

“O meu nome é Dalila”: possíveis intersecções entre as figuras da vilã de telenovela e do Outro oriental em “Órfãos da Terra” (2019)

Beatriz Martins de Castro¹
Valquíria Michela John²

Resumo: Em paralelo à guerra síria de 2019, a Rede Globo exibia a telenovela *Órfãos da Terra*. A vilã, Dalila (Alice Wegmann), era uma árabe muçulmana que, alinhada a convenções próprias do gênero melodramático (MARTIN-BARBERO, 2003; THOMASSEAU, 2005), representava diversos aspectos de “maldade” na sua construção. Neste artigo, baseado em nosso trabalho de conclusão de curso, procuramos verificar se, mesmo em uma narrativa que apresentava uma ótica favorável à população oriental e refugiada, a ascendência de Dalila poderia maximizar os fatores que conformam a sua vilania. Como metodologia, combinamos a Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977) e Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2002) para observar o figurino, as falas e as atitudes da vilã em capítulos selecionados e, assim, buscar identificar possíveis aspectos de vilania (OROZ, 1992) e orientalismo (SAID, 2007) presentes na sua construção. O que notamos foi que, ainda que signos do “Oriente imaginado” fossem frequentemente utilizados para intensificar a relação entre Dalila e o “Mal”, isso se baseava mais na religião (muçulmana) do que na origem (árabe) da vilã. Assim, notamos que, pelo menos em relação à sua vilã, a narrativa pouco rompeu com – ao contrário, reforçou – imaginários correntes no cenário nacional contemporâneo relativos à “maldade” feminina e à “clandestinidade” oriental, concomitantemente.

Palavras-chave: Telenovela. Orientalismo. Mulheres muçulmanas. Identidades femininas. Representação.

¹ Mestranda em Comunicação, com ênfase em Comunicação e Cultura, na Universidade Federal do Paraná e bacharela em História – Memória e Imagem pela mesma instituição. Membro do Obitel Brasil junto ao grupo UFPR e do Nefics (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades) da UFPR. Bolsista Capes. E-mail: btmcastro@gmail.com.

² Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Professora permanente do PPGCOM e dos cursos de graduação do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Pesquisadora do grupo Nefics e coordenadora do grupo Obitel UFPR, integrante da Rede Obitel Brasil. Atua na Agência Escola de Comunicação Pública e Divulgação Científica da UFPR e no Programa Interinstitucional de Ciência Cidadã na Escola - PICCE. Bolsista Pq2 CNPq. E-mail: vmichela@gmail.com

No ano de 2019, em meio à intensificação da guerra síria³, países como Brasil e Estados Unidos endureciam, cada qual à sua maneira, uma série de discursos e políticas anti-imigração, protagonizados pelos seus então líderes Jair Bolsonaro e Donald Trump (ESTADO DE MINAS, 2019; FOLHA DE SÃO PAULO, 2020). Paralelamente, a Rede Globo estreava *Órfãos da Terra*, telenovela exibida no horário das 18h com capítulos de, em média, 45 minutos de duração. Criada por Thelma Guedes e Duca Rachid, a missão da trama era sensibilizar o público em relação à situação dos refugiados:

[...] a trama da Globo [...] coloca à frente dos personagens principais e secundários um conflito social que já faz aniversário nos noticiários: a guerra da Síria e como ela afeta os habitantes locais. [...] Mesclando as dificuldades na Síria com a vida no Brasil, a trama [...] deixou claro que o merchandising social – inserção de assuntos com propósito educativos bem definidos – focará na imigração, no feminismo e na situação dos refugiados (IG SÃO PAULO, 2019).

Como observado em nossos projetos prévios, as telenovelas ocupam uma das mais importantes porções da programação da televisão aberta brasileira (JOHN; CASTRO et. al., 2020). Isso significa que esses produtos têm o potencial de habitar, alimentar e continuamente (re)negociar o imaginário nacional a respeito de uma grande variedade de temas e papéis socioculturais. Desde a criação do Obitel (Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva) em 2005⁴, nota-se que a Rede Globo de Televisão tem liderado o ranking dos produtos mais vistos no Brasil, no qual a telenovela se faz preponderante⁵.

A própria definição dos horários das telenovelas, bem como das temáticas mais frequentemente associadas a cada um deles, também apresenta uma íntima conexão com

³ Em meados de 2019, notícias mostravam que “mais de 350 civis foram mortos e 330 mil foram forçados a deixar suas casas”. Com a revisão dos números, constatou-se que, à época, houve “o acréscimo de 103 mortes” e “o número de refugiados subiu para 400 mil” (G1, 2019).

⁴ Sobre o histórico do Obitel, ver: https://www.obitel.net/?page_id=8&lang=pt

⁵ Com isso, não pretendemos afirmar que somente após a criação do Obitel é que a Rede Globo – e as suas telenovelas – despontaram como líderes no cenário nacional. Partimos desta, apenas, para adotar uma referência factual e temporal específica a respeito da relevância da emissora e dos seus produtos audiovisuais.

a história da Rede Globo. Se, originalmente, o horário das 18h era destinado às tramas “água com açúcar”, ligadas essencialmente à reinterpretação da literatura clássica nacional (FERNANDES, 1997), em anos mais recentes, a essa faixa têm sido prescritas narrativas de cunho histórico e social, com o objetivo de gerar debates e reflexões entre o público brasileiro e internacional. E *Órfãos da Terra* é um exemplo significativo desse movimento.

Em blog vinculado à Folha de São Paulo, Cristina Padiglione (2020) afirma que “com argumento baseado na migração global de povos refugiados, [...] ‘Órfãos da Terra’ alcança uma causa identitária planetária, tendo sido já licenciada para mais de 50 países”. A “causa identitária planetária” mencionada por Padiglione acabou por render três grandes prêmios internacionais para a obra de Thelma Guedes e Duca Rachid: o Grand Prize do Seoul Drama Awards; o Rose D’Or Awards na categoria Drama; e o 48º Emmy Internacional na categoria Telenovela (PADIGLIONE, 2020).

Contudo, ainda que permeada por uma aura vista como “progressista”, é fundamental atentarmos ao fato de que, como produto baseado na lógica do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2003) – assim como as demais telenovelas latino-americanas – *Órfãos da Terra* possuía, enfim, uma vilã. E essa vilã era uma mulher muçulmana de origem árabe. Esses marcadores perpassavam, na verdade, toda a essência de Dalila (Alice Wegmann): suas vestes, suas falas, seu comportamento. Ainda, quando eram somados ao aspecto da vilania, a representação (HALL, 2016) da vilã parecia acontecer de forma fundamentalmente distinta daquela empregada em personagens como Laila (Julia Dalavia), a heroína da história, que também era árabe. Para ilustrar essa diferença, no portal oficial do Gshow, encontramos:

Laila Faiek – JULIA DALAVIA – Decidida e com muita personalidade, a jovem síria vê a vida ruir quando sua casa é destruída em um bombardeio. No campo de refugiados, no Líbano, se apaixona à primeira vista por Jamil (Renato Góes). O sentimento é recíproco, mas eles enfrentam obstáculos para viver esse amor. O maior deles é o sheik Aziz Abdallah (Herson Capri), que nutre por ela uma verdadeira obsessão (2019b).

Dalila Abdallah – ALICE WEGMANN – Arrogante e mimada, a filha de Aziz Abdallah e Soraia estuda em Londres e, por isso, é uma jovem à frente do seu tempo para os padrões locais, mas conservadora, quando lhe interessa. É apaixonada por Jamil Zarif. Ao descobrir o romance entre ele e Laila, fará de tudo para se vingar do casal (2019a).

A arrogância, o acesso a bens materiais e a “sede de vingança” são traços comuns à construção das vilãs nas telenovelas brasileiras (JOHN; CASTRO et. al., 2020). Porém, o que significa ser uma personagem “à frente do seu tempo”, mas “conservadora quando lhe interessa”? Isso poderia ser afirmado a respeito de uma personagem heroína e/ou ocidental⁶? Viria o “atraso” de Dalila da sua origem – e os seus “avanços” da passagem por Londres?

Com essas indagações em mente, o presente artigo, baseado em nosso trabalho de conclusão de curso orientado por Valquíria Michela John, pretendeu verificar como e se, mesmo em uma narrativa que adota um olhar “positivo” frente à contemporaneidade meso-oriental, a ascendência de Dalila acabaria atuando para maximizar a sua vilania. Esse problema nasceu da necessidade de pensarmos as personagens melodramáticas em seu aspecto interseccional (CRENSHAW, 2002), considerando as diferentes identidades (DA SILVA, 2000) que as conformam. Assim, estabelecemos como objetivo geral a análise da construção da personagem Dalila, verificando se a forma pela qual ela é representada reforça e/ou renegocia os significados construídos sobre o “ser vilã” e o “ser oriental” no contexto nacional.

⁶ Classificamos aqui como “ocidentais” os países situados a Oeste do continente europeu, considerando a projeção cartográfica de Mercator e, conseqüentemente, abarcando o Brasil. Levando em conta os estritos limites práticos e teóricos deste artigo, não nos aprofundaremos, no momento, na discussão sobre o pertencimento ou não das nações latino-americanas ao grande grupo do Ocidente, ainda que entendamos, de fato, essas nações enquanto territórios previamente colonizados e assim sujeitos aos múltiplos efeitos da subordinação histórica.

Como objetivos específicos, elencamos: investigar se o que predomina na representação da personagem Dalila é uma reformulação ou um reforço do modelo tradicional de vilania feminina, partindo das definições dos arquétipos femininos melodramáticos por Silvia Oroz (1992); verificar, também, se há uma reformulação ou um reforço do modelo tradicional do Outro oriental, com base no orientalismo (SAID, 2007); e entender as possíveis intersecções (CRENSHAW, 2002) entre aquilo que caracteriza as vilãs contemporâneas e aquilo que caracteriza o Oriente, como imaginado pelo Ocidente, na figura de Dalila. Nossa suspeita inicial foi a de que Dalila seria uma essencialização tanto da “Má” (OROZ, 1992) quanto do Outro oriental (SAID, 2007), sendo que um fator potencializaria o outro.

Para dar corpo ao nosso trabalho, procedemos a uma mescla de recursos metodológicos, visto que a telenovela “ainda não possui um ‘método para chamar de seu’, [...] que se ocupe de sua especificidade enquanto produto e processo comunicacional” (SILVA, 2014, p. 1). O que fizemos, então, foi articular a Análise de Conteúdo (AC), de Bardin (1977), à Análise de Imagens em Movimento, de Rose (2002).

A metodologia de Bardin se divide em três etapas gerais (BARDIN, 1977; SILVA & FOSSÁ, 2013): a pré-análise, quando é feita a organização dos materiais; a exploração, quando o material é codificado a partir de técnicas de recorte, agregação e enumeração; e a interpretação e inferência, com base no referencial teórico estabelecido.

Paralelamente, Rose (2002) propõe: a definição dos programas analisados a partir de uma perspectiva temática e teórica pré-existente; a transcrição verbal e visual do material selecionado para a análise, com o objetivo de “gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa” (p. 348); e a codificação analítica desse material a partir de critérios estabelecidos pelo pesquisador.

Assim, elencamos como categorias de análise (ROSE, 2022): a vilania, especialmente a partir dos arquétipos femininos melodramáticos discutidos por Oroz

(1992) e, eventualmente, em relação com o Traidor de Martín-Barbero (2003); e o orientalismo, fundamentalmente de acordo com Said (2007). Seleccionamos também como indicadores interpretativos (BARDIN, 1977): o figurino de Dalila, que nos permitiu identificar e analisar os aspectos estético-visuais do orientalismo e dos estereótipos a ele associados; o conteúdo verbal explícito nas falas de Dalila; e as ideias implícitas em suas opiniões e atitudes, visando compreender o posicionamento moral e ideológico da vilã observada.

Após a leitura do referencial teórico pertinente, a definição do nosso objeto – diga-se, a representação de Dalila em episódios específicos de *Órfãos da Terra* – se deu pela observação destes na plataforma de streaming da Rede Globo, o Globoplay. Nós assistimos ao conjunto da obra e, então, seleccionamos para o *corpus* aqueles capítulos que melhor ilustravam a tríade narrativa básica do começo-meio-fim – a qual, de acordo com Syd Field (2001), é o “paradigma” dos roteiros de ficção, construída sobre a estrutura aristotélica dos três atos narrativos. Para tanto, foram considerados os grupos de capítulos que fechavam o ciclo narrativo de Dalila – e não necessariamente o da trama geral. Foram eles: a apresentação de Dalila ao público, nos capítulos 01, 03, 26 e 30; o clímax da sua vilania, nos capítulos 43, 86 e 87; e o desfecho da personagem, que se estende do capítulo 136 até o 153.

A matriz melodramática da telenovela

Para pensar um material artístico, é preciso atentar-nos às convenções estabelecidas pelo gênero visual no qual ele se encaixa (BURKE, 2017, p. 172). No caso da telenovela, esse gênero – ou matriz – é o melodrama. De acordo com Jesus Martín-Barbero (2003), o melodrama nasce em torno do século XVIII na França e na Inglaterra, como a narrativa de um espetáculo popular que era “muito menos e muito mais do que teatro” (p. 157).

Esse surgimento estaria, para Thomasseau (2005), bastante relacionado a uma “lenta transformação” que afetou os gêneros mais tradicionais da arte durante a época da Revolução Francesa de 1789. Nesse contexto, o que despontava era um público “aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, [o que] conduz à eclosão [...] [da] ‘estética melodramática’” (p. 13). Enquanto “o teatro” era destinado às classes mais altas, em ambientes fechados, o viajante teatro melodramático ficava à disposição da população em praças e pontos públicos, configurando um “espetáculo geral” (MARTÍN-BERBERO, 2003) permeado por excessos intencionais.

Não obstante, também a burguesia e as aristocracias europeias se envolveriam com o teatro melodramático, especialmente porque ele valorizava narrativas que prezam pela virtude, pela família, pela honra, pela propriedade e por certos valores considerados “tradicionais” (THOMASSEAU, 2005, p. 14). Constituindo a base para múltiplos formatos narrativos posteriores – incluindo a telenovela –, é observável que o gênero melodramático carrega uma estrutura básica e pouco mutável ao longo do tempo, fixada especialmente após o início do século XIX (THOMASSEAU, 2005, p. 30). Martín-Barbero (2003) explica:

Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso –, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou “vivas” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo (p. 162).

No trabalho que baseou este artigo, estivemos especialmente atentas à interlocução que a figura do Traidor estabelece com a vilã e que a Vítima cria com a heroína, visto que a oposição entre elas é parte fundamental do melodrama televisivo (SANCHÉZ VILELA, 2020).

Representação, identidade e diferença

A “representação”, como entendida por Hall (2016), permite que elementos cognitivos sejam traduzidos em um conjunto de conceitos carregados por cada indivíduo. Porém, nas trocas entre esses indivíduos, não basta que eles possuam os mesmos conceitos. Para que aconteça uma interação social efetiva, é preciso existir um intercâmbio de sentidos entre os indivíduos que compõe uma mesma cultura – isto é, a linguagem. Assim, “o mundo não é precisamente refletido [...] no espelho da linguagem [...]. O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho, da representação” (HALL, 2016, pp. 53-54). Isso significa que as “coisas – objetos, pessoas, eventos, no mundo – não possuem, neles mesmos, nenhum sentido fixo [...]. Somos nós – na sociedade, dentro das culturas humanas – que fazemos as coisas terem sentido” (p. 108).

Quando falamos, portanto, nas “representações” presentes nas telenovelas, o que buscamos não é, por exemplo, analisar as mulheres “em si”, mas como a Rede Globo imagina – e compartilha – o seu entendimento sobre quem são e como são essas mulheres. O que se observa na representação, afinal, é “uma ‘visão de sociedade’ num sentido ideológico, mas também visual”, sendo que “a importância da distância social ou cultural é particularmente clara nos casos em que o artista [...] é um estranho à cultura que está sendo retratada” (BURKE, 2017, pp. 181-182).

Segundo Silvia Oroz (1992), além das quatro figuras que usualmente compõem o melodrama – expostas anteriormente como Traidor, Vítima, Bobo e Justiceiro –, esse gênero também se estrutura a partir de quatro mitos básicos: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. Ou seja: para Oroz, a figura feminina é, em si mesma, um mito fundamental dessas narrativas.

Contudo, visto que nossa preocupação se estendia para além da categoria “mulheres” – queríamos pensar “a vilã” e “a oriental” – baseamo-nos na discussão

elencada por Kimberlé Crenshaw (2002) sobre o conceito de “interseccionalidade”, que busca:

capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela 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 (p. 177).

No mais, para determinados autores dos Estudos Culturais (DA SILVA, 2000), a representação – enquanto sistema de significação e de consequente atribuição de sentidos – está, também, intrinsecamente ligada a sistemas fixação de “identidade” e “diferença”. Esses são conceitos interdependentes e necessariamente conectados a estruturas de poder, já que aqueles que detêm o poder de representar possuem também o de definir e determinar a identidade. Por isso, questionar essas lógicas é equivalente a “questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação” (DA SILVA, 2000, p. 91).

Assim, ao afirmar que uma personagem de *Órfãos da Terra* “é oriental”, o que estamos dizendo é que ela não é brasileira, não é ocidental, não é parte de uma certa norma. E fixar alguém como excluído significa estabelecer uma hierarquia onde esse componente é obrigatoriamente inferiorizado. Dessa forma, “a identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido” (DA SILVA, 2000, p. 84). Nesse ponto fica evidente, portanto, a problemática de se representar “o Outro”:

Frequentemente, as imagens veiculadas por meio da mídia [...] retratam minorias como diferentes, exóticas, especiais, essencializadas ou até anormais. [...] Mesmo que a mídia contemporânea pareça evitar abertamente representações estereotipadas e difamação étnica ou racial, convenções de gênero (tal como a inflexibilidade para o desenvolvimento dos personagens em seriados) [...] continuam essa construção problemática. (FURISCH, 2016, p. 53).

Na mídia, mas também em outros espectros da cultura, a condição de “Outro” tem sido historicamente atribuída a múltiplas identidades marginalizadas. Na pesquisa que originou este artigo, notamos como esse conceito é utilizado para construir e representar tanto “a mulher” quanto “o Oriente” – com destaque especial para a intersecção “mulher oriental”.

Orientalismo e colonização (masculina)

Até as últimas décadas do século XX, o termo “orientalismo” era relativamente neutro, designado para descrever os pesquisadores que se especializavam no estudo de diferentes regiões do Oriente (BURKE, 2017, p. 191). Foi então que o intelectual palestino Edward Said (2007) propôs classificar o orientalismo como “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (p. 15), fenômeno que, para ele, ocorreu especialmente a partir do final do século XVIII. A dinâmica prático-discursiva do orientalismo, segundo Said (2007), se dá por meio de construções culturais permeadas pela política e intenções políticas permeadas pela cultura. Assim, não se trata jamais de falar sobre o “Oriente em si” – se é que isso é possível –, mas daquilo que nações ocidentais construíram e constroem – ou imaginam – sobre ele.

Como um conceito elaborado socialmente, sobre o Oriente recaem as noções históricas, políticas e culturais do “eu” e do “Outro”. De forma muito próxima à discussão de Silva sobre identidade e diferença (2000), percebe-se que “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados e de uma complexa hegemonia” (SAID, 2007, p. 17) – hegemonia a partir da qual o Ocidente não apenas cria interesses e discursos, mas os mantém no curso dos anos.

Assim, para pensar a representação de uma vilã árabe muçulmana em uma telenovela do século XXI, foi relevante olhar para as raízes históricas desse tipo de representação e perceber, por exemplo, que pinturas produzidas por artistas do Ocidente

retratando o Oriente Médio, especialmente a partir dos séculos XVIII e XIX, focalizavam a sexualidade e a crueldade, proporcionando ao espectador “a sensação de penetrar um harém e assim visualizar os segredos mais íntimos de uma cultura estranha” (BURKE, 2017, p. 192). Além disso, ao redor do século XVI, países europeus costumavam associar a imagem da “bruxa” e do “judeu” em uma série de atos legislativos e obras de arte. “A confusão entre bruxas e judeus [...] testemunha uma ideia geral do Outro e do que tem sido chamado de ‘um código visual geral expressivo de sub-humanidade’” (BURKE, 2017, p. 203).

A partir daí, pudemos entender como, “da mesma forma que a ideologia patriarcal marginaliza as mulheres e torna-as vulneráveis à exploração, o orientalismo também o faz com o Oriente” (NTAPIAPIS & KUNACAF, 2021, p. 915, tradução livre do inglês para o português)⁷. Notavelmente:

O desejo orientalista de “desvelar” [tirar o véu das] mulheres muçulmanas [foi] uma parte fundamental do discurso orientalista durante a colonização. [...] Esse processo de expor o Outro feminino se relaciona com as alegorias ocidentais de poder masculino e de posse das mulheres, estando elas, como uma metáfora de seus países, disponíveis à penetração do conhecimento ocidental (TELSEREN, p. 443, tradução livre do inglês para o português)⁸.

Durante nossa pesquisa percebemos, ainda, que esse “desejo” do Ocidente em relação às mulheres orientais ganhava uma nova dimensão, por exemplo, na figura de Dalila. Por ser categoricamente uma vilã, notamos que a ela estavam relacionadas questões próprias de sexualidade e de subversão, como é explicado pelas propostas arquetípicas de Oroz (1992).

⁷ No original: “Just as patriarchal ideology marginalizes women and makes them vulnerable to exploitation, Orientalism also marginalizes the East and makes it open to exploitation.”

⁸ 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”.

As faces da vilania

O Gshow (2019a) define Dalila como uma personagem “arrogante e mimada”, “à frente do seu tempo para os padrões locais” e “apaixonada por Jamil Zarif”. Essa descrição, somada às atitudes vingativas e dissimuladas de Dalila (expostas a seguir), a enquadram primeiramente no espectro do Traidor, já que este “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”; assim, “o Traidor é sociologicamente um aristocrata malvado” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 163).

Paralelamente, Silvia Oroz (1992) analisa a vilania partindo de uma definição arquetípica⁹. Os arquétipos femininos melodramáticos de Oroz (1992) estão expostos na Tabela 01, que é um resumo autoral baseado na articulação criada por Silva, Ribeiro e John (2017). Ainda que tenhamos utilizado, de forma auxiliar, as definições de Martín-Barbero (2003), tais categorias foram a nossa principal ferramenta para analisar a vilania de Dalila, buscando também compreender possíveis diálogos entre a personagem e os outros arquétipos descritos.

Complementarmente, antes que passemos para a análise dos capítulos selecionados para a pesquisa aqui exposta, na figura a seguir (FIG. 1), é possível visualizar um resumo esquematizado da trama, de autoria própria.

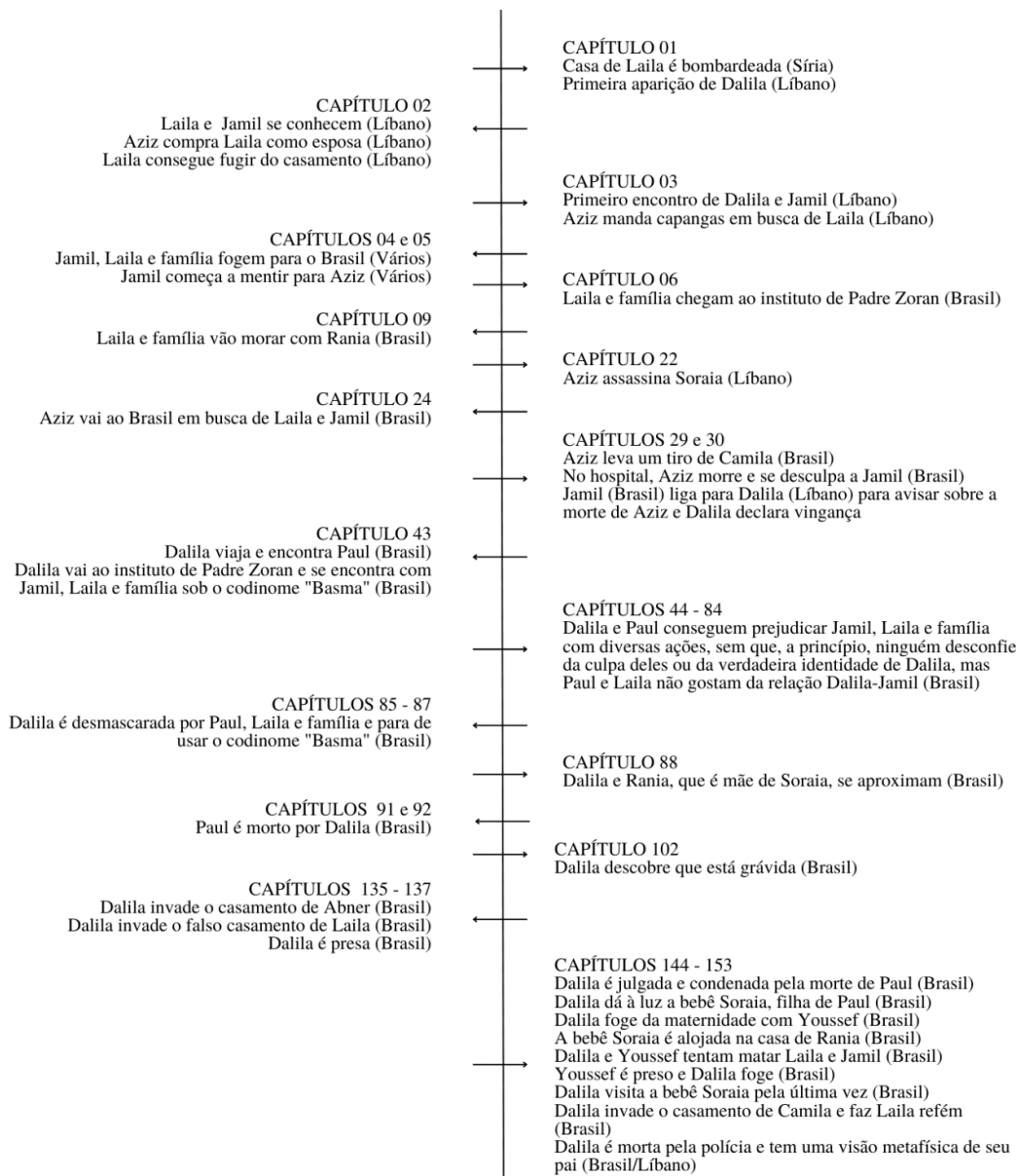
⁹ Entendemos os arquétipos como “formas ou imagens de natureza coletiva, que ocorrem em praticamente toda a Terra como componentes de mitos e, ao mesmo tempo, como produtos individuais de origem inconsciente” (JUNG apud MARK & PEARSON, 2021, p. 18).

Tabela 1: Arquétipos ou protótipos femininos melodramáticos.

ARQUÉTIPO/PROTÓTIPO	CARACTERIZAÇÃO
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 por que 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, 1992, p.70). É o objeto de desejo do protagonista e pode obrigá-lo a mudar seu comportamento. Ao contrário da Prostituta, essa figura “não traz desgraças ao homem” e eles “sempre se casam” (OROZ, 1992, p. 70).

Fonte: OROZ, 1992 apud SILVA, RIBEIRO & JOHN, 2017.

Figura 1 – Linha do tempo resumida de *Órfãos da Terra*, com foco na história de Dalila.



Fonte – Elaboração autoral.

Conhecendo a vilã

No capítulo 01, *Órfãos da Terra* tem início com uma festa na casa da família de Laila na Síria, na qual descobrimos que a família da heroína é cristã. Na sequência, a casa deles é invadida e bombardeada, fixando em Laila o modelo da Vítima de Martín-Barbero (2003). Dalila, por outro lado, é mencionada pela primeira vez aos 14'09" desse capítulo, quando Jamil e Hussein (Bruno Cabrerizo), empregados do seu pai, o sheik Aziz Abdallah, conversam sobre ela. Hussein afirma: "Dizem que ela é linda [...]. E parece que ela gosta de usar a sua beleza para enfeitiçar os homens". Jamil completa: "Já ouvi também falar que é traiçoeira como um escorpião. Melhor ficar longe dela". Nesse ponto, por ser simultaneamente desejada e controversa, é firmada a identificação da personagem com o arquétipo da Má (OROZ, 1992).

Na cena seguinte, aos 14'35", Dalila faz sua primeira aparição de fato (FIG. 2), ambientada no Líbano. Filmada de baixo para cima, a vilã sai de um Mercedes-Benz branco vestindo um véu preto e um casaco da mesma cor, sendo este intensamente ornamentado por pedras brilhantes. Em cortes que mesclam a visão de seu corpo inteiro e outros que conferem destaque especial ao seu olhar – a única parte visível de seu rosto até então – ela se dirige a um espaço de eventos, onde é barrada por seu motorista: "Dalila, não posso deixar você entrar nesse lugar. Tem muito homem aí". Ela responde, retirando o véu da boca: "Então, venha comigo". Na negativa do motorista, ela contra-ataca: "Como você é covarde!".

Figuras 2 e 3 – Capturas de tela dos capítulos 01 e 03 de *Órfãos da Terra*.



Fonte – Globoplay, 2019.

Além de reforçar a figura da Má (OROZ, 1992), desafiadora da ordem imposta, a sequência também identifica Dalila enquanto o Traidor de Martín-Barbero (2003), notando-se os elementos de status econômico e social associados a ele. No mais, a cena serve para representar Dalila como uma mulher não apenas árabe, mas muçulmana. A “ordem” desafiada pela vilã não é apenas a ordem do “machismo”, mas a de uma suposta opressão sofrida pelas mulheres dessa fé. Isso é expresso pelo uso do véu, um suposto impeditivo à liberdade individual, e pelo entrave à liberdade social da mulher que deseja adentrar espaços ditos masculinos. Para romper com as normas, Dalila precisa questionar a sua religião – ou quem a representa naquele momento. Uma

religião, enfim, oposta à da heroína – e aqui exposta sob uma ótica orientalista como algo “atrasado”, danoso.

Mas, a primeira atitude propriamente vilanesca de Dalila é revelada aos 16’20”. Enquanto a heroína – e Vítima (MARTÍN-BARBERO, 2003) – é objetivamente ferida pelas consequências da guerra síria, Dalila se dirige à mansão de seu pai e infringe a si mesma uma série de ferimentos no pulso. Ao mostrar os cortes para Aziz Abdallah, ela mente sobre o motorista: “Ele me agarrou e me machucou”. O pai da vilã, então, reúne seus empregados e se dirige à casa do motorista para matá-lo. Quem acaba sendo obrigado a assumir a culpa pelo crime é Jamil. Como recompensa, o sheik oferece a ela a mão de sua filha em casamento – uma ideia que é aprovada por ela, mas não pelo rapaz.

Aos 18’28” do capítulo 03, Jamil tem seu primeiro encontro com Dalila. Ela está sentada em uma mesa, junto de sua mãe Soraia (Letícia Sabatella), vestindo um véu preto que, novamente, deixa apenas seus olhos à mostra (FIG. 3). O herói pergunta: “O que uma *binti* moderna que estudou fora, como você, acha desse casamento arranjado que estão preparando para nós?”. Ela responde: “Útil”. Ele, surpreso, retruca: “Uma união para toda a vida deveria ser motivada por um amor verdadeiro entre duas pessoas”. Nesse ponto, além de ficar evidente a relação entre “estudar fora” (no Ocidente) e “ser moderna”, a racionalidade da vilã se opõe ao amor romântico, representado pelo herói e futuramente por Laila enquanto a Amada (OROZ, 1992). Como veremos na sequência, essa cena também será fundamental para embasar os planos de vingança de Dalila após a morte de seu pai.

No desenrolar da história, aos 09’30” do capítulo 26, Dalila aparece em casa, observando uma foto de si mesma criança ao lado da mãe. Nesse ponto, Soraia já fora assassinada pelo sheik, seu próprio marido e pai de Dalila. Ele também comprara Laila para ser sua esposa, mas a heroína conseguira fugir para o Brasil e se casar com Jamil. Na cena, Dalila veste uma roupa comprida e preta, que esconde todo o seu corpo, mas –

visto que o pai está no Brasil perseguindo o casal de protagonistas e ela ficou no comando da casa – a vilã não faz o uso do véu. Assim, é possível inferir, quando não está sob a “opressão” masculina – e religiosa –, a personagem não se incomoda em mostrar seu rosto e seu cabelo, desde que isso ocorra no ambiente familiar. Quando uma das esposas do sheik vai consolá-la (Yasmin Garcez), Dalila desabafa: “Eu perdi, Fairouz. Eu perdi a minha mãe, eu perdi o amor que sentia por meu pai, eu perdi Jamil. Eu perdi tudo. No meu coração sobrou apenas um desejo”. Dessa forma, ao mesmo tempo em que Dalila é humanizada pelo desfalecimento do seu núcleo familiar e pelo insucesso das suas pretensões conjugais, a cena também marca o início da intensificação da sua vilania.

O despontar da maldade de Dalila torna-se completo no capítulo 30. Quando ela recebe, aos 07’07”, uma ligação de Jamil informando a morte de Aziz Abdallah no Brasil, a personagem está novamente vestida com uma roupa comprida e preta. A diferença é que, nesse momento, ela usa um turbante – também preto – para cobrir os cabelos. A recolocação da cobertura capilar se deve, provavelmente, ao fato de que ela já pretendia se dirigir ao país sul-americano para procurar seu pai – e, portanto, se desvencilhar da lógica familiar de sua casa.

Ao ser surpreendida pela notícia do herói, Dalila declara, num misto de raiva e tristeza: “Eu nunca, nunca, vou perdoar você e aquela mulher [Laila]. [...] Quem vai se arrepender de ter tirado a vida de Aziz Abdallah são vocês”. Ainda que, nas semanas finais da telenovela, seja revelado que a assassina do sheik foi Camila (Anajú Dorigon), uma prima de Laila, nesse ponto Dalila tem certeza de que os responsáveis teriam sido Jamil e sua esposa. Por isso, seus planos vingativos serão centrados em prejudicá-los.

Quando a vilã vem ao Brasil, ela adota o codinome “Basma” e se passa por uma empresária síria que deseja ajudar o instituto de acolhimento de refugiados comandado por Padre Zoran (André Coimbra). Isso permitirá a aproximação dela com o casal de heróis e com a família de Laila, visto que todos eles também vieram ao país e, na

ocasião, foram acolhidos pelo instituto. “Basma” esconde a sua identidade, paradoxalmente, pela constante exibição de seu rosto e de seu cabelo – que no Líbano eram frequentemente cobertos pelo véu. Quando questionada sobre o motivo que levou Jamil a não reconhecer a vilã e, assim, firmar uma amizade com ela, Alice Wegmann afirmou em seu perfil pessoal do Twitter: “Gente vcs (sic) que tão (sic) 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” (WEGMANN, 2019).

Nesse ponto, notamos como a “vilania fraudulenta” do Traidor e o “mistério clandestino” do orientalismo se interseccionam de forma especialmente marcante. Por um lado, temos em Dalila o retrato de uma personagem categoricamente especialista em fingimentos e enganações; por outro, o uso do véu – oriental e orientalizado – entra como forma prática de ajudá-la a concretizar o sucesso da sua mentira vilanesca.

Re-velando Dalila

Figuras 4 e 5 – Capturas de tela dos capítulos 43 e 87 de *Órfãos da Terra*.





FONTE – Globoplay, 2019.

Dalila chega ao Brasil logo no início do capítulo 43. A vilã se instala no hotel de seu pai, encontrando Paul (Carmo Dalla Vecchia), empregado de Aziz e amante dela. Trajando um casaco vermelho sobre uma roupa inteiramente preta, “Basma” está sem véu (FIG. 4). Ela afirma: “Eu fiquei de ir ainda hoje no instituto que acolhe refugiados. [...] Quanto antes eu começar a pôr em prática o meu plano, melhor”. Nos capítulos seguintes, depois de efetivamente se envolver com o instituto e acabar fazendo amizade com Laila, Jamil e a família da heroína, uma das últimas atitudes de “Basma” é patrocinar uma exposição fotográfica que aconteceria por lá.

Porém, enquanto ela discursa na abertura do evento, a vilã acaba sendo desmascarada por Laila e Paul, que nessa fase já possuíam motivos próprios para se voltarem contra ela. Isso acontece logo nos primeiros segundos do capítulo 86.

Anteriormente, a heroína e sua família haviam descoberto a verdadeira identidade de “Basma” por meio de um programa de reconhecimento facial aplicado em fotos da vilã. Esse programa permitiu comparar as fotos da suposta empresária síria àquelas em que Dalila aparece com seu pai, ambas encontradas a partir de uma breve pesquisa na internet. O que é importante notar, aqui, é que esse programa partia da análise comparativa dos olhos da vilã nessas fotografias. Assim, mesmo que nos retratos

de família Dalila estivesse de véu, a tecnologia ocidental permitiria superar as barreiras impeditivas do Oriente – o que serve para associar, mais uma vez, o véu e o Oriente a estratégias de maldade, mentiras e disfarces.

Dalila, que discursava no instituto vestindo uma roupa vermelha e preta, tenta negar as acusações da heroína e de Paul, sem sucesso. Quando percebe a impossibilidade de manter a sua mentira, a vilã desmaia. Na sequência, aos 07'47", Dalila aparece acordada em uma sala reservada do instituto. Laila vai ao seu encontro e diz: “Pode parar com essa farsa. Eu não acredito mais no seu teatro, Dalila”. A vilã rebate: “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 para o Brasil vingar a morte do meu pai!”. A heroína, chorando, diz: “Você é um monstro”. E Dalila retruca: “Eu sou um monstro. E eu estou muito perto de conseguir o que eu quero, Laila. [...] Jamil está nas minhas mãos. [...] Você sabia que o seu marido passou a noite comigo ontem?”. Laila, enraivecida, espanca a vilã, sendo depois contida por seus familiares e outros membros do instituto. Dalila se retira do local. Quando Padre Zoran tenta ajudá-la, chamando a vilã de “Basma”, ela brada: “O meu nome é Dalila”.

Essa passagem nos permitiu produzir algumas inferências a respeito da figura de Dalila. A começar pelo seu 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. No imaginário ocidental, quando Dalila se orgulha do seu nome, ela está se orgulhando não apenas da sua origem, associada ao seu pai – figura representativa da fé islâmica e do Oriente – mas também do mito cristão que versa sobre uma mulher traiçoeira.

Além disso, ao afirmar que é “um monstro”, Dalila evoca outra figura comumente associada ao “mal”. Não raro, trabalhos artísticos europeus produzidos durante os séculos XV e XVIII apresentavam os povos de outras culturas como seres

monstruosos “ou à beira da monstruosidade” (BURKE, 2017, p. 199). Essa prática representativa acabou por se fazer evidente, mais tarde, também no cinema – o qual iria inspirar a telenovela (ROCHA, 2016). Porém, nas telenovelas, “a não ser que a feiura seja um elemento que sirva à caracterização da personagem, as mulheres serão bonitas” (ROCHA, 2016, p. 183). E as vilãs não escapam à regra. Além de bonitas, de acordo com uma estética euro-centrada, elas costumam ser “ricas, magras, jovens, toda a coleção de predicados que é possível atribuir à uma mulher [...] eficiente na ‘gestão de si’” (ibidem) – precisamente como acontece com Dalila em *Órfãos da Terra*. A monstruosidade da vilã, portanto, não é física, mas simbólica.

Mas, Dalila não se deixa derrotar pelos tapas e socos de Laila. Pelo contrário, a partir dos 01’23” do capítulo 87, a vilã aparece retornando ao hotel de seu pai e seguindo rumo ao quarto. Lá, Dalila se lava durante o banho e, em seguida, passa maquiagem; veste uma roupa inteiramente preta; refaz a sua pintura com as palavras “vida” e “fogo”, em árabe, no braço (RIBEIRO, 2019); coloca joias pelo corpo; veste um turbante preto; e sorri para o espelho (FIG. 5).

Ao retomar explicitamente a sua identidade como Má (OROZ, 1992), Dalila também traz de volta alguns dos elementos mais marcantes do Oriente: a pintura no braço e a cobertura dos cabelos. Dalila mostra que ela só é “ela mesma” quando está equipada com os signos da sua origem árabe e muçulmana. Tais signos, mais uma vez, estabelecem uma conexão com a maldade, fixando a partir desse elemento o reencontro da vilã com a sua própria verdade.

O fim e o além

Marcando intensamente a sua oposição ao arquétipo da Amada (OROZ, 1992), o desfecho de Dalila é construído em uma sequência de três invasões a casamentos – e consecutivas fugas da perseguição policial. No capítulo 136, a vilã se infiltra no

casamento de Abner (Marcelo Médici), personagem que compõe um dos núcleos secundários de *Órfãos da Terra*, para tentar envenenar Laila, que estava entre os convidados. A polícia descobre, mas Dalila consegue fugir e a heroína permanece viva, fazendo com que a vilã mantenha os seus planos de vingança.

Para capturá-la, o delegado Almeida (Danton Mello) bola o seguinte plano, que é acatado e executado pelos envolvidos: simular a separação de Laila e Jamil e organizar um casamento falso entre a heroína e outro homem, buscando atrair a vilã pela curiosidade e pelo desejo de conquistar Jamil. A estratégia é bem-sucedida: durante a falsa cerimônia, Dalila se infiltra novamente e – sintomaticamente – vai até a igreja disfarçada com um véu. A polícia consegue capturá-la e, a partir de então, Dalila, submetida à ordem e ao aprisionamento, não usa mais o véu – pelo menos em vida.

Entre os capítulos 137 e 149, depois de uma série de depoimentos prestados à polícia por personagens que ela prejudicara, Dalila é sentenciada à prisão pela morte de Paul, seu antigo amante e pai do bebê que naquele momento ela esperava na barriga. Mas a saga da vilã não terminaria por aí.

A sequência que se estende entre os capítulos 150 e 153 começa quando ela dá à luz, já presa, em uma maternidade cercada por policiais. Lá, Dalila recebe a visita de outro antigo amante, Youssef (Allan Souza Lima), que aparece disfarçado de enfermeiro e monta uma tática para libertá-la. O único “porém” é que a vilã precisaria abandonar a sua filha Soraia, batizada em homenagem à falecida mãe, para conseguir fugir com êxito. Após muita hesitação, Dalila concorda em deixar a filha e consegue escapar com Youssef. Sua primeira atitude é ir armada ao encontro de Laila e Jamil, com o objetivo de assassiná-los. A polícia chega a tempo de salvar os protagonistas e prender o amante, mas mais uma vez Dalila escapa.

Seu plano final consiste em invadir o casamento de Camila, prima de Laila interpretada por Anajú Dorigon, para, novamente, tentar atacar os heróis da trama. Contudo, antes de chegar à festa, Dalila visita a filha pela última vez (FIG 6). A bebê

Soraia está resguardada na casa de Rania (Eliane Giardini), a avó de Dalila, que há muitos anos já morava no Brasil. Quando encontra a filha, a vilã está de preto, mas ainda sem véu. Ela diz: "Quando você nasceu, nasceu em mim um sentimento novo. Eu te amo, meu amor".

Figuras 6 e 7 – Capturas de tela do capítulo 153 de *Órfãos da Terra*.



Fonte – Globoplay, 2019.

Esteticamente, é perceptível o contraste entre o cobertor branco da bebê e a roupa escura da mãe, sinalizando a esperança originária de uma maldade que está prestes a ser encerrada. É significativo, também, que Dalila esteja sem véu. Mesmo que a perda da vestimenta tenha ocorrido por conta da prisão, no breve momento em que Dalila se aproxima da resignação, da pureza e da bondade representadas pelo arquétipo

da Mãe (OROZ, 1992), ela está despida do acessório oriental que frequentemente a conecta com a maldade.

Dalila segue, então, ao casamento de Camila. Lá, a vilã faz Laila refém, mas acaba finalmente sendo interceptada e morta pela polícia. Nos últimos minutos de sua vida, Dalila tem uma visão metafísica de seu pai (FIG 7). A sequência mostra a mansão dos dois no Líbano, quase vazia, enquanto a voz de Aziz declara em off: "Você é a luz dos meus olhos. Allah permita que você esteja sempre ao meu lado". A vilã, portanto, realiza um reencontro espiritual com seu pai – a origem de sua religião e simultaneamente de sua maldade – na casa que é o símbolo da riqueza vilanesca dos dois. No último instante dessa visão, Dalila e o pai aparecem juntos – e ela, finalmente, volta a trajar um turbante.

Assim, durante os momentos em que Dalila é punida – destino esperado para a vilã – e Mãe – a sua breve rendição –, ela não cobre os cabelos. Mas, quando ela morre, seu espírito volta às origens para reclamar para si tudo o que conforma o Oriente de maneira mais íntima: o pai, a cobertura do cabelo, a riqueza, a religião.

Considerações Finais

No decorrer do trabalho que inspirou este artigo, pudemos confirmar parcialmente a nossa suspeita inicial: Dalila é, de fato, uma essencialização do arquétipo da Má (OROZ, 1992) e do Outro oriental (SAID, 2007), sendo que um fator é utilizado como potencializador do seguinte. Porém, mais do que o “ser árabe”, o que fortalece a vilania de Dalila é o “ser muçulmana”, fazendo com que a religião se mostre mais relevante nesse processo do que o fator étnico ou nacional. É ele que, desde o primeiro capítulo, distancia a vilã da heroína Laila, que também é árabe, mas cristã.

Além das falas, expressões e atitudes da personagem, notamos que essa correlação ocorre, em especial, pelo constante uso por Dalila de roupas vermelhas e

pretas – cores associadas, respectivamente, a “raiva, fúria, desejo, poder, perigo, fogo, sangue, guerra, violência” e a “sexualidade, sofisticação, riqueza, mistério, medo, anonimato, infelicidade, mal, tristeza” (CLEMENTE, 2020) – e pela contínua e robusta relação da personagem com o véu e o turbante. Nesse sentido, recorremos a Lila Abu-Lughod (2012), que alerta que é preciso “trabalhar contra a interpretação reducionista do véu como a quinta-essência dos sinais da falta de liberdade das mulheres” (p. 459). Mesmo porque, é necessário que nos perguntemos como é possível “examinar nossas próprias responsabilidades pelas situações em que outros em países distantes se encontram. Nós não estamos fora do mundo, olhando sob a sombra – ou véu – das culturas opressivas; nós somos parte desse mundo” (p. 466).

Visando aprofundar as observações empreendidas por este trabalho, propusemo-nos, na atual fase de expansão desta pesquisa, a conferir uma atenção privilegiada ao estudo da intersecção entre “mulheres” e “islã”, agora com um foco próprio no âmbito religioso; e investigar quando, como e por que as diferentes mulheres islâmicas usam os diferentes tipos de véu (hijab, turbante, burca, etc), visando entender em que medida essa expressão sociocultural encontra uma representação em *Órfãos da Terra*. Nesse caso, além de Dalila, serão analisadas as outras personagens femininas sinalizadas na telenovela como muçulmanas – a exemplo de Soraia, Fairouz e as demais esposas de Aziz Abdallah.

Por fim, mesmo sendo uma narrativa produzida no século XXI a partir de uma ótica sinalizada como “progressista”, o que pudemos observar com este trabalho foi que o eixo de oposição heroína-vilã de *Órfãos da Terra* segue profundamente ancorado na matriz melodramática, sendo pouco capaz de romper com as suas estruturas mais enraizadas. Ainda que nos caiba, de fato, um olhar crítico quanto a essa manutenção, é preciso também estarmos conscientes de que, afinal, o melodrama enquanto gênero depende – e, possivelmente, seguirá dependendo – de algum nível de continuidade para se manter identificável ao longo do tempo.

Referências

- 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.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BOLSONARO se alinha a grupo anti-imigração da União Europeia. **Estado de Minas Internacional**, 24 de jan. de 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/01/24/interna_internacional,1024097/bolsonaro-se-alinha-a-grupo-anti-imigracao-da-uniao-europeia.shtml
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CLEMENTE, Matheus. Entenda o que é psicologia das cores e descubra o significado de cada cor. **Rock Content**, 22 de jul. de 2020. Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/psicologia-das-cores>
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, ano 10, 1º semestre de 2002, pp. 171-188.
- 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.
- ESTREIA de ‘Órfãos da Terra’ traz empoderamento em meio a paixão na guerra síria. **IG SÃO PAULO**, 02 de abr. de 2019. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/tvenovela/2019-04-02/orfaos-da-terra-estreia.html>
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/247033/mod_resource/content/1/Syd%20Field.pdf
- FÜRSICH, Elfriede. O problema em representar o Outro: mídia e diversidade cultural. **Parágrafo**, v. 4, n.1 (2016), jan/jun 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/378/377>
- GSHOW. Órfãos da Terra, 2019a. Personagens: Dalila Abdallah. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/personagem/dalila-abdallah/>
- GSHOW. Órfãos da Terra, 2019b. Personagens: Laila Faiek. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/personagem/laila-faiek/>
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2016.
- 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**. 2020. Relatório de Iniciação Científica (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.
- MARK, Margaret; PEARSON, Carol S. **O herói e o fora-da-lei: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos**. São Paulo: Cultrix, 2021.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- 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.
- O MASSACRE de civis e crianças na guerra da Síria que foi ignorado pelo resto do mundo. **G1**, 26 de jul. de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/07/26/o-massacre-de-civis-e-criancas-na-guerra-da-siria-que-foi-ignorado-pelo-resto-do-mundo.ghtml>

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/>

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PADIGLIONE, Cristina. Com Emmy Internacional, 'Órfãos da Terra' fatura seu 3º prêmio no exterior. **Telepadi**, 23 de nov. de 2020. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/com-emmy-internacional-orfaos-da-terra-fatura-seu-3o-premio-no-exterior/>

RIBEIRO, Leonardo. Visual de Alice Wegmann em 'Órfãos da terra' é inspirado em blogueira muçulmana de sucesso. **EXTRA**, 02 de abril de 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/visual-l-de-alice-wegmann-em-orfaos-da-terra-inspirado-em-blogueira-muculmana-de-sucesso-23566526.html>

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, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (org). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Cia das Letras, 2007.

SÁNCHEZ VILELA, Rosario. Vino nuevo em odres viejos: la matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género. Uruguai: **Comunicación y Sociedad**, 2020, pp. 1-23.

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

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.

SILVA, Andressa Henning; FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. Análise de Conteúdo: exemplo de aplicação da técnica para análise de dados qualitativos. Iv **Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade**. Brasília, 3 a 5 de nov. de 2013.

TELSEREN, Ash. 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.

VEJA falas preconceituosas de Bolsonaro e o que diz a lei sobre injúria e racismo. **Folha de São Paulo**, 20 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/veja-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-e-o-que-diz-a-lei-sobre-injurias-e-racismo.shtml>

WEGGMAN, Alice. Jamil não reconhece Dalila. 24 de maio de 2019. Twitter: @alicewegmann. Disponível em: <https://twitter.com/AliceWegmann/status/1132036690992934913>

“My name is Dalila”: possible intersections between the images of the telenovela villain and the Oriental Other in "Órfãos da Terra" (2019)

Abstract: In parallel to the 2019 Syrian War, Rede Globo aired the telenovela *Órfãos da Terra*. The villain Dalila (Alice Wegmann) was a Muslim Arab that, aligned to characteristic conventions of the melodramatic genre (MARTÍN-BARBERO, 2003; THOMASSEAU, 2005), portrayed multiple features of "evilness" in her construction. In this article, which is based on our bachelor's conclusion work, we tried to verify whether, even in a narrative that showed an Eastern-people/refugee-friendly perspective, Dalila's ancestry could maximize the factors that constitute her villainy. As methodology, we combined Content Analysis (BARDIN, 1977) and Analysis of Moving Images (ROSE, 2002) to observe the villain's costume, speech and behavior in selected chapters and try to identify possible aspects of villainy (OROZ, 1992) and orientalism (SAID, 2007) in the character's construction. What we noticed was that, although signs of the "imagined Orient" were widely used to intensify the relation between Dalila and the "Evil", this relation was based on the villain's (Muslim) religion rather than her (Arab) origins. Thereby we found that, at least with regard to its villain, the narrative did little to break with imaginaries that are current in the contemporary national scenario regarding the female "evilness" and the oriental "undercoverness" together – on the contrary, it reinforced them.

Keywords: Telenovela. Orientalism. Muslim women. Female identities. Representation.

Recebido: 14/05/2023

Aceito: 13/10/2023