o mata, um dos crimes que acabou condenando-a à prisão.

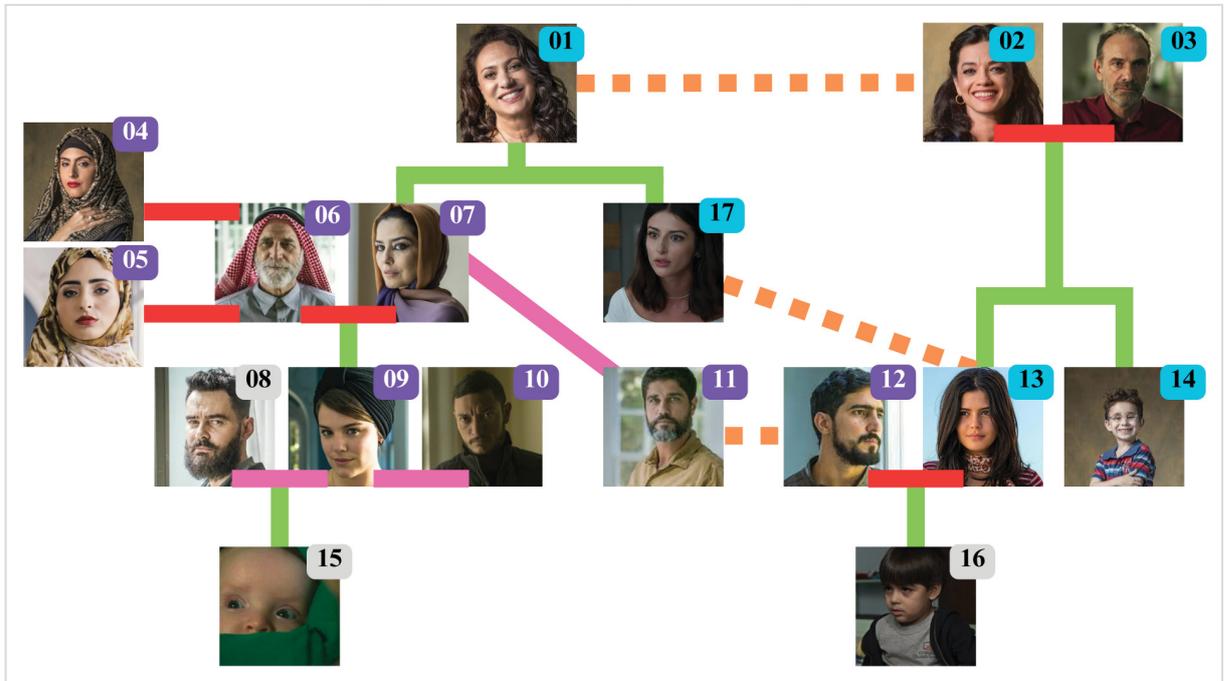
Ela deu à luz a bebê Soraia (nomeada em homenagem à sua mãe) enquanto ainda cumpria pena — fase em que, aliás, foi frequentemente visitada pela madrasta Fairouz, que viera ao Brasil para tentar ajudar a enteada e cumprir a promessa que fizera à amiga Soraia antes de sua morte. Foi na maternidade que Dalila, ajudada por outro de seus amantes, Youssef (Allan Souza Lima), conseguiu fugir, abandonando a bebê no hospital — mesmo que tenha relutado muito em fazê-lo.

A bebê, com a fuga da vilã, foi levada para a casa de sua bisavó (avó de Dalila), que era Rania — coincidentemente, a prima da mãe de Laila; a mesma que acolheu Laila e família após a chegada deles ao Brasil, permitindo que eles saíssem do instituto de refugiados. Rania, que já morava no Brasil há muitos anos, era também a mãe de Soraia Abdallah. Durante seus dias de fuga da polícia, logo antes de ser morta, Dalila prestou escondida uma última visita à bebê Soraia. A visita à filha estabeleceu o breve momento de redenção da antagonista.

Mesmo amando a criança, porém, Dalila jamais desistiu de assassinar Laila e Jamil. Seus planos de vingança ultrapassavam até mesmo o seu amor de mãe. Dalila foi morta pela polícia tentando concretizar esses planos. Ao morrer, a antagonista teve uma visão metafísica de seu pai, marcando o seu reencontro com ele — que era uma representação não apenas da "maldade", mas também do Islam (Castro; John, 2023) — no além-vida.

Os esquemas abaixo sintetizam as relações entre os personagens citados acima, para melhor compreensão do leitor e da leitora desta dissertação.

Figuras 01 e 02 - Personagens e relações (geral).



**RELIGIÃO**  
 MUÇULMANOS  
 CRISTÃOS  
 INDEFINIDA

**RELAÇÕES**  
 CASADOS  
 AMANTES  
 FILHOS  
 PRIMOS  
 (em diferentes graus)

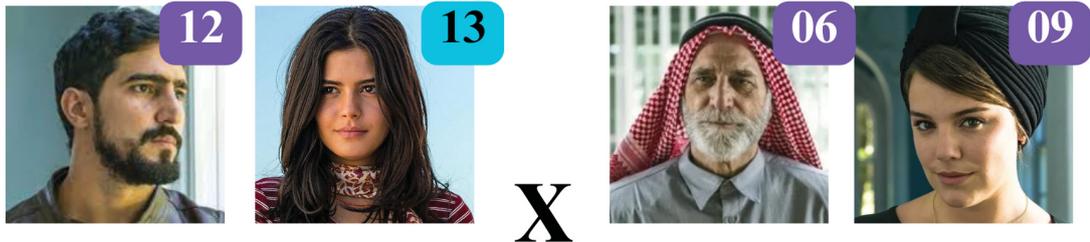
1. RANIA (Eliane Giardini)
2. MISSADE (Ana Cecília Costa)
3. ELIAS (Marco Ricca)
4. FAIROUZ (Yasmin Garcez)
5. ÁIDA (Darília Oliveira)
6. AZIZ (Herson Capri)
7. SORAIA (Leticia Sabatella)
8. PAUL (Carmo Dalla Vecchia)
9. DALILA (Alice Wegmann)
10. YOUSSEF (Allan Souza Lima)
11. HUSSEIN (Bruno Cabrerizo)
12. JAMIL (Renato Goés)
13. LAILA (Julia Dalavia)
14. KHALED (Rodrigo Vidal)
15. BEBÊ SORAIA (Sem informações)
16. RADUAN (Breno Dellatorre)
17. CAMILA (Anaju Dorigon)

FONTE: As autoras (2025)

Figuras 03, 04, 05 e 06 - Personagens e relações (maiores detalhamentos).

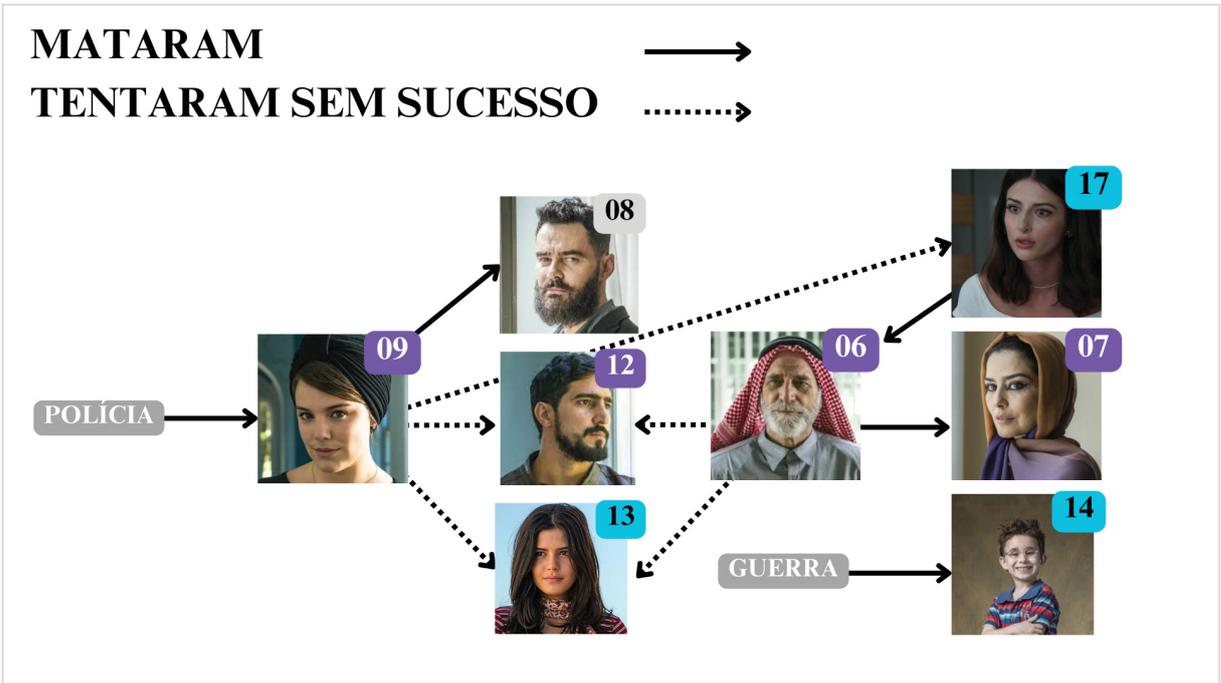
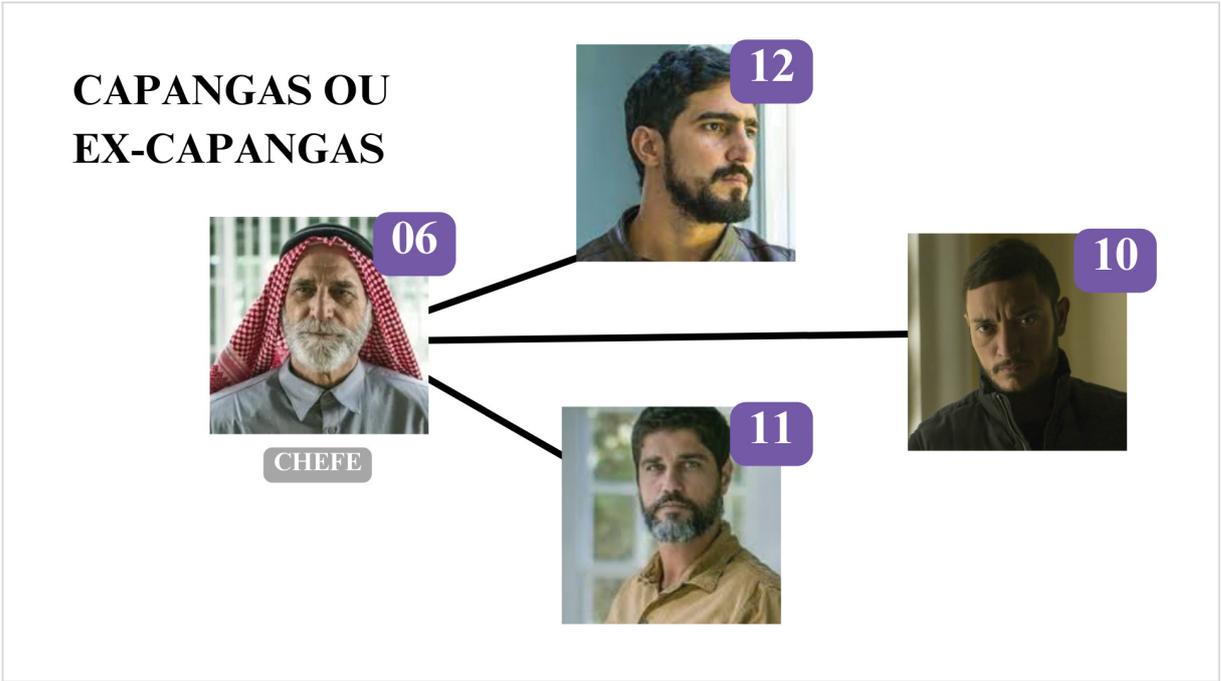
**PROTAGONISTAS**  
 (“HERÓIS”, “MOCINHOS”)

**ANTAGONISTAS**  
 (“VILÕES”, “MAUS”)



**PROMETIDOS PARA CASAR**  
 (UMA DAS PARTES NÃO QUERIA)





FONTE: As autoras (2025)

Figuras 07, 08, 09 e 10 - Cronologia dos acontecimentos analisados.

## CRONOLOGIA DOS ACONTECIMENTOS ANALISADOS

### INÍCIO

01. Laila e família têm a casa bombardeada e o irmão é ferido (Siria)
02. Laila e família vão ao campo de refugiados (Líbano)
03. Jamil e Aziz vão ao campo de refugiados resolver assuntos quaisquer (Líbano)
04. Jamil se apaixona por "mulher" no campo de refugiados (Líbano)
05. Aziz se interessa por Laila no campo de refugiados e decide casar à força (Líbano)
06. Aziz usa ferimento de irmão de Laila como barganha (Líbano)
07. Irmão de Laila morre no hospital; Soraia sabe, Laila a princípio não (Líbano)
08. Soraia conta tudo a Laila e a ajuda a fugir (Líbano)
09. Laila emigra com a família (Brasil)
10. Jamil encontra Soraia e Dalila para tomar chá; Dalila está de véu (Líbano)
11. Dalila se mostra interessada no casamento; Jamil, não (Líbano)

12. Aziz manda Jamil atrás de Laila (Líbano > Brasil)
13. Jamil percebe que Laila é a "mulher" misteriosa do campo (Líbano)
14. Jamil abandona Aziz e vive feliz com Laila (Brasil)
15. Dalila não gosta que Jamil esteja longe (Líbano)
16. Soraia e Hussein se apaixonam (Líbano)
17. Fairouz ajuda Soraia a fugir com Hussein (Líbano)
18. Soraia pede que Fairouz cuide de Dalila após sua partida (Líbano)
19. Soraia vai encontrar Hussein no campo de refugiados (Líbano)
20. Soraia e Hussein planejam fugir (Líbano > Europa)
21. Áida descobre traição de Soraia e Hussein (Líbano)
22. Áida conta sobre traição de Soraia a Aziz (Líbano)
23. Aziz mata Soraia quando descobre traição (Líbano)
24. Dalila sofre com a perda da mãe (Líbano)
25. Fairouz e Dalila punem Áida severamente (Líbano)
26. Dalila expulsa Áida da mansão Abdallah (Líbano)
27. Aziz descobre traição de Jamil (Líbano)
28. Aziz decide matar Jamil e Laila (Líbano > Brasil)
29. Aziz é morto, por terceiros (Brasil)
30. Dalila descobre a morte de Aziz (Líbano)
31. Dalila sofre com a perda do pai (Líbano)

32. Dalila decide matar Jamil e Laila (Líbano > Brasil)
33. Dalila vem disfarçada como "Basma" (Brasil)
34. Paul ajuda Dalila em seus planos (Londres > Brasil)
35. Jamil e demais não reconhecem "Basma" (Brasil)
36. Diversos planos de Dalila e Paul dão certo (Brasil)
37. Paul fica com ciúmes de Dalila (Brasil)
38. Paul ajuda a revelar "Basma" a todos (Brasil)
39. Dalila reassume sua verdadeira identidade (Brasil)
40. Dalila coloca em ação outros planos (Brasil)
41. Paul é assassinado (Brasil)
42. Dalila se casa com Jamil à força (Brasil)
43. Jamil consegue se separar e voltar à Laila (Brasil)
44. Fairouz vem tentar cuidar de Dalila (Líbano > Brasil)
45. Dalila está grávida e diz que é de Jamil (Brasil)
46. Jamil consegue provar que o bebê não é dele (Brasil)
47. Descobre-se que Dalila assassinou Paul (Brasil)
48. Descobre-se que o bebê de Dalila é de Paul (Brasil)
49. Dalila vai presa por esse e outros crimes (Brasil)
50. Descobre-se que Camila matou Aziz em legítima defesa (Brasil)
51. Dalila dá à luz Bebê Soraia na prisão (Brasil)

52. Fairouz visita Dalila e Bebê Soraia diversas vezes (Brasil)
53. Youssef ajuda Dalila a fugir da prisão (Brasil)
54. Dalila abandona Bebê Soraia, mas sofre (Brasil)
55. Bebê Soraia vai ficar na casa de Rania [sua bisavó, avó de Dalila, mãe de Soraia original] (Brasil)
56. Dalila tenta matar Laila e Jamil, sem sucesso (Brasil)
57. Dalila é perseguida pela polícia (Brasil)
58. Dalila foge da polícia (Brasil)
59. Dalila visita Bebê Soraia uma última vez, escondida (Brasil)
60. Dalila se dirige ao casamento de Camila, escondida (Brasil)
61. Dalila tenta matar Camila, Jamil e Laila, sem sucesso (Brasil)
62. Dalila é perseguida pela polícia (Brasil)
63. Dalila é assassinada pela polícia (Brasil)
64. Dalila encontra Aziz no plano metafísico (Líbano)
65. Fairouz sofre com a morte de Dalila (Brasil)

↓  
**FIM**

#### 4.1.1 As quatro personagens

Pelo site Memória Globo (2022), Dalila é descrita como “arrogante e mimada”. Sobre sua história, o site expõe: “a filha de Aziz Abdallah (Herson Capri) e Soraia (Letícia Sabatella) **estuda em Londres e, por isso, é uma jovem à frente do seu tempo para os padrões locais**, mas conservadora, quando lhe interessa” (grifos nossos). Ainda que a análise da personagem seja ampliada nas seções seguintes desta dissertação, é importante refletir desde o princípio acerca dessa descrição. Esta acaba por reforçar, de maneira contundente, uma ótica explicitamente orientalista (Said, 1990), afirmando que Dalila é uma jovem “avançada” *por* estudar em Londres, no Ocidente, mas sem abandonar o “conservadorismo” de sua origem (árabe-muçulmana). A arrogância e o “ser mimada” também posicionam Dalila no espectro da vilania/antagonismo logo de início. Esse posicionamento se reforça com as frases finais de sua descrição: “[Dalila] é apaixonada por Jamil Zarif (Renato Góes). Ao descobrir o romance entre ele e Laila, fará de tudo para se **vingar** do casal” (Memória Globo, 2022, grifos nossos).

Em sua apresentação sobre as demais mulheres da família Abdallah, o portal (Memória Globo, 2022) descreve Soraia como “submissa e conformada” — adjetivos bastante diferentes daqueles designados à sua filha, Dalila. Novamente, frisa-se: a análise da personagem será feita em maior profundidade nas seções seguintes deste capítulo. Todavia, é importante perceber a intenção da telenovela, de acordo com a própria emissora, de retratar Soraia como “submissa”, atribuindo a ela um estereótipo frequentemente associado às mulheres muçulmanas na mídia (Telseren, 2021). Enquanto mulher oprimida pelo sheik, Soraia sofre punições severas por suas eventuais contravenções: “A primeira esposa de Aziz [...] nutre uma paixão platônica<sup>59</sup> por Hussein (Bruno Cabrerizo). Num lampejo de insubordinação, por sonhar com um destino diferente do seu para Laila (Julia Dalavia), ajuda a jovem a fugir do sheik [...]” (Memória Globo, 2022).

As duas outras mulheres muçulmanas de *Órfãos da Terra* (2019) recebem as seguintes descrições (Memória Globo, 2022):

Fairouz (Yasmin Garcez) — A segunda esposa de Aziz (Herson Capri) mantém uma relação maternal<sup>60</sup> com Soraia (Letícia Sabatella), a quem tenta proteger do sheik.  
 Áida (Darília Oliveira) — A terceira e mais jovem esposa de Aziz (Herson Capri) é falsa e ambiciosa. Ela não mede esforços para conseguir o posto de primeira esposa do sheik.

<sup>59</sup> A paixão é correspondida e se concretiza ao longo da trama, levando ao assassinato de Soraia por Aziz.

<sup>60</sup> A relação com Soraia é, na verdade, de amizade entre iguais. Fairouz é maternal com Dalila.

O que se percebe é um grande contraste entre as duas. Fairouz, “maternal” e empática; Áida, “falsa e ambiciosa”. Nesse sentido, Fairouz parece se aproximar da bondade de Soraia, enquanto Áida se associa à “ambição” vingativa de Dalila.

Nas seções seguintes (4.2 e 4.3), são explicitados e discutidos os resultados encontrados por meio da observação e codificação/decodificação de cada cena analisada, que resultou na produção de inferências sobre cada uma das personagens.

#### 4.2 TABELAS DE FREQUÊNCIA: PRIMEIROS RESULTADOS

No total, foram analisados 24 capítulos e 67 cenas. As tabelas de frequência elaboradas para cada personagem trazem os resultados expostos e discutidos abaixo.

As recorrências das *dimensões verbais e visuais* são destacadas em azul, considerando a maioria absoluta daquela personagem, sempre em comparação ao número menor; e em rosa, quando o número é de “0 vez” — visto que a ausência total de algo, e não somente a predominância deste, também é um dado que se considera relevante para a análise.

Para as recorrências de *sentimentos/situações*, manteve-se o padrão de destacar a ausência/nulidade em rosa. Para os destaques em azul, foi adotada uma lógica particular. Afinal: como definir o que é um número “grande” o suficiente para se considerar prevalente/majoritário? Para responder a tal indagação, optou-se por destacar em azul as situações/códigos que atingem ou ultrapassam a marca dos 40% da quantidade total de cenas de cada personagem.

Neste momento do capítulo, entendeu-se ser mais agradável — menos cansativo — para o leitor e a leitora trazer apenas os resultados finais nos quadros de frequência individual. No Anexo 01 é possível encontrar todas as transcrições e codificações, produzidas por capítulo e cena. Salienta-se: elas estão organizadas de maneira cronológica (não por personagem), visto que as quatro mulheres aparecem conjuntamente em boa parte das cenas.

No mais, na subseção seguinte (4.3), múltiplos diálogos e capturas de tela são utilizados para complementar e ilustrar a discussão e a análise das personagens. Assim, não apenas os números, visíveis logo abaixo, mas também a narrativa construída para cada uma das personagens; a trajetória destas na novela; a intensidade (e as sutilezas) de cada imagem e cada diálogo, que dão o tom do melodrama como gênero e de *Órfãos da Terra* (2019) como produto e objeto, são igualmente valorizados no corpo principal da dissertação.

Quadro 07 - Frequência individual de Dalila.

<b>DALILA</b>			
<b>44 cenas (40% = cerca de 17)</b>		<b>Recorrência</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	<b>2. Musicalidade</b>		
	2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena)	5 vezes	
	2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.)	8 vezes	
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)	<b>40 vezes</b>	
<b>Dimensão visual</b>	<b>3. Ambiente</b>		
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo	<b>27 vezes</b>	
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc.	17 vezes	
	3c. Profissional – escritório da personagem ou outro ambiente similar, em que ela exerça função profissional	1 vez	
	<b>4. Cenário</b>		
	4a. Claro – amplamente iluminado	13 vezes	
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado	<b>33 vezes</b>	
	<b>5. Vestimenta - véu</b>		
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)	<b>24 vezes</b>	
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)	<b>23 vezes</b>	
	<b>6. Vestimenta - comprimento</b>		
	6a. Curta (acima do joelho)	<b>0 vez</b>	
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)	10 vezes	
	6c. Longa (da canela até os pés)	<b>34 vezes</b>	
	<b>7. Vestimenta - cores</b>		
	7a. Vibrante ou colorida	12 vezes	
	7b. Sóbria, escura ou preta	<b>40 vezes</b>	
	<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8a. Culpa	3 vezes
		8b. Confiabilidade	<b>0 vez</b>
		8c-i. Virtude [geral]	<b>0 vez</b>
8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]		<b>23 vezes</b>	
8d. Pureza		<b>0 vez</b>	
8e. Guarda do lar/domesticidade		8 vezes	
8f. Maternidade		9 vezes	

8g. Paciência	0 vez
8h. Resignação	6 vezes
8i. Saudade	3 vezes
8j. Compreensão	3 vezes
8k. Fragilidade/medo	5 vezes
8l-i. Liberdade – em exercício pleno	1 vez
8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa	8 vezes
8m. Submissão/silenciamento/opressão	4 vezes
8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]	19 vezes
8o. Sexualidade/sensualidade	9 vezes
8p. Vingança/ódio/raiva	21 vezes
8q. Ousadia/rebeldia	22 vezes
8r. Perfeição	0 vez
8s. Amor/enamoramento	6 vezes
8t. Felicidade/alegria/comemoração	5 vezes
8u. Tristeza/choro/pesar	17 vezes
8v-i. Casamento [opressor]	0 vez
8v-ii. Casamento [desejado]	5 vezes
8w. Modernização/ocidentalização	8 vezes
8x. Independência	16 vezes
8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]	8 vezes
8z. Politização	2 vezes
8aa. Mentira/enganação/fingimento	17 vezes
8ab. Frieza/racionalidade exacerbada	12 vezes

FONTE: As autoras (2025)

Conforme observado, Dalila aparece mais vezes relacionada a músicas "negativas", associadas a sentimentos ou sensações como os de tensão, mistério, tristeza e outros. Isso se soma à predominância de ambientes "escuros" em suas cenas, colaborando para a criação de uma atmosfera mais sombria ou pesada frente à personagem. Ela também demonstra uma prevalência em ambientes privados.

Suas vestimentas tendem a ser pretas — embora, muitas vezes, estas estejam combinadas com tons de vermelho, reforçando seu lado sensual, independente e ousado, mas também sua característica ameaçadora.

As situações em que a antagonista usa (24 vezes) ou não usa o véu (23 vezes) são equivalentes, sem predominância numérica absoluta. Não obstante, Dalila tende a estar sem véu quando ela "não é ela mesma" — na prisão, em momentos de perda ou sofrimento, em situações de fuga. A personagem traja orgulhosamente hijabs ou turbantes quando está em pleno domínio de si (Castro; John, 2023).

Suas vestes, assim como as das outras personagens, tendem a ser longas — ainda que ela seja a única a usar, eventualmente, roupas de comprimento médio. Visto que as demais personagens analisadas são mais velhas — e marcadas pela “opressão” em relação ao sheikh Aziz, pai de Daila, que não apresenta o mesmo efeito subjugante sobre ela — o comprimento levemente encurtado das roupas da antagonista possivelmente está associado a um tipo específico de "juventude" e “modernidade” (ou ousadia) de Dalila, que não se manifesta da mesma maneira nas demais.

Os sentimentos ou situações mais vezes relacionados a ela são: "virtude" específica, necessariamente relacionada ao "feminismo/sororidade" ou amor a outra mulher (estritamente em contextos maternos/filiais); periculosidade ou ameaça partindo da personagem; vingança, ódio ou raiva; ousadia e/ou rebeldia; tristeza/sofrimento; mentira, enganação ou fingimento.

Também é importante frisar que Dalila se relaciona à busca de uma “liberdade” de maneira diferente das outras personagens aqui trabalhadas. Enquanto as demais (especialmente Soraia e Fairouz) conseguem ou não encontrar essa “liberdade”, necessariamente, por se livrarem do casamento opressor com Aziz, a trajetória de Dalila não passa por essa questão. A filha amada do sheikh não é, em geral, oprimida por ele. Sua luta pela “liberdade” aparece mais frequentemente de forma literal, como a fuga da polícia e/ou da prisão, ou no questionamento de normas sociais vigentes. No primeiro capítulo da telenovela, Dalila é apresentada ao público questionando os padrões de comportamento impostos “pela religião” (de acordo com o ponto de vista transmitido pela telenovela a respeito desta); isso, porém, acaba não se repetindo da mesma forma ao longo da trama.

Paralelamente, a personagem nunca está associada a contextos como os de confiabilidade, "virtudes" mais gerais para além da "sororidade" (ela e Áida são a dupla que não apresenta, nunca, uma associação nesse sentido), pureza, paciência ou perfeição, afastando-a dos arquétipos relacionados a uma vida amorosa romântica plena (idealizada nos moldes do amor romântico/melodramático).

Suas situações de amor, enamoramento ou casamento desejado envolvem Jamil, um homem que não corresponde ao seu amor. Ele, em verdade, passa de uma espécie de indiferença em relação a ela, quando os dois ainda habitam o Líbano, para um verdadeiro

sentimento de ódio pela vilã, visto que ela constantemente tenta afastá-lo de Laila, a heroína. Aqueles com quem Dalila se relaciona sexualmente (Paul e Youssef) a amam, mas não são correspondidos por ela. Ela também não se permite ser colocada em situações de idealização, “pureza” ou “perfeição” por tais homens, desenvolvendo com eles relações estritamente sexuais e por interesses próprios da antagonista — vingança, tramas mirabolantes, fuga etc.

Enquanto isso, os (mais raros) momentos de compreensão e resignação são prescritos a situações com sua filha, nascida já na reta final da telenovela, que junto a Soraia (mãe) dão a Dalila a mencionada possibilidade de uma "virtude feminista" de sororidade ou amor filial.

Ela é, contudo, a única personagem analisada em que a temática da politização está presente, chegando a protagonizar cenas em que declaradamente assume a “superioridade das mulheres frente aos homens”. Dalila também é a única a aparecer em seu ambiente profissional próprio, mesmo que ambas as ocasiões ocorram em poucas das cenas analisadas.

Dalila, assim, alinha-se ao arquétipo da Má de Oroz (1999) de maneira contundente, atuando, em grande parte, como um reforço ou reafirmação desse protótipo feminino melodramático. O arquétipo da Mãe (Oroz, 1999), por outro lado, pode ser associado a ela apenas com ressalvas; Dalila não é uma Mãe clássica de Oroz (1999) e sim uma ruptura desse arquétipo. Ela nos leva a questionar: é possível que uma Má também seja Mãe? Ou: é possível que a maternidade "cure" a vilania? Dalila, de fato, encontra na maternidade uma redenção — bastante curta, em termos de episódios — que a "purifica" rapidamente antes de sua morte. O desfecho da trama, todavia, deixa claro que para ela o desejo de vingança contra os protagonistas ainda está acima do enorme amor maternal que ela sente pela sua bebê.

Suas características sensuais, ousadas e independentes, além de firmar seu enquadramento enquanto Má, também assinalam um pouco de sua comunhão com a tipologia da Modernizada de Telseren (2021), o que é reforçado pelo fato de que a vilã fora estudar em Londres no passado, onde conheceu Paul. Esse enquadramento, porém, não é completo. Dalila é apaixonada por um homem árabe, Jamil, e não pode se configurar como "apolítica”.

Ainda que aja, em diversas cenas, como uma defensora de seu lar e de sua família, Dalila também não é uma Guardiã do Lar (Telseren, 2021) clássica. Isso por, como defendido acima, não ser predominantemente maternal, ser bastante desejada sexualmente por múltiplos homens e não querer, de forma alguma, se "ocidentalizar". Na verdade, muito da tomada de atitude e (re)energização de Dalila após a farsa de "Basma" ser revelada vem da sua reconexão com o Islam (com o véu, com as pinturas em árabe que aplica em seu braço). Tal reconexão culmina, após a morte da antagonista, com o reencontro metafísico com seu pai — este que, além de ser o primeiro vilão de *Órfãos da Terra* (2019), é construído pela narrativa

enquanto um símbolo (uma representação) da religião e de suas (supostas) “mazelas”: o patriarcado, a violência, a opressão etc. Assim, quanto às categorias de análise estabelecidas via Oroz (1999) e Telsereen (2021), entende-se que Dalila:

- 1) REFORÇA o arquétipo da Mãe;
- 2) ROMPE (em partes) com o arquétipo da Mãe;
- 3) ROMPE (em partes) com a tipologia da Modernizada;
- 4) ROMPE com a tipologia da Guardiã do Lar.

Quadro 08 - Frequência individual de Soraia.

SORAIA		
17 cenas (40% = cerca de 6)		Recorrência
<b>Dimensão verbal</b>	2. Musicalidade	
	2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena)	1 vez
	2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.)	6 vezes
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)	<b>12 vezes</b>
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente	
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo	<b>13 vezes</b>
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc.	4 vezes
	3c. Profissional – escritório da personagem ou outro ambiente similar, em que ela exerça função profissional	<b>0 vez</b>
	4. Cenário	
	4a. Claro – amplamente iluminado	5 vezes
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado	<b>12 vezes</b>
	5. Vestimenta - véu	
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)	<b>13 vezes</b>
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)	5 vezes
	6. Vestimenta - comprimento	
	6a. Curta (acima do joelho)	<b>0 vez</b>
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)	<b>0 vez</b>
	6c. Longa (da canela até os pés)	<b>17 vezes</b>
	7. Vestimenta - cores	
	7a. Vibrante ou colorida	<b>9 vezes</b>

	7b. Sóbria, escura ou preta	8 vezes
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8a. Culpa	0 vez
	8b. Confiabilidade	6 vezes
	8c-i. Virtude [geral]	9 vezes
	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]	5 vezes
	8d. Pureza	0 vez
	8e. Guarda do lar/domesticidade	0 vez
	8f. Maternidade	7 vezes
	8g. Paciência	2 vezes
	8h. Resignação	3 vezes
	8i. Saudade	2 vezes
	8j. Compreensão	4 vezes
	8k. Fragilidade/medo	6 vezes
	8l-i. Liberdade – em exercício pleno	0 vez
	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa	7 vezes
	8m. Submissão/silenciamento/opressão	11 vezes
	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]	0 vez
	8o. Sexualidade/sensualidade	2 vezes
	8p. Vingança/ódio/raiva	0 vez
	8q. Ousadia/rebeldia	14 vezes
	8r. Perfeição	4 vezes
	8s. Amor/enamoramento	11 vezes
	8t. Felicidade/alegria/comemoração	5 vezes
	8u. Tristeza/choro/pesar	10 vezes
	8v-i. Casamento [opressor]	13 vezes
	8v-ii. Casamento [desejado]	6 vezes
	8w. Modernização/ocidentalização	1 vez
	8x. Independência	0 vez
8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]	0 vez	
8z. Politização	0 vez	
8aa. Mentira/enganação/fingimento	9 vezes	
8ab. Frieza/racionalidade exacerbada	0 vez	

FONTE: As autoras (2025)

Soraia, mãe de Dalila e a primeira esposa do sheikh Aziz Abdallah, aparece com mais frequência em cenas com musicalidade "triste" ou "tensa", fixando continuamente a sua característica de opressão ou submissão a um casamento indesejado. As vezes em que Soraia está relacionada a musicalidades mais "felizes" são restritas a duas situações: primeiro, à ajuda que ela oferece para a fuga de Laila, impedindo que a protagonista se case forçosamente com o sheikh; segundo, à breve fuga com seu amado, Hussein, logo antes da morte dela.

Predominante no espaço privado, Soraia também só encontra a possibilidade do espaço público quando tenta fugir com Hussein, encontrando-o no campo de refugiados para prepararem a fuga. A maior parte dos cenários em que a personagem aparece são escuros, pesados, opressivos e tristes — mas ela é retratada em ambientes claros e leves durante a tentativa de fuga com Hussein.

O uso ou não do véu tende a seguir a mesma lógica. Ainda que Soraia, mais frequentemente vista com o véu, seja retratada algumas vezes sem ele no ambiente doméstico (todas as personagens o são), essa retirada se torna definitiva durante sua curta estada junto ao amado no campo de refugiados. Suas roupas, contudo, nunca deixam de ser longas, reforçando a ideia de uma respeitabilidade intrínseca.

As cores, por outro lado, não são raras em suas vestes, aparecendo (9 vezes) tanto quanto as roupas escuras e pretas (8 vezes). No início da trama, seus trajes coloridos, em tons brilhantes de roxo, azul e rosa, contrastam com as de sua filha e das demais personagens aqui analisadas, sugerindo uma espécie de "vida" ou "vivacidade" escondida/presa em Soraia. Tal qual outros elementos de sua personalidade, a "vivacidade" será realizada plenamente no desejo que nutre pelo amado Hussein.

Os sentimentos e situações predominantemente associados a Soraia são: confiabilidade; virtude, num sentido geral; maternidade (tanto em relação a Dalila, biologicamente, quanto em relação a Laila, por empatia); fragilidade e/ou medo; busca pela liberdade (fugir de Aziz para poder amar Hussein); submissão, silenciamento e opressão (ela é a personagem que tem a história mais marcada por essas características, ainda que todas a vivenciem em algum nível); ousadia e/ou rebeldia (sempre relacionadas à negação de Aziz e desejo/amor por Hussein); tristeza e pesar; casamento opressor, com Aziz; casamento desejado, com Hussein; mentiras ou fingimentos (sempre justificados pela trama, existentes exclusivamente para enganar Aziz e poder amar Hussein).

Paralelamente, Soraia nunca apresenta momentos de ameaça (partindo dela), vingança, raiva ou sentimentos comumente relacionados à Má (Oroz, 1999). Ainda que tente fugir do casamento forçado, ela também nunca é verdadeiramente "independente" — sempre age com

base no amor a um homem. Ela não é "tradicional", num sentido doméstico, nem politizada. Sua busca pela liberdade é guiada exclusivamente pelo amor.

Soraia, que de fato apresenta diversos traços maternos, não pode ser considerada uma Mãe clássica de Oroz (1999). A personagem é repleta de “virtudes”; as demais a adoram, confiam nela e a respeitam, e sua morte é um dos eventos cruciais para completar a vilanização de sua filha Dalila. Porém, ela é amada e desejada sexualmente por Hussein, e atua diante desse amor e desse desejo — ao contrário da Mãe, sobre a qual se deposita uma expectativa de assexualidade e pureza que ela não encarna. Soraia é, em verdade, a Amada perfeita (Oroz, 1999), visto que sua vida e luta giram em torno de Hussein, que corresponde ao seu amor em igual medida e a enxerga como algo precioso, digno da "felicidade eterna".

Ao contrário de seu amado, Soraia morre assassinada. Aziz também atira em Hussein, mas este consegue sobreviver. Ela é punida pela transgressão — uma transgressão que a construção da narrativa sempre reforça como positiva, necessária e moralmente desejável — com o ato máximo da tragédia, intensificando toda a dor, opressão e sofrimento aos quais ela é constantemente submetida e que dão o tom de sua jornada. Soraia se enquadra concretamente na Subalterna de Telseren (2021), ainda que seja um ente individual e não coletivo/decorativo. Nas subseções seguintes desta dissertação, será defendido que esse enquadramento é revelador sobre algumas óticas orientalistas que *Órfãos da Terra* (2019) acaba por preservar e difundir. Diante do exposto, compreende-se que Soraia:

- 1) ROMPE (em partes) com o arquétipo da Mãe;
- 2) REFORÇA o arquétipo da Amada;
- 3) REFORÇA a tipologia da Subalterna.

Quadro 09 - Frequência individual de Fairouz.

FAIROUZ		
23 cenas (40% = cerca de 9)		Recorrência
<b>Dimensão verbal</b>	2. Musicalidade	
	2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena)	2 vezes
	2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.)	0 vez
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)	22 vezes
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente	

	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo	15 vezes
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc.	8 vezes
	3c. Profissional – escritório da personagem ou outro ambiente similar, em que ela exerça função profissional	0 vez
	4. Cenário	
	4a. Claro – amplamente iluminado	5 vezes
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado	18 vezes
	5. Vestimenta - véu	
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)	20 vezes
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)	3 vezes
	6. Vestimenta - comprimento	
	6a. Curta (acima do joelho)	0 vez
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)	0 vez
	6c. Longa (da canela até os pés)	23 vezes
	7. Vestimenta - cores	
	7a. Vibrante ou colorida	4 vezes
	7b. Sóbria, escura ou preta	23 vezes
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8a. Culpa	1 vez
	8b. Confiabilidade	14 vezes
	8c-i. Virtude [geral]	16 vezes
	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]	18 vezes
	8d. Pureza	0 vez
	8e. Guarda do lar/domesticidade	3 vezes
	8f. Maternidade	14 vezes
	8g. Paciência	3 vezes
	8h. Resignação	7 vezes
	8i. Saudade	5 vezes
	8j. Compreensão	10 vezes
	8k. Fragilidade/medo	5 vezes
	8l-i. Liberdade – em exercício pleno	10 vezes
	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa	0 vez
	8m. Submissão/silenciamento/opressão	7 vezes
	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]	3 vezes
8o. Sexualidade/sensualidade	0 vez	

8p. Vingança/ódio/raiva	4 vezes
8q. Ousadia/rebeldia	5 vezes
8r. Perfeição	0 vez
8s. Amor/enamoramento	0 vez
8t. Felicidade/alegria/comemoração	2 vezes
8u. Tristeza/choro/pesar	10 vezes
8v-i. Casamento [opressor]	6 vezes
8v-ii. Casamento [desejado]	0 vez
8w. Modernização/ocidentalização	0 vez
8x. Independência	10 vezes
8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]	9 vezes
8z. Politização	0 vez
8aa. Mentira/enganação/fingimento	4 vezes
8ab. Frieza/racionalidade exacerbada	1 vez

FONTE: As autoras (2025)

Fairouz, madrasta de Dalila, segunda esposa de Aziz e amiga íntima de Soraia, também é associada quase exclusivamente a músicas tristes ou tensas, além de cenários escuros ou mal iluminados. Ela predomina no espaço privado. Está quase sempre usando véu e suas roupas sempre são longas. A coloração preta também é predominante em suas vestes, sendo raro que Fairouz vista outras cores.

Esse conjunto de fatores, porém, não aponta para uma direção que, de acordo com o senso comum, poderia levar à ideia de "opressão" ou tristeza. Fairouz, em verdade, é uma personagem em que a característica de "tradicionalismo (partindo da personagem)" é predominante. Em não raras cenas, ela aparece rezando ou fazendo menções espontâneas ao Islam/Allah. Ao contrário de Soraia, que tem mãe cristã (Rania), e que pode ter se revertido por obrigação (não é possível afirmar com certeza); e até mesmo de Dalila, que é bastante conectada à sua cultura, mas isso nem sempre se reflete na prática religiosa cotidiana (nas cenas analisadas, Dalila não aparece rezando, por exemplo); Fairouz apresenta uma devoção própria e genuína.

Ao lado do "tradicionalismo", os outros sentimentos e situações prevalentes na construção de Fairouz são: confiabilidade; virtude, num sentido geral; virtude, no sentido da sororidade/amor a outra mulher/filial; maternidade (ainda que ela não tenha filhos biológicos); compreensão; liberdade em exercício pleno; tristeza, choro ou pesar; independência.

Em contrapartida, Fairouz nunca está relacionada às ideias de pureza, busca da liberdade (sem poder executá-la plenamente), sexualidade ou sensualidade, perfeição, amor ou enamoramento, casamento desejado, modernização ou ocidentalização, nem politização.

Muito mais do que Dalila (que é antagonista), ou mesmo do que Soraia (que é "boa", mesmo sem ser a heroína da história) — ambas mães que rompem com o que se espera para tal arquétipo — Fairouz é a verdadeira representação clássica da Mãe de Oroz (1999). Depois da morte de sua amiga Soraia, Fairouz toma para si a responsabilidade absoluta de cuidar de Dalila, nutrindo por ela um amor maternal honesto, profundo, que não diminui diante dos erros da vilã. Ela também é respeitada por todos os outros personagens com quem contracenava, sendo representada como uma figura com valores inabaláveis, assexuada e de uma generosidade quase infinita (à exceção de Áida, a quem ela pune pelo papel na morte de Soraia — o que a narrativa representa como desejável).

Seu sofrimento está sempre relacionado à morte de Soraia e às desgraças causadas ou vividas por Dalila. Fairouz, inclusive, sofre muito mais do que Rania (avó biológica de Dalila, mãe de Soraia) quando a antagonista é morta. Todavia, não é possível afirmar que Fairouz exista apenas em função de outras personagens, pelo menos não exclusivamente. Quando Fairouz retorna à novela, já em sua reta final, ela é uma mulher completamente livre e independente, que age por si própria e pela promessa que fez à amiga amada (não a nenhum homem ou filho). Afinal, Aziz morreria ainda na primeira fase de *Órfãos da Terra* (2019) e aquele não era um casamento desejado. No Brasil, ela conquista amigos e relações próprias, que ultrapassam a mediação de Dalila. Assim, em algum sentido — especialmente por conta da maternidade, assexualidade e tradicionalismo — Fairouz pode se aproximar do modelo da Guardiã do Lar (Telseren, 2021), mas só até certo ponto. Ela, afinal, não tem qualquer desejo de ocidentalização, nem é politizada. Considera-se, portanto, que Fairouz:

- 1) REFORÇA o arquétipo da Mãe;
- 2) ROMPE (em partes) com a tipologia da Guardiã do Lar.

Quadro 10 - Frequência individual de Áida.

ÁIDA		
8 cenas (40% = cerca de 3)		Recorrência
Dimensão verbal	2. Musicalidade	
	2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena)	0 vez
	2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida,	0 vez

	etc.)	
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)	8 vezes
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente	
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo	8 vezes
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc.	0 vez
	3c. Profissional – escritório da personagem ou outro ambiente similar, em que ela exerça função profissional	0 vez
	4. Cenário	
	4a. Claro – amplamente iluminado	0 vez
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado	8 vezes
	5. Vestimenta - véu	
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)	7 vezes
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)	1 vez
	6. Vestimenta - comprimento	
	6a. Curta (acima do joelho)	0 vez
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)	0 vez
	6c. Longa (da canela até os pés)	8 vezes
	7. Vestimenta - cores	
	7a. Vibrante ou colorida	2 vezes
	7b. Sóbria, escura ou preta	8 vezes
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8a. Culpa	2 vezes
	8b. Confiabilidade	0 vez
	8c-i. Virtude [geral]	0 vez
	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]	0 vez
	8d. Pureza	0 vez
	8e. Guarda do lar/domesticidade	1 vez
	8f. Maternidade	1 vez
	8g. Paciência	0 vez
	8h. Resignação	1 vez
	8i. Saudade	0 vez
	8j. Compreensão	0 vez
	8k. Fragilidade/medo	3 vezes
	8l-i. Liberdade – em exercício pleno	0 vez

8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa	0 vez
8m. Submissão/silenciamento/opressão	4 vezes
8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]	5 vezes
8o. Sexualidade/sensualidade	0 vez
8p. Vingança/ódio/raiva	3 vezes
8q. Ousadia/rebeldia	0 vez
8r. Perfeição	0 vez
8s. Amor/enamoramento	0 vez
8t. Felicidade/alegria/comemoração	0 vez
8u. Tristeza/choro/pesar	1 vez
8v-i. Casamento [opressor]	5 vezes
8v-ii. Casamento [desejado]	2 vezes
8w. Modernização/ocidentalização	0 vez
8x. Independência	0 vez
8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]	1 vez
8z. Politização	0 vez
8aa. Mentira/enganação/fingimento	1 vez
8ab. Frieza/racionalidade exacerbada	4 vezes

FONTE: As autoras (2025)

Áida, a terceira esposa do sheikh, é a personagem menos complexa e mais "preto-no-branco" dentre as quatro mulheres muçulmanas analisadas nesta dissertação. Além de (ou justamente por) existir durante um período bastante curto de tempo durante a trama, Áida parece sempre "ser" ou "não ser" algo, estar ou não estar em determinados enquadramentos situacionais/morais etc. Assim como as demais, Áida aparece sempre ou quase sempre junto a músicas negativas, no ambiente doméstico ou privado e em cenários escuros. Ela também sempre ou quase sempre usa o véu, traja roupas longas e tem as vestes na cor preta. Seus principais enquadramentos emocionais ou situacionais são: fragilidade ou medo; submissão ou opressão; perigo ou ameaça partindo da personagem; vingança, ódio ou raiva; casamento opressor; frieza ou racionalidade exacerbada. Paralelamente, Áida não é uma personagem confiável, não apresenta qualquer tipo de virtude (nem “sororidade”), não é paciente ou compreensiva, não é sensual ou sexualizada, não se relaciona a questões de ousadia, felicidade, amor, independência ou busca por liberdade.

Apesar de viver momentos de sofrimento — que, quando descritos apenas numericamente, podem sugerir a ideia de empatia frente ao público — o que realmente marca

a narrativa de Áida é a sua "traição" em relação ao segredo de Soraia e Hussein. Como será defendido nas subseções seguintes, a personagem parece ter sido criada exclusivamente para ser odiada, seja pelo público, seja pelas demais personagens. Considera-se assim que Áida:

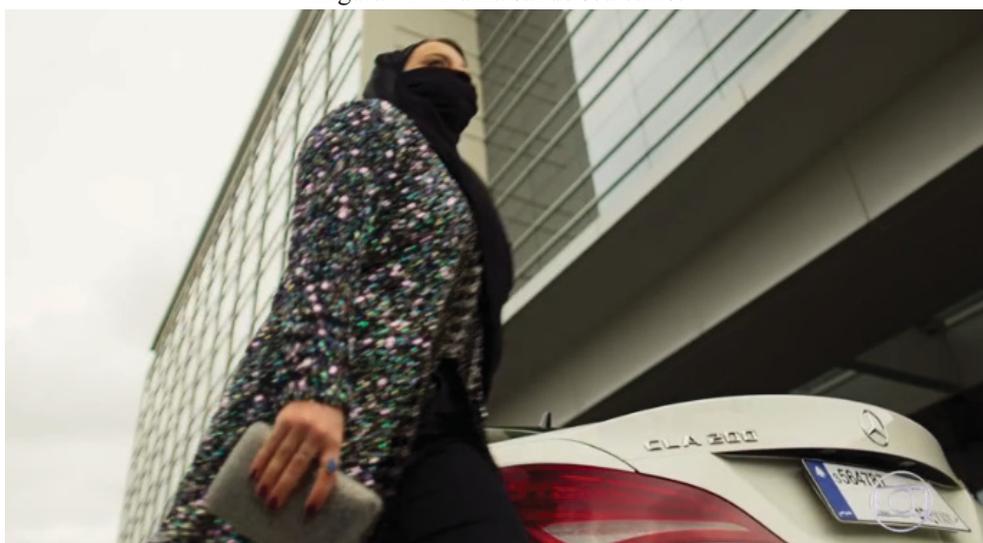
- 1) REFORÇA o arquétipo da Má;
- 2) ROMPE (em partes) com a tipologia da Subalterna.

A seguir, interpretações e inferências são feitas a partir das cenas analisadas. Explora-se os enquadramentos, reforços e quebras de maneira mais detalhada, evidenciando os momentos de apresentação, desenvolvimento e desfecho de cada personagem, bem como as relações estabelecidas entre elas. Ao fim da subseção, retoma-se os principais pontos identificados e propõe-se um fechamento argumentativo para cada personagem.

#### 4.3 DISCUSSÃO EXPOSITIVA: INTERPRETAÇÕES

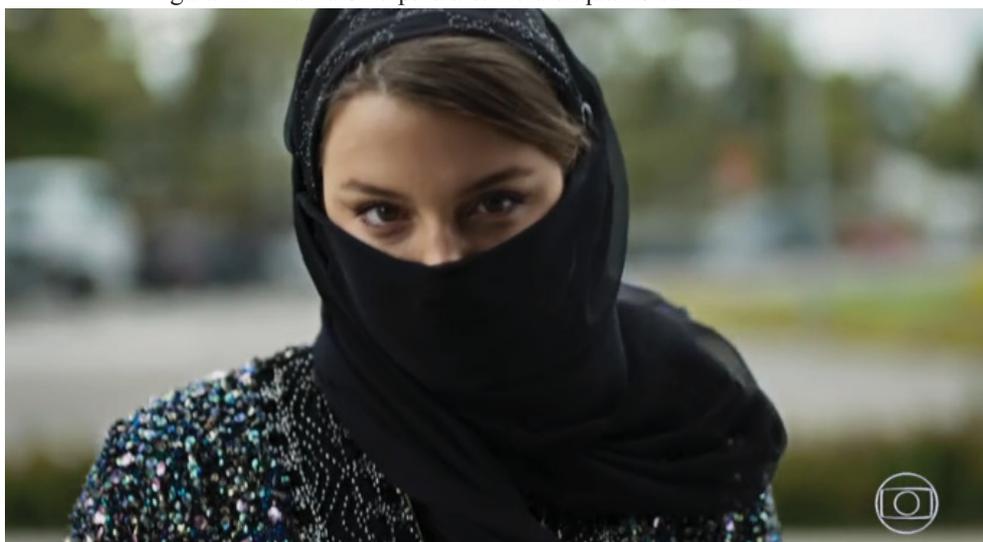
No Capítulo 01 de *Órfãos da Terra* (2019), Dalila é apresentada ao público sendo filmada de baixo para cima, saindo de um carro de luxo e tentando entrar em um prédio, no Líbano. O enquadramento passa a sensação de autoridade e imponência, demonstrando, desde o princípio, que aquela é uma personagem poderosa — em múltiplos sentidos.

Figura 11 - Dalila sai de seu carro.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 01, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 12 - Dalila olha para a câmera enquanto caminha.



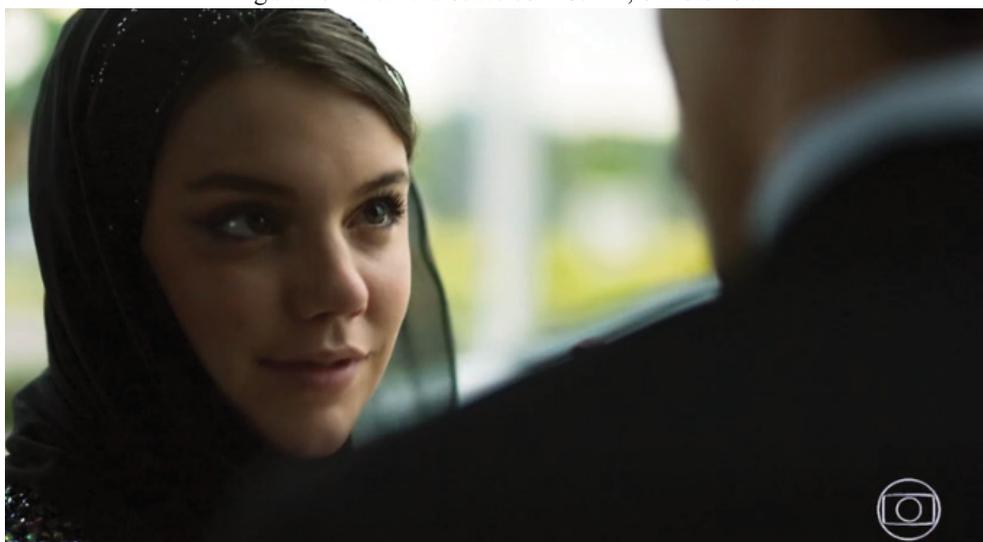
(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 01, 2019. Captura de tela via Globoplay)

A sensação de “poder” é reforçada, além da escolha do enquadramento, por três outros fatores. Em primeiro lugar, a ostentação econômica, expressa pelo carro e pelas roupas que Dalila usa, as quais contêm o que parecem ser pedras preciosas e/ou brilhantes. Esse aspecto a identifica, logo de cara, com o arquétipo da Má (Oroz, 1999) — visto que, além de serem mulheres não-vitimizadas (na linha do tempo da telenovela, Laila acabara de ter a casa atingida por um bombardeio durante a guerra), as vilãs/antagonistas tendem a ser ricas (Cf. Martín-Barbero, 2003; Castro; John, 2023).

Em segundo lugar, conforme a cena se desenrola, Dalila, ao caminhar na direção do prédio, olha diretamente para a câmera — de modo sensual, desafiador ou conquistador — e, igualmente, olha diretamente nos olhos do motorista Salim. Ela não demonstra ter qualquer medo de quem a observa, seja o público, seja a figura masculina.

Essa figura masculina, que impede Dalila de entrar no prédio e ordena que ela “se cubra” com o véu, surge como a primeira representação do Islam e da autoridade masculina frequentemente associada a ele — uma autoridade que, na ótica apresentada e posteriormente reforçada pela telenovela, oprime as mulheres por meio do uso do véu; e uma autoridade que Dalila, em toda a sua “ousadia” característica da Má (Oroz, 1999), prontamente desafia. Esse desafio é representado simbolicamente, pela remoção do véu que cobria sua boca, marcando neste ponto que Dalila “ousa falar”; e objetivamente, pela tentativa de entrar em um ambiente “proibido”, “cheio de homem”, ou mesmo de insinuar a possibilidade de mentir para o pai, o sheikh Aziz Abdallah — o qual, segundo Salim, não gostaria que a filha estivesse em tal ambiente.

Figura 13 - Dalila discute com Salim, o motorista.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 01, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Ao negar o “machismo” — impedimento de adentrar espaços, privação de liberdade individual e de escolha, autoridade do pai — Dalila também nega, em alguma medida “o Islam” (a visão que a cena reforça sobre suas tradições): a tradição de segregação espacial (Ahmed, 1999), o uso do véu. A telenovela, nessa cena, promove uma associação entre as duas coisas, “o machismo” e “o Islam”. Há uma marcação, inicial mas não imperceptível, da ótica que posiciona esse como o “patriarcado mais rígido do mundo” — tal qual citado por Vergès (2020) ao expor o discurso de feministas civilizatórias francesas no fim do século XX.

Por fim, o “poder” (empoderamento) de Dalila é reforçado pela música de fundo, que é a sua música tema e se repete diversas vezes ao longo da trama quando ela está em cena. Trata-se de *Sister* (2018), por Tracey Thorn, com participação de Corinne Bailey Rae<sup>61</sup>:

Don't mess with me / Don't hurt my babies / I'll come for you / You'll find you've bitten off / More than you can chew / You are the man / But I'm not your baby / I get so scared / I know you own the world / And I fight like a girl / But I am my mother / I am my mother now / I am my sister / And I fight like a girl / All I can do / Is all I'm doing / All I can stand / You trample me like dirt / But I'm used to things that hurt / Oh little man / You're such a baby / Put up your fists / Nobody ever loved / Someone they were afraid of [...] Oh, what year is it? / Still arguing the same shit / What year is it? / Same, same old shit [...]<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> A música pode ser acessada e ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=5A-XyMzTSWc>

<sup>62</sup> Em tradução livre, por nós: "Não ferre comigo / Não machuque meus bebês / Eu irei atrás de você / Você vai descobrir que mordeu / Mais do que consegue mastigar / Você é o homem / Mas eu não sou sua "baby" [queridinha] / Eu fico com tanto medo / Eu sei que você domina o [é dono do] mundo / E eu luto como uma garota / Mas eu sou a minha mãe / Eu sou a minha mãe agora / Eu sou a minha irmã / E eu luto como uma garota / Tudo que eu posso fazer / É tudo que eu estou fazendo / Tudo que eu posso suportar / Você me esmaga como sujeira [lixo] / Mas eu estou acostumada a coisas que machucam / Ah, homenzinho / Você é um bebezão / Levanta [exibe] seus punhos / Ninguém nunca amou / Alguém de quem se tem medo / [...] Ah, que ano é esse? / Ainda discutindo as mesmas merdas / Que ano é esse? / A mesma, velha merda [...]"

A música resume facetas características de Dalila, que se tornarão evidentes nos capítulos seguintes: a sua “sororidade” (empatia ou amor de uma mulher em relação à outra) específica para com a mãe — “*I am my mother, I am my mother now*”; o desafio/contravenção aos homens que são violentos e opressores com as mulheres — “*Oh little man, you’re such a baby*”; a insubmissão — “*I fight like a girl*”, “*Don’t mess with me*”; e até a ideia de que, por ter estudado em Londres, ela seria uma mulher “avançada” para a cultura árabe-muçulmana, nessa cena representada como “atrasada” e fundamentalmente patriarcal/machista — “*What year is it? Still arguing the same shit*”.

Em Dalila, o “ser avançada” marca também a “modernização” da personagem, aproximando-a da tipologia da muçulmana Modernizada de Telsereen (2021) — mesmo que tal aproximação não se dê por completo, como exposto na seção anterior deste capítulo e discutido a seguir. A Modernizada, assim como a Má de Oroz (1999), é ademais uma mulher sensual e desejada, algo que Dalila constantemente demonstra ser — vide o olhar direto e sensual para a câmera, a pluralidade de amantes durante a trama etc.

Mesmo diante de um aceno ao “feminismo”, Dalila segue, durante toda a sua trajetória, ganhando e reforçando cada vez mais traços da Má (Oroz, 1999) — esta que é a personagem ousada e insubmissa por excelência. A paixão que sente por Jamil, por exemplo, é um amor egoísta e nada recíproco, que a faz odiar a protagonista Laila. Esse ódio coloca o traço de “sororidade” (ou amor por outra mulher/filial) da antagonista em questionamento. Tal traço parece, de fato, só existir quando aplicado a Soraia, sua mãe, e mais tarde à bebê Soraia, sua filha, que nasce já nos últimos capítulos da telenovela.

No decorrer da cena, ainda no primeiro capítulo de *Órfãos da Terra* (2019), Dalila segue para a sua mansão. Lá, ela infringe um ferimento em si mesma para “incriminar” Salim, o motorista. Trata-se da primeira atitude vingativa da antagonista, que também a aproxima contundentemente do arquétipo da Má (Oroz, 1999). O momento também marca a passagem de um ambiente público — e claro, bem iluminado — para um ambiente privado — e escuro, mal iluminado.

É possível enxergar nessa transição uma associação do espaço público com a “luz” ou a “liberdade”, e o privado com a “escuridão”, algo “denso”, “pesado”. Por dentro, a mansão Abdallah possui diversos elementos claros, em especial os móveis e as janelas. Todavia, ela não é bem iluminada, mesmo que a luz natural tenha múltiplas vias de entrada. Em conjunto com os adornos e marcações de riqueza, os elementos claros da casa parecem “frios” ou “tristes” (ao invés de “suaves”, por exemplo), formando um conjunto que relaciona tal ambiente ao Traidor, o “aristocrata malvado” de que fala Martín-Barbero (2003).

Figura 14 - O carro de Dalila chega à mansão Abdallah.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 01, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 15 - Dalila caminha no corredor da mansão.

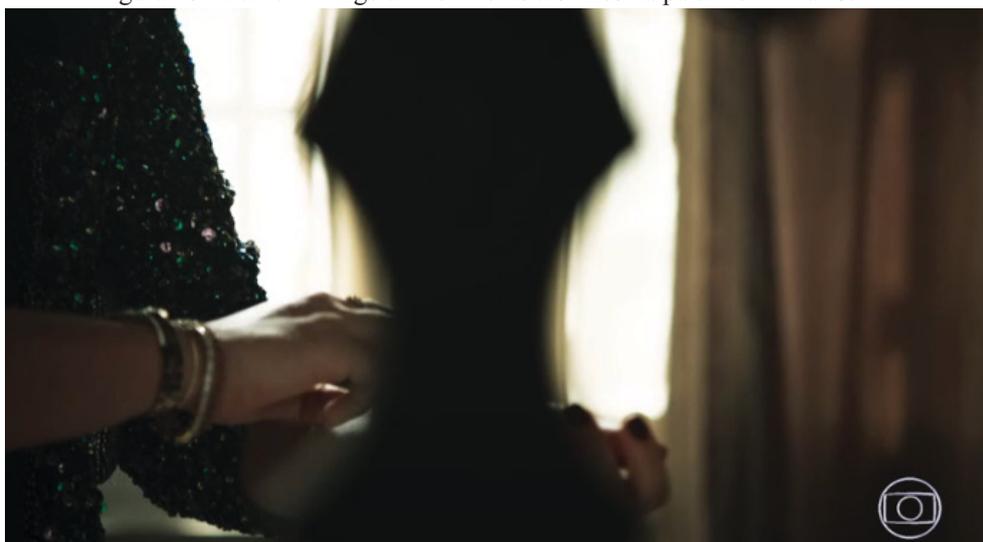


(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 01, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Após o ferimento infringido em si mesma, Dalila se dirige à sala da mansão e encontra seus pais. É assim que o público é apresentado a Soraia. É de se notar que ela e Dalila estão usando o véu dentro de casa — algo que elas, a princípio, não precisariam fazer.

Isso ocorre, provavelmente, por dois motivos. O primeiro, a caracterização: há a intenção de representar Soraia enquanto “a mãe muçulmana”, “a muçulmana do lar”, nesse seu contato inicial com o público. O segundo, um artefato circunscrito à própria lógica da trama: Hussein entraria na sala em seguida, assim que fosse chamado por Aziz. Hussein, mesmo que seja capanga do sheikh e conhecido de suas esposas e filha, não é um homem da família Abdallah, o que impediria as mulheres de tirarem o véu em sua presença.

Figura 16 - Dalila infringe um ferimento a si mesma para incriminar Salim.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 01, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 17 - Dalila (desfocada) e Soraia (em destaque).



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 01, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Também é relevante notar que Soraia, nesta cena e durante grande parte da sua fase de apresentação ao público, usa roupas coloridas, que contrastam com as roupas pretas de sua filha Dalila. Existe, de modo sutil, uma demonstração de “vida” na primeira personagem e uma sugestão de “trevas” na segunda.

Aziz, ao ouvir Dalila (falsamente) afirmar que fora Salim que ferira seu braço, decide torturá-lo. Tal violência marca novamente a representação do dito “patriarcado mais rígido do mundo” (Vergès, 2020) e da “violência irracional” do “terrorismo”, ou do homem muçulmano em geral (Burke, 2017; Barbosa, 2022). Por mais que esteja defendendo Dalila de uma suposta agressão, Aziz o faz por uma ideia tradicional de “honra” da filha, que não deveria ter sido tocada por outro homem fora de laços de paternidade ou matrimônio.

No Capítulo 02, Soraia veste uma roupa cor-de-rosa vibrante, ofuscada pelo ambiente escuro, e tem os cabelos presos para trás, sem véu. Ela e Laila conversam pela primeira vez sobre o casamento forçado de Laila com Aziz. Nesse momento, vê-se mais um marcador de representação da “opressão” no Islam: a protagonista, cristã, sendo submetida a um casamento indesejado com um poderoso sheikh muçulmano. Um casamento que não se dá por amor, mas por uma necessidade econômica, para salvar seu irmão ferido. Nessa cena, Soraia diz que Aziz “pode ficar violento se contrariado”, declarando que tentará cuidar da heroína. Cria-se a partir desse diálogo uma empatia entre as duas mulheres, ambas obrigadas pelas respectivas circunstâncias (e em distintas temporalidades) a se casarem com o sheikh.

Figura 18 - Soraia (de frente) conversa com Laila (de costas).



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 02, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Soraia, nesse momento por meio de sua relação com Laila (e não Dalila, sua filha biológica), é aproximada do arquétipo da Mãe (Oroz, 1999). Em seu discurso, Soraia é compreensiva, apoia e dá conselhos à “filha” simbólica — que é também uma projeção de si mesma no passado. Soraia tratar tão bem a protagonista incentiva a empatia do público quanto a ela. A primeira esposa de Aziz, por ser notavelmente uma mulher triste e “oprimida” por esse casamento, mas também uma Mãe (Oroz, 1999), acaba se aproximando adicionalmente da tipologia da Subalterna (Telseren, 2021).

No fim da cena, o arquétipo da Mãe (Oroz, 1999) é novamente reforçado pelo amor que Soraia declara à Dalila (agora sim, sua filha biológica). Apesar de Dalila ser uma personagem Má (Oroz, 1999), uma antagonista, Soraia a ama de qualquer forma — o que denota a resignação, a doação e a compreensão da Mãe (Oroz, 1999).

SORAIA - Escute, Laila. Sheikh Abdallah é um homem difícil, cheio de manias. Pode ficar violento se contrariado. Mas eu vou lhe dar conselhos que vão tornar a sua vida menos difícil aqui dentro. E vou estar sempre por perto. Pode contar comigo, **eu vou tentar proteger [você] como puder.**

LAILA - Shukran [obrigada], Soraia. Só não entendo por que está sendo tão boa comigo.

SORAIA - **Eu também já fui como você.** Uma menina... Com sonhos... Quando me casei com Aziz tive que abrir mão do verdadeiro amor. Eu sofri muito. E ainda sofro. Muitas vezes pensei até em fugir.

LAILA - E chegou a tentar?

SORAIA - La [não]. Nunca.

LAILA - Por quê?

SORAIA - Porque... Porque Aziz me deu o meu bem mais precioso. **Minha filha, Dalila. Ela é o sentido da minha vida.** E apesar de ser cruel com todo mundo, com Dalila ele é diferente, ele ama Dalila mais que tudo. Ela é a única pessoa que aquece o coração frio de meu marido. (Órfãos da Terra, Capítulo 02, 2019, grifos nossos)

Figura 19 - Dalila confronta seu pai sobre Laila.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 02, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Ainda neste capítulo, Dalila questiona o pai sobre o casamento dele com Laila, afirmando que Soraia deveria ser a sua única esposa. Sem véu e toda de preto, Dalila se permite estar em uma posição de confrontar o pai — um sheikh poderoso e temido por todos os outros personagens, menos ela. Ressalta-se todavia que esse é um “feminismo” relativo: uma empatia que neste ponto se restringe a Soraia e que vem acompanhada de um ódio a Laila. Por desejar e tentar exigir que seu pai tenha apenas uma esposa, Dalila (a personagem “moderna”, que estudara em Londres) representa uma crítica à *poligamia* do sheikh (o personagem tradicional, autoritário, do Líbano). Aziz rebate a crítica com o argumento de que “os homens têm necessidades”, algo que ela precisaria compreender.

É importante pontuar que, nessa cena, a poligamia não é retratada nos termos das discussões ocidentais contemporâneas sobre monogamia, não monogamia, pluralidade amorosa etc. Trata-se de uma telenovela ancorada no gênero melodramático e em valores

cristãos compartilhados socialmente no Brasil. Quando aplicada ao contexto específico da trama (a representação do Islam, feita por um país não-oriental), a ideia da negação *versus* imposição da poligamia pode ser ao mesmo tempo lida como: uma demanda genuína de mulheres muçulmanas que lutam pela justiça de gênero; um estereótipo que o Ocidente frequentemente difunde quando o assunto é o Islam (Cf. Hajjami, 2008; Ahmed, 1992).

No fim do Capítulo 02, quando Soraia e Laila conversam pela segunda vez, é Soraia, a muçulmana “oprimida”, que encoraja e materialmente viabiliza a liberdade de Laila. Curiosamente, o artifício que a esposa do sheikh oferece à heroína para que esta fuja do casamento forçado é uma burca, que impede Aziz de reconhecer a protagonista mesmo cruzando com ela nos corredores do hotel durante sua fuga. É como se, de acordo com a visão que a telenovela tende a reforçar também em capítulos seguintes, as mulheres pudessem usar uma parte do Islam (vestimenta) contra outras partes “do próprio Islam” (patriarcado).

Figura 20 - Da esquerda para a direita: Áida (de lado), Fairouz (de frente) e Soraia (de costas).



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 03, 2019. Captura de tela via Globoplay)

No Capítulo 03, Aziz descobre que Laila fugiu e desconfia de Soraia, seguindo para agredi-la. É notável que a primeira apresentação formal de Fairouz e Áida para o público, nessa mesma cena, seja completamente em silêncio e obedecendo ao marido. Elas são apenas um artifício “decorativo”. Isso, além de sinalizar visualmente o fato de Aziz possuir mais de uma esposa (poligamia), evoca a tipologia da muçulmana Subalterna (Telseren, 2021), mas tal enquadramento não se concretiza plenamente para elas no decorrer da trama. Ademais, o fato de Fairouz e Áida estarem sem véu, enquanto Soraia usa véu, e vestirem roupas bem menos coloridas do que aquelas usadas por Soraia, também identifica visualmente uma grande

diferença entre as três esposas Abdallah. Essa diferença ou distância, porém, também diminuirá ao longo da trajetória de Fairouz, que acaba se tornando importante nas narrativas tanto de Soraia, quanto de Dalila.

Soraia, no mais, demonstra uma virtude tão forte, típica do arquétipo da Mãe (Oroz, 1999), que não mente nem para Aziz quando questionada sobre sua cumplicidade com Laila (mais tarde, ela passaria a mentir para o sheikh sobre outros assuntos). Ela apresenta uma tentativa de confronto com o marido, que é logo interrompida pelo que viria a ser um tapa em seu rosto — intensificando a representação da violência associada ao “patriarcado muçulmano” e da Subalternização (Telseren, 2021) da personagem.

Dalila entra em cena de supetão para proteger sua mãe. Esse é mais um momento de relativa complexificação da antagonista — como sempre, através de Soraia. Especialmente antes da morte de seus pais, por mais que já possa ser identificada com o arquétipo da Má (Oroz, 1999) desde o início da trama, Dalila ainda possui sentimentos que vão além do ódio. Outra aparente nuance na “maldade” de Dalila aparece nesse mesmo capítulo quando ela e a mãe tomam chá com Jamil na mansão Abdallah.

Figura 21 - Dalila e Soraia recebem Jamil para um chá na mansão Abdallah.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 03, 2019. Captura de tela via Globoplay)

O cenário possui iluminação fraca e decoração sofisticada. Dalila faz um discurso bastante frio e “racional” (sem sentimentos exacerbadamente românticos) sobre o amor, reforçando sua posição de antagonista — por ser completamente diferente do que se esperaria de uma mulher no papel da Amada (Oroz, 1999) e diametralmente oposta ao próprio Jamil, herói masculino que representa o amor romântico. Apesar do discurso, contudo, Dalila de fato

ama/deseja Jamil, mesmo que dentro de uma concepção egoísta de amor. Corrobora-se, portanto, com a ideia de que, nestes primeiros capítulos, há nela algo além de “ódio”.

Adicionalmente, a cena do chá será fundamental para o desenrolar da telenovela como um todo. O uso do véu nesse momento, cobrindo cabelo e boca e deixando apenas os olhos à mostra, é aquilo que fará com que Jamil não reconheça Dalila quando ela vem ao Brasil persegui-lo, disfarçada de “Basma”, uma empresária síria que *não usa o véu*. Como Alice Wegmann (2019), a atriz que interpreta Dalila, comentou em seu perfil no X/Twitter, essa foi a única vez que Jamil a vira antes do “reencontro”.

Figura 22 - Dalila vê Jamil estando coberta com o véu.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 03, 2019. Captura de tela via Globoplay)

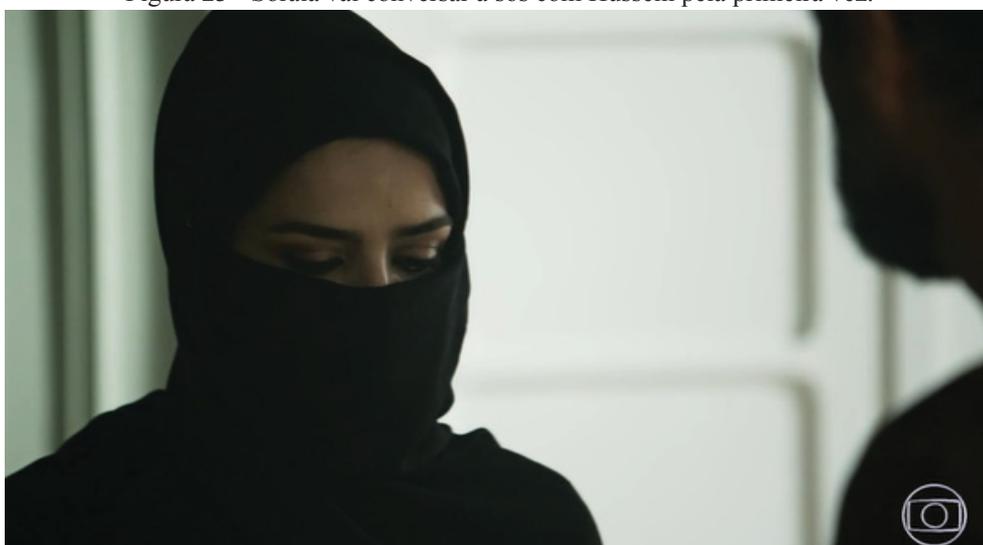
Nesse ponto, menos na cena do chá e mais na possibilidade posterior da existência de “Basma”, o véu — símbolo do Islam na mentalidade não-oriental — é usado como artifício de mentira e fingimento. Essas são características próprias do Traidor (Martín-Barbero, 2003), figura melodramática que embasa o antagonista. O véu, presente em Dalila e ausente em “Basma”, é indispensável para que Dalila concretize o seu fingimento e engane o herói de *Órfãos da Terra* (2019). Assim, a “corrupção” que a telenovela analisada associa frequentemente ao Islam passa a se relacionar não apenas ao patriarcado/Aziz, mas também à figura da mulher muçulmana, representada por Dalila — sendo ela, aqui, o estereótipo da “aliada do terrorismo” (da violência, do “mal”) que descreve Barbosa (2022). Esse movimento de aliar Dalila ao “Terror” será fortalecido nos capítulos que retratam sua fuga da prisão, a serem discutidos nas páginas seguintes desta subseção.

Avançando na história, no Capítulo 11, Soraia começa a apresentar atitudes mais “ousadas” e a mentir para o sheikh. Não obstante, tais situações jamais a aproximam do

arquétipo da Má (Oroz, 1999). Todas as mentiras e enganações de Soraia se justificam e são incentivadas pela construção da trama, visto que existem para que ela possa “fazer justiça” (para si e para os outros) ou se libertar da opressão de um casamento indesejado.

Nesse ponto da telenovela, Laila e Jamil já fugiram para o Brasil. Aziz está desconfiado de Jamil, até então um de seus capangas, que deveria trazer a protagonista de volta, mas não o faz. Aziz então manda ao Brasil Youssef, um capanga fiel, para investigar o herói. Quando descobre sobre as intenções de Aziz contra Jamil, Soraia vai escondido até o quarto de Hussein (na própria mansão Abdallah) para convencê-lo de tentar salvar o herói. Hussein é primo do protagonista.

Figura 23 - Soraia vai conversar a sós com Hussein pela primeira vez.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 11, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Vestida com uma roupa longa preta e um véu que deixa apenas os olhos à mostra, quando questionada por Hussein sobre o porquê de estar se arriscando e indo ao quarto dele alertar sobre o perigo que corre Jamil, Soraia responde: “Porque ele é seu primo... Eu sempre tive o sentimento de carinho e respeito por você e por Jamil também. Vocês dois são diferentes de todos os outros homens de Aziz... E são tão vítimas dele quanto eu”.

As vestes de Soraia, seu olhar baixo, a música tensa da cena, a pouca iluminação do cenário e a ideia de serem todos os personagens envolvidos apenas “vítimas” de Aziz seguem reforçando a Subalternidade (Telseren, 2021) da primeira esposa do sheikh e a maldade absoluta deste.

No Capítulo 15, tal noção volta a ser posta em cena, agora por Fairouz, que pela primeira vez assume um papel de decisão na telenovela. Soraia, novamente inteira de preto e quase completamente coberta pelo véu, tenta ir ao quarto de Hussein, sendo interrompida por

Fauze (Kaysar Dadour), mais um dos capangas do sheikh. Diante de uma situação de claro perigo, Fairouz, também de preto e quase inteiramente coberta, aparece para salvar a amiga. Encarando o capanga nos olhos, confiante, Fairouz improvisa: “Estávamos procurando *binti* [filha, menina] Karima, mas já encontrei. Podemos ir agora”. As mulheres saem dali apressadas. Para além do contínuo endosso da relação Islam-patriarcado-submissão, representada tanto pelo ambiente escuro, quanto pela música tensa e pela própria existência ameaçadora do capanga Fauze, floresce em *Órfãos da Terra* (2019) uma nova característica: a de amor e empatia genuína entre duas mulheres que ocupam posições hierárquicas iguais.

Figura 24 - Fairouz encara Fauze e salva Soraia.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 15, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Se o “feminismo” ou “sororidade”/amor filial de Dalila esteve, até então, sempre relacionado à sua mãe, e o de Soraia às suas “filhas” (biológica ou não), Fairouz apresenta a possibilidade de um carinho que não depende exclusivamente de relações entre mãe e filha, mas entre *amigas*. Após conseguirem sair da vista de Fauze, Fairouz reforça sua preocupação: “Você tem que tomar cuidado, Soraia, não pode continuar visitando Hussein. Está se arriscando demais.” Fairouz, porém, se arrisca sempre que necessário para proteger quem ama. Muito mais do que uma figurante ou “elemento decorativo”, como parecia ser em sua apresentação ao público, Fairouz começa a se tornar uma personagem confiável e virtuosa, o que pouco a pouco vai aproximando-a do arquétipo da Mãe (Oroz, 1999).

Apesar da preocupação da amiga e da ameaça de Fauze/Aziz, Soraia opta por continuar se arriscando para ir até Hussein. No capítulo 16, esse “risco” acaba trazendo um grande ponto de virada na trajetória da personagem — o que, de maneira condizente com a

intensidade emocional do gênero melodramático, traria as maiores felicidades e a maior tragédia de sua narrativa.

Como das outras vezes em que fora escondida ao quarto de Hussein, Soraia veste uma roupa comprida, preta, e um véu que cobre os cabelos e a boca, deixando apenas os olhos à mostra. O ambiente, iluminado apenas por um feixe de luz, é predominantemente escuro. Dessa vez, a personagem vai levar um remédio para cuidar de ferimentos do homem — demonstrando confiabilidade, preocupação e cuidado, mas num campo para além do maternal. Impressionado com toda a dedicação de Soraia, seja por ele, seja por seu primo Jamil, Hussein diz, encabulado: “Às vezes eu penso que a senhora não existe”.

Figura 25 - Soraia e Hussein se olham através do espelho.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 16, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Seus olhares se cruzam através do espelho, elemento que contribui para uma ambivalência simbólica. Por um lado, é uma representação do proibido, do “não ser”, ou daquilo que é uma imagem e não “o real”. Por outro, é justamente um *reflexo* da realidade desejada, jogando com as ideias de revelar e desvelar, ver e não ver, existir e não existir.

Soraia então afirma: “Mas eu existo”. A personagem retira o véu que cobre sua boca, deixando o rosto inteiro à mostra (à exceção dos cabelos), em uma ação que demarca a sua ousadia em falar e em existir num mundo ou contexto que a oprime e silencia. É uma ousadia similar à que fora construída com Dalila no Capítulo 01, na cena com o motorista. Soraia e Hussein, então, se aproximam e se beijam pela primeira vez.

Em uma cena romântica, ao mesmo tempo forte e terna, passa a existir a incipiente aproximação de Soraia com o arquétipo da Amada (Oroz, 1999), a figura desejada, perfeita e

idealizada pelo seu par romântico. É notável que esse enquadramento aconteça com uma personagem que, além de não ser a protagonista central da história, também é uma mulher mais velha (a “senhora”), que já possui uma filha adulta.

Soraia, agora, não é simplesmente uma Esposa (Oroz, 1999) ou uma Mãe clássica, relegada ao lar e às obrigações quanto ao marido — mesmo que seja, de fato, submissa e temente a Aziz. Soraia tem agora um *amante* e é uma Amada, ela deseja e é desejada, sem jamais se aproximar da Má (Oroz, 1999) por conta disso. Ela é uma figura que inspira paixão e vontade de mudança por parte do homem que a ama reciprocamente.

Figura 26 - Soraia e Hussein se abraçam logo antes de se beijarem.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 16, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Paralelamente, o caráter proibido do amor entre Soraia e Hussein intensifica a caracterização da personagem como a Subalterna (Telseren, 2021): “baseada no discurso orientalista, é miserável, oprimida e carece de qualquer liberdade”. À espreita do sheikh, de seus piores capangas e mesmo de Áida, a paixão entre os dois só pode ser concretizada em segredo. Esse desejo, para além do campo afetivo-sexual, é um *desejo de liberdade* mais amplo, tanto em relação ao casamento quanto à cultura em que Soraia está inserida, frequentemente representada por *Órfãos da Terra* (2019) como opressora. E, por esse desejo, Soraia será punida, imediata e consecutivamente, pelo sheikh e por aqueles que o servem.

A punição a Soraia soa obrigatória em dois níveis: o de Vitimizar (Martín-Barbero, 2003) a “heroína” da narrativa melodramática, ainda que ela seja uma heroína “menor” do que Laila, construindo junto ao público um desejo de cuidá-la e protegê-la (assim como ela

própria faz com os outros); e o de retratar, insistentemente, um lado específico atribuído pela trama ao Islam: o patriarcado.

Em uma cena longa e violenta que se segue pouco após a anterior, Aziz consegue impedir Soraia de ir sozinha mais uma vez ao quarto de Hussein. O sheikh a arrasta até o quarto do ex-capanga na intenção de confrontar os dois em conjunto e expor a traição, mas lá só encontra Dalila, que deixara Hussein escapar. Dalila, certa da impunidade frente ao pai, mente destemidamente para proteger a mãe, dizendo ter sido ela a ir visitar o homem anteriormente. Uma mentira que, por ser direcionada a Aziz, é novamente retratada com certa virtuosidade. Esta é, também, a segunda vez que Dalila protege a mãe de uma agressão por parte do pai. O amor e cuidado que Dalila nutre pela mãe, contudo, contrastam com o ódio que a antagonista passa a sentir por Jamil (e não mais apenas por Laila) nessa cena.

Dizendo para o pai que cuidava de Hussein por ser esse o primo do seu futuro marido — e criando toda uma argumentação elaborada, condizente com o Traidor (Martín-Barbero, 2003) enquanto “mestre da trapaça” — Dalila recebe de Aziz a notícia de que Laila e Jamil estão juntos no Brasil. Ao ficarem sozinhas, a antagonista então revela para a mãe que agora acredita que o herói “merece” morrer; e que, se Jamil não for “dela”, não será “de mais ninguém”. Se Dalila, até então, era uma personagem mais “ousada” e “controversa” do que uma vilã completa, mesmo que revelasse características tradicionais do arquétipo, tal momento-chave em relação a Jamil inicia a primeira fase da intensificação do seu ódio.

Nos capítulos que se seguem, a amizade Soraia-Fairouz e a equivalente distância dessas para com Áida também se tornam cada vez mais claras. Após ser libertado da mansão Abdallah por Dalila, Hussein foge e vai para o campo de refugiados, o mesmo que recebera a família de Laila antes de eles migrarem para o Brasil. Lá, ele planeja fugir com Soraia e, para tanto, envia a Fairouz um bilhete, para que ela o entregue à amiga.

No Capítulo 21, na sala da mansão Abdallah, Fairouz finge que não está conseguindo ler um livro e pede a ajuda de Soraia para fazê-lo. Esta, quando se aproxima do livro (*As Mil e Uma Noites*), descobre estar dentro dele a carta secreta de seu amado.

Essa “artimanha” de Fairouz se assemelha, pelo menos em certo sentido, à estratégia usada por Soraia logo no início da telenovela, quando oferece a Laila a burca que a permite fugir disfarçada do casamento forçado. Novamente, um elemento clássico da cultura árabe-muçulmana é incorporado como “estratégia de fuga” (Cf. Touam Bona, 2020) em relação ao patriarcado... sendo este último representado, pela telenovela, como algo intrínseco e fundamental *dessa essa mesma cultura*. Visto que Dalila, no decorrer da trama, também usa de um elemento da cultura islâmica — o véu — para concretizar seus planos

vilanescos, é dúbio, ou ao menos ambivalente, o simbolismo que essas apropriações assumem em *Órfãos da Terra* (2019), sendo ora usadas para “o bem” (Soraia, Fairouz, Laila), ora para “o mal” (Dalila).

Enquanto as amigas Soraia e Fairouz se ajudam na transmissão da carta, Áida, sintomaticamente, as observa *de longe*, com desconfiança e uma aura ameaçadora. Assim como a vilã Dalila no Capítulo 01, Áida veste uma roupa preta e adornada com elementos brilhantes, apresentando um indicativo prévio de sua possível “maldade”.

Figura 27 - Soraia e Fairouz agindo em cumplicidade em relação à carta de Hussein.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 21, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 28 - Áida, desconfiada, observa de longe as duas outras esposas de Aziz.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 21, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Com essa distância, Áida parece não pertencer a lugar algum: não é especialmente visada pelo sheikh, nem admirada pela enteada Dalila, nem incluída na amizade entre as duas

outras esposas de Aziz. Ao invés de tal característica gerar em relação a ela uma possível empatia, isso é construído de forma a denunciar que “algo não está certo” — e que, se ela desconfia de Soraia, o público também deve desconfiar dela. Silenciosa e quase imperceptível em sua apresentação ao público, nessa cena, Áida começa a revelar aquilo que realmente será nos capítulos seguintes: uma “Má menor” (do que Dalila).

Além da apropriação constante de elementos da cultura árabe-muçulmana como artifício, seja de fuga, seja de trapaça, *Órfãos da Terra* (2019) também usa outro elemento não humano com frequência, dessa vez para retratar “o segredo” ou “o proibido”: a *mashrabiya* [muxarabi], espécie de “cobogó” comum à arquitetura islâmica.

Esse elemento vazado aparece quando Dalila infringe o ferimento a si mesma para punir Salim (Figura 16); quando Soraia, escondida, lê a carta de Hussein (Figura 29); e quando Áida, igualmente escondida, observa Soraia fugir para encontrar o amado (Figura 30). Também é uma forma de jogar com a incidência controlada da luz; com aquilo que está iluminado, mas não por completo.

Nesse sentido, se a mansão Abdallah não é necessariamente uma personagem por si só, ela contundentemente se relaciona e se integra aos sentimentos, desejos, intuítos e objetivos daquelas que nela habitam e por ela transitam.

Figura 29 - Soraia lê escondida a carta de Hussein.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 21, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 30 - Áida observa escondida a fuga de Soraia.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 21, 2019. Captura de tela via Globoplay)

No Capítulo 22, dois momentos transcorrem em paralelo na narrativa da família Abdallah. Enquanto Soraia, que conseguiu fugir no capítulo anterior, troca juras de amor e faz planos com Hussein no campo de refugiados, na mansão, Fairouz e Dalila se preocupam com ela... e Áida a denuncia.

Quando Aziz percebe a ausência da primeira esposa e questiona as outras duas, Fairouz, mesmo com medo, afirma não saber onde Soraia está, demonstrando sua confiabilidade. Áida, por outro lado, revela sobre a carta e afirma acreditar que, de fato, a mulher teria fugido com Hussein. Após a partida furiosa do sheikh, as mulheres dialogam entre si, e Áida não se arrepende: “Mais cedo ou mais tarde Aziz ia descobrir. Você, Fairouz. Você devia me agradecer. Por não ter contado que você ajudou Soraia”. Além da traição em si, sua frieza concretiza o enquadramento de Áida como Má (Oroz, 1999).

No campo de refugiados, Soraia e Hussein conversam sobre sua ida à Europa. A escolha desse destino não é gratuita. A Europa é o símbolo do Ocidente, distante do que a telenovela representa como “a opressão máxima” das mulheres, vivida na família libanesa.

SORAIA - Hussein, você pensou em tudo.

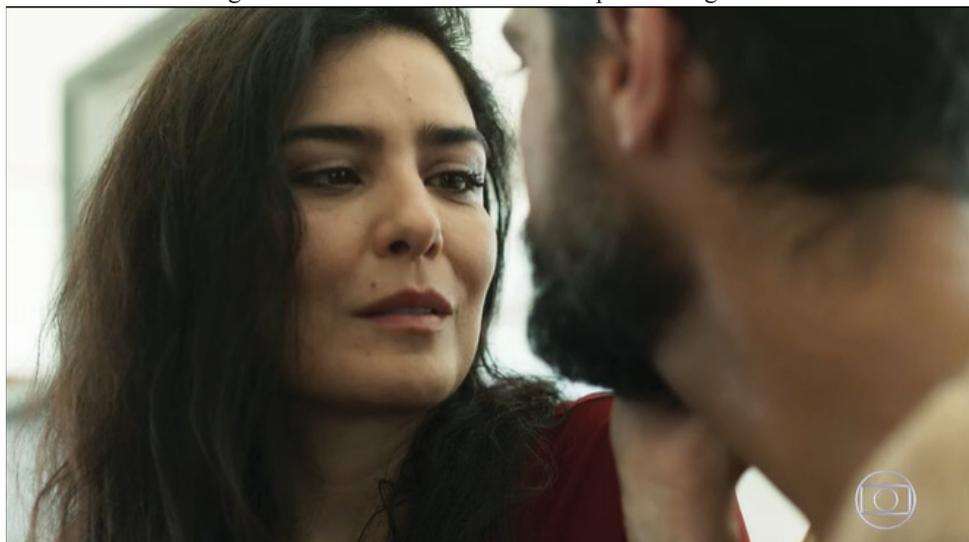
HUSSEIN - Claro que sim. **Eu tenho comigo a jóia mais preciosa desse mundo.** Eu tenho que pensar em tudo.

SORAIA - Agora tudo que nós temos nessa vida são essas mochilas.

HUSSEIN - La, la, la [não]. **Tudo que tenho nessa vida é você.** E isso vale mais do que o mundo todo. E eu só quero que esse dia passe logo. Porque se Aziz nos encontrar aqui ele vai nos matar. E pior do que morrer... É ele te fazer mal por minha culpa.

SORAIA - **Eu prefiro morrer a viver sem você.** E isso não é culpa sua. É culpa do meu coração (Órfãos da Terra, Capítulo 22, 2019, grifos nossos).

Figura 31 - Soraia e Hussein no campo de refugiados.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 22, 2019. Captura de tela via Globoplay)

As falas dos dois fixam a associação de Soraia com a Amada de Oroz (1999). A caracterização dela, sem véu e com roupas coloridas, e do ambiente, um espaço externo ao doméstico e repleto de luz, também sinalizam a busca pela liberdade e a leveza do amor/casamento correspondido, distante da opressão do sheikh.

Após Aziz partir ao campo para se vingar dos dois amantes, Fairouz também passa por uma concretização, que complexifica tanto a sua personagem quanto, ao menos em certa medida, o ponto de vista da própria telenovela em relação ao Islam.

Figura 32 - Fairouz pedindo a Deus pela vida de Soraia, na mansão Abdallah.



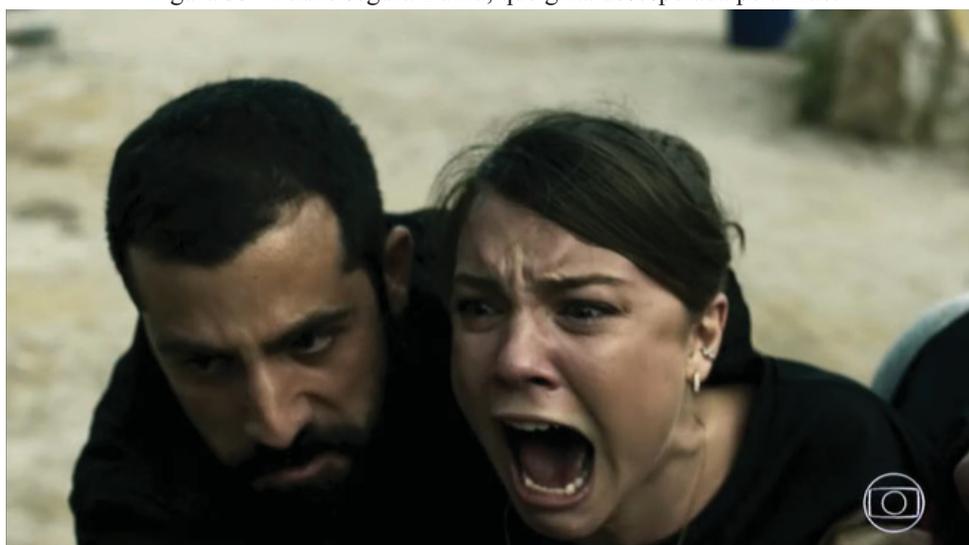
(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 22, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Para seguir o pai e tentar mais uma vez salvar a mãe da sua fúria, Dalila rouba a chave do carro do sheikh. Quando Fairouz afirma que “Aziz nunca permitiu que pegássemos no volante”, Dalila responde que “Eu sempre dirigi, mas ele nunca soube”. A “opressão do patriarcado islâmico” — que Dalila ousa infringir — segue, até então, sendo o ponto central da representação de *Órfãos da Terra* (2019) em relação à família e à religião em questão. Em uma fala de segundos, porém, Fairouz acrescenta uma camada adicional a essa ótica.

Com as mãos levantadas para o céu, os olhos fechados, véu e roupa pretos, ela pede: “Allah poupe Soraia... Agora eu vou acertar as contas com Áida”. Dentre os capítulos analisados, essa é a primeira vez que uma personagem retratada como virtuosa e confiável se propõe uma postura genuinamente islâmica — rezar, confiar em Deus, pedir a ele pela vida e pelo bem de uma amiga. Nesse sentido, se Aziz representa “o pior do Islam” (segundo a ótica orientalista e civilizatória que a telenovela acaba frequentemente assumindo), Fairouz, a amiga, surge mais uma vez como uma *possibilidade*. Mesmo oprimida por um *casamento* indesejado, a *religião* não é, para ela, indesejada, mas natural de seu ser e de sua construção.

Todavia, nem as preces de Fairouz, nem a “surra” que ela dá em Áida para vingar Soraia — um castigo classicamente direcionado à Má (Oroz, 1999) da telenovela brasileira e que também será aplicado a Dalila no futuro da trama — nem mesmo a tentativa de Dalila de salvar a mãe pela terceira vez impediriam o sheikh de assassinar a esposa. Simbolicamente, com Soraia, morre também o sonho da “liberdade” fora do Oriente.

Figura 33 - Fauze segura Dalila, que grita desesperada pela mãe.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 23, 2019. Captura de tela via Globoplay)

No Capítulo 23, Aziz chega à tenda do casal no campo de refugiados. A Amada (Oroz, 1999) Soraia, depois de encará-lo nos olhos, beija o seu amante/futuro marido Hussein e aceita o destino da morte. Dalila, impedida de entrar na tenda por Fauze e outro capanga que a seguram com força, só ouve o som dos tiros. Todo o som de suas falas é suprimido para dar lugar à música triste que integra a cena. Segurada pelos homens, Dalila grita (vê-se pela leitura de seus lábios): "*Yama, yama*" [mamãe].

Ela, que chegara de turbante, possivelmente perdeu o adereço ao se debater com os capangas, estando então os seus cabelos expostos — pelo sofrimento, pela morte, por *perder uma parte de si*; a mãe e o turbante ao mesmo tempo. Segundo ela própria, em uma das cenas posteriores do capítulo:

AZIZ - Dalila, procure entender... Sua mãe quebrou um código de conduta e teve o castigo merecido.

DALILA - Entender não apaga a mágoa que me causou. Quando eu enterrei *yama* [mamãe], **enterrei com ela uma parte do meu coração** (Órfãos da Terra, Capítulo 23, 2019, grifos nossos).

A iluminação de toda a cena do assassinato é consideravelmente escurecida, apesar de ser de dia e de Dalila estar ao ar livre. Quando Soraia e Hussein estavam juntos na tenda, as cenas eram claras, iluminadas, suaves. Após o ódio que passara a sentir por Jamil, Dalila agora também passa a odiar seu pai, e sua conexão arquetípica com a Mãe (Oroz, 1999) torna-se mais pronunciada.

Também no Capítulo 23, Fairouz começa a agir oficialmente como a nova “mãe” de Dalila e consolida-se como a Mãe clássica de Oroz (1999). Enquanto as mulheres velam o corpo de Soraia, Aziz tenta participar, mas Dalila o impede e o expulsa do cômodo. Sofrendo pela morte da mãe e pela desavença com o pai, a antagonista cai no chão, chorando, e é abraçada por Fairouz em uma cena que remete à simbologia da Pietá — a misericórdia, piedade e maternidade da Virgem Maria segurando seu filho. Ambas com roupas longas e pretas, lágrimas nos rostos e cabelos cobertos, as mulheres são mostradas em plano médio e, logo em seguida, em primeiro plano, intensificando a potência da dor ali representada.

Figura 34 - Fairouz abraça Dalila.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 23, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 35 - Fairouz abraça Dalila.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 23, 2019. Captura de tela via Globoplay)

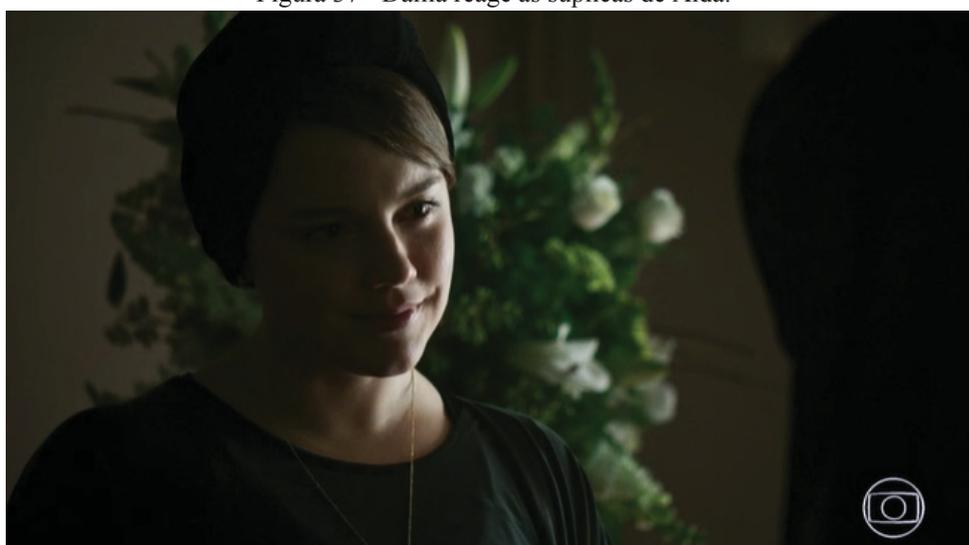
O sofrimento de Dalila, porém, não a “humanizá-la” por tanto tempo, culminando com a expulsão definitiva de Áida no Capítulo 24 — tanto da mansão Abdallah, quanto da telenovela em si. Quando o sheikh vai ao Brasil atrás de Jamil e Laila, Dalila fica sob o comando da mansão. Isso a dá autoridade para expulsar a madrasta. Áida pede para que Dalila considere que ela tem uma filha, aproximando-se rapidamente do arquétipo da Mãe (Oroz, 1999), mas a antagonista principal nega. Essa negativa traz um diálogo marcante para o rumo que a construção de Dalila tomaria a partir de então.

Figura 36 - Áida implora para que Dalila não a expulse de casa.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 24, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 37 - Dalila reage às súplicas de Áida.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 24, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Em uma cena bastante escura, Dalila veste roupas pretas e um turbante também preto. Áida está de *hijab* preto e uma roupa, quase caricaturalmente simbólica, com estampa de pele de cobra. Enquanto Áida se joga no chão e implora, desesperada, a vilã permanece indiferente.

DALILA [bufando, impaciente] - Levante, yala [vamos], levante. Yala. Que humilhação. Áida, levante.

ÁIDA - Maleuna [maldita]! **Você ainda é pior que o sheikh!**

DALILA [sorrindo] - Nisso eu tenho que concordar com você. Por isso, suma da minha frente. Víbora (Órfãos da Terra, Capítulo 24, 2019, grifos nossos).

“Pior que o sheikh”. Dalila, mais do que uma mulher simplesmente ousada e questionadora, agora assume para si o posto de principal antagonista de *Órfãos da Terra* (2019); a muçulmana a quem a “maldade” será associada de maneira prioritária após a morte do seu pai, que ocorre nos capítulos seguintes.

No Capítulo 26, outro diálogo concretiza essa tomada de posição. Dalila está na mansão, olhando uma foto de Soraia e chorando. Fairouz aparece para consolá-la e as mulheres conversam. Mais uma vez, Dalila sofre sem usar o véu. Fairouz também não o usa. É possível que essa opção narrativa se deva apenas ao fato de as mulheres estarem sozinhas em casa, ou ao de ser essa uma cena de maior intimidade. Todavia, é a segunda vez que a vilã é retratada sem o adereço em momentos de sofrimento e virada de chave.

Fairouz diz que “Antes de partir, sua mãe me pediu que olhasse por você”. Ao que Dalila responde: “Mas ela não está mais aqui.. Eu perdi, Fairouz. Eu perdi minha mãe, eu perdi o amor que eu sentia pelo meu pai, eu perdi Jamil, eu perdi tudo... No meu coração sobrou apenas um desejo”. O desejo, ela deixaria claro, é o de vingança da Má (Oroz, 1999).

Figura 38 - Dalila e Fairouz conversam sobre a morte de Soraia. Dalila cheira uma roupa da mãe.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 26, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Aziz morre no Brasil tentando se vingar de Jamil e Laila. Não é o casal de protagonistas que o assassina, mas Dalila, no Capítulo 30, os culpa por todas as “desgraças que recaíram sobre a família” e decide ir ao Brasil para concretizar a “missão” do pai contra os protagonistas.

Antes, ela vela o corpo do sheikh e se reconcilia com ele: “Eu te amo, *yaba* [papai]. Eu sempre te amei. E sempre te amarei. [...] A justiça será feita. Eu vou me vingar de Jamil e

Laila. E eu juro, em nome de Allah, que enquanto eu viver, eles nunca terão paz”. Começa, então, a tocar a música de Dalila — um símbolo de seu empoderamento e poder de decisão — e o capítulo se encerra. Não é gratuito que ela jure sua vingança ao pai “em nome de Allah”. A telenovela, novamente, reforça a conexão entre “o Islam” (a representação deste) e o ódio, como uma tocha passada de Aziz para Dalila.

No Capítulo 34, antes de vir ao Brasil, Dalila protagoniza ainda uma cena ambivalente, representando tanto o “feminismo” (independência da mulher frente aos homens) quanto o afastamento definitivo do ideal de romantismo e fidelidade conjugal atribuído a arquétipos como a Amada, Namorada ou Esposa (Oroz, 1999). Após se envolverem sexualmente, Dalila se arruma e Youssef a admira, deitado na cama. O quarto da antagonista é inteiro decorado em tons de branco e dourado. Tudo tem muitos detalhes e esbanja a riqueza do Traidor (Martín-Barbero, 2003). A cama conta com uma cabeceira bastante grande, acolchoada.

YOUSSEF - Dalila, você é a mulher mais linda do mundo. Prometo que vou me casar com você e honrar com a minha responsabilidade.

DALILA [suspirando, cansada] - Você ainda não entendeu, Youssef. Eu não vou me casar com você.

YOUSSEF - Mas depois de tudo que fizemos, temos que casar. Não é uma escolha. Nesse momento, começa a tocar a música-tema de DALILA.

DALILA - **Não é uma escolha sua. É uma escolha minha.** Essa foi a nossa despedida. [...]

YOUSSEF - La [não], Dalila. Depois que seu yaba [papai] morreu, você precisa de um homem para cuidar de você.

DALILA - Eu não preciso de ninguém cuidando de mim. **Eu sei me cuidar sozinha** (Órfãos da Terra, Capítulo 34, 2019, grifos nossos).

Na sequência, Dalila é retratada no escritório de seu pai, que agora passa a ser seu. Mesmo que essa “passagem de tocha” siga a intensificar o papel de vilã central assumido por Dalila, deve-se destacar que ela é a única das quatro personagens analisadas a possuir um ambiente profissional ao longo da trama. O cenário não foi redecorado após a morte de Aziz — paredes brancas, mesa branca com detalhes em dourado, cadeiras com estofado bege e madeira adornada. Tudo é bastante bonito, elegante e tradicional, mas ao mesmo tempo transmite a “frieza” dos demais cômodos da mansão.

Fairouz, vestindo um véu preto e uma blusa dourada, vai questionar a enteada sobre o envolvimento com Youssef, reforçando suas características de Guardiã do Lar (Telseren, 2021) e da moral como um todo. Ela é, afinal, uma personagem representada como tradicional — ao contrário da questionadora Dalila.

FAIROUZ - Dalila? Eu estou enganada ou eu vi Youssef saindo do seu quarto agora há pouco?

DALILA [tranquila] - La [não], não se enganou, não, Fairouz.

FAIROUZ [inconformada] - **Você dormiu com ele? O que vão pensar de você?**

DALILA - **Que importa o que vão pensar de mim.**

FAIROUZ - Perdeu o juízo de vez, Dalila? Onde está a educação que sua mãe lhe deu?

DALILA - Fairouz... Se você não quiser ter o mesmo fim que Áida, me respeite. A partir de agora, quem manda nessa casa sou eu. **Quem manda nessa empresa sou eu. Sou eu quem manda em tudo. Entendido?**

FAIROUZ [surpreendida/enojada] - **Você está falando como o sheikh...** Você sempre teve o gênio forte do seu pai, mas nunca foi assim. Você mudou.

DALILA - Eu mudei muito. E pode demorar um pouco, mas logo, logo, Laila e Jamil vão conhecer quem eu me tornei. Meu pai pode não ter conseguido dar a eles o castigo que merecem, mas pode ter certeza, Fairouz, eu vou conseguir. Eu vou destruir aqueles dois (Órfãos da Terra, Capítulo 34, 2019, grifos nossos).

No diálogo acima, o posicionamento de Fairouz pode ser lido como “atrasado” ou anti-feminista; mas a sua moralidade não é algo que a trama, como um todo, representa negativamente. Por outro lado, Dalila, “a feminista” (anti-moralismo), permanece angariando elementos que fixam o seu enquadramento como Má (Oroz, 1999).

Figura 39 - “Basma” chega ao Brasil.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 43, 2019. Captura de tela via Globoplay)

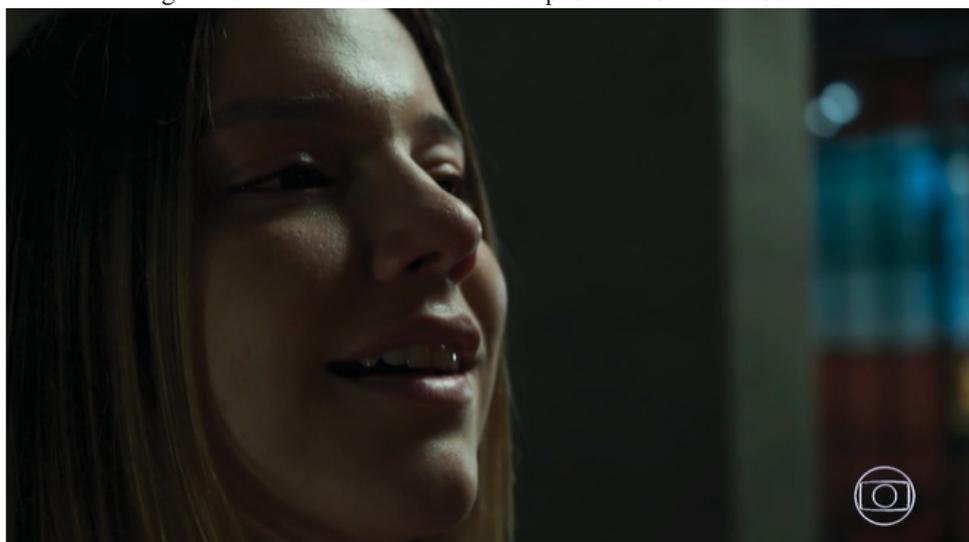
No Capítulo 43, Dalila chega ao Brasil disfarçada de “Basma”. O disfarce, como exposto anteriormente, depende fundamentalmente da ausência do véu. Dalila usa um casaco vermelho vivo sobre uma camisa preta, em roupas de comprimento modesto, mas menos longas do que as que ela usava no Líbano. Enquanto conversa com Paul, seu amante e comparsa, ela reafirma a tática: “A única pessoa que pode me reconhecer é Jamil. Mas ele nunca me viu sem véu. Eu tenho certeza que isso não vai nos atrapalhar, Paul. O plano está dando certo”. O “plano”, que consistia em fingir ser uma bondosa empresária síria para se

aproximar da família da heroína e prejudicá-la de diversas formas, de fato dá certo por um tempo. Ninguém a reconhece, as relações e a estabilidade da família de Laila são profundamente afetadas etc.

Eventualmente, porém, o disfarce é descoberto e revelado em público. No Capítulo 86, após expor a todos os presentes em um evento que “Basma” era na verdade Dalila, Laila emprega a clássica “surra” na vilã, tal como sofrido por Áida previamente, mas agora em uma lógica que se conecta mais claramente às exposições de Martín-Barbero (2003) e Silvia Oroz (1999) sobre o *desvelamento* do Traidor-golpista e a necessária vitória do Bem sobre o Mal no melodrama. Nesse capítulo e no seguinte, as reações de Dalila à situação levantam discussões que dão robustez às interpretações associadas à construção da personagem.

Como exposto em trabalhos prévios, focados na vilã (Castro; John, 2023), a cena transcrita abaixo nutre a produção de inferências a respeito da construção e do desenrolar de Dalila.

Figura 40 - Dalila discute com Laila após a vilã ser desmascarada.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 86, 2019. Captura de tela via Globoplay)

LAILA - Pode parar com essa farsa. Eu não acredito mais no seu **teatro**, Dalila. [...] Tudo que você disse, tudo que você fez é uma **farsa**. Cobra. Maleuna [maldita].

DALILA - E você é uma coitadinha, **uma vítima**.

LAILA - Eu não tô tentando destruir a vida de ninguém!

DALILA - Você já destruiu. Sabe o que mais me alivia? Essa farsa toda ter acabado. Eu não aguento mais viver essa bondosa, essa generosa, essa chata da Basma. **Eu sou Dalila**. Filha de Aziz Abdallah. E eu vim pro Brasil vingar a morte do meu pai! [...]

LAILA - Você é um monstro...

DALILA - Eu sou. **Eu sou um monstro**. E eu tô muito perto de conseguir o que eu quero, Laila (Órfãos da Terra, Capítulo 86, 2019, grifos nossos).

Seu nome, para começar, é um nome “classicamente associado pela mitologia judaico-cristã a uma personagem bíblica que se torna conhecida por trair o homem amado, Sansão, e provocar a sua derrota” (Castro; John, 2023). Ao se orgulhar de seu nome, o nome de uma Traidora (Martín-Barbero, 2003), Dalila se orgulha de suas origens — o pai, “o opressor” muçulmano — e, especialmente, de ser a representação desse mito cristão na realidade (da telenovela), um mito conhecido e compartilhado na cultura brasileira.

No mais, ao afirmar que é “um monstro”, a antagonista orgulhosamente encarna outra figura do Mal. Como exposto por Burke (2017, p. 199), autor frequentemente referenciado nos capítulos anteriores desta pesquisa, não raramente obras europeias feitas ao redor dos séculos XV e XVIII representavam os povos de culturas Outras como monstruosos “ou à beira da monstruosidade”, prática que posteriormente foi incorporada também ao cinema (Rocha, 2016) – um dos múltiplos precursores da telenovela e portadores das tradições melodramáticas nas Américas (Oroz, 1999).

Contudo, na teledramaturgia nacional, “a não ser que a feiura seja um elemento que sirva à caracterização da personagem, as mulheres serão bonitas” (Rocha, 2016, p. 183). Tal regra é válida também para as vilãs. Partindo de uma estética frequentemente eurocentrada, as antagonistas tendem a ser belas e “ricas, magras, jovens, toda a coleção de predicados que é possível atribuir a uma mulher [...] eficiente na ‘gestão de si’” (ibidem). Todos esses predicados são aplicados contundentemente a Dalila. “A monstruosidade da vilã, portanto, não é física, mas simbólica” (Castro; John, 2023). Menções às raízes e tradições do melodrama também são evidentes no diálogo entre a antagonista e a protagonista de *Órfãos da Terra* (2019): o teatro; a farsa; a Vítima (Martín-Barbero, 2003).

Após receber a surra de Laila, Dalila sai do instituto de refugiados, local que sediava o evento no qual ela foi desmascarada, e é acompanhada por Padre Zoran (André Coimbra), figura católica e bondosa que administra o instituto. Ela está sangrando e seu cabelo, à mostra, está bagunçado. O Padre tenta confortá-la: “Basma, você está bem? Eu posso fazer alguma coisa?” Ao que ela rebate, sem olhar para o padre, reforçando o diálogo que tivera com Laila: “Não me chame de Basma. Meu nome é Dalila.” A Traidora (Martín-Barbero, 2003), então, nega que a farsa seja quebrada por alguém que não ela própria. Ela é dona de suas próprias artimanhas.

No Capítulo 87, Dalila retorna ao hotel onde está hospedada e também retorna a si mesma, plenamente. Em uma cena embalada por sua música-tema, a vilã toma banho para lavar os ferimentos, passa maquiagem, reescreve a pintura em seu braço com os dizeres

“vida” e “fogo” em árabe e, olhando para o espelho, recoloca o turbante. E sorri. Seu nome, sua personalidade, seu idioma, sua religião... e o seu ódio; são todos seus novamente.

Figura 41 - Dalila retoma a sua identidade a partir da pintura no braço.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 87, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 42 - Dalila retoma a sua identidade a partir do turbante.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 87, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Assim, mesmo após a punição física aplicada pela protagonista, Dalila ainda está longe de seu fim. Retomar para si o seu nome e a característica simbólica que a conecta visualmente e em definitivo ao Islam — o véu/turbante — é seu modo de se re-determinar a agir em nome da vingança que ela deseja obter — e ser, assim, a Má (Oroz, 1999). Ainda que Dalila passe uma imagem forte, ou de “mulher forte” e corajosa, o que a telenovela acaba promovendo é, mais uma vez, a associação do Islam — identidade de Dalila — com o ódio que guia seus objetivos vilanescos.

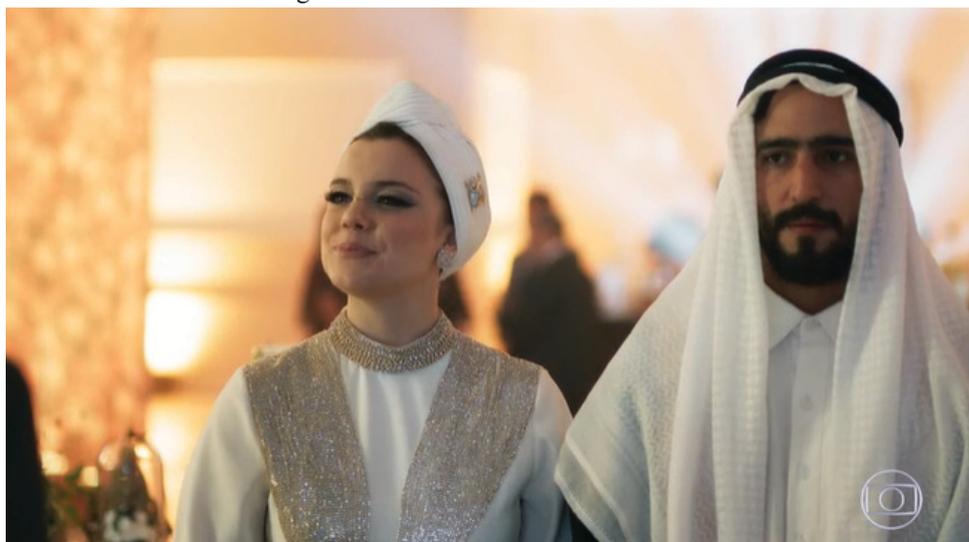
Nos capítulos que se seguem, mesmo desmascarada, Dalila tem êxito em seus planos. Esse êxito atinge o ápice quando, no Capítulo 99, ela consegue obrigar Jamil a se casar com ela, por conta de diversos motivos que envolvem até mesmo o sequestro do filho dos heróis.

O casamento em questão, representado por *Órfãos da Terra* (2019) como uma cerimônia luxuosa e tradicionalmente árabe-muçulmana, é um dos raros eventos em que Dalila veste branco, tanto no vestido, quanto no turbante. Durante toda a trama, o preto e o vermelho são as cores predominantes de suas vestes. A cerimônia também é recheada de cenas que mostram a felicidade de vilã — tanto por conseguir seu amado para si quanto por saber que isso fere Laila — em contraste com a desgraça do herói.

É uma situação bastante similar àquela que o sheikh, pai de Dalila, tentara imprimir a Laila no começo da trama — e aparentemente a todas as mulheres com que havia se casado no passado. Quando questionada por seu advogado “Seu *baba* [pai] ia ficar muito feliz com este casamento, não é mesmo?”, Dalila responde: “Com certeza. Eu ofereço a minha felicidade a ele.”

Novamente, uma figura poderosa, rica, inescrupulosa e *muçulmana* força um casamento indesejado à outra parte. Se, por um lado, há aqui uma subversão de papéis — uma mulher obrigando um homem a se casar — tal ação não é retratada como humorística ou subversiva, mas profundamente triste.

Figura 43 - Casamento de Dalila e Jamil.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 99, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Jamil, o herói, também é muçulmano. O amor dele por Laila não leva nem à sua conversão, nem à reversão dela, que segue cristã durante toda a telenovela. Ele e Hussein, que

é seu primo e amante de Soraia, são os dois únicos homens pertencentes à religião islâmica a serem representados de forma positiva. Não obstante, os destinos desses dois homens são sempre afetados pelo “Mal” dos muçulmanos mais poderosos da trama (o sheikh e sua filha), especialmente no campo amoroso. O destino de Jamil: ser obrigado a se casar com uma muçulmana, para depois ser feliz ao lado de uma cristã. O de Hussein: ter a amada brutalmente assassinada na sua frente, logo antes de os dois concretizarem sua desejada fuga para o Ocidente.

Ainda que a possibilidade representada pelos protagonistas Laila e Jamil seja de fato construtiva, especialmente em termos de *merchandising* social — um amor sincero e pautado pelo respeito às crenças individuais de ambas as partes — não se vê casamentos muçulmanos felizes no núcleo central de *Órfãos da Terra* (2019). Em verdade, as ideias de “obrigação”, “casamento” e “Islam” andam constantemente juntas. Para estabelecer um comparativo visual: no casamento desejado entre os protagonistas, Jamil está sem turbante ou qualquer outra roupa (representada como) “típica” da cultura árabe-muçulmana.

Figura 44 - Casamento de Laila e Jamil.



(FOTO: Raquel Cunha/Globo, 2019)<sup>63</sup>

Após sucessivas vitórias, Dalila passa a ter seus planos prejudicados na reta final da telenovela. No Capítulo 121, a antagonista está grávida. Ela tenta convencer os demais de que o filho é de Jamil — com quem nunca teve relações sexuais, nem mesmo enquanto durou o forçoso casamento —, mas os heróis conseguem provar a farsa. A vilã também está sendo

<sup>63</sup> Disponível em:

<https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/noticia/casamento-de-laila-e-jamil-movimenta-bastidores-de-orfaos-da-terra-confira-video.ghtml>. Último acesso em 21/01/2025.

acusada de diversos crimes, sendo o principal o assassinato de Paul, seu antigo amante e verdadeiro pai do bebê que ela carrega.

Ao ser encurralada pelo desenrolar dos fatos na justiça, Dalila é retratada se lembrando do dia em que, de fato, ela assassinara Paul. A antagonista veste uma roupa inteira preta, turbante preto, e está sentada no sofá de sua casa no Brasil. As cortinas são pretas, o sofá possui um tom de marrom escuro; toda a caracterização da cena é escura. Durante a cena que Dalila rememora em *flashback*, ela e Paul têm um diálogo, logo antes de a vilã atirar nele.

PAUL - Eu abandonei a minha vida, eu vim para o Brasil pra te ajudar nessa vingança majnuni [louca] com a promessa de que nós dois ficaríamos juntos. Era tudo mentira. Era Jamil que você queria, era Jamil que você sempre quis.

DALILA - Mas eu nunca consegui.

PAUL - Você se deitou com ele.

DALILA - La [não]. [...]

PAUL [fazendo carinho na cabeça de DALILA] - Então você nunca foi dele.

DALILA - La, Paul. Eu sempre fui sua.

PAUL - Então abandone esse [palavra em árabe não identificada], esqueça essa vingança majnuni, ham? Eu prometo que vou te fazer a mulher mais feliz nesse mundo. Eu te amo, Dalila... **Você é a luz dos meus olhos.**

DALILA - Nós ficaremos juntos até o fim (Órfãos da Terra, Capítulo 121, 2019, grifos nossos).

Figura 45 - Dalila grávida sofre no sofá de sua casa ao relembrar a morte de Paul.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 121, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Nesse diálogo, Dalila reafirma seu enquadramento enquanto Má (Oroz, 1999) não apenas pelo assassinato em si, mas por tudo que o circunda: a mentira, o comprometimento com a vingança e, pela segunda vez, assim como fizera com Youssef no Capítulo 34, a recusa em se tornar uma Amada (Oroz, 1999) — ou Esposa, ou Namorada.

Após o fim do *flashback*, contudo, começa a surgir o seu enquadramento como Mãe (Oroz, 1999). Ao acariciar a barriga, Dalila lamenta: “Filha... O que é que vai ser de nós, *binti* [minha filha]? O que é que vai ser de nós?”. Ela demonstra, nesse ponto, enxergar algo em sua vida para além da sua própria perspectiva — e a se preocupar com o destino que sua filha terá, revelando o cuidado e a doação circunscritos à Mãe.

Complementarmente, Fairouz volta à telenovela em sua reta final, no Capítulo 123. Sem aparições desde a fase em que Dalila decide, ela própria, vir até o Brasil, chega o momento em que a segunda esposa do sheikh também faz a mesma escolha. Ao contrário da enteada, porém, tal escolha é motivada por uma determinação em cuidar de Dalila, que sofre uma tentativa de assassinato e vai parar no hospital.

Figura 46 - Fairouz chega ao Brasil.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 123, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Fairouz chega ao aeroporto vestida com roupas longas e pretas e um véu preto adornado em dourado. Ela apresenta uma atitude serena, responsável, independente e plenamente livre, agora sem a presença do sheikh em sua vida. Mesmo assim, não abandona seu tradicionalismo, em seu caso específico retratado como positivo, além de permanecer assumindo cada vez mais características da Mãe (Oroz, 1999): a entrega, a preocupação, o cuidado, a paciência. Ela permanece sendo representada e desenvolvida como uma personagem complexa, no sentido de uma construção que foge à superfície: a independência nas ações não contrasta com a manutenção de sua fé; a doação da Mãe não compromete a sua autonomia humana. Fairouz consagra-se a cada cena como uma personagem confiável e virtuosa por quem a circunda — inclusive os heróis e seus núcleos familiares. É como se,

enquanto personagem sem filhos biológicos, Fairouz fosse uma Mãe possível para todos aqueles com quem convive.

Quando Fairouz chega no hospital, Dalila está em coma. O cenário do quarto é todo branco, assim como os travesseiros, a cama, as vestes e o lençol de Dalila. A iluminação, porém, é fraca e escurecida. Além de uma música triste, ouve-se apenas o "bip" da máquina à qual a antagonista está ligada. Fairouz tenta falar com ela e desculpar-se pela ausência.

FAIROUZ - Dalila? Você pode me ouvir? Sou eu, Fairouz... Me perdoe, ya binti [minha filha]... Foi um erro ter deixado você sozinha depois de tudo que passou... Eu deveria ter vindo muito antes, Dalila. Talvez as coisas fossem diferentes, não é? **Mas agora estou aqui. E eu vou cuidar de você.** Como prometi à sua mama Soraia. Eu não vou sair de perto de você, Dalila, até que você fique boa. E você vai ficar boa. **Dalila, pela sua binti [filha]**, pela sua menina, pela sua pequena, reaja... Viva, Dalila, reaja, Dalila! (Órfãos da Terra, Capítulo 123, 2019, grifos nossos)

Quando os batimentos de Dalila começam a acelerar no monitor, a música, que era triste, torna-se tensa. E Fairouz completa: “Você me ouviu, Dalila? Você me ouviu, Dalila? *Alhamdullilah!* [Graças a Deus!]”. Representada nessa cena está a luta paralela de duas Mães (Oroz, 1999). Uma delas que não teria, pela construção narrativa proposta, qualquer motivo para se desculpar, mas se culpa de qualquer maneira por não ter estado mais presente após a enteada se tornar órfã. A outra, que vive a fase mais trágica de sua trajetória (uma tragédia imposta a si própria como consequência das tragédias causadas a terceiros) e encontra na filha ainda não nascida uma determinação para além do próprio ódio.

Figura 47 - Fairouz cuida de Dalila no hospital.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 123, 2019. Captura de tela via Globoplay)

A grande diferença entre essas duas Mães é o fato de que, para sê-lo, Fairouz só precisou ser “ela mesma”; evidenciar aquilo que transmitira desde o princípio. Manter o véu, manter as tradições, manter o amor nutrido pela “filha”. Dalila, por outro lado, precisa passar por uma grande mudança — o ataque, a iminência da prisão, a maternidade biológica, a internação, a doença, a possível perda da vida, a objetiva perda do véu. E ambas as movimentações são *milagrosas* — em Fairouz, pela religião, em Dalila, pela maternidade — possibilitando que a vilã desperte do coma.

Nos capítulos seguintes, Dalila se recupera do coma, mas acaba sendo presa. Mesmo com a rendição materna incipiente, a vilã demonstra nesse processo ainda portar diversos traços constitutivos da Má (Oroz, 1999): ainda que não funcione, ela habilidosamente nega todas as acusações da polícia e encontra argumentos elaborados para cada fato mencionado. Ela também reafirma, desde que é pega, que não passará muito tempo atrás das grades. Dalila tem a certeza da impunidade que somente a riqueza e a destreza do Traidor (Martín-Barbero, 2003) poderiam conferi-la.

Presa, Dalila enfrenta um parto difícil e perigoso, representativo desse início (ou continuidade) das punições aplicadas à vilã melodramática. No fim, porém, a antagonista dá à luz bebê Soraia, que vem ao mundo saudável no hospital designado pela prisão. Rania (avó biológica de Dalila, mãe de Soraia, que já morava no Brasil há tempos) e Fairouz vão visitá-la com frequência. A primeira, para tentar convencer Dalila a entregar a Bebê para ela, algo que a antagonista continuamente recusa. A segunda, simplesmente para cuidar de Dalila.

Figura 48 - Dalila, Rania e Fairouz celebram a chegada da bebê Soraia.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 148, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 49 - Dalila feliz com bebê Soraia.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 148, 2019. Captura de tela via Globoplay)

O fato de a bebê se chamar Soraia também traz consigo mais de uma camada de significado: é a “segunda chance” para a vida de alguém que “morreu cedo” e injustiçada; é uma homenagem a alguém que, ainda que relacionada à vilã, é capaz de comover a empatia do público e permitir a esperança de que algo mude na antagonista; e é, enfim, a certeza de ser esta mais uma figura feminina (a segunda e única) a quem Dalila poderá amar, respeitar e proteger. Seu traço de “sororidade” (amor por outra mulher) sempre esteve restrito à Soraia. Agora, igualmente... a uma nova Soraia.

A felicidade genuína de Dalila ao segurar a filha — seus primeiros sorrisos motivados pelo *nascimento* do amor, não pelo triunfo do ódio — e sua insistência em não querer deixá-la com Rania, mantendo a Bebê sempre consigo, dão a ideia de que ser uma Mãe (Oroz, 1999) é *a única coisa* que poderia mudar uma Má (Oroz, 1999).

Por mais que *Órfãos da Terra* (2019) represente essa mudança como algo belo, desejável e positivo, é preciso que se pense em discussões propostas por autoras como Mies (2016) sobre o “papel natural da mulher”:

O trabalho doméstico e o cuidado dos filhos são considerados consequências “naturais” do fato de que mulheres têm um útero e podem dar à luz. O trabalho que as mulheres desempenham nessa produção da vida não é interpretado como uma interação consciente de uma pessoa com a natureza, mas como um ato da própria natureza, que gera plantas e animais sem ter autocontrole sobre esses processos. [...] O que se esconde por trás deste conceito [...] é uma relação de dominação, o domínio dos seres humanos (masculino) sobre a natureza (feminina) (Mies, 2016, p. 840-841).

Ademais, a relação entre mães e filhos biológicos “é constantemente interpretada numa visão biologista de 'instinto materno””, promovendo a difusão e o reforço de narrativas que “mistificam a relação mãe-filho como condicionada ao instinto e remetem a mulher, dessa forma, ao reino da natureza” (Mies, 2016, p. 849).

Diga-se: Dalila não decidiu, conscientemente, “mudar” — ao contrário do modo como decidira se vingar, vir ao Brasil, expulsar Áida da mansão etc. Não: Dalila *apenas mudou*. Em um instante. *Naturalmente*. A ótica promovida e reiterada por *Órfãos da Terra* (2019) é a de que, justamente, essa mudança viria de um imperativo natural. Como se as mulheres — mesmo as piores e mais Más (Oroz, 1999) das mulheres — não apenas pudessem, como obrigatoriamente devessem, se transformar “por instinto”. A maternidade, não como escolha mas como obrigação, seria “purificadora”. “Natural” como uma água que já é pura — mas não pensa e apenas “é”. Segundo a própria Dalila, em uma carta deixada para Rania nos capítulos seguintes: “E, *agora que eu sou mãe*, eu entendo ainda mais a dimensão desse amor”. “Agora” — de forma instantânea, de um dia para o outro.

Nesse sentido, deixa-se um parêntese e uma explicação: não é a intenção desta pesquisa mergulhar num caminho completamente oposto e negar as particularidades da maternidade, seja esta biológica ou não. Isso, é evidente, seria inviável e inteiramente indesejado. O que se pretende neste ponto é tão somente expor o imaginário que a telenovela analisada reproduz e amplifica; levantar a reflexão sobre a ideia de “instinto materno” e a conexão desse conceito com o campo do “natural”, enquanto algo relegado apenas às pessoas que podem gestar. Essa conexão se expande também para as ideias de domesticidade, reprodução social e cuidado (*care*) como trabalho. Todavia, devido ao limite prático de tempo e espaço proporcionado a esta pesquisa, propõe-se que a discussão seja amplificada em estudos futuros.

De volta à trama: enquanto Dalila passa os primeiros dias após o parto no hospital com sua filha, além de Rania e Fairouz, Youssef também aparece para visitá-la, disfarçado de enfermeiro. Ele planeja ajudá-la a fugir da prisão — algo que ela deseja, para poder continuar agindo contra Laila e Jamil — com uma condição: ela teria, por segurança, que deixar bebê Soraia para trás. A antagonista nega a proposta diversas vezes, visto que quer permanecer com sua filha. Mas seu amante continua insistindo até eventualmente convencê-la.

Paralelamente, Fairouz segue trilhando sua história particular no Brasil, nem sempre conectada à “filha”. No Capítulo 150, Fairouz vai jantar no restaurante árabe de Ali (Mouhamed Harfouch) e seu avô Mamede (Flávio Migliaccio), personagens de um núcleo

secundário da trama. Mamede é um imigrante árabe. Nesse ponto da narrativa de *Órfãos da Terra* (2019), o idoso passa a apresentar sinais de demência.

Enquanto Ali, Fairouz e outros personagens conversam e se divertem à mesa, Mamede chega inesperadamente. Ao olhar para Fairouz, vestida inteiramente de preto, com um véu que cobre seus cabelos e deixa o restante do rosto à mostra, Mamede se surpreende. Pelos trajés de Fairouz, ele passa a ter certeza de que aquela era sua falecida e amada esposa.

MAMEDE - Fádua? Você voltou... Que surpresa!

FAIROUZ - Quem é Fádua?

MAMEDE - Você não se lembra de Mamede, seu marido?

FAIROUZ - Meu marido? [...]

MAMEDE - É o aniversário do nosso casamento. Nós pode... Vai comemorar lá em cima! Nós dois! [Em referência ao seu quarto/casa, que fica em cima do restaurante]

FAIROUZ - **La [não], Mamede, mais tarde. Não vamos fazer desfeita para nossos convidados.**

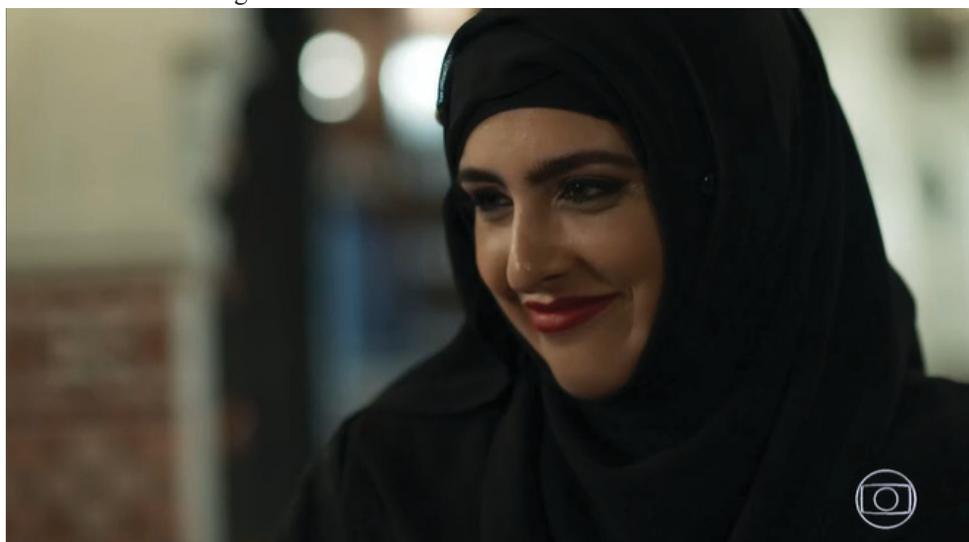
MAMEDE - Ela continua linda! Fádua!

ALI - E educada, né...

MAMEDE - Ali, vá brincar!

FAIROUZ - **Ele vai brincar, ele vai brincar** (*Órfãos da Terra*, Capítulo 150, 2019, grifos nossos)

Figura 50 - Fairouz no restaurante de Ali e Mamede.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 150, 2019. Captura de tela via Globoplay)

“Mais tarde. Não vamos fazer desfeita para nossos convidados.” Nessa cena, pela compreensão, simpatia e docilidade com que age diante de Mamede, a construção de Fairouz torna claro que seus cuidados e valores não são restritos apenas à relação maternal que nutre com Dalila. Ela, como Mãe (Oroz, 1999) absoluta, prova ser confiável, amável e respeitável para todas e todos os personagens que atravessam sua história. Ao contrário das personagens

que têm filhos biológicos — Dalila, a Má; Áida, a Má; Soraia, a Amada — Fairouz é uma Mãe sem contradições. Uma Mãe dentro e para além da maternidade.

No mais, não pela “recusa” de Mamede em específico, mas pela ausência de qualquer interesse romântico-amoroso durante e após o casamento com Aziz, a forma pela qual Fairouz é desenvolvida também sempre reforça sua posição assexualizada na trama, exatamente como se espera para uma concretização essencial do arquétipo materno. É como se, ao contrário de Soraia e Dalila (e até de Áida, que deseja ser “a primeira esposa” de Aziz), sua Guarda do Lar (Telseren, 2021) não deixasse espaço para esse tipo de interesse.

Não obstante, se a bondade/tradição/maternidade de Fairouz é essencializada em todos os níveis, permanece igualmente uma *possibilidade* constante; tanto em relação à “maldade” quanto à morte (corpórea ou social) prescrita às outras muçulmanas de sua família.

Após a insistência de Youssef, também no Capítulo 150, Dalila finalmente concorda em deixar bebê Soraia no hospital para concretizar seu plano de fuga. Este iria acontecer enquanto Dalila fosse transferida da maternidade de volta para a prisão. Para tanto, a antagonista deixa sua filha dentro do armário do quarto de hospital, sem que as enfermeiras percebam, e parte com os policiais para o veículo encarregado de fazer a transferência.

Figura 51 - Dalila sofre ao abandonar bebê Soraia.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 150, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Antes, porém, ela conversa com a filha. “Mama vai ter que te deixar, *binti* [minha filha]... Meu coração está sangrando... Mas você vai ficar bem. Você vai crescer melhor sem mim. Vai viver em paz, cercada de amor”. Ela se refere a uma vida na casa da bisavó da bebê Soraia, sua avó biológica Rania. E se despede: “Que Allah cubra você de bênçãos, meu

amor”. Nesse ponto, Dalila reconhece que, por mais que a maternidade a tenha transformado, sua “maldade” — e as consequências a ela associadas — impossibilitam qualquer chance de uma vida comum ou “cercada de amor”.

Há dois tipos antagônicos de representação moral em jogo. Por um lado, é possível inferir que Dalila está pensando no bem da criança — e, portanto, em mais alguém além de si mesma, o que a aproximaria do “instinto natural” (Mies, 2016) da Mãe (Oroz, 1999). Por outro, é igualmente possível a interpretação de que a maternidade mudara a vilã, *mas somente até certo ponto*; que, por mais difícil que seja a separação em relação à filha, é ainda mais difícil para Dalila deixar de ser Má (Oroz, 1999). Ambas as possibilidades contribuem para o mesmo resultado: a trama de *Órfãos da Terra* (2019), ancorada no gênero melodramático, continua até seus últimos capítulos possuindo uma vilã concreta, ameaçadora, vingativa e inescrupulosa. A intensidade de emoções até o fim da história só pode ser garantida pela recusa da vilã em abdicar de sê-lo.

Figura 52 - Dalila abandona o bebê falso.



(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 150, 2019. Captura de tela via Globoplay)

A fuga de Dalila junto a Youssef é um sucesso. A cena transcorre da seguinte maneira: Dalila embrulha alguns tecidos disponíveis no quarto do hospital, fazendo parecer que o "bolo" formado seria a bebê Soraia. Ela segura o "bebê falso" no colo consigo enquanto uma policial a encaminha até a viatura. Enquanto o furgão sem janelas segue caminho, o público só pode ver o que se passa dentro dele, sendo a situação exterior ao veículo um mistério. Acontece, então, um estrondo alto, como se um tiroteio tivesse tido início, e a viatura para. Assim que o tiroteio cessa, é possível ouvir apenas o barulho de alguns passos, que se

aproximam da porta do veículo. Quando a porta do furgão se abre, começa a tocar a música-tema de Dalila. É Youssef, segurando uma metralhadora. Para encerrar a cena, Dalila joga o bebê falso no chão e anda de forma tranquila e confiante enquanto é escoltada por Youssef e diversos outros homens intensamente armados, em uma cena gravada em câmera lenta. Os cabelos de Dalila voam serenamente com o vento, em um ambiente consideravelmente mais claro e iluminado do que o retratado dentro do hospital. Dalila entra em outro carro, que a esperava. Youssef a acompanha e o carro toma partida.

Figura 53 - Youssef ajuda Dalila a fugir do hospital/prisão.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 150, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 54 - Dalila e Youssef em fuga.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 150, 2019. Captura de tela via Globoplay)

A cena acima descrita oferece à análise um caminho decisivo para compreender como se dá o encerramento da construção de Dalila, considerando as diferentes camadas que a conformam enquanto personagem. Primeiro, porque confirma o que se iniciara alguns minutos antes: seja pelos “piores” ou “melhores” motivos, Dalila decide abandonar a filha. Quando o falso bebê é derrubado, cai também (mais uma vez) a falsa Dalila. A Dalila que, mesmo com seu nome verdadeiro, imaginou poder ser “boa” e zelar por alguém. A segunda instância da cena que chama a atenção é a representação particular de Youssef — e, neste ponto, abre-se uma exceção para que se trate brevemente da caracterização de um personagem masculino, por compreender que esta completa a da antagonista.

Até este ponto, as cenas analisadas que contaram com a presença do personagem interpretado por Allan Souza Lima o retratavam ora como “mau”, por ser capanga do sheikh; ora como incompetente, adjetivo atribuído a ele pela própria Dalila; ora como homem cegamente apaixonado por uma mulher que não o corresponde, mas que segue capaz de fazer de tudo por ela. No Capítulo 150, porém, há algo além. Filmado de baixo, com expressão séria e portando uma metralhadora, Youssef chega muito perto de outro tipo de representação.

As duas imagens abaixo (Figuras 55 e 56), bastante similares àquela que mostra Youssef “resgatando” Dalila (Figura 53), são dois dos resultados encontrados na primeira página da busca pelo termo “terrorista” no Google Imagens.

Antes de prosseguir, é necessário esclarecer: não se pretende afirmar que as criadoras e demais responsáveis pela realização de *Órfãos da Terra* (2019), necessária ou obrigatoriamente, pesquisaram por “terrorista” em seus computadores e reproduziram no produto audiovisual analisado exatamente aquilo que encontraram. Não obstante, independentemente de haver uma intenção racional ou consciente, uma imagem específica foi criada. E esta se aproxima de outras que dividem com ela o mesmo tempo e espaço numa escala histórica. Assim, o que chega ao público é um dos múltiplos resultados possíveis para um produto audiovisual que, inevitavelmente, carrega valores compartilhados social, histórica e culturalmente no Brasil e em demais partes do mundo não oriental.

Como defendido em capítulos anteriores a partir da bibliografia aqui mobilizada, a forma pela qual os eventos de 11 de setembro de 2001 foram divulgados e publicizados mundialmente, somando-se *a posteriori* a outros acontecimentos que envolvem tensões entre Ocidente e Oriente, “contribui substancialmente para o modo como o mundo olha para os muçulmanos” (Barbosa, 2022, p.5). Na representação de Youssef na telenovela, tal qual nas fotografias dos homens acima, estão “as imagens hostis do Islã” de que fala Peter Burke (2017, p. 191), ambas promovendo a conexão entre a religião à ideia de “terrorismo”.

Figura 55 - Resultado da primeira página da busca pelo termo “terrorista” no Google Imagens.



(FOTO: Autoria desconhecida, s/d. In: Chaves, 2015)

Figura 56 - Resultado da primeira página da busca pelo termo “terrorista” no Google Imagens.



(FOTO: Autoria desconhecida, s/d. In: Conjur, 2016)

“Terrorismo”, frisa-se, é um termo de difícil definição — mas de contínua associação a uma suposta “violência irracional” advinda de grupos armados de origem árabe, persa, curda etc. Nessas associações, os homens muçulmanos são lidos e representados “como monstros terríveis, capazes de toda brutalidade” e as mulheres ora como suas vítimas, ora como suas cúmplices (Barbosa; Souza; Silva, 2023, s/n).

A única diferença visualmente expressa entre os homens fotografados “no mundo real” e a representação de Youssef na cena da fuga, ou “na ficção”, é a cobertura do rosto. As roupas pretas, o ângulo da câmera (*o ponto de vista*), a expressão facial, as armas e, enfim, o Islam — tudo está presente quase exatamente da mesma maneira. A simbologia do “Terror”, antes uma correlação mais inferível (por meio do imaginário) do que diretamente expressa

(por meio da imagem), agora torna-se palpável em *Órfãos da Terra* (2019). E Dalila, a vilã escoltada pela representação masculina do “Terror”, atua aqui como a “cúmplice” de que falam Barbosa, Souza e Silva no *II Relatório de Islamofobia* (2023). Mais do que isso, Dalila é a *amante* do “terrorista”. Uma mulher orgulhosamente muçulmana que se associa ao “Terror” da maneira mais intensa possível.

Antes de executar seu plano final, Dalila ainda visita bebê Soraia uma última vez, no Capítulo 153. Foragida da polícia, ela vai escondida até a casa de Rania e chega ao quarto onde a criança está acomodada, sem que ninguém perceba. Sob pouca luz e ao som de uma melodia triste, a antagonista, trajando um vestido longo e preto, pega sua filha no colo, a qual está envolvida por um cobertor branco que contrasta com a roupa da antagonista e estabelece uma relação oposta de “pureza” e “corrupção/trevas” entre as duas.

Figura 57 - Dalila sofre ao fazer uma última visita a bebê Soraia.



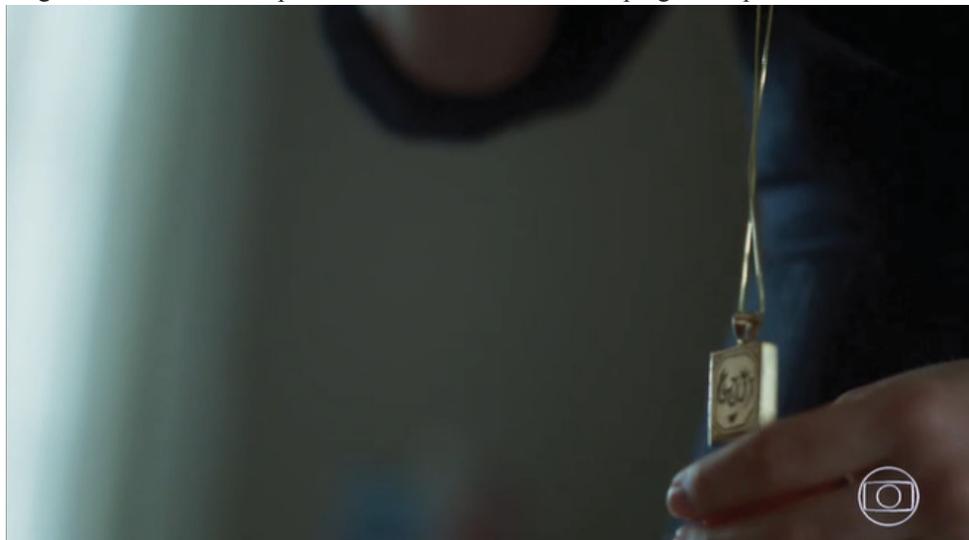
(FONTE: *Órfãos da Terra*, Capítulo 153, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Com bebê Soraia nos braços, Dalila declara, chorando: “Não queria te deixar, *bínti* [minha filha]... Eu queria criar você, junto com o seu pai, te ver crescer... Mas o destino quis assim.” Se a fala de Dalila demonstra arrependimento, suas ações seguintes e passadas o negam. O “destino”, nesse sentido, envolve o assassinato de Paul, o pai da Bebê, pela própria Dalila — que jamais tivera a intenção de estar com ele em uma relação estável — e o que viria a seguir, com as tentativas de assassinato a Camila, Laila e Jamil.

Antes de partir, Dalila deixa um colar no berço da filha, como lembrança de si mesma. Trata-se de uma corrente dourada com um pingente da mesma tonalidade, este fabricado no formato de um Corão. Assim como em outras cenas, a vilã demonstra ser o Islam (e seu livro

sagrado) o maior símbolo *de si própria*. O suficiente para deixar como lembrança a uma filha que jamais a veria novamente.

Figura 58 - Dalila deixa para bebê Soraia um colar com pingente representando o Corão.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 153, 2019. Captura de tela via Globoplay)

A vilã finalmente parte para o casamento de Valéria (Bia Arantes) e Camila. Esta última foi a personagem responsável pela morte de Aziz Abdallah no Brasil, mas não sofreu nenhuma pena pelo ato, visto que foi determinada a situação de legítima defesa. Para Dalila, é evidente, Camila seria absolutamente culpada pela morte do sheikh, somando-se a Jamil e Laila na lista daqueles que a vilã almeja assassinar. E ela chega perto de conseguir.

Infiltrada no casamento, a antagonista é capaz de atirar em Camila antes de fugir, trazendo Laila como refém. Fairouz, que se tornara amiga de todo o círculo familiar de Laila no Brasil, estava presente no casamento. Fairouz, costumeiramente vestida com véu e roupas pretas, foi uma das primeiras a socorrer Camila e tentar consolar os demais após o tiro.

É interessante perceber que Camila, sendo filha de Rania — a mesma Rania que é mãe de Soraia e avó de Dalila — é também uma tia de Dalila. A relação de parentesco entre elas, porém, nunca é explicitada verbalmente pela telenovela. Rania se refere a cada uma delas separadamente: “minha filha Camila”, “minha neta Dalila”, “minha filha falecida Soraia”. As relações entre irmãs e sobrinha/tia são omitidas.

A cena analisada concretiza, para além da vilania sanguinária da Mã (Oroz, 1999) em Dalila, a bondade, compreensão e acolhimento irrestritos da Mãe (Oroz, 1999) em Fairouz.

Figura 59 - Fairouz socorre Camila, atingida.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 153, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Figura 60 - Da esquerda para a direita: Rania e Miguel (pais de Camila), Valéria (noiva) e Fairouz.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 153, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Sua confiabilidade naquele meio social é tamanha que é Fairouz, e não qualquer outro parente, seja este distante ou próximo, a ser representada apoiando os pais e a noiva da mulher atingida (Figura 60). Suas mãos também são as primeiras a tocar o corpo de Camila quando ela vai ao chão, desmaiada (Figura 59). Fairouz, assim, é uma Guardiã (Telseren, 2021) para além do seu próprio Lar; ela guarda os lares, famílias e amores dos outros como se seus próprios. Ainda que muçulmana, sua proximidade com a figura da Virgem Maria no imaginário representado é total, porque sua piedade é total.

Não obstante, enquanto aguarda a recuperação de Camila no hospital, Valéria (a noiva) pede a Rania (cristã) que a ensine a rezar. Ela não pede o mesmo a Fairouz, que também rezava pela vida de Camila naquele momento. Camila sobrevive.

Figura 61 - Rania e Fairouz rezam por Camila. Valéria está logo atrás.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 154, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Após uma intensa perseguição, a polícia consegue cercar Dalila, que é obrigada a liberar Laila da situação de refém e acaba sendo assassinada pelos agentes. Logo antes de dar seu último suspiro, a vilã tem uma visão metafísica.

A visão começa com a mansão Abdallah. São retratados diversos dos seus luxuosos cômodos, agora vazios. A sensação transmitida pelas cenas é dúbia; algo entre a paz do fim de um ciclo de ódio e a estranheza causada pela ausência. Na sequência, Dalila vê seu pai, Aziz. Em *off*, ouve-se a voz do sheikh: “*Ya binti* [minha filha]... Você é minha vida, *ya habibiti* [minha querida]. **Você é a luz dos meus olhos.** Que Allah permita que você esteja sempre ao meu lado” (grifos nossos). Um grande clarão de luz domina a tela. Em primeiríssimo plano, entra em quadro o olho de Dalila, que está com o rosto deitado no chão. A câmera se afasta vagarosamente, até que seja possível ver um pouco mais do rosto da antagonista. Seu olho se fecha pela última vez com uma lágrima.

Sem véu desde que fora presa, ao reencontrar seu pai no plano do “além”, Dalila é representada novamente vestindo um turbante preto. A reconexão final é completa. Com o pai, o sanguinário patriarca muçulmano; com a mansão do Líbano, que ostenta a riqueza tirana do Traidor (Martín-Barbero, 2003) e situa a antagonista novamente no Oriente; e com o Islam, suas vestes, sua cultura — o elo de ligação entre os dois vilões de *Órfãos da Terra* (2019) para além do parentesco: “Que Allah permita que você esteja sempre ao meu lado”.

Figura 62 - Aziz e Dalila se reencontram no plano metafísico.



(FONTE: Captura de tela via Globoplay. Órfãos da Terra, 2019. Capítulo 153)

Após receber a notícia da morte de Dalila, o encerramento de Fairouz acontece em duas fases. Primeiro, no Capítulo 154, ela vai com Rania até o quarto da bebê Soraia. Quando as mulheres encontram o colar com o pequeno Corão deixado por Dalila, as reações são contrastantes. Rania fica preocupada com o fato de Dalila ter invadido sua casa. Fairouz fica profundamente emocionada. Ela explica, sorrindo: “É esse mesmo pequeno Alcorão que os muçulmanos costumam dar para as crianças quando nascem. Esse era o de Dalila. Ela ganhou de sua mama Soraia quando nasceu.” Fairouz, como (quase) sempre de véu e de preto, encontra a tranquilidade e a doçura que suavizam seu pesar no gesto que aproxima Dalila — e agora bebê Soraia — das suas tradições: o amor por Soraia (original) a devoção ao Islam.

Figura 63 - Fairouz sorri olhando para o pingente com o pequeno Corão.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 154, 2019. Captura de tela via Globoplay)

A última cena de Fairouz — e de todas as mulheres da família Abdallah enquanto conjunto — é quando ela e Rania preparam o corpo de Dalila para o funeral. O corpo da antagonista está sobre uma mesa, coberto apenas por um lençol branco. Rania entrega para Fairouz a pequena toalha branca que será usada para lavar o corpo da vilã. É notável que é a avó afetiva, e não a biológica, a ter esse último contato íntimo com Dalila.

Figura 64 - Fairouz se despede de Dalila.



(FONTE: Órfãos da Terra, Capítulo 154, 2019. Captura de tela via Globoplay)

Fairouz, inteiramente vestida de preto, chora muito enquanto passa o tecido no corpo de Dalila, acompanhada por uma música intensamente triste. A cena é gravada com contrastes de alta e baixa iluminação. Fairouz, assim, encerra sua trajetória sofrendo — tal como Soraia (original), Áida e Dalila, nessa ordem, encerraram antes dela. Seus olhos, por fim, estão em lágrimas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frequentemente, concluir é também voltar ao início. Começar estas considerações finais, assim, significa igualmente falar do título que abre a dissertação.

“*Ayuni em lágrimas*” é uma dupla referência. Primeiro, deseja-se aludir à obra de Silvia Oroz (1999), *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Esta foi fundamental para a construção desta pesquisa, tanto por ser parte crucial e integrante de sua metodologia, quanto por embasar a leitura atenta de cada capítulo e cada personagem de *Órfãos da Terra* (2019).

Em segundo lugar, “*ayuni*” é a romanização da palavra árabe que significa “meus olhos”. Usualmente, ela é empregada para expressar algo como “minha querida” ou “meu amor”. Aqui, aproveita-se o termo para usá-lo num sentido literal, na intenção de indicar desde o título que as quatro personagens analisadas encerram suas trajetórias *com os olhos em lágrimas*: duas pela morte corpórea direta; uma pela morte da filha não biológica; e outra pela morte social, provocada pela expulsão de seu núcleo familiar.

“*Ayuni*”, ou a flexão direta “luz dos meus olhos”, também são termos usados por diversos personagens para se referirem — curiosamente — à vilã Dalila. O fazem sua mãe, seu pai e o pai de sua filha, em momentos diferentes da história, como se insistissem em amar alguém que só opera por meio do ódio. Como exposto durante a apresentação da telenovela e especialmente na análise desta, Dalila é uma vilã clássica e essencializada nos moldes de Oroz (1999): ousada, temida, sensual, rica, bela e principalmente vingativa. Seu destino acaba por englobar não um, mas *todos* os três finais (estereo)típicos das antagonistas em telenovela: a prisão, a insanidade e a morte.

Ainda que tenha direito a algumas dezenas de capítulos que desenvolvem a sua “história de origem” — algo que ela não precisaria ter, se não fosse Má —, Dalila vive a maior parte da trama como, enfim, uma órfã: dos pais, do amor romântico recíproco, de qualquer possibilidade de sentir algo além de raiva e rancor. Por mais que consiga querer bem às suas duas Soraias e que seja inegavelmente uma personagem destemida e autêntica, não se pode negligenciar que essa autenticidade é demarcada através da sua relação com o Islam, estando este representado pelo pai, pela pintura no braço, pelo véu/turbante ou por menções diretas a Allah e ao Corão. Pela forma como essa relação é construída, nem enquanto Mãe, nem enquanto filha, Dalila escapa de ser uma representação incisiva do “Mal”. Um mal que é muito mais do que oriental. É muçulmano.

A autora desta dissertação enxerga algo de profunda beleza na cena “Não me chame de Basma. Meu nome é Dalila” (Capítulo 86), declarada pela antagonista a um padre cristão. Há algo de sublime em retomar-se, permitir-se, pintar-se e vestir-se quando não se quer desvelada. É possível supor que algum leitor ou leitora, quem sabe, enxerguem a cena dessa forma também. Porém, no Brasil, deve-se lembrar que 57,3% das mulheres nascidas no Islam afirmam já terem sofrido discriminação étnica por serem árabes; 67,1% das muçulmanas que já sofreram islamofobia enxergam uma relação clara entre os ataques vividos e a sua forma de se vestir (Barbosa, 2022); e 92,3% das mulheres de fé islâmica acreditam que a cobertura midiática de eventos como o 7 de outubro de 2023 (Israel/Hamas) contribuiu "muito" para uma nova crescente de intolerância religiosa (Barbosa; Souza; Silva, 2023).

Nesse cenário, por mais transgressora que seja Dalila, a maneira pela qual a personagem é representada reforça estereótipos e discursos que ligam sua fé à “maldade”, ao “Terror” e a demais facetas negativas associadas pela mídia ao Islam. Opera, nesse jogo, uma ótica orientalista (Said, 1990) impressa em um produto audiovisual profundamente marcado pelas lógicas e estéticas do dominante de que fala Williams (1979). *Órfãos da Terra* (2019) é, afinal, uma telenovela exibida pela maior emissora do país, ancorada em um gênero, o melodramático, que se pauta em valores cristãos compartilhados socialmente.

Soraia, por sua vez, é uma representação completa da Subalterna de Telseren (2021) e daquelas muçulmanas que o mundo não oriental acredita precisar “salvar” (Abu-Lughod, 2012): submissa, oprimida, infeliz, violentada e punida com a morte em sua primeira tentativa de efetivamente viver. Soraia não pode amar e sorrir, porque é uma mulher muçulmana. E, com ela, não morre apenas seu corpo; a morte de Soraia é *a morte do sonho*, do ideal ocidental, hollywoodiano ou não oriental de “liberdade” — morar na Europa, se dedicar completamente ao amor romântico, deixar o Oriente para trás.

Se ela rompe com o que se espera para as Mães por entrar no campo arquetípico da Amada, tal ruptura não chega a representar uma infração total. Quando o sheikh mata Soraia para usá-la de “exemplo”, a telenovela também está usando o sheikh de exemplo: de uma visão específica sobre o Islam, ou sobre o “patriarcado mais violento do mundo” (Vergès, 2020). Não é a intenção desta dissertação, é evidente, negar a violência promovida e circunscrita, necessária, a qualquer tipo de patriarcado — muçulmano, laico, cristão. Não se compreende, porém, que nenhum deles seja particularmente “mais violento”; nem que ser muçulmana — acreditar em Deus, viver os ensinamentos do profeta Muhammad (S.A.A.S.), celebrar o Ramadan ou usar o véu — torne qualquer mulher “mais oprimida”. Todavia, a forma como Soraia é representada (Hall, 2016), os símbolos que sua personagem mobiliza

visualmente, as associações que sua trajetória e sua presença evocam no imaginário brasileiro, parecem sempre querer provar o contrário: uma muçulmana obrigatoriamente subjugada pelo pior dos homens. Enquanto isso, no Brasil, segundo o Anuário da ONU Mulheres, mais de 1.400 mil pessoas do gênero feminino foram vítimas de feminicídio somente em 2023, assassinadas em sua maioria por parceiros ou familiares (Dantas, 2024). Um Brasil católico, evangélico ou laico; não majoritariamente muçulmano.

Tal qual o nome de Dalila — orgulhosamente empunhado por ela — evoca a figura de uma mulher traidora pela história com Sansão, Áida, vestida de cobra, também reativa um imaginário bíblico específico: a serpente, traiçoeira, e ao mesmo tempo a Mulher, ambas razões da desgraça e da expulsão do Paraíso. Mesmo que ela própria também termine expulsa de casa, Áida é uma personagem construída unicamente *para ser odiada*, ou talvez para intensificar a representação da poligamia vilanesca do sheikh. Ela não tem qualquer complexidade, profundidade ou proposta diversa naquilo que representa. Seus poucos capítulos de existência servem para que a grande culpada pela morte de Soraia seja uma mulher. A outra (Outra), a invejosa, a Má. Dessa vez sem história de origem.

Fairouz, agora, precisa obrigatoriamente ser a última das quatro a aparecer nestas considerações. Não somente por ser a que resta, matematicamente falando, mas porque representa um dos maiores achados desta pesquisa na opinião de sua autora (e orientadora).

Ao se propor a analisar as personagens de *Órfãos da Terra* (2019) em profundidade, ao menos a primeira dessas autoras carregava consigo uma visão consideravelmente pessimista. Em mente, tinha a lembrança de Dalila e Soraia como as mais fortes, ambas as quais, ainda que apresentem algumas rupturas em sua construção e trajetória narrativa, muito mais reforçam do que reinventam discursos negativos acerca do Islam.

Ao longo da pesquisa, contudo, a mais *tradicional* das personagens em termos de fé se provou também a mais *emergente* (Williams, 1979) quando comparada às outras formas de representar mulheres muçulmanas na trama eleita. Fairouz é, sim, uma Mãe essencializada segundo os preceitos estudados em Oroz (1999): cuidadosa, preocupada, a mãe não biológica dos filhos do mundo. Fairouz é amorosa. Seu amor, porém, não se encerra na Maternidade.

Fairouz ama uma mulher em termos iguais: uma amiga. E Fairouz ama a Deus com sinceridade, em suas palavras, suas roupas, seus gestos, atitudes, decisões, posturas. Se Dalila e Áida são o Islam da Má e Soraia é o Islam da Subalterna, Fairouz é simplesmente muçulmana. Sua trajetória, já foi dito, termina em lágrimas. Mas, oferece antes do fim uma *possibilidade*; uma visão diferente daquela que é reforçada acerca das mulheres islâmicas dentro e fora de *Órfãos da Terra* (2019).

Também é preciso reconhecer os êxitos dessa telenovela não somente em termos de premiações — as quais, como exposto durante a Introdução, são diversas. *Órfãos da Terra* (2019) tem o mérito de fechar sua história com um discurso feito por Laila, a protagonista interpretada por Julia Dalavia, que é sensível ao tratar de temas ligados a imigração e refúgio. Discurso esse veiculado em um contexto no qual líderes como Bolsonaro e Trump se opunham vorazmente à imigração — e a todos àqueles que desejavam ou precisavam migrar.

LAILA - O Brasil é um país formado por imigrantes e descendentes de imigrantes de todas as partes do mundo. [...] Que esse país [...] inspire o mundo e que não existam mais fronteiras fechadas, crianças sem pais, barcos sem portos para atracar, bombas que matam, incêndios que destroem memórias e culturas em nome da ganância e da intolerância. Que não existam mais gases lacrimogêneos e sprays de pimenta, que ardem, cegam, e nos impedem de enxergar o outro. Que não se faça noite em pleno dia. Que angolanos, curdos, ciganos, bolivianos, tibetanos, palestinos, congoleses, indígenas, filipinos, sírios... Cristãos, judeus, muçulmanos de Myanmar e de todo o mundo deixem de ser órfãos e possam todos ser filhos dessa terra (*Órfãos da Terra*, 2019, Capítulo 154).

Ainda que “o respeito” seja um valor amplamente difundido, especialmente quando tratado de forma superficial e descontextualizada, reconhece-se que há cenários em que falar sobre ele é mandatório e urgente. Vivia-se esse cenário em 2019. Vive-se hoje. Por isso, não se trata de negar as contribuições positivas da obra. Nem de esperar que um melodrama não se faça no tecido das lágrimas. Os olhos molhados constituem, enfim, o que conforma não apenas o destino das quatro personagens muçulmanas centrais de *Órfãos da Terra* (2019), mas o gênero melodramático e a telenovela enquanto tais: intensos, paradoxais, emocionantes, feitos para sentir. Não imunes a críticas — muito pelo contrário — essas narrativas são brasileiras, latino-americanas, presentes no dia a dia de quem *deseja* envolver-se ou simplesmente *acaba* se envolvendo. A autora desta dissertação é um exemplo que combina um pouco de cada caso; uma prolongada intenção, nascida do mais grato dos acidentes.

Porém, intencionalmente ou não, a telenovela segue a reforçar padrões de representação que, defende-se por meio desta pesquisa, podem e precisam ser revistos. Fairouz, “a possibilidade”, é uma em quatro. Importante, mas ainda minoritária. Precisa a Mãe, em uma novela que também representa cristãos, ser a muçulmana? Precisa a Mãe muçulmana ser oprimida, morta e silenciada ao buscar o amor? Precisa o véu ser retratado ora como silenciamento, ora como aliado da vingança? E, ainda que a representação masculina não seja aqui o foco, precisa o homem muçulmano ser o jovem terrorista, o velho sheikh misógino, ou o herói que se apaixona *necessariamente* fora da religião?

Nesta dissertação, espera-se propor com êxito a ideia de que *não* — seja na telenovela, seja em qualquer outro produto midiático que escolha trabalhar com a representação desses grupos. Tanto pela análise crítica da obra escolhida, quanto pelas palavras de autoras muçulmanas e estudiosas do Islam que embasam esta pesquisa, a intenção do trabalho que neste ponto se encerra é promover a reflexão e o debate sobre como essas “coisas nossas” — a telenovela, o melodrama, o cinema de lágrimas — *foram e podem ser* construídas, no presente e no futuro, ainda que sem perder suas características fundacionais.

Reconhece-se, ainda, que algumas discussões relevantes são tocadas de maneira muito breve durante a dissertação: o “instinto materno”, o cuidado como trabalho, representações sobre masculinidade, poder e violência em homens Outros, questões semióticas múltiplas. Estas se somam a outras intenções para projetos futuros: ir a campo, ouvir diretamente, conhecer histórias de pessoas que são representadas mas também representam a si mesmas.

Compreende-se, afinal, que este não é o último dos exercícios, nem desta pesquisadora, nem de outros pesquisadores. Ainda há muito a ser debatido, estudado, feito, refeito, criticado, transformado. Por ora, então, o que se pretende é inspirar/dar seguimento a outras construções e outros olhares para grupos Outros. Especialmente dentro do campo da Comunicação, trata-se de continuar o caminho sobre o fazer e o pensar nas intersecções entre mulheres, telenovela e Islam.

## REFERÊNCIAS

10 anos da Guerra na Síria é tema de novo episódio do “Outra Estação”. **UFMG**, 12 de nov. de 2021. Disponível em:

<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/10-anos-da-guerra-na-siria-e-tema-de-novo-episodio-do-outra-estacao>

10 anos de guerra na Síria deixaram quase 500 mil mortos, afirma ONG. **G1**, 1º de jun. de 2021. Disponível em:

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/06/01/10-anos-de-guerra-na-siria-deixaram-quase-500-mil-mortos-afirma-ong.ghtml>

ABU-LUGOHD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(2): 451-470, maio-agosto/2012.

AHMED, Leila. **Women and gender in Islam: historical roots of a modern debate**. New Haven: Yale University Press, 1992.

ATENTADOS de 11 de Setembro: a tragédia que mudou os rumos do século 21. **BBC News Brasil**, 10 de set. de 2021 (2021a). Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55351015>

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Feminismos subalternos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(3): 1035-1054, setembro-dezembro/2017.

BARBOSA, Francirosy Campos. Islamofobia: o que oprime muçulmanas no Brasil não é o lenço, diz pesquisadora da USP. [Entrevista concedida a] Letícia Mori. **BBC News Brasil**, São Paulo, 28 de ago. de 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58325595>

\_\_\_\_\_. Diálogos sobre o uso do véu (hijab): empoderamento, identidade e religiosidade. **Perspectivas**, São Paulo, v. 43, pp. 183-198, jan./jun. 2013.

\_\_\_\_\_. (coord). **I Relatório de Islamofobia no Brasil**. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2022.

BARBOSA, Francirosy Campos; SOUZA, Felipe Freitas de; SILVA, Francisco Cleverson Pereira da. **II Relatório de Islamofobia no Brasil — Pós 7/10/2023**. Nov. de 2023. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1YxUS\\_ZtBNuWG23Hg9hNm0LacdVnJZUfb/view](https://drive.google.com/file/d/1YxUS_ZtBNuWG23Hg9hNm0LacdVnJZUfb/view)

BRASIL adota resolução da ONU sobre combate ao terrorismo. **Conjur**, 8 de jul. de 2016. Disponível em:

<https://www.conjur.com.br/2016-jul-08/brasil-adota-resolucao-onu-combate-terrorismo/>

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CASTRO, Beatriz Martins de. Mulheres muçulmanas e telenovela: mapeando duas décadas de pesquisa em/sobre Comunicação (2001-2023). In: XII ENPECOM, 2023, Curitiba. **Anais eletrônicos [...]** Curitiba, 2023. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1uwdsRKrqC3y0Bq4tDX87cI-uBXZVqpkp/view>

CASTRO, Beatriz Martins de; JOHN, Valquíria Michela. “O meu nome é Dalila”: possíveis intersecções entre as figuras da vilã de telenovela e do Outro oriental em “Órfãos da Terra” (2019). **REBEH - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, vol. 6, n. 11, set-dez de 2023. Disponível em:

<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/15455>

CHAVES, Felipe. O terrorismo pelo mundo. **Associação Nacional dos Delegados da Polícia Federal**, 31 de ago. de 2015. Disponível em:

[https://www.adpf.org.br/adpf/admin/painelcontrole/materia/materia\\_portal.wsp?tmp.edt.materia\\_codigo=7659&tit=O-terrorismo-pelo-mundo#](https://www.adpf.org.br/adpf/admin/painelcontrole/materia/materia_portal.wsp?tmp.edt.materia_codigo=7659&tit=O-terrorismo-pelo-mundo#)

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2020.  
CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, ano 10, pp. 171-188, 1º semestre de 2002.

DA SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: DA SILVA (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 73-102.

DANTAS, Marina. Anuário da ONU revela aumento da violência contra a mulher em todos os continentes. **Rádio Senado**, 25 de nov. de 2024. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2024/11/25/anuario-da-onu-revela-aumento-da-violencia-contr-a-mulher-em-todos-os-continentes>

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FONSECA, Fernanda. Entenda o que foi a Nakba, a “catástrofe” palestina. **Poder360**, 15 de maio de 2024. Disponível em:

<https://www.poder360.com.br/historia/entenda-o-que-foi-a-nakba-a-catastrofe-palestina>

FÜRISCH, Elfriede. O problema em representar o Outro: mídia e diversidade cultural. **Parágrafo**, v. 4, n.1, jan/jun 2016. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/378/377>

CHUGHTAI, Alia. OKUR, Muhammet. One year of Israel's war on Gaza. **Al Jazeera**, 8 de out. de 2024. Disponível em:

<https://www.aljazeera.com/news/longform/2024/10/8/one-year-of-israels-war-on-gaza-by-the-numbers>

GOUVEIA, Aline. 11 de Setembro: após 22 anos, relembre o atentado às Torres Gêmeas. **Correio Braziliense**, 11 de set. de 2023. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/mundo/2023/09/5124353-11-de-setembro-apos-22-ano-s-relembre-o-atentado-as-torres-gemeas.html>

HAJJAMI, Aïcha El. A condição das mulheres no Islã: a questão da igualdade. **Cadernos Pagu** (30), jan/jun de 2008, pp. 107-120.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2016.

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

HAUBERT, Mariana. “Não é guerra, é genocídio”, diz Lula sobre ação de Israel em Gaza. **Poder360**, 23 de fev. de 2024. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/internacional/nao-e-guerra-e-genocidio-diz-lula-sobre-acao-de-israel-em-gaza/>

JOHN, Valquíria Michela; CASTRO, Beatriz Martins de (et. al). **Representatividade x representação**: análise longitudinal da construção de personagens femininas nas telenovelas da Rede Globo numa perspectiva interseccional. Relatório apresentado à Coordenação de Iniciação Científica e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial da conclusão das atividades de Iniciação Científica. Curitiba, 2020.

JOHN, Valquíria Michela; SILVA, Lourdes Ana Pereira; SILVA, Anderson Lopes da (et. al). Emergências preliminares e inovação substancial: atravessamentos pandêmicos e melodramáticos na narrativa de Amor de Mãe. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; SILVA, Lourdes Ana Pereira (orgs). **Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempos de pandemia de Covid-19**. São Paulo: CLEA Editorial, Coleção Teledramaturgia, v. 7, 2021, p. 80-99.

JUSTIÇA francesa confirma proibição do burkini em piscinas municipais. **Exame**, 21 de jul. de 2022. Disponível em: <https://exame.com/casual/justica-francesa-confirma-proibicao-do-burkini-em-piscinas-municipais/>

LAMAS, Rita Suriani. **A liberdade muçulmana**: discursos sobre o uso do hijab. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas) — Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2017.

MAGALHÃES, Wallace Lucas. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczko e Bourdieu. **Albuquerque - Revista de História**, vol. 3, n. 16, jul-dez 2016, pp. 92-110. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/2164/3058>

MAHMOOD, Saba. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmica no Egito. **Etnográfica** [Online], vol. 23 (1), 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/6431>

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAZZIOTI, Nora. **La industria de la telenovela:** la producción de ficción en América Latina. Argentina: Paidós, 1996.

MIES, Maria. Origens sociais da divisão sexual do trabalho. A busca pelas origens sob uma perspectiva feminista. **Direito e Práxis**. Rio de Janeiro, Vol. 07, N. 15, 2016, p. 838-873.

MULHERES afegãs desafiam ordens do Talibã sobre uso de véu. **Veja**, 12 de maio de 2022. Disponível em:  
<https://veja.abril.com.br/mundo/mulheres-afegas-desafiam-ordens-do-taliba-sobre-uso-de-veu/>

MULHERES do Afeganistão: a reação ao Talebã com campanha #NãoMexaNasMinhasRoupas. **BBC News Brasil**, 14 de set. de 2021b. Disponível em:  
<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58556502>

NTAPIAPIS, Nihal Toros; KUNACAF, Ezgi. Orientalism discourse in communication and media: analysis of researches in the field of media and communication in terms of orientalism. In: TOMBUL, Isil; SARI, Gülsah (eds). **Handbook of research on contemporary approaches to orientalism in media and beyond**. Estados Unidos: IGI Global, 2021, pp. 904-919.

NÚMERO de mortes em Gaza devido a ofensiva de Israel supera 30 mil, diz governo do Hamas. **G1**, 29 de fev. de 2024 (2024b). Disponível em:  
<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2024/02/29/numero-de-mortes-em-gaza-devido-a-ofensiva-de-israel-supera-30-mil-diz-governo-do-hamas.ghtml>

NÚMERO de mortos em Gaza desde o início da guerra passa de 25 mil, diz governo do Hamas. **G1**, 21 de jan. de 2024 (2024a). Disponível em:  
<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2024/01/21/numero-de-mortos-na-faixa-de-gaza-desde-o-inicio-da-guerra-passa-de-25-mil-diz-governo-do-hamas.ghtml>

OLIVEIRA, Bruno. Vinte anos da Guerra ao Terror. *Le Monde Diplomatique Brasil*, 16 de set. de 2021. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/vinte-anos-da-guerra-ao-terror/>

OLIVEIRA, Kaynã. Guerra civil na Síria completa dez anos de sofrimento e destruição. *Jornal da USP*, 18 de maio de 2021. Disponível em:  
<https://jornal.usp.br/atualidades/guerra-civil-na-siria-completa-dez-anos-de-sofrimento-e-destruicao/>

**ÓRFÃOS DA TERRA** (Telenovela). Criação de Duca Rachid e Thelma Guedes. Direção de André Câmara. São Paulo: Rede Globo, 2019. Disponível em:  
<https://globoplay.globo.com/orfaos-da-terra/t/G2Ddk86BWF/>

ÓRFÃOS da Terra — Personagens. **Memória Globo**, 15 de mar. de 2022. Disponível em:  
<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/orfaos-da-terra/noticia/personagens.ghtml>

OROZ, Silvia. **Melodrama:** o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1999.

PADIGLIONE, Cristina. Com Emmy Internacional, ‘Órfãos da Terra’ fatura seu 3º prêmio no exterior. **Telepadi**, 23 de nov. de 2020. Disponível em: <https://telepadi.com.br/com-emmy-internacional-orfaos-da-terra-fatura-seu-3o-premio-no-exterior/>

PORTO, César Henrique de Queiroz. Representações do Islã na telenovela O Clone. **Diálogos**, Maringá, v. 18, n.2, pp. 895-926, mai.-ago./2014.

\_\_\_\_\_. **A representação de árabes e muçulmanos na televisão brasileira**. Curitiba: Editora Apris, 2020.

ROCHA, Larissa Leda Fonseca. **Má! Maravilhosa! Lindas, louras e poderosas: o embelezamento da vilania da telenovela brasileira**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS, 2016.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROSSETTI, Regina. Categorias de inovação para os estudos em Comunicação. **Comunicação & Inovação**, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 63–72, 2013. Disponível em: [https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/2262/1430](https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/2262/1430). Acesso em: 26 maio 2020.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Cia das Letras, 1990.

SAMPAIO, Jana. Suíça é criticada após proibir véu para cobrir o rosto em lugares públicos. **Veja**, 7 de mar. de 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/suica-e-criticada-apos-proibir-veu-para-cobrir-o-rosto-em-lugares-publicos/>

SHAIKH, Sa’diyya. Transforming feminisms: Islam, women and gender justice. In: SAFI, Omid (ed.). **Progressive Muslims: on justice, gender and pluralism**, Oxford: Oneworld Publications, 2003, pp. 147-162.

SILVA, Anderson Lopes da. Uma questão de método: a Análise de Imagens em Movimento aplicada à telenovela. 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/14058358/Uma\\_quest%C3%A3o\\_de\\_m%C3%A9todo\\_a\\_An%C3%A1lise\\_de\\_Imagens\\_em\\_Movimento\\_aplicada\\_%C3%A0\\_telenovela](https://www.academia.edu/14058358/Uma_quest%C3%A3o_de_m%C3%A9todo_a_An%C3%A1lise_de_Imagens_em_Movimento_aplicada_%C3%A0_telenovela)

SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO, Regiane Regina; JOHN, Valquíria Michela. Mulheres latinas e arquétipos melodramáticos: primeiras teorizações para uma crítica da ficção seriada. **Anais do VIII Enpecom**. Curitiba, 2017.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

TELSEREN, Asli. Representing and othering oriental women after 9/11: an analysis of Body of Lies. In: TOMBUL, Isil; SARI, Gülsah (eds). **Handbook of research on contemporary**

**approaches to orientalism in media and beyond**. Estados Unidos da América: IGI Global, 2021, pp. 438-452.

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

TOUAM BONA, Dénètem. **Cosmopoéticas do refúgio**. Cultura e Barbárie, 2020.

UNIÃO Europeia decide que empresas podem proibir uso do véu islâmico. **Poder360**, 16 de jul. de 2021. Disponível em:

<https://www.poder360.com.br/justica/uniao-europeia-decide-que-empresas-podem-proibir-uso-do-veu-islamico>

VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, vol. 3, núm. 1, ago/dez, 2009, pp. 21-47

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

WEGMANN, Alice. Jamil não reconhece Dalila. 24 de maio de 2019. Twitter: @alicewegmann. Disponível em: <https://x.com/AliceWegmann/status/1132036690992934913>

WERNER, Camila (ed). **O livro das religiões**. São Paulo: Globo Livros, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## ANEXOS

## ANEXO 01 - TRANSCRIÇÕES E CODIFICAÇÕES/DECODIFICAÇÕES

DALILA	
Capítulo 01 - 14'35"	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	Plano aberto. Um Mercedes sedan branco, filmado de baixo para cima, entra em cena. Ele está chegando na frente de um prédio. DALILA, inicialmente também filmada de baixo para cima, sai dele, a partir da porta do passageiro – dando a entender que há um motorista particular levando-a até ali. Ela veste roupas pretas e longas, adornadas com brilhos: um sobretudo preto com brilhantes e uma calça preta longa. Ela está de véu, também preto. O véu cobre o cabelo e a boca, deixando apenas os olhos à mostra. Na sequência, DALILA é mostrada em primeiro plano, dos ombros para cima. Seus olhos recebem bastante destaque e ela olha diretamente para a câmera enquanto anda. O vento bate em seu véu. De seu cabelo, fica visível apenas a cor loira da franja, discretamente. DALILA, então, tem sua caminhada interrompida por um HOMEM.
	HOMEM - Dalila, eu não posso deixar você entrar nesse lugar. Tem muito homem aí.
	DALILA remove a parte do véu que cobre sua boca e encara o HOMEM diretamente .
	DALILA - Então venha comigo. Dizem que a comida é ótima.
	HOMEM – Ustaz [senhor/líder] Aziz nunca permitiria que você frequentasse um lugar como esse! Nem acompanhada!
	DALILA - Meu pai não precisa saber. Fica sendo um segredinho entre nós. Venha.
	HOMEM - La [não]! Ninguém mente para o sheikh. Cubra-se, por favor.
	DALILA - [Palavras em árabe não identificadas]. Como você é covarde.
	DALILA tenta passar pelo HOMEM. Ele segura seu braço e a impede. Ele olha para o braço que está segurando, como se estivesse culpado em segurá-la.
HOMEM - Eu apenas obedeco às ordens do teu pai. Tenho que te levar para casa.	
Neste momento, fica claro que o HOMEM é o motorista de DALILA. DALILA o olha nos olhos, em silêncio. A cena corta para a seguinte.	
2. Musicalidade	
2b. Presente - Música "positiva" [Música tema de Dalila; Empoderadora]	
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Frente do prédio em que Dalila tenta entrar]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta

Enquadramento emocional ou situacional	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8o. Sexualidade/sensualidade 8q. Ousadia/rebeldia 8w. Modernização/ocidentalização 8x. Independência 8aa. Mentira/enganação/fingimento
----------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

DALILA	
Capítulo 01 - 15'52''	
Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>Cena que se inicia logo após o corte descrito na tabela anterior. O Mercedes sedan branco é mostrado chegando em um portão ostensivamente adornado, na entrada de uma possível mansão. Então, DALILA aparece andando rapidamente em um extenso corredor, numa construção bastante nobre, com o pé direito alto. Os tons da mansão são, principalmente, cinza (paredes) e branco (janelas). Há bastante iluminação natural entrando pelas janelas, mas a cena continua relativamente escura. DALILA ainda está de véu, com a mesma roupa da cena anterior. Porém, sem mais a cobertura na boca – agora, o véu está na forma de um hijab tradicional, cobrindo apenas os cabelos. Escondida em uma sala reservada, e agora bastante escura, DALILA infringe um ferimento no próprio antebraço, arranhando-o.</p> <p>2. Musicalidade</p> <p>2a. Ausente [No meio da cena, enquanto Dalila anda pelo corredor]</p> <p>2b. Presente - Música "positiva" [Música tema de Dalila; Empoderadora] [No início da cena, quando o carro chega na mansão Abdallah]</p> <p>2c. Presente - Música "negativa" [Música tensa] [No fim da cena, quando Dalila se corta]</p>
Dimensão visual	<p>3. Ambiente</p> <p>3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Mansão Abdallah]</p> <p>4. Cenário</p> <p>4a. Claro – amplamente iluminado [No começo da cena, quando o carro chega na mansão Abdallah]</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado [No meio e fim da cena, no interior da mansão Abdallah]</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>5a. Com véu</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>6c. Longa</p> <p>7. Vestimenta - cores</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p>
Enquadramento emocional ou situacional	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldia 8aa. Mentira/enganação/fingimento

DALILA e SORAIA	
Capítulo 01 - 17'24''	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	AZIZ entra na sala da mansão. Os móveis são majoritariamente brancos, mas a cena é escura. Conforme ele anda pelo ambiente, vê-se pela primeira vez SORAIA. Ela está com uma roupa longa, roxa, rosa e azul, usando um véu que cobre os cabelos, mas deixa o rosto à mostra. Ela está em pé, apoiando a mão em uma poltrona. Ela olha para AZIZ, preocupada. Na sequência, aparece DALILA, sentada em um sofá. Observada pela mãe, ela olha para o pai, de baixo para cima.
	AZIZ - Dalila... O que aconteceu? DALILA - Salim. AZIZ - O motorista? O que ele fez? DALILA - Ele me agarrou e me machucou.
	DALILA, então, mostra para seu pai os arranhões que infringiu no próprio braço. AZIZ sai da sala, rapidamente. SORAIA acompanha o movimento dele com os olhos. A seguir, AZIZ aparece no corredor da mansão, chamando por seu assistente/empregado/capanga.
	AZIZ - Hussein! Hussein!
	AZIZ volta para a sala, onde estão as mulheres. HUSSEIN, na sequência, entra na sala.
	HUSSEIN - [Palavras em árabe não identificadas], ustaz [senhor/líder]. Eu estou aqui.
	HUSSEIN e SORAIA se olham, de forma discreta, mas tensa.
	AZIZ - Chame Fauze. Eu vou até a casa de Salim. Agora! HUSSEIN - [Palavras em árabe não identificadas].
	Os homens saem da sala. As mulheres se entreolham.
SORAIA - Isso é verdade, Dalila? Você sabe o que seu pai pode fazer com Salim, não sabe? DALILA - E você? Sabe o que yaba [pai] pode fazer com Hussein? Tenha cuidado no modo como olha para ele, mamãe. SORAIA - Você está louca. Me respeite. E diga a verdade a Aziz sobre Salim.	
DALILA se retira da sala.	
2. Musicalidade	
2c. Presente - Música "negativa" [Música tensa]	
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privado [Mansão Abdallah]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	SORAIA e DALILA 5a. Com véu
	6. Vestimenta - comprimento
SORAIA e DALILA 6c. Longa	

	7. Vestimenta - cores
	DALILA 7b. Sóbria, escura ou preta
	SORAIA 7a. Vibrante ou colorida
Enquadramento emocional ou situacional	DALILA 8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldia 8aa. Mentira/enganação/fingimento
	SORAIA 8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8f. Maternidade 8s. Amor/enamoramento 8v-i. Casamento [opressor]

SORAIA	
Capítulo 02 - 16'40"	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	SORAIA está ajudando LAILA a se preparar para o casamento/noite de núpcias com AZIZ. SORAIA veste uma roupa roxa e adornos dourados (brincos e colar). SORAIA está sem véu.
	SORAIA - Aziz pediu que lhe desse as joias mais valiosas... Mas a sua tristeza apaga todo o brilho delas. Seu pai obrigou você a se casar com Aziz?
	LAILA - La [não]. Meu pai nunca faria isso.
	SORAIA - Então por que você aceitou este casamento? Por dinheiro?
	LAILA - Na'am [sim]. Para salvar o meu irmão Khalid. Ele ia morrer se não fosse para um bom hospital. Mas eu sonhei com um casamento tão diferente disso... Eu sonhei com um casamento por amor...
	SORAIA - As mulheres costumam sonhar mesmo com o amor. Culpa dos poetas. Escute, Laila. Sheikh Abdallah é um homem difícil, cheio de manias. Pode ficar violento se contrariado. Mas eu vou lhe dar conselhos que vão tornar a sua vida menos difícil aqui dentro. E vou estar sempre por perto. Pode contar comigo, eu vou tentar proteger [você] como puder.
	LAILA - Shukran [obrigada], Soraia. Só não entendo por que está sendo tão boa comigo.
	SORAIA responde chorando.
	SORAIA - Eu também já fui como você. Uma menina... Com sonhos... Quando me casei com Aziz tive que abrir mão do verdadeiro amor. Eu sofri muito. E ainda sofro. Muitas vezes pensei até em fugir.
	LAILA - E chegou a tentar?
	SORAIA - La [não]. Nunca.
	LAILA - Por quê?
	SORAIA - Porque Aziz me deu o meu bem mais precioso. Minha filha, Dalila. Ela é o sentido da minha vida. E apesar de ser cruel com todo mundo, com Dalila ele é diferente, ele ama Dalila mais que tudo. Ela é a única pessoa que aquece o coração frio de meu marido.
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" [Música triste]
Dimensão visual	3. Ambiente

	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Não fica claro onde elas estão, mas, pela sequência da narrativa, dá a entender que é o hotel de onde Laila irá fugir do casamento/noite de núpcias. Ainda que hotéis possam ser considerados espaços públicos, no contexto, o quarto de hotel em que as personagens se inserem as isola da sociedade/pessoas externas como um todo]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8f. Maternidade 8g. Paciência 8h. Resignação 8i. Saudade 8j. Compreensão 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8s. Amor/enamoramento 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor]

<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 02 - 19'41''</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações  DALILA e seu pai estão no escritório dele (uma sala da mansão). Ele está sentado à mesa e ela em pé, na frente dele. Ela está sem véu, com os cabelos à mostra. Usa uma roupa preta, longa, que cobre todo o corpo, com exceção do rosto e punhos.  DALILA - De jeito nenhum, eu não aprovo esse casamento! AZIZ - Eu posso saber por quê? DALILA - Porque ela tem idade para ser sua filha! É uma desonra para a minha mãe! Já imaginou ter que suportar outras duas mulheres mais novas que ela? AZIZ - Não seja ciumenta. Não gosto de nenhuma esposa como gosto da sua mãe. E sabe por quê? Porque ela me deu você. DALILA - Então por que o senhor precisa de outras mulheres? Por que não manda todas embora? AZIZ - Os homens têm necessidades que precisam ser entendidas e respeitadas pelas mulheres.  DALILA sai da sala.
	2. Musicalidade
	2a. Ausente
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente

	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Escritório de Aziz, que fica na mansão Abdallah; não é o escritório de Dalila e sim de seu pai; ela não exerce função profissional ali. Por isso, classifica-se o ambiente como “doméstico” e não “profissional”]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebelia

## SORAIA

## Capítulo 02 - 26'36"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
-----------------	------------------

SORAIA e AZIZ conversam durante a preparação do casamento entre AZIZ e LAILA. SORAIA veste um véu marsala e laranja, junto a uma roupa comprida.

AZIZ - Acabo de descobrir que o menino Khalid, irmão de minha noiva, não resistiu e faleceu no hospital.

SORAIA - Por Allah... Eu sinto muito. Quer que avise a moça?

AZIZ - Cuide para que ela não saiba de nada. Amanhã eu mesmo dou a notícia a ela.

SORAIA - Na'am [sim]. Como quiser.

AZIZ - Prepare Laila para a noite de núpcias.

A cena corta para os homens muçulmanos, capangas e amigos de AZIZ, dançando no ambiente do casamento (pela sequência da narrativa, parece ser um dos pisos inferiores do hotel em que LAILA e as demais mulheres estão hospedadas). Está havendo uma festa exclusivamente masculina antes da “consumação” do casamento (noite de núpcias). Na sequência, vê-se SORAIA indo falar com LAILA, em um quarto reservado onde a protagonista espera. SORAIA continua vestida com a mesma roupa.

SORAIA - Laila, chegou a hora. Irei buscá-la para a sua noite de núpcias.

LAILA - Eu nunca pensei que seria assim... Sempre sonhei em me guardar para o homem que eu amasse...

SORAIA - Seja forte [palavra em árabe não identificada].

LAILA - Na'am [sim]. Eu vou ser forte, Soraia. Por Khalid. A vida dele vale muito mais.

SORAIA - Laila, existem alguns fatos que você desconhece... E que podem mudar tudo.

LAILA - Como assim?

SORAIA - Foi Aziz quem roubou seu pai no campo de refugiados.

LAILA - O quê?

SORAIA - Foram os homens de meu marido que assaltaram o seu pai. Para que a sua família ficasse sem dinheiro nenhum e tivesse que aceitar o pedido de casamento.

LAILA - Por isso nós não conseguimos pagar a operação do Khalid.

SORAIA - Na'am [sim]. E, sobre Khalid... O seu irmão... Você precisa saber... Aconteceu uma coisa muito triste... Khalid, ele não resistiu, ele morreu. Ele estava muito fraco e não resistiu à operação.

SORAIA acaricia o rosto de LAILA, que chora. SORAIA começa a discursar, esperançosa.

SORAIA - Escute, preste atenção, nós não temos muito tempo. Presta atenção, você não tem mais que levar dinheiro desse casamento, você não precisa mais fazer esse sacrifício, ayuni [luz dos meus olhos/querida]. Você entende isso? Você não tem mais que honrar compromisso nenhum com Aziz! Ele enganou a sua família toda! Ele roubou todo o dinheiro de vocês, ele fez você aceitar um casamento para salvar o seu irmão, mas o seu irmão morreu... Mas a morte de Khalid não foi em vão. Porque, ayuni [querida], você vai ser livre. Você pode e deve ser livre!

A cena corta para os homens muçulmanos, novamente. A festa continua entre eles. AZIZ sobe para o quarto do hotel, para a noite de núpcias. Neste momento, uma mulher completamente coberta por uma burca rosa cruza o corredor. É LAILA, disfarçada, que usa a burca para não ser reconhecida e fugir. Quando AZIZ chega no quarto, encontra apenas o vestido de noiva de LAILA sobre a cama, e fica enfurecido. LAILA consegue fugir com sucesso.

## 2. Musicalidade

### 2a. Ausente

[No começo da cena]

### 2b. Presente - Música "positiva"

[Esperançosa, ao fim da cena]

### 2c. Presente - Música "negativa"

[Triste, no meio da cena]

Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Hotel]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa
	7. Vestimenta - cores
7a. Vibrante ou colorida	
Enquadramento emocional ou situacional	8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8f. Maternidade 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8aa. Mentira/enganação/fingimento

## SORAIA, FAIROUZ, ÁIDA e DALILA

## Capítulo 03 - 02'26"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	AZIZ percebe que LAILA fugiu e desconfia de SORAIA. O homem segue para o quarto de hotel onde estão suas três esposas. SORAIA veste uma roupa comprida e um hijab, cobrindo os cabelos e deixando o rosto à mostra. ÁIDA e FAIROUZ estão sem véu, com os cabelos à mostra, mas também com roupas compridas, em tons escuros e sóbrios. A roupa de SORAIA se destaca entre elas. Esta é a primeira vez que o público é apresentado nominalmente às outras esposas de AZIZ.
	AZIZ - Áida, Fairouz... Saiam agora. Eu quero falar a sós com Soraia. Yalla [vamos]!
	ÁIDA e FAIROUZ deixam o quarto em silêncio.
	AZIZ - Foi você... Você ajudou Laila a fugir. Como ousou me desobedecer? SORAIA - Ela precisava saber. É apenas uma criança, Aziz... Como eu era quando... Que pelo menos ela tenha a chance de ter uma vida feliz. AZIZ - Cale a boca, maldita!
	AZIZ se prepara para dar um tapa no rosto de SORAIA. DALILA chega de surpresa na cena e intervém, interrompendo o homem e salvando a mãe. DALILA veste roupas pretas e longas, com um véu preto que cobre cabelo e pescoço, mas deixa o rosto à mostra.
	DALILA - Yaba [pai]! Não faça isso! Yama [mãe] não tem culpa. Laila enfeitiçou vocês dois. Ainda bem que o senhor se livrou dela. Devia estar grato à minha mãe por isso! AZIZ - Eu vou encontrar Laila. E vou trazê-la de volta.
	AZIZ se retira do quarto. DALILA posiciona as duas mãos no rosto da mãe, de forma carinhosa e preocupada, enxugando suas lágrimas.
	DALILA - Você está bem? SORAIA - Shukran, habibti, shukran [obrigada, meu amor, obrigada]. Se não fosse você... Seu pai

	<p>só dá ouvidos a você, Dalila. DALILA - Mas quando se trata de Laila nem a mim meu pai ouve, yama [mãe]. Essa mulher vai ser uma desgraça para yaba [pai] e para nossa família. Escute o que estou lhe dizendo, minha mãe. SORAIA - Ah, ayuni [querida/luz dos meus olhos]... DALILA - A desgraça se abateu sobre nossa casa.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Hotel]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	DALILA e SORAIA 5a. Com véu
	ÁIDA e FAIROUZ 5b. Sem véu
	6. Vestimenta - comprimento
	ÁIDA, SORAIA, FAIROUZ e DALILA 6c. Longa
	7. Vestimenta - cores
	SORAIA 7a. Vibrante ou colorida
	DALILA, ÁIDA e FAIROUZ 7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	ÁIDA e FAIROUZ 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8v-i. Casamento [opressor]
	SORAIA 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8f. Maternidade 8h. Resignação 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor]
	DALILA 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8e. Guarda do lar/domesticidade 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldia

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>DALILA e SORAIA estão sentadas à mesa, tomando chá. As mulheres aparecem em um plano aberto, não sendo possível, à primeira vista, observá-las em detalhes. O ambiente é bastante escuro, ainda que entre luz pela janela. JAMIL chega.</p> <p>JAMIL - Salaam Alaikum ["que a paz esteja contigo"/olá]. SORAIA e DALILA – Alaikum As-Salaam ["e que a paz esteja contigo também"/olá] JAMIL - Seu yaba [pai] ordenou que eu viesse encontrá-la.</p> <p>DALILA é, então, filmada em primeiro plano, do peito para cima. Ela veste uma roupa inteira preta, longa, com um véu preto que cobre seus cabelos, boca e nariz, deixando à mostra apenas os seus olhos e testa.</p> <p>DALILA - Fui eu que pedi para que você viesse, Jamil. Queria conhecê-lo um pouco melhor antes do [nosso] casamento. Sente-se.</p> <p>JAMIL senta-se à mesa. Nesse momento, é possível ver SORAIA com maiores detalhes, filmada em primeiro plano. Ela veste uma roupa longa, azul escura, além de um hijab roxo, que cobre seus cabelos e pescoço, mas deixa todo o rosto à mostra. DALILA serve chá para o homem.</p> <p>JAMIL - Shukran [obrigado]. Senhorita Dalila, se me permite, eu posso fazer uma pergunta? DALILA - Na'am [sim]. O que deseja saber? JAMIL - O que uma binti ["filha"/garota] moderna que estudou fora como você acha desse casamento arranjado que estão preparando para nós? DALILA - Útil. JAMIL - Útil? DALILA - Um casamento precisa ser entre pessoas que têm interesses em comum. JAMIL - Yalla [vamos]... Você fala do casamento como se fosse um negócio. Uma união para toda a vida deveria ser motivada por um amor verdadeiro entre duas pessoas, [palavra em árabe não identificada]? DALILA - O amor que queima como o fogo da paixão acaba em cinzas em pouco tempo. E deixa em seu lugar apenas amargura. Basta olhar em volta para perceber isso. JAMIL - [Começo de expressão em árabe não identificado] Allah! A senhorita falando não parece uma jovem, mas sim uma mulher amargurada, sem sonhos, sem esperança. DALILA - O romantismo só é bonito em livros e filmes água com açúcar. Na vida real, costuma ser ridículo. E perigoso. JAMIL - Vejo que somos muito diferentes. DALILA - As diferenças se complementam, você não acha? JAMIL - Se me dá licença, Dalila, eu preciso ir embora. [Palavra em árabe não identificada] DALILA - Jamil, onde pensa que vai? JAMIL - Passei a noite inteira trabalhando para o seu yaba [pai], preciso descansar. Ma'a salama [adeus], que Allah te proteja. SORAIA - Ma'a salama [adeus].</p> <p>JAMIL se retira da sala, deixando apenas as duas mulheres no local. Após a sua partida, DALILA retira a parte do véu que cobre a sua boca, mantendo ainda a cobertura dos cabelos.</p> <p>SORAIA - Se está procurando um noivo obediente às suas ordens, um caleb [cão fiel], para levar na coleira, este noivo não é Jamil. DALILA - Jamil está escondendo alguma coisa. Eu vi nos olhos dele.</p>
Dimensão visual	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" [Tensa]
	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Mansão Abdallah]

	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	DALILA e SORAIA 5a. Com véu
	6. Vestimenta - comprimento
	DALILA e SORAIA 6c. Longa
	7. Vestimenta - cores
	SORAIA 7a. Vibrante ou colorida
	DALILA 7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	<p>DALILA</p> <p>8o. Sexualidade/sensualidade 8q. Ousadia/rebeldia 8s. Amor/enamoramento 8v-ii. Casamento [desejado] 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem] 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada</p> <p>SORAIA</p> <p>8c-i. Virtude [geral] 8f. Maternidade 8j. Compreensão</p>

## SORAIA

## Capítulo II - 01'28"

<b>Dimensão verbal</b>	<p>1. Falas e ações</p> <p>SORAIA entra escondido no quarto de HUSSEIN [que fica na mansão Abdallah; consequentemente, em sua própria casa]. Ela veste uma roupa preta que deixa apenas os olhos à mostra.</p> <p>HUSSEIN - Ustaz Aziz mandou Youssef para o Brasil atrás de Jamil? A senhora tem certeza? SORAIA - Aziz está desconfiado de Jamil, ele desconfia que ele não vai cumprir as ordens que recebeu. Você precisa avisar seu primo. HUSSEIN - Na'am, claro! Eu vou fazer isso, mas por que a senhora está se arriscando para proteger Jamil? SORAIA - Porque ele é seu primo... Eu sempre tive o sentimento de carinho e respeito por você e por Jamil também. Vocês dois são diferentes de todos os outros homens de Aziz... E são tão vítimas dele quanto eu. HUSSEIN - Sim, é verdade. Todos nós devemos obediência ao sheikh. SORAIA - Diga a Jamil que se ele pretende fugir de Aziz, nenhum lugar no mundo é seguro. Talvez por isso eu nunca tenha tido coragem de seguir o meu coração.</p> <p>HUSSEIN se aproxima dela.</p> <p>HUSSEIN - O coração é perigoso, dona Soraia. E muitas vezes nos leva ao precipício. Eu agradeço a sua preocupação mas agora a senhora deve ir.</p> <p>SORAIA sai apressada do quarto do homem.</p>
------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	HUSSEIN fica encostado na porta, pelo lado de dentro, pensativo.
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música ""negativa" [Triste]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8s. Amor/enamoramento 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8aa. Mentira/enganação/fingimento

<b>SORAIA</b>	
<b>Capítulo 15 - 14'18''</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações
	YOUSSEF liga para AZIZ para informar que encontrou JAMIL e LAILA no Brasil. AZIZ está sem seu escritório, em casa.
	YOUSSEF - Aziz, encontrei. Jamil e Laila também. AZIZ - E você conseguiu descobrir por que Jamil não voltou ainda? YOUSSEF - Jamil traiu o senhor, Aziz. Com sua esposa Laila. AZIZ - Jamil me traiu?
	AZIZ joga todos os papéis e objetos de sua mesa no chão, com raiva. SORAIA ouvia por trás da porta, preocupada.
	YOUSSEF [ao telefone] - Alô? Aziz? Eu sinto muito. AZIZ - Não perca Jamil de vista. E nem Laila. Eu vou pensar num plano. Esses dois vão pagar essa traição com a própria vida.
	SORAIA chora por trás da porta, preocupada.
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Escritório de Aziz]

	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8aa. Mentira/enganação/fingimento

## SORAIA E FAIROUZ

## Capítulo 15 - 16'35"

Dimensão verbal	1. Falas e ações  SORAIA, vestida com uma roupa inteira preta, que deixa apenas os olhos à mostra, caminha furtivamente até o quarto de HUSSEIN. FAUZE [capanga de AZIZ] a intercepta no meio do caminho. SORAIA fica tensa, mas FAIROUZ aparece para salvá-la da situação de perigo. Ela está vestida da mesma forma que SORAIA.  FAIROUZ - Soraia! Já encontrei! Podemos voltar. FAUZE - O que as senhoras fazem aqui? FAIROUZ - Estávamos procurando binti Karima, mas já encontrei. Podemos ir agora.  FAUZE olha desconfiado. SORAIA e FAIROUZ vão embora, num passo apressado. Elas saem da vista do homem e vão para outro espaço da casa, sozinhas. Nesse ambiente, seguem com a roupa longa, preta, cobrindo os cabelos, mas deixam o resto do rosto (e não mais apenas os olhos) à mostra.  FAIROUZ - Você tem que tomar cuidado, Soraia, não pode continuar visitando Hussein. Está se arriscando demais. SORAIA - Eu preciso avisá-lo das intenções de Aziz para com Laila e Jamil. Com Youssef no Brasil, eles correm risco de vida.
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	SORAIA

	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.) FAIROUZ 5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento SORAIA 6c. Longa (da canela até os pés) FAIROUZ 6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores SORAIA 7b. Sóbria, escura ou preta FAIROUZ 7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	SORAIA 8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8aa. Mentira/enganação/fingimento FAIROUZ 8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8j. Compreensão 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8v-i. Casamento [opressor] 8aa. Mentira/enganação/fingimento

## SORAIA

## Capítulo 16 - 10'10''

Dimensão verbal	1. Falas e ações SORAIA está escondida no quarto de HUSSEIN. Como das outras vezes, ela veste uma roupa comprida e preta, que cobre também os cabelos e a boca, deixando só os olhos à mostra. Por mais que seja de dia e muita luz entre pela janela, o ambiente permanece escuro. Eles conversam em pé, um de frente para o outro.  SORAIA - Experimenta esse [palavra em árabe não identificada; HUSSEIN passa algo que parece ser um creme nas mãos; é uma espécie de curativo] HUSSEIN - Shukran [obrigado]. Eu agradeço por tratar de mim. Fauze anda desconfiado. Perguntou quem cuidou dos meus ferimentos. Eu disse que fui eu mesmo, mas ele não acreditou. SORAIA - Mas eu precisava mesmo vir. Preciso te dar um aviso. Eu escutei Aziz falando com Youssef... Ele vai mandar Youssef para o Brasil atrás de seu primo. Ele descobriu que Jamil e Laila se envolveram. Está planejando uma vingança.
-----------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

HUSSEIN - La [não]! Allah! O tanto que avisei Jamil do perigo que corriam!

SORAIA - Então você sabia do envolvimento deles?

HUSSEIN - Na'am, senhora, sim, Jamil se apaixonou por Laila antes que ustaz Aziz conhecesse a moça. Ele não sabia que ela tinha sido escolhida pelo patrão, foi uma triste coincidência.

SORAIA - Seja como for, a vida de Jamil e Laila corre perigo. Eu escutei Youssef e Aziz conversando. Ele planeja matá-los. Você precisa avisar seu primo.

HUSSEIN - Eu não sei como fazer isso, ustaz Aziz pegou meu celular e colocou Fauze para me vigiar, eu não posso sair daqui.

SORAIA - Mê dê o número dele, eu mesma aviso Jamil.

HUSSEIN - La, la, la, eu não sei se eu devo fazer isso, a senhora já se arriscou demais por nós dois.

SORAIA - Hussein, se Jamil não for avisado, ele e Laila não têm nenhuma chance, eles vão matar os dois.

HUSSEIN - Está bem, está bem, está bem.

HUSSEIN pega um papel com o número de JAMIL e entrega a SORAIA.

HUSSEIN - Eu nem sei como agradecer. Às vezes eu penso que a senhora não existe.

SORAIA olha para baixo, sem graça.

Quando ela vira as costas para HUSSEIN, os dois acabam trocando olhares no espelho do quarto, que está na frente de ambos.

O olhar dos dois se encontra pelo espelho. Ela na frente e ele atrás dela.

Ela diz, olhando nos olhos dele:

SORAIA - Mas eu existo.

Eles trocam olhares por alguns segundos, ainda no espelho.

A câmera se fecha em SORAIA em primeiro plano. HUSSEIN segue atrás dela.

SORAIA retira o véu que cobre sua boca, deixando o rosto inteiro à mostra - não apenas só os olhos. Os cabelos seguem cobertos.

HUSSEIN, surpreso, fita o rosto descoberto de SORAIA, ainda através do espelho.

HUSSEIN, relutante, se aproxima por trás de SORAIA para pousar a mão em seu ombro.

SORAIA aceita o gesto e eles se abraçam, amorosamente.

SORAIA - Ouve o meu coração bater. Sabe por quem ele bate, não sabe?

HUSSEIN e SORAIA se beijam, apaixonados.

Depois de um tempo, HUSSEIN se afasta dela.

HUSSEIN - Eu não deveria ter feito isso.

SORAIA se aproxima novamente de HUSSEIN.

SORAIA - Nós dois fizemos porque nós dois sempre quisemos!

HUSSEIN - Eu sempre a amei em silêncio. Mas é para o silêncio que esse amor tem que voltar. Vá embora. Não volte.

SORAIA sai do quarto chorando.

## 2. Musicalidade

2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.)  
[Paixão, esperança]

## Dimensão visual

### 3. Ambiente

3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo

### 4. Cenário

	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8o. Sexualidade/sensualidade 8q. Ousadia/rebeldia 8s. Amor/enamoramento 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8aa. Mentira/enganação/fingimento

SORAIA, DALILA	
Capítulo 16 - 23'05''	
Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>SORAIA, vestida com uma roupa inteira preta e com um véu que deixa apenas os olhos à mostra. se dirige até o quarto de HUSSEIN. No caminho, é impedida por AZIZ, FAUZE e outro capanga.</p> <p>AZIZ - Então era você, Soraia. Você vinha cuidar dos ferimentos do primo de Jamil.</p> <p>AZIZ enforca SORAIA.</p> <p>AZIZ - Fale, mulher. O que ia fazer? Libertar Hussein?</p> <p>SORAIA - Eu juro que não, Aziz! Eu juro que não!</p> <p>AZIZ - Eu não acredito em você!</p> <p>SORAIA - Eu só ia fazer uma visita de solidariedade, de compaixão ao rapaz antes de cumprir a sentença!</p> <p>AZIZ - O que você tem com esse [palavra em árabe não identificada]?</p> <p>SORAIA - Nada, nada, acredite...</p> <p>AZIZ - Você foi ao quarto dele outras vezes, cuidou dos ferimentos dele, esteve sozinha com ele, com certeza se deitou...</p> <p>SORAIA - Não! Eu jamais... Eu juro que não!</p> <p>AZIZ - Venha comigo!</p> <p>SORAIA - Não!</p> <p>AZIZ arrasta SORAIA pela casa. A mulher grita. Eles chegam até o quarto de HUSSEIN, que está vazio. No quarto, há apenas DALILA. Ela veste um turbante preto nos cabelos e uma roupa também preta, com detalhes em branco e vermelho.</p> <p>AZIZ - O que faz aqui? Onde está Hussein? DALILA - Fugiu. AZIZ - Fugiu? Fugiu como? DALILA - Eu libertei.</p> <p>AZIZ se aproxima ameaçadoramente da filha, mas não encosta nela.</p>

AZIZ - La [não]... Você não fez isso, Dalila...

DALILA - Eu fiz.

AZIZ - Fauze, vá com eles atrás de Hussein.

Os capangas saem do quarto.

AZIZ - Então não foi só ela...

DALILA - La [não]. Eu que tenho vindo aqui, tratar dos ferimentos de Hussein.

AZIZ - Por que me desafia dessa maneira, Dalila?

DALILA - Porque o senhor não pode torturar, nem muito menos matar Hussein.

AZIZ - E quem é você para me dizer o que eu posso ou não posso fazer?

DALILA - Sou sua filha preferida! Que o ama, que o respeita. Pense bem, yaba. Será uma vergonha para a família se o senhor matar Hussein.

AZIZ - Vergonha por quê?

DALILA - O que as pessoas vão dizer se meu próprio pai matar o primo-irmão de meu marido?

Além disso, Jamil desistiria do casamento.

AZIZ - Eu não quero mais esse casamento.

DALILA - Eu tenho que me casar com Jamil! O senhor sabe bem o motivo. Nenhum homem aceitaria como esposa uma binti que já se deitou com outro.

AZIZ - Dalila... O amor que eu tenho por você será a minha desgraça... Vocês vão ficar aqui trancadas, e assim que eu encontrar Hussein eu vou matá-lo... Assim como eu vou matar Jamil...

DALILA - Jamil? Por quê? O que foi que ele fez?

AZIZ - Ele me traiu, Dalila. O homem que eu escolhi para se casar com a minha filha... Se envolveu com Laila.

DALILA - Isso não pode ser verdade.

AZIZ - Youssef descobriu que Jamil não trouxe Laila de volta porque se apaixonou por ela. Agora ele e aquela kalbe [cachorra] vão pagar por isso.

AZIZ sai do quarto, deixando só as mulheres lá.

DALILA - Yama... É verdade o que ele disse?

SORAIA - Na'am... É verdade...

DALILA - Maldito! Maldito!

SORAIA - Ele mandou que Youssef mate os dois.

DALILA - Eles merecem!

SORAIA - Não diga isso, yuni! O seu coração não pode ser tão duro. Você acabou de me salvar. Você salvou Hussein.

DALILA - Eu só salvei Hussein porque a senhora ia morrer junto com ele. Jamil me traiu, yama. Com aquela kalbe. Se ele não for meu... Ele não será de mais ninguém.

## 2. Musicalidade

2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)

## Dimensão visual

### 3. Ambiente

3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo

### 4. Cenário

4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado

### 5. Vestimenta - véu

AMBAS

5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)

### 6. Vestimenta - comprimento

AMBAS

6c. Longa (da canela até os pés)

### 7. Vestimenta - cores

	<p>AMBAS</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p>
Enquadramento emocional ou situacional	<p>SORAIA</p> <p>8f. Maternidade</p> <p>8g. Paciência</p> <p>8j. Compreensão</p> <p>8k. Fragilidade/medo</p> <p>8m. Submissão/silenciamento/opressão</p> <p>8q. Ousadia/rebeldia</p> <p>8s. Amor/enamoramento</p> <p>8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>8v-i. Casamento [opressor]</p> <p>8aa. Mentira/enganação/fingimento</p> <p>DALILA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: sororidade]</p> <p>8e. Guarda do lar/domesticidade</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]</p> <p>8p. Vingança/ódio/raiva</p> <p>8q. Ousadia/rebeldia</p> <p>8s. Amor/enamoramento</p> <p>8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>8aa. Mentira/enganação/fingimento</p>

## SORAIA, ÁIDA, FAIROUZ

## Capítulo 21 - 05'43"

Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>A cena tem início no quarto de AZIZ.</p> <p>SORAIA veste uma roupa longa, com véu. As cores ficam entre o rosa e o verde-azulado brilhante.</p> <p>SORAIA - Aquela moça que você trouxe para casa, Aziz. Yasmin. Ela está muito assustada. Está chorando muito.</p> <p>AZIZ - Não quero saber dela. Achei que ia me esquecer de Laila me deitando com ela, mas eu não consigo. Por Allah... Eu devo estar louco. Aquela [expressão em árabe não identificada] me enfeitiçou...</p> <p>SORAIA - Posso mandar Yasmin de volta para a casa dos pais.</p> <p>AZIZ - Suma logo com essa criatura dessa casa. Se eu puser os olhos nela outra vez sou capaz de matar. Yala. Vá.</p> <p>SORAIA sai do quarto.</p> <p>SORAIA chega na sala da mansão Abdallah.</p> <p>Ela está agora sem o véu, mas ainda com a mesma roupa verde-azulada no resto do corpo. É uma blusa e uma calça refinada/social.</p> <p>SORAIA encontra FAIROUZ, que está sentada no sofá, lendo um livro.</p> <p>FAIROUZ também está sem véu.</p> <p>Ela veste uma roupa escura.</p> <p>FAIROUZ - E então, Yasmin já foi?</p> <p>SORAIA - Ela ficou tão contente, pobrezinha...</p> <p>ÁIDA está em outra parte da sala, também sentada em um sofá, observando a conversa das duas outras mulheres de longe. ÁIDA está sem véu. Sua roupa é preta, com diversos adornos. Ela sorri.</p>
-----------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Ela está folheando outro livro, um livro infantil, para uma criança (menina).</p> <p>FAIROUZ - Me ajude aqui, Soraia [folheando o livro que está em suas mãos], eu não sei se eu entendo bem o que isso quer dizer...</p> <p>SORAIA - Mas são as mil e uma noites...</p> <p>No meio das páginas de um livro escrito em árabe, está um bilhete.</p> <p>FAIROUZ passa o bilhete a SORAIA.</p> <p>FAIROUZ - Hussein mandou um bilhete para você. Só leia o bilhete quando estiver sozinha.</p> <p>ÁIDA observa de longe, mas atenta. Sua expressão fica progressivamente mais séria.</p> <p>SORAIA pega o bilhete e finge que está falando do livro.</p> <p>SORAIA - Você vai conseguir compreender, Fairouz.</p> <p>FAIROUZ - Ah, shukran [obrigada], Soraia! Muito obrigada.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privado
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	SORAIA, NO INÍCIO DA CENA 5b. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	TODAS, NO MEIO-FIM DA CENA 5a. Sem véu
	6. Vestimenta - comprimento
	TODAS 6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	SORAIA 7a. Vibrante ou colorida
	AIDA E FAIROUZ 7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	<p>SORAIA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: sororidade]</p> <p>8j. Compreensão</p> <p>8m. Submissão/silenciamento/opressão</p> <p>8q. Ousadia/rebeldia</p> <p>8v-i. Casamento [opressor]</p> <p>8aa. Mentira/enganação/fingimento</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8b. Confiabilidade</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: sororidade]</p> <p>8j. Compreensão</p>

	8q. Ousadia/rebelia 8aa. Mentira/enganação/fingimento  ÁIDA  8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

SORAIA	
Capítulo 21 - 11'37''	
<b>Dimensão verbal</b>	<b>1. Falas e ações</b>  SORAIA encontra um ambiente isolado na mansão Abdallah para ler a carta de HUSSEIN. Ela está sem véu, com todo o rosto e cabelos à mostra. Sua roupa - blusa de mangas longas e calça - é verde-azulada. O cenário está consideravelmente melhor iluminado do que costuma ser nas cenas da mansão.  HUSSEIN [em off] - Yuni... Luz dos meus olhos... Pedi para te entregarem este bilhete porque preciso declarar o meu amor. E pedir que fuja comigo. Aqui, no campo de refugiados, onde estou escondido. Pensei muito e cheguei à conclusão de que nunca é tarde para recomeçar uma vida. Consegui trazer algum dinheiro comigo. O suficiente para irmos para a Europa. Se aceitar o meu convite, não será uma vida de luxo, mas com certeza será uma vida cheia de amor. Queria poder ir buscá-la em sua casa, mas seria muito arriscado. É mais seguro que venha sozinha até o campo. Quando chegar, procure pela tenda de Samir, que fica ao lado do velho poço. Peça que tenha cuidado, porque a sua vida é mais valiosa para mim do que a minha própria. Com amor, Hussein.  SORAIA chora de emoção e amassa a carta.
	<b>2. Musicalidade</b>  2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.) [Esperançosa]
	<b>3. Ambiente</b>  3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	<b>4. Cenário</b>  4a. Claro – amplamente iluminado
<b>Dimensão visual</b>	<b>5. Vestimenta - véu</b>  5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	<b>6. Vestimenta - comprimento</b>  6c. Longa (da canela até os pés)
	<b>7. Vestimenta - cores</b>  7a. Vibrante ou colorida
	<b>8i. Saudade</b> <b>8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa</b> <b>8q. Ousadia/rebelia</b> <b>8s. Amor/enamoramento</b> <b>8t. Felicidade/alegria/comemoração</b> <b>8u. Tristeza/choro/pesar</b> <b>8v-i. Casamento [opressor]</b> <b>8v-ii. Casamento [desejado]</b> <b>8aa. Mentira/enganação/fingimento</b> <b>8r. Perfeição</b>
	<b>8i. Saudade</b> <b>8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa</b> <b>8q. Ousadia/rebelia</b> <b>8s. Amor/enamoramento</b> <b>8t. Felicidade/alegria/comemoração</b> <b>8u. Tristeza/choro/pesar</b> <b>8v-i. Casamento [opressor]</b> <b>8v-ii. Casamento [desejado]</b> <b>8aa. Mentira/enganação/fingimento</b> <b>8r. Perfeição</b>

Capítulo 21 - 23'53"	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	SORAIA e FAIROUZ vestem roupas longas e pretas. O véu cobre os cabelos, mas deixa os rostos à mostra. Elas caminham apressadas pela sala da mansão Abdallah.
	FAIROUZ - Podemos ir, Soraia. Não tem ninguém aqui. SORAIA - Fairouz...
	Por trás da porta, ÁIDA observa a fuga das mulheres, em segredo. ÁIDA veste uma roupa preta e véu, que cobre os cabelos e deixa o rosto à mostra. Sua roupa é adornada com detalhes brilhantes.
	Sem notar ÁIDA, SORAIA e FAIROUZ conversam em outro ambiente da casa.
	SORAIA - Fairouz... Não sei como me despedir de você. Eu não teria sobrevivido aqui sem você. FAIROUZ - Não vamos nos despedir. Porque não vamos nos separar. Você estará para sempre aqui comigo. Isso, para você levar, são jóias de Aziz [entrega um pequeno saco fechado]. Você vai precisar de dinheiro para fugir. Depois de tantos anos nessa casa muito infeliz... Você deve levar isso com você.
	SORAIA - Que Allah te devolva em dobro. E, Fairouz, na medida do possível, ajude Dalila... E dê conselhos a ela quando ela precisar.
	FAIROUZ - Vou tentar, minha amiga, você sabe como é Dalila, não ouve ninguém... Mas vou estar aqui para ela. Agora se apresse, Soraia. Que Allah a acompanhe.
	SORAIA e FAIROUZ trocam um abraço apertado e SORAIA foge correndo.
	2. Musicalidade
2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]	
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	TODAS
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	TODAS
	6c. Longa (da canela até os pés)
7. Vestimenta - cores	
TODAS	
7b. Sóbria, escura ou preta	
Enquadramento emocional ou situacional	SORAIA
	8c-ii. Virtude [específica: sororidade]
	8f. Maternidade
	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa
	8m. Submissão/silenciamento/opressão
	8q. Ousadia/rebeldia
	8s. Amor/enamoramento
8u. Tristeza/choro/pesar	
8v-i. Casamento [opressor]	

	<p>8v-ii. Casamento [desejado] 8aa. Mentira/enganação/fingimento</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8f. Maternidade 8h. Resignação 8j. Compreensão 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8aa. Mentira/enganação/fingimento</p> <p>ÁIDA</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8aa. Mentira/enganação/fingimento</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

SORAIA	
Capítulo 21 - 30'24"	
<b>Dimensão verbal</b>	<p>1. Falas e ações</p> <p>SORAIA chega ao campo de refugiados e encontra HUSSEIN em sua tenda. O homem a olha, incrédulo, e sorri. Ela está com a roupa da fuga - uma roupa longa, escura, cobrindo os cabelos, mas não o rosto. HUSSEIN se aproxima de SORAIA. Eles se beijam, apaixonados. Agora, num ambiente externo, é possível ver que há flores azuladas no véu de SORAIA. Ao fim do beijo, eles sorriem.</p> <p>A cena corta para AZIZ descobrindo que HUSSEIN está no campo de refugiados e decidindo ir com FAUZE até lá.</p> <p>2. Musicalidade</p> <p>2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.)</p>
<b>Dimensão visual</b>	<p>3. Ambiente</p> <p>3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Campo de refugiados]</p> <p>4. Cenário</p> <p>4a. Claro – amplamente iluminado</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>6c. Longa (da canela até os pés)</p> <p>7. Vestimenta - cores</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p>
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	<p>8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8o. Sexualidade/sensualidade 8q. Ousadia/rebeldia 8s. Amor/enamoramento 8t. Felicidade/alegria/comemoração</p>

	8v-ii. Casamento [desejado] 8r. Perfeição
<b>SORAIA</b>	
<b>Capítulo 22 - 7'22"</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações
	HUSSEIN e SORAIA se beijam na tenda do campo de refugiados.  HUSSEIN - Habibiti... Amor da minha vida, nem acredito que você está aqui SORAIA - Eu precisava vir. Mesmo sabendo que Aziz vai querer nos mater. HUSSEIN - Ele não vai nos matar, Soraia. Amanhã mesmo vamos pegar um voo para a Europa. SORAIA - Uma viagem dessas deve custar uma fortuna. HUSSEIN - Eu vou usar todo o dinheiro que ganhei a minha vida inteira. Allah vai nos proteger. Nós vamos conseguir chegar na Europa sãos e salvos. SORAIA - O que importa é que a partir de agora estaremos sempre juntos.  Eles se beijam e sorriem. Soraia chora de emoção.
	2. Musicalidade
	2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.) [Esperançosa]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Campo de refugiados]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
7. Vestimenta - cores	
	7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8q. Ousadia/rebeldia 8s. Amor/enamoramento 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8v-ii. Casamento [desejado] 8r. Perfeição

<b>DALILA, ÁIDA e FAIROUZ</b>	
<b>Capítulo 22 - 08'39"</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações
	AZIZ, FAUZE e outros capangas andam apressados pela sala da mansão Abdallah. Eles pretendem matar HUSSEIN. DALILA, ÁIDA e FAIROUZ chegam ao encontro deles. DALILA veste uma calça preta, uma blusa comprida vermelha e um turbante preto que cobre os cabelos. FAIROUZ está com uma roupa preta longa e folgada que cobre todo o corpo, com véu que cobrem os cabelos, mas deixa o rosto à mostra. ÁIDA veste sua roupa preta adornada com brilhos, além de, igualmente, um véu que cobre os cabelos e deixa o rosto à mostra.  DALILA - O que está acontecendo, yaba?

	<p>AZIZ - Isso é assunto meu. Voltem pro quarto, todas vocês, agora.</p> <p>AZIZ dá alguns passos para frente, se afastando das mulheres. Então, reflete por alguns segundos e olha para trás, na direção delas.</p> <p>AZIZ - Onde está Soraia...? Por que não está aqui com vocês...?</p> <p>AZIZ sai furioso em busca de SORAIA, pela mansão. As mulheres e os capangas o seguem.</p> <p>AZIZ - Soraia? Soraia?! Soraia?!!!!!</p> <p>AZIZ se volta diretamente às três mulheres.</p> <p>AZIZ - Onde está Soraia?</p> <p>FAIROUZ - Eu não sei...</p> <p>AZIZ - Hussein... Soraia fugiu para se encontrar com Hussein, como uma cadela imunda.</p> <p>DALILA - Não fale assim de yama, o senhor nem sabe o que aconteceu direito.</p> <p>AZIZ - Fairouz... Onde está Soraia?</p> <p>FAIROUZ [tremendo de medo] - Eu não sei.</p> <p>AZIZ [para ÁIDA] - Olhe nos meus olhos. Se sabe de alguma coisa, diga agora.</p> <p>ÁIDA - Eu vi Soraia lendo um bilhete.</p> <p>AZIZ - Que bilhete? De onde veio? Quem entregou?</p> <p>ÁIDA - Eu não vi quem entregou o bilhete. Soraia fugiu sem falar com ninguém. Vai ver foi mesmo Hussein.</p> <p>AZIZ olha para o lado e começa a proferir palavras não identificadas em árabe. Ele sai da sala, deixando DALILA, FAIROUZ e ÁIDA sozinhas.</p> <p>DALILA vai até ÁIDA, furiosa.</p> <p>DALILA - Por que fez isso com minha mãe, Áida? Tivesse vergonha!</p> <p>FAIROUZ - Bastava dizer que não sabia de nada.</p> <p>ÁIDA - Mais cedo ou mais tarde Aziz ia descobrir. Você, Fairouz. Você devia me agradecer. Por não ter contado que você ajudou Soraia.</p> <p>DALILA - Ajudou como?</p> <p>ÁIDA - Fairouz entregou o bilhete à sua mãe. Eu vi.</p> <p>DALILA - De quem era o bilhete, Fairouz?</p> <p>FAIROUZ - Eu não sei. Eu não me meto na vida de ninguém.</p> <p>DALILA - Não minta pra mim, Fairouz. Era de Hussein?</p> <p>FAIROUZ fica em silêncio e a cena corta.</p>
Dimensão visual	<p>2. Musicalidade</p> <p>2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]</p> <p>3. Ambiente</p> <p>3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo</p> <p>4. Cenário</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>TODAS</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>TODAS</p>

	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	DALILA 7a. Vibrante ou colorida 7b. Sóbria, escura ou preta (Roupa vermelha e preta)
	FAIROUZ e ÁIDA 7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	DALILA  8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]
	FAIROUZ  8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8aa. Mentira/enganação/fingimento
	ÁIDA  8m. Submissão/silenciamento/opressão 8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8p. Vingança/ódio/raiva 8v-i. Casamento [opressor] 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 22 - 17'47''</b>	
Dimensão verbal	1. Falas e ações  AZIZ e seus capangas estão andando apressados pela mansão Abdallah. Eles pretendem ir atrás de SORAIA e HUSSEIN. DALILA chega para falar com o pai. Ela ainda veste a blusa vermelha comprida, a calça preta e o turbante preto.  DALILA - Yaba, yaba, o que você vai fazer? AZIZ - Vou fazer justiça. Soraia me traiu com Hussein e os dois vão pagar por isso. DALILA - Você nem sabe se é verdade! AZIZ - Áida viu sua mãe recebendo um bilhete. DALILA - Áida é uma invejosa! Sempre quis ser a primeira esposa. Ela inventou essa história para desgraçar a vida de minha mãe, só um cego não veria isso! AZIZ - Quem está tentando jogar areia nos meus olhos é você, Dalila, para salvar a sua mãe. Mas está perdendo seu tempo. Se Soraia estiver com Hussein eu vou matar os dois. DALILA - [Expressão em árabe não identificada] Me deixe ir com você. AZIZ - [Expressão em árabe não identificada] Agora volte para o seu quarto e não se atreva a vir atrás de mim. Obedeça.  AZIZ e seus capangas saem. DALILA vai apressada para a direção contrária. A cena corta para HUSSEIN no campo de refugiados, com uma sacola na mão.

	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
7a. Vibrante ou colorida 7b. Sóbria, escura ou preta [Vermelho + preto]	
Enquadramento emocional ou situacional	8c-ii. Virtude [específica: sororidade]
	8e. Guarda do lar/domesticidade
	8k. Fragilidade/medo
	8m. Submissão/silenciamento/opressão

SORAIA	
Capítulo 22 - 18'47"	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	HUSSEIN entra na tenda e encontra SORAIA. Quando ela entre no quadro, percebe-se que ela está sem véu e com uma roupa vermelha.
	HUSSEIN - Comprei frutas, água, celulares. Até nós conseguirmos chegar no aeroporto. E o dinheiro, o dinheiro está aqui. Eu acho melhor nós dividirmos.
	SORAIA - Hussein, você pensou em tudo.
	HUSSEIN - Claro que sim. Eu tenho comigo a jóia mais preciosa desse mundo. Eu tenho que pensar em tudo.
	SORAIA - Agora tudo que nós temos nessa vida são essas mochilas.
	HUSSEIN - La, la, la [não]. Tudo que tenho nessa vida é você. E isso vale mais do que o mundo todo. E eu só quero que esse dia passe logo. Porque se Aziz nos encontrar aqui ele vai nos matar. E pior do que morrer... É ele te fazer mal por minha culpa.
	SORAIA - Eu prefiro morrer a viver sem você. E isso não é culpa sua. É culpa do meu coração.
	Eles se beijam e se deitam juntos.
	2. Musicalidade
2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.) [Emocionante]	
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc.
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)

	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida [Vermelha]
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8q. Ousadia/rebeldia 8s. Amor/enamoramento 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8v-ii. Casamento [desejado] 8w. Modernização/ocidentalização 8r. Perfeição

<b>DALILA e FAIROUZ</b>	
<b>Capítulo 22 - 20'20"</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações
	DALILA, FAIROUZ andam apressadas pela mansão até o escritório de AZIZ.  FAIROUZ - Aziz nunca permitiu que pegássemos no volante. DALILA - Eu sempre dirigi, mas ele nunca soube. FAIROUZ [entregando a chave do carro a DALILA] - Alhamdulillah [Graças a deus!] Vá depressa, Dalila. DALILA - Shukran [obrigada], Fairouz. FAIROUZ - Tenha cuidado!  DALILA sai.  FAIROUZ - Allah poupe Soraia... Agora eu vou acertar as contas com Áida.
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	TODAS
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	TODAS
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
DALILA	
7a. Vibrante ou colorida	
7b. Sóbria, escura ou preta (Roupa vermelha e preta)	
FAIROUZ	
7b. Sóbria, escura ou preta	

Enquadramento emocional ou situacional	DALILA
	8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8w. Modernização/ocidentalização 8x. Independência 8aa. Mentira/enganação/fingimento
	FAIROUZ
	8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: sororidade] 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]

### FAIROUZ e ÁIDA

#### Capítulo 22 - 20'38"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>FAIROUZ chega na sala da mansão Abdallah. Lá, ÁIDA está sentada no sofá com duas crianças (meninas). FAIROUZ pede gentilmente para que as crianças saiam. As duas seguem com as mesmas roupas: FAIROUZ de roupa inteira preta e véu que cobre os cabelos; ÁIDA de roupa preta adornada e véu cobrindo os cabelos.</p> <p>FAIROUZ - Por que você fez isso com Soraia, Áida?        ÁIDA - Eu não fiz nada. Quem fez foi ela.        FAIROUZ - Você queria o lugar dela, queria ser a primeira esposa. Eu vejo a inveja nos seus olhos. Por sua causa Aziz pode matar Soraia!        ÁIDA - Aziz ia descobrir que ela tinha fugido e ia nos bater para...        FAIROUZ - [Expressão em árabe não identificada] Você escapou da surra de Aziz. Mas de mim você não escapa.</p> <p>FAIROUZ dá um tapa na cara de ÁIDA e ela grita, caindo no sofá. FAIROUZ continua a bater nela e a cena corta.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	AMBAS
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	AMBAS

	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	AMBAS
	7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	FAIROUZ
	8b. Confiabilidade
	8c-i. Virtude [geral]
	8c-ii. Virtude [específica: sororidade]
	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]
	8p. Vingança/ódio/raiva
	8q. Ousadia/rebeldia
	8v-i. Casamento [opressor]
	ÁIDA
	8k. Fragilidade/medo
	8m. Submissão/silenciamento/opressão
	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]
	8p. Vingança/ódio/raiva
	8v-i. Casamento [opressor]
	8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

<b>SORAIA e DALILA</b>	
<b>Capítulo 23 - 08'34''</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações
	<p>AZIZ chega na tenda em que HUSSEIN e SORAIA estão, no campo de refugiados. Ele aponta uma arma para o casal, que está abraçado. SORAIA está sem véu. DALILA chega correndo, com suas roupas vermelhas e pretas e o turbante na cabeça. Ela tenta arduamente entrar na tenda para impedir o pai e salvar a mãe, mas FAUZE e outro capanga a seguram. Ela grita "em silêncio" - o único som da cena é o da música tensa ao fundo. A iluminação de toda a cena é bastante escura, apesar de ser de dia e ao ar livre - ao contrário de quando SORAIA e HUSSEIN estavam juntos na tenda, em que todas as cenas eram claras/iluminadas/suaves.</p> <p>SORAIA, depois de olhar para AZIZ, dá um beijo em HUSSEIN, na frente do sheikh. Tudo ocorre em câmera lenta.</p> <p>O único som que se faz ouvir além da música é, então, o tiro disparado por AZIZ. A cena corta para DALILA, do lado de fora da tenda, sendo segurada por FAUZE, com os olhos arregalados. Ela está desesperada.</p> <p>Não sai nenhum som de sua boca, por conta da música, mas é possível ver DALILA dizendo "Yama" [mãe], pelo movimento dos lábios.</p> <p>Ouve-se, então, o segundo tiro disparado pelo sheikh. A boca de DALILA continua a gritar, sem som: "Yama"</p> <p>DALILA está sem o turbante que antes usava - ele provavelmente caiu enquanto FAUZE a segurava com força e ela se debatia.</p> <p>AZIZ sai da tenda em choque, de olhos arregalados, suando. E tira o seu próprio turbante. Ele está visivelmente abalado com o que fez.</p> <p>DALILA o olha com raiva e dor. Ela entra na tenda sozinha. E o pai não a impede.</p>
	2. Musicalidade

	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]	
Dimensão visual	3. Ambiente	
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Campo de refugiados]	
	4. Cenário	
	4a. Claro – amplamente iluminado	
	5. Vestimenta - véu	
	DALILA 5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.) 5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra) [Começa com e perde ao longo da cena]	
	SORAIA 5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)	
	6. Vestimenta - comprimento	
	AMBAS 6c. Longa (da canela até os pés)	
	7. Vestimenta - cores	
	DALILA 7a. Vibrante ou colorida 7b. Sóbria, escura ou preta [Vermelho e preto]  SORAIA 7a. Vibrante ou colorida [Vermelho]	
	Enquadramento emocional ou situacional	DALILA  8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar  SORAIA  8c-i. Virtude [geral] 8h. Resignação 8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8q. Ousadia/rebeldia 8s. Amor/enamoramento 8v-i. Casamento [opressor] 8v-ii. Casamento [desejado]
<b>DALILA</b>		
<b>Capítulo 23 - 17'50"</b>		
Dimensão verbal		1. Falas e ações
		DALILA chega no cômodo separado para preparar o corpo de sua mãe para a cerimônia fúnebre. Ela veste uma blusa e uma calça pretas. O turbante que cobre seus cabelos também é preto. Ela está visivelmente triste e abalada. O corpo de SORAIA está sobre uma grande mesa de madeira. Todo o cenário é escuro, com exceção da luz da janela, que incide diretamente sobre o corpo de SORAIA.

	<p>SORAIA está com um vestido longo e preto. Os cabelos estão à mostra.</p> <p>DALILA faz carinho em seu corpo, começando pelas suas mãos.</p> <p>DALILA - Só nós duas, Yama...</p> <p>DALILA corta a roupa da mãe e lava o seu corpo gentilmente com um pano. DALILA chora a cada gesto.</p> <p>DALILA abraça e beija o corpo da mãe e a cena se encerra.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
Enquadramento emocional ou situacional	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
	8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher - sororidade/filial] 8u. Tristeza/choro/pesar 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]

### DALILA, FAIROUZ e ÁIDA

#### Capítulo 23 - 23'26"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>DALILA, FAIROUZ e ÁIDA estão velando o corpo de SORAIA, que está sobre a mesa grande de madeira. AZIZ observa a cena de longe. DALILA percebe e se dirige até ele. FAIROUZ vai atrás.</p> <p>DALILA [para AZIZ] - Não ouse se aproximar de minha mãe. Fora daqui. Assassino. Não chegue perto de yama.</p> <p>AZIZ - Soraia foi uma grande mulher. Eu reconheço. Mas desonrou esta casa. E teve que ser castigada. Eu não tive escolha, ya binti.</p> <p>AZIZ se retira.</p> <p>DALILA chora e cai no chão, tomada pela tristeza.</p> <p>FAIROUZ chega para abraçá-la. FAIROUZ consola DALILA com o abraço. FAIROUZ também está chorando.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo

	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	TODAS
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	TODAS
6c. Longa (da canela até os pés)	
	7. Vestimenta - cores
	TODAS
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	DALILA
	8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher - sororidade/filial]
	8m. Submissão/silenciamento/opressão
	8q. Ousadia/rebeldia
	8u. Tristeza/choro/pesar
	FAIROUZ
	8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher - sororidade/filial]
	8f. Maternidade
	8j. Compreensão
	8m. Submissão/silenciamento/opressão
8u. Tristeza/choro/pesar	
	8v-i. Casamento [opressor]
	ÁIDA
	8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

## DALILA

## Capítulo 23 - 33'20"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	DALILA chega no escritório de AZIZ. Ela está vestindo uma blusa preta e uma calça preta, além do turbante preto.
	DALILA - Com licença, yaba, Mandou me chamar? AZIZ - Sente-se, Dalila, vamos conversar.
	DALILA não reage.
	AZIZ - Dalila, procure entender... Sua mãe quebrou um código de conduta e teve o castigo merecido.
	DALILA - Entender não apaga a mágoa que me causou. Quando eu enterrei yama, enterrei com ela uma parte do meu coração.
	AZIZ - Eu peço perdão, se é isso que você quer.
	DALILA - O senhor não pôde perdoar a minha mãe... Eu nunca vou poder te perdoar.
	FAUZE entra na sala e anuncia que YOUSSEF chegou.
	AZIZ manda que DALILA saia para falar a sós com YOUSSEF.

	<p>DALILA sai, mas continua ouvindo tudo por trás da porta.</p> <p>AZIZ está revoltado porque YOUSSEF não conseguiu matar LAILA e JAMIL.</p> <p>YOUSSEF conta a AZIZ que LAILA está grávida de JAMIL. DALILA ouve escondida.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
Enquadramento emocional ou situacional	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
	8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial] 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar 8aa. Mentira/enganação/fingimento

DALILA	
Capítulo 24 - 07'59"	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>DALILA chega ao escritório de seu pai, que fica na mansão Abdallah. Ela está vestindo um vestido preto, além do turbante preto, que cobre seu cabelo. Ela se senta para falar com AZIZ.</p> <p>DALILA - Youssef, para variar, foi um incompetente. AZIZ - Você ouviu nossa conversa? DALILA - Não tinha como não ouvir seus gritos com ele. O senhor não pode deixar Jamil e Laila livres do castigo. AZIZ - E pensar que você se deitou com aquele shab [rapaz]. Não se fez respeitar. Agiu como uma vadia. DALILA - Eu menti. Eu não me entreguei a Jamil. AZIZ - E por que inventou essa história? DALILA - Pra apressar o casamento. Eu estava apaixonada por Jamil. Mas agora tudo mudou. Eu quero que Jamil pague pelo que fez. O senhor me deve isso. AZIZ - Ele vai pagar. E Laila também. Vou lavar minha honra com sangue. DALILA - Então não mande ninguém cobrar essa dívida. Seus homens podem falhar, ustaz [senhor]. Vá o senhor mesmo fazer esse serviço.</p> <p>AZIZ acata a ideia de DALILA e se programa para ir ao Brasil.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]

Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
Enquadramento emocional ou situacional	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]
	8p. Vingança/ódio/raiva
	8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

### DALILA, FAIROUZ e ÁIDA

#### Capítulo 24 - 11'10"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	FAIROUZ chega na sala da mansão. ÁIDA está sentada no sofá. Elas falam sobre a surra de FAIROUZ em ÁIDA.
	ÁIDA - Por que você fez isso comigo, Fairouz?
	FAIROUZ - Foi pouco. Devia ter batido mais. Por sua causa, Soraia está morta.
	ÁIDA sofre.
	ÁIDA - Meu coração dói por ela...
	FAIROUZ mexe a cabeça em incredulidade/desprezo.
	ÁIDA - O que é que eu podia fazer? Deixar que todas nós pagássemos por um erro que Soraia cometeu?
	DALILA entra gritando em árabe na sala.
	DALILA - Não ouse pronunciar o nome de minha mãe. Você suja o chão onde pisa. Eu cuspo na sua sombra.
ÁIDA - Dalila, você me deve respeito.	
DALILA - Hm? Respeitar você? Não me faça rir.	
ÁIDA - Eu vou ser a primeira esposa agora. Aziz vai me recompensar porque só eu tive a coragem de contar a verdade.	
DALILA - O seu futuro vai ser muito diferente. Vai pagar pelo que fez. Meu pai está indo viajar. E quem vai ficar no comando dessa casa sou eu.	
Dimensão visual	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado

	<p>5. Vestimenta - véu</p> <p>TODAS</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>TODAS</p> <p>6c. Longa (da canela até os pés)</p> <p>7. Vestimenta - cores</p> <p>DALILA</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p> <p>FAIROUZ</p> <p>7a. Vibrante ou colorida</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p> <p>[Blusa dourada, véu preto, saia preta]</p> <p>ÁIDA</p> <p>7a. Vibrante ou colorida</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p> <p>[Vestido marrom e amarelo, véu preto]</p>
Enquadramento emocional ou situacional	<p>DALILA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8e. Guarda do lar/domesticidade</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]</p> <p>8p. Vingança/ódio/raiva</p> <p>8x. Independência</p> <p>8ab. Frieza/racionalidade exacerbada</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8b. Confiabilidade</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]</p> <p>8p. Vingança/ódio/raiva</p> <p>ÁIDA</p> <p>8a. Culpa</p> <p>8e. Guarda do lar/domesticidade</p> <p>8k. Fragilidade/medo</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]</p> <p>8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>8v-i. Casamento [opressor]</p> <p>8v-ii. Casamento [desejado]</p> <p>8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]</p> <p>8ab. Frieza/racionalidade exacerbada</p>
<b>DALILA, FAIROUZ e ÁIDA</b>	
<b>Capítulo 24 - 19'32''</b>	
Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>ÁIDA está andando de um lado para o outro na sala da mansão Abdallah. DALILA e FAIROUZ chegam na sequência.</p>

	<p>DALILA - Arrume suas coisas, Áida. Você vai voltar para a casa onde...</p> <p>ÁIDA - Dalila, por favor, Dalila. Não faça isso. Pense no que o seu pai vai dizer quando ele voltar.</p> <p>DALILA - Não me interessa o que ele vai dizer. Debaixo desse teto, você não vive nem mais um dia.</p> <p>ÁIDA - Eu serei sua escrava, Dalila. Wallahi [juro por Deus], eu juro, eu serei sua escrava, eu faço tudo que você quiser, Dalila, mas, por favor, não me mande embora!</p> <p>DALILA [rindo] - Áida, eu tenho uma ideia melhor. Não precisa nem fazer as suas malas. Você vai voltar para casa com a roupa do corpo. Da mesma forma que chegou.</p> <p>ÁIDA - E minha filha, Dalila? Dalila, por favor, Dalila, tenha compaixão, por favor, eu não posso viver sem ela...</p> <p>ÁIDA se ajoelha enquanto implora e chora.</p> <p>DALILA [bufando, impaciente] - Levante, yala [vamos], levante. Yala. Que humilhação. Áida, levante.</p> <p>ÁIDA - Mal3una [maldita]! Você ainda é pior que o sheikh,</p> <p>DALILA [sorrindo] - Nisso eu tenho que concordar com você. Por isso, suma da minha frente. Víbora.</p> <p>ÁIDA senta no sofá, chorando.</p> <p>FAIROUZ, que apenas observou a cena inteira em silêncio, sai da sala também em silêncio.</p> <p>2. Musicalidade</p> <p>2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)</p>
<b>Dimensão visual</b>	<p>3. Ambiente</p> <p>3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo</p> <p>4. Cenário</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>TODAS</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>TODAS</p> <p>6c. Longa (da canela até os pés)</p> <p>7. Vestimenta - cores</p> <p>DALILA</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p> <p>FAIROUZ</p> <p>7a. Vibrante ou colorida</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p> <p>[Blusa dourada, véu preto, saia preta]</p> <p>ÁIDA</p> <p>7a. Vibrante ou colorida</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p> <p>[Vestido marrom e amarelo, véu preto]</p>
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	<p>DALILA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8e. Guarda do lar/domesticidade</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]</p>

	<p>8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldeia 8x. Independência 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial] 8p. Vingança/ódio/raiva 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada</p> <p>ÁIDA</p> <p>8a. Culpa 8f. Maternidade 8h. Resignação 8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8p. Vingança/ódio/raiva 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-i. Casamento [opressor] 8v-ii. Casamento [desejado]</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

DALILA e FAIROUZ	
Capítulo 26 - 09'30"	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações
	<p>DALILA observa uma foto emoldurada. É uma foto de SORAIA mais jovem, sentada ao lado de uma criança loira (DALILA criança). DALILA acaricia a foto. Ela está de roupa preta e cabelos soltos, sem véu. Enquanto DALILA, sentada no que parece ser um sofá ou uma cama, cheira com carinho um tecido que pertenceu à sua mãe, FAIROUZ chega no cômodo, senta-se ao lado dela, a abraça e faz carinho em seus cabelos. FAIROUZ também está sem véu, com os cabelos pretos à mostra. Sua roupa é escura.</p> <p>FAIROUZ - Me diga uma coisa, Dalila. Por que, apesar de tudo que aconteceu com sua mãe, você continua a incentivar seu pai a ir para o Brasil, para se vingar de Jamil e de Laila? Soraia não ia aprovar isso, não ia querer mais sangue.</p> <p>DALILA - Não preciso dos seus conselhos, Fairouz.</p> <p>FAIROUZ - Antes de partir, sua mãe me pediu que olhasse por você.</p> <p>DALILA [chorando] - Mas ela não está mais aqui.. Eu perdi, Fairouz. Eu perdi minha mãe, eu perdi o amor que eu sentia pelo meu pai, eu perdi Jamil, eu perdi tudo... No meu coração sobrou apenas um desejo.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	<p>AMBAS</p> <p>5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)</p>
6. Vestimenta - comprimento	

	<p>AMBAS 6c. Longa (da canela até os pés)</p>
	<p>7. Vestimenta - cores</p>
	<p>AMBAS 7b. Sóbria, escura ou preta</p>
<p><b>Enquadramento emocional ou situacional</b></p>	<p>DALILA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial] 8i. Saudade 8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8g. Paciência 8h. Resignação 8i. Saudade 8u. Tristeza/choro/pesar</p>

### DALILA e FAIROUZ

#### Capítulo 30 - 07'00''

<p><b>Dimensão verbal</b></p>	<p>1. Falas e ações</p> <p>DALILA e FAIROUZ andam em ritmo rápido pela mansão Abdallah. Ambas estão com cobertura nos cabelos (turbante para DALILA, véu para FAIROUZ). DALILA se prepara para viajar ao Brasil. Ela ainda não sabe que seu pai foi morto.</p> <p>DALILA - Enquanto eu estiver fora, você assume o controle dessa casa, Fairouz. Assim que eu chegar ao Brasil, eu mando notícias de meu pai. FAIROUZ - Certo.</p> <p>DALILA percebe que seu celular está tocando.</p> <p>DALILA - É do Brasil. [atendendo ao telefone] Alô? JAMIL? O que você quer? [muito surpresa]</p> <p>DALILA se vira rapidamente para FAIROUZ.</p> <p>DALILA - É sobre o meu pai. FAIROUZ - O que aconteceu? Fala!</p> <p>DALILA [de volta ao telefone] - O quê? Como vocês deixaram ele morrer?</p> <p>DALILA se senta ao sofá para processar a notícia da morte do seu pai. É possível ouvir a voz de JAMIL em off.</p> <p>JAMIL - Os médicos fizeram todo o possível, Dalila. Mas seu pai não resistiu. Eu vou providenciar junto à embaixada o envio do corpo para o Líbano, você não precisa se preocupar com nada. Só preciso que me envie os documentos necessários.</p> <p>DALILA [muito irritada, ainda chorando] - E você espera que eu te agradeça, JAMIL? É o mínimo que você poderia fazer! Foram vocês que plantaram desgraça nessa casa! Foram vocês, seus traidores, assassinos!</p> <p>JAMIL - A morte do seu pai foi uma infelicidade. Ele veio para nos matar, mas nós não fizemos nada. Eu e Laila nos apaixonamos. Isso não é um crime.</p>
-------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>DALILA - Chega, Jamil, chega! Eu não quero ouvir mais nada!</p> <p>JAMIL - Eu sei a dor que você está sentindo.</p> <p>DALILA - Você não sabe. Você não sabe de nada, Jamil. Eu nunca, nunca vou perdoar você e aquela mulher. Vocês são traidores. Foram vocês que plantaram desgraça na minha família.</p> <p>JAMIL - Você não sabe o que diz. Um dia você vai saber tudo que Aziz nos fez passar. E aí você vai se arrepender de tudo que está falando.</p> <p>DALILA - Quem vai se arrepender de ter tirado a vida de Aziz Abdallah são vocês.</p> <p>DALILA desliga o telefone e FAIROUZ vai abraçá-la.</p>	
	2. Musicalidade	
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste]	
Dimensão visual	3. Ambiente	
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo	
	4. Cenário	
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado	
	5. Vestimenta - véu	
	AMBAS	
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)	
	6. Vestimenta - comprimento	
	AMBAS	
	6c. Longa (da canela até os pés)	
Enquadramento emocional ou situacional	7. Vestimenta - cores	
	FAIROUZ	
	7a. Vibrante ou colorida	
	7b. Sóbria, escura ou preta [Dourada + preta, com véu preto]	
	7b. Sóbria, escura ou preta [Preta]	
	DALILA	
	8e. Guarda do lar/domesticidade	
	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]	
	8p. Vingança/ódio/raiva	
	8u. Tristeza/choro/pesar	
8x. Independência		
8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]		
Dimensão verbal	FAIROUZ	
	8c-ii. Virtude [específica: amor a outra mulher; sororidade/filial]	
	8e. Guarda do lar/domesticidade	
	8f. Maternidade	
	8j. Compreensão	
	<b>DALILA</b>	
	<b>Capítulo 30 - 33'03"</b>	
	1. Falas e ações	
	DALILA vela o corpo de AZIZ na mansão Abdallah.	

	<p>DALILA [chorando] - Yaba [pai]... Yaba...</p> <p>DALILA beija a testa do pai e acaricia seus cabelos.</p> <p>DALILA [chorando] - Eu te amo, yaba. Eu sempre te amei. E sempre te amarei. Descanse em paz.</p> <p>DALILA beija mais uma vez a testa do pai.</p> <p>DALILA [parando de chorar] - A justiça será feita. Eu vou me vingar de Jamil e Laila. E eu juro, em nome de Allah, que enquanto eu viver, eles nunca terão paz.</p> <p>Começa, então, a tocar a música tema de DALILA. E o episódio se encerra.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste - no começo da cena]
	2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.) [Música-tema de Dalila, no fim da cena]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privado
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8p. Vingança/ódio/raiva 8u. Tristeza/choro/pesar 8x. Independência

### DALILA e FAIROUZ

#### Capítulo 34 - 07'24"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>DALILA está sentada na mesa que antes de era de seu pai, no escritório da mansão Abdallah, lendo alguns papéis. Este agora é o escritório dela, mas o cenário não foi redecorado - paredes brancas com detalhes, mesa branca com detalhes em dourado, cadeiras com estofado bege e madeira adornada. Tudo é bastante bonito, elegante e tradicional, mas ao mesmo tempo esse também passa a "frieza" dos demais cômodos compartilhados da mansão. FAIROUZ chega para conversar com DALILA. Ambas estão sem véu.</p> <p>FAIROUZ - Dalila? Eu estou enganada ou eu vi Youssef saindo do seu quarto agora há pouco? DALILA [tranquila] - La [não], não se enganou, não, Fairouz. FAIROUZ [inconformada] - Você dormiu com ele? O que vão pensar de você? DALILA - [palavra em árabe não identificada] Que importa o que vão pensar de mim. FAIROUZ - Perdeu o juízo de vez, Dalila? Onde está a educação que sua mãe lhe deu?</p>

	<p>Começa, então, a tocar uma música tensa, com ar de perigo. DALILA se levanta da cadeira e vai até FAIROUZ.</p> <p>DALILA - Fairouz... Se você não quiser ter o mesmo fim que Áida, me respeite. A partir de agora, quem manda nessa casa sou eu. Quem manda nessa empresa sou eu. Sou eu quem manda em tudo. Entendido?</p> <p>FAIROUZ [surpreendida ou mesmo enojada] - Você está falando como o sheikh... Você sempre teve o gênio forte do seu pai, mas nunca foi assim. Você mudou.</p> <p>DALILA - Eu mudei muito. E pode demorar um pouco, mas logo logo Laila e Jamil vão conhecer quem eu me tornei. Meu pai pode não ter conseguido dar a eles o castigo que merecem, mas pode ter certeza, Fairouz, eu vou conseguir. Eu vou destruir aqueles dois.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
<b>Dimensão visual</b>	<p>3. Ambiente</p> <p>FAIROUZ 3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo</p> <p>DALILA 3c. Profissional – escritório da personagem ou outro ambiente similar, em que ela exerça função profissional</p> <p>4. Cenário</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>AMBAS 5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>AMBAS 6c. Longa (da canela até os pés)</p> <p>7. Vestimenta - cores</p> <p>DALILA 7b. Sóbria, escura ou preta</p> <p>FAIROUZ 7a. Vibrante ou colorida 7b. Sóbria, escura ou preta [Saia preta, blusa dourada]</p>
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	<p>DALILA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldia 8w. Modernização/ocidentalização 8x. Independência</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8c-i. Virtude [geral] 8e. Guarda do lar/domesticidade 8f. Maternidade</p>

	8k. Fragilidade/medo 8m. Submissão/silenciamento/opressão 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]
<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 43 - 00'01''</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	<b>1. Falas e ações</b>
	DALILA chega no seu quarto de hotel no Brasil. Ela está sem véu, com os cabelos loiros soltos em um corte curto/médio. Sua roupa é vermelha e preta. Ainda é relativamente modesta, mas menos longa do que as que usava no Líbano. Ela pega seu celular para fazer um telefonema.
	DALILA - Alô, Paul? Na'am, já cheguei, estou no hotel. Qual é o número do seu quarto?
	Na próxima cena, PAUL aparece puxando DALILA para dentro do quarto dele [com consentimento; o "puxar" é um ato de pressa, entre a paixão e o desejo de escondê-la dos demais visitantes do hotel]. PAUL e DALILA se beijam fervorosamente.
	PAUL - Ah, Dalila, que falta eu senti de você...
	DALILA se afasta dele e começa a andar pelo quarto, indiferente.
	DALILA - Paul, agora não, eu não tenho muito tempo. PAUL - Por que agora não, você não sentiu minha falta? DALILA - Claro que eu senti sua falta. Mas eu fiquei de ir ainda hoje no instituto que acolhe refugiados. Eu marquei com o diretor de lá, Padre Zoran. PAUL - Você acabou de chegar... DALILA - Sim, mas quanto antes eu começar a por em prática o meu plano, melhor. PAUL - Na'am [sim]... Está certo. Você tem certeza que não tem problema nenhum de ninguém te reconhecer por lá? DALILA - Eu tenho. A única pessoa que pode me reconhecer é Jamil. Mas ele nunca me viu sem véu. Eu tenho certeza que isso não vai nos atrapalhar, Paul. O plano está dando certo. PAUL - Tá tudo funcionando. Miguel já está jogando, melhor, ganhando. DALILA - Hummm, [palavra em árabe não identificada], eu sabia que íamos conseguir. Um vício como esse é muito difícil de ser vencido. PAUL - Miguel caiu rápido demais. DALILA - Deixe que ele vá ganhando, ganhando... Logo ele vai se lembrar que alegria de pobre dura pouco. É assim que falam os brasileiros, não é? Eu adoro os brasileiros!
	Os dois riem.
	<b>2. Musicalidade</b>
	2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.) [Tema de Dalila, início da cena]
2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Misteriosa/mirabolante, fim da cena]	
<b>Dimensão visual</b>	<b>3. Ambiente</b>
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Hotel]
	<b>4. Cenário</b>
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	<b>5. Vestimenta - véu</b>
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)

	6. Vestimenta - comprimento
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida
	7b. Sóbria, escura ou preta [Vermelho + preto]
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8o. Sexualidade/sensualidade 8p. Vingança/ódio/raiva 8w. Modernização/ocidentalização 8x. Independência 8aa. Mentira/enganação/fingimento 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada 8t. Felicidade/alegria/comemoração

<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 43 - 23'09"</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	<p>1. Falas e ações</p> <p>PAUL chega no restaurante do hotel e se surpreende de ver DALILA e CAMILA juntas em uma mesa, pacificamente. Parte do plano de DALILA [que é amante de PAUL] é aproximar romanticamente PAUL e CAMILA [prima de LAILA], para depois poder prejudicar a família de LAILA. PAUL está cumprindo, como parte do plano; CAMILA não sabe de nada e está sendo enganada. PAUL se aproxima da mesa em que estão as duas.</p> <p>PAUL - Camila, Basma... O que vocês estão fazendo...? CAMILA - Eu acabei de conhecer a sua patroa, amor. PAUL - Então quer dizer que vocês já se conhecem? DALILA - Na'am [sim]. Sente-se, por favor. Você realmente é um homem de muito bom gosto. PAUL - Obrigado. DALILA - Além de linda, Camila também é muito simpática. CAMILA - E eu quero saber por que você não me disse que trabalhava pra uma mulher tão incrível como a Basma.</p> <p>DALILA ri em falsa modéstia.</p> <p>PAUL - Basma é uma mulher de muitas qualidades, dentre elas a discrição. DALILA - Camila também. Além de tudo, ela é muito cuidadosa com o que é dela. CAMILA - Desculpa, Basma, eu não quis ser inconveniente. DALILA - Ela é muito ciumenta, você sabia? Me pegou saindo do seu quarto e e seguiu.</p> <p>PAUL ri.</p> <p>CAMILA - Eu vi uma mulher linda, chique, saindo do seu quarto... Eu me descontrolei. Que vergonha... DALILA - Não precisa ter vergonha, Camila. O ciúme é um sentimento muito nobre. PAUL - Me desculpe, Camila, eu não sabia que Basma iria chegar hoje, por isso eu não te contei nada. CAMILA - Tá perdoado. Dessa vez. PAUL - Sim, pois iria marcar um jantar, para apresentar vocês, mas... Basma chegou antes. DALILA - Pra variar, as mulheres sempre chegam primeiro, não é mesmo, Camila? Sempre superiores.</p> <p>2. Musicalidade</p>

	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Restaurante do hotel]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta [Preta e branca]
Enquadramento emocional ou situacional	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8w. Modernização/ocidentalização 8x. Independência 8z. Politização 8aa. Mentira/enganação/fingimento

## DALILA

## Capítulo 43 - 34'35'

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	DALILA chega ao instituto de acolhimento de refugiados e encontra um grupo de pessoas, que inclui PADRE ZORAN [o diretor].
	DALILA - Com licença. Padre Zoran?
	PADRE - Sou eu mesmo.
	DALILA - Muito prazer. Basma.
	PADRE - Senhorita Basma, é um grande prazer conhecê-la.
	DALILA - O prazer é todo meu.
	PADRE - Esse é o doutor Faruq, ele é médico, conterrâneo seu. Ele está acolhido aqui conosco no instituto.
	DALILA - Ah, sim! De onde o senhor é?
	FARUQ - Ah, de Aleppo.
DALILA - Aleppo! Foi uma linda cidade. Espero que um dia volte a ser o que era.	
FARUQ - Ah... Não pode perder a esperança, né.	
DALILA - Enquanto isso, o trabalho que o senhor [Padre] realiza aqui é de extrema importância.	
PADRE - E o seu gesto, a sua generosidade em nos apoiar, eu não tenho nem palavras para agradecer isso. Deixe-me aproveitar e apresentá-la a todos.	
Diversas pessoas relacionadas ao instituto começam a descer uma escada, chegando na recepção onde já estavam DALILA, PADRE e FARUQ. DALILA cumprimenta. Até que chegam JAMIL, LAILA, MISSADE e ELIAS.	
PADRE - Essa é uma família síria muito querida por nós. Dona Missade, Seu Elias, Laila, e esse é o Jamil.	
O PADRE então passa a apresentar DALILA aos demais membros do cômodo.	
PADRE - E essa é a senhorita Basma Bakh.	

	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Instituto]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
7b. Sóbria, escura ou preta [Preta e branca]	
Enquadramento emocional ou situacional	8w. Modernização/ocidentalização
	8x. Independência
	8aa. Mentira/enganação/fingimento

DALILA	
Capítulo 86 - 00'01"	
Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>DALILA chega no instituto de refugiados para prestigiar o evento que estava acontecendo por lá. LAILA, porém, começa a desmascarar "BASMA" (DALILA) em público, para todos os presentes.</p> <p>LAILA - Esta mulher se chama Dalila. E ela é filha do sheikh Aziz Abdallah. Ela veio para o Brasil para se vingar de mim, do Jamil, da minha família e de todos que nos ajudaram.</p> <p>DALILA - O que você está dizendo, Laila? De onde que você tirou essa ideia, Laila?</p> <p>DALILA se vira para PAUL, que também estava no ambiente. PAUL está bêbado.</p> <p>DALILA - Isso tudo foi você, não foi? Foi ideia sua, você está armando tudo isso para me prejudicar. Depois de tudo que eu fiz por você...</p> <p>LAILA - Para de se fazer de vítima, Dalila. O Paul está dizendo a verdade. A mesma verdade que o Benjamin, a Cibele e a Camila descobriram investigando você.</p> <p>DALILA - Vocês estão delirando!</p> <p>CAMILA - Você mandou o Paul, que é seu amante, se aproximar de mim, me conquistar, só pra eu levar meu pai pro cassino clandestino de vocês! Vocês fizeram meu pai apostar e perder tudo! Pra vocês ficarem com tudo que ele tem!</p> <p>DALILA - Cassino? O Paul não é meu amante, ele é meu empregado!</p> <p>CAMILA - Eu vi vocês dois na cama.</p> <p>CIBELE - Eu e o Benjamin a gente tá na sua cola faz tempo, Dalila. Sua máscara caiu, Foi você que botou a bomba na minha bolsa, não foi? Cê achou que eu ia ficar com medo, que eu ia desistir de te investigar!</p> <p>DALILA - Por Allah... Até disso vocês vão me incriminar?</p> <p>BENJAMIN - A gente usou um programa de reconhecimento facial, eu comparei as fotos... Você e a Dalila são a mesma pessoa...</p> <p>DALILA - É mentira, Laila... Não acreditem numa coisa dessas, por favor...</p> <p>PAUL [pegando um microfone] - Basma não existe... Basma é uma farsa... O nome dessa mulher é Dalila Abdallah... E ela é filha de Aziz Ibn [?].</p> <p>MISSADE - Mas, por Allah... Eu acreditei nessa mulher o tempo todo... Como eu fui ingênua, ya</p>

	<p>binti [filha/Laila].  LAILA - Todos nós fomos ingênuos, yama. Todos nós.  DALILA [pegando o microfone de PAUL] - Não acreditem no que esse homem está dizendo, ele está completamente bêbado.</p> <p>PAUL segura DALILA para tentar impedi-la de continuar falando.  PADRE ZORAN tenta impedir o conflito entre os dois e acaba apanhando de PAUL.  PAUL vai preso pela agressão [havia um policial no local].</p> <p>DALILA [chorando] - Laila... Isso tudo é mentira... Eu... Eu acho melhor ir embora... Já que vocês todos estão... Contra mim... Afwan [com licença]...</p> <p>DALILA desmaia e cai no chão antes de poder se retirar. Pessoas vão acudi-la.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste, tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Instituto]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida 7b. Sóbria, escura ou preta [Vermelho + preto]
Enquadramento emocional ou situacional	8k. Fragilidade/medo 8aa. Mentira/enganação/fingimento

<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 86 - 08'15''</b>	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>DALILA é levada para uma sala separada no instituto para se recuperar. Após DALILA acordar, LAILA vai até ela. DALILA continua sem véu e com a roupa vermelha e preta que usava quando desmaiou.</p> <p>LAILA - Pode parar com essa farsa. Eu não acredito mais no seu teatro, Dalila. Eu sempre desconfiei da benfeitora que todos achavam que você fosse. Mas agora eu tenho certeza. Aposto que essa doença que você diz que tem também é uma farsa. Tudo que você disse, tudo que você fez é uma farsa. Cobra. Maleuna [maldita].</p> <p>DALILA - E você é uma coitadinha, uma vítima.</p> <p>LAILA - Eu não tô tentando destruir a vida de ninguém!</p> <p>DALILA - Você já destruiu.</p> <p>DALILA sorri.</p>

	<p>DALILA - Sabe o que mais me alivia? Essa farsa toda ter acabado. Eu não aguento mais viver essa bondosa, essa generosa, essa chata da Basma.</p> <p>LAILA chora.</p> <p>DALILA - Eu sou Dalila. Filha de Aziz Abdallah. E eu vim pro Brasil vingar a morte do meu pai! E eu vou destruir você. Eu vou destruir o Jamil. Eu vou acabar com todo mundo que tiver perto de vocês.</p> <p>LAILA - Você é um monstro...</p> <p>DALILA - Eu sou. Eu sou um monstro. E eu tô muito perto de conseguir o que eu quero, Laila. Eu já acabei com Miguel. E Jamil agora está nas minhas mãos. E eu tenho certeza de que ele vai ser meu.</p> <p>LAILA - Você nunca vai conseguir isso, Dalila.</p> <p>DALILA - Eu já consegui. Você sabia que o seu marido passou a noite comigo ontem?</p> <p>LAILA - Você tá mentindo. Você tá mentindo, Jamil nunca faria isso!</p> <p>DALILA - Você quer que eu te conte detalhes da noite maravilhosa que a gente passou? Ou você prefere que o seu marido te conte?</p> <p>LAILA - Kalbe! [cachorra]</p> <p>LAILA espanca DALILA até ser interrompida pelos demais presentes no evento, que chegam para separar as duas.</p> <p>DALILA [com o nariz sangrando] - Você vai pagar caro por mais essa, Laila. Você vai pagar muito mais do que o seu casamento.</p> <p>LAILA - Cala a boca, Dalila! Que Allah te amaldiçoe! Sua casa vai desabar!</p> <p>DALILA vai embora sozinha, sangrando e com o cabelo bagunçado. Os demais acolhem LAILA. Antes de que pudesse sair do instituto, porém, PADRE ZORAN vai atrás de DALILA e a chama.</p> <p>PADRE - Basma, você está bem? Eu posso fazer alguma coisa...?</p> <p>DALILA, sem virar de frente para o PADRE [que está atrás dela, a uma certa distância], responde:</p> <p>DALILA - Me deixe em paz, eu quero ir para casa sozinha. E não me chame de Basma. Meu nome é Dalila.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Instituto de refugiados]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida
	7b. Sóbria, escura ou preta [Vermelha e preta]
<b>Enquadramento</b>	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]

emocional ou situacional	8o. Sexualidade/sensualidade 8p. Vingança/ódio/raiva 8w. Modernização/ocidentalização 8x. Independência 8aa. Mentira/enganação/fingimento
<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 87 - 01'26''</b>	
Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>DALILA volta ao hotel após ser desmascarada por LAILA. Ela está com o nariz e o canto da boca sangrando. No início da cena, ela ainda veste a mesma roupa do evento: cabelos soltos, sem véu, blazer vermelho e roupa preta. Sua música-tema começa a tocar ao fundo.</p> <p>DALILA chega ao seu quarto no hotel.        Ela toma um banho e limpa os ferimentos do rosto.        Após o banho, passa base nos machucados que estão em seu pescoço.        Ela, então, serve uma bebida alcoólica para si mesma, troca de roupa - agora uma inteira preta, com adornos - e começa a passar maquiagem; uma maquiagem mais "carregada" do que a anterior, que era mais "neutra", e ela usava enquanto "BASMA".        Ela também volta a usar as jóias e a pintura no antebraço (com dizeres em árabe) que usava no Líbano, antes de vir disfarçada para o Brasil.        Por fim, ela prende o cabelo. E recoloca o seu turbante preto.        E sorri.</p> <p>2. Musicalidade</p> <p>2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.)        [Música-tema de Dalila]</p>
Dimensão visual	<p>3. Ambiente</p> <p>3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo        [Quarto de hotel]</p> <p>4. Cenário</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)        [No fim da cena]</p> <p>5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)        [No início da cena]</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)        [No início da cena]</p> <p>6c. Longa (da canela até os pés)        [No fim da cena]</p> <p>7. Vestimenta - cores</p> <p>7a. Vibrante ou colorida        7b. Sóbria, escura ou preta        [Vermelha e preta no início, preta no final]</p>
Enquadramento emocional ou situacional	8q. Ousadia/rebeldia 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8x. Independência

8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]	
<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 87 - 17'30''</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	<p>1. Falas e ações</p> <p>JAMIL vai visitar DALILA em seu quarto de hotel. Ela ouviu a campainha e vai abrir a porta para ele. DALILA está usando uma roupa preta e longa com brilhantes e um turbante preto.</p> <p>JAMIL [bravo] - [palavras em árabe não identificadas] Maleuna [maldita]! Ela [LAILA] encontrou o brinco que você esqueceu na loja. Você conseguiu, Dalila.</p> <p>DALILA sorri e caminha pelo quarto. JAMIL a segue.</p> <p>DALILA - Você vai ficar parado aí na porta?</p> <p>JAMIL - Você só entrou nas nossas vidas para acabar com o meu casamento!</p> <p>JAMIL joga o brinco de DALILA longe.</p> <p>DALILA [sentada na cama, rindo] - Eu confesso que achei muito divertido ver aquele bando de [palavra em árabe não identificada] acreditando num personagem como esse. Basma Bakh! Até o nome é ridículo!</p> <p>JAMIL - Maleuna! Criminosa!</p> <p>DALILA [brava, levantando da cama] - Criminosa? Foram vocês que destruíram a minha vida e a de minha família. Por causa de Laila o meu pai veio morrer sozinho aqui no Brasil, Jamil. Longe de mim. [chorando] Você matou... Você matou a mulher que existe em mim, Jamil. A única coisa boa que existia em mim você matou. Agora em mim só existe ódio.</p> <p>JAMIL - Foi por minha causa? Foi por minha causa?</p> <p>DALILA - Eu te amava, Jamil. Eu sempre te amei. Fui eu que pedi para o meu baba [pai] arranjar o nosso casamento, Jamil. Mas você me traiu. Você traiu meu pai. E agora você vai pagar por isso.</p> <p>JAMIL - Você nem me conhecia direito, eu nunca vi seu rosto. Tudo isso foi uma loucura da sua cabeça, uma coisa que você criou na sua cabeça de menina mimada!</p> <p>DALILA - Não subestime os meus sentimentos! Se Laila não tivesse aparecido a gente estaria vivendo feliz, casados e felizes, Jamil, foi tudo culpa dela!</p> <p>JAMIL - La [não]! Eu e Laila nos apaixonamos, foi Allah que colocou ela na minha vida!</p> <p>DALILA - Por causa dela que meu pai morreu. Foi por causa dela que eu perdi você. Aquela [palavra em árabe não identificada], ela vai se arrepender tanto de ter nascido!</p> <p>JAMIL - Isso não, eu prefiro morrer. Você pode me matar, eu prefiro morrer, mas por favor, deixe Daila e família dela em paz!</p> <p>DALILA - Por que eu mataria você, hm? Você sabe o que aconteceria? A Laila choraria por uma semana e depois ela casaria com o Bruno. [rindo] Não vai ser fácil nem pra você nem pra ela.</p> <p>JAMIL - Eu faço qualquer coisa pra acabar com essa dívida maldita!</p> <p>DALILA - Que bom saber que você está disposto. O que você vai ter que fazer, Jamil, é se casar comigo.</p> <p>JAMIL - Eu prefiro que você me mate, eu prefiro que você me mate, mas eu nunca, eu nunca vou ser seu marido!</p> <p>DALILA - Eu não vou matar você, Jamil. Mas se você não se casar comigo, eu mato a sua mulher e o seu filho. Se você não se casar comigo eu mato a Laila e o Raduan.</p> <p>JAMIL - Se você fizer qualquer coisa, se você fizer qualquer coisa contra o meu filho ou contra a minha mulher, eu mato você!</p> <p>DALILA [rindo muito] - Você não seria capaz...</p> <p>JAMIL - Você não sabe do que eu sou capaz!</p> <p>DALILA - Então me mata, vai! [coloca as mãos de Jamil em seu pescoço] Vai, aperta, me mata! Você não é capaz. Você não é assassino, Jamil.</p> <p>JAMIL - Você é louca. Você é uma louca! Mas eu não vou cair no seu jogo, Dalila. Eu não vou cair na sua chantagem. [Solta o pescoço de DALILA] Você está blefando.</p> <p>DALILA - Você acha que eu não teria coragem de matar a sua mulher e o seu filho? Você não</p>

	<p>lembra de quem eu sou filha, Jamil? Você se esqueceu de Aziz Abdallah?          JAMIL - Eu vou até a polícia e eu vou denunciar você.          DALILA - Denunciar por que se eu não fiz nada de errado?          JAMIL - Eu vou denunciar você!</p> <p>JAMIL se dirige até a porta do quarto para ir embora e DALILA o segue.</p> <p>DALILA - Eu não fiz nada de errado ainda, mas quando eu fizer, vai ser muito bem feito. Jamil, você não tem escolha. Você não tem escolha.          JAMIL - Então tenta.          DALILA - Você vai ser meu. Você vai ser meu!</p> <p>JAMIL vai embora e DALILA fecha a porta do quarto, rindo.          Depois, anda pelo quarto e começa a chorar.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Quarto do hotel]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta [Preta]
Enquadramento emocional ou situacional	8e. Guarda do lar/domesticidade
	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]
	8o. Sexualidade/sensualidade
	8p. Vingança/ódio/raiva
	8q. Ousadia/rebeldia
	8s. Amor/enamoramento
	8u. Tristeza/choro/pesar
	8v-ii. Casamento [desejado]
<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 88 - 00'01''</b>	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>Para convencer JAMIL de que está falando sério, DALILA ameaça executar um mandado de despejo que irá tirar a casa de RANIA. Ela ainda não sabe que RANIA é sua avó, mãe da falecida SORAIA. RANIA, então, vai até o quarto de hotel de DALILA para contar a verdade a ela. Quando chega, DALILA está vestindo uma roupa preta adornada com brilhantes e um turbante preto.</p> <p>RANIA [na porta] - Você ouviu o que eu disse? Soraia era minha filha. Eu sou a sua avó, Dalila.          DALILA - La [não]. Não, você está mentindo, isso não é possível, você está falando isso só para eu não tomar a sua casa.</p>

RANIA - Deixa eu te mostrar isso, por favor, por favor. [retira uma carta escrita em árabe da bolsa] Você reconhece essa letra? [mostra a carta para DALILA]

DALILA pega a carta e se emociona.

DALILA - É a letra de mama.

RANIA - Soraia me escreveu essa carta antes de morrer. Eu quero que você leia.

DALILA [lendo a carta de SORAIA] - Minha amada mãe, eu sei que eu fui raptada dos seus braços... À força... [DALILA começa a chorar] Sei que não foi uma escolha sua.

[A cena corta e retorna aos 05'38"]

DALILA [ainda lendo a carta de SORAIA] - Eu não tive a felicidade de viver ao seu lado, mas eu nunca deixei morrer dentro do meu coração a esperança de um dia poder reencontrá-la, mãe querida [DALILA aumenta a intensidade do choro] Com muito amor, sua filha, Soraia.

DALILA e RANIA se entreolham e choram juntas, emocionadas.

DALILA - Setti [minha avó]...

Elas então se abraçam.

[A cena corta e ambas as mulheres vão sentar na cama do quarto de hotel]

DALILA - Eu sinto tanta falta de yama... Eu penso nela todos os dias.

RANIA segura a mão de DALILA.

RANIA - Eu queria tanto ter vivido com a minha Soraia... Me conta como ela era, como era a sua mama.

DALILA sorri.

DALILA - Era uma mulher muito especial. Muito carinhosa, atenciosa com todos. Cuidava de todas as mulheres e das filhas de Aziz. Mas dava pra ver no rosto dela o quanto era uma mulher infeliz, setti. Como você soube da morte dela?

RANIA - Por Hussein... Ele me contou que eles estavam apaixonados. Pelo menos ela conheceu o amor. Mas quando eles decidiram fugir, Aziz foi atrás deles e acabou com a vida dela, sem dó nem piedade... Que homem cruel foi o Aziz, meu deus, sem coração.

Começa a tocar uma música tensa.

RANIA - Ele espalhou a infelicidade por onde passou.

DALILA - A minha mãe errou, setti. Ela desonrou meu baba. Ele foi obrigado a lavar a desonra com sangue. Não podia ser diferente. Ele era um homem do Oriente Médio, ele estava acostumado com todos aqueles princípios.

RANIA - Mas nem todos se tornam assassinos como ele.

DALILA - Ela sabia muito bem o risco que estava correndo.

RANIA - Dalila... Um homem que atira numa mulher indefesa a sangue frio é um homem covarde, é cruel. Eu não acredito que você concorda com uma barbaridade dessas. Você acredita que ele estava certo arrancando ela de mim? Me ameaçando de morte se eu não sumisse da vida dela?

DALILA solta a mão de RANIA.

DALILA - Eu não vou deixar que você manche a memória de meu pai.

RANIA - Eu só estou falando a verdade.

DALILA - Eu amava o meu pai, setti. E eu juro por Allah, eu vou descobrir quem foi que matou

	<p>ele e eu vou me vingar.  RANIA - Dalila... O seu pai encheu o seu coração de ódio...  DALILA - No meu coração não existe espaço para mais nada, setti. É o ódio que me faz seguir em frente.  RANIA - Não precisa ser assim! Você não é só filha desse pai. Você é filha da Soraia, uma mulher tão doce, tão amorosa, que ficaria tão feliz de saber que você reencontrou a sua avó.  DALILA chora, confusa.  RANIA - As suas tias, os seus primos, a sua família... Agora você tem o colo dessa avó para você descansar! Pra você sentir o que é ser amada, o que é ser acolhida... A minha família, a sua família vai te receber de braços abertos. A minha casa é a tua casa. Por isso eu te peço, reconsidere, não ponha a gente na rua.  DALILA - Eu não sei...  RANIA - Você não precisa dar resposta nenhuma agora, eu só quero que você pense em tudo isso que eu te contei, em tudo isso que eu disse. Depois você faz a tua escolha. E, olha, a tua escolha vai ser entre viver no ódio ou viver no amor.  RANIA beija DALILA na testa e vai embora.  DALILA fica confusa e pensativa.  Adiante, fica-se sabendo que ela decidiu continuar com o despejo de RANIA.</p>
	2. Musicalidade
	2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena) 2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privado [Quarto do hotel]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta [Preta com brilhantes]
Enquadramento emocional ou situacional	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8e. Guarda do lar/domesticidade 8i. Saudade 8j. Compreensão 8p. Vingança/ódio/raiva 8u. Tristeza/choro/pesar 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem] 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada
DALILA	
Capítulo 99 - 22'31"	
Dimensão verbal	1. Falas e ações

	<p>Sob ameaças de matar LAILA e RADUAN, DALILA consegue obrigar JAMIL a se casar com ela.</p> <p>O casamento ocorre com diversas cenas que retratam a felicidade de DALILA e infelicidade de JAMIL.</p> <p>Após a festa, que contou com muitas músicas e danças árabes-muçulmanas tradicionais, o ADVOGADO de DALILA chega para parabenizar o casal. JAMIL está ao lado dela.</p> <p>ADVOGADO - Parabéns, Jamil.</p> <p>JAMIL não responde.</p> <p>ADVOGADO - A festa foi esplêndida, Dalila, parabéns.</p> <p>DALILA - Shukran [obrigada], Gabriel.</p> <p>ADVOGADO - Seu baba [pai] ia ficar muito feliz com este casamento, não é mesmo?</p> <p>DALILA - Com certeza. Eu ofereço a minha felicidade a ele.</p> <p>ADVOGADO se retira.</p> <p>DALILA se vira para JAMIL.</p> <p>JAMIL - Pronto, estamos casados, ehm. Eu já fiz a minha parte, agora espero que você faça a sua.</p> <p>DALILA - Agora que eu sou sua dona, eu vou cumprir o que prometi. E você nunca mais pode ver Laila.</p> <p>JAMIL - Você não precisa repetir isso.</p> <p>DALILA - Que bom que você já sabe. Você vai ser vigiado 24h por dia, Jamil. Não me desobedeça.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Salão do casamento]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida [Vestido branco e dourado de casamento + turbante branco]
Enquadramento emocional ou situacional	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8p. Vingança/ódio/raiva 8s. Amor/enamoramento 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8v-ii. Casamento [desejado]
<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 99 - 32'48"</b>	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	É chegada a hora da lua de mel de JAMIL e DALILA. JAMIL entra no quarto. DALILA o espera

	<p>deitada na cama. Ela está sem véu, com os cabelos soltos, e veste um robe longo. O robe é decotado, mas é comprido.</p> <p>DALILA - Até que enfim, meu amor.  JAMIL - Eu só vim saber onde é o meu quarto.  DALILA - Esse é o nosso quarto, ya habibi. Eu preparei com muito carinho pra nós dois.</p> <p>DALILA beija JAMIL, que não corresponde.</p> <p>DALILA - Ah, Jamil... Eu esperei tanto por esse momento...</p> <p>DALILA continua a beijar a boca, rosto e pescoço de JAMIL, que permanece imóvel.</p> <p>JAMIL - Eu não serei seu amante, Dalila. Muito menos seu amor. Eu não vou me deitar com você. A única mulher que eu desejo no mundo é Laila.  DALILA - Você está me desprezando? Esqueceu da sua dívida?  JAMIL - Não, mas eu só tenho uma dívida com você. E pode demorar, mas eu vou pagar. Pode deixar, eu durmo em outro quarto qualquer.</p> <p>JAMIL se retira do quarto e fecha a porta.  DALILA fica desolada e se joga na cama, pensativa.  O quarto é inteiro preto e branco - com destaque para o preto.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra) [Lua de mel]
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta [Preta com adornos]
Enquadramento emocional ou situacional	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8o. Sexualidade/sensualidade 8p. Vingança/ódio/raiva 8s. Amor/enamoramento 8u. Tristeza/choro/pesar 8v-ii. Casamento [desejado]
<b>DALILA</b>	
<b>Capítulo 121 - 05'43"</b>	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	DALILA está grávida. Ela havia inventado que estava grávida de JAMIL (com quem nunca teve relações sexuais), mas JAMIL, LAILA e família conseguem provar a farsa.
	DALILA aparece, então, sentada em uma poltrona em sua casa.

Ela está com as duas mãos sobre a barriga e chorando.  
Ela veste um vestido preto longo e um turbante também preto.  
DALILA começa a lembrar o dia em que PAUL morreu [Capítulos 91/92].

-----[FLASHBACK]-----

DALILA e PAUL estão em uma área ao ar livre e remota. As estradas são de terra e há montes verdes e árvores por perto. Ambos chegaram até lá em carros separados. Está de dia e a cena é bastante clara, mas tonalizada por um filtro azul, aplicado na edição, para indicar a passagem do tempo. DALILA veste uma roupa longa preta, adornada com muitos brilhantes. Além disso, um turbante preto.

PAUL - Dalila, o que está fazendo aqui?

DALILA - Eu te segui. Eu desconfiava de que tinha sido você que trouxe Fauze do Líbano pra me ameaçar, eu estava certa. Você contou pra ele do meu plano, me traiu duas vezes.

PAUL - Foi você que me traiu primeiro. Eu abandonei a minha vida, eu vim para o Brasil pra te ajudar nessa vingança majnuni [louca] com a promessa de que nós dois ficaríamos juntos. Era tudo mentira. Era Jamil que você queria, era Jamil que você sempre quis.

DALILA - Mas eu nunca consegui.

PAUL - Você se deitou com ele.

DALILA - La [não]. Ele estava bêbado demais aquela noite [Capítulo 83], não aconteceu nada. Eu disse que tinha acontecido pra ele pensar que tivemos uma noite de amor.

PAUL [fazendo carinho na cabeça de DALILA] - Então você nunca foi dele.

DALILA - La, Paul. Eu sempre fui sua.

PAUL - Então abandone esse [palavra em árabe não identificada], esqueça essa vingança majnuni, ham? Eu prometo que vou te fazer a mulher mais feliz nesse mundo. Eu te amo, Dalila... Você é a luz dos meus olhos.

DALILA - Nós ficaremos juntos até o fim.

PAUL sorri e beija DALILA. A cena está em primeiríssimo plano, fechada nos olhos de DALILA. Enquanto o beijo acontece, é possível ouvir [mas não ver] o barulho de um tiro.

PAUL se afasta do beijo após o barulho de tiro.

A câmera vai para a mão de DALILA, que segura uma arma.

A cena volta a se focar nos olhos dos dois, até que PAUL cai para trás e DALILA se afasta do corpo, um pouco confusa, mas sem nenhuma reação mais intensa.

Em off, aparece a voz de LAILA:

"Dalila, você não pensa no seu filho nem por um momento? Essa criança tem o direito de saber quem é o pai dela"

-----[FLASHFOWARD PARA O PRESENTE]-----

DALILA está chorando na poltrona de casa, com as duas mãos sobre a barriga grávida.

DALILA - Filha... O que é que vai ser de nós, binti? O que é que vai ser de nós?

## 2. Musicalidade

2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)  
[Triste]

## Dimensão visual

### 3. Ambiente

3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo

### 4. Cenário

4a. Claro – amplamente iluminado

### 5. Vestimenta - véu

5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)

	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8a. Culpa 8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8k. Fragilidade/medo 8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8o. Sexualidade/sensualidade 8p. Vingança/ódio/raiva 8u. Tristeza/choro/pesar 8x. Independência 8aa. Mentira/enganação/fingimento 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

<b>FAIROUZ</b>	
Capítulo 123 - 31'08''	
<b>Dimensão verbal</b>	<p>1. Falas e ações</p> <p>A cena tem início com diversas pessoas caminhando pelo aeroporto. Dentre elas, aparece FAIROUZ - que veio ao Brasil por DALILA estar internada no hospital. Ela veste uma roupa preta longa, óculos escuros e um véu cobrindo os cabelos. Esse véu tem um tom marrom escuro e uma estampa de arabescos em bege ou dourado.</p> <p>FAIROUZ caminha confiante. Ela acaba de chegar ao Brasil. A esperando, estão JAMIL, LAILA e HUSSEIN. Ela se dirige até eles, retira os óculos escuros e sorri.</p> <p>FAIROUZ - Achei que nunca mais fosse ver vocês. JAMIL - Muito bom tê-la aqui conosco, ustaza [senhora] Fairouz. HUSSEIN - Apesar das circunstâncias. FAIROUZ - Na'am [sim]. LAILA - Seja bem-vinda à nossa nova casa. FAIROUZ - Shukran [obrigada], Laila. Eu gostaria de ter vindo por um motivo melhor do que o estado de Dalila, mas eu fico feliz de ser recebida por vocês.</p> <p>FAIROUZ demonstra profunda serenidade e maturidade em todas as falas e gestos.</p> <p>FAIROUZ - Hussein me disse que tiveram um [filho]. JAMIL [sorrindo] - Raduan! Queremos muito que ustaza conheça. FAIROUZ - Vai ser um grande prazer, Jamil. HUSSEIN - [apontando para as malas de FAIROUZ] Ustaza gostaria de ir para casa, descansar um pouco? FAIROUZ - La [não], eu estou bem. Quero ir ao hospital ver Dalila direto. HUSSEIN - Yala [vamos], yala, eu levo suas malas. FAIROUZ - Shukran. Eu sei que Dalila não tem sido muito boa para vocês. E por isso eu agradeço ainda mais por virem me receber. Mostra que todos vocês têm um bom coração. HUSSEIN - Ela está em estado grave, ustaza. A senhora tem que se preparar. Ela está em coma e não se comunica com ninguém. FAIROUZ - Na'am... Que Allah tenha piedade dela.</p>
	2. Musicalidade
	2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena)
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente

	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Aeroporto]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8h. Resignação 8j. Compreensão 8l-i. Liberdade – em exercício pleno 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8x. Independência 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]

<b>FAIROUZ e DALILA</b>	
<b>Capítulo 123 - 32'36''</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações  DALILA está entubada e em coma no hospital, após sofrer uma tentativa de assassinato. FAIROUZ vai visitá-la. O cenário do quarto de hospital é todo branco, assim como os travesseiros, a cama, as vestes e o lençol de DALILA. Além de uma música triste, ouve-se apenas o "bip" da máquina à qual DALILA está ligada.  FAIROUZ aproxima-se de DALILA. Ela veste a mesma roupa que vestia quando chegou, no aeroporto.  FAIROUZ - Dalila? Você pode me ouvir? Sou eu, Fairouz... [FAIROUZ começa a chorar] Me perdoe, ya binti... Foi um erro ter deixado você sozinha depois de tudo que passou... Eu deveria ter vindo muito antes, Dalila. Talvez as coisas fossem diferentes, não é? Mas agora estou aqui. E eu vou cuidar de você. Como prometi à sua mama Soraia. Eu não vou sair de perto de você, Dalila, até que você fique boa. E você vai ficar boa. Dalila, pela sua binti [filha], pela sua menina, pela sua pequena, reaja... Viva, Dalila, reaja, Dalila!  Os batimentos de DALILA começam a acelerar no monitor. A música, que era triste, torna-se tensa.  FAIROUZ - Você me ouviu, Dalila? Você me ouviu, Dalila? Alhamdulillah! [graças a Deus!]
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Hospital]
	4. Cenário

	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	FAIROUZ 5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)  DALILA 5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra) [Está internada]
	6. Vestimenta - comprimento
	FAIROUZ 6c. Longa (da canela até os pés)  DALILA [Incerto]
	7. Vestimenta - cores
	FAIROUZ 7b. Sóbria, escura ou preta  DALILA 7b. Sóbria, escura ou preta [Vestes de hospital]
	Enquadramento emocional ou situacional
	FAIROUZ 8a. Culpa 8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8g. Paciência 8h. Resignação 8i. Saudade 8j. Compreensão 8k. Fragilidade/medo 8l-i. Liberdade – em exercício pleno 8u. Tristeza/choro/pesar 8x. Independência 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]  DALILA  8f. Maternidade 8h. Resignação

## DALILA

## Capítulo 137 - 06'31''

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	Após cair em uma armadilha montada pela polícia, DALILA vai presa. O DELEGADO a acompanha até a cela, junto de outro POLICIAL. Apesar de haver muita luz solar entrando pelas frestas das janelas, a cena é consideravelmente escura. DALILA caminha lentamente até a sua cela, atrás do DELEGADO. O POLICIAL está atrás de DALILA. Ela está sem véu e com uma roupa colorida (vermelha, azul, laranja e amarela) com estampa de

	<p>flores - foi o "disfarce" usado para ir no casamento falso em que consistia a armadilha da polícia.</p> <p>DELEGADO - A senhora está sendo presa porque estava foragida. Além disso, é acusada de envolvimento em uma série enorme de outros crimes. Alguns já em fase de processos e outros ainda em fase de inquérito.</p> <p>O DELEGADO abre a porta da cela para que DALILA entre.</p> <p>DALILA - O senhor pode ser mais objetivo.</p> <p>DELEGADO - Eu vou lembrar a senhora.</p> <p>DALILA entra na cela e o DELEGADO tranca a porta.</p> <p>DELEGADO - Tentativa de assassinato da senhora Laila Fayek, que vitimou Helena Torquato. Tráfico de pessoas, incluindo uma criança. Suspeita de assassinato de Paul Abbas, manutenção de uma casa de jogos de azar, suspeita de ser a mandante do espancamento de Miguel Nasser...</p> <p>DALILA - [palavra em árabe não identificada], eu sou inocente. Dessas e de outras acusações que o senhor fizer.</p> <p>DELEGADO - A senhora vai ser interrogada e passar por algumas acareações, depois eu vou mandar os inquéritos para a justiça tomar as providências e avisar aos juizes das ações que já estão em andamento.</p> <p>DALILA - Eu não vou falar uma palavra sem o meu advogado aqui.</p> <p>DELEGADO - Perfeitamente, A senhora quer que eu providencie um defensor público?</p> <p>DALILA - [rindo] Eu vou contratar o melhor advogado da cidade.</p> <p>DELEGADO - Faz bem. Porque a senhora vai precisar. Quando pegarmos Gabriel Yasbeck [ex-advogado de DALILA] e ele abrir a boca a senhora vai estar muito mais enrascada. A sua vó mandou algumas coisas, eu vou mandar entregar.</p> <p>DALILA - O que eu preciso agora é falar com o meu advogado. Eu vou sair daqui em breve.</p> <p>DELEGADO - Nem o melhor advogado do mundo vai conseguir esse feito, Dalila. É bom a senhora se acostumar com a sua nova casa. Pode não ser grande e luxuosa como a anterior, mas é onde a senhora vai viver por muito tempo.</p> <p>O DELEGADO vai embora - e, presumivelmente, o POLICIAL também.</p> <p>A câmera corta para o rosto de DALILA, iluminado pelo sol que entra na "janela"/fresta da parede.</p> <p>DALILA - Isso é o que nós vamos ver, delegado. Logo logo eu estou fora daqui.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Prisão]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7a. Vibrante ou colorida
Enquadramento	8q. Ousadia/rebeldia

emocional ou  
situacional

8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

DALILA

Capítulo 137 - 09'52''

Dimensão verbal

1. Falas e ações

DALILA está em uma sala da delegacia em que pode conversar com seu novo advogado. Ela continua com a roupa de quando foi presa. DALILA e MAURICIO [novo advogado] estão sentados frente a frente, com uma mesa separando os dois. Novamente, por mais que haja abundante luz solar entrando pelas janelas, a cena segue escura.

DALILA - Doutor Mauricio. Pelo valor dos seus honorários, eu suponho que vai me tirar daqui o mais breve possível.

MAURICIO - Eu não tive tempo de ler os inquéritos nem os processos, mas pelo que sei a sua situação é muito grave.

DALILA - Não há gravidade judicial que o dinheiro não resolva.

MAURICIO - Você não está numa posição fácil. Para começar, me conte tudo. Quais das acusações procedem e de quais você é inocente?

DALILA - Que importa se eu sou culpada ou inocente? O seu trabalho é me inocentar.

MAURICIO - O meu trabalho é fazer o melhor possível dentro da lei e da sua participação nos crimes de que é acusada. Se for culpada, o melhor é dizer a verdade e lutar para conseguir a pena mais branda possível.

DALILA - A verdade, doutor Mauricio, é a que o dinheiro comprar. Talvez você não possa fazer isso pelos caminhos legais, mas pode fazer isso com o meu dinheiro. Organize um resgate. Pode ser aqui mesmo, ou na transferência para o presidio.

MAURICIO respira fundo e se levanta, ensaiando ir embora.

MAURICIO - Eu acho que eu não sou o profissional que a senhora procura.

DALILA - Ah... Eu peço perdão. Eu peço perdão, desculpe, eu estava equivocada. Eu preciso da sua ajuda.

MAURICIO se senta novamente à frente de DALILA.

MAURICIO - Bom, vamos começar de novo. Se quer a minha ajuda, tem que dizer toda a verdade.

A cena corta para a seguinte.

DALILA e MAURICIO estão ainda na mesma sala, mas agora sentados lado a lado. O DELEGADO e outro POLICIAL agora estão na sala com eles. O DELEGADO interroga DALILA.

DELEGADO - Qual é o seu envolvimento no acidente que vitimou Elias Fayek e Helena Torquato? Paul Abbas nos disse que provocou esse acidente por ordem sua.

DALILA começa a mentir.

DALILA - O Paul fez isso porque estava bêbado. Ele fez isso para se vingar de mim, por ter sido demitido.

DELEGADO - Demitido? Por ter revelado que a senhora cometia o crime de falsa identidade, se passando por Basma Bakh? Dona Dalila, Paul Abbas trabalhava pra senhora? Parece lógico, então, que o cassino clandestino que ele gerenciava era de sua propriedade.

DALILA - O cassino era do Paul. Eu não sabia da existência dele.

DELEGADO - Muito bem. Proprietária ou não, a senhora usou Robson Silveira e Gabriel Yasbeck para estimularem Miguel Nasser a voltar a cair no vício do jogo.

DALILA [balançando a cabeça em negação, de forma cansada] - Eu não tenho nada a ver com isso.

	<p>DELEGADO - A senhora não mandou espancar Miguel Nasser?  DALILA [surpresa] - Ele levou uma surra? Coitado!  DELEGADO - A senhora não... levou Miguel Nasser a se endividar? Depois forçou Jamil Zarif a assumir essa dívida para coagi-lo a se casar com a senhora?  DALILA - Eu já disse que o Jamil se casou comigo para honrar uma promessa que ele tinha feito ao meu pai.  DELEGADO - Nega que contratou o assassinato de Robson Silveira na cadeia por meio de Gabriel Yasbeck?  DALILA [rindo, inconformada] - Eu jamais faria uma coisa dessas!  DELEGADO - O Robson Silveira disse que a senhora era a dona do cassino clandestino e que está por trás de tudo. Do espancamento e endividamento de Miguel Nasser, do sequestro do neto dele, Arthur Nasser, e que a senhora é a verdadeira assassina do seu empregado e suposto amante, Paul Abbas.  MAURICIO - Doutor, por favor, peço que se limite aos fatos. Aqui não cabem hipóteses, conjecturas...  DELEGADO - Está bem, vou ser objetivo. Robson tentou matar a senhora. Sabe dizer por quê?  DALILA - Porque eu apresentei a testemunha que viu o Robson matar o Paul. Fauze Haroun.  DELEGADO - Nega então qualquer envolvimento na morte do Paul Abbas?  DALILA - Evidente que sim.  DELEGADO - Vai negar também que sequestrou a menor Salma, no Líbano, trouxe pro Brasil, depois trouxe a mãe dela pra fazer uma falsa acusação contra Jamil?  DALILA - Eu vou. Eu não tenho nada a ver com essa sujeira.  DELEGADO - Eu devo alertar ao senhor [aponta para MAURICIO], doutor, e à sua cliente, que dona Mida já confessou que trabalhava na casa de dona Dalila, que foi forçada a trazer essa criança porque os seus próprios filhos foram ameaçados por ela.</p> <p>MAURICIO olha para DALILA.  DALILA olha impaciente e brava para o DELEGADO.</p> <p>DELEGADO - Acho que vai negar até que atirou em Laila e acertou em Helena. Ou que tentou envenenar Laila no casamento de Abner e Latifa, apesar de termos várias testemunhas em contrário.</p> <p>DALILA apenas ouve em silêncio.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa, acelerada]
<b>Dimensão visual</b>	3. Ambiente 3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Delegacia] 4. Cenário 4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado 5. Vestimenta - véu 5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra) 6. Vestimenta - comprimento 6c. Longa (da canela até os pés) 7. Vestimenta - cores 7a. Vibrante ou colorida
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem] 8q. Ousadia/rebeldia 8aa. Mentira/enganação/fingimento 8ab. Frieza/racionalidade exacerbada

DALILA	
Capítulo 142 - 00'01''	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	DALILA está presa. YOUSSEF, disfarçado, vai visitá-la e eles dialogam pelo telefone, com um vidro separando os dois. Por estar na prisão, DALILA está sem véu, com os cabelos soltos, e também sem maquiagem.
	YOUSSEF - Habibiti [querida/meu amor], nunca esqueci de você, Dalila. Não ficaria em paz sabendo que você tá aqui na prisão. Vou tirar você daqui.
	DALILA - Mas não tem jeito, Youssef, isso aqui é uma penitenciária.
	YOUSSEF - Quando se tem dinheiro e inteligência nada é impossível. Quando você estiver livre, vamos nos vingar da assassina do seu baba. Vou te dar a liberdade e fazer tudo que quiser, mas com uma condição. Que você se case comigo, Dalila.
DALILA - Mas eu estou grávida, Youssef.	
YOUSSEF - Esse [bebê] é de Jamil?	
DALILA - La [não], essa criança é minha e de mais ninguém. Você não aceitaria o filho de outro homem.	
YOUSSEF - Você se engana, Dalila. Se você se casar comigo, cuidarei da sua [criança] como se fosse minha filha.	
DALILA - Então eu aceito. Você ajuda a me tirar daqui, me ajuda a acabar com aquela haqira [vagabunda], a gente foge pro Líbano e eu me caso com você.	
Dimensão verbal	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Presídio]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta [Branca neutra]
Enquadramento emocional ou situacional	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]
	8f. Maternidade
	8h. Resignação
	8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa
	8p. Vingança/ódio/raiva
	8q. Ousadia/rebeldia
	8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]
	8aa. Mentira/enganação/fingimento
	8ab. Frieza/racionalidade exacerbada
DALILA e FAIROUZ	
Capítulo 148 - 00'01''	
Dimensão verbal	1. Falas e ações

	<p>DALILA dá à luz no hospital ao qual é designada pela prisão. Ela tem uma menina. Sua avó, RANIA, e sua madrasta, FAIROUZ, vão ao hospital ficar com ela e conhecer a bebê.</p> <p>DALILA está acomodada na maca, usando uma roupa branca. Ela segura a bebê no colo e sorri. RANIA e FAIROUZ fazem carinho na recém-nascida e também sorriem muito. FAIROUZ veste um véu preto e uma roupa longa, também em tons de preto, estampada.</p> <p>RANIA - Ô, minha linda, ô, minha bisnetinha... Você vai se chamar Soraia, viu, que é o nome da sua avó. Eu quero do fundo do coração que você tenha a mesma doçura que ela tinha. O mesmo amor. Mesmo amor pras pessoas e pra vida. Mesmo olhar carinhoso, viu?</p> <p>DALILA - Com quem você acha que ela se parece mais, Fairouz?</p> <p>FAIROUZ - [Expressão em árabe não identificada], eu acho que ela se parece com você [aponta para Dalila] e com sua mama ao mesmo tempo.</p> <p>RANIA - Ela se parece, ela se parece com a Soraia sim, quando era recém-nascida, no meu braço, assim, tão linda... Linda...</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste, tocante]
<b>Dimensão visual</b>	<p>3. Ambiente</p> <p>3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Hospital]</p> <p>4. Cenário</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>DALILA</p> <p>5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)</p> <p>FAIROUZ</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>DALILA</p> <p>6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)</p> <p>FAIROUZ</p> <p>6c. Longa (da canela até os pés)</p> <p>7. Vestimenta - cores</p> <p>AMBAS</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta [DALILA - Branca; FAIROUZ - Preta, branca e cinza]</p>
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	<p>DALILA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8f. Maternidade</p> <p>8h. Resignação</p> <p>8t. Felicidade/alegria/comemoração</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8c-i. Virtude [geral]</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8f. Maternidade</p> <p>8h. Resignação</p>

	<p>8i. Saudade        8j. Compreensão        8k. Fragilidade/medo        8l-i. Liberdade – em exercício pleno        8x. Independência</p>
<b>DALILA e FAIROUZ</b>	
<b>Capítulo 148 - 08'07"</b>	
<b>Dimensão verbal</b>	<p><b>1. Falas e ações</b></p> <p>RANIA e DALILA agora estão sozinhas no quarto da maternidade. DALILA segura a bebê no colo e faz carinho nela.</p> <p>DALILA - Olha só como ela é perfeitinha, setti... Olha esse narizinho.        RANIA - Ela é muito linda, sim. Dalila, você já pensou no futuro dessa criança?        DALILA - Por que você está me perguntando isso?        RANIA - Eu queria tanto criar essa menina, queria ver ela crescer numa família de verdade, numa casa cheia de amor...        DALILA - Eu não quero falar sobre isso agora.        RANIA - Você sabe que as prisioneiras, depois que passa esse tempo da amamentação, elas enviam as crianças para os parentes. Não é justo deixar essa menina no presídio, não é? Ela não merece isso, Dalila. Eu prometo que eu trago ela todos os dias pra te visitar. Eles permitem que as crianças fiquem horas com a mãe.</p> <p>DALILA fica séria.</p> <p>DALILA - Mas quem disse que eu vou continuar presa?        RANIA - Por que que você tá dizendo isso? Dalila, pelo amor de deus, o que você está pensando em fazer? Você tá pensando em fugir com essa menina, Dalila?        DALILA - Não foi isso que eu disse. Eu vou sair dessa prisão, mas eu vou sair pela porta da frente.        RANIA - Você está se iludindo, filha...        DALILA - O meu advogado vai recorrer da sentença. Ele disse que se eu tiver um bom comportamento, a pena vai diminuir muito.</p> <p>FAIROUZ entra no quarto.</p> <p>FAIROUZ - Afwan [com licença], eu não queria interromper, mas é que já está tarde. Ustaz Miguel está esperando.        RANIA - Coitado, a gente deu um chá de cadeira no Miguel hoje. Eu volto amanhã, tá bom?</p> <p>RANIA faz carinho no ombro e nos cabelos soltos de DALILA.</p> <p>RANIA - Pensa no que eu falei pra você, Dalila. Pensa no que é melhor pra sua filha. Tá?</p> <p>RANIA dá um beijo no rosto de DALILA, se despedindo.        DALILA está bastante séria e sem muita reação.        Ela apenas olha para a bebê.</p> <p><b>2. Musicalidade</b></p> <p>2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena)        [Início da cena]</p> <p>2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)        [Fim da cena]</p>
<b>Dimensão visual</b>	<b>3. Ambiente</b>

	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Hospital]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	FAIROUZ 5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	DALILA 5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	DALILA 6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)
	FAIROUZ 6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	AMBAS 7b. Sóbria, escura ou preta
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	DALILA  8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa  FAIROUZ  8f. Maternidade 8l-i. Liberdade – em exercício pleno 8x. Independência

## DALILA e FAIROUZ

## Capítulo 148 - 22'20"

<b>Dimensão verbal</b>	1. Falas e ações
	DALILA está sentada na cama da maternidade. Ela segura sua bebê no colo, enquanto a olha com afeto e faz carinhos delicados em seu rosto. DALILA permanece sem véu, com os cabelos soltos. A roupa do hospital é de um azul/verde bastante claro e suave.
	DALILA - Binti... Você sabia que a sua setti [avó] também chamava Soraia? Ela era assim, linda, que nem você. Ela ia gostar de te conhecer.
	DALILA ri, feliz.
	DALILA - Você está olhando pra sua mama? É? Tão linda!
	Enquanto o plano está fechado no rosto da BEBÊ SORAIA, ouve-se o barulho de uma porta abrindo e fechando. Entram dois enfermeiros. Uma dela diz:
	ENFERMEIRA - Vim pegar a bebê pra senhora poder comer. DALILA - Shukran [obrigada].
	DALILA entrega a bebê à ENFERMEIRA e esta sai do quarto.

	<p>O outro "enfermeiro" é o que traz a comida até a cama de DALILA, em uma bandeja. Trata-se, na verdade, de YOUSSEF, que está disfarçado.</p> <p>DALILA - Youssef! [surpresa] Você está majnun [louco], tá cheio de policiais aqui fora. YOUSSEF - Precisava falar com você, Dalila. Não temos muito tempo. Vamos fugir no dia da sua transferência do hospital para o presídio. DALILA - Você já providenciou tudo? YOUSSEF - Na'am [sim], mas com uma condição. Vai ter que deixar a sua [filha] aqui. Seria muito arriscado fugir com ela.</p> <p>DALILA está em choque e preocupada.</p> <p>DALILA - Você quer que eu vá embora sem a minha filha?</p> <p>DALILA balança a cabeça em negação. Seu semblante permanece preocupado.</p> <p>DALILA - Eu não posso. Eu não vou embora sem binti. YOUSSEF - [Expressão em árabe não identificada] Dalila. Seja realista. Fugir com ela... seria colocar em risco toda a situação. DALILA - Youssef, eu não vou. Eu não vou a lugar nenhum sem a minha filha.</p> <p>FAIROUZ entra no quarto de surpresa. YOUSSEF vai embora no mesmo momento. FAIROUZ veste um véu preto e uma roupa longa, em tons de preto e marrom.</p> <p>FAIROUZ - O que aconteceu, ya binti? Você parece nervosa.</p> <p>FAIROUZ coloca a mão na testa de DALILA, como para medir a sua temperatura.</p> <p>DALILA - Eu não estou me sentindo muito bem. FAIROUZ - La [não], está tudo bem, habibiti [querida]. Agora trate de comer, você precisa se alimentar para ter bastante leite.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]
<b>Dimensão visual</b>	<p>3. Ambiente</p> <p>3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Hospital]</p> <p>4. Cenário</p> <p>4a. Claro – amplamente iluminado</p> <p>5. Vestimenta - véu</p> <p>FAIROUZ</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)</p> <p>DALILA</p> <p>5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)</p> <p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>DALILA</p> <p>6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)</p> <p>FAIROUZ</p> <p>6c. Longa (da canela até os pés)</p> <p>7. Vestimenta - cores</p>

	<p>AMBAS</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p>
Enquadramento emocional ou situacional	<p>DALILA</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8f. Maternidade</p> <p>8i. Saudade</p> <p>8k. Fragilidade/medo</p> <p>8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa</p> <p>8t. Felicidade/alegria/comemoração</p> <p>8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>FAIROUZ</p> <p>8b. Confiabilidade</p> <p>8c-i. Virtude [geral]</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8e. Guarda do lar/domesticidade</p> <p>8f. Maternidade</p> <p>8l-i. Liberdade – em exercício pleno</p> <p>8x. Independência</p>

DALILA	
Capítulo 150 - 00'001	
Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>DALILA está no quarto da maternidade, sentada na cama. A bebê não está em seu colo neste momento. YOUSSEF, disfarçado de enfermeiro, está em pé ao lado de sua cama. Eles conversam.</p> <p>DALILA - Eu preciso que você me tire daqui, Youssef. YOUSSEF - Eu vou cumprir o que prometi, Dalila. Vou te dar a liberdade para poder se vingar de todos. DALILA - Você não pode falhar. YOUSSEF - Ya habibiti [minha querida], eu não vou falhar uma segunda vez. Vou ficar no hospital disfarçado até ter certeza da hora e o dia da sua transferência para poder agir. DALILA [sorrindo] - Shukran [obrigada], eu serei eternamente grata. YOUSSEF - Mas, para dar tudo certo, você vai ter que deixar sua [filha] aqui. DALILA [balançando a cabeça em negação] - La [não]. La, eu não vou deixar a binti. YOUSSEF - Não existe outra maneira para isso acontecer. É para o bem da sua filha.</p> <p>YOUSSEF acaricia o rosto de DALILA na altura do queixo. DALILA olha para ele com os olhos levemente marejados, preocupada. Depois, ela vira o rosto para baixo, pensativa.</p>
	<p>2. Musicalidade</p> <p>2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Tensa]</p>
	<p>3. Ambiente</p> <p>3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Hospital]</p>
	<p>4. Cenário</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado</p>
Dimensão visual	<p>5. Vestimenta - véu</p>
	<p>5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)</p>

	6. Vestimenta - comprimento
	6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta [Roupa do hospital, verde/azul suave]
<b>Enquadramento emocional ou situacional</b>	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8k. Fragilidade/medo 8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa 8p. Vingança/ódio/raiva 8q. Ousadia/rebeldia 8u. Tristeza/choro/pesar

<b>FAIROUZ</b>	
Capítulo 150 - 03'59"	
<b>Dimensão verbal</b>	<p>1. Falas e ações</p> <p>RANIA, FAIROUZ e outras pessoas estão no restaurante de ALI [brasileiro de origem árabe] e MAMEDE [árabe]. ALI é neto de MAMEDE, que já tem uma idade avançada e começa a demonstrar sinais de confusão mental. Todos estão reunidos sentados em volta de uma mesa. FAIROUZ veste um véu preto e uma roupa preta comprida. Os personagens conversam sobre assuntos pertinentes à trama da novela. MAMEDE, que ainda não estava no ambiente, chega.</p> <p>MAMEDE - Que festa bonita, hein? Festa! Festa bonita mesmo, mesmo.</p> <p>MAMEDE se dirige até a cadeira de ALI, em um gesto de carinho. MAMEDE, então, fica de frente para FAIROUZ. MAMEDE olha para FAIROUZ, surpreso, e diz:</p> <p>MAMEDE - Fádua?</p> <p>MAMEDE sai de perto de ALI e vai até FAIROUZ.</p> <p>MAMEDE - Fádua?</p> <p>FAIROUZ fica confusa.</p> <p>MAMEDE - Você voltou... Que surpresa! FAIROUZ - Quem é Fádua? MAMEDE - Você não se lembra de Mamede, seu marido? FAIROUZ - Meu marido?</p> <p>MAMEDE fica confuso. ALI se levante e vai até o avô para tentar afastá-lo de FAIROUZ.</p> <p>ALI [para FAIROUZ] - A senhora me perdoe, esse é o meu [avô] Mamede, ele está doente. ALI [para MAMEDE] - Não é a sua esposa, [vovô]. MAMEDE - Ali, vá brincar. FAIROUZ [para ALI] - Tudo bem. MAMEDE [para FAIROUZ] - É o aniversário do nosso casamento. Nós pode... Vai comemorar lá em cima! Nós dois! [em referência ao seu quarto/casa, que fica em cima do restaurante] FAIROUZ - La [não], Mamede, mais tarde. Não vamos fazer desfeita para nossos convidados. MAMEDE - Ela continua linda! Fádua! ALI - E educada, né... MAMEDE - Ali, vá brincar!</p>

	FAIROUZ - Ele vai brincar, ele vai brincar.  FAIROUZ sorri, simpática. MAMEDE beija as mãos de FAIROUZ.
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste, comovente]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Restaurante]
	4. Cenário
	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8b. Confiabilidade
	8c-i. Virtude [geral]
	8g. Paciência
	8j. Compreensão
	8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]
	8l-i. Liberdade – em exercício pleno
	8x. Independência

## DALILA

## Capítulo 150 - 28'27"

Dimensão verbal	1. Falas e ações
	DALILA está em pé no quarto da maternidade. Ela segura a BEBE SORAIA no colo, andando pelo cômodo e fazendo movimentos de ninar. Tanto DALILA quanto BEBE SORAIA estão de branco. DALILA ainda está sem véu, com os cabelos soltos. DALILA começa a falar com a BEBE SORAIA.
	DALILA - Mama vai ter que te deixar, binti... Meu coração tá sangrando.. .Mas você vai ficar bem. Você vai crescer melhor sem mim. Vai viver em paz, cercada de amor,..
	DALILA muda BEBE SORAIA de posição em seu colo. Seu rosto fica de frente para o rostinho da BEBÊ. DALILA chora.
	DALILA - Me perdoa por tudo que eu fiz, binti... Eu quero que a sua vida seja muito linda. E muito feliz! E que Allah cubra você de bênçãos, meu amor.
	DALILA segura o rosto da BEBE SORAIA mais próximo ao seu, dando um beijo em sua testa, enquanto chora.
	DALILA, então, deixa BEBE SORAIA em um armário vazio, que fica no quarto da maternidade. Ela fecha a porta do armário e encosta suas costas nessa porta, enquanto chora e olha para o vazio [para frente].
	A música, que até então era triste, torna-se uma música agitada, perspicaz e um pouco misteriosa.

DALILA começa a fazer os preparativos para a fuga, rapidamente.  
Um deles é embrulhar alguns tecidos, fazendo parecer que o "bolo" formado seria a BEBE SORAIA

Ela segura o "bebê falso" no colo consigo.

Na sequência, pega uma bolsa que estava na cama.

Uma POLICIAL entra no quarto.

Está na hora da transferência da maternidade para o presídio.

POLICIAL - Tudo pronto? A viatura já tá esperando pra levar você e o bebê para o presídio.

DALILA [com voz chorosa, mas fingindo firmeza] - Podemos ir.

A cena corta.

Agora, DALILA está entrando na viatura policial que fará a transferência.

É uma espécie de furgão, no qual DALILA entra na parte de trás.

Ela mantém o bebê falso no colo e carrega um semblante tenso.

Um policial afivela lentamente DALILA ao banco onde ela está sentada.

A cena é intercalada com cortes de três outros lugares/situações:

1. LAILA e JAMIL felizes comemorando a sua segunda lua de mel na praia;
3. Uma ENFERMEIRA chegando no quarto de maternidade onde antes DALILA estava e percebendo que a BEBE SORAIA não foi com ela;
2. RANIA em sua casa, recebendo a notícia de que DALILA foi embora e não levou a criança, decidindo então buscar BEBE SORAIA no hospital.

A cena volta, então, para DALILA no furgão. Ela é filmada de baixo. Sentados no mesmo furgão, estão dois policiais - uma mulher e um homem. DALILA continua a segurar o bebê falso em seu colo, como se estivesse ninando a "criança".

DALILA encara os policiais em silêncio.

O policial homem olha o relógio que está em seu pulso.

Na sequência, se segura a grades do furgão, como se para se apoiar de um impacto que está para acontecer.

Acontece, então, um barulho alto de tiro, como se na rua que circunda o furgão (não há janelas e não é possível ver a cena que causou o barulho).

Após o segundo barulho de tiro, o furgão passa por um grande impacto e a policial mulher cai no chão.

O policial homem aponta uma arma para ela e faz um sinal de "silêncio", colocando o dedo indicador na frente da boca. Fica claro, então, que o policial homem é aliado de YOUSSEF.

A sonoridade indica um tiroteio intenso do lado de fora do furgão.

DALILA e o policial homem permanecem em silêncio, enquanto a policial mulher está rendida no chão.

Os barulhos de tiro cessam e, agora, é possível ouvir apenas passos.

Assim que a porta do furgão se abre, começa a tocar a música-tema de DALILA.

É YOUSSEF que abre a porta, filmado de baixo para cima, com um ar de poder absoluto.

YOUSSEF segura uma metralhadora em uma das mãos.

Para encerrar a cena, vê-se DALILA, após jogar o bebê falso no chão, andar de forma tranquila e confiante enquanto é escoltada por YOUSSEF e diversos outros homens intensamente armados. Essa parte da cena transcorre em câmera lenta. O cabelo de DALILA voa serenamente com o vento.

Esse trecho em específico é consideravelmente mais iluminado do que todos os outros em que DALILA esteve no hospital.

DALILA entra num carro branco que a esperava, no banco de trás.

YOUSSEF fecha a porta atrás dela.

O carro toma partida.

	<p>2. Musicalidade</p> <p>2a. Ausente (não há música/trilha sonora na cena)</p> <p>2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.)</p> <p>2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)</p> <p>[Todos, em diferentes momentos da cena]</p>	
Dimensão visual	<p>3. Ambiente</p> <p>3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Hospital e rua]</p>	
	<p>4. Cenário</p> <p>4a. Claro – amplamente iluminado</p> <p>4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado</p> <p>[Ambos, em diferentes partes da cena]</p>	
	<p>5. Vestimenta - véu</p> <p>5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)</p>	
	<p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>6b. Média (abaixo do joelho, até a canela)</p>	
	<p>7. Vestimenta - cores</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta [Camiseta branca e calça marrom]</p>	
	<p>8a. Culpa</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8f. Maternidade</p> <p>8h. Resignação</p> <p>8j. Compreensão</p> <p>8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]</p> <p>8o. Sexualidade/sensualidade</p> <p>8q. Ousadia/rebeldia</p> <p>8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>8aa. Mentira/enganação/fingimento</p> <p>8ab. Frieza/racionalidade exacerbada</p>	
	Enquadramento emocional ou situacional	

## DALILA

## Capítulo 153 - 00'01"

Dimensão verbal	<p>1. Falas e ações</p> <p>DALILA, durante sua fuga, passa uma última vez na casa de RANIA. Ela, porém, não vai ver a avó. Ela entra na casa escondida, sem ninguém ver, para dar um último adeus à sua filha, a BEBE SORAIA, que está vivendo e sendo cuidada na casa da (bisa)vó RANIA.</p> <p>DALILA está no quarto da BEBE SORAIA. Ela está em pé e segura a BEBÊ no colo. DALILA veste um vestido longo e escuro, enquanto a BEBÊ em seu colo está enrolada em um cobertor branco. Desde a sua prisão, e também agora durante a fuga, DALILA está sem véu, com os cabelos soltos.</p> <p>DALILA [com fala chorosa] - Não queria te deixar, binti... Eu queria criar você, junto com o seu pai, te ver crescer... Mas o destino quis assim. Eu não tive escolha. [suspira] Você vai ser muito feliz com a minha setti [avó]. E você vai ter uma vida linda. Que a felicidade seja a sua companheira.</p>
-----------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>DALILA, chorando, abraça sua filha bem junto ao corpo, ao seu rosto. A música fica progressivamente mais triste e dramática. DALILA então, com cuidado, devolve a BEBE SORAIA ao berço. Seu último gesto para com a filha é deixar com ela um colar dourado. O colar tem um pingente quadrado, em forma de livro. Na "capa" do "livro" estão escritos em árabe que parecem ser a palavra "Deus" (Allah). O pingente é a representação de um pequeno Corão. DALILA sai do quarto chorando.</p> <p>Ela está se preparando para ir ao casamento de VALÉRIA e CAMILA - sendo esta quem matou AZIZ em legítima defesa, e onde LAILA e JAMIL estarão presentes - fazer o seu ato final de vingança.</p>
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste, dramática]
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [Casa de RANIA]
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
Enquadramento emocional ou situacional	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
	8a. Culpa
	8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]
	8f. Maternidade
	8h. Resignação
	8i. Saudade
	8j. Compreensão
8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa	
8s. Amor/enamoramento	
8u. Tristeza/choro/pesar	
8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]	
8aa. Mentira/enganação/fingimento	
8v-ii. Casamento [desejado]	
<b>DALILA e FAIROUZ</b>	
<b>Capítulo 153 - 25'50"</b>	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>CAMILA está sozinha em sua festa de casamento, vendo alguma coisa em uma mesa. DALILA a surpreende chegando por trás dela e a rendendo com uma arma. O vestido branco de noiva de CAMILA contrasta com o vestido escuro de DALILA. A maquiagem de CAMILA também está em contraste com o rosto "lavado" de DALILA, que está foragida.</p> <p>DALILA - Vim fazer justiça. Vingar a morte do meu pai.</p>

DALILA leva CAMILA, rendida, para fora do cômodo em que estão.

A cena corta para o local onde estão os convidados da festa.

Dentre eles, é possível ver o DELEGADO ALMEIDA, que fez a prisão de DALILA no passado.

(DELEGADO ALMEIDA é cunhado de CAMILA, casado com uma de suas irmãs)

Com a câmera focada em DELEGADO ALMEIDA, ouve-se a voz de DALILA:

DALILA - Todo mundo parado!

DELEGADO rapidamente se vira, punhando uma arma, para a direção de onde vem a voz.

A câmera se volta, então, para DALILA e a refém CAMILA.

DALILA - Se alguém se mexer, ela morre.

É possível ver que há outros policiais armados no local.

Entra em cena também RANIA, que além de avó de DALILA é mãe de CAMILA.

RANIA - Meu Deus, pelo amor de Deus, Dalila, não machuque a minha filha.

A câmera se foca, na sequência, em FAIROUZ, que também é uma das convidadas.

FAIROUZ veste um véu preto e uma roupa longa, inteiramente preta.

FAIROUZ - Por Allah, Dalila, desista dessa vingança!

DELEGADO - Tá cheio de policiais aqui, Dalila, não tem como você escapar.

DALILA - Cala a sua boca! Eu quero negociar.

DELEGADO - Que que você quer?

DALILA - Eu quero a Laila aqui.

A câmera se foca em LAILA e JAMIL. JAMIL intervém.

JAMIL - [Expressão em árabe não identificada] Isso nunca!

LAILA [correndo até DALILA e CAMILA] - Solta ela, eu vou com você!

JAMIL e outro homem seguram LAILA e tentam a impedir de ir até elas.

Mas LAILA consegue se soltar e vai mesmo assim.

DALILA liberta CAMILA, que sai correndo, e faz a troca das refêns,

Ao mesmo tempo em que segura/rende LAILA, DALILA levanta a arma com o braço esticado, na altura do ombro, e atira em CAMILA.

O tiro atinge suas costas e ela cai no chão.

Várias pessoas vão ao socorro de CAMILA, incluindo FAIROUZ.

DALILA aproveita a situação para tentar sair do local, ainda com LAILA como refém.

Ela declara:

DALILA - Se alguém me seguir, eu mato essa kalbe [cachorra - LAILA].

DELEGADO - Dalila, mesmo que saia daqui, você não tem chance.

DALILA - Se alguém seguir a gente, a Laila vai morrer!

DALILA e LAILA saem do local.

JAMIL - La, la [não, não], Almeidinha, temos que fazer alguma coisa!

DELEGADO [se agilizando para ir atrás de DALILA] - Vem, Tomás!

A cena corta para DALILA levando LAILA até um carro.

DALILA - Anda, sua lerdá! Abre a porta.

LAILA fica no banco do motorista e DALILA do passageiro.

DALILA segue apontando a arma para LAILA.

DALILA - Dá logo a partida, senão você vai morrer aqui.

LAILA obedece e o carro começa a seguir viagem.

DELEGADO e os demais policiais vão atrás.

Começa a perseguição de carro pela cidade.

Os policiais chamam reforços.

DALILA manda LAILA acelerar e a xinga.

Há a música tensa/agitada de fundo, junto a sons de sirene de polícia e motores de carro.

JAMIL também está na perseguição, em seu próprio carro.

Conforme a música fica progressivamente mais tensa e agitada, os carros entram num descampado, com bastante areia no lugar de uma rua ou estrada.

Os diversos carros policiais conseguem encurralar o carro onde estão DALILA e LAILA.

LAILA aproveita o momento para sair correndo em direção a JAMIL e aos policiais, que já estão todos fora de seus carros/viaturas.

DALILA tenta correr atrás dela, mas percebe que está cercada.

Começa a tocar uma música com um cantar em árabe.

A câmera, representando o olhar de DALILA, gira 360° pela cena. Fica evidente a quantidade de policiais armados por todos os lados.

DELEGADO - Acabou, Dalila, largue a arma.

DALILA permanece em silêncio.

A música com o cantar em árabe é triste e tensa e permanece de fundo.

O vento bate em seus cabelos.

Ela olha triste para LAILA e JAMIL, percebendo a "derrota".

Uma lágrima escorre em seu rosto.

Ela, por fim, aponta a arma para LAILA e JAMIL, numa última tentativa de matá-los.

DALILA, em seu último ato em vida, é novamente filmada de baixo para cima, com uma roupa inteira preta, contrastando com um cenário [o céu] branco - exatamente como quando ela foi apresentada ao público, no Capítulo 01.

Ouve-se apenas o barulho de um tiro e a tela fica inteira branca, deixando a dúvida sobre quem atirou e quem foi atingido. A música cessa.

O que aparece na sequência, conforme o branco total da tela vai se esvaecendo, é a mansão Abdallah, no Líbano, onde DALILA morava com seu pai, o sheikh AZIZ.

Começa a tocar uma música doce e suave, com notas típicas de piano.

Os cômodos da mansão são mostrados um a um, completamente vazios [de pessoas; os móveis estão lá].

A mansão parece mais clara/iluminada agora.

Em off, aparece a voz de AZIZ falando com DALILA.

AZIZ - Ya binti [minha filha]... Você é minha vida, ya habibiti [minha querida].

O rosto de AZIZ aparece em primeiro plano, ofuscado por uma luz forte.

É a silhueta do rosto mais do que um rosto com todos os seus detalhes.

A luz predomina.

AZIZ [em off] - Você é a luz dos meus olhos.

Em primeiro plano aparece também o rosto de uma criança, uma menina, representando DALILA criança.

A cena então corta para a sala da mansão Abdallah.

No sofá, estão sentados AZIZ e DALILA [adulta].

	<p>DALILA está vestindo uma roupa longa preta e, finalmente, um turbante preto novamente. AZIZ encosta sua cabeça na cabeça de DALILA. Na sequência, beija a testa da filha.</p> <p>AZIZ [em off] - Que Allah permita que você esteja sempre ao meu lado.</p> <p>Um grande clarão de luz domina a tela (o quadro/enquadramento) novamente. Em primeiríssimo plano, entra em quadro então o olho de DALILA, que está com o rosto deitado no chão.</p> <p>A câmera vai se afastando vagarosamente, até que seja possível ver um pouco mais do rosto de DALILA.</p> <p>O olho resiste a se fechar, mas acaba se fechando, com uma lágrima.</p>
	<p>2. Musicalidade</p> <p>2b. Presente - Música "positiva" (alegre, animada, divertida, etc.) [No fim da cena, música doce e suave - apenas DALILA]</p> <p>2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [No decorrer da cena, músicas tensas]</p>
Dimensão visual	<p>3. Ambiente</p> <p>3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo [No fim da cena, mansão Abdallah - apenas DALILA]</p> <p>3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc. [Durante toda a cena, casamento de CAMILA]</p>
	<p>4. Cenário</p> <p>4a. Claro – amplamente iluminado</p>
	<p>5. Vestimenta - véu</p> <p>DALILA</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.) [Nos últimos segundos da cena]</p> <p>5b. Sem véu (cabelos completamente à mostra) [Do início da cena até a morte de DALILA]</p> <p>FAIROUZ</p> <p>5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)</p>
	<p>6. Vestimenta - comprimento</p> <p>AMBAS</p> <p>6c. Longa (da canela até os pés)</p>
	<p>7. Vestimenta - cores</p> <p>AMBAS</p> <p>7b. Sóbria, escura ou preta</p>
Enquadramento emocional ou situacional	<p>DALILA</p> <p>8h. Resignação</p> <p>8l-ii. Liberdade – em busca/tentativa</p> <p>8n. Periculosidade/ameaça [partindo da personagem]</p> <p>8p. Vingança/ódio/raiva</p> <p>8q. Ousadia/rebeldia</p> <p>8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>8x. Independência</p> <p>8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]</p> <p>8aa. Mentira/enganação/fingimento</p>

	<p>FAIROUZ</p> <p>8b. Confiabilidade</p> <p>8c-i. Virtude [geral]</p> <p>8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial]</p> <p>8f. Maternidade</p> <p>8l-i. Liberdade – em exercício pleno</p> <p>8u. Tristeza/choro/pesar</p> <p>8x. Independência</p> <p>8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

FAIROUZ	
Capítulo 154 - 00'34"	
<b>Dimensão verbal</b>	<p><b>1. Falas e ações</b></p> <p>CAMILA, após levar o tiro de DALILA durante o casamento, está em cirurgia no hospital. Do lado de fora da sala, RANIA e FAIROUZ rezam, de olhos fechados e em pé, pela vida de CAMILA [RANIA enquanto cristã e FAIROUZ enquanto muçulmana]. VALÉRIA, a esposa de CAMILA, vai até elas, ainda com a roupa do casamento. FAIROUZ veste um véu preto e uma roupa comprida preta, adornada com detalhes dourados. Ela traz um misbahah [colar de contas muçulmano] branco nas mãos.</p> <p>VALÉRIA - Rania, será que a senhora poderia me ensinar a rezar?</p> <p>RANIA - Claro!</p> <p>A cena mostra vários outros personagens da família de CAMILA no hospital, esperando pelo resultado da cirurgia.</p> <p>Chega então o DELEGADO ALMEIDA, junto de JAMIL e LAILA.</p> <p>A cena volta a enquadrar FAIROUZ, RANIA e VALÉRIA, que se viram para eles.</p> <p>RANIA - Almeidinha, e a Dalila?</p> <p>DELEGADO - Dona Rania, eu não tenho boas notícias. A polícia cercou a Dalila, mas ela não se entregou. Dalila... está morta.</p> <p>FAIROUZ começa a chorar muito.</p> <p>RANIA [lamentando] - Oh meu Deus...</p> <p>DELEGADO - Eu sinto muito.</p> <p>LAILA - Nós sentimos muito por todos vocês. E principalmente pela bebezinha.</p> <p>JAMIL [para RANIA] - Ao menos ela teve o bom senso de deixá-la para a senhora cuidar.</p> <p>Logo em seguida, chega o médico e anuncia que CAMILA está fora de perigo.</p> <p>O lamento de RANIA se transforma em alívio.</p> <p>FAIROUZ continua chorando - é incerto o que está sentindo.</p> <p>RANIA - Ai, graças a Deus!</p>
	<p><b>2. Musicalidade</b></p> <p>2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)</p> <p>[Triste]</p>
<b>Dimensão visual</b>	<p><b>3. Ambiente</b></p> <p>3b. Público – ruas, praças, restaurantes, comércios, etc.</p> <p>[Hospital]</p> <p><b>4. Cenário</b></p>

	4a. Claro – amplamente iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8l-i. Liberdade – em exercício pleno 8u. Tristeza/choro/pesar 8x. Independência 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]

FAIROUZ	
Capítulo 154 - 05'38"	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	<p>FAIROUZ e RANIA, na casa de RANIA, vão até o quarto onde está a BEBE SORAIA para vê-la. Elas seguem com as roupas que usavam no hospital durante a cirurgia de CAMILA.</p> <p>RANIA e FAIROUZ se reúnem em volta do berço e admiram a BEBE SORAIA.</p> <p>RANIA - Ai, graças a Deus... Ai, que amor que é essa bebê... Ela é tão boazinha, meu deus do Céu...</p> <p>RANIA pega BEBE SORAIA no colo. A BEBÊ está enrolada num cobertor branco. FAIROUZ, com a bebê fora deste, percebe que há algo no berço. Ela se abaixa e pega o colar deixado à filha por DALILA.</p> <p>RANIA - O que é isso? É o que eu estou pensando, Fairouz?</p> <p>RANIA está tensa e preocupada, mas FAIROUZ sorri muito enquanto segura o colar e o mostra para RANIA.</p> <p>FAIROUZ [feliz, emocionada, sorrindo] - É esse mesmo pequeno Alcorão que os muçulmanos costumam dar para as crianças quando nascem. Esse era o de Dalila. Ela ganhou de sua mama Soraia quando nasceu.</p> <p>RANIA [tensa, lamentando] - Meu Deus do céu, Dalila esteve aqui...</p> <p>FAIROUZ - Por isso Mágida encontrou a porta da rua aberta.</p> <p>RANIA [fazendo carinho na BEBE, que está no seu colo] - Ela sabia que não ia viver, Fairouz. Por isso ela voltou para se despedir da filha. [olhando a BEBE] A sua filha deixou todo o amor dela pra você, viu?</p>
Dimensão visual	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.) [Triste]
	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário

	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
	7. Vestimenta - cores
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8b. Confiabilidade 8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8h. Resignação 8i. Saudade 8j. Compreensão 8l-i. Liberdade – em exercício pleno 8t. Felicidade/alegria/comemoração 8u. Tristeza/choro/pesar 8x. Independência 8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]

FAIROUZ	
Capítulo 154 - 06'56''	
Dimensão verbal	1. Falas e ações
	RANIA e FAIROUZ vão lavar o corpo de DALILA, para prepará-lo para o funeral. O corpo de DALILA está sobre uma mesa, com um lençol branco o cobrindo. RANIA molha a pequena toalha branca que será usada para lavar o corpo e a entrega para FAIROUZ (que está inteira de preto).  FAIROUZ passa a toalha no corpo de DALILA, enquanto chora.  Ao fundo, a música é bastante triste.
	2. Musicalidade
	2c. Presente - Música "negativa" (tensão, mistério, tristeza, etc.)
Dimensão visual	3. Ambiente
	3a. Doméstico/privado – casa da personagem ou outro ambiente privativo
	4. Cenário
	4b. Escuro – pouco, mal ou nada iluminado
	5. Vestimenta - véu
	5a. Com véu (hijab, burca, turbante, etc.)
	6. Vestimenta - comprimento
	6c. Longa (da canela até os pés)
7. Vestimenta - cores	
	7b. Sóbria, escura ou preta
Enquadramento emocional ou situacional	8c-i. Virtude [geral] 8c-ii. Virtude [específica: feminismo ou amor a outra mulher; sororidade/filial] 8f. Maternidade 8h. Resignação 8i. Saudade

8l-i. Liberdade – em exercício pleno  
8u. Tristeza/choro/pesar  
8x. Independência  
8y. Tradicionalismo [partindo da personagem]