



O PROCESSO AUTORAL DE GLÓRIA PEREZ: IMBRICAÇÕES NA VIDA COTIDIANA

Glória Perez's writing process: immersions in everyday life

Maria Amélia Paiva Abrão

amelia.abrao@gmail.com

Escola Superior de Propaganda e Marketing - Brasil

Recibido: 15-03-2021

Aceptado: 25-05-2021

Resumo

À luz dos Estudos Feministas e de Gênero e pelos Estudos de Linguagem, visamos discutir a trajetória da autora de ficção seriada Glória Perez, além das protagonistas e os discursos inseridos nas telenovelas. O percurso da autora é impresso na linguagem da trama, nos discursos proferidos pelas personagens e na história contada, nos temas que serão discutidos entre os receptores durante os meses em que a novela estiver no ar. Para tanto, analisamos os primeiros capítulos de nove telenovelas, suas sinopses e artigos de jornais e revistas que contribuíram para a compreensão das narrativas e do tempo inscrito.

Palabras-chave: comunicação; telenovela; estudos feministas e de gênero; estudos de linguagem; Glória Perez.

Abstract

In the light of Feminist and Gender studies and Language studies, we aim to investigate the trajectory of the serial fiction writer Glória Perez, and the discourses of the main characters of her telenovelas. The author's path is printed in the language of the plot, in the characters' speeches and in the story told, in the themes that will be discussed among the receivers during the time that the telenovela is on air. To this end, we analyzed the first chapter of nine telenovelas, their synopses, and articles from newspapers and magazines that contributed to the understanding of the narratives and the time inscribed.

Keywords: communication; telenovela; feminist and gender studies; language studies; Glória Perez.

1. Introdução

Toda escrita é um labor, logo exige tempo e dedicação por parte daquele que escreve. Na produção de um texto para a televisão o olhar do escritor se coaduna a outros olhares: dos diretores, dos atores/ personagens, do formato, da edição, entre outros. Ao investigar uma determinada telenovela contemplamos para além da história *per se stante*, caminhamos sob as diversas ópticas tecidas na narrativa, dentre elas a do novelista, cuja trajetória autoral e incursões pelo mundo reverberam na história contada.

A telenovela é um formato consagrado no Brasil, possui influência dos antigos folhetins e melodramas cubanos (Meyer, 1996; Ortiz; Borelli; Ramos, 1991), ou seja, contam histórias de amor, ódio, crimes, ciúmes, enquanto caminham para um *happy end*. Cada autor delinea seu enredo, criando ganchos entre um capítulo e outro para gerar o interesse dos telespectadores, assim como estabelece uma estética repetitiva que atrai e informa aqueles menos assíduos.

Ao realizarem uma comparação entre o trabalho fabril e a indústria cultural, Ortiz, Borelli e Ramos (1991) apontam a fragmentação deste processo, com a segmentação de tarefas, como se fosse uma dimensão industrial, a qual “imprime uma velocidade ao trabalho, que se distribui por todos os setores envolvidos” (Ortiz; Borelli; Ramos, 1991: 153). Nesse processo de produção, autores, diretores, técnicos e atores realizam cada um a sua tarefa, compondo o produto final: a telenovela. A velocidade imposta aos escritores para redigirem e entregarem diversos capítulos a serem gravados em seguida fez surgir a figura do coautor, colaboradores que, juntamente com o novelista, discutem e escrevem as cenas. No processo fabril da ficção seriada, o adocimento e/ou morte de um autor geraria a pausa, a descontinuidade e a conseqüente perda de publicidade decorrente de um provável declínio da audiência. Desta forma, como destaca Nogueira (2002), a partir dos anos 80 o coautor insere-se na criação da obra, salvos raras exceções nas quais determinados escritores permanecem com a exclusividade autoral.

Podemos afirmar que esta é uma das marcas de Glória Perez, pois em seus quase 40 anos de profissão, a maioria na Rede Globo, escreveu apenas duas novelas em coautoria, uma com Janete Clair – sua mestra no ofício da escrita –, outra com Aginaldo Silva. Para a novelista, é “impossível dividir fantasias” (Memória Globo, 2008: 428), haja vista ela considerar o trabalho/tempo dispendido para se reunir com os coautores e discutir os capítulos, o rumo da história, ser o mesmo de ter de escrevê-la sozinha. Logo, quando está com uma novela no ar, cria uma rotina baseada em isolamento para criação e redação. A escritora tem o hábito de escrever em pé, pois “gosta da sensação de urgência que a posição lhe traz” (Memória Globo, 2008: 428), condizente com o processo fabril discutido anteriormente.

Sendo a “responsável legal” pelo desenvolvimento de todo o produto, desde a sinopse até o último capítulo, é possível detectar ao longo de suas produções marcas autorais que sobrepujam à direção e à edição. Ao analisar suas telenovelas não podemos isolar a figura da autora, pois

mesmo “num universo de mímese, de recriação de ação, o condutor dos acontecimentos ficcionais é um ser imaginário, criado pelo autor a partir de realidades experimentadas, da sua experiência pessoal e de suas vivências do mundo real” (Pallottini, 1998:179). O percurso autoral é impresso na linguagem da trama, nos discursos proferidos pelas personagens e na história contada, nos temas debatidos entre os receptores ao longo dos meses enquanto a novela estiver no ar.

Dessa forma, no presente artigo, visamos discutir a trajetória da autora Glória Perez a fim de identificar algumas marcas autorais para, posteriormente, analisar os primeiros capítulos de suas telenovelas, tendo como objetivo verificar mudanças discursivas ao longo do tempo, bem como a presença dos traços autorais da novelista no autor-criador.

O interesse por Glória Perez surge por (1) ser a única mulher a escrever sem coautores no horário das 21h, (2) sua tradição em criar narrativas protagonizadas por mulheres e por (3) debater temas incipientes na sociedade, considerados polêmicos quando suas obras são transmitidas pela primeira vez.

2. Percursos e percalços de Glória Perez

O texto, assim como o discurso, é heterogêneo. A intertextualidade se constrói na repetição, na paráfrase, na metáfora, na polissemia. Nas palavras de Orlandi (2005: 95), “às margens do texto, textos fantasmas diluem as bordas da textualização, seus limites”. Isto é, um mesmo texto é trabalhado, aprimorado, aperfeiçoado incessantemente. Uma mesma história é contada diversas vezes e de múltiplas maneiras, mudam-se as personagens, o local, mas a narrativa, o modo de contá-la permanece.

Em uma história não há apenas o discurso do narrador, pois cada personagem pertencente ao enredo traz suas diferentes visões de mundo: elas são também enunciadores de discursos a quem o autor imputa vozes (Fiorin, 2000). Assim, é a partir da concepção dialógica da linguagem que Bakhtin discorre sobre o autor, pois um discurso se constitui na alteridade, na relação com o outro. Ao analisar o romance, o autor constata nele “diferentes vozes sociais se defrontam, se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista sociais sobre um dado objeto” (Fiorin, 1997: 234). Nesse sentido, o autor carrega não apenas os seus discursos, que se constituem na relação com o outro, como subsome nas personagens discursos outros circulantes na sociedade. É a relação de seu texto com os outros textos (intertexto) e com o outro (leitores/ receptores/ consumidores).

Esse autor (autor-criador) possui um excedente de visão do todo da obra e se coloca em uma posição frente, de interação com o herói (personagem) e com o receptor/ consumidor. Nessa perspectiva, “ser autor é assumir, de modo permanentemente negociado, posições que implicam diferentes modalidades de organização dos textos, a partir da relação com o herói e com o

ouvinte” (Sobral, 2012: 133). Pelo princípio da exterioridade o autor esquiva-se de uma linguagem e a observa pelos olhos do outro, dessa forma o “autor-criador passa a ser identificado à voz social que cria e sustenta a unidade do todo artístico” (Faraco, 2018: 42). Nesse enfoque, para conhecer o autor é importante saber sua trajetória de vida, os percalços, mas, acima de tudo, sua obra como um todo. Ao analisar apenas a vida daquele que escreve conheceremos o autor-pessoa, ou indivíduo-autor, mas ao investigarmos suas obras, sua relação com as personagens e com seus receptores conheceremos o autor-criador.

Para compreender um autor-criador, precisamos entender a sua relação com o(s) outro(s) – personagens e receptores/consumidores –, e conhecer suas obras: só assim identificaremos marcas autorais que lhe conferem um determinado estilo de escrita. Ao nos inteirar a respeito do autor-pessoa, aquele que concede o nome a um texto, perfazermos sua trajetória de vida, processo de escrita, percursos e percalços, delineamos contornos de um sujeito cujos discursos se inserem em determinadas formações discursivas. Em suma, o autor-pessoa, ao se colocar frente ao outro, se transforma em autor-criador.

À vista disso, buscamos conhecer Glória Perez, seu processo de produção e sua busca por inspiração. Para tanto, recorreremos às entrevistas concedidas pela autora à diversas mídias e entrevistamos¹ a Dra. Bianca Freire-Medeiros², que trabalhou como pesquisadora em obras escritas pela novelista.

Uma das características das telenovelas redigidas pela autora são os fortes temas debatidos nas narrativas. Para Glória Perez, os temas procuram o autor, não o contrário, e é a partir deles que ela constrói as histórias e as personagens. Embora se interesse por abordar culturas diferentes, a única novela iniciada por este assunto foi *Caminho das Índias* (Globo, 2009), cuja ideia de escrever sobre a Índia emergiu após ir a uma festa do MIPCOM³ em que cultura indiana fora apresentada. A curiosidade pelo tema a levou a escrever a novela apresentando a Índia e sua cultura (Trip, 10-03-2020).

A autora trabalha com até três pesquisadoras por obra e atua de maneira antropológica: ao retratar um “determinado grupo, chego perto, convivo, preciso sentir como aquelas pessoas enxergam a sua realidade, o que sonham, o que pensam” (Memória Globo, 2008: 458).

Bianca Freire-Medeiros foi pesquisadora nas telenovelas *América* (Globo, 2015) e *Caminho das Índias* (Globo, 2009), e retifica esse *modus operandi* da autora. Segundo a

¹ Entrevista realizada por telefone no dia 03 de fevereiro de 2020.

² Bianca Freire-Medeiros é professora do dept. e do Programa de Pós-graduação - Sociologia da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora associada do centro de estudos da metrópole, onde coordena o UrbanData - Brasil/CEM: banco de dados bibliográfico. Foi pesquisadora da minissérie *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes* (Globo, 2007), das telenovelas *América* (Globo, 2005) e *Caminho das Índias* (Globo, 2009).

³ MIPCOM (Marché International des Programmes de Communication) é o maior evento do audiovisual do mundo, em que reúne executivos do mercado digital e televisivo, durante quatro dias, com a presença de estúdios e de distribuidoras de filmes. O encontro ocorre anualmente e, na maioria das vezes, em Cannes.

estudiosa, os temas aludidos em uma novela são divididos entre as pesquisadoras. Em *América* (Globo, 2015), foi responsável pelas pesquisas relacionadas aos imigrantes residentes nos Estados Unidos. Naquele contexto, sua vivência como *Visiting Scholar* no país acrescida à intensas pesquisas, que incluíram entrevistas, visitas à penitenciárias em Los Angeles e na Florida, e às escolas norte-americanas, passeios em bairros típicos de imigrantes latinos, como o Little Havana, em Miami, construíram um rico material de pesquisa para a telenovela, mantido em sigilo ao longo de todo o processo. Além disso, todo e qualquer material de pesquisa necessário para aprofundamento de um assunto, como livros e revistas, eram fornecidos à socióloga.

As entrevistas com os imigrantes ocorriam organicamente, segundo a pesquisadora. Dada a notoriedade de Glória Perez e à forma como a autora escreve sobre diversas culturas, os latino-americanos procuravam a equipe para prestar seus depoimentos, desejavam contar suas histórias, não ficavam com medo ou receosos de se exporem. Ciente de que a telenovela é ficção, Freire-Medeiros pontua que nem todos os assuntos foram retratados *ipsis litteris*, pois a temática precisava cativar os receptores/ consumidores.

Sendo assim, alguns tópicos eram apresentados de forma mais fantasiosa que o real. A esse respeito ela cita como exemplo os Coiotes, caracterizados como pessoas más, como os enganadores das pessoas que desejavam fazer a travessia pelo México. A pesquisadora ressalta que boa parte daqueles que seguem por este caminho sabem dos perigos e agruras a serem enfrentadas, porém decidem fazê-lo por não terem outra opção de viagem. Ela relembra ainda a cena na qual um personagem é morto a tiros, após ser picado por uma cobra, durante o trajeto. Essa cena foi baseada em fatos reais e relatada em uma das entrevistas.

Bianca Freire-Medeiros reafirma muito do que é dito em entrevistas em relação à Glória Perez, sobre esta ser uma autora que escreve sem coautoria e se haure no universo ficcional. Além de “atenada no que está acontecendo, mobiliza demandas sociais”. Mantém um constante diálogo com atores, diretores e audiência, “é permeável à reação do público”. As tecnologias, em constante transformação, e o novo são de grande interesse da autora. A pesquisadora ressalta, ainda, o carinho e admiração da novelista por Janete Clair.

De acordo com Bianca Freire-Medeiros, Glória Perez enxerga o feminino como “algo não espontâneo, deliberadamente construído” e não aprecia personagens femininas que necessitem ser cuidadas, as considera enfadonhas. Nesse sentido, afirma que a autora não gostou dos rumos da personagem Sol – *América* (Globo, 2005) – e exigiu mudanças. A socióloga termina a entrevista apontando a força/a potência de Glória Perez, sua facilidade em transitar dentro da Rede Globo.

Como se pôde notar, a entrevista com Freire-Medeiros trouxe questões centrais norteadoras do processo de criação de Glória Perez. Isto posto, a fim de transcender as informações concedidas, perscrutaremos a trajetória da autora, visando delinear acontecimentos que eivarão seus discursos.

3. As histórias contadas pela autora

Glória Perez reconhece a importância das telenovelas para a cultura brasileira e para a indústria cultural, como também compreende que o tempo da narrativa se adequa ao tempo ordenado. Se antes a telenovela parecia mais lenta aos olhos de hoje, é porque assim era o tempo vigente. Os fatos aconteciam de maneira lenta e, do mesmo modo, a comunicação e o trabalho. Atualmente, o ritmo de uma narrativa é mais acelerado, haja vista as cenas e os acontecimentos figurados refletirem a transformação do espaço/tempo social. Para a autora, se quiser compreender a sociedade brasileira e sua transformação, basta analisar as telenovelas: “isso não será feito através do cinema brasileiro, será feito através das novelas” (Ofício em cena, 2019).

Os modos de ver a telenovela se transformaram ao longo dos anos (Baccega *et al.*, 2017; Tondato *et al.*, 2019), mas a novelista não se surpreende com a mudança, haja vista afirmar que escreve sempre pensando no público, de maneira que este possa assistir a suas obras em todos os lugares. “Por isso, é que tem que ser absolutamente compreensível a ideia que você quer passar. Tanto do ponto de vista da fala, quanto do ponto de vista da imagem” (Ofício em cena, 2019).

Parafraseando Baccega (2013), o discurso da telenovela tem por objetivo a construção da *realidade estética*. A telenovela não é a representação do real, mas um questionamento desta realidade, pois carrega o olhar do autor e sua compreensão do mundo. Nesse sentido, é no cotidiano onde ele busca inspiração para sua obra e o desfecho da narrativa revela seu desejo frente à sociedade: “mudança ou permanência do *status quo*” (Baccega, 2013: 29).

Glória Perez é uma autora considerada polêmica, posto que transita entre dois pólos: é duramente criticada, como também adorada, tanto por críticos, quanto por receptores/consumidores de suas narrativas. Não obstante, suas personagens dão visibilidade a diversos artistas e os assuntos retratados se transformam em pautas para a grande mídia. A autora escreveu dez telenovelas, duas como coautora, e cinco minisséries/séries (*Desejo* – Globo, 1990; *Hilda Furacão* – Globo, 1998; *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* – Globo, 2007; *Dupla Identidade* – Globo, 2014; *Mulher* – Globo 1998). Também foi a idealizadora de *A Diarista* (Globo, 2003), projetada para ser um “especial de fim de ano”. No entanto, após sua adaptação para série, Glória Perez abandonou o projeto (Memória Globo, 2008: 469).

Para o presente artigo, investigamos as protagonistas apresentadas nos primeiros capítulos das telenovelas escritas pela autora, a fim de verificar os discursos sobre mulheres apresentados nas narrativas e analisar as alterações discursivas ao longo dos anos. Os primeiros capítulos possuem grande relevância em uma obra, pois além de cativar a audiência da telenovela antecessora, necessitam elevá-la para garantir sucesso ao longo dos meses. Apresentar um novo mundo ficcional e ser capaz de encantar o receptor são desafios de uma telenovela principiante e, em especial, se for sucessora de uma trama de grande repercussão pública e midiática (Pallotini, 1998).

Para a análise, excluímos as telenovelas escritas em coautoria *Eu Prometo* (Globo, 1983) e *Partido Alto* (Globo, 1984), além de *Pecado Capital* (Globo, 1998) por ser um *remake* da telenovela escrita por Janete Clair, em 1975. As minisséries e séries não foram incluídas por se tratarem de um formato fechado. O horário de transmissão traz um público diferente daquele que assiste à obra aberta. Neste percurso, as telenovelas analisadas foram: *Carmem* (Manchete, 1987), *De Corpo e Alma* (Globo, 1992), *O Clone* (Globo, 2001), *Caminho das Índias* (Globo, 2009), com especial atenção às protagonistas de: *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990), *Explode Coração* (Globo, 1995), *América* (Globo, 2005), *Salve Jorge* (Globo, 2012), *A Força do Querer* (Globo, 2017). Com intuito de complementar as informações sobre as histórias, recorreremos às sinopses das narrativas e a artigos de revistas e jornais. Isto posto, buscamos os discursos sobre mulheres, as histórias contadas, recontadas, replicadas, e/ou modificada ao longo dos anos.

4. Os primeiros capítulos e a autora

Segundo Bakhtin (2003: 87), é na relação com a alteridade que o sujeito se constitui, haja vista este ser um processo social de interações, de jogos das palavras, entre outros. Para ele, “a obra da criação verbal é criada de fora para cada personagem e, quando a lemos, é de fora, não de dentro que devemos seguir as personagens”. Nesse sentido, não há linguagem neutra, por mais que exista o distanciamento do indivíduo-autor da personagem, encontraremos traços daquele, nesta.

Como vimos, o autor-criador transcende o autor-pessoa, pois é o olhar excedente deste, com o do diretor, o da atriz e o da própria personagem. Em suas entrevistas, Glória Perez explicita a criação inicial das personagens para posteriormente pensar em quem poderá interpretá-las. Em síntese, a novelista delinea uma personagem para depois selecionar a pessoa que trará sua visão de mundo, seu olhar sobre os temas debatidos na trama, ou seja, trará novos elementos à representação.

Após percorrermos a trajetória de Glória Perez, identificarmos algumas marcas autorais que estarão presentes no autor-criador, lançamos nosso olhar para os primeiros capítulos das telenovelas selecionadas. Iniciamos nossa jornada com novela *Carmem* (Manchete, 1987), transmitida na Rede Manchete. Essa é uma adaptação da ópera *Carmen* (1875), de Georges Bizet, e do romance (1845) de Prosper Mérimée. Glória Perez afirma que a sua personagem, Carmem, seria uma brasileira, moradora do Rio de Janeiro dos anos de 1980 (Manchete, 1987).

A telenovela conta a história da jovem Carmem (Lucélia Santos), moradora do bairro Saúde, região portuária do Rio de Janeiro, que faz um pacto de sangue com a pombagira⁴ cigana

⁴ A figura da pombagira torna-se conhecida a partir da década de 1920 no Brasil e tida como uma entidade feminina incorporada por médiuns. Ela traz a representação de uma mulher forte, sexualmente resolvida e liberada da submissão do homem. “São sedutoras, feiticeiras, eróticas e sábias, tais personagens abarcam ascendências diversas que se combinam em imagens de femininos subversivos” (Barros e Bairrão, 2015: 128).

em troca de poder de sedução sobre todos os homens. Caso se apaixonasse por algum, o pacto seria quebrado e a sua alma teria de ser entregue à pombagira. A mulher passa a atrair diversos homens, muitos ficavam aficcionados por ela e se tornavam violentos.

O primeiro capítulo apresenta Carmem ainda criança e sua mãe solo, desabrigadas após a morte de seu pai. Ocorre um salto no tempo e Carmem conhece Ciro (Paulo Betti) na zona portuária, apaixonou-se e decide ir para o Peru com o homem. A psique da personagem é apresentada mediante enunciações tais como: “*Eu não nasci para viver com medo de amanhã, nem de depois de amanhã. Eu nasci para ser livre mãe, [...], para fazer o que eu quero e na hora que eu quero*”. Para a autora, “Carmem tem um temperamento livre, forte e independente” (Blog Glória Perez, 2013).

Ao contrário da obra original, a personagem Carmem de Glória Perez não é uma cigana, mas passa a incorporar uma ao fazer o pacto com a pombagira cigana. Dessa forma, a novelista mescla o místico e o mágico da obra de Mérimée. Em suas palavras, “Se a personagem fosse apenas uma cigana, podia não ser aceita como um arquétipo do universo brasileiro. E a pombagira é um de nossos arquétipos mais perfeitos” (Manchete, 1987: 111).

Em 1990, escreve *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990) após a leitura de um artigo médico que abordava a possibilidade de doação de óvulos e de útero para o processo de reprodução assistida. A autora ficou fascinada frente ao avanço científico da época, a exemplo da possibilidade de mulheres consideradas inférteis gestarem um filho por meio da doação de óvulos, de concessão temporária um útero para a gestação ou da superovulação estimulada através de medicamentos.

A telenovela inicia o primeiro capítulo com um ato da peça *Yerma*, de Federico García Lorca, representado por Clara (Cláudia Abreu) e Ana (Cássia Kiss). Na obra de Lorca, *Yerma* é uma mulher infértil, embora deseje profundamente ser mãe. Ao longo da peça, os motivos pelos quais ela não consegue gerar uma vida vão sendo revelados, a saber: “o marido indiferente, a manutenção da honra, um sentido de integridade que ela tenta preservar a todo custo, o confinamento e a vigilância a que é submetida pelo marido e pelas cunhadas e, acima de tudo, a revelação de um amor frustrado, que poderia tê-la realizado enquanto mulher” (Machado, 2008: 03). Por meio de *Yerma*, a novelista apresenta sua telenovela e o conflito principal da narrativa.

O capítulo inicia com casal Ana (Cássia Kiss) e Zeca (Victor Fasano) comemorando a gravidez e, em cenas mais tarde, evidencia-se a decepção da mulher ao perceber a chegada de sua menstruação após uma partida de voleibol profissional. Na sequência da cena, fica evidente a revolta da personagem com a situação, com a sua idade – 30 anos, e com o marido, que, ao contrário dela, não sofre com o avanço da idade. A jogadora sente altamente pressionada para gestar um bebê, pois está casada há 8 anos: “[...] *você, seu pai, sua mãe, seu gato, seu cachorro, todo mundo! Você pensa que é fácil pra mim quando eu chego nos lugares e as pessoas ficam perguntando pra mim assim: ‘quando é que vocês vão ter filhos, ainda não chegou? Ah que pena!’*”.

O discurso de Ana era um discurso muito presente na sociedade brasileira até a década de 1990, em que as mulheres viam o casamento como a representação de uma vida feliz e a gestação de um filho como a consagração do matrimônio. Porém, este discurso surge a partir do século XVIII, quando a narrativa em torno da mulher se constrói na retórica da mulher honrosa, esposa generosa e mãe de filhos saudáveis. Ancorado ao discurso religioso da moral, a medicina reforçava o estatuto biológico da mulher de parir e de procriar. Pela gestação, a mulher se tornava *madre* (Del Priore, 2004). Assim, a sexualidade feminina passa a ser objeto de controle e de medicalização, chamado por Foucault de biopoder, em que o Estado passa a regular os corpos, assim, “el poder desborda así el dominio de lo jurídico, del ámbito punitivo, para volverse una fuerza que penetra y constituye el cuerpo del individuo moderno” (Preciado, 2008: 54). Vemos que o corpo feminino se torna regulado por uma teologia moral católica.

O biopoder (Foucault, 1999) é uma forma de controle coletivo que surge no final do século XVIII com o desenvolvimento das cidades. À medida que a população crescia o Estado passa a regular a vida dessa população, a taxa de natalidade, mortalidade, questões reprodutivas. Entretanto, este poder não se sobrepõe, tampouco anula o poder disciplinar, mas se coadunam: um atua sobre os corpos dos sujeitos, disciplinando-os, o outro rege a população através de mecanismos regulamentadores. “A sexualidade está exatamente na encruzilhada do corpo e da população” (*Ibid.*: 300), ou seja, precisa ser disciplinada e regulada/ medicamentada. Um dos mecanismos disciplinadores do corpo feminino é a religião e regulador é a medicina, capaz de atuar tanto na esfera populacional, quanto na corpórea (Foucault, 1999). Nessa perspectiva, em *Barriga de Aluguel*, o discurso da reprodução assistida apresenta o poder regulador da medicina e nas falas de Ana, vemos o interdiscurso, e o poder disciplinar/punitivo da Igreja.

Neste período, as relações de afeto substituem os casamentos arranjados de outrora, mas permanecem intermediados pela igreja, sob a égide da *madre*, a mulher procriadora constitui o papel da mãe e dissipa qualquer outro papel da mulher. A mãe é aquela que se dedica com exclusividade aos filhos – discurso no qual o espaço privado se estabelece como exclusivo das mulheres e a criação dos filhos como uma atividade feminina. Às mulheres das classes mais baixas, que sempre trabalharam, recaem a culpa por não poderem se dedicar exclusivamente à prole, pois necessitam contribuir com o sustento familiar.

Em oposição à imagem da *madre* encontram-se as mulheres inférteis, logo, na incapacidade de gerar filhos, são rechaçadas, pois “a esterilidade feminina era vivida como uma maldição” (Del Priore, 2013: 20). Na senda dessas reflexões, o discurso de Ana sobre a maternidade repousa sobre esse imaginário da *madre* inculcado na sociedade brasileira - cristã. Desse modo, a personagem findava por se sentir incompleta e sob permanente julgamento social.

Em paralelo aos conflitos de Ana (Cassia Kiss), apresenta-se a Clara (Cláudia Abreu), oriunda de Pilares, zona norte do Rio de Janeiro, muda-se para Copacabana, onde trabalhava como dançarina/garçonete do Copacabana Café. Ressaltamos que Clara será a barriga de substituição de Ana. A jovem decidirá alugar o seu ventre como uma possibilidade de ganhar

dinheiro e ascender socialmente, enquanto Ana recorrerá ao experimento como a última tentativa para ser mãe. Nas primeiras cenas, a jovem sofre um aborto espontâneo. Entretanto, nos capítulos seguintes será revelado que fizera um aborto clandestino.

Os direitos reprodutivos são os direitos das mulheres no que tange à reprodução, desde o acesso à educação sexual, aos métodos contraceptivos, à realização de pré-natal até ao parto em segurança, ou o acesso ao aborto, que evoca, acima de tudo, a liberdade sobre o próprio corpo. Entretanto, ocorre a reprodução estratificada (Colen, 1995), na qual os direitos de reprodução se inserem em relações de poder com base “on hierarchies of class, race, ethnicity, gender [...] and that are structured by social, economic, and political forces” (*Ibid.*: 78). Pelo conceito acima, a reprodução é formulada por/para mulheres das classes mais altas. Com efeito, seriam necessárias amplas transformações sociais para que os direitos reprodutivos abarcassem a todas as mulheres.

Quando Clara expõe a questão do aborto, já nos primeiros capítulos da trama, a personagem desvenda todos os direitos reprodutivos negados a ela, desde a educação sexual, até o aborto, realizado em clínicas clandestinas. A mulher da classe alta possui educação sexual, fácil acesso a métodos contraceptivos, como a possibilidade de realizar um aborto por um médico, pois, mesmo não sendo uma prática legal no Brasil, é um procedimento passível de ser realizado por profissionais da saúde, desde que bem remunerados. E, como a telenovela mostrava em 1990, as mulheres das classes altas conquistavam ainda o direito de recorrerem à reprodução assistida. O capítulo encerra com o namorado, João (Humberto Martins), dando-lhe um tapa na cara após vê-la dançar na boate.

De Corpo e Alma (Globo, 1992) narra a história de Paloma (Cristiane Oliveira) que se apaixona pelo amante da doadora do coração nela transplantado. O primeiro capítulo mostra Paloma fugindo de seu casamento com o namorado da adolescência e a fúria do noivo, armado, perseguindo o casal, juntamente com os amigos.

Em meio ao desenrolar dos acontecimentos, capta nossa atenção o diálogo entre os pais de Paloma (Cristiane Oliveira), Domingos (Stênio Garcia) e Lacy (Marilu Bueno), no qual o homem pergunta à esposa: “Que decote escandaloso é esse? [...] No casamento de sua filha vai usar um decote desse? Não é nem elegante!”. Diante do marido, Lacy (Marilu Bueno) decide arrumar o vestido para evitar uma discussão.

A telenovela reflete e refrata fragmentos do cotidiano brasileiro: vemos no primeiro capítulo de *De Corpo e Alma* discursos de uma sociedade conservadora, patriarcal, em que a mulher é identificada pelo homem como sua propriedade. Ao desistir do casamento, Paloma é ameaçada de morte pelo noivo com uma arma, o qual se sentiu no direito de honrar o seu nome⁵.

Do mesmo modo, observamos o corpo dócil (Foucault, 1999) de Lacy ao obedecer ao marido quando questionada sobre sua roupa. Como vimos, o corpo docilizado reflete a ação do

⁵ Em 2006, foi instaurada no Brasil, a lei Maria da Penha, lei n. 11.340, estabelecendo como crime todo o caso de violência doméstica intrafamiliar. A lei do feminicídio, lei 13.104/15, entrou em vigor em 2015. Apenas em março de 2021, o Supremo Tribunal Federal proibiu o uso da tese de legítima defesa da honra para crimes de feminicídio.

poder disciplinado sobre os corpos, e aos corpos das mulheres, bem como sobre suas sexualidades este poder se põe sempre em vigilância.

O tema central da história de *Explode Coração* (Globo, 1995) gira em torno de Dara (Tereza Seiblitz) e Júlio (Edson Celulari). Eis a síntese sobre tais personagens: ela, uma jovem cigana, que se recusava a seguir o destino traçado por seu povo, casando-se com aquele a quem fora prometida quando nascera. Ele, um grande empresário, casado, mas possuidor de vários relacionamentos extraconjugais. Os dois se conhecem pela internet e passam a viver um romance proibido.

Os aspectos culturais apontados em *Explode Coração* evidenciam o interesse da autora pela cultura cigana, que surge quando Glória Perez escreveu *Carmem* (Manchete, 1987) e conheceu uma cigana, com quem trocou informações e constatou preconceitos existentes no Brasil em relação a este grupo.

O primeiro capítulo de *Explode Coração* se inicia em Sevilha, Espanha, apresentando o acampamento cigano e abordando alguns de seus costumes. Logo após o nascimento, Dara é prometida ao cigano Igor e a família dela parte para o Brasil em busca de uma vida melhor. Após um salto de 20 anos, surge a jovem Dara (Tereza Seiblitz), que, decidida a romper algumas das tradições ciganas, dá continuidade aos estudos, com o apoio de sua “babá” e cúmplice, Odaíssa (Isadora Ribeiro).

A personagem de Dara explora o passado, o presente e suas tensões. Através da representação da jovem cigana, as tradições milenares são questionadas na contemporaneidade, em especial, quando Dara faz uso das novas tecnologias para se comunicar e informar. Assim, *Explode Coração* (Globo, 1995) antecipou debates sobre a internet (*world wide web* -www), que chegaria ao Brasil em 1996.

A relação da jovem com a família revela a estrutura familiar regida pela hierarquia, uma estrutura de poder, na qual, geralmente, a figura paterna se sobrepõe aos demais membros da família (De Antoni, 2005), nesta repousam o poder marital e o pátrio poder. A estrutura hierárquica familiar brasileira surge nos tempos das Colônias e esteve presente no Código Civil brasileiro até a Constituição de 1988, em que novos valores foram inseridos à estrutura familiar, como a orientação parental regida pela afetividade (Lôbo, 2000, 2011).

Dara é uma mulher jovem e enxerga a possibilidade de transitar por mundos diferentes sem a presunção de fragmentar a sua cultura, mas matizá-la à outra em um processo intercultural, ao qual Garcia Canclini (2000: 64) intitula de *hibridação*, um “movimento de trânsito e provisório” [...] para compreendermos “as estratégias de entrada e saída da modernidade”. É menos uma ação coercitiva e mais coesiva, num processo nem sempre sinérgico. Em suma, enxergar a “hibridação, como um processo de interseção e transações, é o que possibilita ao multiculturalismo evitar o que tem a ver com a segregação e pode se tornar intercultural” (García Canclini, 2000: 65). Sob esse viés, Dara será constantemente interpelada por suas escolhas por aqueles que desejam a manutenção do *status quo*.

Ressaltamos ainda a aparição do núcleo do subúrbio no primeiro capítulo, cujo ponto de encontro das personagens era a lanchonete de Dona Lucineide (Regina Dourado), onde aparecerá Sarita (Florian Peixoto), mulher trans, que se apresentará a todos e exigirá respeito após uma abordagem transfóbica de um homem. A personagem fez um imenso sucesso na telenovela. Glória Perez, trará outros personagens trans em 2017, em *A Força do Querer*. A novelista ousou ao apresentar Sarita em 1990 e, de maneira sutil, abordou a maternidade, o relacionamento homossexual entre uma mulher trans e uma cis, a transfobia, entre outros assuntos. Em 2017, a identidade de gênero foi amplamente debatida em sua narrativa, trazendo questões semelhantes, mas as expondo mais abertamente. Tema extremamente relevante, dado que o Brasil é o país mais mata travestis e transexuais no mundo (Carta Capital, 2020).

Em *O Clone* (Globo, 2001), a novelista traz como pano de fundo a ciência, repetindo o que fizera em *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990) e *Explode Coração* (Globo, 1995). Na sinopse entregue à Rede Globo, a autora enfatiza a dicotomia imposta pelo novo tempo: se, por um lado, havia o avanço tecnológico e os benefícios ofertados em vários âmbitos da sociedade, por outro, havia o medo do desconhecido e das profecias religiosas.

O primeiro capítulo se inicia com uma palestra de Albiere (Juca de Oliveira) falando sobre a clonagem de rebanhos em andamento para a empresa de exportação e importação de alimentos do empresário Leônidas Ferraz (Reginaldo Faria), pai dos gêmeos Diogo (Murilo Benício) e Lucas (Murilo Benício). A negócios, empresário, filhos e cientista vão para Marrocos.

Jade (Giovanna Antonelli) é muçumana, cresceu no Brasil e foi educada apenas pela mãe, uma mulher muito ligada à tradição de seu povo, à religião, e aos costumes, por conseguinte, desejava da filha a mesma devoção à cultura árabe. Exemplificando a tensão entre a cultura árabe e a muçulmana, o capítulo apresenta a dificuldade da jovem de andar tranquilamente na praia com roupas de banho. Após a morte da matriarca, Jade vai para Marrocos viver com o tio Ali (Stênio Garcia) e percebe a dificuldade a ser enfrentada para se adaptar àquela cultura. Logo no primeiro dia, o tio já lhe impõe o uso do *hiyab*⁶ para cobrir o cabelo e corpo, pois estes só devem ser vistos pelos maridos. Se no Brasil Jade tinha dificuldade de se sentir totalmente inserida na cultura brasileira dada a sua religião, em Marrocos, percebe que sua brasilidade trará problemas em um país muçumano.

Em 2005, Glória Peres escreve a telenovela *América* (Globo, 2005), cujo tema emerge de uma viagem aos Estados Unidos em que se hospeda em um hotel onde a maioria dos funcionários eram imigrantes não-documentados, vindos de diversos países da América Latina. Ao regressar ao Brasil e pesquisar sobre o tema, a novelista se surpreende com os dados em relação ao número de brasileiros que tentava a travessia ilegal - só não era superior ao número de mexicanos-, porém o assunto não era debatido dentro do país naquele momento (Memória Globo, 2008).

⁶ A partir da primeira menstruação, as adolescentes muçumanas devem fazer uso de *hiyab* para cobrir a parte superior do corpo.

O primeiro capítulo de *América* (Globo, 2005) inicia com a história de Sol, ainda criança, e sua mãe solo sendo despejadas da casa onde moravam na periferia. A menina presencia a cena desesperada ao lado de sua mãe e ouve suas palavras: “*Tudo porque me iludi com as palavras bonitas do seu pai [...] Nunca acredita no que um homem te disser, Sol, nunca! Amor é mentira*”. Deparamo-nos aqui com uma relação intertextual com a obra *Carmem* (Rede Manchete), quando Alzira Cruz (Beatriz Segall), mãe de Carmem (Lucélia Santos), diz para a criança: “*Carmem, você nunca acredite no que um homem te diz, nunca! Amor serve é para isso, pra gente ficar assim, no meio da rua*”. Sob esse ponto de vista, em *América* (Globo, 2005) constatamos a intertextualidade, relações dialógicas materializadas do texto, evidenciadas desde a telenovela *Carmem* (Manchete, 1987). Embora Bakhtin (2010) não utilize o termo intertextualidade, este está intimamente interligado ao termo polifonia textual, em que várias vozes se encontram presentes em um texto.

Sol começa a sonhar em se mudar para os Estados Unidos quando uma antiga moradora de onde vive, Rita (Arlete Salles), volta ao Brasil para levar a sobrinha com ela e traz vários produtos para os amigos da comunidade, além de belas histórias sobre a “América”. A criança fica encantada com os produtos e com a possibilidade de uma vida melhor.

No primeiro capítulo a protagonista é delineada, uma jovem disposta a conquistar os próprios sonhos, sem temer as adversidades. Ao tentar obter o visto para os Estados Unidos pela terceira vez, este lhe é negado, causando-lhe revolta. Com isso, Sol decide questionar o funcionário do consulado norte-americano, que aciona a segurança:

Não, por que eu não posso pros Estados Unidos? Por que que eu não posso ver a minha amiga, por que eu não posso conhecer o lugar que eu quero conhecer? [...] Você cismou comigo, hein? É, é? Eu tenho cara de terrorista? Tem que ter um motivo, eu quero saber o motivo? [...] Por que todo mundo pode ir e eu não posso? Já entendi. Foi só uma porta que se fechou. [...]. Licença! (Personagem Sol).

No discurso da personagem, vemos alguns possíveis motivos de negativa de vistos para brasileiros por parte do consulado: (1) a falta de comprovação e/ou de renda suficiente para realizar uma viagem de turismo e (2) a presunção de que se a pessoa não dispõe de muitos bens, ela possui a intenção de viajar para o país e permanecer não-documentada. Para ir aos Estados Unidos a turismo, país do consumo/consumismo, é preciso de dinheiro para que lá possa gastar. No discurso de Sol vemos o interdiscurso e a polissemia quando pergunta se tem “cara de terrorista”. A telenovela se passa em 2005, logo após o atentado de 2001 às torres gêmeas, em Nova Iorque, que criou pânico entre os norte-americanos, além de fazer com que o governo elevasse a segurança nos aeroportos e aumentasse o rigor na concessão de vistos à imigrantes, em especial, aos árabes/ muçulmanos.

Após ter o visto negado, descobre a possibilidade de realizar a travessia ilegal pela fronteira do México, a qual lhe custaria cinco mil dólares. Como não tinha o dinheiro necessário

para a realização imediata do trajeto, decide pedir dinheiro emprestado para a sua madrinha, a fazendeira, viúva Neuta (Eliane Giardini), sem revelar a verdade sobre o uso que faria do dinheiro. Dessa maneira, consegue o valor para a primeira, das várias tentativas que a jovem fará para entrar em solo norte-americano.

Em 2009, a telenovela de Glória Perez veiculada em horário nobre foi *Em Caminho das Índias* (Globo, 2009). A possibilidade de aludir uma nova cultura emerge de uma viagem da novelista à Índia, local pelo qual ficou fascinada. Nesse passeio, ela constatou como o avanço econômico modernizou a região, mas não rompeu com as tradições. Embora a Índia seja uma terra colorida, cheia de sabores, é dividida em castas; e a partir dessa divisão a novelista traçou seu romance (Memória Globo, 2008).

O primeiro capítulo surge ao som da música *Eu nasci há dez mil anos atrás*, de Raul Seixas, apresentando diversas imagens da Índia. Às margens do rio Ganges, Opash (Tony Ramos) conta a história do rio aos filhos enquanto uma criança os observa. Quando um de seus filhos se aproxima e toca em Bahuan (Márcio Garcia), Opash grita e mandando-o se afastar, pois, ao tocá-lo, seu filho ficara impuro. Opash conta aos filhos sobre o surgimento das castas na Índia e explica o porquê de não poderem tocar em um *dálit*. Dessa maneira, Glória Perez apresenta a trama e alguns dos costumes indianos.

Ocorre um salto no tempo e Bahuan (Márcio Garcia) aparece adulto, acabara de regressar dos Estados Unidos, onde tornou-se pesquisador do ramo da informática, porém ainda um *dálit*. Ao rezar aos pés do deus *Ganesha* conhece Maya (Juliana Paes): é amor à primeira vista. Porém, um amor proibido, pois a jovem além de estar prometida em casamento, jamais poderia ter uma relação afetiva com um *dalit*. Maya, Jade e Dara trazem em comum não apenas o triângulo amoroso, típico do melodrama, mas recontam histórias sob óticas culturais diferentes e explicitam tensões entre o mundo contemporâneo e tradições milenares, entre a permanência e a alternância de valores.

Por fim, vemos a contraposição entre classe alta e média (ou média baixa) presentes em todas as narrativas da novelista. Nessa, em especial, Glória Perez aborda a diferença de classes também na Índia. A transição entre os núcleos indiano e brasileiro ocorre, geralmente, com imagens que representam esses países.

Em outubro de 2012, vai ao ar *Salve Jorge* (Globo, 2012), com a história de Morena (Nanda Costa), moradora do Complexo do Alemão, uma jovem que sonhava em proporcionar uma vida melhor ao filho, Júnior (Luís Felipe Lima), e à mãe, Lucimar (Dira Paes). Morena recebe uma proposta para trabalhar na Turquia e aceita, haja vista visualizar no convite a oportunidade para mudar de vida.

A priori, destacamos as motivações apostadas pela autora para elaborar a telenovela. A ideia parte de dois eixos, o primeiro foi a pacificação do Complexo do Alemão, em 2010. O segundo corresponde ao tráfico internacional de pessoas, o tema surge após Glória Perez se

deparar com cartazes espalhados nos aeroportos do Brasil alertando as pessoas sobre o tráfico humano, assunto que nunca vira ser abordado em outros lugares (Caras, 11-09-2012).

O primeiro capítulo de *Salve Jorge* (Globo, 2012) inicia-se com imagens da Capadócia, Turquia, mostrando danças e pontos turísticos, recurso muito utilizado nas telenovelas da escritora para demarcar o espaço geográfico de um determinado núcleo. Em seguida, aparece uma mansão onde Morena (Nanda Costa) é leiloada por 3.500 euros. Ocorre um corte e a jovem aparece correndo em uma rua lotada de gente, gritando por ajuda.

O tráfico de mulheres para trabalhos sexuais – tema central da telenovela – vem sendo amplamente debatido em diversos campos do conhecimento. A tratativa hegemônica versa sobre a vulnerabilidade/ingenuidade das mulheres que seriam cooptadas para trabalhos em outros países sem saber que estavam sendo aliciadas para trabalho sexual. Segundo Wendy Hersford (2011), essa construção discursiva se inicia na década de 1980 com as feministas ocidentais fomentando questões no movimento internacional de direitos humanos das mulheres. É uma narrativa moral que consagra a mulher enquanto sujeito passivo e padecente de resgate, ignorando o contexto social que a leva a migrar.

A crítica à vitimização das mulheres se faz pelo fato de a prostituição constituir-se no trabalho de muitas delas, embora ainda estigmatizado no Brasil, é o sustento de muitas famílias (Piscitelli, 2011). Para Adriana Piscitelli (2011: 557):

“Um relacionamento iniciado como *programa* pode, com o tempo, se tornar uma relação de *ajuda*. E uma relação de *ajuda*, iniciada dentro ou fora do âmbito da prostituição, pode tornar-se duradoura e até redundar em casamento, embora, nesse universo, seja pouco usual quando os parceiros são brasileiros de uma classe social superior.”

Em 2003, a ONU concebe o Protocolo de Palermo, cuja crítica repousa neste documento ter se tornado um grande guarda-chuva para tratar de questões variadas e de diversos níveis de complexidade impactando em leis nacionais que passam a ser utilizadas como mecanismo de repressão. O Protocolo de Palermo foi criado com o intuito de repreender e punir o tráfico de pessoas, em especial o de mulheres e de crianças. Ao se tornar signatário do protocolo, o Brasil instituiu leis que visam a punição desse tipo de tráfico e incluiu a emigração de indivíduos para trabalhos sexuais no rol de tráfico de pessoas.

Em 2006, o presidente Lula assina o decreto nº 5.948 de Política Nacional de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas. Embora estivesse lidando inicialmente no ambiente interno, naquele momento, questões relativas à prostituição, ao turismo sexual, já eram articuladas politicamente. Vide:

“A nossa tarefa é, então, ousar na formulação de uma concepção emancipatória para fundamentar a direção política e cultural da sociedade, em relação à sexualidade, à economia e à política. [...] As pessoas são exploradas [...] para atividades sexuais comerciais (prostituição, turismo sexual,

pornografia e tráfico para fins sexuais) [...]. A compreensão do fenômeno e suas formas de enfrentamento no Brasil têm sido fundamentadas a partir de estudos e pesquisas desenvolvidos pela sociedade civil e universidades, em parceria com o governo. Nesse sentido, há que se destacar a importância da Pesquisa sobre Tráfico de Mulheres, Crianças e Adolescentes para fins de Exploração Sexual Comercial – PESTRAF/2001, que aponta a existência do tráfico interno e internacional de pessoas para fins de exploração sexual, promovendo uma articulação em âmbito nacional e internacional por meio do conhecimento científico” (Leal; Leal, 2007:29).

Posto que *Salve Jorge* tinha o interesse em abordar o tráfico transnacional de pessoas, incluso o de crianças, foi a história principal, do tráfico para trabalhos sexuais, a que reverberou midiaticamente, dando visibilidade a este tema em detrimento aos demais. Em 2016, a Polícia Federal chega a denominar uma operação para prender dançarinos que partiam do Amazonas para a Coréia do Sul de “Operação Salve Jorge”. E, em outubro do mesmo ano, é promulgada a lei 13.344/2016 que versa sobre o tráfico interno e internacional de pessoas, incluindo a exploração sexual, ou seja, criou-se uma lei que pune aqueles que emigrarem para trabalho sexual.

Articulando a proposição de Adriana Piscitelli e de Wendy Hersford, deixamos em aberto as questões: como ou por que os poderes, legislativo e judiciário, têm se apropriado de narrativas midiáticas para produzirem leis e/ou sentenças? Retomamos uma fala da autora Glória Perez sobre a ausência de debate sobre a emigração de brasileiros para os EUA, quando escreveu *América* (Globo, 2005). Até 2005, não se discutia questões migratórias, mas percebe-se que ao se tornar signatário do Protocolo de Palermo, o Brasil inicia ações de combate à emigração. Nesses quase 20 anos, o que levou o país a endurecer suas leis para penalizar aqueles que desejam ir para o Norte Global?

Retornando à telenovela, da Capadócia ao Complexo do Alemão, a vida de Morena (Nanda Costa) vai sendo apresentada. Mãe solo, teve um filho com um traficante que desapareceu e nunca arcou com a criação de Júnior (Luís Felipe Lima). Em conversa com a mãe sobre o tiroteio onde moram, Morena afirma: “*Ainda dou certo na vida e a gente zarpa para bem longe*”.

Em *Salve Jorge* (Globo, 2012), a classe média baixa/baixa foi identificada por meio das personagens moradoras do Complexo do Alemão, expondo as vidas delas, o cotidiano, dificuldades e cultura. E, como uma maneira de legitimar a história contada, a escritora apresentou a invasão policial na qual resultou a pacificação do morro, a importância de São Jorge na vida de muitos brasileiros enfatizada nas cenas da festa de São Jorge.

Em *A Força do Querer* (Globo, 2017), Glória Perez conta a história de três mulheres, três protagonistas: Bibi (Juliana Paes), Jeiza (Paola Oliveira) e Ritinha (Isis Valverde). A inspiração para escrever sobre algumas das personagens veio de pessoas reais, cujas histórias de força e superação inspiraram a novelista. A exemplo da vida de João Nery, primeiro transsexual brasileiro, cujo livro, da década de 1980, foi reeditado sob o título “Viagem solitária - memórias de um transexual 30 anos depois” (Memória Globo, 2008). A autora afirma ter lido o livro na época do lançamento e pensado em uma minissérie sobre o tema, proposta imediatamente

descartada por Boni (VEJA, 30-08-2017, p. 98). Bibi Poderosa, por sua vez, foi inspirada na vida de Fabiana Escobar, que assumiu a posição de seu companheiro, Pinga, no alto-comando do tráfico da Rocinha.

Nos 45 minutos iniciais do primeiro capítulo, a história apresenta três famílias -a Garcia, composta por empresários, pela socialite Joyce (Maria Fernanda Cândido) e seus filhos pequenos, a família Correa, de Abel (Tonico Pereira), pai de Zeca, e a família de Aurora (Elizangela), mãe de Bibi,- e mostra como o passado de seus integrantes fará os destinos destas famílias se cruzarem.

No Rio de Janeiro, são apresentadas a esposa e a filha de Eugênio (Dan Stulbach), Joyce (Maria Fernanda Cândido) e Ivana (Carol Duarte), respectivamente. Joyce é uma socialite, como também uma blogueira de moda de sucesso na internet e deseja o mesmo caminho para sua filha. No dia da celebração do noivado do filho, Joyce entra em conflito com filha Ivana/Ivan (Carol Duarte), visto que ela não deseja vestir a roupa sugerida pela mãe, como também ressaltava o incomodo com o próprio corpo. Ante ao exposto, a novelista trará a discussão sobre a identidade trans masculina pela personagem de Carol Duarte.

Em um outro prisma, há a personagem Bibi (Juliana Paes), que termina um longo relacionamento com Caio (Rodrigo Lombardi) por considerar excessiva a dedicação do rapaz à profissão: “*eu amo grande e eu quero ser amada grande, porque eu mereço*”. A jovem casa-se com Rubinho, o casal tem um filho, e moram em uma favela. Bibi mostra-se feliz no casamento apesar dos problemas financeiros que enfrenta. Abandonou o curso de Direito e trabalha como cabelereira⁷.

Ao analisar o primeiro capítulo das telenovelas de Glória Perez objetivamos identificar os principais discursos postos em circulação no momento em que foram ao ar. Do mesmo modo, visamos desvelar a permanência e/ ou alternância de alguns discursos ao longo dos anos. O primeiro capítulo foi selecionado como metodologia de análise dada a relevância da abertura para o sucesso da telenovela.

De *Carmem* (Rede Manchete) à *A Força do Querer* (Globo, 2017), Perez desenhou 12 protagonistas e, entre elas, há muitas semelhanças. Pudemos identificar uma transformação ou uma ampliação das aspirações das heroínas a partir da telenovela *Explode Coração* (Globo, 1995). Carmem (Lucélia Santos) queria ter todos os homens a seus pés, Ana (Cassia Kiss) sonhava em ser mãe, nem que para isso abandonasse sua profissão, Clara (Claudia Abreu) aspirava uma vida melhor ao lado de seu amado e Paloma (Cristiane Oliveira) um grande amor.

Dara (Tereza Seiblitiz), Jade (Giovanna Antonelli) e Maya (Juliana Paes) pretendiam ser livres, inclusive para escolher a quem amar. Sol (Debora Secco) e Morena (Nanda Costa) foram atrás de uma vida melhor, dos sonhos, deixando para trás aqueles que amavam. Jeiza (Paola

⁷ O capítulo se encerra com Ruy (Fiuk) retornando à Parazinho (cidade fictícia onde ele sofreu o acidente quando criança). Às margens do rio Amazonas, Ritinha (Ísis Valverde) nada com os botos. Ruy e Zeca (Marco Pigossi) a observam maravilhados com sua beleza O gancho indica que o capítulo seguinte apresentará a protagonista Ritinha e aponta para o triangulo amoroso que se formará na narrativa. A história de Jeiza também será apresentada nos capítulos posteriores.

Oliveira) desejava crescer profissionalmente e não aceitava interferência de nenhum amor, enquanto, Ritinha (Isis Valverde), como outras citadas, foi atrás de seu sonho, sem olhar para trás. Bibi (Juliana Paes) queria viver um grande amor, intenso e se manteve com ele em todos os momentos. As aspirações se assemelham, se mesclam e se intensificam com o passar dos anos. Não teriam as protagonistas de *A Força do Querer* (Globo, 2017) unido todos os querereres das anteriores?

Percebe-se a polifonia textual e a polissemia nos discursos das personagens de Glória Perez. Histórias são (re)contadas ao longo dos anos e a elas são adicionados novos elementos que reverberam o tempo da escrita da narrativa. A autora se mostra sensível a temas emergentes no tecido social e os inserem em suas obras. À medida que trama se desenrola, os assuntos por ela abordados são amplamente debatidos na sociedade brasileira.

5. Considerações finais

O primeiro capítulo da telenovela apresenta as histórias que tecerão a narrativa ao longo dos meses, as personagens principais, os amores e os dissabores. A partir dos primeiros capítulos analisados, vimos que todas as telenovelas de Glória Perez trazem o olhar da autora para o mundo, sua fonte de inspiração para criar personagens e temas. A novelista possui um modo peculiar de contar suas histórias: gosta de apresentar diferenças culturais, seja do Brasil, seja de outros países, e as trabalham imersas em um tema, selecionado previamente.

Em suas obras, a autora expõe a distinção entre as classes, revelando os cotidianos díspares e escancara algumas relações de poder. Nesse contexto, outro atrativo para a autora é investigar as mudanças sociais/culturais provenientes do avanço tecnológico. Toda as telenovelas expõem a(s) protagonista(s) sob o olhar de Perez adicionadas ao olhar do diretor, da atriz e dos receptores/consumidores. Para a escritora, suas heroínas são guerreiras, batalhadoras e retiram da adversidade sua força.

Com exceção de *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990), iniciada com um ato teatral da peça de Yerma, todas as telenovelas escritas por Glória Perez têm um modo peculiar de começar a história: trazem cenas curtas que abrem e explicam a narrativa, cenas iniciais que mostram o passado ou falam do futuro.

Outro aspecto nos chama a atenção nas obras da novelista: os arranjos familiares das protagonistas. As pertencentes à classe alta tinham família composta por pai, mãe e irmãos, enquanto às de classe média baixa e baixa, foram criadas só por um dos familiares, em geral, pelas mães. Sol (Débora Secco) é apresentada com a mãe Odaléia (Jandira Martini), posteriormente ela se casa com Mariano (Paulo Goulart). Clara foi criada pelo pai, viúvo. Morena, Jeiza, Bibi e Ritinha foram criadas apenas pelas mães, mulheres que sempre precisaram trabalhar

para sustentar a família. Enquanto as mães das protagonistas da classe alta e média alta, em geral, trabalhavam em casa, na educação dos filhos.

Da telenovela *Carmem* (Manchete, 1987) até a *Explode Coração* (Globo, 1995), já no primeiro capítulo, era apresentada a traição de alguns dos homens, ato conhecido por suas esposas que se silenciavam frente ao fato. Discurso que foi mudando ao longo dos anos em suas narrativas e na sociedade brasileira.

Quanto ao lazer, a dança está muito presente nas classes média baixa e baixa. A Estudantina, no Rio de Janeiro, é apresentada como um ponto de encontro em quase todas as telenovelas, local onde acontecem shows e as pessoas vão para se divertir e dançar gafieira. Glória Perez é madrinha da Estudantina, um cargo vitalício que a enche de orgulho e alegria (Memória Globo, 2008). O local e sua música são inseridos em todas as suas obras, mesclado à vida das personagens.

O funk, uma “expressão sociocultural da juventude da favela” (Franco, 2014: 74), reconhecido legalmente como expressão cultural do Rio de Janeiro através da lei estadual n. 5543, aprovada em 2009 (Franco, 2014), está presente nas obras de Perez desde *Barriga de Aluguel* (Globo, 1990). Foi apresentado na classe alta em *América* (Globo, 2005), e, nas baixas, em *Salve Jorge* (Globo, 2012) e *A Força do Querer* (Globo, 2017).

A novelista insere ações socioeducativas e/ ou temas de importância social em todas as suas obras: Aids, reprodução assistida, campanha de câncer de mama, doação de órgãos e identidade trans foram alguns dos assuntos lançados para a discussão. Assuntos incipientes na sociedade, no período em que as telenovelas foram ao ar pela primeira vez, foram expostos nas telenovelas, como: namoro online, barriga de aluguel, tráfico humano, entre outros, gerando desconfiança e dando a autora a fama de fantasiosa, excêntrica.

Vemos a repetição das histórias, um novo modo de contá-las em suas telenovelas, como, por exemplo, em *Carmem* (Manchete, 1987) e *América* (Globo, 2005), em que as protagonistas, ainda crianças, se veem despejadas de suas casas e com suas mães solo. A revisitação temática também acontece na apresentação dos conflitos geracionais das jovens que possuem ascendência étnica e, por vezes, detentoras de culturas milenares, às quais desejam incorporar elementos da cultura de onde vivem.

Em relação às críticas à *Salve Jorge* (2012), fica a pergunta, até que ponto a escolha pelo discurso do tráfico de mulheres para trabalhos sexuais não foi influenciada por uma possível reação do público? Esse foi o recurso utilizado em *América* (Globo, 2005) para mostrar os coiotes como grandes vilões, omitindo a narrativa real de que as pessoas atravessam as fronteiras são advertidas das dificuldades a serem enfrentadas. Resta-nos as seguintes hipóteses: ou Glória Perez floreceu o discurso da prostituição para ficar mais palatável aos receptores, ou floreceu o discurso do tráfico de mulheres para trabalho sexual, dando contornos menos moralistas ao construir personagens resistentes. Em ambos os casos, o discurso ficcional foi cooptado e tornou-se a

“retórica espetacular” (Hersford, 2011) do tráfico de pessoas no Brasil. Suscitando, por parte dos pesquisadores, diversas críticas à telenovela (Piscitelli, 2016; Albuquerque e Lima, 2017).

A novelista trabalhou diversas questões ao longo dos anos, como os debates em torno das sexualidades, da maternidade, dos conflitos das mulheres trans, além de problematizar o tráfico de pessoas e de drogas. Ressaltou múltiplos tipos de relações de poder que emanam da sociedade, ora reforçando alguns valores, mas sempre inserindo questionamentos em suas telenovelas. Com efeito, Glória Perez é uma autora atenta às questões sobre o feminino prementes na sociedade, as aborda e as questiona, além de ser a precursora na produção de ações socioeducativas nas telenovelas. Porém, notamos que seus discursos ora rompem, ora corroboram com o discurso hegemônico. Todavia despertam curiosidade e discussões acaloradas na sociedade.

BIBLIOGRAFÍA

Albuquerque, Rosiane Alves de; Lima, Aluísio Ferreira de (2017): “Tráfico de mulheres e direitos humanos: análise dos discursos veiculados na telenovela “Salve Jorge””. Em: *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, janeiro, vol. 23, nº. 1, pp. 81-105.

Baccega, Maria Aparecida (2013): “A construção do “real” e do “ficcional””. Em: Roseli Fígaro (org.): *Comunicação e análise do discurso*. São Paulo: Contexto, pp. 119-139.

Baccega, Maria Aparecida *et al.* (2017): “Espectadores, fãs e supernovela: *Velho Chico* na cultura participativa”. Em: Maria Immacolata Vassallo de Lopes (org.): *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa*. Porto Alegre: Sulina, pp. 139-172.

Bakhtin, Mikhail (2003): *Estética de criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2010): *Problemas na poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária.

Barros, Mariana Leal de; Bairrão, José Francisco Miguel Henriques (2015): “Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de “mulher”?”. Em: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, dezembro, nº. 62, pp. 126-145.

Blog Glória Perez. Revisitando Carmem – 14 jul. 2013. Disponível em: <http://gloriaperez.com.br/revisitando-carmem/> [18/03/2020].

Calil, Ricardo (2009): “Dias de Gloria”. Em: Revista Trip. Entrevista Glória Perez, 10 ago. 2009. São Paulo, nov. 2009, nº. 180. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-gloria-perez-maior-escritora-brasileira-de-novelas> [10/03/2020].

Colen, Shellee (1995): “Like a mother to them: Stratified reproduction and West Indian childcare workers and employers in New York”. Em: Fayed D. Ginsburg e Rayna Rapp (org.): *Conceiving*

the New World Order: The Global Politics of Reproduction. Berkeley: University of California Press, pp.78–102.

De Antoni, Clarissa (2005): “Coesão e hierarquia em famílias com história de abuso físico”. Tese (Doutorado em Psicologia) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

Del Priore, Mary (2004) (org.): *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.

_____. (2013): *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta.

Faraco, Carlos Alberto (2018): “Autor e autoria”. Em: Beth Brait (org.): *Bakhtin: conceitos-chave*. 5 ed. São Paulo: Contexto, pp. 37-60.

Fiorin, José Luiz (2000): *Linguagem e ideologia*. 7ª ed. São Paulo: Ática.

_____. (1997): “O romance e a simulação do funcionamento real do discurso”. Em: Beth Brait (org.): *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, pp. 229-247.

Foucault, Michael (1999): *Michel Foucault – Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1987): *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis (RJ): Vozes.

García Canclini, Néstor (2000): “Noticias recientes sobre la Hibridación”. Em: *Trans - Revista Transcultural de Música*, Espanha, vol. 01, nº. 7. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion> [01/05/2021].

Hersford, Wendy S. (2011) : *Spetacular rhetorics: human rights visions, recognitions, feminisms*. Durham, NC: Duke University Press.

Leal, Maria Lúcia e Leal, Maria de Fátima (2007): “Enfrentamento do Tráfico de Pessoas: uma questão possível?”. Em: Ministério da Justiça. *Política Nacional de Enfrentamento de Pessoas*. Brasília: Ministério da Justiça.

Lôbo, Paulo Luiz Netto (2011): *Famílias: de acordo com e ementa constitucional n 66/ 2010 (Divórcio)*. São Paulo: Saraiva.

_____. (2000): “Princípio jurídico da afetividade na filiação”. Em: *Revista Jus Navigandi*, Teresina, maio, ano 5, nº. 41. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/527/principio-juridico-da-afetividade-na-filiacao> [01/05/2021].

Lucon, Neto (2012): “Glória Perez se emociona com Salve Jorge: ‘Escrevo pela ótica de quem vive o drama’”. Em: *Revista Caras*. Entrevista Glória Perez, 11 set. 2012. Disponível em: <https://caras.uol.com.br/arquivo/gloria-perez-revela-que-se-emociona-ao-escrever-salve-jorge.phtml> [11/04/ 2020].

Machado, Irley (2008): “Mito e tragédia em Yerma de Federico García Lorca”. Em: *Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo, Brasil, 13 a 17 de jul.

Marthe, Marcelo (2017): “O país recupera seu espelho”. Em: *Revista Veja*. São Paulo, 30 ago. 2017, ed. 2545, ano 50, nº 35. Disponível em: [https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/2545?page=98§ion=1&word=Gloria%20Perez.\[12/03/20\]](https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/2545?page=98§ion=1&word=Gloria%20Perez.[12/03/20]).

Memória Globo (2008): *Autores: histórias da teledramaturgia*. Editora Globo.

Meyer, Marlyse (1996): *Folhetim*. São Paulo: Companhia das letras.

Nogueira, Lisandro (2002): *O autor na televisão*. Goiânia: ed. da UFG; São Paulo: EDUSP.

Ofício em cena. Glória Perez. Exibido em 4 dez. 2019. Disponível em: <https://GloboPlay.globo.com/v/8121422/> [12/03/2020].

Ortiz, Renato; Borelli, Silvia Helena Simões e Ramos, José Mário Ortiz (1991): *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense.

Orlandi, Eni Puccinelli (2005): *Discurso e texto: formulação e circulação de sentidos*. 2ª ed. Campinas (SP): Pontes.

Pallottini, Renata (1998): *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

Piscitelli, Adriana (2011): “Amor, apego e interesse: trocas sexuais, econômicas e afetivas em cenários transnacionais”. Em: Adriana Piscitelli, Glaucia de Oliveira Assis e José Miguel Nieto Olivar (orgs.): *Gênero, sexo, afetos e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil*. Campinas (SP): UNICAMP/PAGU, pp 537-582.

_____. (2016): “Economias sexuais, amor e tráfico de pessoas – novas questões conceituais”. Em: *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, novembro, nº. 47, pp. 132–162.

Preciado, Paul B (2008): *Testo Yonqui*. Espanha: Espasa.

Putti, Alexande (2020): “São Paulo é o estado que mais mata pessoas trans no Brasil, mostra relatório”. Em: *Revista Carta Capital*, 29 jan. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/sao-paulo-e-o-estado-que-mais-mata-pessoas-trans-no-brasil-mostra-relatorio/> [15/05/2020].

Sobral, Adail Ubirajara (2012): “A concepção de autoria do “círculo de Bakhtin, Medvedev, Voloshinov: confrontos e definições”. Em: *Macabéa* – revista eletrônica do Netlli, Ceará, vol. 1, nº. 2, dezembro, pp. 123-142.

Tondato, Marcia Perencin *et. al.* (2019): “Novos formatos teleficcionais e a recepção da televisão de qualidade no Brasil: um olhar para a supersérie *Onde Nascem os Fortes*””. Em: Maria Immacolata V. de Lopes (org.): *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, pp. 225-245.