

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA – UNIPAMPA
CAMPUS DE SÃO BORJA
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DARCIELE PAULA MARQUES

As identidades na telenovela Caminho das Índias

Trabalho de Conclusão de Curso

São Borja
2010

DARCIELE PAULA MARQUES

AS IDENTIDADES NA TELENOVELA CAMINHO DAS ÍNDIAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Comunicação Social-Habilitação Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social-Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Dr. Flavi Ferreira Lisbôa Filho

São Borja
2010

MARQUES, Darciele Paula
As identidades na telenovela Caminho das Índias / Darciele Paula
Marques, 2010.
172 p; 57 figuras.

Trabalho de Conclusão de Curso Universidade Federal do Pampa,
2010. Orientação: Flavi Ferreira Lisbôa Filho

1. Moda 2. Telenovela 3. Identidades 4. Pós-modernidade. LISBÔA
FILHO, Flavi Ferreira. II. Doutor

DARCIELE PAULA MARQUES

AS IDENTIDADES NA TELENVELA CAMINHO DAS ÍNDIAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Comunicação Social-Habilitação Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social-Habilitação Publicidade e Propaganda.

Trabalho de Conclusão de Curso defendida e aprovada em: 23 de Julho de 2010
Banca examinadora:

Prof. Flavi Ferreira Lisbôa Filho, Dr. (UNIPAMPA)
(Orientador)

Profª. Juliana Petermann, Me. (UFSM)

Designer Maria da Graça Lisbôa, Me. (GP MANCOFH)

Dedico aos meus pais, Paulo e Ana de Fátima pelo apoio e amor incondicional, ao meu irmão Álvaro pela compreensão. Ao meu namorado, José Clair Júnior, pela compreensão e incentivo.

AGRADECIMENTO

A Deus minha eterna gratidão, um ser invisível, que caminhou ao meu lado, enchendo-me de vigor, força e sabedoria para que pudesse encontrar formas de vencer todos os obstáculos que foram surgindo durante este percurso da minha vida.

Agradeço aos meus pais e meu irmão, que muitas vezes foram obrigados a renunciar seus objetivos para tentar concretizar o meu maior sonho. Saibam que valeu a pena, às noites sem dormir preocupados comigo, as dificuldades que passamos juntos e as lágrimas que foram derramadas. Esta vitória não é só minha, mas sua meu pai que mesmo sem saber o que fazer, dava um jeito para tudo e você mãe, que muitas vezes chorou comigo quando via meu desespero perante as situações difíceis.

Ao meu grande amor, José Clair Júnior, o meu muito obrigado. Por estar ao meu lado me ofertando o seu amor, atenção, cumplicidade, amizade e companheirismo. Obrigado por ter sido o meu refúgio, por ter me compreendido nos meus momentos de stress, pelas palavras que me revigoravam quando desanimava. Obrigado por ter abraçado o meu sonho junto comigo. E também aos meus avôs que torceram por mim, me incentivaram e ajudaram-me quando preciso.

Agradeço as minhas irmãs de coração, Tauana Jeffman e Janiélli Camargo, com as quais pude contar em todos os momentos. Fomos companheiras, amigas, críticas, fomos o suporte uma da outra, a proximidade e o sentimento que alimentamos fez com que enfrentássemos tudo em conjunto e assim compartilhamos sorrisos e lágrimas. Vencemos juntas todos os obstáculos, vibramos com as conquistas uma das outras, desenvolvemos um elo impossível de ser quebrado.

Aos meus eternos mestres, Juliana Petermann e Flavi Lisbôa Filho, o meu muito obrigada! Vocês que foram essencialmente presentes nesta caminhada: incentivaram-me, puxaram a minha orelha quando viam que eu não estava dando o melhor de mim, me deram carinho, me ouviram quando precisava falar, aconselharam-me quando necessitava, me protegeram, ampararam-me, vibraram comigo quando conquistava o que parecia improvável. Vocês, principalmente, são os maiores responsáveis por esta conquista. Aos meus maiores exemplos, a minha gratidão e o meu imenso carinho.

Agradeço ao meu querido orientador, com o qual partilhei minhas dúvidas, ouvi muitas considerações que elevaram o meu estudo, que me fez enxergar o que não conseguia perceber. Flavi, muito obrigado, pela a tua dedicação e acima de tudo o teu incentivo!

“O que quer que você faça será insignificante,
mas é muito importante que você o faça.”

Mahatma Gandhi

RESUMO

Esta pesquisa estuda a telenovela “Caminho das Índias”, sob o ângulo da moda e das identidades, pois se entende que se trata de elementos entrelaçados na trama narrativa, que ancoram seu conteúdo em características da pós-modernidade, seja pelo hibridismo, volatilidade ou efemeridade. A moda dentro da telenovela passa a atuar como processo de legitimação de identidades culturais, assim como propõem identificações, agindo como um texto próprio, atribuindo significação e sentidos. A telenovela fabrica e brinca com os imaginários, trabalhando entre o ficcional e o real, possibilitando aos sujeitos um diálogo de trocas ficcionais com releituras do cotidiano real. No seu discurso promove experiências e identificações para o indivíduo multifacetado da pós-modernidade. A telenovela “Caminho das Índias” a partir de um conjunto de linguagens, atores discursivos, figurinos, cenários e merchandising marca e legitima um espaço identitário, que ao mesmo tempo que unifica, diferencia.

Palavras-chave: Moda. Identidade. Pós-modernidade. Telenovela.

RESUMEN

Este trabajo de investigación estudia la telenovela “Caminho das Índias”, desde la perspectiva de la moda y la identidad, tal como se entiende que los elementos se entretujan en la trama narrativa, que fundan sus características de contenido de la posmodernidad, sea por hibridación, volatilidad o efemeridad. La moda en la telenovela comienza a actuar como un proceso de legitimación de las identidades culturales, así como propone las identificaciones, en calidad de un texto en sí, con asignación de significados y sentidos. La telenovela hace y juega con lo imaginario, trabajando entre la ficción y lo real, lo que permite los temas de los intercambios entre ficción y realidad cotidiana. En su discurso promueve experienciaciones e identificaciones para el individuo multifacetado de la posmodernidad. La telenovela “Caminho das Índias” a partir de un conjunto de lenguajes, actores discursivos, trajes, escenarios e merchandising marca y legitima un espacio identitario, que al mismo tiempo que unifica, diferencia.

Palavras-Clave: Moda. Identidade. Posmodernidad. Telenovela.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anastácia	31
Figura 2: Novela Bem Amado (Primeira telenovela a cores no Brasil).....	32
Figura 3: Raj e Maya.....	40
Figura 4: Maya e Bahuan.....	40
Figura 5: Estátua de uma mulher sumeriana.....	47
Figura 6: Estátua de Deus Abu.....	47
Figura 7: Os egípcios e suas vestes.....	49
Figura 8: Vestuário feminino da Idade Média.....	51
Figura 9: Modelo anos 50.....	54
Figura 10: Bahuan com estilo mais moderno.....	96
Figura 11: Personagens Camila e Maya.....	98
Figura 12: Figurino de Raj.....	99
Figura 13: Chanti usa punjabi.....	99
Figura 14: Laksmi usa <i>sari</i> branco por ser viúva.....	100
Figura 15: Figurino do personagem Indra.....	100
Figura 16: Figurino do personagem Ravi.....	101
Figura 17: Evolução do figurino de Hari.....	101
Figura 18: Figurino sofisticado da personagem Melissa.....	102
Figura 19: Figurino da personagem Gaby.....	103
Figura 20: Estilo da personagem Inês.....	103
Figura 21: Figurino de Tônia.....	104
Figura 22: Figurino de Maico e Ademir.....	104
Figura 23: Figurino da personagem Leinha.....	105
Figura 24: Figurino do personagem Tarso.....	105
Figura 25: Figurino da personagem Norminha.....	106
Figura 26: Figurino da personagem Dayse.....	107
Figura 27: Rio Ganges.....	110
Figura 28: Rio Ganges cenográfico, Projac.....	110
Figura 29: Quartos de Ravi/Camila e Raj/Maya.....	114
Figura 30: Os cômodos da casa são marcados pelos arcos.....	114

Figura 31: Mosaico de imagens de lugares da Índia mostrados na telenovela.....	116
Figura 32: Representação do cotidiano Indiano.....	117
Figura 33: Estética da decoração interna da casa do personagem Murilo.....	118
Figura 34: Cenário da casa dos Cadore.....	119
Figura 35: O Rio de Janeiro retratado na telenovela.....	119
Figura 36: Cotidiano brasileiro representado na telenovela.....	120
Figura 37: Seqüência do primeiro momento da vinheta.....	123
Figura 38: Seqüência do segundo momento da vinheta.....	125
Figura 39: Seqüência do terceiro momento da vinheta.....	126
Figura 40: Seqüência do quarto momento da vinheta.....	126
Figura 41: Seqüência do quinto momento da vinheta.....	127
Figura 42: Seqüência do sexto momento da vinheta.....	128
Figura 43: Vinheta de transição Brasil para a Índia.....	130
Figura 44: Vinheta de transição Índia para o Brasil.....	130
Figura 45: Vinheta de encerramento.....	131
Figura 46: Mosaico de expressões núcleo indiano.....	137
Figura 47: Anusha e Lalit dançando.....	137
Figura 48: Merchandising da Kia Motors.....	141
Figura 49: Zeca e sua turma apreciando o carro.....	141
Figura 50: Closes no carro da Mitsubishi.....	141
Figura 51: Merchandising do Livro Ouvindo Vozes.....	142
Figura 52: Merchandising do Livro Mentas perigosas: o psicopata mora ao lado.....	143
Figura 53: Calcinha Preta.....	144
Figura 54: Bibi Ferreira.....	144
Figura 55: Leandro Sapucahy.....	145
Figura 56: Yvone chorando.....	146
Figura 57: Desenvolvimento de aptidões.....	148

SUMÁRIO

1. SINOPSE: PROJEÇÃO DA TRAJETÓRIA DA TRAMA.....	14
1.1 Tramas principais e paralelas: um primeiro esboço.....	15
1.2 Considerações investigativas: descrevendo os elementos da trama narrativa.....	16
2. PRÉ-PRODUÇÃO: A CONTRUÇÃO DA NARRATIVA TELEVISIVA.....	19
2.1 Televisão: personagem coadjuvante da trama.....	20
2.2 A evolução narrativa: do contar histórias à telenovela.....	26
2.2.1 A narrativa de uma protagonista: a telenovela.....	29
2.2.1.1 O processo de construção da telenovela.....	35
2.2.1.2 A telenovela Caminho das Índias.....	38
3. PRODUÇÃO: AÇÃO NA TRAMA NARRATIVA.....	43
3.1 A moda.....	45
3.2 Os discursos das identidades híbridas.....	56
4. PÓS-PRODUÇÃO: TRATAMENTO E ESCOLHAS METOLÓGICOS.....	67
4.1 Percurso Metodológico.....	68
4.1.1 Uma prática metodológica: análise textual.....	69
4.1.2 Processo de Análise.....	70
5. LANÇAMENTO: OS RESULTADOS EM CENA.....	74
5.1 Eu's discursivos na trama narrativa: caracterização dos personagens.....	75
5.2 Figurino: um dual de contrastes.....	95
5.3 Cenário: uma multiplicidade de cores.....	109
5.4 Cenas de um produto: vinheta de abertura da telenovela.....	121
5.5 A linguagem: um híbrido discursivo.....	131
5.6 Merchandising: um ator convidado para integrar a trama.....	139

6. NÃO PERCA OS ÚLTIMOS CAPÍTULOS DE “IDENTIDADES, MODA E TELENOVELA NA PÓS-MODERNIDADE”	150
CRÉDITOS: EQUIPE DE PRODUÇÃO.....	156
Referências.....	157
BASTIDORES – ANEXOS.....	162
Anexo 1: Quadro de personagens.....	163
Anexo 2: Dados de audiência.....	169
Anexo 3: Música de abertura da telenovela.....	170

SINOPSE

Projeção da trajetória da trama

1.1 Tramas principais e paralelas: um primeiro esboço

O eixo principal desta pesquisa parte de sua base em um percurso que se delineou desde o momento que ingressei na graduação, onde se deu os primeiros contatos com o universo midiático, suas significações e representações. Para que possa situá-los na trama que posteriormente se desenrolará os primeiros capítulos deste estudo, irei usar da primeira pessoa¹ a fim de que seja possível visualizar os momentos de aproximação com este objeto de estudo, em decorrência da propriedade de minha fala.

Os primeiros esboços desta trajetória começam a ser dado no primeiro projeto de pesquisa que participei, cujo foco recaiu sobre a propaganda social na telenovela Páginas da Vida, que na época colocava em pauta a questão da inclusão de portadores de Síndrome de Down, a partir de uma narrativa suave, bem como também pontos de muita reflexão sobre o assunto no momento em que na abordagem se dava a apropriação de aspectos da realidade cotidiana. Deste modo, iniciei uma aproximação da pesquisa e do universo televisivo, que posteriormente foi reforçado com minha participação no âmbito da pesquisa, como bolsista, porém com outro enfoque: nas lógicas enunciativas e nos efeitos de sentido que constituem a gauchidade midiaticizada veiculada no programa Galpão Crioulo. Contudo, mantive-me no campo televisual.

A partir deste momento, me direciono à compreensão e ao estudo das identidades no contexto televisual. Neste sentido, retomo a telenovela, enquanto objeto de investigação, valendo-me da moda para chegar nos aspectos identitários.

A moda se faz presente como integrante da trama paralela, pelo fato de possuir ligações muito bem estabelecidas com a mídia, pois, no momento em que a moda se agrega a mídia pode-se perceber que parece ser o instante em que o repertório da primeira se efetiva, talvez pela amplitude e visualidade da segunda e outras características que ainda poderão ser descobertas neste estudo. Os laços com as identidades se dão pela questão de características próprias da dualidade fragmentação e multiplicidade, presentes nos processos de representação, marcados pela trama narrativa televisual.

Outro fator que me levou a dirigir o olhar para a telenovela, foi o contexto como a mesma é vista por inúmeros críticos, que, duramente, apontam-na como “lixo eletrônico”,

¹ Conforme as normas da ABNT, o uso da primeira pessoa nesta subseção e a numeração de capítulos que faz uma apropriação de fases do processo de produção de uma telenovela, vão de encontro com suas regras. Porém, o uso destes recursos não oferta nenhum risco ao entendimento desta pesquisa, e sim ajuda o leitor a situar-se neste universo a ser apresentado.

marcando-a pela banalidade. Contudo, cabe destacar que este tipo de pensamento foi instituído logo no princípio dos estudos sobre televisão com as críticas efetuadas pela indústria cultural e com algumas contribuições da comunicação. No entanto, com decorrer do tempo a televisão e conseqüentemente a telenovela vem ganhando características sociais e culturais muito fortes. Sua presença é cada vez mais constante no cotidiano das pessoas, criando desta forma vínculos com o receptor que vão além do entretenimento.

Este objeto possibilita efetuar reflexões que serão contributivas para o surgimento de considerações relevantes no processo de instituição destas identidades e identificações dentro do processo cultural e midiático, compreendido pelo formato televisual. O que acaba por denotar a importância da telenovela, desviando um pouco este formato da idéia de banalização, que lhe foi imposta em estudos anteriores.

A seguir busca-se uma contextualização em relação à temática abordada, fazendo um aparato dos três elementos que compõem esta pesquisa e logo após serão expostos os objetivos que conduzem este estudo.

1.2 Considerações investigativas: descrevendo os elementos da trama narrativa

A incorporação da moda veiculada em telenovelas pela sociedade está cada vez mais explícita. É comum nas ruas pessoas falando como personagens das tramas narrativas da telenovela. Assim como se vestindo de maneira muito similar. Desta forma, incorporam-se identidades e identificações na contemporaneidade híbrida de sujeitos multifacetados. Sem dúvida, há influência das grandes mídias neste processo, em especial a televisão, que encanta com seus recursos sonoros, imagéticos e movimento.

As grandes mídias introduzem em nossas vivências, experiências coletivas, mediadas por meios de comunicação que fazem um recorte, ou melhor, um simulacro da realidade, onde as ideologias são postas e propagadas. A moda é um destes exemplos, pois ela está sempre em pauta no cotidiano das pessoas e também dos assuntos midiáticos, trazendo novas tendências ou fazendo releituras.

De forma evidente, a mídia televisiva se faz presente na vida dos sujeitos através de noticiários, novelas, minisséries ou em outros formatos televisuais, que satisfaçam necessidades de entretenimento ou informação. Através dos recursos imagéticos e sonoros ela propicia uma maior capacidade em capturar e reter a atenção do receptor, além de possibilitar

um auto-reconhecimento no momento em que a tevê se apropria de fatos da realidade cotidiana.

A tevê possui um impacto considerável no comportamento do sujeito, a tal ponto que muitas imagens que integram parte da memória coletiva dos indivíduos são apreendidas ou adquiridas através desta.

Em específico, a telenovela além de ser um produto cultural, é considerada uma fonte de entretenimento do indivíduo, bem como um dos formatos de maior difusão de aspectos culturais identitários. Sua influência é tamanha que institui uma propensão a mudanças sociais, em relação a fatores/posturas que se fazem presentes na sociedade contemporânea.

A incorporação da moda, transmitida pelos meios de comunicação, em especial o meio televisivo, é, visivelmente, incorporada pela sociedade. Com ela estão os aspectos culturais, econômicos e outros. Para autores como COSTA (2007, p. 03) “a telenovela fornece modelos de imitação não apenas de moda, como também de comportamento, de linguajar, de formas de pensamento”.

Nas ruas, pode-se visualizar a adesão da moda midiaticizada, em peças de roupas e acessórios, além da linguagem, com gírias e palavras próprias de um modismo. Observa-se que os discursos ligados à moda possuem uma forte aceitação pelo público, talvez por estar atrelado a idéias características da pós-modernidade².

Diante disso, pode-se dizer que o propósito deste estudo centra-se em discutir **como a moda marca a representação das identidades³ na telenovela e quais as estratégias usadas para a disseminação e interação com a sociedade?**

² A pós-modernidade é marcada pela ruptura, em especial com o conceito do movimento moderno que possui alguns aspectos muito fixos em sua concepção, por isso a pós-modernidade é considerada um avanço do mesmo, que não visa em sua totalidade propor o novo, mas trabalhar com o presente na contemporaneidade em questão. Quando se trabalha com conceitos como identidade, mídia e moda é impossível não mencionar a pós-modernidade, pois estas acepções por inúmeros momentos nos mostram estar emersas a mesma. Pelas características que a fazem criar elos comuns e pela questão do consumo de ambas, pautado pelo discurso, onde encontram-se inseridas as representações e significações. A pós-modernidade por sua vez traz características como a superficialidade, as transformações ou mutações, o efêmero, a multiplicidade e sobre tudo, ao hibridismo por vezes também cultural que se encontra presente na mesma, efetuando uma modificação seja em âmbito prático ou na formação dos discursos.

Define-se aqui a pós-modernidade como um processo tem no eixo principal o sistema cultural, que por sua vez encontra-se inserido em uma sociedade contemporânea, que atuam como um ciclo de realimentação híbrida. Valendo-se da dissolução de fronteiras, das alternâncias, da multiplicidade, das tendências e o ato aculturação do real (império do simulacro), (JAMESON, 2006).

³ Conforme (HALL, 2000), as identidades correspondem às posições assumidas e as quais os sujeitos se identificam. Em que a diferença passa a ser o elemento principal, pois instiga o sistema classificatório por meio das significações, permitindo uma adesão de inúmeras identidades. Estas podem ser comparadas a máscaras infinitas usados pelos indivíduos, pois o mesmo se utiliza de uma até que outra ainda mais atraente passe a existir.

Deste modo, o objetivo geral que conduz essa pesquisa é verificar como se dá a inserção de identidades na trama da telenovela, inclusive por meio da moda, e quais os discursos utilizados para disseminação destas identidades, a partir da representação e significação desse formato televisual, inseridos no campo específico da produção. Os objetivos específicos que norteiam o trabalho são:

- Identificar como se constrói o discurso identitário, através da moda, na trama da novela;
- Verificar como se constituem as identidades na telenovela;
- Averiguar que elementos cênicos ou figurinos ou linguagens apresentam as tendências da moda e marcam “espaços” identitários.

Este estudo é de grande valia para analisar e identificar de que maneira a moda institui a legitimação de novas identidades ou as impulsiona, pois a mídia e a moda são dois temas próximos, conectados, presentes no cotidiano das pessoas.

PRÉ-PRODUÇÃO
A construção da narrativa televisiva

2.1 Televisão: personagem coadjuvante da trama

O hábito de o homem olhar imagens é muito anterior ao surgimento da televisão, anterior também à formação da sociedade, em que o homem primitivo apreciava as imagens naturais, derivadas do meio em que viviam com o intuito de conhecer o território e quem sabe por pura atitude de distração. Por isso no momento em que se fala em televisão, rapidamente se faz uma remissiva as imagens que são constantes no cotidiano, porém agora a predominância de captura é de um meio massivo, intitulado televisão. Talvez o domínio da televisão sobre as imagens que se vê hoje, decorrente da contemporaneidade em que se está inserido e pela instantaneidade exigida dos indivíduos em relação a suas ações, deste modo, não há uma disponibilidade de tempo para a captura subjetiva.

As imagens, portanto, nunca são gratuitas nem estão sozinhas. Quando aparecem para que o homem as veja, servem de meio de ligação com outro mundo, que é o imaginário da sociedade. E é neste espaço que se situa a televisão, assim como foi aí também que se situou no passado a pintura, a fotografia, o cinema; em suma a todas as formas de representação de mundos marcadas pelas imagens. (MARCONDES FILHO, 1994, p. 08)

Claro que a produção do imaginário coletivo não é somente feita pelas imagens capturadas por dispositivos como mencionado anteriormente, pois a pintura foi um método anterior, porém não primário, em que a dispersão do olhar se dá pelo fato da importância de todos os elementos em uma pintura que acabava por reproduzir a visão de mundo dos sujeitos, que se altera com vários fatores ligados a evolução de inúmeros fatores presentes na sociedade, como por exemplo, transporte, comunicação, entre outros.

O ritmo de vida se acentua, assim como as imagens também ganham movimento, a estabilidade que se fazia presente na pintura, é deixada de lado e assume aceleração condizente a vida cotidiana. Sendo que a televisão será apontada como principal aspecto representativo de transitoriedade dos objetos. Com a descoberta da câmera fotográfica, conseguiu-se deter o rápido deslocamento das imagens, em uma unidade fixa e dotada de detalhes, que antes eram primados pelos pintores artísticos.

Somente a partir do surgimento da fotografia que no decorrer vai desenvolver-se formatos como o cinema e a televisão, que refere-se a outros aparatos de constituição da imagem, mas que não alteram a sua função primária compor o imaginário dos sujeitos, pois, segundo (MARCONDES FILHO, 1994, p.14) “da fotografia à televisão, a passagem sofre

uma série de alterações técnicas, mas isso não mudou muito a natureza específica da imagem, como objeto principal da formação das fantasias e imaginários das pessoas”.

O surgimento do cinema se dá anterior à televisão, em que o mesmo passa a ser caracterizado como um modelo paradigmático de reconstituição do mundo, pelo fato de sua narrativa possuir uma representatividade do real, onde o fato é considerado ocorrido. O seu poder de envolvimento é tamanho que por mais que seja um formato de narrativa ficcional, transmite a sensação de veracidade, diminuindo a distância que separa o ficcional do real.

Com a chegada da televisão que é procedente ao cinema, porém, volta-se mais para a questão narrativa, fazendo alterações no modo de contar histórias diferindo-se do cinema, porém, algumas características permanecem como a tentativa de aproximação do real. Há diferenças que se acentuam, como por exemplo, a televisão passa inibir a presença do narrador; deixa de lado a profundidade presente no cinema através do *travelling* e utiliza-se dos detalhes proporcionado pelos *closes* e *zoom*; modifica o modo de assistir TV para um momento mais social, caracterizado pela sala de estar, diferentemente da individualidade presente na sala escura do cinema, onde a presença do outro é esquecida; a justaposição das imagens agora é substituída pelo fluxo e a seqüencialidade em conformidade com a narrativa. Na narrativa televisiva o que mais importa é o diálogo, por isso há a supressão de áudio ambiente e do silêncio, comum no cinema em que eram usados como forma de expressão.

A TV ganhando visibilidade no final dos anos 50, quando passa a ser considerada o meio de transmissão absoluto de imagens, o que faz com que esteja cada vez mais presente no cotidiano dos indivíduos, sua amplitude é reconhecida quando começa a dominar todos os outros meios e é intitulada maior meio massivo. Conforme (MARCONDES FILHO, 1994, p.18) “a televisão hoje é um veículo de comunicação pleno e, assim sendo, centraliza seus interesses, os poderes e a atenção geral das sociedades de todos os países”.

Com o avanço das tecnologias e da sociedade conjuntamente, a televisão vai sofrendo alterações concomitantemente para que possa atender as novas visões dos telespectadores diante de novos tempos, ou seja, de uma pós-modernidade que é pautada pela multiplicação dos sistemas de transmissão de informação, de lazer, de representatividade e vivências. Acompanhado da presença do controle remoto que designa um fluxo de navegação entre o que é proposto na tela de um televisor, fazendo com que o espectador insira-se em um ato dinâmico e fragmentado assemelhando-se aos gêneros televisivos.

Diversidade esta que faz com que o termo massa que teve ápice nos anos 60 e 70, agora seja visualizado como uma recepção diferenciada, segmentada. Que demanda uma maior atenção e diferentes programações que venham a suprir os anseios de entretenimento e

informação. Logo se dá a transição entre o sinal analógico para o digital, onde o último refere-se à formação da imagem em uma seqüência de pontos possíveis de serem manipulados, contrário a analógica em que a imagem era obtida através de um dado que precisava ser captado e transformado pelo sujeito, a fim de surgir a imagem. Sendo que tudo isso significa que as imagens criadas do mundo, podem ser manipuladas, recriadas, alteradas, sujeitas a qualquer tipo de intervenção por elementos técnicos dirigidos pelo homem.

Outro processo correspondente a variedade de imagem é o ritmo que distingue a linguagem televisiva das demais, que está ligado ao espaço temporal, tratado como eixo deste sistema, o que leva (MARCONDES FILHO, 1994, p.23) afirmar que “a televisão é um meio de comunicação que tem pressa, (...) porque o componente mais importante em toda a sua estrutura de produção é o tempo”.

Deste modo a televisão tem fazer-se interessante através de suas programações pelo fato de os telespectadores agora serem zapeadores⁴, a fim de encontrar algo que o seduza, por isso as imagens televisivas começam a ser tão impactantes, rápidas e atraentes, fazendo uso de alguns sentidos em conjunto e não separadamente como, por exemplo, o rádio.

A caracterização é de certa forma bem definida o que a diferencia perante os outros meios e permite grande amplitude quando se refere à audiência que permite a TV ser algo global. No entanto, no Brasil podemos dizer que este meio deslumbrante por seus recursos obteve dois momentos, primeiramente em seu surgimento nos anos 50, quando não haviam profissionais qualificados, para atuar na mesma e a saída encontrada é embeber-se dos profissionais que já se encontravam no meio comunicacional, como rádio e cinema. Um momento de puro experimentalismo, se assim pode-se definir, pois, aparentemente se fazia o mesmo que nos outros meios, devido a não especificidade dos profissionais na área televisiva, tornando então um misto do rádio e cinema, porém transmitido por um canal diferente.

Essa primeira fase da televisão pode ser ainda dividida em dois momentos distintos: um primeiro que corresponde à década de 50, marcado exclusivamente por um início de contato e familiaridade com o meio de comunicação. É a fase também em que a indústria começa a dinamizar sua produção, em que os sistemas de transmissão são instalados, em que esse meio começa a demonstrar sinais de popularidade. (...) A década de 60 já vai demonstrar alguns avanços – o segundo momento – dentro desta primeira fase da tevê. Surgem outras emissoras em concorrência. (MARCONDES FILHO, 1994, p.23)

⁴ Palavra derivada do *zapping*. Designa o sujeito que faz uso do controle remoto para percorrer os canais televisivos a fim de encontrar algo que prenda sua atenção.

Concorrência que contribui para avanços no sistema televisivo, como por exemplo, a ousadia apresentada pelos formatos de programas com auditório e apresentação de seriados estrangeiros, que começam a ser inseridos na programação. Havendo então um despertar para o meio televisivo, visto agora como um potencial em relação a rendimento, daí começa a ser mais aceitas, as compras de aparelhos televisivos aumentam, o que posteriormente começa a tornar-se uma necessidade.

Com uma seqüência de avanços significativos a televisão obtém sua consolidação como meio de comunicação de massa nos auge dos anos 60, logo após, mais especificamente no Brasil a TV Globo assume a liderança da audiência que se prolonga até hoje, deste modo cria-se nesta época a linguagem televisiva.

Já nos início dos anos 70 começam a irromper críticas em torno da questão da massificação social, industrialização da cultura, entre outros. O cenário que era de apreciação a algo novo, muda para outro que visualiza a televisão não com bons olhos. Um crítica movimentada pela classe alta, através de questões políticas e ideológicas, âmbitos que eram predominantes na vida dos indivíduos em decorrência do momento em que a sociedade se encontrava.

O segundo momento da televisão no Brasil é caracterizado pela modificação com relação aos receptores e com a própria significação perante a sociedade. Agora a televisão torna-se dominante em relação ao mercado informacional, mas como alterações em relação ao seu público e sua forma de produzir programas, ocasionados pela dispersão e a introdução de um novo modelo sistêmico televisivo, composto de múltiplos emissores, bem como a multiplicidade de mensagens. No entanto, tem uma palavra que parece definir este momento: opacidade, que se refere ao simulacro do mundo, daquilo que se vê.

A TV inicia a desempenhar um papel intermediário entre os acontecimentos e o telespectador, conforme (MARCONDES FILHO, 1994, p. 32) “a diferença agora é esta: ela não transmite o mundo, ela fabrica mundos”. Surge então uma grande fábrica de imaginários, verdades e estímulos.

A televisão é encarada pela maioria dos sujeitos como um meio popular massivo, no entanto, não se pode ignorar o seu poder, sua fundamentação e sua singularidade, pelos seus recursos que a fazem uma forma exclusiva no cotidiano dos indivíduos. Pela sua amplitude e densidade pode ser incluída no grupo de disseminadores de fenômenos culturais. “A televisão acumulou, nestes últimos cinqüenta anos de sua história, em um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo” (MACHADO, 2001, p.15).

Durante 50 anos, a TV vem se diferenciando dos demais meios pelo seu formato e recursos tecnológicos, tornando-se uma referência cultural. Conforme (MACHADO, 2001) a televisão deve ser pensada como um conjunto variado que compreende um processo de produções contextualizadas e estruturadas que mobiliza os receptores através das mensagens televisivas, o que respectivamente representa a cultura televisual, que corresponde às experiências propiciadas pela mesma.

A televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público. (MACHADO, 2001, p.19-20)

Inúmeras temáticas e programas são ofertados pela televisão, juntamente ou paralelamente se efetua a transmissão de experiências condizentes com a atualidade/realidade, o que faz deste meio um dos aspectos pontuais na construção das experiências do sujeito. Deste modo, é preciso ver além da percepção trivial, mas enxergar também suas qualidades. Porém, quando se fala em qualidade em TV associa-se a etapa antecedente à massificação da televisão, que corresponde a um fator que ainda não consegue encontrar um consenso entre pesquisadores, pelo fato dos mesmos não conseguirem efetuar uma definição clara do termo. Mas, contudo, marca um momento que visualiza a TV com um novo olhar.

Dentro da definição do termo de qualidade, há sete concepções para o mesmo, como: um recurso técnico; detectar as demandas de audiência ou da sociedade transformar o produto; abordagem estética, aspectos valorativos de promoção; poder de mobilização; programas e fluxos televisuais e a diversidade apresentada pelo meio (MACHADO, 2001). Segundo (MACHADO, 2001, p. 25) “uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de ‘qualidades’”. Deste modo, quando se aborda a televisão em discussões que permeiam o meio midiático é imprescindível tratar a questão da qualidade em TV, apesar de não existir uma definição clara sobre a temática.

Desde o seu surgimento, a televisão vem conquistando uma importância social, cultural e até mesmo política. Este meio é portador de uma linguagem específica, que traz inúmeras formas que interligam fios condutores nos diversos aspectos que permeiam a sociedade, em especial o simbólico e o universal.

A televisão foi inaugurada no Brasil somente na década de 1950, durante os primeiros anos a principal preocupação centrava-se na questão da linguagem ao vivo, pois, caracterizava-se como desafiador fazer comunicação para alguém que se encontrava do outro lado da tela e não poderia ser visualizado pelos atores como ocorria no teatro (FISCHER, 2001).

A partir da junção de elementos como, a ousadia e a tecnologia, que a televisão dá seus primeiros passos em relação à evolução, chegando ao que se conhece hoje. Durante esta trajetória, uma dos maiores marcos foi o surgimento do videotape, que propiciou a gravação dos programas, o que correlativamente veio a contribuir para a eclosão da teledramaturgia, iniciada no país com o surgimento da emissora Globo, em 1965 (FISCHER, 2001).

A televisão desde os seus primórdios abarcou, em seu fluxo televisivo, uma gama de formatos, como: teleteatros, novelas, minisséries, seriados, atrações de dramaturgia não seriada, entre outros. Porém, dentre todos os formatos mencionados, a predominância do gênero melodramático, com histórias que fugiam da realidade nacional com referência na literatura estrangeira, bem como o teatro, tem significativa presença no início das produções em televisão no Brasil. A mudança de estilos destas produções embasadas na literatura estrangeira só é deixada de lado em 1969, quando se dá as primeiras abordagens sobre as temáticas brasileiras. Conforme Fischer (2001, p. 242) “(...) hoje a TV é o veículo dos veículos. Ontem foi o rádio, antes o teatro”.

Nos anos 1970, consolida-se a telenovela como um produto comercial, o que leva muitas emissoras a instituir uma grade de horários fixa, após uma averiguação do perfil do público alvo. Desde então a televisão, cada vez mais, reforça seu espaço no cotidiano dos sujeitos, como afirma Fischer (2001, p.13) “falar da importância da mídia na vida dos indivíduos e grupos sociais significa também tratar de um tipo específico de linguagem que está em jogo”, uma linguagem dotada de um conjunto de significações e representações disseminadas através das imagens, sons e outros recursos utilizados pela TV.

Somados permitem a compreensão da incorporação dos discursos dotados de significação apresentados pela mídia televisiva a partir de uma perspectiva do tempo presente, onde se faz vigente o simbólico explícito nas formas como são produzidos os *modus* de ser. Pode-se já assinalar aqui uma dependência das pessoas em relação a este meio, assim como há uma dependência da internet, do celular em decorrência da contemporaneidade, pois tudo parece estar inserido na instantaneidade.

Esta dependência faz com que algumas das atividades dos indivíduos se pautem em torno da programação televisiva, como lembra a hipótese da “agenda setting⁵”.

2.2 A evolução narrativa: do contar histórias à telenovela

Contar e ouvir histórias são algumas das mais antigas tradições da humanidade, iniciada com os homens *sapiens* em uma primeira tentativa de estipular um conjunto de narrativas através das evoluções cerebrais destes.

Houve, em algum momento, um primeiro conjunto de narrativas, que somente puderam ocorrer sob determinadas condições neurológicas apresentadas pelo *Homo Sapiens*, no final do período Paleolítico, o que nos dá uma idéia temporal: provavelmente, o primeiro arremedo de histórias foi contado e entendido aproximadamente 200 mil anos antes do nosso “Era uma vez...”. (SADEK, 2008, p. 18)

As histórias antigas e modernas são igualmente compostas por um conjunto de signos articulados, construídos em conformidade com os recursos ou regras da linguagem, dotados de ações ou fatos encadeados, que em sua maioria relacionam entre si e propiciam sentido à história que informam e entretendo aos contadores e espectadores, além de reunir inúmeras pessoas que desfrutam da companhia dos demais, partilhando sentimentos e tornando a arte de contar histórias algo necessário para a sociedade. São as histórias que alimentam a memória e transmitem conhecimento para os receptores, revelando também aspectos culturais.

Por muito tempo, tratou-se do único meio de comunicar fatos estruturados, por isso uma das melhores formas de tentar compreender a sociedade é conhecer suas histórias, costumes, entre outros. Segundo (SADEK, 2008, p. 19) “As histórias eram e são criadas com base nas experiências da sociedade e também com base em seus desejos, fantasias, anseios, temores, sabedorias e ignorâncias”, são responsáveis em sua maioria por perpetuar a cultura de um povo, juntamente com outros fatores presentes na sociedade.

Porém, o modo de contar histórias com o passar do tempo foi evoluindo desde o momento em que o homem conseguiu articular os signos, o contar oral apesar de tratar uma forma muito antiga, sua importância e tradicionalidade de transmitir conhecimento, que podem ser visualizadas nas rodas de conversa, trocas informais, etc.

⁵ Trata-se de uma agenda coletiva, pelo fato de muitos sujeitos se assumem ao terem a mídia televisiva muito presente no seu cotidiano, influenciando no seu âmbito social (DUARTE, 2004).

As histórias também passaram a ser registradas através das primeiras pinturas as quais chamamos de rupestre, uma forma não verbal de assinalar e disseminar conhecimento, logo com a sistematização da escrita, as histórias puderam ser registradas, armazenadas e difundidas suavemente. E posteriormente com as evoluções tecnológicas, bem como sociais, as histórias passaram a ser representadas, com uma carga significativa de sentimento e sua assimilação facilitada.

Cresce a população, crescem as cidades, desenvolve-se cada vez mais a tecnologia, especializa-se o trabalho, e as histórias encontram outros suportes para serem contadas e transmitidas. Com esse aumento de população e aglomerações, a tradição de contar histórias precisou ser adaptada. Em vez de um homínido falar para um punhado de outros, tem-se uma história sendo contada para muitas pessoas, depois para milhares e logo para milhões. Fomos da roda de conversa para o palco, depois para o livro, o rádio, o cinema e a televisão. (SADEK, 2008, p. 20)

Dentro deste intervalo de tempo, as histórias ganham outras funções como, expressão, diversão, fantasia, idéias, reflexões, entre outros, além daquela primeira. As encenações públicas, porém não presenciais correspondem às primeiras ações relativas a aglomerações da população nas cidades e conseqüentemente a ampliação da audiência, posteriormente às primeiras exhibições do cinema. Com o decorrer do tempo a organização foi tomando espaço, as sessões tiveram lugares e horários específicos, os receptores se tornaram em maior número e as narrativas mais longas e melhor produzidas.

Levando em consideração a amplitude das narrativas, o cinema pode ser considerado um fator importante para que se pudesse chegar a expressões mais eficazes de contar histórias para uma grande e diversificada quantia de indivíduos, permitindo assim um melhor entendimento. A partir daí, começaram a ser construídos os formatos que transmitiam certa realidade, que parecia ser maior que a própria, em decorrência da fotografia em movimento, ou seja, a imagem.

O deslumbramento era tanto que as pessoas que apareciam na tela, muitas vezes eram consideradas a um patamar semelhante ao dos deuses, sendo que as atitudes dos personagens nas telas eram copiadas pelos espectadores, remetendo muito ao almejo de identificar-se com algo (SADEK, 2008).

As histórias orais, encenações e o cinema todos são referentes a um lugar de fala. Contar histórias que serão assimiladas pelos receptores, mas agora se acrescenta formatos como o rádio e a televisão, mensagens levadas a uma audiência numerosa em relações ao outros meios mencionados anteriormente. Agora levado até os sujeitos através de um aparelho

transmissor, em específico a televisão, onde as histórias são dispostas sincronicamente para muitos telespectadores, ao mesmo tempo, em que são compreendidas.

A onipresença dos personagens que estão em muitos lugares ao mesmo tempo, agora efetivamente se assemelha ao poder dos deuses, com que eram comparados. Segundo (SADEK, 2008, p.23), “comunicar-se com tanta gente diferente ao mesmo tempo demanda muita clareza dessas narrativas para garantir seu entendimento e não frustrar a audiência, que, como antigamente, quer escutar e desfrutar dos relatos, aprendendo e divertindo-se com eles”.

Deste modo, pode-se afirmar que a telenovela acaba por reavivar diariamente o ritual de contar histórias, agora com uma propriedade não tão mais ficcional como anteriormente, mas com contextos muitos semelhantes ao real, ou seja, com o que se vive pela sociedade. Da forma original à eletrônica, a maneira de contar histórias foi se modificando, adaptando-se aos rápidos avanços tecnológicos, bem como, a forma de entendimento dos espectadores.

Aqueles que ouvem, vêem e se emocionam, não são mais algumas pessoas ou grupos de sujeitos, mas são milhões de receptores, que possuem gostos, interesses e graus de entendimento díspares. As histórias agora se tornam seriadas, ou seja, divididas em capítulos, como foram os folhetins, que se tratavam de histórias populares publicadas periodicamente em jornais, sua importância na época era muito próxima do que a telenovela é hoje.

2.2.1 A narrativa de uma protagonista: a telenovela

A telenovela apesar de sua grande estrutura em relação a figurinos, cenários, entre outros é narrada por diálogos, que remetem muito a radionovela, pela sua característica sonora, como na época em que a novela começa a ser exibida pela televisão, não havia atores, logo estes foram transportados para as telinhas o que exigiu dos mesmos recursos de encenação e gravação, para os registros visuais, que anteriormente se davam apenas de forma sonora.

No início das produções da telenovela, a preocupação maior centrava para que os telespectadores pudessem entender o que estava sendo transmitido, deste modo, involuntariamente houve a adoção do modo clássico na construção de aspectos como tempo e espaço. Segundo (SADEK, 2008, p. 35) “outros componentes da história – a estrutura do drama, os personagens e questões como unidades aristotélicas – foram elaborados, utilizados ou desprezados conforme as circunstâncias e evolução da modalidade”.

As primeiras novelas veiculadas tinham seu texto originário de países como: Argentina, Cuba e México, onde há a predominância do melodrama, que envolve poucos personagens e segue em suma o mesmo formato. Por ser derivada dos folhetins, na Espanha, por exemplo, onde o conteúdo das mesmas pautava-se na questão amorosa, denominava-se *culebrón*⁶ (FORERO, 2002).

Logo após o seu surgimento, era caracterizada por possuir poucos personagens, que se delimitavam em desempenhar papéis de bons ou maus. Todo o enredo girava em torno destes poucos personagens, assim se tornava possível identificar o destino dos mesmos, pela falta de personagens secundários, que não contribuem para a extensão de atributos como o suspense, por exemplo.

A telenovela começou a ser exibida ao vivo, assim como se dá no teatro, desta forma não havia possibilidades de efetuar passagens de tempo na trama, o que só vem acontecer posteriormente.

No había posibilidad de hacer pases de tiempo. No había exteriores, eran historias “encerradas” em las que los personajes parecían entregados a sus destinos. La psicología de los personajes era muy simple, fácilmente identificable. Por lo general, cada capítulo de estas telenovelas duraba media hora. (FORERO, 2002, p. 104)

⁶ Nomeação para as novelas que tinham em sua trama de amor, uma frustração, o que correlativamente iria contra a formatação do enredo da telenovela. (FORERO, 2002)

A primeira novela brasileira a ser transmitida pela extinta TV Tupi foi **Sua vida me pertence**, em 1951, com capítulos semanais de duração média de 20 min cada capítulo, o escritor e diretor da telenovela era também o ator principal, Walter Foster, com seu par romântico protagonizou o primeiro beijo da TV brasileira (SADEK, 2008).

Em 1962, a TV ganhou ares mais dinâmicos, com a chegada do *videotape*, pois foi possível a inserção de cenas externas e efeitos que até então não eram efetuados nas produções, permitindo incluir mais personagens. Na contemporaneidade, a televisão passa a transmitir mais vivacidade através dos efeitos e os movimentos de câmera, como afirma (FORERO, 2002, p.106) “las cámaras se mueven más, se buscan encuadres más originales. Las tramas secundárias se multiplicam”, isso fez com ocorresse uma maior facilidade de abordagem de temas que encontravam em discussão no momento, como: aborto, o alcoolismo e outros fatores que permeiam a sociedade, muitas vezes arriscando-se a abordar certos tabus. Em 1964, este gênero televisivo torna-se hábito e somente, quatro anos depois, que ela começa a trazer para seu interior aspectos cotidiano nacional, desde as trilhas sonoras ao lançamento muitos cantores, sejam eles nacionais ou internacionais.

Ainda nos anos 60, a TV Excelsior, acaba importando o modelo de telenovela diária já presente na Argentina, passando a trabalhar em relação à reação dos receptores e anunciantes (audiência) em decorrência da duração da trama (SADEK, 2008). A TV Globo fundada em 1967, dois anos após sofre um episódio muito interessante, na telenovela **Anastácia, a mulher sem destino**⁷, essa tinha personagens, baixa audiência e não se sabia como dar continuidade a trama. Foi nesse momento que Janete Clair estreou nas telenovelas, o destino dado pela mesma à trama foi promover um terremoto que matou mais 100 personagens, segundo (GLOBO, 2010, p. 41) também “promoveu um salto de 20 anos no tempo (...), com os sobreviventes, reajustou o enredo e recuperou a audiência”.

⁷ “A Rússia é o pano de fundo de uma paixão proibida, do qual nasce Anastácia. A menina é abandonada na floresta e criada pelo lenhador Pierre. Já crescida descobre que é filha de Nicolau II. Baseada no Folhetim francês *A Toutinegra do Moinho*, de Émile de Richebourg.” (GLOBO, 2010, p. 40)



FIGURA 1: Anastácia (atriz Leila Diniz)
Fonte: Guia Ilustrado TV Globo: Novelas e Minisséries

A telenovela acabou mudando os padrões televisivos de contar história, tornando-a um dos principais programas da grade televisiva, tamanha dimensão exige que as emissoras programem seus investimentos em relação com este formato, além de disputarem audiência com a concorrência.

A cor chega às telenovelas somente em 1973, em que pode ser vista na novela **Bem Amado**⁸, transmitida pela Rede Globo, conforme a própria tiveram dificuldades em administrar esta novidade na novela em questão, (GLOBO, 2010, p.62), “a TV a cores trouxe desafios para a equipe técnica, o que resultou em uma explosão de luz e cores”. O reconhecimento da novela citada acima não está somente na imagem, mas em seus personagens, situações e até mesmo pelo texto da trama. Além de ter sido a primeira novela da Globo a ser exportada, pois, anteriormente só se exportavam textos.

⁸ “A novela usava o cotidiano de uma cidade fictícia no litoral baiano para fazer crítica aos chamados coronéis – políticos e fazendeiros que tentavam se perpetuar no poder” (GLOBO, 2010, p.62).



FIGURA 2: Novela Bem Amado (Primeira telenovela a cores no Brasil)
 Fonte: Guia Ilustrado TV Globo: Novelas e Minisséries

Ao passar do tempo algumas transformações foram ocorrendo no contexto das telenovelas, mais especificamente na estratégia da programação que as incluí, houve a necessidade resgatar tramas históricas, a inserção de uma narrativa voltada mais para os adolescentes, alocada no fim da tarde e duas tramas noturnas. As adaptações e alteração se tornam fatores constantes neste momento, até que em 1970 e 1980, as novelas começam a ser efetuadas voltadas para o mercado internacional, conforme (SADEK, 2008, p. 38) “as telenovelas passam a ser escritas levando em consideração o mercado internacional, para o qual vão com redução de 30% dos capítulos”.

Um dos aspectos que proporcionou que telenovela brasileira fosse algo inédito trata-se a falta de compromisso com as tradições que possibilitou mais liberdade em desenvolver seus formatos, no entanto, o receptor também teve papel fundamental no desenvolvimento da narrativa televisiva. As primeiras telenovelas diferem muito das que se vê hoje, pois ao longo do tempo muito foi alterado com o intuito de manter o telespectador interessado.

Trata-se de um formato que inúmeras vezes, se apropria da realidade efetuando o seu recorte sobre tal e dissemina para os telespectadores novas visões. Contudo, cabe ressaltar que seu regime de crença é o da verossimilhança e não o da veracidade (DUARTE, 2004). O formato atual faz um contraponto com os formatos antigos em que eram apresentados apenas dois capítulos por semana, além de sua produção encontrar-se entre os parâmetros da novela americana e a mexicana.

A telenovela, desde seu início, caracteriza-se por ser um produto midiático destinado a um público muito diversificado, pertencentes a todas as classes sociais, de várias faixas etárias e para todos os gêneros.

A telenovela conta histórias de vida, e, através de personagens, tenta reproduzir fatos e acontecimentos da vida de pessoas reais, a fim de que as pessoas se identifiquem e acabem acompanhando o desenrolar dessas histórias. Essa narrativa, muitas vezes, transporta os receptores para um mundo fantasioso, pois, na maioria das histórias, personagens ricos são infelizes e de mau caráter, enquanto que os pobres são honestos e felizes, ou seja, há a ênfase dos extremos, os quais revelam somente uma das faces do ser humano. Vê-se, então, a presença de estereótipos, de relações, e de papéis sociais nesses enredos. (KEGLER e ARAUJO, 2007, p. 06)

No Brasil, a telenovela demonstra que o cotidiano acaba sendo incorporado de maneira mais ampla e concreta, no momento em que se fazem abordagem de temáticas sociais como: violência urbana, prostituição, homossexualismo, entre outros.

Da década de 1960 para cá, pode-se verificar que a telenovela virou mania nacional. É um programa que garante altos índices audiência às emissoras e, portanto, lucratividade. Ela está presente diariamente no cotidiano dos indivíduos, em diversos horários.

A televisão, logo as telenovelas, são de uma nova ordem, capazes de ocasionar ordens e desordens, a partir do instante que entram nos lares: influenciam cotidianos; desenham novas imagens, propondo comportamentos e consolidando um padrão de narrativa considerado dissonante, tanto para os modelos clássicos e cultos quanto para os populares.

Pode-se dizer que se trata de um dos formatos mais significativos da televisão brasileira, pois possui referência internacional em termos de qualidade. Foi ainda, na década de 1970, que se deu a consolidação da telenovela no país como produto comercial, o que fez com que a emissora Globo instituisse uma grade de horário fixa, após a identificação do público-alvo.

Em se tratando de Rede Globo, para o horário das 18 horas, destinaram-se as novelas que abordavam histórias leves e românticas ou tramas de época; às 19 horas, para novelas com cunho de comédia e às 20 horas (hoje 21 horas) a novelas com um enredo mais denso que as demais, horário este ofertado a propostas diferenciada e sofisticada. Segundo (SADEK, 2008, p. 37), “com adoção estratégica de programação por faixas de audiência, as telenovelas passaram a se especializar por horários, atendendo dos diferentes tipos de espectadores dos domicílios brasileiros”.

Estas foram algumas das adaptações ocorridas para que as telenovelas obtivessem o aprimoramento que pode ser visualizado na tela. Mesmo com todas as mudanças, sua principal característica permanece, o que nos permite dizer, que se trata de característica base, ou seja, agregadora social, reveladora de identidades culturais.

A TV Globo desde 1965 a 2010 produziu 252 novelas, que segundo a emissora houve, durante este percurso de produção, mudanças no conteúdo, porém a forma de criar teledramaturgia continua a mesma, através do diálogo com a sociedade, o que possibilitou que muitos temas que acompanharam mudanças sociais e vários momentos da história estivessem presentes (GLOBO, 2010).

São muitas as exposições implícitas e até mesmo explícitas presentes nas ruas, nas vitrines daquilo que há poucos dias foi exibido nos televisores, por meio das novelas. E a surpresa não é somente em relação à moda como figurino, mas, também, às gírias, às músicas, aos bordões, enfim, a tudo que após ser apresentado por atores, tornando-se objeto de desejo dos espectadores. As telenovelas são um dos grandes portais midiáticos da moda, em que ganha seu espaço estabelecendo laços interacionais com os expectadores através de uma rede de significados valores.

Foi um meio de comunicação que deu suporte à moda, criando uma interação social massificada através de sua visualidade, sendo compreendida como um sistema de significados, experiências, valores, crenças, no contexto de uma sociedade que tem se comunicado através da aparência (KEGLER; ARAUJO, 2007, p. 07).

Criando, desta forma, uma forte influência nos sujeitos, a ponto dos mesmos passarem a se identificar com o que está sendo proposto pela telenovela e inserir-se conseqüentemente em grupos sociais ou criar outros. Um exemplo de telenovela que trouxe informações e disseminou tendências ocidentais, foi à novela “Caminho das Índias”, para além de abordar temáticas importantes como à esquizofrenia e *bullying*, trazem também para o os telespectadores aspectos da moda, cultura, economia e linguagem indiana. Pela riqueza imagética e sonora, pelos aportes sociais, culturais e da história e que se optou pelo “Caminho das Índias”, como objeto deste estudo.

No interior deste gênero há muitas especificidades e variações que dão forma a telenovela atual, possibilitando cada vez mais um amadurecimento na produção das mesmas, fazendo que o consumo da telenovela seja muito significativo, tornando um aspecto presente cada vez mais no cotidiano dos sujeitos.

2.2.1.1 O processo de construção da telenovela

A Rede Globo em seus 45 anos tem um dos números mais significativos em produção de telenovelas, abordando muitas temáticas que retratam o cotidiano em sua maioria. Segundo a própria (GLOBO, 2010, p.05), “a TV Globo produz cerca de 2.500 horas anuais em telenovelas e programas – recorde mundial de teledramaturgia que equivale a 100 longas-metragens por mês -, e mais de 1.800 horas anuais de telejornalismo”.

Deste modo, é possível observar que se tem no Brasil uma produção intensa de telenovelas que são elaboradas a partir da junção de milhares de profissionais de diversas áreas, tratando-se de um processo que compreendem algumas etapas como: pré-produção, produção, pós-produção, lançamento. Pode-se dizer que a construção de uma telenovela, possui uma cadeia produtiva particularmente complexa, pela demanda de um envolvimento de inúmeros profissionais que iniciam seus trabalhos muito antes da própria novela estrear na tela dos televisores dos receptores.

A construção desse gênero da teledramaturgia inicia com a sinopse, fragmento textual responsável por apresentar as tramas principais e paralelas e a projeção das mesmas ao longo da exibição de determinada telenovela. A idéia para a sinopse pode ser originada pelo próprio autor ou até mesmo partir de uma proposta da emissora. Após a aprovação da sinopse pela emissora, inicia-se a redação dos primeiros e demais capítulos, onde os autores podem neste momento do processo de construção da telenovela, contar com outros profissionais, que atuam como colaboradores ou pesquisadores.

Há outras etapas que procedem este primeiro momento que serão descritas brevemente a seguir (GLOBO, 2010):

Pré-produção: nesta fase cabe ao autor e o diretor da novela de forma conjunta decidir de que modo à história vai ser contada imageticamente, por isso entre estas duas figuras se deve haver um nível de afinidade acentuada, para que possa ser criado um projeto bem sucedido.

São também definidos neste momento, a estética da obra, que serão transmitidos para os integrantes da cenografia, figurino, caracterização, direção de arte, fotografia, bem como aos efeitos especiais. Estas áreas depois de receberem o conceito estético da telenovela, iniciam pesquisas, com o intuito de suprir as necessidades da especificidade de cada área. A seleção do elenco, a localização e posterior locação de externas condizentes com o contexto proposto pela telenovela são executadas nesta etapa.

Produção: acontece geralmente dois ou três meses antes da estréia da novela, depois de muita pesquisa e planejamento, é nesta etapa que são construídos os cenários e feita à escolha dos objetos que farão parte da composição do mesmo, bem como a aquisição ou a produção dos figurinos, concomitantemente se faz à definição dos penteados e maquiagem que serão usados por cada personagem que compõem a trama da telenovela.

Para o início das gravações nos cenários ou estúdio, são muitos os profissionais envolvidos, o que permite comparar a produção de uma telenovela como uma engrenagem dirigida pelo diretor deste processo, entre eles⁹:

- a) **Assistente de direção:** responsável por fazer o elo entre as equipes de produção e direção. Identificando condições que propicia condições para o desempenho de um bom trabalho pelo diretor;
- b) **Assistente de estúdio:** transmite as orientações dadas pelo diretor para as equipes de estúdio;
- c) **Coordenador de produção:** gerencia os horários e o fluxo de atores entre o estúdio, as salas de figurino, maquiagem e leitura, além de fazer a ponte de transição a base de produção e o set;
- d) **Cenógrafo:** corresponde aquele que efetua a criação, o desenho e a supervisão da montagem dos cenários;
- e) **Cenotécnico:** quem monta o cenário;
- f) **Produtor de arte:** constitui o ambiente com os objetos apropriados para determinada cena;
- g) **Contra-regra:** toma conta para que todos os objetos solicitados pela produção estejam disponíveis para o desenvolvimento das cenas;
- h) **Figurinistas:** pessoa responsável pela criação e montagem das roupas que farão parte do guarda-roupa dos personagens, bem como influencia na caracterização dos mesmos;
- i) **Camareiro:** supervisiona as trocas de roupas dos personagens em conformidade com o roteiro;
- j) **Maquiador e cabeleireiro:** correspondem aos sujeitos responsáveis pelos penteados e maquiagem dos atores, com a orientação do supervisor de caracterização;
- k) **Diretor de Iluminação:** gerencia o desenho de luzes das cenas;

⁹ Segmentos descritos conforme a estrutura apresentada pela TV Globo, no livro Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries.

l) **Continuista:** responsável pelo registro de todos os detalhes da gravação, com o intuito de conseguir estipular uma continuidade na narrativa. Cuidando do figurino, falas, objetos em cena, ações e outros elementos que estejam ligados ao tempo e espaço determinado pela trama.

m) **Instrutor de dramaturgia:** trabalha a composição dos personagens com os atores;

n) **Câmera:** opera a câmera com as instruções do diretor em relação a enquadramento e movimentos;

o) **Operador de áudio:** responsável por captar os diálogos e os sons ambientes das cenas.

Depois do envolvimento de todos estes profissionais para a gravação das cenas, ainda há outra etapa a ser cumprida para finalização das mesmas, a fim de que estejam prontas para a exibição.

Pós-produção: após a gravação das cenas são efetuadas as finalizações nas imagens, a partir da edição das mesmas, estruturadas em conformidade com o roteiro dos capítulos. Ainda, na edição destas imagens que são possíveis a inserção de efeitos especiais, ajustes, tratamentos da imagem em relação à cor e textura. O áudio percorre uma trajetória muito semelhante à imagem, pois, depois de sua edição pode ser mixado com efeitos, músicas incidentais e trilha sonora.

Lançamento: finalmente para que seja feito o lançamento da novela, é necessário criar uma abertura e pequenos cliques que apresentam a novela e assinalam alguns capítulos. Este geralmente é veiculado um mês antes do início da telenovela, a campanha publicitária em sua maioria se mostra permanentemente atrelada à história da obra, até mesmo no momento de escolha das mídias mais viáveis para veiculação.

São também criadas chamadas que apresentam os personagens e tramas principais já com cenas da telenovela, em paralelo também há uma super divulgação por parte dos jornalistas que se abastecem de informações e encontros com os personagens, entre outros.

O processo de construção da telenovela é complexo e demanda muitas etapas. Que inicia com os autores, que têm a função de provocar o interesse dos telespectadores, o que faz com que eles liguem a TV diariamente para assistir o desenrolar da história, estendendo até o profissional responsável pelo VT de lançamento da telenovela.

2.2.1.2 Telenovela Caminho das Índias

Esta novela foi ao ar no dia 19 de janeiro de 2009, trazendo para a população brasileira, certas peculiaridades da cultura indiana¹⁰, como vestimenta, linguagem, costumes, etc. Escrita por Glória Perez e direção de Fred Mayrink, possui uma diversidade de tendências que deslumbraram alguns espectadores, no horário das 21 horas. Foram apresentados temas relativos à moda, cultura, culinária e outros do povo indiano.

¹⁰ A Índia é um dos países mais populosos, país que compreende uma diversidade de línguas, lugar onde são reconhecidas vinte línguas oficiais, em que a mais usada ao norte é o *hindi*, também caracterizada como a língua central da Índia. Uma das civilizações mais antigas existentes, em que a diversidade é a palavra que melhor identifica a Índia, pela sua variedade de religiões (hinduísmo, budismo, islamismo e outros), de costumes, línguas, classes, entre outros. A moeda vigente é a *rupya*, que significa prata, esta moeda também é usada por outros países, que encontram-se nos arredores da República indiana, fazendo fronteira com a China.

Um contraste de modos de expressão, artes, culinária, linguagem são fatores comuns nos estados pertencentes à Índia, povo muito arraigado ao sentimento de amor pelo seu país e seus ancestrais através da tradição. Algo ainda muito marcado quando se refere à Índia é o sistema de castas, que corresponde um sistema de sedimentação social que se herda, as castas não são consideradas divisões de classe, por acreditarem que não está ligada a bens materiais e sim a um lugar de pertencimento, pois, aquela casta vai ser transmitida de pais para filhos independentemente de que em determinada geração seus bens ou riquezas aumentem ou diminua. Esta crença teve origem no hinduísmo, que prega que a humanidade surgiu de um deus único, nomeado Brahma. No entanto, cada casta gerou-se de uma parte de seu corpo, assim surgem às quatro castas básicas: da boca corresponde à parte mais alta do corpo de Brahma, dali surgem os *Brâmanes*, casta que representa os sacerdotes, professores e sábios; dos braços do deus, surgem os guerreiros e governantes, representantes da casta dos *Xátrias*; das pernas são originados os comerciantes, pertencentes à casta dos *Vaisias*; e dos pés surgem os agricultores e prestadores de serviços, casta nomeada como *Sudras*. E da poeira dos pés de Brahma, surgem o *dalits*.

A simbologia corresponde a melhor forma de entender a cultura da Índia, pois, saber o que significa muitos deuses com cabeças de animais ou vários braços, é como compreender parte de uma cultura marcada pelos contrastes que se desenvolveu a milhares de anos. Os muitos deuses encontrados nas crenças indianas correspondem às várias formas de deus, apesar de deus ser único e absoluto para eles, os mesmos são caracterizados por conter muitos braços, que carregam símbolos, flor de *lotus*, livros, os quatro pontos cardeais, entre outros. Onde o preceito básico e incontestável para aqueles que seguem o hinduísmo mais especificamente é a crença na reencarnação, parte de um aspecto em que se pode então entender o sistema de castas mencionado anteriormente. Quase tudo na Índia gira em torno da religião, porém o principal propósito é o conhecimento (CARRIERE, 2009).

A trama foi interpretada pelos protagonistas: Juliana Paes, Márcio Garcia e Rodrigo Lombardi, como co-protagonistas principais Christiane Torloni, Débora Bloch; Alexandre Borges, Letícia Sabatella e Cléo Pires foram os antagonistas principais. A novela totalizou 203 episódios, o que coloca sua extensão dentro da normalidades das novelas do horário nobre da emissora, pois, uma novela deste horário na grande maioria das vezes a sua narrativa desenrola-se em duzentos a trezentos capítulos, que possuíam duração de 1h e 10 min de segunda-feira a sábado.

A telenovela foi organizada em duas etapas distintas em sua trama. Uma delas que corresponde à composição de um núcleo indiano, com a passagem de tempo de aproximadamente 20 anos, quando a trama começa a desenrolar-se definitivamente, unindo os dois personagens principais. A outra se refere ao núcleo brasileiro, que por sua vez deixa em evidencia dicotomias como amor e razão, sanidade e loucura, que segundo a autora da telenovela “Caminho das Índias”, Glória Perez, compreende crenças e valores que diferenciam o ocidente do oriente. A partir da criação destes dois núcleos foi possível colocar propagar particularidades da cultura indiana, assim como, fazer um contraponto com a cultura brasileira (GLOBO, 2010).

A trama central envolve os personagens Maya¹¹, vivida pela atriz Juliana Paes e Bahuan¹² (Márcio Garcia). A novela inicia com uma paixão proibida entre os dois jovens indianos originários do Rajastão¹³, como pode ser avistado na fig. 4, porém de castas muito distintas, pois a primeira pertence à casta dos comerciantes e o segundo é um *dalit*, que segundo os preceitos tradicionalistas indianos corresponde à poeira dos pés do Deus Brahma, ou seja, a classe mais baixa e oprimida. Mesmo sendo criada por um brâmane¹⁴ (Shankar), Bahuan ainda sofre preconceito pela sua casta de origem. Esta paixão ora é ambientada na Índia, ora Brasil.

¹¹ Pertence a uma tradicional família da casta dos comerciantes, cujos pais são Manu e Kochi. Mas para desgosto deles, apaixona-se por Bahuan, um intocável (*Dalit*). Não conseguiu fugir com Bahuan e acaba se casando com Raj, e construindo um grande amor.

¹² Jovem rico e culto, formou-se fora do país. Foi criado por Shankar, um brâmane, por ter perdido seus pais cedo. Não esquece o preconceito sofrido por ser um *dalit*, que impede de viver seu amor com Maya.

¹³ “O Rajastão resume a Índia do imaginário popular, dos marajás, dos turbantes e dos sáris. De palácios suntuosos e fortes impenetráveis, é a "terra dos reis", um perfeito caleidoscópio indiano. Lar dos "*rajputs*", clãs de castas guerreiras que dominam a região há cerca de mil anos, o Rajastão de hoje é um mosaico de antigos reinos feudais unificados há somente 60 anos, na independência da Índia. Antes disso, esses reinos eram reconhecidos pelas proezas em batalhas”. Retirado do site: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u335992.shtml>

¹⁴ Casta dos detentores de conhecimento (sábios, sacerdotes e professores) – a casta mais alta, saiu da boca de Brahma.

Maya grávida de Bahuan (sem ele saber) casa-se com o Raj, filho de Indira¹⁵ e do comerciante Opash¹⁶, fig.4, pelo fato de seu casamento ter sido arranjado pelas famílias de ambos, algo tratado com “normalidade” pela cultura indiana. Logo, guarda segredo sobre a paternidade de seu filho.



FIGURA 3: Raj e Maya

Fonte: Guia Ilustrado TV Globo: Novelas e Minisséries



FIGURA 4: Maya e Bahuan

¹⁵ “Esposa de Opash e mãe de Raj, Amithab, Ravi e Shanti. Muito dedicada à família, entra em constante atrito com a sogra. Como uma tradicional indiana, também é muito ligadas aos costumes.

¹⁶ Marido de Indira, com quem teve os filhos Raj, Amithab, Ravi e Shanti. É um homem muito religioso, cumpre fielmente os ritos do hinduísmo e possui uma loja de tecidos.

Raj, desconhece a existência de um filho com sua grande paixão, a brasileira Duda, fig.10, a quem havia jurado casamento. No entanto, Raj não tem coragem de ir contra as tradições da família e casa-se com Maya e logo se apaixona por ela. O filho de Maya acaba sendo criado com todas as honras da família de seu marido, principalmente de Opash que muito desejava um neto homem para seu herdeiro.

Por Maya e seu filho estarem sendo o centro das atenções na família Ananda, acabam por despertar a inveja de Surya¹⁷, casada com o filho mais velho de Opash, Amithab¹⁸ e mãe de uma menina, Anusha¹⁹. Sente-se ameaçada por Maya, por medo de perder sua posição na casa, começa a investigar a vida mesma, a fim de chantageá-la. Além de sofrer com as chantagens da cunhada, Maya, ainda precisa proteger-se das investidas de Bahuan, que não se conforma com o seu casamento, não acredita que o amor deles tenha acabado.

Com receio de perder seu marido, Maya tenta de todas as maneiras guardar seu segredo. Porém, no final da trama após ser enxotada pela família de Ananda, é perdoada por Raj. Bahuan casa-se com a indiana Shivani²⁰ e Duda casa com o pediatra Lucas.

No núcleo brasileiro, a trama principal envolve o empresário Raul²¹ Cadore que é seduzido pela psicopata Yvone²², que ajuda o mesmo a simular a própria morte, muda de identidade e abandonando a família para viver uma vida fora do país. Suas ações são movidas pelo tédio vivido em seu cotidiano e Yvone impulsiona Raul para que o mesmo tome um novo rumo, desviando da empresa do pai, onde trabalhava com o irmão Ramiro, uma grande quantia de dinheiro.

Traído por Yvone com seu cúmplice Mike, os dois são procurados pela justiça, ele se une com o indiano Gopal e volta para o Brasil, a fim de vingar-se e recuperar seu dinheiro, porém é descoberto e tem de agüentar as conseqüências de seus atos. Em síntese, a novela ocorre em torno destes dois eixos, concomitante são desenvolvidas outras pequenas tramas paralelas, que fazem um link com as duas maiores.

O índice de audiência da telenovela era significativo, sendo que a mesma chegou a “registrar 55 pontos de audiência e 77% de participação entre os aparelhos de TV ligados -

¹⁷ Esposa de Amithab e mãe de Anusha é a primeira nora, mulher do filho mais velho. Sofre por não conseguir ter um filho homem.

¹⁸ Marido de Surya, pai de Anusha e irmão mais velho de Raj, Ravi e Chanti. Apegado as tradições.

¹⁹ Menina esperta, amiga de Lalit.

²⁰ É indiana moderna, filha de um milionário, o Mugdaliar. Estudou fora do país.

²¹ Filho do Sr. Cadore, gerencia a empresa da família com o irmão Ramiro, com quem não tem um bom relacionamento. Cansado da vida que leva, resolve abandonar sua família e viver uma outra vida ao lado da ardilosa Yvone, uma psicopata. Sofre um golpe da mesma.

²² Mulher bela e sedutora. Uma psicopata, que passa por cima de todos para atingir seus objetivos, sem deixar rastros da devastação que causa. Seduz Raul e torna a vida insustentável depois de seu golpe dar certo.

um excelente número. As duas últimas novelas das oito - Duas Caras e A Favorita - alcançaram 47 pontos e 50 pontos, respectivamente em sua última exibição”, segundo o colunista Lauro Jardim, da Revista Abril [Online]²³. Vê-se então a relevância que a telenovela, em especial “Caminho das Índias”, obteve no cotidiano das pessoas.

A cultura indiana foi apresentada na telenovela não somente pelas falas retiradas do vocabulário hindu, mas também através de outro tipo de linguagem, a corporal codificada, transmitidos também através do olhar intenso do indiano. E que também reflete no cotidiano, em que o coletivo é algo cultivado e não a individualidade presente na contemporaneidade do núcleo brasileiro, que se apresenta através da vivência familiar, do culto a famílias grandes típico da cultura indiana. Além disso, a cultura indiana foi expressada através da musicalidade e da dança, presente no cinema de *Bollywood*, com um conceito arraigado aos costumes, porém com releituras que inserem em categorias atuais que são aceitas por qualquer telespectador que não seja oriental, que se vê envolvido pelo ritmo é marcante e contagiante. Assim como a musicalidade, a dança se faz presente constantemente na trama da telenovela, possuindo também uma releitura *Bollywoodiana*.

Pode-se dizer que a trama narrativa da telenovela “Caminho das Índias” se assemelha muito com o mundo em que se vive, onde há simultaneidade de culturas diferentes convivendo juntas, onde as visões são completamente diferentes em torno de um mesmo objeto. Porém não somente a Índia foi aspecto abordado nessa telenovela, mas também assuntos polêmicos como, esquizofrenia, a psicopatia e a diferença destas em relação à loucura, o jovem e a violência, entre outros. Inserindo estas temáticas dentro desta multiplicidade presente na telenovela, englobada pelo núcleo brasileiro, que propõem além da demonstração de tais fatos, uma reflexão dos telespectadores, pois, a telenovela tem sua roupagem construída sobre o real.

²³ Informação disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/radar-on-line/televisao/final-feliz/>

PRODUÇÃO
Ação na trama narrativa

Na telenovela a moda é fator determinante na constituição dos personagens, pois, o figurino auxilia na caracterização dos atores discursivos e dá bases para a definição de identidades e possibilidades de identidades e possibilidades de identificação. Bem como, a moda se faz presente em aspectos como o cenário e a linguagem, ou seja, a moda se faz presente dentro da trama da telenovela em vários momentos.

A moda acaba sendo proposta dentro da telenovela como um elemento comunicacional, que transmite sentidos através da gama signíca compreendida por cada elemento modal dentro da trama da telenovela, que ultrapassa as instâncias do fictício propagando-se para o cotidiano. O que permite estender o olhar também para este fator dentro da telenovela que contribui a partir de seus atributos específicos para a legitimação e a propulsão a identificações.

A palavra moda deriva do vocábulo *fashion*, que se refere à atividade e, no sentido original de sua terminologia, exprime o conceito de fetiche, tão almejado pelos consumidores que segundo (BARNARD, 2003, p. 24), visualizam suas roupas como “hieróglifos sociais” omitindo sua posição social ao mesmo que a comunica.

A moda representa considerável relevância na sociabilidade dos sujeitos nas interações cotidianas, atribuindo identidades e papéis sociais aos indivíduos. Os aparatos ideológicos usados pelas mídias, que articulam e difundem tendências de moda, são elementos fundamentais na percepção que os indivíduos fazem desses produtos e precisam ser investigados com propriedade a fim de esclarecer as estratégias de manipulação que elas adotam, com o intuito de defender a livre expressão identitária e o esclarecimento do indivíduo (MORAIS, 2006, p. 10).

O que permite visualizá-la como um elo que estabelece as relações sociais, levando em consideração que este não é o único modo de constituição destas relações. A moda se faz existente a partir da subsistência de duas concepções: a necessidade de união e a de aspiração pelo isolamento, em que se uma das duas estiver em falta no cerne social, à outra não se constituirá.

Estas duas acepções referem-se ao anseio do indivíduo de ser um sujeito particularizado e visto pelos demais como tal, ao mesmo tempo em que possui a necessidade de pertencimento a algo, como, por exemplo, grupos sociais, sem que corra o risco de perder sua individualidade. Neste sentido, a moda acaba por reunir estes dois fatores.

Para além destas instâncias, o campo da moda é um meio de comunicação não-verbal, que se encontra constantemente em pauta nas mídias, que disseminam modos de vestir, agir e

uma diversidade de possibilidades de criar /recriar a partir do já existente, bem como o poder de inibir os aspectos já ultrapassados.

As mídias representam papel central no processo de legitimação de gostos e referências estéticas na contemporaneidade. No campo da moda, ela própria se confunde com seu meio de articulação, tendo em vista sua dimensão espetacularizada atribuída na contemporaneidade (MORAIS, 2006, p. 10).

A experiência do indivíduo não está mais totalmente calcada nas tradições ou aspectos culturais, mas também no discurso mediado pelas instituições. Mediação, que segundo (SILVERSTONE, 1999, p.37), “é infinita, produto do desenredado textual nas palavras, nos atos e nas experiências da vida cotidiana”, como exemplo pode-se usar as telenovelas, que se apropriam de fragmentos da realidade, usufruindo de maneira explícita das tendências da moda, propiciando uma incorporação significativa por parte dos espectadores. A dimensão que a mídia televisiva obtém é essencialmente relevante, ao ponto de ser um dos principais meios de propagação modal.

A moda possui um percurso que inicia nos primórdios da humanidade e se estende até a atualidade. Faz parte das experiências e vivências humanas, sofrendo constantes alterações, seja pelos movimentos sociais, culturais, econômicos ou midiáticos.

Neste sentido, partimos da premissa de que a moda contribui para a criação e/ou manutenção de identidades assumidas pelos sujeitos e que, a mídia contribui sobremaneira neste processo, legitimando ou disseminando tendências.

Para efeitos deste estudo, considera-se a moda, a mídia e as identidades como fatores interligados, que se sustentam. Neste capítulo, são apresentados conceitos e proposições que envolvem a moda e as identidades, possibilitando uma contextualização e entrelaçamentos entre as duas temáticas.

3.1 A moda²⁴

A moda dá seu ponta pé inicial quando o ser humano, na pré-história, passa a utilizar folhas vegetais e posteriormente, peles de animais para cobrir o corpo. A necessidade de

²⁴ Esta seção que fala sobre a moda foi toda escrita com base nas idéias encontradas no livro História da Moda do autor João Braga, 2007.

vestimenta, além do pudor, pode ser, visto como um fator de proteção, pois por meio de adornos eles acreditavam ser uma “maneira que o ser humano encontrou de se impor ao demais, inclusive mostrar bravura ao exhibir dentes e garras de ferozes animais, além de ter a pele para cobrir o corpo com tangas e/ou sarongues e carne para alimentação” (BRAGA, 2007, p. 18).

O uso de peles estava relacionado com a proteção pelo fato de existir certa preocupação com questões de sobrevivência. Com o passar do tempo, passaram a utilizar alguns óleos e gorduras também de animais e cascas de determinadas árvores para deixar as peles impermeabilizadas e macias. Elas eram presas ao corpo com fragmentos de animais, a exemplo pode-se citar: os dentes, os nervos e os tendões.

O tempo segue, o homem deixa de ser nômade e dá início à criação de gado e à agricultura. Desta destaca-se o linho, que passado por feltragem²⁵ e tecelagem²⁶, propiciou o surgimento de tecidos. Em sua maioria, eram utilizados em peças de roupas, incrementadas com pedras coloridas, garras, franjas e outros.

A tecelagem é umas das técnicas usadas pelos sumerianos²⁷ na confecção de saiotas de pele, intitulados *Kaunakés*, cuja característica era a de exhibir tufo de lã na parte externa, que se transformavam em franjas, fazendo assim um acabamento na peça. Este povo utilizava peles de animais ou tecidos artesanais para a composição de sua indumentária, sendo que os homens usavam os *Kaunakés* na altura da panturrilha, ficando com o colo todo descoberto, já as mulheres cobriam-se inteiramente, com vestes longas enroladas ao corpo, denotando uma roupa espiralada, como podem ser visualizadas em esculturas e pinturas dos sumerianos nas figuras 5 e 6, (BRAGA, 2007).

²⁵ O feltro é o tecido mais antigo que existe. Sua matéria prima é a lã ou outras fibras animais, sendo que o processo tradicional da feltragem requer apenas lã, água, sabão e duas mãos.

²⁶ É o ato de tecer, entrelaçar fios de trama (transversal) e urdume, (longitudinal) formando tecidos. Também conhecidos como tecidos planos ou de cala.

²⁷ “No decorrer da história mesopotâmica, os sumérios são considerados como a primeira civilização a ocupar os territórios entre os rios Tigre e Eufrates. No quarto milênio antes de Cristo, as primeiras populações sumerianas teriam se deslocado do planalto do Irã até se fixarem na região da Caldeia, que compreende a Baixa e a Média Mesopotâmia. Provavelmente, Quish foi a primeira cidade fundada e logo foi seguida pelo surgimento de cidades como Eridu, Nipur, Ur, Uruk e Lagash. Uma das mais significativas contribuições dos sumerianos está ligada ao desenvolvimento da chamada escrita cuneiforme. Neste sistema, observamos a impressão dos caracteres sobre uma base de argila que era exposta ao sol e, logo depois, endurecida com sua exposição ao fogo”. Disponível em: <http://www.historiadomundo.com.br/sumeria>



FIGURA 5 - Estátua de uma mulher sumeriana
 Fonte: images.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi

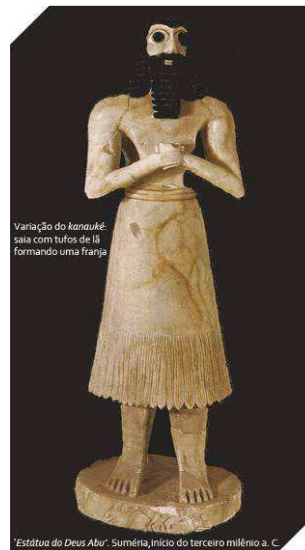


FIGURA 6 - Estátua de Deus Abu
 Fonte: www.chicorei.com.br/moda

Assim como os demais tecidos, como por exemplo, o linho, é possível afirmar que produção do algodão pode ser considerada um avanço, pois logo se transformou no principal tecido usado para a elaboração de roupas. Porém, o uso do algodão para fabricação de tecidos não inibia os demais, que também eram utilizados em concomitantemente. Cabe destacar que, naquela época, o status era demonstrado através dos tecidos que cobriam os corpos dos indivíduos, bem como pelos adornos, ou seja, os acessórios usados acabavam por propiciar prestígio.

Outro aspecto muito particularizado dos sumérios era o uso de cabelos longos por homens e mulheres, também era comum cacheá-los. Cabe destacar que os homens o faziam também em suas barbas. As mulheres que não possuíam títulos, ou seja, não coroadas não utilizavam de muitos ornamentos em suas cabeças, já os homens usavam brincos e um gorro chamado, *barrete frígio*²⁸. Os sapatos caracterizavam-se por uma bota oriental com o bico levemente inclinado.

Assim como na Mesopotâmia, no Egito as roupas também eram objetos de distinção de classes sociais, porém com o calor desta região as peças eram mais delimitadas, usavam o *Chanti*²⁹, tanga masculina, e o *Kalasis*³⁰, corresponde a uma túnica longa que podia ser usadas por homens e mulheres. A cor predominante nestas vestimentas era o branco, impulsionado pelo forte calor do Egito. Os tecidos mais utilizados eram o algodão e o linho, ou seja, fibras vegetais apenas, pois as fibras animais eram consideradas, por uma questão cultural e religiosa, impuras pelos egípcios.

Estas roupas pareciam estar bem próximas ao corpo, porém, talvez o padrão estético da própria arte que dê essa característica à indumentária; contudo, acreditava-se também que essas roupas seriam costuradas nas laterais, dando à peça uma espécie de elasticidade e maior aproximação ao corpo. (BRAGA, 2007, p. 22)

Era cultural e também por necessidade relativa à higiene, a raspagem de todos os pelos do corpo, dentre eles os cabelos. Nas representações iconográficas, aparecem, muitas vezes, sujeitos com cabelos longos, isto era possível pelo uso de perucas fabricadas a partir de fibras vegetais, linho e palmeira. A peruca era utilizada como proteção contra o sol escaldante, além de adornar, como pode ser visualizado na figura 7:

²⁸ Gorro usado pelos homens.

²⁹ Tanga masculina.

³⁰ Túnica longa unissex.



FIGURA 7 - Os egípcios e suas vestes
Fonte: www.google.br/imagens

Era comum, no Egito, o uso de acessórios como braceletes, brincos, colares. Os indivíduos de maior porte aquisitivo usavam colares que ocupavam toda a frente de seu colo e, muitas vezes, também as costas com pedras preciosas ou vidros coloridos. Além de barbas postiças derivadas da cerâmica. Mesmo sendo algo habitual andar descalços, usavam sandálias trançadas de material de palha, que os protegiam da areia.

Já na antiguidade clássica, mais especificamente em Creta, a indumentária diferenciava-se das demais por apresentar uma disparidade muito acentuada entre homens e mulheres.

Os homens com roupas simplificada de características ainda primitivas, usavam uma espécie de tanga com um cinto e o torso normalmente nu; as mulheres, bem diferentes, usavam saias longas no formato de sino com babados sobrepostos, uma espécie de avental na frente e nas costas sobre a saia (lembrando a tanga masculina) e, na parte superior do corpo, portavam um tipo de blusa costurada nos ombros de mangas curtas, porém deixando os seios à mostra – podendo ser associado à questão da fertilidade e fartura. As menos favorecidas usavam só a saia. Acredita-se que essas roupas fossem feitas de linho, lã e couro. Havia diferenças entre as roupas masculinas e femininas, contudo, em seus hábitos, havia pontos em comum. Um deles era o de afunilar muito a cintura: homens e mulheres, desde crianças, assim o faziam com um cinto; outro aspecto foi os cabelos longos em cachos, também usados por ambos os sexos (BRAGA, 2007, p. 24).

Através da citação anterior, pode-se observar que, neste período, acentua-se certa assimilação ou necessidade de aspectos que distinguem os gêneros, pois até então os dois usavam ornamentos e peças muito semelhantes, que não demarcavam as instâncias ocupadas por cada gênero.

Na Grécia, o que ressalta no vestuário são os drapeados muito sofisticados e marcantes. Os gregos preocuparam-se, necessariamente, com os valores morais no momento de compor seu vestuário, do que propriamente com a natureza erótica que a mesma era capaz de representar/transmitir, pois, “um retângulo de tecido era suficiente para criar uma peça mais característica de sua indumentária” (BRAGA, 2007, p. 25).

Este retângulo de tecido corresponde ao *quítion*³¹, cujo mais longo era usado por mulheres e por homens mais reverentes, presos por broches/alfinetes e um cordão ou cinto para amarrar. Os *quítions* possuem uma diversidade de cores, porém com o passar do tempo já não eram mais constituídos de um retângulo apenas, mas se transformaram em duas partes costuradas, o que possibilitou a existência de mangas nas peças.

Como trajes complementares faziam o uso dos mantos. Para os homens havia dois produzidos de lã grossa: a *clâmide*, caracterizada por ser mais curta e foi instituída como capa militar e os *bimation*, uma roupa civil, utilizada especialmente em dias de frio. O manto feminino era dotado de grandes dimensões que se estendiam até os pés.

Para o povo grego a barba era sinônimo de seriedade e decrepitude, pois o mais jovens não usavam barbas e os cabelos masculinos eram em sua maioria curtos, somente os das mulheres eram longos, muitas vezes presos por fitas ou *chinós*³². Com o passar do tempo, o vestuário grego tornou-se luxuoso e ostensivo, carregados de profusão.

Na Idade Média, se iniciou um trabalho intenso com as lãs, concomitantemente o linho, o cânhamo e o algodão foram incorporados na composição de tecidos e peças específicas. Neste período, os homens usavam túnicas consideravelmente curtas em relação às femininas, juntamente com calções denominados *braies*, ou calças longas com atados de tecido abaixo dos joelhos, acima destas peças usavam mantas que poderiam ser pele de animal ou couro, presos por alfinetes/broches. As mulheres usavam túnicas longas amarradas na cintura por cintos ou fivelas. Sobre a túnica era posto um xale também preso por broche ou fivela, conforme figura 8, e como roupa mais íntima usavam uma camisa branca de linho com abertura frontal até o peito. Ambos possuíam cabelos longos e era comum o uso de calçados fechados ou sandálias (BRAGA, 2007).

³¹ “Era a túnica usada pelos gregos, colocada no corpo presa sobre os ombros e embaixo dos braços sendo uma das laterais fechada e outra aberta, que pendia em cascata”. (BRAGA, 2007, p.25)

³² Suporte que prendia os cabelos na nuca.

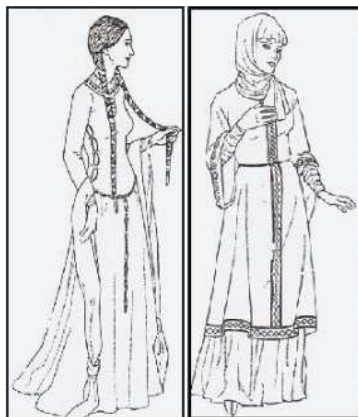


FIGURA 8 - Vestuário feminino na Idade Média

Fonte: images.google.com.br/imgres?imgurl=http://dumayisiro.files.wordpress.com/2009/09/idade-mediatoromantica-homens.jpg&imgrefurl

Na Idade Moderna, havia uma tentativa de recuperar as influências greco-romanas, momento em que ocorrem inúmeras transformações como, por exemplo, a sobreposição da secularidade em relação à religião, o mecenato no poder, entre outras que influenciaram o cotidiano dos sujeitos. Cidades como Veneza, Florença, Gênova, começam a produção de tecidos de qualidade superior, como é o caso dos brocados, das sedas, dos veludos e dos cetins. Esta sofisticação se refletiu linearmente na elaboração das roupas (BRAGA, 2007).

Era um momento em que as cortes achavam-se muito bem instaladas. As influências/tendências modais partiram, em um primeiro instante, da corte italiana e com o decorrer do tempo as demais também passam a refletir suas influências.

Para o sexo masculino a roupa que marcou este período foi o gibão³³, acompanhado de um *basque*³⁴ sobre o calção, ainda sobre o gibão usava-se uma *jacket*, túnica aberta na frente e de dimensões consideráveis. Como roupas íntimas utilizavam dos calções bufantes, as *braguettes*³⁵, que acaba por evidenciar a questão da virilidade e a masculinidade dos indivíduos. As pernas eram marcadas pela utilização de meias coloridas, pois as mesmas emitiam um código de pertencimento a um grupo.

O vestuário feminino era marcado pelo decote acentuado, que foi sendo regulado até o surgimento de uma gola, nominada rufo, por ser muito semelhante a uma grande roda. Era elaborada com tecidos finos e permeada de efeitos tiotados³⁶ brancos. Cabe salientar que o

³³ Túnicas curtas.

³⁴ Peça similar ao paletó, acolchoado, possuindo ou não mangas.

³⁵ Braguilha da calça.

³⁶ Este tipo de efeito é específico da gola rufo, usada por homens e mulheres. Trata-se de um efeito efetuado em tecido fino e engomado.

rufo foi usado por ambos os sexos. Os sapatos eram de pontas achadas e largos, denotando conforto.

A sociedade na Idade Contemporânea do século XIX é marcada pela delimitação de três classes: o clero, a nobreza e o restante de população. Culminou nesta época, uma insatisfação com as diferenças sociais, bem como a exacerbação das regalias das classes mais favorecidas.

A partir deste momento, a moda começa a sofrer muitas mutações que resultam em grandes modificações, principalmente após a Revolução Industrial. Dá-se início a uma tendência de roupas práticas e confortáveis, deixando de lado alguns aspectos marcantes que antecediam esta conjuntura.

A tendência agora se volta para a natureza, com influência inglesa, originária do campo, com atributos de praticidade e conforto. As roupas masculinas adquiriram sobriedade, com o uso dos casacos, botas, golas altas e lenços amarrados ao pescoço.

A moda feminina se tornou visivelmente extravagante. Exibidas através de vestidos simples muito similares a camisolas soltas na cintura, em que a transparência tomava a cena, eram tecidos brancos de *mousseline*³⁷. Quando os vestidos graciosos e diáfanos não possuíam mangas eram usadas luvas, com o intuito de proteger as mãos. Os pés ficavam amostra e os decotes correspondiam a formas quadradas ou em “v”, evidenciando o colo. Entra em moda o xale, geralmente importado da Índia ou da França.

No século XX, a moda começa a delinear-se por decênios, especificamente entre os anos de 1910 a 1940. Antes da primeira Guerra Mundial os ares eram de pura alegria, requinte e ostentação, um cenário que muda rapidamente com eclosão da guerra, pois, a figura masculina agora se faz ausente do ambiente de trabalho e essencialmente presente nos campos de batalha. Esse fato possibilitou que as mulheres independentemente da classe social transitassem entre diversos setores, rompendo as barreiras limitadoras de suas práticas e legitimando a sua emancipação.

As mudanças sociais pedem adequações à moda. As roupas usadas se encontravam nas cores mais escuras, como: preto e cinza. Com a necessidade de a mulher trabalhar se vetou o uso de espartilhos, uma vez que estes acessórios limitavam seus movimentos, assim como também resultado das demandas de trabalho as saias e vestidos foram reduzidos à altura da

³⁷ “É um tecido de algodão macio e fino, construído em ponto de tafetá. Por vezes, é estampado ou tingido. É fresco, muito confortável e acessível, com uma aparência limpa e simples. Tem contagem baixa de fios, inferior a 160 fios por polegada quadrada”. Retirado do site: <http://www.portaisdamoda.com.br/glossario-moda~tecido+mousseline.html>.

canela, deixando os sapatos e as pernas visíveis, porém cobertas por meias escuras. Os chapéus ganham espaço no vestuário feminino.

A moda masculina permanece pautada pela praticidade e simplicidade, tendendo para uma uniformização, uma vez que todos se vestiam com paletó, colete, gravata e calças compridas.

Entre as décadas de 1950 a 1970, dá-se o surgimento de um novo estilo, marcado pela luxuosidade e glamour, com o intuito de resgatar o que foi perdido na época da guerra, intitulado por anos dourados. Um novo estilo passa a ser exibido, pelo uso de saias rodadas que marcavam a cintura, acompanhadas de uma cinta muito apertada, nomeadas como cintura de vespa, conforme Figura 11, os chapéus por sua vez sofreram um aumento nas abas e os sapatos eram os *scarpins*, de bico muito fino e salto alto, além do uso de bijuterias finas muito semelhantes às jóias.



FIGURA 9 - Modelo anos 50

Fonte: images.google.com.br/imgres?imgurl=http://diacomum.moda.zip.net/images/2239151791_4d5af0feb6.jpg&imgrefurl

O forramento dos sapatos com o mesmo tecido dos vestidos ou com os mesmos bordados representava o que havia de maior bom gosto, assim como as inseparáveis luvas, que foram adequadas para o dia-a-dia em tamanho menor, até os punhos.

A moda masculina acaba revivendo o início do século XX, determinado pelo uso de paletós compridos, calças justas e até mesmo chapéus de coco, caindo em desuso o colete e instituindo a utilização de ternos mais contidos, com o acompanhamento da gravata. Pode-se afirmar que o estilo feminino era da mulher vinculada à família, mas ao mesmo tempo sofisticada e com o advento da televisão, os jovens passaram a buscar sua identidade própria na moda, estimulando o uso de cigarretes³⁸, por exemplo.

A partir dos anos 1980, a abundância de contrastes e influências é um aspecto muito saliente, pois possibilita que os opostos possam conviver de forma harmoniosa. Aqui as oposições semânticas se fazem presentes construindo a identidade da moda, como, por exemplo, caro x barato, masculino x feminino e assim sucessivamente.

A multiplicidade modal construiu a percepção de que não existia algo estanque, mas uma diversidade que se expande juntamente com o movimento da luz, permitindo um leque de possibilidades e formas de se fazer moda.

Emerge o conceito de tribos da moda, que se refere a um grupo que segue um estilo com identidade própria, a partir de inúmeras possibilidades, como é o caso dos punks, emos, hippies, entre outros.

³⁸ Calças um pouco mais curtas, ou seja, usadas acima do tornozelo.

Neste período, a cor preta foi um fator identitário da moda, por ser utilizada pela grande maioria dos grupos. Assim como, também o culto ao corpo se inseriu neste processo de formação da identidade da moda desta década.

Não havia uma diferença relevante no modo de vestir-se do homem e da mulher, pelo fato da linguagem modal nascer do mesmo contexto, também pela posição ocupada pela mulher no mercado, que vem estabelecer parâmetros mais igualitários entre os sexos.

A partir dos anos 2000, os conceitos e os valores da moda mudaram, mas não como se projetava nos anos 1960, com roupas futuristas. Ao contrário, surgem novas tendências que minimizam o luxo e o *glamour* ostensivo, transformando-se em um *glamour* ameno, pautado na fluência dos materiais. Os sujeitos passam a comprar roupas almejando adquirir conforto, durabilidade, entre outros.

É também nesta época, que a moda se torna assunto preponderante, com inúmeras influências. No Brasil, ocorre um despertar dos estilistas para a cultura brasileira, ressaltando em suas coleções aspectos característicos da sua diversidade, deixando de lado a assimilação de tendências estrangeiras apenas, incrementando a moda brasileira.

Hoje a moda por meio da diversidade de forma e materiais procura dar conta de todos gostos, estilos e escolhas. Também traz certa efemeridade e fluidez, retratando, de certo modo, a complexidade das identidades e as múltiplas identificações que também permeiam a pós-modernidade. A moda tem passagem livre pelos diversos âmbitos, o que permite que a mesma possua uma flexibilidade de possibilidades de legitimação independente da instância que se encontre, pelo fato de possuir uma gama diversificada de manifestações.

A moda presente nas mídias, em especial a televisiva, a mesma acaba estipulando formas de pertencimento, discursos e linguagens, em que corresponde a uma narrativa composta carga simbólica e sónica, que traz a moda como um meio de expressão cultural do sujeito, que se legitima através das escolhas, das similaridades que propõem novas identificações, que logo darão propulsão a formação ou contribuição a complexa identidade.

3.2 Os discursos das identidades híbridas

Existem muitos conceitos de identidade, o que, muitas vezes, torna-se complexo perante aos aspectos propostos pela contemporaneidade, que afetando consideravelmente a questão identitária do indivíduo, forma em alguns momentos um simulacro da sua própria subjetividade³⁹. Isso se dá por meio de um discurso imposto ao sujeito por inúmeros meios, numa diversidade de marcas culturais que possibilitam a desconstrução das perspectivas relacionadas à identidade pelas mais variadas áreas disciplinares, que reпреendem a existência de uma identidade íntegra, nativa e única.

Para uma melhor estruturação das idéias que serão apresentadas neste texto e, conseqüentemente propiciando um entendimento sobre o assunto abordado, faz-se necessária uma contextualização a cerca da temática identidade, fazendo uma aproximação com aspectos presentes na moda e a mídia televisiva.

As identidades se fazem existentes a partir dos atributos oferecidos na linguagem e no sistema simbólico em que são representadas, sendo assinaladas principalmente pela diferença, ou seja, pela negação de algo, a fim de que seja presumido que não há possibilidade de existência de uma similaridade acerca de duas acepções, como por exemplo, as oposições binárias (recurso extremo que possui o intuito de designar a diferença de forma clara, propriedade muito eficaz na geração dos significados), conferindo então uma disjunção entre ambas. Desta forma, pode-se afirmar que a diferença poder ser mantida pela supressão. Além de ser uma das idéias essenciais para o entendimento do procedimento de edificação cultural das identidades, percebe-se que esta edificação parece estar presente na telenovela, em especial a que possui na composição da sua trama, dois núcleos consideravelmente distintos, onde acabam por se assemelhar as oposições binárias, onde as diferenças são apresentadas ao telespectador, tornando-as notórias, o que propicia ao receptor uma percepção acentuada em relação a características específicas pertencentes a determinados núcleos, principalmente quando estes aspectos estão interligados a cultura.

³⁹ Se faz existente uma superposição entre os termos “identidade” e “subjetividade”, porém o segundo “termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre quem nós somos. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. (...) O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas da identidade. Ele nos permite explicar as razões pelas quais nós nos apegamos a identidades particulares” (WOODWARD, 2000, p.55-56)

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais - são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. (WOODWARD, 2000, p.40)

Tanto os aspectos simbólicos, que são em meio à contemporaneidade constantemente ofertados aos indivíduos, como os aspectos sociais, que são fatores contribuintes para a construção de uma identidade, são elementos que integram parte do processo identitário. Essa oferta de aspectos simbólicos e sociais é constantemente feita pela mídia, nos mais diferentes gêneros televisivos, contudo a telenovela parece acentuar ainda mais a utilização desses em consideração a outros formatos, onde o simbólico é demonstrado através de falas, figurinos, gestos, ou seja, os aspectos modais. E já os aspectos sociais encontram-se inseridos na narrativa construída pelos autores e posteriormente aos atores que dão vida ao mesmo, a personalidade, o contexto que remeta a atualidade, características psicológicas, culturais e outras.

O termo identidade leva consigo muitos questionamentos sobre sua existência como algo unificado e semelhante a determinados grupos ativos na sociedade, conceito estipulado por pensadores essencialistas. Já os não-essencialistas “focalizaria as diferenças, assim como as características comuns ou partilhadas, (...) entre outros grupos étnicos”. (WOODWARD, 2000, p. 12). Pode-se visualizar que as discussões centrais sobre identidade encontram-se entre conflitos da teoria essencialista e da não-essencialista. A primeira pode embasar suas asserções na história e na biologia, seja através da “‘verdade’ fixa de um passado partilhado ou das ‘verdades’ biológicas” (WOODWARD, 2000, p. 15). A segunda enfatiza que as identidades são fluidas, não encontram-se presas a temporalidade, nem ao menos as diferenças que permanecem em sua maioria por um intervalo de tempo considerável.

No entanto, para chegar à compreensão de identidade, é necessário levar em consideração alguns aspectos relevantes, como: a contextualização, para entender como se dá o seu funcionamento e também fazer uma fragmentação de suas diversas instâncias; a identidade como agente relacional; a vinculação da mesma à requisitos sociais, simbólicos e materiais; o princípio classificatório em que a identidade encontra-se inserida; as asseverações de maior amplitude que muitas vezes são ofuscadas, como o estabelecimento de uma identidade nacional, por exemplo, acaba por preterir algumas divergências acopladas ao sistema social; o fato de que as identidades não são unificadas; para finalizar o modo como as pessoas aderem a suas identidades e passam a reconhecer-se a partir das mesmas.

A identidade nacional brasileira em relação com a indiana apresentada na trama da telenovela possui diferenças gritantes, uma vez que se avalie o contexto em que estão inseridas, como por exemplo, a identidade brasileira é marcada pela diversidade étnica e outras, a predominância de uma língua com uma variedade de sotaques, os aspectos culturais interligados a contemporaneidade, mas flexíveis, entre outros. Já a identidade indiana é marcada pela pluralidade de religiões, a diversidade de línguas faladas, os aspectos culturais mais condizentes com o passado e com isso mais fixos, ou seja, é uma diversidade de fatores em oposição que formam as identidades nacionais presentes na telenovela, identidades que não assumem mais um papel fixo, proposto pela temporalidade, que se esvai quando a mesma é tratada dentro da pós-modernidade, onde o híbrido é predominante. E mesmo parecendo tão fechada a identidade indiana está em processo de reconstrução constantemente pelas influências da contemporaneidade, por exemplo.

A centralidade do conceito de identidade como pauta de diversas discussões se dá pelo fato de que na contemporaneidade, a atualidade guia o processo de construção da identidade em vários níveis, seja no âmbito global, onde a inquietação está presente na identidade nacional e étnica ou na esfera local que se refere à identidade pessoal. O termo contemporâneo traz consigo a associação à mudança, que gera o surgimento de novos estilos, tendências, percepções e até mesmo convergências culturais sobre tudo que ocorre no meio social e também assuntos que perpassam este campo. Com isso, podem-se observar alterações no processo de formação das identidades. As que se baseiam no passado/contexto histórico ou as que permanecem como afirmação para a existência de uma nova, originária desta com a mescla de outra.

Este contexto é o que se chama de circuito cultural, “aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas” (WOODWARD, 2000, p. 17). A representação tratada neste texto delimita-se ao seguinte argumento:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo que podemos nos tornar. A representação, compreendida como processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas (...). (WOODWARD, 2000, p.17)

A representação é um aspecto importante na construção identitária, principalmente por ser parte do processo cultural, como é possível também ser constatado por meio de pesquisa, que envolvam formatos televisivos, como a telenovela e a publicidade. Ambas, são capazes de auxiliar na formação de algumas identidades de gênero, sendo que as mesmas possuem um argumento representativo muito forte. Em sua maioria usufruem de recursos capturados da própria realidade, que são considerados relevantes para a sociedade em sua totalidade. Alguns recursos utilizados por estes meios midiáticos são tão próximos da realidade e das vivências, adquiridas pelos sujeitos ao longo da sua vida, que aquilo que é visto na TV ou lido no jornal tornam-se fragmentos que compõem suas experiências não mais apreendidas através das suas relações para com os demais, mas são formadas a partir das ideologias que a mídia dissemina através de seu discurso diariamente.

A partir da representação, que compreende um sistema de significação multiplica é possível a exposição a um número considerável de identificações que deslocam a já existentes na identidade matriz, como ocorreu com a personagem Dayse (Betty Gofman) que diante de uma variedade representacional simbólica, logo também de significações, possui uma identificação muito grande e começa aderir a estas de uma forma desconcertante e cambiante, um campo provisório onde são projetadas as identificações culturais, segundo (HALL, 2006).

A moda é um dos assuntos abordados continuamente pela mídia, sendo que a mesma transita livremente pelos diversos programas de televisão (não somente neste meio, mas citado aqui pelo teor da pesquisa), bem como para diversas classes sociais, o que há faz estar em pauta nas conversas cotidianas. Este livre acesso a faz possuir diferentes meios de manifestação, assim como de legitimação. Segundo (CASTILHO, 2005, p. 20) “em todas as suas maneiras ou formas diferenciadas de manifestação, um traço específico que não se altera: o da diferenciação e distinção do sujeito e o da construção de sua identidade”. Pode-se dizer desta forma, que a moda possui a questão representacional muito aguçada, ligadas aos aspectos simbólicos e significativos que atuam no processo de formação das identidades, por compreender fatores de diferenciação, uma vez que para que a identidade possa ser tomada como tal, depende da diferença.

Neste sistema de representação são compreendidas a produção de significados e a produção de identidades que estão estreitamente correlacionadas. A representação engloba uma gama de significações, que por sua vez encontra-se carregada de poder e acaba por dar vazão às escolhas, que no caso de Dayse diante da diversidade estética da Índia, a partir de representação visual de uma cultura marcada pela multiplicidade.

O enredamento da era contemporânea requer que adotemos múltiplas identidades, mesmo que existam conflitos entre estas diferentes identidades aderidas pelo sujeito, sendo tratadas como não peculiares ou dissuadidas. “Toda a prática social é simbolicamente marcada. As identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições” (WOODWARD, 2000, p.33). Surge então, em meio a movimentos sociais, a política de identidade⁴⁰, sua função restringia-se especificamente a deliberar sobre estes movimentos sociais, que abrangem uma intensa apreensão em relação à identidade, perpassando pelos campos de significação, produção e contestação de uma identidade.

A promoção da singularidade cultural, aspecto contido na política de identidade reforça e baseia-se nos parâmetros essencialistas, porém se fazem existentes inúmeras formas de entender e demarcar esta singularidade mencionada por Woodward (2000), tais como: a implicação de recursos que ressaltam particularidades biologicamente ou historicamente presentes na identidade ou análises exclusivas de movimentos sociais, como pode se perceber em movimentos, onde alguns indivíduos da casta dos *dalits* na Índia, por exemplo, que para além de buscar serem reconhecidos como sujeitos que possuem os mesmos direitos iguais a outras castas, ou seja, um reconhecimento igualitário. Muitas desses *dalits*, participantes deste movimento, querem firmar seu lugar lutando com o seu próprio grupo para seu valimento perante os mesmos, como pessoas normais e não poeira como são tratados.

Por este fato se dá o protesto, as duas acepções designam uma posição definitiva da identidade, a primeira delas está arraigada às categorias sociais, instituindo o reducionismo de classe, fundamentado através de estudos, avaliando a conexão entre a base e a superestrutura nas relações sociais como fator determinado pelo alicerce material da sociedade. A segunda é a oposição de alguns movimentos sociais para com o essencialismo da identidade, em relação ao conceito de que “sua fixidez como algo ‘natural’, isto é, como uma categoria biológica” (WOODWARD, 2000, p.37). A autora ainda alega “que os ‘novos movimentos sociais’ historicizaram a experiência, enfatizando as diferenças entre grupos marginalizados com uma alternativa à “universalidade” da opressão” (WOODWARD, 2000, p.37). Mesmo o essencialismo, que possui versões que demonstram a identidade no âmbito da verdade da tradição e na naturalidade enraizada na biologia, existe uma definição de unificação da

⁴⁰ “A política de identidade tem a ver com o recrutamento de sujeitos por meio do processo de formação de identidades. Esse processo se dá tanto pelo apelo às identidades hegemônicas – o consumidor soberano, o cidadão patriótico – quanto pela resistência dos ‘novos movimentos sociais’, ao colocar em jogo identidades que têm sido reconhecidas, que têm sido mantidas fora da história ou que têm ocupado espaços às margens da sociedade”. (WOODWARD, 2000, p.37)

identidade entre estas partes, que, muitas vezes, não se adapta as diversas questões contemporâneas emergentes.

Outro elemento que se faz presente também na formação da identidade do sujeito é a interpolação, que se caracteriza como o momento em que o indivíduo se reconhece como é, sendo assim angariados para assumir posições-de-sujeito. Essa ação é efetuada no inconsciente da pessoa. É definida como uma maneira de delinear como o indivíduo adere identidades particulares, mais relacionadas ao campo da psicanálise que não se restringe apenas a relatar significados, mas desvendar o motivo pelo qual as posições privadas são adotadas.

Neste contexto, pode-se observar que existem ainda conceitos que não foram bem trabalhados e permanecem de forma obscura, pairando sobre as novas instâncias que surgem com a evolução dos tempos. Porém, este conhecimento sobre o processo de formação identitária de um indivíduo é muito relevante para que se possam compreender os aspectos que ainda viram a surgir sobre o assunto ou até mesmo os que permanecem em constante desenvolvimento.

Existe uma intensa discussão aflorada em torno do conceito de identidade, que possibilita um integral desajuste das perspectivas relacionadas à identidade em diversas áreas. Em sua maioria, as críticas a que estão submetidos os conceitos essencialistas sobre identidade, não são efetuadas com o intuito de superar as considerações existentes, mas apenas rasurá-las para que sejam tomadas como não adequados para embasar pensamentos futuros.

Porém, uma vez o conceito não superado/substituído permanece sua utilização como radical de profundos pensamentos, agora não mais com o paradigma originário desencadeado na sua criação e sim com sua desfragmentação ocorrida no momento em que se efetua a desconstrução de pontos de vista que abrangem conceitos-chaves de uma teoria. A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada de forma antiga, mas sem as quais certas questões-chaves não podem ser sequer repensadas (HALL, 2000). Com estes desajustes correlacionados às perspectivas identitárias:

Têm-se delineado, em suma, no contexto da crítica antiessencialista das concepções étnicas, raciais e nacionais da identidade cultural e da “política da localização”, algumas das concepções teóricas mais imaginativas e radicais sobre a questão da subjetividade e da identidade (HALL, 2000, p. 103).

Muitos aspectos da identidade operam sobre rasura, principalmente quando se trata de identidades culturais, como foi representado na telenovela “Caminho das Índias”, em que a cultura indiana agora cercada pela contemporaneidade, que se mostra híbrida, aspectos como o casamento entre crianças trata-se de algo que na modernidade foi considerada inadequada, porém não superado por aqueles que ainda estão muito ligados aos costumes culturais do passado, em que o radical permanece, pois, o fato do casamento infantil não pode ser repensado sem o radical, que é a estrutura central, ainda operando na cultura indiana moderna sob rasura.

Segundo o referido autor, para saber se necessitamos de uma identidade ou até mesmo para chegar a uma resposta concisa sobre o questionamento efetuado, é preciso fazer uma observação em torno da existência de algum aspecto que forneça uma diferença, ou seja, a apreciação desconstrutiva em que muitos dos conceitos essencialistas são sujeitados. Já a segunda interpretação a ser feita é em que momento e onde num aglomerado de problemas ocorre o surgimento da irredutibilidade do conceito de identidade. Existe deste modo à ausência de “uma teoria da prática discursiva”:

Não um abandono ou abolição, mas uma reconceptualização do “sujeito”. É preciso pensá-lo em sua nova posição – deslocada ou descentrada – no interior do paradigma. Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da identificação caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e apolítica de exclusão que essa subjetivação parece implicar (...). (HALL, 2000, p. 105)

A percepção sobre o conceito de identificação foi um dos menos aperfeiçoados da conjectura social e cultural, não propiciando respaldo sobre os enigmas que passam a existir a volta do conceito de identidade. No senso comum, “a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal”, já na interpelação discursiva a identificação é vista “como uma construção, como um processo nunca completado - como algo sempre em processo” (HALL, 2000, p. 106). Acredita-se que a identificação é um procedimento de juntura e não uma fragmentação, não havendo desta forma um amoldamento íntegro, um todo.

A assimilação permite primeiramente, um afeiçoar em relação ao outro, reforçando ainda mais a diferença que consente a formação da identidade. Um dos fatores que tem causado perturbações em relação ao estabelecimento de um conceito fixo de identidade são os

aspectos da contemporaneidade. Sendo que, isso requer um retorno originário do passado ao qual mantemos uma ligação, definindo “o sujeito ao qual nos tornamos”, “o que podemos ser” e “como temos sido representados” e não necessariamente “o que somos”. Estas questões são tão correlacionadas com a concepção da tradição quanto ela própria, pelo fato de seu aparecimento se dar através da descrição do eu.

Ela surge da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação da história” por meio do qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como o simbólico) e, portanto, sempre em parte construídas na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantástico. (HALL, 2000, p.109)

Na telenovela, produto ficcional, todos os personagens correspondem a eu's discursivos, criados a fim de representar comportamentos e atitudes diante de determinadas circunstâncias criadas dentro da trama narrativa da mesma. O que possibilita afirmar que há a existência de um processo de construção de uma identidade discursiva, amparada em códigos sociais, culturais, históricos e outros, que é efetuado a partir de releituras do real, porém em um discurso construído através de percepções midiáticas, que desenvolvemos fatores de mediação entre o sujeito e os discursos das identidades e identificações midiaticizadas.

A necessidade de entendimento da identidade está compreendida no discurso, pelo fato da mesma ser edificada no interior desta preleção, de constituição e usos específicos a partir de táticas e empreendimentos particulares. Do mesmo modo, que passam a existir no cerne do jogo (das identidades), formas exclusivas de poder, mais uma vez afirmando a instância da diferença e efetuando a exclusão “do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna” (HALL, 2000, p. 109).

Constantemente a diferença apresentou-se de forma concomitante ao conceito de identidade, pode-se dizer que esta asserção é realmente verídica no momento em que se menciona que a identidade só se faz existente através da diferença, que é explicitamente estabelecida quando se tenta entender o processo identitário, pois no momento em que o indivíduo assume sua posição-de-sujeito em meio ao discurso, ou melhor, adere a uma

identidade⁴¹, o mesmo passa a negar as outras existentes como forma de alegar para o “eu” e os outros o estado que adotou. Seja na fase da formação do inconsciente, a inserção da linguagem, a aproximação subornada das ideologias ou qualquer outra instância que possibilita a formação do sujeito independente, não mais visto como anexado à figura da mãe⁴², rompida pela representação paterna como uma maneira do “ser”, adquirindo autonomia e poder para enxergar-se como um indivíduo particularizado.

As identidades nada mais são que representações que somos (nós sujeitos) compelidos a ostentar um lugar de fala e obter este direito de fala, mesmo sabendo que as representações como menciona o autor são erigidas a partir do lugar assumido pelo outro, por isto nunca podem ser convencionadas. Se as identidades são representações, pode-se dizer que a moda é um processo intenso de representação que desencadeiam identificações e projetam identidades, que reúnem aspectos históricos, culturais e outros, que segundo (HALL, 2000, p. 112) “Isso, por sua vez, coloca, com toda a força, a identificação, se não as identidades, na pauta teórica”, que dentro da telenovela e do campo da moda trata-se de um processo múltiplo, representados através de personagens variados.

A partir de espaços de locução que são impregnadas as ideologias, que em suma são fundamentalmente eficazes tanto no âmbito incipiente da identidade e dos estímulos psíquicos, como constituição e usos específicos do discurso que propiciam a formação da esfera social. Constituindo-se como lugar das articulações entre estas esferas reciprocamente indispensáveis.

Os problemas de teorização da identificação, mais especificamente da construção do sujeito ainda perduram, entre conceitos formulados por pensadores, que ora se aproximam muito da validação desta concepção sobre a identidade e a formação do sujeito que se reconhecem não apenas como um efeito do discurso, ora desconstruindo formulações já existentes e recolocando no mesmo lugar proposições estritamente radicais. Deste modo, grande número de rudimentos sobre a identidade se tornam preceitos falhos, mas que ainda operam sobre “rasura”.

⁴¹ A identidade aqui mencionada difere-se da anterior descrita na contextualização das questões que permeiam este conceito, pelo fato de ser uma assimilação do termo por parte do autor Stuart Hall, declarando que: “utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar” (HALL, 2000, p.112).

⁴² A fase edipiana que parece estar descrita de forma binária como o “antes/ depois” como demonstrado na abordagem de Hall sobre a etapa edipiana.

Neste sentido, as identificações permanecem no imaginário; elas são esforços fantasmáticos de alinhamento, de lealdade, de coabitações ambíguas e intercorporais. Elas desestabilizam o eu; elas são sedimentação do “nós” na constituição de qualquer eu; elas constituem a estruturação do presente da alteridade, contida na formulação mesma do eu. As identificações não são, nunca, plenamente e finalmente feitas; elas são incessantemente reconstituídas e, como tal, estão sujeitas a lógica volátil da interabilidade. Elas são aquilo que é constantemente arregimentado, consolidado, reduzido, contestado e, ocasionalmente, obrigado a capitular. (BUTLER, 1993, p. 105)

Deste modo, o conceito de identificação parece estar mais presente nas tramas narrativas midiáticas, uma vez que a pós-modernidade propicia esta volatibilidade de interações para com os personagens e seus conteúdos, principalmente em relação à telenovela que se projeta para o real em uma mão dupla de significações. A cada telenovela são apresentadas novas possíveis identificações, assim como ocorre com as tendências da moda representada nos figurinos dos personagens, cenários e fala facilmente assimilados pelos telespectadores, ou seja, um processo constante de reconstituição ou reposição.

Conclui-se que a regulamentação da identidade é um assunto de significância estadística, em que só ocorrerá um avanço quando as articulações entre as esferas psíquicas e discursivas na construção da identidade chegar a um reconhecimento íntegro e claramente aceito de ambas, a fim de concretizar a conceitualização da identidade como uma posição-do-sujeito.

Em síntese na contemporaneidade, marcado por um mundo multifacetado culturalmente, simbolicamente e ideologicamente, passa-se a ser sujeito de múltiplas identidades, sejam elas líquidas, híbridas, ou seja, somos atores em uma novela chamada “sociedade” que nos permite atuar em inúmeros papéis sociais, sendo não raras vezes, atores discursivos de nós mesmos.

É presente, deste modo, a influência de pensamentos da pós-modernidade, que traz consigo muitas tendências como é o caso da internacionalização, onde se começa a inserir nas vivências fragmentos de outra cultura, geralmente americanizada. No meio televisivo isto é comum, seja por meio de palavras, imagens ou costumes, que não faz(ia)m parte do contexto social daquele dado momento. Estes elementos são rapidamente assimilados por parte dos leitores dos programas televisuais e passam a pertencer a sua cotidianidade, como por exemplo, palavras em hindu, movimentos expressões também da cultura indiana.

Adotam-se novas identidades rapidamente seja para obter o sentimento de pertencimento a algo ou por auto-afirmação daquilo que você não é em sua maioria e aquilo

que julga ser. Pode-se observar que a identidade está, especificamente, ligada ao consumo de uma forma linear, pois no instante que se assume uma identidade, significa que há consumo de um discurso que pode ser pertencente a diversas áreas, como por exemplo, o campo da moda.

A moda na modernidade onde as tendências da mesma são passageiras, em que o sujeito faz adesão a uma tendência que conseqüentemente marca determinada época. Porém, encontra-se frente a várias outras com outras particularidades que vão de encontro com a aderida pelo sujeito, às identificações vão sendo assimiladas e ocorrem então novas incorporações. Assim também pode-se fazer um remissiva as telenovelas onde para cada personagem, é construído uma identidade através de peculiaridades retiradas do cotidiano, que propiciam a criação de aspectos de reconhecimento ou até mesmo identificações.

PÓS-PRODUÇÃO

Tratamento e escolhas metodológicos

4.1 Percurso Metodológico

Este capítulo tem como propósito apresentar todo o percurso decorrido na escolha dos métodos para o desenvolvimento da pesquisa. Demonstrar quais foram os avanços, as renúncias e as desacelerações que ocorreram durante o delineamento da pesquisa, partindo do pressuposto que se deve visualizar, as questões teóricas e metodológicas como um processo contínuo, em que as escolhas correspondem a um conjunto de técnicas que acabam por dar forma ao objetivo principal do estudo, que se centra na relação entre a mídia e a moda como fatores presentes na sociedade e contribuintes para a formação de identidades.

Para que se possa vislumbrar a identidade por meio da moda na telenovela, não basta apenas fazer análise das imagens e sons, mas partir de um emaranhado de técnicas que possam dar suporte teórico, além de compreender questões que também se façam emergentes para o desenrolar da análise. Possibilitando, assim, uma construção metodológica sustentável e sem dissipações.

Realizou-se uma pesquisa exploratória, que objetivou resgatar um contexto geral em relação aos três aspectos principais abordados, que se trata especificamente da mídia e a moda em relação à construção e legitimação das identidades e identificações presentes na telenovela. Bem como, uma pesquisa bibliográfica em relação ao assunto abordado para que o presente estudo evoluísse em relação às pesquisas já efetuadas.

Este estudo configura-se como uma pesquisa qualitativa, pois tem o intuito de identificar de que maneira a moda marca a construção das identidades na telenovela e sua legitimação por meio de personagens, figurinos, linguajar e elementos cênicos.

Este *corpus* como um todo seria fragmentado em duas *corporas*⁴³, em que uma corresponde ao material audiovisual e a outra seria instituição de um grupo focal. O segundo corpora caracterizava-se como fator complementar a análise textual-semiótica efetuada no material audiovisual, porém em detrimento do tempo que se tem para a aplicação do mesmo se tornou inviável a sua execução, outro aspecto importante de se considerar é que esta investigação corresponde à instância da produção dos sentidos e não da recepção. Desta forma, deu-se ênfase ao material audiovisual, por se mostrar suficiente para análise e responder os anseios deste trabalho.

O material audiovisual é constituído das gravações da telenovela “Caminho das Índias”, em fita VHS, bem como também a captura de fragmentos audiovisuais da internet

⁴³ As corporas correspondem a partes que compõem o corpus de estudo.

que contribuíram para a eficácia da pesquisa e posteriormente a decupagem do material coletado.

Para efetuar a análise buscou-se um conjunto de metodologias próprias do audiovisual, da semiótica e do discurso, recursos identificados em autores como: Volli, que traz contribuições significativas no âmbito da semiótica, fazendo uma mescla de todos os aspectos importantes da mesma, como suporte para o autor a seguir; Barthes, com suas considerações semióticas; Gill, que enfatiza questões sobre a análise discursiva; Martin e Gaskell expõe alguns critérios para se efetuar a análise de textos, imagens e sons de uma forma eficaz; e Cassetti e Chio, com suas colaborações em relação a análise televisiva. O encontro teórico-metodológico se dá pela linguagem, entendida não como “simplesmente um meio neutro de refletir, ou descrever o mundo” (GILL, 2008, p.244) e sim com tal importância que o discurso, seja sonoro ou imagético, possui na edificação da vida social.

4.1.1 Uma prática metodológica: análise textual

A análise textual trata-se de um procedimento de grande valia quando se pretende estudar um conjunto ou um programa televisivo, possibilita, não somente captar representações ou informações, mas também argumentos e efeitos de sentidos de determinado programa a partir de um material simbólico, recebendo contribuições semióticas.

Por tanto, no se enfocan solamente los contenidos de las transmisiones, sino los elementos lingüísticos que las caracterizan, los materiales utilizados y los códigos que presiden su <tratamiento> (códigos lingüísticos, gramaticales, sintácticos o estilísticos, pero también culturales e ideológicos). (CASSETTI e CHIO, 1999, p.249)

Ainda, conforme (CASSETTI e CHIO, 1999) os textos televisivos compreendem uma configuração consideravelmente complexa, capazes de construir mundos a partir de inúmeras bases, conseguindo representar assim a diversidade presente na realidade.

Dentre a diversidade de características que são avaliadas dentro da análise textual, que se visualiza como muito contributiva para este estudo, além de possibilitar que os questionamentos suscitados possam ser respondidos, pois, o texto permite fazer uma reflexão de si próprio, dos discursos que oferta implícita ou explicitamente, dos valores que atribuídos, entre outros.

Os textos acabam não somente por nos dizer ou mostrar algo, mas nos direcionam para descobrir como se propõem e se capta qualquer elemento, pois sua análise é (con)textual. Mesmo assim, é possível fragmentar o texto e analisar suas particularidades, interpretando o seu significado de forma proveitosa e posteriormente agrupá-lo novamente.

É de suma importância, quando se propõem a estudar um programa audiovisual, que se possa estipular um percurso de leitura. Esta técnica permitirá convergir os esforços de análise, a partir de um olhar (semi)estruturado de determinado programa televisivo, bem como a compilação e mapeamento das questões ou situações que se apresentam dentro daquele universo como mais relevantes. Segundo (CASSETTI e CHIO, 1999, p.256) “el esquema de lectura está constituido por una série de categorías que permiten al analista definir y reagrupar los itens textuales”.

Para este estudo foram criadas as seguintes categorias que nortearam a análise do material audiovisual, que serão descritas na página 73: caracterização dos personagens principais, cenário, figurino, “linguagem”, merchandising e a vinheta de abertura da telenovela. No texto televisivo podemos visualizar desde os seus elementos lingüísticos, estruturais e processuais:

Es decir, podemos acercarnos al texto televisivo para estudiar sus signos y sus códigos; también podemos centrarnos en el tipo de discurso realizado, en el tipo de mundo puesto en escena, o bien se pueden analizar las estrategias que el texto pone en marcha para comunicar algo a su espectador. (CASSETTI e CHIO, 1999, p.259)

Durante o processo de averiguação do *corpus* se faz pertinente a análise dos sentidos e dos códigos que os textos se propõem, pois ambos possuem uma relação estreita com a construção dos processos de significação e das identificações.

4.1.2 Processo de Análise

Efetuiu-se a gravação em fita VHS da última semana da telenovela “Caminho das Índias”, o que mais precisamente equivale a 06 capítulos, com duração de aproximadamente 1h e 10 min cada um. Esta amostragem é considerada significativa para o desenvolvimento deste estudo, pois no fechamento de uma telenovela é possível perceber os avanços e as transformações de cada personagem no decorrer da trama, bem como também é o momento de maior audiência de uma telenovela, como pode ser constatado no anexo 2, em que a novela

chega a alcançar uma audiência de 46% na penúltima semana e 48% na última semana. Cabe destacar que os capítulos são mais densos no final que nos outros dias em que a telenovela foi exibida.

Diante da complexidade da delimitação do *corpus* nesse sistema, ao visualizar a amplitude desse gênero (teledramaturgia), foi preciso estipular critérios de seleção, que pudessem cercar ou apontar para os fragmentos mais viáveis para análise. Para isso em um primeiro momento iniciou-se alguns questionamentos: existe um hibridismo dentro da trama? Como este hibridismo se apresenta? Como é caracterizado pelo autor (a) da telenovela? A resposta essencialmente apresenta-se na trama, nos núcleos e nos personagens da telenovela, o que permite identificar já um ponto importante em direção a um pré-afunilamento da diversidade representacional da telenovela.

Partindo de uma reflexão deste primeiro critério, pode-se pensar nas interações, pois são apresentados dois elementos que convergem para um mesmo ponto, o núcleo e os personagens, um emaranhado de signos que dão vazão a significação, os sentidos. As interações entre personagens e seus respectivos núcleos é o que articula todo o processo de significação e representação dentro da telenovela, o que faz pertinente ter conhecimento das características importantes em cada núcleo e dos personagens pertencentes, dando sentido a esse afunilamento e partindo para uma maior compreensão desses aspectos.

Diferente do pesquisador de cinema que tem seu objeto de análise encerrado quase sempre em único DVD, na maioria das vezes o pesquisador de TV seleciona os capítulos e as cenas mais relevantes do programa ou gênero que está sob análise e os edita de tal forma que possa apreciar o corpo do objeto como algo uno. (CARDOSO, 2008, p.28)

Após uma verificação dos núcleos que se apresentam dentro da trama narrativa da telenovela e os personagens é possível apontar alguns aspectos que permeiam o universo dos questionamentos feitos anteriormente. Para evitar uma escolha não tão precisa segundo os critérios que antecedem, busca-se a confirmação destes na caracterização destes personagens, o que possibilita a afirmação da representatividade dos mesmos, dentro da trama da telenovela. Agora a discussão paira sobre como estipular a representação dos personagens dentro da trama? Que aglomerado de fatores serão considerados? Em que mais especificamente centra-se esta representação?

Mediante estes questionamentos, busca-se como argumento, a representação como um dos principais aspectos construtores das identidades e identificações, juntamente com a

significação, segundo (HALL, 2006, p.13) “(...) à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiantes de identidades possíveis (...)”. E por se tratar de elemento audiovisual, mais especificamente do gênero da teledramaturgia, as representações se fazem em maiores números e cada vez mais marcadas por elementos dentro da trama que a ajudam a construí-la, como, por exemplo, a fala, o figurino, as expressões, entre outros. Sendo que essa acaba sofrendo influência do meio em que se encontra pelas interações entre os sujeitos e o próprio meio, que acaba por marcar características desse processo.

A técnica da gravação permitiu à re-visualização dos capítulos todas as vezes que se fez necessário, bem como propiciou desta maneira, uma amplitude no olhar do pesquisador, levando em consideração que o olhar de um pesquisador sobre um objeto já não é o mesmo a partir de inúmeros contatos com este.

Posteriormente procedeu-se a decupagem deste material, com descrição de todas as falas dos personagens, bem como do contexto em que os mesmos encontravam-se. Porém, para que as decupagens não se tornassem um trabalho extremamente árduo em relação à contribuição para o estudo, optou-se pela compilação de alguns aspectos mais significativos para com a proposta investigativa, acrescido da preocupação em não deixar fatos importantes se perderem, diante de uma visão mais superficial do pesquisador no momento em que não consegue direcionar para determinados aspectos e passa visualizar o todo, o acaba indo ao encontro da proposta da análise textual.

Desta forma, no momento da decupagem elementos como a fala, o figurino, o cenário foram descritos isoladamente, para um posterior reagrupamento, formando um âmbito global, o que permitiu uma maior segurança na transcrição, uma vez que todas as atenções estão voltadas para aquele elemento em sua unicidade. Este movimento possibilitou que algumas percepções do pesquisador fossem sendo formadas e reformuladas, considerando o contexto da telenovela.

Para a análise audiovisual foram analisadas as imagens, sons e movimento, aspectos que formam o texto e facilitam o emprego de uma análise textual, a partir de categorias que auxiliaram de forma precisa para identificar de que modo se legitimam as identidades dentro da telenovela a partir da moda.

As categorias propostas para análise correspondem:

- **Caracterização dos personagens principais:** corresponde ao enredo que se encontra na trama, que assuntos de aspectos sociais, culturais e psicológicos são abordados por esses, descrição da personalidade⁴⁴ dos mesmos, às relações e as interações que são estipuladas;
- **Figurino:** permite identificar quais vestimentas são usadas pelos personagens e sua representatividade dentro da trama;
- **Cenário:** denota as configurações estéticas interinamente correlacionadas com a história que se quer contar, denotando uma propriedade completamente realística;
- **Vinheta de abertura da telenovela:** em sua maioria são dotadas de detalhes, que dialogam com a trama principal, construindo pontes referenciais a mesma;
- **Linguagem:** está presente em vários elementos da trama narrativa, como por exemplo, o cenário e o figurino podem atuar dentro da trama da telenovela em concomitância com a fala ou o modo de expressão dos personagens. A linguagem em sua totalidade na telenovela pode atua como fator determinante na disseminação de aspectos culturais, sociais e outros;
- **Merchandising:** identificar que produtos são associados aos personagens, bem como se os atores sociais contribuem para a difusão de marcas ou produtos dentro da trama da telenovela.

Vale ressaltar que na descrição dos elementos é possível tratá-los de maneira individualizada, porém, na análise do material propriamente dita é imprescindível que todas as categorias listadas acima sejam examinadas de forma conjunta, uma vez que existentes eles entre os mesmos.

⁴⁴ Este estudo não tem a pretensão de entrar no campo da *psiquè* humana, mas de apontar sumariamente características dos personagens selecionados para poder contextualizar a análise.

LANÇAMENTO
Os resultados em cena

Nesta seção apresentam-se os principais resultados aferidos acerca do trabalho. Para um melhor entendimento do leitor organizou-se o texto em subseções, cada uma referente a uma das categorias de análise propostas no capítulo anterior.

5.1 Eu's discursivos: caracterização dos personagens

A telenovela é um formato ficcional, porém que busca capturar o maior número possível de características da cotidianidade, que propiciem a persuasão e as identificações com o que está sendo veiculado. Para isso é preciso inserir estas capturas que são efetuados nos figurinos, nos cenários, na narrativa e outros, capazes de tornar seu contexto ainda mais atraente aos olhos do telespectador.

Nesta subseção abordam-se os personagens, mais especificamente, as figuras dramáticas que atuam como índices em relações as ações compreendidas pela trama narrativa, que possibilita ao telespectador a impressão de desvendar os mistérios que conduzem à narrativa na maioria das vezes e ir conhecendo um pouco mais de como é composto o caráter do personagem. O processo de construção do mesmo não difere da trama em relação à apropriação de aspectos presentes no cotidiano, buscando construir personalidades com semelhanças que causam aproximações entre o ficcional e o real. O modo como os personagens desenvolvem suas ações em prol de seus objetivos dentro da trama narrativa, é o que confere valor aos mesmos, ou seja, que conquista uma aceitabilidade ou uma antipatia por parte do público.

Descobrir as pretensões ou ações de um personagem confere ao espectador um prazer acoplado à narrativa das histórias que são encenadas nas telenovelas, os personagens que são criados dentro da trama através de aspectos lingüísticos, sonoros e visuais, estipulam elos de proximidade com o telespectador através do uso de elementos presentes no cotidiano, ressaltando valores existentes ou até mesmo, criando valores. Deste modo, se faz essencial à caracterização dos personagens que tomaram dimensões dentro da trama, ressaltando seus aspectos culturais, psicológicos, sociais ou outros.

Os personagens descritos desempenham papéis muito próximos aos da realidade, a partir da narrativização do sujeito. Podemos assinalar assim uma transitoriedade de atores discursivos presentes na mídia, em especial na telenovela e aqueles atores sociais presentes no cotidiano, que inúmeras vezes são reportados aos formatos ficcionais. É importante destacar

que a caracterização não se refere à inclusão de um detalhamento de todos os personagens⁴⁵ que compõem a trama narrativa da telenovela “Caminho das Índias”, mas aqueles que ganharam destaque dentro da mesma. Fazem parte desta caracterização: Melissa Cadore, Tarso, Inês, Tônia, Ademir, Maico, Zeca, Leinha, Camila, Ravi, Chanti, Laksmi, Anusha, Gaby, Hari, Bahuan, Maya, Raj e Indra.

- Melissa Cadore (Christiane Torloni)

Esposa do bem sucedido Ramiro Cadore, mãe de Tarso e Inês. Muito ligada à beleza, busca todos os recursos estéticos que possam lhe deixar ainda mais jovem e bonita, o que lhe faz entrar em constante atrito com sua filha Inês, que possui um estilo muito diferente daquele que Melissa aprecia a tal ponto que ela chama a filha de “Mortiça⁴⁶”. Ao contrário do relacionamento que possui com Inês, Melissa trata com muito carinho o filho Tarso que está dentro do padrão estético aceito por ela, principalmente por possuir os olhos azuis como os dela.

Melissa relaciona-se muito bem com aquilo que está ligado à beleza, com as pessoas geralmente cria atritos, como, por exemplo, com o seu sogro Sr. Cadore. Quando descobre a doença de Tarso, seu filho perfeito, ela tem dificuldades em aceitar, ou seja, rejeita totalmente a idéia de que o filho seja um esquizofrênico.

A personagem de Melissa representa uma mulher de classe alta, abastada, mas que se importa somente com coisas supérfluas, especialmente as relacionadas à estética e à beleza, com o intuito de retardar o envelhecimento, almeja estar sempre jovens e bonitas. Contudo, esta obsessão estética acaba fazendo que muitos outros aspectos de sua vida sejam deixados de lado, por exemplo, os filhos não ganham a atenção que deveriam e quando ganham é excessiva e com intenções também ligadas à beleza.

Trata-se de um sujeito que constrói o seu próprio mundo com aquilo que parece ser essencial para si, e o que vem afetar sua “zona de conforto” é ignorado ou simplesmente não aceito.

Ao observar o comportamento de Melissa é possível identificar que os acontecimentos que vem ocorrendo em sua família, principalmente em relação à doença de Tarso, conseguem

⁴⁵ A síntese de todos os personagens encontra-se em anexo, pois, pelo grande número de personagens compreendidos na trama narrativa da telenovela tornou-se inviável a caracterização de todos. Por isso se considerou oportuno fazer uma relação com todos os personagens em um quadro.

⁴⁶ Trata-se do modo como Melissa chamava sua filha.

desestabilizá-la. Para poupar a si mesma de um sofrimento prefere acreditar que o diagnóstico da esquizofrenia do filho foi um erro médico e assim desvia da verdade por um longo período.

São preceitos de beleza e de status, que a fazem rejeitar por vezes a própria filha por não ter um estilo parecido como seu. Mas isso não indica que a mesma não tenha amor por sua filha, o que a impede de demonstrar tal sentimento são as normas estipuladas por padrões de beleza e a posição social que ocupa. Esta parece ser a proposta da personagem, mostrar que muitas vezes às pessoas estão submetidas aos padrões estéticos e de status, que não lhe permitem estar totalmente liberta de preceitos.

No entanto, é impossível não se perguntar se a representação desta personagem não está ligada ao momento em que se vive? Pois, a efemeridade é algo muito presente, onde a estética parece ser o ator principal, independente de classe social. Tornou-se uma preocupação global ter o corpo perfeito, o rosto perfeito, ser reconhecido por ser belo. O que permite a personagem, mostrar um pouco do cotidiano, das preocupações estéticas que assolam os indivíduos, bem com os temores de uma mãe que tem um filho esquizofrênico.

- Tarso (Bruno Gagliasso)

Estudante, filho de Melissa Cadore (Christiane Torloni) e Raul Cadore (Humberto Martins). Jovem sensível, cheio de aptidões artísticas, que tem como *hobby* cantar, tocar violão, freqüentar a praia e a balada com seus amigos, pertence à classe social alta. Sofre repreensões do pai em relação à escolha de sua profissão, pois o mesmo quer que seu filho seja seu sucessor na empresa Cadore. Raul o pressiona a trabalhar na empresa contra sua vontade. Por sua vez, Tarso tenta de todas as formas fugir ou se esquivar desta responsabilidade que o pai definiu para ele.

Já a mãe, o idolatra por sua beleza e posição social, guiada por questões estéticas, Melissa, recusa as pretendentes do filho, pois nenhuma está a “sua altura”. Tarso é irmão de Inês (Maria Maya), que contraria, em um primeiro momento, totalmente o estereótipo de filha ideal.

Tarso usa um figurino simples: calças jeans, camisas sobrepostas a camisetas, tênis ou sapato esportivo.

Com o tempo, pela pressão que sofre dos pais e, possivelmente, alguma disfunção corpórea, começa a desenvolver uma doença, a esquizofrenia, que vai se apresentar a partir do dia em que seu pai o leva para dar um banho de loja, ou seja, comprar ternos para que Tarso inicie a trabalhar na Cadore. Neste período, ele conhece Tônia (Marjorie Estiano), a partir daí

as pessoas mais próximas de Tarso são sua irmã Inês, Tônia e seu avô, o Sr. Cadore (Elias Gleizer), que compreendem a doença que o mesmo apresenta e tentam ajudá-lo. Na trama o personagem Tarso sofre bastante pelo fato dos pais não aceitarem sua doença e, portanto, não tratá-la de forma adequada.

Dentro da trama da telenovela, a partir do personagem Tarso foi possível informar sobre a esquizofrenia aos telespectadores, como tratar, o que a família deve fazer e outros fatores que envolvem a doença, que são muito importantes para a recuperação da pessoa que sofre com a doença. O jovem Tarso foi o personagem central deste assunto na telenovela, demonstrou a pressão vivida pelos jovens e dificuldades de aceitação quando não se é “normal⁴⁷”. Deste modo, se percebe a inserção de um merchandising social, no enredo da telenovela, envolvendo o personagem Tarso e os demais integrantes da clínica psiquiátrica do Dr. Castanho (Stênio Garcia), que exerce papel fundamental no tratamento de Tarso.

O personagem dentro da trama tem uma função sócio-educativa, pois, a partir de sua atuação esclarece aos telespectadores em relação à esquizofrenia. Muitos a tratam como loucura, porém trata-se de um distúrbio psicológico que pode se desenvolver rapidamente ou com um intervalo de tempo maior, muitas vezes são imperceptíveis às pessoas próximas e familiares, como foi o caso de Tarso em que a doença foi acontecendo progressivamente e sua família acabou não percebendo os sinais que o personagem emitia como dificuldade de atenção, apresentar estados de tensão em relação a algo, entre outros.

Em crises mais profundas os mesmos apresentam quadros de fuga da realidade e até mesmo agressividade, como por exemplo, quando Tarso atirou em Murilo e Melissa assume a culpa, pois para Tarso Murilo não era uma pessoa boa.

Deste modo, a representação deste personagem pauta-se no drama real das pessoas que sofrem com a esquizofrenia, apresentando de forma muito semelhante às crises típicas desta doença, que não impede que a pessoa leve uma vida normal, com algumas limitações, desde que faça o tratamento adequado.

O personagem desmistifica a idéia de que um esquizofrênico, pelo fato de apresentar desequilíbrios, não possa ter uma vida normal, pois o mesmo demonstra que é possível sim, no momento em que se casa com Tônia e diz a sua mãe que ele tem direito de ser feliz e construir uma família. O discurso apresentado pelo personagem delinea a atenção que se

⁴⁷ A idéia de normalidade aqui apresentada diz respeito à idéia estereotipada que se construiu com relação ao jovem e seu comportamento.

deve ter com uma pessoa que desenvolve a esquizofrenia para que o mesmo restabeleça sua vida, aprendendo a conviver com a doença.

- Tônia (Marjorie Estiano)

Estudante de medicina, mora com o irmão Murilo (Caco Ciocler). Jovem simpática, tímida, inteligente, desajeitada e que sonha encontrar um grande amor. Aos poucos vai deixando de lado o seu óculo que a deixa uma expressão pesada, juntamente com suas roupas um pouco largas que não delineiam seu corpo, estilo que marca a estudante que vive debruçada sobre os livros e não possui uma vida social. No decorrer da trama a personagem vai ganhando traços mais femininos e delicados, seja por meio do figurino ou das gestualidades, mantendo certo toque de humor, pelo fato da mesma ser um pouco atrapalhada.

Tônia conhece e conquista Tarso, que acaba a motivando para se tornar mais feminina, pois antes sua vida era permeada de mesmice, suas roupas desinteressantes, transitava apenas entre a faculdade, sua casa e a casa das amigas que moram no mesmo prédio que ela e seu irmão.

A maior dificuldade enfrenta por ela foi a de lidar com o amor de Tarso, que sofre de esquizofrenia. Mesmo sendo rejeitada pela mãe de Tarso não deixa de estar ao lado dele. No desenrolar da doença busca forças para ajudar seu namorado. Vai contra o irmão que não aprova o seu namoro, por acreditar que Tarso é um desequilibrado.

No final da trama Tônia viveu um impasse entre ir estudar em outro país e aprimorar seus estudos ou ficar ao lado de seu namorado esquizofrênico que a pediu em casamento, logo a personagem acaba decidindo ficar ao lado de seu amor e ajudá-lo a enfrentar a doença. A personagem representa um estilo mais romântico de mulher, atuando com meiguice e dedicação, marca um papel mais tradicional da mulher na sociedade.

A personagem representa também um grande número de pessoas, mais especificamente do gênero feminino, cuja timidez bloqueia sua convivência social, como era a personagem que se dedicava exclusivamente aos seus estudos e não tinha uma vida social. Fato que só muda quando conhece Tarso e se apaixona, o que faz ela se reconhecer como mulher, sentir-se mais feminina e única, revelando-se uma pessoa decidida, o que a impulsiona a mudar o visual.

Tônia representa a uma menina ingênua e muito tímida que se apaixona por um príncipe encantado, que posteriormente acaba virando um sapo, tornando o amor dos dois impossível, pelo status que o Tarso ocupa e pela doença que o mesmo acaba desenvolvendo.

- Inês (Maria Maya)

Filha mais nova de Melissa e Ramiro Cadore, é uma jovem com personalidade marcante e dona de um estilo totalmente alternativo. Por este motivo, vai de encontro com padrões de moda aceitos pela mãe, que a trata com certo desprezo, chamando-a de *Allien*.

Apesar das aparências, Inês é uma pessoa centrada, com um potencial aguçado para os negócios. Ramiro não implica com a filha por ter um estilo diferente, porém, por ser um homem de negócios não dá muita atenção à mesma, já Melissa, cada vez que a vê fala coisas, que incomodam Tarso, pois ele não gosta do jeito que a mãe trata a irmã.

A personagem, por sua vez, não dá a mínima para os ataques de sua mãe e ousa cada vez mais em seu estilo, trazendo uma tendência forte e consolidada na moda chamada *Dark Romance*, com características de excentricidade e decadência do *rock stars*, mesclando elementos advindos do *rock*, *punk* e gótico. De certa forma, percebe-se a presença de um ar “macabro”, mas com doses de nostalgia e romantismo suas roupas propiciam uma aparência misteriosa e, às vezes, *sexy*.

Inês denota que seu estilo de vestir é uma tendência consolidada na própria novela, quando começa a montar figurinos ou peças de roupa, que comercializa a partir de um site personalizado, criado especificamente para sua coleção. Este estilo se apresenta também nas tatuagens e nas gírias, que faz um mescla de várias tribos: **Qual é o rapp?**(o que está acontecendo?) **Deprê** (depressão, para baixo), **tô quicando!** (estou saindo), **meu brother** (meu amigo), **pintou na festa** (chegou à festa), **dando umas quebradas por aí** (andando junto), **to pegando o beco** (estou indo para algum lugar, vazar), **outra vibe** (outro ambiente), **sinistro** (clima ruim), **qual o teu molho?** (o que você tem a dizer), **padrão** (certinho), **deu B.O ou vai ter B.O** (deu problema ou vai dar problema), **causei** (arrasou), **estar a captura de alguém** (estar tentando conquistar alguém), entre outras.

A personagem, após passar por momentos conturbados na família, ganha a confiança de seu avô, que identifica a sensibilidade da neta para os negócios e a nomeia como sua substituta na empresa, para a surpresa de todos. Inês é representa um estilo que, em um primeiro momento, pode ter causado estranheza, mas logo foi incorporado, principalmente pelas gírias e a maneira como tratava os problemas que surgiam com sua mãe, e sua preocupação com o irmão esquizofrênico. Este conjunto de características, possivelmente, tenha conquistado os telespectadores, tornando-a assim uma figura especial dentro da trama e não alguém esquisito e alienado, como talvez pudesse ser o propósito inicial.

A personagem contribuiu para desmistificar a percepção que os sujeitos têm em relação a uma pessoa que não possui um estilo comum aos padrões estipulados pela sociedade. Geralmente um estilo muito diferente causa estranheza e juntamente uma impressão não tão positiva. Porém, Inês além de possuir uma grande aptidão para os negócios, é sensível com que acontece ao seu redor, pois, preocupa-se muito com o seu irmão Tarso, bem como com o restante da sua família.

- Gaby (Ana Furtado)

Bem sucedida, a executiva da Empresa Cadore é responsável por fazer uma auditoria na empresa, em que vai averiguar a parte financeira, gerencial e operacional. Dotada de uma beleza impressionante e estilo marcante, desperta ciúme nas mulheres, principalmente em Melissa Cadore. Gaby, por sua vez não resiste aos encantos de Ramiro e inicia um caso amoroso com ele. Possui um estilo marcante, resgatando os anos 80, porém com muita elegância.

Gaby é uma personagem que representa muitas mulheres reais que se fazem presentes no mundo dos negócios, que ocupam cargos importantes. Mesmo com tamanha responsabilidade não deixa sua vaidade de lado. Jovem, bonita e decidida. É independente e sabe discernir o que almeja para sua vida. Os traços marcantes da personagem impõem o que é comum vermos atualmente, mulheres que decidem dar prioridade ao seu futuro profissional primeiramente, contrariando aquela concepção de mulheres dependentes de seus maridos e com uma família a zelar.

A personagem é tão decidida que todas as suas ações não são movidas pelos sentimentos, mas sim pela razão, pois, a mesma tem um poder de reflexão perante as situações inusitadas, como por exemplo, no relacionamento amoroso que possui passageiramente com Ramiro, em que deixa bem claro que ela não quer assumir o lugar Melissa e que a mulher perfeita para ele é sua esposa e não ela. Mas que as possibilidades dele ter alguma aproximação em relação a ela seriam quando ela quisesse, ou seja, o sentimento ficou de lado e a mesma decidiu aquilo que convinha aos seus objetivos. Deste modo, pode-se afirmar que a personagem Gaby denota uma mulher decidida, bem resolvida, independente e acima de tudo “moderna”, acima de tudo representa a figura da mulher no ambiente de trabalho.

- Laksmi (Laura Cardoso)

Mãe de Opush, muito ligada às tradições, na sua juventude se apaixonou perdidamente por um brâmane (Shankar) e resolveu fugir com ele para viver aquele amor. Mas sua família já havia tratado casamento com um comerciante. Na sua fuga foi procurada por seus irmãos e resolveu seguir as tradições, deixando o seu amor de lado, mas não sabia que estava grávida e para sua sorte depois do casamento seu marido faleceu, deixando-a viúva. Para salvar a sua vida e de seu filho calou-se sobre sua gravidez e com a ajuda de Karan, seu cunhado, conseguiu manter em sigilo a paternidade de Opush por muito tempo.

Deste então, zela pelas tradições e os costumes, como uma forma de cuidar que o mesmo não ocorresse com seus descendentes o que parece ter sido em vão, pois, a história se repete com Maya, esposa de seu neto Raj, o que a leva a revelar a verdade para Opush. Laksmi entra em constante atrito com a nora, pela forma com que a mesma cuida de sua família. Atormenta os mais jovens com a volta dos antigos costumes, que eram muito rígidos.

Esta personagem apresenta uma articulação entre os costumes indianos e a disseminação destes no interior da trama, bem como no exterior, ou seja, para os telespectadores. Pois, dentro da trama é visualizada como uma pessoa que deve ser obedecida pelas vivências que possui e pela sabedoria que esboça ao falar das tradições. A personagem acaba sendo o núcleo da tradição dentro da telenovela, que depois acaba sendo desmascarada pelo fato de algumas atitudes do passado ir contra a tradição que a mesma sustenta seguir.

- Hari (Cadu Paschoal)

Neto de Puja, filho de Ramu. Assim como seu pai e sua avó pertence à casta dos *dalits*, por isso sofre muita rejeição pelos demais que os vêem como impuros, porém o menino é muito dedicado e sonha em estudar, o que cativa o brâmane Shankar, que o matricula em um escola. Contudo, o menino é impedido de se aproximar dos colegas e tem um lugar muito distante da professora, mais especificamente isolado, mesmo com dificuldade em ouvir as explicações da professora o mesmo se esforça muito e chega muito contente em casa falando o que aprendeu.

Desde pequeno tem um amor platônico pela Anusha Ananda, neta de Opush. Ananda é filha de Amithab, um homem muito preconceituoso em relação aos *dalits*. Para sua felicidade a pequena Anusha também gosta dele. Hari como é de uma casta que não tem condições financeiras de sustentar luxos, veste-se de maneira muito simples, com tecidos que parecem estar sujos, mas na verdade são da cor bege.

O personagem representa aquelas crianças que não tem condições financeiras favoráveis, mas que almejam melhorar de vida e sobre tudo querem estudar. Hari é um menino de origem simples, de casta não reconhecida na sociedade em que vive, mas que almejam ser um adulto realizado profissionalmente e bem esclarecido, ou seja, obter muito conhecimento que para os indianos é algo muito importante. Através de seu sonho tenta romper as amarras do status que se encontra.

- Bahuan (Márcio Garcia)

Bahuan foi adotado por Shankar ainda quando menino, pois havia perdido seus pais. Da casta dos *dalits*, sofreu muito com o preconceito e humilhações, porém por ter sido criado por um brâmane teve a oportunidade de estudar nos Estados Unidos. Jovem culto, mas muito rancoroso com as humilhações que sofreu, perde sua paixão para Raj Ananda, que vira seu inimigo. Ele envolveu-se com outra pessoa e se casou depois que descobriu que Maya teve um filho dele.

Dentro da trama o personagem vai contra as suas origens e tenta provar para os outros que um *dalit* também tem valor, pois o mesmo conseguiu ser uma pessoa bem sucedida. No entanto, o que o impede de ser uma pessoa realizada é a sua origem, que mesmo apresentado como um brâmane em decorrência da casta daquele que o adotou, sabe que é um *dalit*.

A trajetória de Bahuan se assemelha muito a eterna história de amor de Romeu e Julieta, porém, nesta há uma controvérsia em que o Romeu perde a Julieta para o seu rival Páris, que no caso da telenovela trata-se do indiano Raj.

- Maya (Juliana Paes)

Da casta dos comerciantes, filha de Manu e Kochi. Arrebatada por uma paixão intensa por Bahuan, após descobrir que o mesmo é um *dalit* sua família fica contra o seu relacionamento com ele, o que a faz pensar em fugir. Sua família arranja casamento como Raj, filho de Opash Ananda. Porém, Maya casa-se grávida de Bahuan, por medo cala-se e todos pensam que o menino é filho de Raj. Kochi, mãe de Maya, ajuda a filha a ganhar o neto e manter o seu segredo para que a família de Opash não descobrisse e atirasse a sua filha nos Gats de Varanasi. Quanto ao figurino, Maya usa vestimentas tradicionais indianas.

Vive um amor intenso com Raj até que o mesmo descobre que Niraj não é seu filho, mas de Bahuan, nesta cena sai desnortado e decide viajar com o time de pólo. Maya sofre muito pelos seus erros, mas é perdoada por Raj, que alega que eles construíram um amor.

A personagem propaga os aspectos da cultura indiana através do seu figurino, ações com relação aos costumes e passa pelas intempestividades do amor. Representa a perfeita Julieta eu é impedida pela família de ficar com seu amado.

- Raj (Rodrigo Lombardi)

Filho de Opash e Indira, irmão de Amithab, Ravi e Chanti. Dividido entre os valores do oriente e do ocidente, pois possui influencias advindas de sua formação na Inglaterra. Vive um grande amor com a brasileira Duda, porém não é um relacionamento visto com bons olhos por sua família muito apegada às tradições. Depois da não aprovação do relacionamento de Raj com a *firanghi*⁴⁸ (estrangeira), seu pai começa a tratar do casamento para o mesmo com uma indiana.

Para não contrariar sua família, Raj termina com Duda e aceita se casar com um a moça arranjada por sua família. Sofre muito, mas ao conhecer Maya se propõem a construir um amor com ela e esquecer o relacionamento passado.

O personagem sofre com as incertezas do âmbito amoroso, assim como os preceitos culturais que afastaram o mesmo de uma trajetória que parecia ser perfeita a seu ver, ou seja, estar junto da pessoa que amava, mas de uma cultura totalmente diferente.

- Anusha (Carolina Ferrari)

Filha de Surya (Cléo Pires) e Amithab (Danton Melo), neta mais nova de Opash (Tony Ramos), vive em conformidade com as tradições zeladas pela família indiana. Adora escutar as histórias que sua dadi⁴⁹ Laskmi (Laura Cardoso) conta. Na Índia as pessoas mais idosas simbolizam o conhecimento, tudo o que os mesmos falam não deve ser contestado, apenas seguido. Desde pequena Anusha demonstra ter herdado de sua mãe a esperteza, por ser criança transita por todos os cômodos da casa o que lhe permite estar informada de tudo que acontece e quando descobre algo de importante faz chantagens, como, por exemplo, no dia em que descobriu que seu tio Ravi (Caio Blat) após ter sido proibido de falar com a *firenghi* pelo seu *bauji*⁵⁰ (pai), usando isso a seu favor Anusha trocava seu silêncio por chocolates.

Por ser menina não freqüentava a escola. Era ensinada por sua mãe a dançar e se portar perante os outros, pois, uma mulher, para a cultura indiana, deve aprender a cuidar de

⁴⁸ É modo como se refere a uma pessoa que não é indiana e não compartilha dos mesmos preceitos que eles, em hindu a pronuncia correta é *ferenghi christen*.

⁴⁹ É como é chamado avó na língua hindu.

⁵⁰ É como é chamado pai na língua hindu.

uma casa, dançar muito bem e andar sempre muito bonita para seu marido, a fim de agradá-lo. Desde pequena a menina tem sua melhor amiga e fiel companheira Lalit (Laura Barreto), filha de Durga (Paula Pereira), empregada da casa. Lalit acoberta os encontros de Anusha com o *dalit*⁵¹ Hari (Cadu Paschoal), quando as mesmas saem para brincar ou passear na rua, retomando, assim, a história de sua avó, que em sua juventude teve como amiga a *dalit* Puja (Jandira Martini), que é avó de Hari.

Desde o primeiro momento que se viram Anusha e Hari se apaixonaram, motivando Hari a lutar contra o preconceito a sua classe e almejando ser um adulto bem sucedido para poder se casar com Anusha, da classe dos comerciantes. Anusha geralmente veste roupas nas tonalidades rosa, azul, laranja e terracota, que se delimitam a *saris*⁵² e *punjabis*⁵³, acompanhados de sapatilhas coloridas e acessórios como pulseiras, colares e *bindis*⁵⁴, que acabam por dar forma ao visual das mulheres indianas, o que confere ao figurino de Anusha a representação de uma personalidade forte é o uso do Kajal no olho, que é usado pelos indianos para se proteger do vento carregado com areia muito fina, característico do país.

Dentro da trama da telenovela, Anusha representa uma menina doce, delicada, muito perspicaz e curiosa – característica muito presente na personalidade dos jovens e adolescentes. Mesmo pequena reflete sobre as tradições de seu país, pois ela quer escolher seu marido, o que vai de encontro com os costumes. A personagem traz para a trama além de graciosidade, ressaltado pelos cuidados com a estética e a arte da dança, polêmicas como o casamento infantil na Índia.

As relações infantis são elos tão puros que perpassam questões como as classes sociais. Isto permite pensar, que as crianças muitas vezes possuem um poder de reflexão e modos de agir que superam os adultos, pois os preconceitos e a estigmas são construídos na convivência com os mais velhos. Com relação à Lalit, Malika e Hari podemos dizer que seus personagens são perpassados por questões semelhantes aos de Anusha, visto que são atores discursivos de crianças indianas.

⁵¹ Corresponde às pessoas sem castas que se originaram do pó dos pés de Brahma.

⁵² Tecido colorido e com detalhes de bordados que é enrolado no corpo.

⁵³ É um conjunto de calça, túnica e chalé.

⁵⁴ O bindi é a representação de uma herança, de um aspecto cultural da Índia, pois, o pontinho vermelho que muitas mulheres e homens usam no centro da testa, geralmente efetuado com um pó vermelho, mas também é representado por um acessório que se assemelha a uma corrente com uma gota em seu término, em várias cores. Este objeto tem várias conotações: religiosa ou social, por acreditar que no centro da testa está o Chakra frontal; histórico-cultural, que representa um símbolo social muito semelhante ao das tatuagens de henna e também um fator modal que agrega charme e beleza a mulheres de todas as idades. Disponível em: <http://caminhodasindias.blog.br/cultura-indiana-historia-e-significado-do-bindi/>

- Zeca (Duda Nagle)

Jovem bonito, de porte atlético, desfruta das regalias de sua classe social. Desconhece os limites de suas atitudes e sempre acobertado pelos seus pais Ilana (Ana Beatriz Nogueira) e César (Antonio Calloni), que nunca se preocuparam em mostrar-lhe limites ou educá-lo para o convívio social. Ilana e César acreditam que o comportamento do filho é típico de um jovem que está aproveitando a vida e quando se deparam com as conseqüências das ações do filho consideram perseguição, incompreensão ou implicância das pessoas com jovens da classe social dele.

O personagem propaga o estereótipo de *pitboy*⁵⁵, cometendo atrocidades como bater em idosos, assustar pessoas na rua, andar em alta velocidade de automóvel, atropelar pessoas, atormentar professoras e colegas em sala de aula, além de publicar na internet assuntos clonados, praticar o *bullying*⁵⁶ dentro da escola especialmente com Indra (André Arteché), por ser de origem indiana e Maico (Mussunzinho), pelo mesmo ser de origem simples e ser bolsista na escola. Zeca apenas é o líder de sua turma de *pitboys*, que comete perversidades.

Zeca usa, na maioria das vezes, camisetas em diversas cores, porém com mangas mais estreitas, e estampas com pouca profusão de elementos, de forte representatividade, a calça jeans é algo habitual em seu figurino, quando vai a praia com os amigos costuma usar regata e calção, utiliza de acessórios como relógios em formato grande, óculos e colares, que remetem à sua posição dentro da sociedade, em função dos modelos das roupas e acessórios usados.

As gírias mais utilizadas por Zeca e seus amigos são: **velhos**, quando se refere aos seus pais, **gatinha** quando menciona garotas, **mané**, **sacanear geral**, **aquele pangaré**, quando se refere a qualquer colega. Tem como música tema de seu personagem e sua turma: “Qual é?”, de Marcelo D2, que traz termos em sua letra como: malandragem, caô, conduta, forte, luta, onda, marra, vacilão, caboclo, corpo fechado, festa e corrente, que remetem muito ao comportamento do personagem, porém, a letra da música na sua íntegra tem outra significação não tão condizente com o personagem de Zeca.

O personagem é reflexo de uma polêmica social, que traz a tona assunto como o desrespeito aos professores, falta de limites na educação dos filhos e *bullying*. As ações desenvolvidas pelo jovem Zeca permitiram que o personagem possuísse uma dimensão maior dentro da trama, com mais visibilidade, sem dúvida o comportamento de Zeca pode ter

⁵⁵ Este denominação é designada a homens de grande porte físico, que geralmente estão envolvidos em briga. Costumam praticar artes marciais ou outras lutas, alguns ainda são donos de cachorros pitbull.

⁵⁶ São ações agressivas, efetuadas de forma intencional e repetidas, desencadeadas sem motivos aparentes, adotados por uma ou mais pessoas, causando intimidação na vítima e até trauma.

inspirado reflexões, mas também reproduções. Zeca, denota a violência entre os jovens, bem como também na escola, que despertou muito discussões e comentários dos telespectadores, por se tratar de um assunto muito presente no cotidiano.

- Leinha (Júlia Almeida)

Uma jovem “pé no chão”, filha de Aída (Totia Meireles) e César, irmã de Camila (Isis Valverde) e Zeca, não se relaciona bem com Ilana, sua madrasta. Leinha consegue enxergar todos os defeitos do pai, ao contrário de sua irmã.

Ela é ativa, desinibida, realista, esperta, explosiva e decidida, pois sabe o que fazer para conseguir o que quer. Aspirante de cineasta é apaixonada por cinema, quando consegue a tão sonhada viagem para a Índia, inicia a gravação de um documentário sobre o país e suas peculiaridades. Ciente das atrocidades cometidas pelo irmão, ela tem pena dele por saber que isto é decorrência da educação dada pelos pais, contudo é firme com ele e fala o que pensa sobre suas atitudes. A personagem usa um tom de irmã mais velha, protegendo os mais novos.

Exibe um estilo que mistura as tendências, o *Boho Chic*, que se refere a um releitura da moda *Hippie*, misturando de forma leve os anos 60 e 70. São peças ricas em detalhes, com estampas psicodélicas, *patchwork*⁵⁷, bordados, lenços, coletes, detalhes artesanais, entre outros. Trata-se de um estilo meio desalinhado, mas as peças são exclusivas e caras.

A personagem Leinha é uma jovem com grandes perspectivas, que sabe avaliar os acontecimentos ao seu redor e tem uma postura firme em relação a eles, não é uma jovem sonhadora propriamente, mas realista e obstinada, que caracterizam muitos jovens que possuem aspectos semelhantes em sua personalidade, assim como um estilo irreverente que transmite também parte do perfil desta personagem.

⁵⁷ São retalhos que se transformam e elementos decorativos nas roupas, depois de trabalhado o pedaço de tecido é anexado à roupa. Disponível em: <http://www.shoppingdopatchwork.com.br/coisasderetalhos/>

- Camila (Ísis Valverde)

Jovem essencialmente romântica, cheia de incertezas e ilusões, sofre bastante ao se envolver com Dario (Vitor Fasano), um homem mais velho, sedutor que não se prende a ninguém. Entra em constante atrito com sua mãe em decorrência deste relacionamento. Logo após o término deste relacionamento Camila encontra em Ravi (Caio Blat), amigo virtual de sua irmã, um ombro amigo para conversar sobre suas frustrações amorosas.

Deste modo, os dois começam a se comunicarem mais via internet, até que um dia Ravi vai visitar o Brasil juntamente com o irmão Raj (Rodrigo Lombardi) e conhece Camila, ambos se apaixonam. Cabe destacar que este tipo de comportamento/relacionamento é próprio da contemporaneidade que permite, via redes sociais, aproximação entre as pessoas, mesmo sem se conhecerem presencialmente. A personagem veste-se com roupas mais delineadas ao corpo, mostrando parte dele. Trata-se de um estilo bem jovial, pois a personagem tem 17 anos.

Camila, sonhadora, começa idealizar Ravi, e decide casar-se com ele. Imprudente, para continuar na Índia, rasga seu passaporte para ficar junto de seu amor. Após o casamento sofre muito com a adaptação à nova cultura, pois não entende os preceitos da tradição, mesmo assim muda seu jeito de vestir-se, usando roupas mais cobertas, como os *saris*.

Suas incertezas e conflitos internos marcam um comportamento intempestivo, o que a fazem voltar para o Brasil. Camila, talvez, represente as adolescentes que sonham com o príncipe encantado e que sofrem grandes desilusões.

Tipicamente comum aos jovens à presença de muitas dúvidas e incertezas em relação ao seu futuro ou até mesmo das decisões tomadas, que no momento parecem ser as melhores e com o decorrer do tempo muitas vezes parecem ter sido precipitadas demais. Assim é Camila, que idealiza uma vida maravilhosa com um grande amor, semelhante a um príncipe encantado, com este intuito primeiramente envolve-se com um homem sedutor e que lhe proporciona algumas lágrimas e desentendimentos com sua mãe, logo na sequência apaixonase por Ravi, um indiano, com o qual decide se casar e morar na Índia.

Um jovem tem sempre um olhar mais facilitado sobre as situações, levando tudo para questão de adaptação, vivendo tudo de maneira muito intensa, porém, muito passageira, assim como seus pensamentos sobre qualquer coisa. Suas opiniões também são simultâneas e na grande maioria das vezes não reflexiva, isso fica claro principalmente quando após o casamento se depara com uma cultura totalmente distinta da que estava inserida e não consegue encontrar razão para a existência de tais preceitos, que na sua concepção muitos

estavam ultrapassados, como por exemplo, quando Maya fica viúva que segundo eles a esposa morre junto com o marido por ser parte dele, conseqüentemente são retiradas as jóias e os móveis do seu quarto, pois a mesma não deve ter luxo e enfeites. Camila fica atônica com aquela atitude e diz: “gente porque vocês estão fazendo isso com ela, quem morreu foi Raj, mas ela continua viva!”, mesmo sem entender tem que agir em conformidade com costumes que não são seus. Em suma, denota características presentes nos jovens como sonhos, ilusões, incertezas, desapontamentos, entre outros.

- Ravi (Caio Blat)

Jovem indiano veste-se de maneira típica de seu país, vai contra a tradição de casamento arranjado. Com a ajuda da irmã Chanti (Carolina Oliveira), Ravi se casa escondido com Camila, a partir de um casamento celebrado em conformidade com um costume que o torna indissolúvel para os indianos, o casamento *ghandarva*⁵⁸. Após a família de Ravi ter descoberto que o mesmo havia se casado com Camila, a partir de uma cerimônia *ghandarva*, tiveram que aceitar a noiva e a mesma se comprometer em aprender os costumes da Índia e converter-se ao hinduísmo.

O jovem Ravi demonstra ser muito ligado à sua família, no entanto, não aprova alguns costumes como, por exemplo, o casamento arranjado, principalmente depois que se apaixona por Camila, uma brasileira. E isso acaba atormentando Ravi que já havia acompanhado a experiência de seu irmão Raj, que se apaixonou por uma brasileira e teve que abrir mão de seu amor em prol dos costumes. Até então não havia tido ações que vão contra os aspectos tradicionais de seu povo, mesmo assim ele lutou por seus sentimentos, deixando os acima da sua tradição. Algo bem peculiar, dos jovens é não medir esforços para alcançar seus objetivos, principalmente quando eles são impulsionados pelo sentimento.

- Chanti (Carolina Oliveira)

Filha mais nova de Opash e Indira (Eliane Giardini), é instruída e quer fazer especialização fora do país, mas seu pai não acha necessário mais estudo para uma mulher.

⁵⁸ O casamento é chamado deste modo pelo fato de *ghandarva* corresponderem a seres celestiais, que se casam espontaneamente, por causa do amor puro, para celebrar este casamento só é preciso a presença do *Agni*, fogo sagrado, pois ao *ghandarva* tudo é permitido. São seres puros de mente e espírito governados pelas emoções. Sendo assim uma solução para o fim de casamentos arranjados. Disponível em: <http://especial.caminhodasindias.globo.com/voce-sabia/2009/05/12/por-que-o-casamento-gandarva-tem-esse-nome/>

Chanti é uma jovem corajosa, decidida e inteligente que não se submete as vontades da família, principalmente quando diz respeito a decisões de sua vida.

Para não se submeter a um casamento arranjado, a jovem foge e vai participar como dançarina de um filme de *Bollywood* (indústria de cinema indiano). Sua família entra em desespero quando descobre. Mesmo assim, ela segue e viaja vários países até chegar ao Brasil, onde conhece Indra. Chanti veste-se na maioria das vezes com *punjabis*. Em datas especiais usa *sari*. A personagem representa uma jovem moderna que busca o conhecimento e sua independência em primeiro lugar.

Chanti é representação de uma mulher indiana moderna que viabiliza outros fatores que não aqueles que uma mulher indiana tradicional deve cumprir, pois, em relação à cultura indiana, uma mulher deve saber dançar bem, cozinhar bem e acima de tudo saber obedecer ao seu marido e cuidar de sua família, ou seja, há uma dependência explícita da mulher indiana em relação à figura masculina. A personagem por sua vez quer ter liberdade para poder cursar sua pós-graduação fora do país, não quer se casar, mas adquirir conhecimento, o que na Índia apesar da modernização ainda não é bem visto pelos olhares tradicionais. Já que a mesma não conseguiu convencer sua família de que não queria casar-se, pois eles já estavam procurando um noivo para ela, resolveu fugir e acabou sendo aprovada para ser dançarina em um filme de *Bollywood*.

- Indra (André Arteché)

Jovem que nasceu na Índia, mas depois que sua mãe Ashima (Mara Manzan) ficou viúva veio morar no Brasil, é irmão de Malika. Sua família tem uma pastelaria na Lapa, Rio de Janeiro. Estuda na mesma escola de Zeca, é colega e amigo de Maico. Apesar de ter sido criado no Brasil, suas atitudes refletem um típico indiano, é sério e respeitoso. Por seu nome terminar com “a” é alvo de deboche na escola o que lhe causa constrangimento e sofrimento. Revelado através de seu blog, usa este recurso virtual para abordar vários temas. Principalmente, esclarecer sobre os costumes indianos.

Apesar de ser indiano, o personagem, se veste muito semelhante aos brasileiros, com calça jeans, camisa sobreposta à camiseta, usa de acessórios como corrente e pulseira. Em sua fala estão presentes algumas palavras indianas como: *arebaba* (aí meu Deus), *tchalô* (vamos!), entre outras.

O blog apesar de ter sido criado por um personagem fictício estava disponível para acesso na internet, o que possibilitou a interação do personagem com os telespectadores,

mantendo de certa forma um elo com efeitos de realidade. Dentro deste blog o personagem abordou assuntos como *bullying*.

O personagem esboça a realidade de muito jovens que sofrem com preconceito e brincadeiras de mau gosto, efetuada pelos colegas ou outros. Encontra na internet um meio de expressar sua indignação em relação às ações equivocadas de muitas pessoas. Através do Blog, Indra aborda muitos assuntos, que vão desde as tradições indianas até assuntos que permeiam a sociedade como o *bullying*, sofrido pelo personagem dentro da escola.

O que permite também que através do personagem seja trazido para o conhecimento do telespectador o que é *bullying* e onde isso geralmente ocorre, bem como também pode ser muito traumatizante para aquele que sofre.

Indra é um personagem que possui conflitos internos que se delimitam a sua origem cultural e a cultura que está inserido, pois os costumes que sua família o aconselha a seguir não são exequíveis no meio em questão e que às vezes vão de encontro com os propósitos do mesmo para o seu futuro, como é questão do casamento. Sua mãe, Ashima, inicia a busca em relação a uma esposa indiana para Indra e almeja que seu filho retorne a Índia para fortalecer suas origens tradicionais que parecem se esvaír ou enfraquecer em uma cultura que possui outros preceitos e não é tão conservadora quanto à indiana. Porém, o mesmo mantém seus vínculos com a sua cultura de origem através da fala e de seus costumes.

- Maico (Mussunzinho)

Jovem de classe baixa estuda na mesma escola de Indra. É aluno bolsista, filho mais novo de Cema (Neuza Borges), sofre preconceito por causa da doença do irmão Ademir (Sidney Santiago), por ser negro e pobre. Maico é estudioso, mas tem rancor pelo seu pai ter os abandonado, além não saber lidar com a doença do irmão e a atenção que sua mãe dá ao mesmo. Seu maior medo está em ser rejeitado pelo outros. O medo é algo muito presente nos jovens, que muitas vezes acaba por impedir o sujeito de evoluir ou estabelecer vínculos com outras pessoas.

Este personagem demonstra o quanto muitas vezes os próprios familiares não estão preparados para conviver com um esquizofrênico, principalmente quando o grau de parentesco é muito próximo como o caso de Maico, que é irmão de Ademir e não entende a atenção que a sua mãe destina para o mesmo. Além de sentir vergonha de ter um irmão esquizofrênico.

O personagem apresenta um trauma que se originou no momento em que seu pai os abandonou e vê isso como uma rejeição, desencadeando o medo que o mesmo tem de ser rejeitado. Deste modo, se faz um alerta para o quanto os filhos sofrem com a separação dos pais, mesmo que não demonstre seus sentimentos, que muitas vezes deixam seqüelas silenciosas desenvolvendo-se de outras maneiras, como o personagem demonstra através de seus medos.

- Ademir (Sidney Santiago)

Filho mais velho de Cema e irmão de Maico, de classe baixa, não possui recursos para tratar sua doença mental, esquizofrenia. Ele, possivelmente, represente jovens que enfrentam dificuldades redobradas, pelas condições econômicas e de doença. Mesmo assim, com a ajuda do Dr. Castanho (Stênio Garcia), se trata e mostra para a sociedade que pode ter uma vida “normal”. Ademir dança e frequenta a gafeira, onde se sente incluído socialmente. Cabe destacar que ele oculta sua doença ao se relacionar com as outras pessoas.

Quando Suellen (Juliana Alves) menciona sobre pessoas com perturbações, Ademir acha um jeito de dizer que seu irmão se trata com o Dr. Castanho, mas ele não é perigoso, demonstrando anseio por sua aceitação. Este personagem demonstra o anseio de pessoas com algum tipo de problema, neste caso de saúde, tem de serem vistas e aceitas pela sociedade. Não somente almejam ser aceitos, mas vistos como pessoas em potencial, que possuem habilidades e possibilidades de ter uma vida comum, porém com algumas limitações, mas que não os impede de serem felizes.

Assim com o personagem Tarso, Ademir também sofre de esquizofrenia, porém mostra o outro lado, o lado daqueles que não tem condições financeiras favoráveis para manter um tratamento adequado, bem como também se difere de Tarso por possuir atenção e apoio de sua mãe, que entende a necessidade de tratar e o quanto pode se tornar complicado esta doença quando não é levada a sério como deveria. Fica nítido um paradoxo uma família que reconhece a doença e não condições de tratá-la e, por outro lado, uma família que não reconhece a doença e teria condições de tratá-la.

Ademir leva uma vida divertida, durante muito tempo omite de sua parceira de dança, Suellen, a sua doença, deste modo faz com que a mesma se dispa de seus preconceitos. Sua mãe lhe dá total apoio, além de acompanhá-lo nas apresentações que são feitas na clínica do Dr. Castanho e assim aprende a lidar com a doença do filho e com as crises que o mesmo apresenta esporadicamente.

O personagem de Ademir não se limita por ser esquizofrênico dança, faz novos amigos, dá conselhos e acima de tudo é respeitado pelos sujeitos como um bom dançarino e uma pessoa atenciosa, com grande potencial. Assim como todos, alimenta sonhos e busca concretizá-los.

Nesta subseção se fez a caracterização dos personagens que possuem um contexto que compreende fatores relevantes para a trama narrativa, que transcende para o cotidiano por meio das mediações que os mesmos efetuam, em relação à apropriação de fatores da realidade, e deste modo se tornam capazes de formar opiniões, criar conceitos e comportamentos, além de reforçar papéis sociais através de papéis ficcionais.

A variedade de representações disseminadas pelos meios de entretenimento, em especial a telenovela, que se aloca como fatores propulsores para compor o leque de identificações que se fazem possíveis através dos modelos propostos dentro da trama da narrativa, os personagens atuam como agentes ativos no processo das identificações que estabelecem através das semelhanças e as interações por meio dessas similaridades com os atores sociais.

Por meio da representação de um personagem, o telespectador pode se reportar ou não para dentro da trama da telenovela, no momento em que consegue visualizar semelhanças entre ele e o personagem, que às vezes parecem ser tão intensas que o indivíduo é capaz de reconhecer-se como o próprio personagem, anulando assim a sua própria subjetividade correlacionada à sua personalidade e aderindo aquela midiaticizada. É possível apontar aqui que os personagens são elaborados de tal forma que transmitem uma veracidade na sua atuação, que os transformam em extensões das estruturas sociais.

As identificações não surgem de forma imediata, há todo um processo de estipulação de similaridades que perduram ou são abandonadas pelo receptor, trazendo então peculiaridades dos personagens anteriormente caracterizados que por possuírem uma atuação muito peculiar dentro da trama, conseqüentemente delineavam fatores que despertaria alguma forma de identificação, seja a partir do sofrimento de Maya ao separar-se de sua grande paixão Bahuan, assim como ocorreu com Raj e Duda por questões culturais; pela violência praticada pelo personagem Zeca para com os colegas e professores; pelo preconceito vivido por Bahuan e Hari derivado da posição social que ocupam; pelas incertezas da jovem Camila; pela preocupação excessiva com a beleza por parte da personagem Melissa; pela dificuldade de aceitação de seu filho esquizofrênico, bem como de diagnosticar indícios da doença e ainda a demonstração de duas perspectivas do tratamento da esquizofrenia (do que pode dificultar a recuperação do doente), um relacionado a não aceitação da doença por parte dos pais do

paciente, Tarso, e outro por não dispor de condições financeiras que permitam seguir corretamente o tratamento, Ademir; pelos traumas que muitas vezes acontecem após a separação dos pais, como demonstra o personagem Maico, que possui medo de ser rejeitado; pelos erros do passado que muitas vezes influencia no presente, contexto apresentado pela personagem Laksmi; pela representação de mulheres decididas, obstinadas em prol dos seus objetivos, como as personagens Gaby, Leinha, Chanti; pela perspicácia e esperteza infantil, representada pela personagem Anusha; pela imponência de Ravi ao passar por cima dos desejos de sua família e também culturais em prol de ficar com seu grande amor; pela timidez de Tônia que permite que a mesma se feche para o mundo, contudo acaba abandonando no momento em que se apaixona, transformando-se em uma mulher forte e decidida; por Indra com seu culto às tradições indianas, mesmo longe de sua origem, sofrendo com a prática de *bullying* por parte de alguns colegas, o que o faz criar um blog remetendo ao seu direito de resposta a tudo que lhe acontece, bem como fonte de informação e por fim pela personagem Inês, dona de um estilo diferente dos demais, que prova ter competência para ser uma grande empresária.

São estas características que impulsionam as identificações por parte do telespectador, que acompanha diariamente o desenrolar da história de cada personagem, que muitas vezes como Maya, Bahuan, Raj, Laksmi, Anusha, Hari, Ravi, Camila e outros personagens que não fizeram parte desta sessão de caracterização, mas também estão presentes na trama da telenovela possibilitam uma redução das distâncias referentes ao tempo e ao espaço, assim como as distâncias culturais. Neste sentido, a televisão propicia um espaço de trocas, experiências que influenciam nas identidades ou identificações já assumidas pelos sujeitos, fazendo dos mesmos múltiplos de diversos elementos, como é caracterizada essência do sujeito na pós-modernidade.

O que deixa ainda mais explícito que na contemporaneidade que se vive, as relações humanas estão cada vez mais inconstantes, como também se representa na trama da telenovela, o que talvez seja por este fato que as identificações se dão mais por meio das relações midiáticas do que as relações subjetivas, pois no momento em que se criam personagens são feitas apropriações, que são conseqüentemente recodificadas e repostas para o sujeito, trata-se de um ciclo de simulacros, mas que atendem às necessidades de identificar-se, sentir-se pertencente.

Momento em que se torna oportuno apontar para a televisão, em especial a telenovela, como o grande fabricante de projeções ou identificações que contribuem no processo de formação das identidades, por meio de seus recursos que atingem e intervêm no inconsciente

e no imaginário social, construindo espaços para estas novas identificações que se projetam para as identidades como fatores contributivos. Essas identificações só têm sentido através da representação, com o qual os personagens atuam principalmente para propiciar esse elo que se constrói entre o ficcional e o real, que desencadeiam os processos de identificações.

5.2 Figurino: um dual de contrastes

Na telenovela se faz presente um jogo ininterrupto marcado pela efemeridade da moda percebido pelo figurino utilizado na trama narrativa, que reforça a questão estética muito enfatizada na contemporaneidade. A moda representa através dos figurinos dos personagens elos com a pós-modernidade, pelo seu sentido do presente ligado à estética e a questão temporal através das releituras e estes, por sua vez, estabelecem vínculos que contribuem com a formação das identificações ou identidades.

A presença da moda na caracterização dos personagens e nos figurinos também possibilita uma mediação com o cotidiano dos telespectadores, principalmente em telenovelas que mesclam o tradicional e o contemporâneo. De certa forma, acabam por retratar um mundo em constante movimento evolutivo, neste sentido a telenovela atua como um fator de aproximação das identidades e identificações propostas com contribuição da moda com o estilo de vida dos espectadores. Porém, a moda só vem fazer parte da telenovela a partir de um link com o figurino, logo após a telenovela se desvencilhar do modelo melodramático originário e vai em busca de um modelo autêntico, que retrata através de um meio ficcional a realidade cotidiana.

No início da utilização da moda na telenovela nos anos 1970, a mesma se demonstrava muito principiante, onde sua expressão maior estava nos acessórios, ao contrário do que ocorre atualmente quando a moda está presente não somente no figurino como também, nos cenários e nas falas, possibilitando uma aproximação do telespectador com os diálogos da moda apresentados através da trama narrativa.

A telenovela se tornou a uma grande vitrine modal, a partir dos elementos como fala, figurino e expressões dos personagens, deste modo, se faz viável avaliar os figurinos de alguns dos personagens antes caracterizados para analisar que tendências são propagadas e se há implícito algum processo legitimador de identidades e identificações a partir da moda.

A trama narrativa da telenovela em questão possui a fragmentação de sua narrativa em dois núcleos que apresentam contrastes muito acentuados, que acabam por se refletir também

nos figurinos dos personagens dos diferentes núcleos. A seguir apresentam-se algumas descrições de figurinos.

Bahuan é um personagem com influências orientais e ocidentais, pois o mesmo apresenta em seu figurino o típico do indiano, mas também do homem contemporâneo, sendo que no início da telenovela ele usava *kurt*⁵⁹ e *jodhpuri*⁶⁰, porém quando o mesmo foi para os Estados Unidos montar um negócio, e depois para o Brasil, o personagem passa a usar roupas mais modernas em comparação com as de sua cultura originária, contudo não as abandona, pode-se dizer que adota um novo estilo. Um novo estilo composto pelo uso de camisa social branca, com a manga dobrada até altura do cotovelo e uma calça também social um pouco mais delineada ao corpo, na cor azul escura e um cinto preto. O uso de pulseira de ouro de espessura média no pulso direito e no pulso esquerdo um relógio da mesma origem. Em outro momento o personagem usava calça preta, camisa de seda na roxa dobrada até a altura do cotovelo e os mesmos acessórios, como podem ser visualizadas na figura 10.

O personagem não transmite a imagem de um indiano tradicional por possuir em suas roupas toques essencialmente americanos, mesmo quando está na Índia permanece com o estilo que parece não denotar relações com sua cultura originária.



FIGURA 10 - Bahuan com estilo mais moderno

A personagem **Maya** quando ainda não estava de compromisso marcado com Raj a mesma usava *punjabi*⁶¹, porém depois do casamento faz uso especificamente dos *saris*. Os *saris* que a personagem veste são geralmente das cores vermelha, rosa *pink*, salmão, entre outros compostos por fios dourados e de forma desalinhada a presença de paetês também na

⁵⁹ Túnica masculina.

⁶⁰ Como é chamada a calça masculina na Índia.

⁶¹ Conjunto composto por uma túnica e uma calça mais justa, traje tipicamente feminino.

cor dourada, na borda que envolve a cabeça há uma linha mais espessa de bordados dourados. Seu *Bindi* é formado por uma seqüência de pequenos círculos pretos na posição vertical e uma *tikka*, presa ao seu cabelo que se assemelha ao formato de uma concha composto por algumas pedras coloridas, sendo que no centro da há uma pedra maior na cor branca. Seus brincos se assemelham ao formato de uma folha em prata que se estende até atrás da orelha, assim como o seu *tikka*, com várias pedras coloridas. Em seu pescoço encontra-se apenas o seu *Mangal Sutra*.

Em seu *Choli*⁶², os bordados em dourado são muito acentuados na gola e no centro do peito, por serem mais espessos e ricos em detalhes, no seu pulso esquerdo e direito há muitas pulseiras em diversas cores desde ouro, prata, entre outros. Usa sombra rosada com olhos bem delineados pelo *Kajal*. Seus cabelos são presos e em sua mão esquerda e direita, mais especificamente no dedo indicador usa um anel de forma oval, suas unhas estão pintadas na cor rosa bebê e sua bolsa é de cor caramelo.

Pelo modo como a personagem se veste é possível afirmar que Maya é uma típica indiana, que dissemina os aspectos culturais a partir de seu figurino e outros elementos concomitantes a estes. Reflete a posição da mulher na Índia, que deve estar sempre muito bem arrumada para o seu marido, figura 11, com muitos acessórios, além de cuidar bem de sua família, para além de ser esteticamente belo, reflete um modo de pensar, um sentimento do culto à beleza e aos costumes.

A personagem **Camila** um típica adolescente brasileira, que se converte ao hinduísmo e passa a usar roupas tipicamente indianas, como por exemplo, em uma cena a personagem faz uso de um brinco na forma arredondada na cor dourada e com uma pedra verde no centro, *kajal* preto que delinea seus olhos, usa um *bindi* vermelho, *sari* verde esmeralda, com bordados mais acentuados nas bordas, bem como a presença do tom azul e paetês. Em seu pescoço esta o mangal *sutra* e uma gargantilha em dourado com pedras verdes penduradas a mesma.

⁶² Blusa curta usada em baixo do sari.



FIGURA 11 - Personagens Camila e Maya

Raj é um homem muito instruído que viaja por muitos lugares fazendo negócios. Na cena selecionada está com uma camisa na cor bege escura de gola padre e com abertura na frente com pequenos botões, usa também um lenço marrom acetinado dentro da gola da camisa, que faz com que apareça parte dele apenas. Raj também usa um relógio no pulso esquerdo e uma pulseira no direito e *jodhpur* cor bege, bem como um anel com a superfície ovalada na cor dourada no dedo mínimo da mão esquerda. Em outros momentos o personagem faz uso de blazers, geralmente em momentos mais formais, como por exemplo, em uma cena em que o mesmo vai visitar um evento que está ocorrendo na cidade com o pai e a esposa, figura 12.

Raj apresenta um estilo que mescla o indiano com as influências da moda dos anos que estudou na Inglaterra, ou seja, uma influência européia denotada através dos lenços usados embaixo da camisa e o blazer, o que permite pensar que independente do sujeito estar disposto ou não a novas incorporações modais ou outros, o meio acaba por interferir muito nessa adesão, mesmo que por vezes parece ser involuntária.



FIGURA 12 - Figurino de Raj

Chanti, uma jovem indiana usa cabelos longos preto, figura 13, geralmente veste *punjabis*, com detalhes em bordados dourados e momentos festivos faz uso dos *saris*. Como uma típica indiana usa nos olhos Kajal preto e sombra em cores delicadas como a cor rosa, suas bolsas geralmente são pequenas e douradas, ou seja, bolsa de mão. Por ser uma mulher moderna que não visa obter um casamento, mas sim conhecimento, a mesma usa *punjabi* que geralmente é utilizado pelas moças solteiras, como Maya usava antes de seu casamento.

FIGURA 10 - Chanti usa *punjabi*

A personagem **Laksmi** por ser uma viúva e já idosa usa sempre *sari* branco, não usa adornos nenhum. Em momentos festivos ou importantes às extremidades de seu *sari* apresentam bordadas em dourado, como pode ser visto na figura 14. O que remete a um costume comum na Índia pelas mulheres que usam *saris* mais simples em casa e quando saem para o mercado ou tem ocasiões especiais usam *saris* com mais detalhes, assim como ocorre com as jóias.



FIGURA 14 - Lakshmi usa *sari* branco por ser viúva

A personagem infantil, **Anusha**, tem seu figurino composto por muitas cores. Geralmente usa uma *ghaghra*, que é uma saia mais longa e uma túnica com cores semelhantes as da *ghaghra*, bem como uma *echarp* de cor sólida. A personagem não tem muita variação no seu figurino, talvez pela funcionalidade dentro da trama narrativa.

Indra, figura 15, um indiano que vive no Brasil, mas que mantém parte de seus costumes através de seu modo de vestir, se portar e falar, geralmente usa uma camiseta e uma camisa sobreposta, calça jeans e sapatênis. Em uma cena se veste especificamente com camiseta marrom escura e uma camisa social branca com listras na vertical e horizontal aberta sobre a anterior, com bolso do lado direito. Calça jeans e um cordão no pescoço. Seu cabelo é na altura do pescoço, pode-se afirmar que Indra é um indiano que devota sua origem, mas também não abandona a modernidade, em relação à tecnologia e o modo de pensar.



FIGURA 15 - Figurino do personagem Indra

Ravi é um indiano moderno que usa sempre *echarp*, veste uma *kurt* branca com gola padre e um *echarp* azul, um relógio na mão esquerda e dois anéis na mão direita, um no dedo mínimo e outro no anelar. Usa sempre *kurt* branca, por vezes usa coletes e calças com outras

cores, que conferem vivacidade a seu figurino. Trata-se de um jovem, figura 16, que mantém os costumes indianos com alguns acessórios modernos como os óculos de sombra.



FIGURA 16 - Figurino do personagem Ravi

Hari por ser um *dalit* geralmente usa uma túnica de manga curta na cor bege e um colete com a cor mais escura um pouco, porém com semblante empoeirado, uma calça branca e um pano enrolado na cabeça que se assemelha a um turbante. Além de uma corrente de bolinhas comuns, outras vezes, usa camisa azul também com aspecto empoeirado, um turbante na cabeça, um cordão e uma corrente. Como pode ser visualizado na figura 17, houve uma evolução no figurino do personagem *dalit* na trama narrativa, em que o mesmo, em um primeiro momento, apresentava uma roupa muito simples, por vezes representando até mesmo sujeira na mesma e após sua *dadi* ser eleita a representante daquela comunidade o mesmo passa a usar seu *kurt pyjama* na cor branca e *echarp* na cor marrom. Assim como, o seu cabelo, que antes era apresentado de forma desconcertada, agora usa um penteado mais definido até um corte mais acentuado é efetuado no cabelo de Hari. O que permite pensar que a posição social ocupada dentro da sociedade indiana é o que define o modo de vestir-se.



FIGURA 17 - Evolução do figurino de Hari

No núcleo brasileiro os personagens variam seus figurinos, não trazem uma unicidade no seu modo de vestir, mas sim a individualidade em relação às peculiaridades de alguns estilos que se apresentam dentro da trama narrativa, como pode ser observado a seguir.

Melissa Cadore, figura 18, denota em seu figurino a obsessão pela estética, mostrando um estilo mais *socialite*, que esbanja sofisticação, marcado pelos detalhes de alfaiataria. Seu estilo marca muito a posição social que ocupa pelo fato de mostrar influências da moda de Milão e Paris, através do modelo de seus vestidos. Varia entre modelos para malhação, praia, festa, entre outros. Para malhação usa blusa branca de algodão de malha, com a gola redonda e uma calça suplex preta, na mão esquerda, anéis nos dedos indicador, médio e anelar.



FIGURA 18 - Figurino sofisticado da personagem Melissa

Gaby, figura 19, exibe os cabelos com a raiz mais escura, geralmente presos e alinhados, brincos pequenos e anéis consideravelmente grandes, o que vem propiciar destaque para o figurino da mesma. Em uma das cenas usa blusa azul acetinada gola boba e uma calça social pantalonada preta combinada com um scarpin preto, o que destaca a tendência anos 80 que a personagem exibe, através do uso de calças cintura alta, gravatinhas amarradas ao pescoço, que conferem charme. As cores neutras são características das roupas da personagem, pelo fato da mesma ter que transmitir credibilidade, pois é uma executiva.

O uso de calças pantanoladas, saias lápis, entre outros, propiciou que a personagem, advogada, não caísse na mesmice do estereótipo do vestir da profissão. Quando está fora da empresa ainda mantém o estilo, porém com roupas de cores fortes e estampas que retratam o abstrato, sempre denotando sofisticação e modernidade.



FIGURA 19 - Figurino da personagem Gaby

Inês, figura 20, personagem de estereótipo muito marcado dentro da trama da telenovela, mescla gótico, punk e rock, representado pela forma de vestir-se, bem como pela fala da personagem. Ela faz um paralelo entre o nostálgico e o romântico em seu figurino, com acessórios que podem ser incluídos normalmente no visual cotidiano sem causar muito estranhamento, como os colares, por exemplo. Dona de um visual muito marcado pela criatividade deixou claro o dia em que a mesma usava uma camiseta com *leds* na estampa. Outro modelo usado pela personagem é o de cabelos soltos, camiseta preta com um babado branco e uma fita preta em forma de laço, com um colete jeans, um short jeans desfiado na extremidade, uma meia calça rasgada, uma bota cano baixo preto, com um meião branco e batom marrom.

O estilo usado pela mesma é retratação de uma tendência que já se propaga pelo cotidiano, mas para um olhar desavisado pode remeter à imagem de garota de classe alta alienada, perdendo credibilidade perante os outros pelo fato de possuir um estilo diferente do que é habitual aos olhos dos sujeitos.



FIGURA 20 - Estilo da personagem Inês

A personagem **Tônia** denota em seu jeito de vestir, sua personalidade tímida, pois usa roupas consideravelmente reservadas, de cores claras e sem decotes como pode ser observado na figura 21. Em uma cena a mesma usa um vestido jeans com aplique branco na barra da saia, próximo ao peito e possui botões brancos na frente. Os recortes da roupa da mesma são muito delicados, o que remete a personalidade da personagem.



FIGURA 11 - Figurino de Tônia

Os personagens **Ademir** e **Maico** possuem um modo de vestirem-se muito semelhantes, pois, o figurino dos mesmos é composto por camisetas, calça jeans ou bermuda jeans, o que difere os dois é o cabelo. O de Ademir é *black power* e já o outro possui um corte de cabelo baixo, como pode ser vista na figura 22, ambos denotam um estilo jovem e despojado.



FIGURA 12 – Figurino Maico e Ademir

Leinha, figura 23, traz para dentro da trama narrativa a tendência *Hippie Chic*, que tem como características as estampas, os detalhes artesanais, um estilo muito marcado pelos detalhes, como por exemplo, em um cena que a mesma usa uma blusa de crochê preta de manga curta, um colete branco e calça jeans, bem como dois colares longos de pérolas e um

está amarrado. Na mão direita dedo anelar um anel grande e na outra mão também com uma pulseira de pedra.



FIGURA 23 - Figurino da personagem Leinha

Tarso apresenta um figurino composto basicamente por camiseta pólo, bermudas de sarja, calças de malha, camiseta em malhas listrada, *mocassins*, ou seja, um estilo que mesclam o casual e esportivo. Após o surgimento da esquizofrenia as tonalidades claras usadas anteriormente são substituídas por cores escuras como o marrom, preto e cinza, as camisetas pólos são substituídas por moletons e camisetas de manga comprida com listras verticais e geralmente possuem capuz ou camisetas de manga curta clara sobrepostas a uma de cor escura de manga comprida, figura 24. Há uma mudança no figurino do personagem no momento em que o mesmo começa a apresentar suas primeiras crises de esquizofrenia, pois, o figurino fica mais simples e parece entrar em tratamento junto com o personagem.



FIGURA 13 - Figurino do personagem Tarso

A personagem **Norminha**, figura 25, lançou moda através de seu figurino na telenovela, a partir da ousadia presente em suas roupas muito coladas ao corpo e com decotes acentuados, que possibilitam deixar parte do sutiã de fora. Ela usa apenas vestidos justos que,

por vezes, são acompanhados de cinto finos, saias justas, blusas decotadas e scarpins texturizados, como por exemplo, de oncinha, floridos, entre outros. Na cena em que volta com Abel depois do rompimento a personagem trajava um vestido vermelho com pequenas estampas em amarelo. O vestido é marcado pelo decote acentuado que permite mostrar a metade de seu sutiã preto. Usa um cinto de pouca espessura, dourado que marca sua cintura. O vestido demonstra todo o formato do corpo dela, combinados com scarpins tigrados.

Seu cabelo era preso com um coque e a franja caída em frente aos olhos, usava um colar de corrente fina com um pingente quadrado também em dourado. Seu batom é na cor vermelha. Fazia uso de várias pulseiras no pulso esquerdo. O modo de a personagem vestir-se transmite muita sensualidade que permeiam entre cores fortes e flores miúdas, bem como representa aquelas mulheres fogosas, não é um estilo elegante, mas parece se tratar de uma tendência.



FIGURA 14 - Figurino da personagem Norminha

A personagem do núcleo brasileiro, Dayse (Betty Gofman) não poderia deixar de compor esta seção, pois se resalta pelo contraponto com o figurino dos demais personagens mencionados aqui no núcleo brasileiro, que deixa de lado os tons neutros e esbanja cores, além de fazer uma ligação dos dois países da trama narrativa.

A personagem vai para a Índia e fica deslumbrada com o que vê no oriente e começa a comprar tudo que acha bonito, sem ao menos saber o significado das peças, principalmente em relação ao sistema de castas. Deste modo, a personagem Dayse usa os cabelos soltos esvoaçantes, em uma cena, figura 25, fazia uso de um vestido preto com pontinhos coloridos tomara que caia, mas seu formato é mais solto, não mostra os contornos do corpo, apenas define a cintura pelo fato de usar um cinto dourado, com pedras coloridas. Em outra cena veste uma calça saruel, figura 26. E pulseiras douradas em ambos os pulsos. Um colar de

bolinhas pretas e douradas e o pingente é uma pedra transparente quadrada, sua bolsa é pequena e disposta transversalmente. Usa um batom vermelho escuro e anel no dedo médio da mão direita, sendo que seu brinco parece ser à flor de lótus.



FIGURA 26 - Figurino da personagem Dayse

Pode-se afirmar que a personagem possui um estilo *folk* que denota uma cultura diferente e dentro deste figurino estão representadas todas as castas presentes na Índia, ou seja, Dayse faz um mix de elementos que se identificou e acredita ter encontrado sua verdadeira identidade.

A moda auxilia o sujeito a se expressar ou demonstrar aquilo que ele quer ser. Como os indianos, que refletem em suas roupas a sua essência, uma forma de representação, que também atua como sistema de aproximação e afastamento com determinados grupos.

A roupa comunica assim como qualquer forma de elocução carregada de significação, que propõem identificações. A telenovela difunde e cria moda, através dos figurinos e outros. A amplitude desta na sociedade fica cada vez mais acentuada na contemporaneidade, insere-se facilmente em qualquer âmbito. Neste sentido, as telenovelas propiciam espaço para a disseminação de estilos e tendências modais a partir de diversas representações, bem como a mesma cria essas.

Os figurinos não ditam apenas formas de vestir-se, mas comportamentos, modos de pensar e outros, como por exemplo, o figurino utilizado pelo núcleo indiano representa mais do que apenas um *modus* de vestir-se, mas corresponde a um código implícito de aspectos culturais, tradicionais e religiosos, quando se menciona moda especificamente em relação ao figurino, trata-se de uma indumentária.

(...) a relação entre traje e indumentária é uma relação semântica: a significação do vestuário cresce à medida que se passa do traje a indumentária; o traje é debilmente significativo, a indumentária ao contrário, é fortemente significante, constitui uma relação intelectual, notificadora, entre usuário e seu corpo. (BARTHES, 2005, p.273)

Os personagens vestem-se com mais que apenas roupas que ditam um estilo ou uma influência modal. Os personagens vestem-se com atributos de significação híbridos que não se delimitam ao espaço e ao tempo, como o caso dos *saris* usados pelas personagens, que correspondem a “indumentárias” pelo seu valor simbólico e sógnico. Agora figurinos como o de Inês e Leinha correspondem a uma sobreposição de trajes, que em um momento possuem o ápice das incorporações, mas não conseguem alcançar o nível de significação de uma “indumentária”, mesmo que não seja aquela tradicional, ainda em uma releitura sua significação não parece diminuir.

O figurino de Bahuan e Raj denota o hibridismo na própria composição do figurino, pois é possível observar várias tendências derivadas de outros países, como os da Europa. A profusão de cores restringiu-se apenas ao núcleo indiano, cores mais sóbrias foram destinadas para o núcleo brasileiro, pelo fato do mesmo não possuir uma significação forte em relação às cores, como para os indianos. Os figurinos dos personagens rompem com a idéia fixa dos modos de vestir-se, de representação, denotam o movimento em meio às instâncias da temporalidade, elemento comunicador que para além de designar os entornos da trama narrativa e a personalidade do personagem, comunica-se com o telespectador. É importante ressaltar que quando se fala em moda nesta subseção refere-se à utilização da mesma para a composição do figurino do personagem, obedecendo desta forma regras do estilo e da personalidade criada para cada um. Não é a moda que dita como os personagens se vestem, é por meio dela que são legitimadas as identidades e as identificações destes.

5.3 Cenário: uma multiplicidade de espaços e cores

O cenário das telenovelas é responsável por dar forma ao contexto idealizado pelos autores desde o momento em que decidem à sinopse da trama que irá ao ar. Na novela “Caminho das Índias” que era ambientada em dois países totalmente distintos em questões geográfica, cultural, econômica e outras, os cenários se restringiram a Lapa, no Rio de Janeiro e as três cidades cenográficas indianas, criadas em Jacarépagua, que reúne peculiaridades do estado do Rajastão e as cidades *Jaipur*, *Jodhpur* e *Mumbai*, uma mistura de sensações do ocidente e oriente.

No entanto, as primeiras gravações do núcleo indiano foram feitas na Índia. Foi palco das gravações das cenas as cidades de Jaipur, caracterizada pelas suas paredes na cor rosa e Agra, reconhecida pelo *Taj Mahal*, às cenas gravadas correspondem aos primeiros encontros de Maya com Bahuan, a adaptação de Camila à Índia e os confrontos de Opash com Shankar. Já a cidade de Dubai, é marcada pela atuação de Gopal que mostra a mesma para Raul e Yvone, demonstrando sua arquitetura moderna e as maiores guias de construção do mundo.

Inspirado pelo clima indiano o diretor de arte desenvolveu a criação de 42 lojas, com interiores, fachadas e um templo em homenagem a deus *Shiva*, do hindu. As quatro casas correspondentes às respectivas famílias: Ananda, os Meetha, o Shankar (Lima Duarte) e a casa do Pandit (José Abreu), foram construídas também as fachadas das casas e a entrada de um cinema, os efeitos nestas imagens foram captadas na cidade cenográfica e inseridas em estúdio. As casas das famílias de castas se diferenciam pela cor terracota, já as casas das pessoas de classe baixa são caracterizadas pelas variações da cor azul. Esta corresponde à maior cidade cenográfica da novela, com aproximadamente “6.000 m², onde se passa a trama principal da telenovela⁶³”.

A outra possui 200m², representa o rio *Ganges*, tamanho é menor que a anterior, porém não menos ousada, pois se trata de uma réplica do rio Ganges e uma de suas escadarias, em que seu fundo poderia ser mudado utilizando um *Chroma Ky* com maior profundidade, como podem ser visualizados nas figuras 27 e 28. Este efeito possibilitou que imagens fossem gravadas em um mesmo local, cidade cenográfica, mas a partir deste efeito transmitiu a sensação que cenas foram gravadas em diferentes locais, no mesmo dia. Mario Monteiro (2010, on-line), diretor de arte da telenovela, afirma “Aproveitamos um lago

⁶³ Informação retirada do site da telenovela Caminho das Índias. Disponível em: <http://caminhodasindias.globo.com/Novela/Caminhodasindias/Bastidores/0,,AA1694876-16543,00.html>

artificial construído no início da Central Globo de Produção e colocamos trilhos para que as câmeras filmem de dentro da água. Acho que passamos verdade com os cenários e contribuimos para a gravação⁶⁴.



FIGURA 27 - Rio Ganges

Fonte: www.sacodeideias.com/novela-caminho-das-indias-cenarios.html



FIGURA 15 - Rio Ganges cenográfico, Projac

Fonte: www.sacodeideias.com/novela-caminho-das-indias-cenarios.html

⁶⁴ Declaração do diretor de arte da telenovela. Disponível em:
<http://caminhodasindias.globo.com/Novela/Caminhodasindias/Bastidores/0,,AA1694876-16543,00.html>

Para a construção dos cenários e das cenas foram resgatados os mínimos detalhes do universo indiano, desde os objetos que compõem as cenas até as casas, templos, cinema e lojas. A produtora de arte da telenovela, Ana Maria Magalhães (2010, on-line), afirma, “estudamos muito para retratar com verdade um universo extremamente diferente do nosso, espero passar para os telespectadores o encantamento que senti quando fui à Índia”⁶⁵. Deslumbrada com o que viu na Índia, para passar esta veracidade nas cidades cenográficas, foi preciso à reprodução de doze *riquixás*⁶⁶ e oito *took tooks*⁶⁷, que circularam pela cidade cenográfica durante a novela, símbolos do trânsito indiano, assim como os animais circulando juntamente com as pessoas nas ruas.

A criação de todos os rótulos dos produtos vendidos nas cenas e das fachadas das lojas, a empresa Cadore e do *Call Center*, onde Maya trabalhava foi produzido pela equipe de produção de arte, devidamente com a língua oficial da Índia, no caso dos produtos. Em um primeiro momento o que se pode notar é a oposição dos cenários: as ambiências brasileiras são caracterizadas pela estética mais *clean*, já na ambiência indiana existe uma profusão de cores e elementos que se destacam aos olhos do telespectador.

Os cenários presentes nas telenovelas são diversos pelo fato da presença de dois núcleos, em que um possui uma profusão de elementos que se acentuam em relação ao outro. Deste modo, a descrição será segmentada para facilitar o entendimento, possibilitando uma visão ampla em relação aos cenários de ambos os núcleos.

A casa de Opash é onde as cenas em sua maioria acontecem pelo fato de grande parte da trama narrativa se concentrar em personagens que vivem neste local, deste modo é na sala que acontecem os desentendimentos, as conversas, onde são celebrados os momentos de alegria, tratados os negócios e outros, ou seja, a sala de Opash representa o espaço coletivo. Este ambiente da casa é caracterizado por alguns elementos, que refletem muitas casas indianas do núcleo, porém será descrita aqui nesta subseção por se tratar de uma das duas principais famílias indianas, sendo também, que as casas por apresentarem alguns aspectos específicos representam à casta de seus donos.

O exterior da casa de Opash é de cor terracota, porém no interior a cor usada é branca, que remete ao mármore branco. Todas as entradas da casa, bem como as aberturas, ou seja, portas e janelas são caracterizadas pelos seus arcos, porém os dois arcos maiores que

⁶⁵ Fala retirada do site: <http://caminhodasindias.globo.com/Novela/Caminhodasindias/Bastidores/0,,AA1694767-16543,00.html>

⁶⁶ Semelhante a uma charrete anexada a uma bicicleta, guiada por um homem.

⁶⁷ Corresponde a um veículo motorizado que possui três rodas.

delimitam o espaço da sala são caracterizados por serem arcos polilobados e logo acima dos arcos.

Todas estas aberturas são sustentadas por colunatas, que em sua maioria o formato segue um estilo muito parecido com as colunas gregas, mais especificamente as Jônicas, porém não possui quatro voltas como a grega e sim outros detalhes. Acima e ao redor das arcadas estão as *cenefas*⁶⁸, que possuem detalhes florais esculpidos, o que possibilita uma visibilidade do que se encontra posterior aos contornos da porta, as escadas são caracterizadas pela estrutura da parede que acompanha toda a sua extensão, pois, é toda composta de elementos decorativos na mesma cor da parede, onde é usado mais especificamente à técnica da caligrafia.

Na escada são colocados tapetes na cor vermelha nas extremidades e elementos decorativos em todo o seu centro, já o corrimão da escada é composto por um balaústre com detalhes finos. Abaixo da escada encontra-se uma mesinha com um abajur na forma de acesso, remetendo a idéia de uma lamparina.

No centro da sala uma grande mesa de centro na cor prata, em que os seus suportes são também detalhados com colunas, porém em outro formato, em cima da mesma há uma pluralidade de elementos em sua maioria na cor vermelha. Os quadros nas paredes são alocados no centro das colunatas, mais especificamente no intervalo de um arco e outro; na parede da escada e no lado esquerdo logo após a entrada principal da casa está um quadro com a foto do *Baldi* de Opash, que já faleceu, juntamente encontra-se uma coroa de flor de lótus na cor amarela, também se faz presente nas proximidades da entrada principal, vários espelhos com suas extremidades compostas por detalhes incrustados ou esculpidos. Os espelhos são alocados em sua maioria do lado direito, sendo que na mesma direção um pouco mais a frente encontra-se outro espelho na forma ovalada, em que suas extremidades possuem um recorte diferenciado.

Na saída para o pátio ou fundos da casa o arco que delimita este ambiente é um arco tudor, que é caracterizado por ser ovalado e sua extremidade ser afunilada, um pouco anterior a saída, bem no centro encontra-se uma fonte na forma de estrela, em que na superfície da água estão muitas pétalas de *flor de lótus* vermelhas, assim como três médios vasos com água e pétalas da mesma flor.

Já nos quartos, como o de Ravi e Camila, os móveis são de cor marrom, geralmente há apenas a cama, o criado mudo e cômodas, ambos possuem detalhes em dourado,

⁶⁸ Trata-se de painéis esculpidos sobre as arcadas.

principalmente na área das gavetas, em que nestes dois últimos são colocados na sua superfície objetos como perfumes, porta-retratos, pequenas escultura de deuses, porta-jóias, entre outros. Na frente da cama é colocado um sofá também na mesma cor da parede, em que as almofadas apresentam cores geralmente através de listras. Cabe salientar que a posição da cama está contrária a visibilidade da porta, ou seja, a cama encontra-se alocada na mesma parede que está à porta de entrada e saída.

No quarto de Raj e Maya logo após a porta de entrada e saída há dois arcos *tudor*, um do lado do outro. Entre a colunata encontra-se uma cômoda com muitas gavetas na forma retangular em uma cor muito próxima do cinza, sobre a mesma uma caixa de cor clara e alguns objetos na mesma tonalidade, do lado direito está uma cadeira de balanço na cor branca com um urso panda sobre ela. Logo está a cama do casal, onde na frente da mesma há um sofá com almofadas bege com alguns detalhes em vermelho. Do lado esquerdo encontra-se um biombo na cor azul bem próximo do arco, com dois bichinhos de pelúcia encima e outros dois pendurados no mesmo.

Mais a frente está o berço de Niraj em posição diagonal, com dois bichinhos de pelúcia na sua extremidade que se encontra perto do biombo. Muito próximo do berço está outra cômoda, porém maior que a alocada em frente à colunata, também na cor cinza, um pouco a frente está disposta uma mesa com uma toalha azul com alguns bordados, do lado esquerdo encontram-se duas caixas pequenas uma no formato redondo, na cor azul com detalhes com fios e acima desta, outra quadrada, na cor branca com um laço ao redor na cor preta. Ainda na parte central da mesma, porém no mesmo alinhamento das caixas, há um brinquedo de Niraj, do lado esquerdo uma estatueta média de *Ganesha*. No corredor em frente do quarto de Maya e Raj, as paredes são toda composta por *cenefas* e também no final há um arco polilobados um na seqüência do outro, em que se pode ver o portal que se forma entre as mesmas, nas laterais também há dois arcos *tudor* em tamanho menor, que caracterizam as janelas. E no chão logo na entrada da porta de quarto de Raj e Maya encontra-se um tapete vermelho com detalhes em dourado, sinalizando a porta, como pode ser visualizado na figura 29.



FIGURA 29 - Quartos de Ravi /Camila e Raj/Maya

Na casa de Kochi e Manu, o cenário não muda muito, porém é possível visualizar melhor os detalhes, pela sala ser menor que a da casa de Opash Ananda, sendo que no lado direito da sala possuem dois arcos um ao lado do outro, divididos por uma colunata em comum, ambos os arcos são polilobados e acima dos mesmos a cor da parede é terracota, porém mais clara. Logo na entrada da porta principal há um lustre, bem como após o segundo arco. No centro da sala há uma mesa de centro na cor marrom, com objeto em dourados em cima, ao lado encontra-se um sofá na cor amarelo claro com detalhes em dourado. As cortinas são de cor gelo em todas as janelas.

Os cômodos parecem ser definidos pela seqüência de arcos polilobados como podem ser vistas na figura 30, em que na colunata que dá suporte para outro arco, que pode ser vista em perspectiva, possui um vaso com folhagem a sua frente, bem como ao lado do sofá que possui um número maior de lugares há um criado mudo, possuindo em sua superfície uma toalha pequena de renda marrom e sobre ele um abajur branco, logo ao lado de um porta-retrato. A partir do primeiro arco pode ser observado um balaústre em detalhes finos e dourados, bem como um suporte anexado a parede e sobre ele um vaso e um candelabro.



FIGURA 16 - Os cômodos da casa são marcados pelos arcos

A cor terracota usada nas casas descritas anteriormente se assemelha muito com a cor clara do barro e as paredes interiores na cor branca remetem ao mármore branco usado na construção do *Taj Mahal*, uma vez que o uso desta tonalidade branca no interior das casas possibilita um maior destaque para os objetos, que em sua maioria são dotados de uma diversidade de cores que transmitem vivacidade, principalmente pela cor pura dos mesmos.

As colunas presentes dentro das casas permitem fazer um paralelo com a cultura, pois, as colunas têm uma representação significativa para além de sustentar a estrutura de casas ou templos, mas também são mencionadas nas falas fazendo uma comparação entre as colunas e as pessoas, pelo fato de que para os indianos, os sujeitos são como colunas que dão sustentação as suas crenças e costumes.

Os cenários se restringem em sua maioria a sala da casa de Opash, bem como a de Manu, onde ocorrem muitas das cenas, pois um dos costumes indianos é sempre estar juntos e compartilhar suas experiências uma vez que as famílias são consideravelmente grandes, e todos da família se interessam pelas vidas dos outros e por isso dão palpites, conselhos, entre outros. O ambiente da sala é ocupado para reunir a família, já os quartos de Maya e Raj, assim como de Camila e Ravi, são mostrados quando os mesmos possuem algum problema que não querem compartilhar com o restante da família ou apenas necessitam de privacidade. Isso reflete a vida extremamente coletiva dos indianos.

A presença de muitos elementos nos cenários também caracteriza a multiplicidade da cultura indiana, bem como a religiosidade se faz constantemente presente, representada pela estatueta de Ganesha exposta no quarto de Maya, que simboliza as soluções lógicas. Uma vez que a vida de Maya demonstra-se muito complicada em decorrência de algumas atitudes da mesma que antecederam o casamento com Raj.

Os arcos presentes na arquitetura indiana são pontos essenciais para a identificação das casas indianas e a distinção em relação a outras, como por exemplo, o as compreendidas pelo núcleo brasileiro, o arcos conferem a sensação se estar em outra temporalidade que não a da contemporaneidade, assim como a cor terracota, remete a uma sensação mais medieval. A presença de muitos arcos, que em sua maioria representam as portas que são inexistentes, presentes apenas nos quartos, possibilita uma dimensionalidade do ambiente, onde a luz, as sombras, o volume das formas e a composição natural são uma constante, que remetem a um ar misterioso que envolve os conflitos entre a vida e a morte, entre o tempo e a eternidade, aspectos muito presentes nas reflexões deste povo, arraigado à cultura e à religiosidade.

Outros elementos como a flor de lótus e as colunas mencionadas acima atuam como uma reafirmação das falas dos personagens, como por exemplo, quando Opash vai elogiar

algumas de suas noras menciona “minha flor de lótus” ou vai pedir para que alguém vá efetuar alguma ação diz, “vai ficar parado como uma coluna do templo” pode-se observar então que existe uma fusão de elementos como a cultura, a religiosidade e o ambiente que formam a identidade indiana, onde a exteriorização também atua de forma muito marcada e reafirmada pela fala e atitudes de tal, constituindo assim elos indissociáveis.

Para além dos cenários descritos anteriormente também é feito um resgate de lugares muito representativos da Índia, que atuam como efeito de passagem, ou seja, são exibidos dentro da trama narrativa quando se quer contextualizar uma passagem referente a espaço ou tempo, mas que podem também serem tratados como cenários. Porém, em sua maioria, são cenários reais pelo fato da captura destas imagens serem de ambientes que fazem parte do cotidiano dos indianos, remetendo a uma proximidade dos telespectadores para com aqueles ambientes. Bem como, a contextualização da trama em uma instância muito semelhante ao real, figura 31, que são as apropriações que são feitas pela telenovela, ou seja, a verossimilhança.

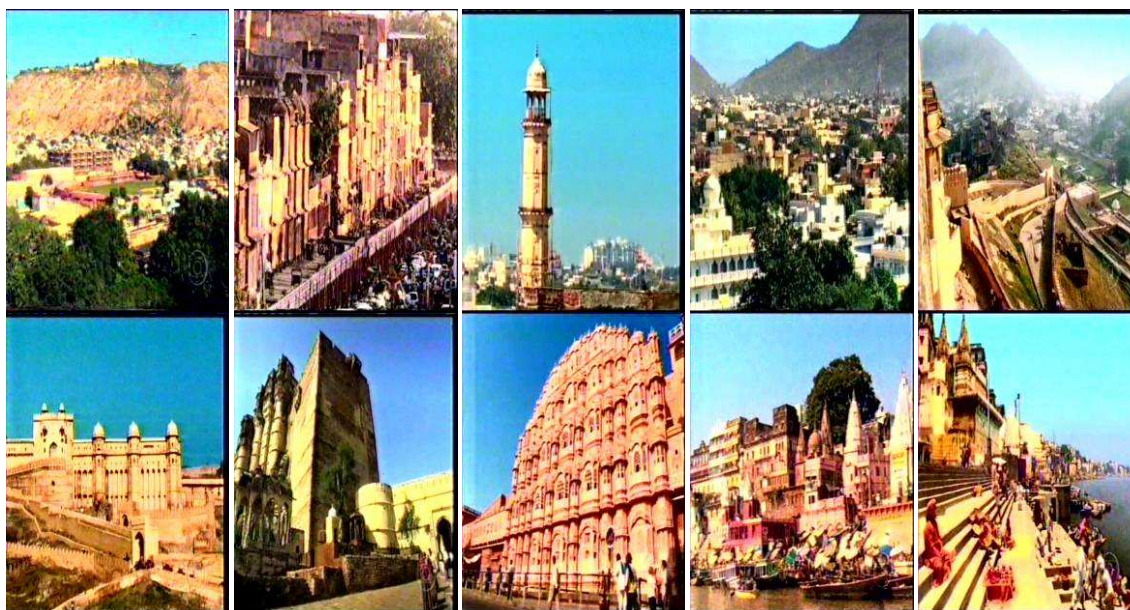


FIGURA 31 - Mosaico de imagens de lugares da Índia mostrados na telenovela

Outro elemento do cenário que propicia a transcendência do telespectador dos aspectos ficcionais de uma telenovela é a representação do cotidiano propriamente, a partir das imagens do trânsito e do mercado indiano, onde os personagens se misturam a um cotidiano muito semelhante ao real, como na figura 32, a sensação de movimento e a multiplicidade de fatores perpassam a ficcionalidade e constroem imaginários coletivos com sensações realísticas. Estes lugares comunicam uma liberdade de expressão acentuada por

parte da arquitetura indiana, que reforça influências ideológicas, estéticas e rituais da religião hindu.

Parece estar muito marcada a idéia de que o externo não é indiferente a subjetividades dos sujeitos, pela transcendência de sentidos, emoções e espírito representado esteticamente nas construções.



FIGURA 32 - Representação do cotidiano Indiano

Pode-se observar que o cenário no núcleo indiano não atua como mero pano de fundo de ação, ou seja, para as falas e movimentos dos personagens, mas como um elemento especificamente comunicacional, atuando efetivamente na representação como fator decisivo na mesma. Uma representação intensa que consegue captar a atenção dos telespectadores, fazendo com que os mesmos consigam sentir-se veemente o que se quer representar a partir das configurações espaciais, conforme (CARDOSO, 2008, p.17) “Com relação à sua função como elemento signficante, a questão principal é que o cenário deve comunicar alguma coisa específica, alguma coisa que todos os outros elementos da cena (falas e gestos do atores, músicas etc.) buscam comunicar”.

No núcleo brasileiro os móveis são de cores neutras, atuando como elementos neutralizantes da profusão de cores presentes no núcleo indiano, com um estilo mais moderno. Na casa do personagem Murilo, as paredes da sala são de cor cinza e a porta na cor branca, logo em frente à porta há um sofá na cor preta com uma almofada branca com linhas irregulares pretas, do lado direito do mesmo a uma pequena mesa de vidro com um abajur branco em sua superfície, um pouco mais a frente da pequena mesa há outro sofá na mesma tonalidade do anterior com uma almofada na cor vermelha e branca igual à anterior. No centro entre os sofás há um tapete branco no chão e em cima do mesmo uma mesa de centro na forma de um quadrado também na cor preta, sendo que na superfície da mesma há poucos objetos.

Ainda do lado direito depois da entrada para sala há uma mesa também em vidro com um vaso de flores branco e as flores da cor rosa e outros objetos, acima da mesma a um quadro com as bordas brancas, composto por dois retângulos um na cor vermelha com um degradê azul e a outro na cor amarela. As cortinas por sua vez encontram-se na cor cinza semelhante a da parede, como pode ser visualizado na figura 33.



FIGURA 33 - Estética da decoração interna da casa do personagem Murilo

A mesma estética neutra se estende para a Casa de Ramiro Cadore, como pode ser observado a seguir: há duas grandes janelas alocadas do lado direito, com cortinas na cor cinza claro e do lado esquerdo na parede branca um quadro composto por várias tonalidades de cores em tamanho médio. Ainda, no mesmo lado, aparece parte da escada com balaústre branco. Logo em frente ao quadro encontra-se um sofá de três lugares na cor cinza e ou outro alocado mais ao lado direito de um lugar apenas na cor bege, de formato muito moderno, com uma almofada escura. A frente há uma mesa de centro de vidro, na forma de um quadrado, em sua superfície possui um vaso na cor preta com flores vermelhas centralizadas na mesma e ao redor alguns livros, objetos, como pode ser observado na figura 34. Do lado esquerdo do sofá bege, há outra mesa de forma redonda também de vidro e sobre a mesma tem dois objetos redondos, um porta-retrato e um livro.



FIGURA 34 - Cenário da casa dos Cadorez

Assim como no núcleo indiano, o núcleo brasileiro também usufrui da exibição de imagens de locais simbólicos, como a cidade do Rio de Janeiro, como um método de transição de tempo e espaço, figura 35, denotando um cenário que foi apropriado do real. Trazendo em pauta o cotidiano brasileiro através de figuras como o Cristo Redentor, o mar, os prédios, a urbanização, entre outros. Que possibilitam uma identificação instantânea do telespectador, no momento que se expõem lugares muito apreciados, dando também visibilidade ao seu país.

Pode-se observar que o mar é um elemento que está em três das cinco imagens mostradas a seguir, assim como também há muitas cenas gravadas nas praias do Rio de Janeiro, deste modo, em relação à Índia o Brasil acaba sendo ressaltado pela tropicalidade, pelas belas praias e conseqüentemente o mar pela imensidão, também monumentos que são conhecidos pela suas estrutura e representação, como o Cristo Redentor.



FIGURA 35 - O Rio de Janeiro retratado na telenovela

Já a cotidianidade é apresentada pelos momentos de lazer também no Rio de Janeiro, mais especificamente na Estudantina Musical, figura 36, onde são prezadas as boas atitudes e o intuito maior é a dança, a musicalidade nos mais variadas gêneros, como o samba, o forró,

entre outros. Também, o ritmo acelerado da cidade representado pelo trânsito e o grande número de edifícios, tratam-se de aspectos que vão marcando seu lugar dentro da representação do cotidiano brasileiro.



FIGURA 36 - Cotidiano brasileiro representado na telenovela

O cenário apresentado pela telenovela atua como o texto proferido pelos personagens, com o mesmo peso comunicativo, compõe a multiplicidade de linguagem compreendida pela telenovela. A partir do cenário podem se construir várias dicotomias como cultura ocidental x cultural oriental, modernidade x tradicionalidade, entre outros, que acabam também por denotar a diferença entre estes dois mundos de um enredo ficcional.

No cenário do núcleo brasileiro é possível identificar as várias influências, ou a hibridização do cenário brasileiro, que ao contrário do indiano, busca seguir uma linearidade que resulta no cumprimento dos costumes. Dentro do enredo há uma mistura de locações e cenários virtuais que mesclados, conseguem transmitir com maior precisão a realidade, em que as exibições de espaços naturais, pois “a evolução da linguagem do cenário na televisão, assim como a própria evolução da linguagem televisiva, está ligada intimamente as variedades, multiplicidades e especificidades de gêneros televisivos” (CARDOSO, 2008, p.17).

As ligações do cenário com outros elementos que compõem a significação ficam mais fortes à medida que se entrelaçam, com os personagens, trilha, com as falas, com o figurino, entre outros. Deixando então a posição de fundo de uma cena, mas assumindo também como processo enunciativo e representacional, no núcleo brasileiro o cenário trata-se de um elemento de significação também textual, que transmite a idéia de modernidade, enquanto no núcleo indiano, a idéia é tradicionalidade, através dos estímulos visuais despertados.

5.4 Cenas de um produto: vinheta de abertura da telenovela

A vinheta de abertura da telenovela constitui-se em uma forma de apresentação/contextualização da trama. Ela tem o propósito de mostrar os elementos mais significativos pautados pela narrativa, desta forma consegue fixar na memória do telespectador pelos seus efeitos gráficos e sonoros a temática central.

Os cuidados técnicos e estéticos são de suma importância, tanto que dentro da emissora Rede Globo há uma equipe especial dirigida pelo designer Hans Donner, desde 1975, para produzir as vinhetas das telenovelas da emissora (GLOBO, 2010). As vinhetas usam dos recursos da computação gráfica, das novas tecnologias para encantar milhares de espectadores, porém ainda muitos aspectos são confeccionados de forma artesanal.

As pontes criadas entre as representações gráficas da vinheta e a trama principal da telenovela, são fundamentais para que ocorra um diálogo entre ambas, conotando as interligações existentes com a narrativa que será apresentada, além de transportar o telespectador para um mundo que poderá ser desconhecido do mesmo. Pode-se afirmar que a vida da narrativa da telenovela começa exatamente no momento de construção das referências representacionais que evocam inúmeras sensações para quem as visualiza.

A telenovela “Caminho das Índias” apresentada no horário nobre da Rede Globo, não foge a regra da adoção de efeitos gráficos para conseguir capturar o telespectador e transportar para uma realidade diferente da que estão habituados, expondo elementos muito representativos da cultura indiana. Aborda-se a cultura pelo fato dela estar presente desde o nome escolhido para a novela. “Caminho das Índias” denota em um primeiro momento a dissoluções de fronteiras, efetuada pela mídia, em especial a telenovela pelo seu conteúdo mais denso e explicativo que qualquer outro formato audiovisual.

Deste modo, faz um resgate de aspectos culturais da Índia, que vão desde as questões das castas às simbologias presentes no hinduísmo. A simbologia está presente na maioria das ações de um indiano, até mesmo nas falas em que são pronunciados o nome dos deuses da religião hindu. Assim como a simbologia outro aspecto muito acentuado na Índia é a diversidade, de castas, de religiões, rituais, ritmos e outros. Na vinheta de abertura da telenovela “Caminho das Índias”, o ritmo presente na trilha que acompanha os elementos visuais compreendidos pela abertura, apresenta uma cadência vibrante que confere dinamicidade à mesma, comum às músicas apresentadas em *Bollywood*, em que a ritmicidade se assemelha ao *dance*, porém com alguns outros instrumentos que propiciam ainda um estilo mais peculiar.

A música usada como trilha para a vinheta é a intitulada “*Beedi Jalaile*⁶⁹” - anexo 3, sendo que é utilizado apenas o refrão:

Por que você não acende seu cigarro com o calor do meu coração? (2x)
 Não deixe nenhuma promessa passar por seus lábios, meu querido, esse mundo é muito incerto. (2x)

Por que você não acende seu cigarro com o calor do meu coração?

A letra desse refrão remete a intensidade de uma paixão, que se assemelha ao calor do fogo, como pode ser observado na frase subsequente: “Por que você não acende seu cigarro com o calor do meu coração?”. Uma paixão feminina não correspondida, assinalada desta forma pelo uso de negatividade na frase. Algo muito comum na Índia pelo fato dos relacionamentos serem negociados pelos pais, sem interferência dos filhos, ou seja, o amor não é o fator impulsionador de um relacionamento afetivo, mas a razão. Pelo fato de existir a crença de que um amor que surge de dentro para fora é ilusório e vazio, porém um amor construído com base na razão é mais sólido, verdadeiro e, portanto duradouro.

Também se refere à incerteza pautada pelo destino, através dos acontecimentos capazes de mudar todo um contexto rapidamente. Visualiza-se então no refrão desta música uma subjetividade inerente aos sentimentos do amor que transcendem as fronteiras e são válidas para qualquer cultura, enfatizando características peculiares dos apaixonados, por meio dos vocábulos “promessas” e “coração”.

A parte imagética da vinheta de abertura inicia com a imagem de uma imensidão de águas azuis. Em primeiro plano encontram-se duas mulheres vestidas com *sari* de cor marrom com detalhes em dourado, com posição inclinada, a primeira para direita e a segunda para esquerda, sobre a mesma está o céu, com suas nuvens bem definidas, o azul do céu faz um degrade, pois, inicia com um azul forte e vai diminuindo sua tonalidade até mesclar-se com a água no fundo templo que surge sobre as águas.

A cúpula de um mausoléu vai aparecendo no centro da imagem, porém em último plano. As mulheres parecem multiplicar-se e estar flutuando sobre a água, ocorre então um movimento de transição da câmera entre as mulheres que fazem um caminho até chegar ao templo. Este caminho é composto pela multiplicidade da imagem das mulheres dançando,

⁶⁹ (Beedi Jalaile – Omkara, 2009, on-line).

caracterizada pelos seus cabelos presos, *sari* e os pés descalços. Na transição rápida entre as mulheres, começam a surgir os minaretes⁷⁰.

O mausoléu que antes mostrava apenas sua cúpula, agora mostra seus minaretes e as abóbadas na parte superior dos mesmos. Ao lado da cúpula central surgem outras cúpulas menores com suas respectivas abóbadas, que possuem na sua extremidade o elemento que se forma vertical, chamado *finial*⁷¹, logo abaixo deste pode-se ver um colar de *lótus* e mais abaixo no fim da forma arredondada da cúpula, está à forma cilíndrica que dá sustentação ao restante do edifício, que remete a um tambor. A seqüência das imagens descritas anteriormente pode ser vistas na figura 37.

Quando há o movimento de aproximação, sai aos poucos do enquadramento a imagem dos minaretes, aparecendo em segundo plano à imagem central do templo refletido na água, onde agora podem ser avistados os arcos que compõem os lados das janelas e no centro a porta. Sobre os arcos são nítidos os painéis trabalhados com a técnica da caligrafia e elementos figurativos de baixo relevo. No portão central estão duas mulheres posicionadas nas extremidades do mesmo, assim como a mulher mencionada no início, estas também se multiplicam. Ainda em outra aproximação, a figura da mulher é substituída por dois homens, um do lado esquerdo e outro do lado direito.



FIGURA 37 - Seqüência do primeiro momento da vinheta

Em uma aproximação (*zoom*) ainda maior é possível ver que os homens alocados nas extremidades da porta fazem um convite para adentrar por entre as portas. Os homens estão vestindo uma *kurta*⁷², a calça é *jodhpur*⁷³ e turbante vermelho com dourado. As portas do templo se abrem e refletem as cores amarela e vermelho que juntas dão a impressão da cor

⁷⁰ Fragmentos semelhantes a torres, comuns nas estruturas dos templos geralmente em número de quatro minaretes.

⁷¹ Que remete ao tridente de *Shiva*.

⁷² Túnica usada pelos homens indianos.

⁷³ Calça usada pelos homens, geralmente com uma túnica.

laranja. Através da porta, visualiza-se um símbolo grande no centro e outros objetos que flutuam no ar, no momento em que ocorre uma nova transição, representando o entrar pela porta é possível ver um homem sentado com as pernas cruzadas, na posição de meditação, chamada pelos indianos como *Gade Namastê*⁷⁴, o homem está com um turbante da cor amarelo escuro, e a *jodpuri* um pouco mais solta. O sujeito não usa túnica, porém usa duas pulseiras uma em cada pulso, que pode ser vista pelo fato mesmo estar com as mãos unidas e os olhos fechados.

Ao seu redor encontram-se flores de lótus e jarros dourados, o homem sempre é refletido na superfície que se encontra. Ainda em um primeiro momento é possível avistar apenas um homem indiano, mas novamente ocorre uma aproximação e na seqüência há duplicação do mesmo fazendo com que forme novamente uma linha que conduz a um objeto principal, localizado ao fundo, que é a imagem de *Shiva* como *Nataraja*⁷⁵, a simbologia de *Shiva* como *Nataraja* é também exposta em tons dourados.

Os jarros que até então estavam com sua extremidade, que se apresenta um orifício para o lado exterior ao símbolo de *Shiva*, agora estão dispostos ao contrário, mostrando seu orifício. Logo surge uma mulher dançando com *sari* rosa, do lado esquerdo. No fundo da imagem descrita anteriormente, pode-se ver que outras mulheres idênticas começam a surgir entre as flores de lótus, enquanto a imagem de *Shiva* como *Nataraja* aproxima-se.

A aproximação é tal que se torna possível ver detalhes do rosto de *Shiva* que vai desaparecendo com o desfoque da imagem, como pode ser visto na figura 38, porém antes do desfoque total que se transforma em uma tonalidade inteiramente dourada, brilha com uma luz branca o *bindi* de *Shiva*. Surge então, uma luz azul, onde podem ser vistas colunas caracterizadas pelos arcos trabalhados e os painéis sem figuras sobre os arcos, ou seja, painéis lisos da cor branca, que ganham certa coloração amena pela intensidade da cor azul.

⁷⁴ Que significa dar boas vindas ao divino que está dentro de cada pessoa.

⁷⁵ Imagem de *Shiva* dançando dentro de um círculo de fogo, com seus cabelos esvoaçantes.



FIGURA 17 - Seqüência do segundo momento da vinheta

Entre as colunas há várias mulheres dançando da mesma forma, ainda marcadas pela multiplicidade, as mesmas fazem um giro em que seus *saris* da cor azul acabam por ter um movimento leve, mas marcante, com a mão esquerda próxima do peito e a direita estendida com o pulso dobrado para cima. Na coluna principal desponta a imagem de *Ganesha*, também em dourado. Com uma aproximação maior da imagem principal, *Ganesha*, é possível notar que a mulher que está dançando quando completa o giro faz movimentos circulares com a mão esquerda que se encontrava contra o peito e a direita que esta estendida faz um movimento que parece fechar um ciclo. A luz branca que vem de traz do deus *Ganesha*, faz com que a cor azul pareça, em alguns momentos, verde. Pode-se ver que as flores de lótus que apareceram na imagem anterior, estão presentes na forma de pétalas que caem do céu agora sem nuvem e o modo como ficam ao cair denotam estar sobre a água, que fica mais nítida com as aproximações efetuadas.

A figura de *Ganesha* faz pequenos movimentos circulares até o que sua imagem torna-se única, como na figura 39, que permite ver as mulheres sendo imersas pela água, agora com a tonalidade azul com pétalas da flor de lótus sob sua superfície. Quando os detalhes de *Ganesha* podem ser visualizados em decorrência da proximidade que se encontra, o mesmo eleva-se. O movimento agora é de aceleração, que faz com que sejam percorridas rapidamente as colunas até chegar o final delas, sempre em uma linha central.



FIGURA 39 - Seqüência do terceiro momento da vinheta

O movimento é tão rápido que as pétalas de lótus parecem ser varridas da superfície da água. Logo surgem torres douradas e no topo múltiplos homens, pelo fato de ser apenas a imagem de um homem dançando multiplicada. Os homens estão vestidos, com uma *Kurta* e *jodpuri* escura, uma *echarp* no pescoço com a mesma tonalidade da calça e um turbante marrom. A tonalidade agora é uma mescla de amarelo e verde. Atrás destas torres têm em ambos os lados a imagem de *Shiva* e ao fundo surge mesclado à tonalidade do mesmo, o rosto de *Shiva*, no centro surge uma luz muito intensa.

O homem dança como se estivesse comemorando algo, elevando os braços e a pernas com freqüência, como pode ser visto figura 40, a imagem do Deus vai virando e as torres ficam mais próximas do centro. Do lado externo surge a imagem de vasos também na cor dourada, multiplicados e fazendo movimentos circulares. Uma luz amarela se expande, até que surgem chamas. Do lado esquerdo há inúmeras serpentes najas e acima delas uma linha múltipla de lamparinas. Do lado esquerdo há várias ânforas. Então surge uma mulher com vários braços que se movimentam, com as pernas postas em posição de meditação sobre uma mesinha. As mãos cheias de pulseiras, com *sari* na cor dourada e olhar fixo direcionado para frente. Usa também *bindi* no centro da testa.



FIGURA 18 - Seqüência do quarto momento da vinheta

A cor amarela se intensifica, figura 41, até que logo as cores modificam-se uma mistura de branco e azul, a primeira na parte inferior e a segunda na parte superior. Agora no centro há um lago e sobre ele um homem em posição de meditação, aparecem colunas e elefantes nas laterais, no fundo são inseridos painéis esculpidos em baixo relevo na mesma tonalidade. Próximos do objeto central há outros homens sobre tapetes de água na parte superior. Ao se aproximar do homem que se encontra no centro, na parte inferior, o mesmo faz um cumprimento com cabeça e com um gesto une as mãos, sempre com um olhar firme. O mesmo usa um turbante laranja, uma túnica mais solta branca, uma calça marrom, além de ele fazer uso de uma colar.



FIGURA 41 - Sequência do quinto momento da vinheta

A tonalidade branca se intensifica, agora a cor volta a ser azul, com o aparecimento de potes dourados, logo em ambos os lados está o Deus *Krishna*, tocando flauta e com um meio movimento o mesmo vira-se para o fundo onde há várias janelas e para chegar até lá é preciso percorrer o caminho central, delineado por mulheres múltiplas ajoelhadas e com a mão direita próxima do peito e a outra levantada para cima, os *saris* são azuis com detalhes em dourado. Com o movimento as mesmas vão se curvando para traz, e na sua frente vão surgindo estruturas douradas, sendo que logo ao fundo pode-se avistar uma porta que se abre, saindo uma luz intensa que toma conta da tela e dessa luz surge à logomarca da telenovela, figura 42.



FIGURA 42 - Seqüência do sexto momento da vinheta

A abertura da telenovela enfatiza a diversidade, a grandiosidade e o colorido, que são elementos presentes na Índia. O movimento acentuado dos objetos que compõem a abertura remete ao espectador a sensação de estar sendo transportado para um ambiente desconhecido, porém deslumbrante pelas suas características. Movimento esse que reporta também ao trânsito da Índia, marcado pela rapidez e a profusão de elementos, com uma alta concentração de pessoas, veículos e animais.

A imensidão mostrada pelas águas de inúmeras cores, que dava suporte ao conjunto de elementos que compõem a vinheta, faz alusão ao rio sagrado, o Ganges, tratado pelo povo indiano também como um Deus, marcado pela complementaridade da vida, atribuindo a ele representação de uma divindade materna, além de estar atrelado fortemente às tradições.

À mulher é conferida a beleza pela sua produção, pois, as mesmas devem estar sempre bem produzidas para os maridos, por isso o uso de muitos adornos, maquiagem e *saris* coloridos, que detêm em sua extremidade geralmente um rico bordado. Cabe ressaltar a vulnerabilidade das mesmas dentro da sociedade em que vivem, onde seus atos podem lhe custar muito caro, ao mesmo tempo que ocupam um papel importante na família e na dança, pela graciosidade dos movimentos.

A religiosidade é representada pela figura do templo, mais especificamente o monumento Taj Mahal, exposto como objeto central tanto na vinheta como no cotidiano dos indianos, que delineiam a maior parte dos seus atos, juntamente com os aspectos culturais, pela presença dos deuses (*Ganesh*, *Shiva* e *Krishna*) e o simbolismo, demonstrados por *flor de lótus*, ânfora, lamparina, naja, etc. Além disso, denota a riqueza de detalhes das estruturas da arquitetura indiana, através das abóbadas, dos arcos, das representações figurativas em baixo relevo, a caligrafia, afrescos, entre outros. Até mesmo a arquitetura parece estar relacionada ao conjunto de crenças indianas, como pode ser visto através da representatividade de objetos encontrados nas estátuas místicas.

A multiplicidade tanto da mulher quanto do homem remete a numerosidade de elementos da cultura indiana, principalmente por se referir a um momento em que as fronteiras que separam mundos se esvaem dando espaço para que os novos preceitos, quebrando com a rigidez dos aspectos culturais.

Os aspectos culturais são sugeridos no momento em que se dá o reflexo das imagens de ambos na água, que permite pensar que o homem reflete suas atitudes, também pela dança e pela meditação.

A submersão do templo remete a muitos aspectos presentes na cultura e com o tempo foram sendo superado, pelas influências sofridas por outras culturas, apesar de ainda serem mantidos fixos alguns aspectos originários da cultura indiana. Mistura típica da Índia, que denota a diversidade existente de religiões, castas, costumes, entre outros.

A dança significa a renovação, enfatizada também pelos deuses que dentro do mundo místico dançam ou tocam instrumentos, que por sua vez representam o eterno movimento do universo.

O efeito de sentido presente nessa vinheta de abertura é o de grandiosidade, que possibilita fazer uma viagem ao “mundo” indiano, onde cada elemento possui uma ramificação signífica, que varia em decorrência da presença de inúmeras crenças que coexistem em um só lugar e com tamanha influência.

Essa profusão característica da Índia permite pensar a unidade na diversidade, pois, mesmo em meio a esta variedade é possível ver cada elemento individualmente, que constroem um conjunto com tantas disparidades, mas ao mesmo imponente pelo contexto cultural que os edifica. Que não abala sua integridade, uma disparidade aceita passivamente, que reflete o seu meio, a sua origem, a sua crença e a enraização das tradições, que por mais que o meio os modifique exteriormente ou independente de qual esteja inserido, o interior parece estar inflexível para modificações.

Abertura da telenovela em sua maioria tem aproximadamente a duração de cinquenta segundos, porém a abertura da telenovela “Caminho das Índias” tem duração de um minuto. A vinheta de abertura geralmente é exibida no final do primeiro bloco. Via de regra são exibidos quatro blocos da telenovela diariamente e no fim do último bloco são apresentados os créditos, porém muitas vezes com outra trilha sonora, mas sempre usufruindo de um repertório de músicas indianas. Além da vinheta de abertura são utilizadas outras duas pequenas vinhetas, estas com duração de seis segundos que correspondem ao anúncio do intervalo e o retorno do intervalo, bem como também a vinheta de encerramento (onde são expostos os créditos), que intitulamos:

- **vinheta “estamos apresentando”**: anuncia o intervalo comercial;
- **vinheta “voltamos a apresentar”**: anuncia o retorno do intervalo comercial;
- **vinheta de “encerramento”**: anuncia a final daquele capítulo, onde aparecem os créditos e os merchandisings que foram exibidos no determinado capítulo.

Estas por sua vez configuram-se como o recorte dos últimos seis segundos da vinheta de abertura, ou seja, enfatiza mais a logo da novela que está no final da vinheta anteriormente descrita, o que propicia ao telespectador situar-se dentro da grade televisiva da emissora naquele intervalo de horário, que se destina a apresentação da telenovela.

Outro momento em que são utilizados efeitos especiais, inseridos no instante da pós-produção, é nas passagens entre núcleos que pode ser considerada uma **vinheta de transição**, que dura em média 17 segundos, que se dá no momento em que as cenas trocam de ambientes, com intuito que não deixar uma ruptura muito grande entre os núcleos relativamente distantes em relação a aspectos referentes ao espaço e a cultura, como pode ser visto nas figuras 43 e 44. Esta vinheta tem uma inserção muito sutil dentro da trama, que muitas vezes passam despercebidas pelos telespectadores amenizando as diferenças entre os núcleos apresentados dentro da trama narrativa.



FIGURA 43 - Vinheta de transição do Brasil para Índia



FIGURA 44 - Vinheta de transição da Índia para o Brasil

Como pode ser notado a partir das figuras 43 e 44, há uma diferença na exibição das vinhetas, a que se referem à passagem do Brasil para Índia começa da esquerda para a direita,

onde pode ser visualizada a representação de um lugar específico da Índia. Quando a transição se faz da Índia para o Brasil a exibição das imagens iniciam da direita para esquerda, simulando talvez à distância, a viagem. Porém, pode se referir ao sentido de leitura de ambos os lugares, ou seja, no Brasil os sujeitos lêem da esquerda para a direita e na Índia lêem da direita para a esquerda.

Deste modo, é possível afirmar que a vinheta de transição acompanha o sentido da escrita das línguas em questão, o português e o hindi.



FIGURA 19 - Vinheta de encerramento

A vinheta de encerramento (figura 45) tem duração de 20 segundos e faz uma retomada das principais cenas mostradas na vinheta de abertura, a mesma usa de outras músicas indianas que tem relação com a última cena mostrada antes de entrar em exibição a vinheta de encerramento, aparecem os créditos, os merchandisings e a marca da emissora televisiva Rede Globo.

5.5 A linguagem: um híbrido discursivo

Assim como a telenovela é marcada pelas multiplicidades, onde o diferente convive em uma mesma instância de forma passiva, a linguagem, a locução e corporalidade, exibida na mesma também vai reforçar esta característica. No momento em que se têm dois núcleos completamente distintos em uma mesma trama isso requer adaptações que se assemelhem com o real, mesmo aquele tão distante dos telespectadores, como é o caso da Índia, que foi

abordada de tal maneira que as fronteiras parecem ter sido diluídas e a Índia passou a ser muito próxima dos brasileiros. A trama narrativa da telenovela tem este poder de reduzir as distâncias reais entre mundos.

Na fala dos personagens a predominância é da língua de origem da telenovela, o português, para que não cause estranheza aos telespectadores no momento em que a telenovela direcionava-se para um público alocado no Brasil e não na Índia, por isso não foi efetuada uma abordagem do idioma hindi, característicos da Índia assim como outros vários idiomas, porém o hindi é o mais utilizado.

Deste modo, a telenovela “Caminho das Índias” apresenta um idioma mesclado com o português a fim de haver um entendimento e uma suavidade de algo totalmente novo, que não possibilita uma assimilação rápida do que se está falando, uma vez que o idioma hindi é muito complexo em relação a sua pronúncia. Então se fez uma releitura das principais expressões indianas utilizadas pelos mesmos e foi readaptada para ser alocada nas falas dos personagens pertencentes ao núcleo indiano. Pode-se dizer que o idioma hindi apresentado na trama narrativa não se trata de um idioma puro, mas uma releitura, ou seja, houve uma apropriação (BARTHES, 2006) da língua em seu estado puro, e conseqüentemente ocorreu um descricalização, pois o seu valor sígnico não se alterou, apenas foram efetuadas variações no objeto no plano da fala, em que estas práticas só puderam ocorrer no momento em que houve a mediação ocorrida no âmbito temporal, o que possibilitou a liberdade de execução desta releitura.

A estrutura não foi alterada, para evitar uma mudança brusca na origem que acarretaria em uma mudança na significação, mas sim no modo de expressão em que se é enunciado, ou seja, foram variações insignificantes na expressão, que não se estenderam para a estrutura da língua.

Desta forma, os diálogos entremeados com o português se deram de uma forma intensa no núcleo indiano, como podem ser visualizadas na transcrição de algumas falas dos personagens a seguir, que além de demonstrar uma linguagem díspare daquelas conhecidas pelos telespectadores traduzem aspectos culturais e uma significação rica.

Em um conversa de Maya com a mãe de Shivani é possível apontar o entremear do hindi com o português sem grandes alterações, porém as palavras em hindi são postas de uma forma que ganha destaque em relação às outras, talvez pela questão sonora da mesma não somente no momento do enunciado, mas também no instante em que se faz este enunciado mentalmente, ou seja, na própria leitura sem pronunciamento de sons. Assim como a

transcrição da mesma, ou seja, a forma como é escrita remete a semelhanças com o inglês que também é uma língua utilizada na Índia.

Estas palavras geralmente são inseridas no início das frases e no final das mesmas como se efetuassem um acabamento, ou melhor, um retoque que além de possibilitar um contexto mais suave não compromete o entendimento, se distingue do núcleo brasileiro pelo fato de localizar o telespectador de que local se está falando, em qual contexto se encontra os personagens, mas também a combinação de outros fatores como o figurino e o cenário que também são outras formas de comunicar.

Mãe de Shivani: *Are!* Sente-se, por favor.

Maya eu não sei que transtornos eu trouxe para sua vida, quando procurei você na casa de seu sogro e fui enganada por sua cunhada, que se fez passar por você.

Maya: *Tik he, Tik he!*

Mãe de Shivani: *Dakho*, eu vejo que ela não revelou seu segredo ainda porque está aqui!

Maya: ainda não revelou, mas vai revelar senhora!.

No diálogo acima, pode se observar que estão presentes palavras derivadas do hindi como: *Are*, *Tik he* e *Dakho*. Em que a primeira significa um “olá!”, já o segundo refere-se a expresso “tudo bem” e a última é o verbo ver, no presente do indicativo, que seria “vejo”. Algumas palavras mudam seu significado dependendo de onde é alocada na frase ou em combinação com outras, como é o caso do *are*, que usado juntamente com outro conjunto de sílabas forma a palavra *arebaba*, que significa “ai meu deus”, usada nas frases com a funcionalidade de uma interjeição.

As conversas também são marcadas por outros aspectos que não os termos indianos, como por exemplo, nesta conversa pode-se observar que Maya em momento algum pronuncia o nome da mãe de Shivani, sempre usa o pronome pessoal de tratamento, “senhora”, que denota respeito, talvez pelo fato de que pessoas mais velhas remetem à experiência, a sabedoria, pois, transmitem a imagem para os mais novos de quem tem muitos ensinamentos a serem transmitidos por meio das suas experiências que servirão de exemplos para aqueles que virão a passar por determinada situação, além de reforçar questões ligadas aos costumes. Porém, mesmo a mãe de Shivani não apresentando nenhum sinal de velhice, há um respeito acentuado por parte de Maya, pela mesma ser de uma casta mais alta que a sua.

Mesmo dentro do núcleo indiano tem conversações que ocorrem entre personagens indianos em que não há a presença de nenhuma palavra em hindi, como pode ser verificado a seguir. Talvez pela jovialidade que os personagens apresentam, seja permissiva uma fala sem o uso de palavras características de sua cultura de origem.

Bahuan: Maya tudo teria mudado. Tudo!
 Eu teria ficado, eu teria ficado com você.
 Se eu soubesse que você estava esperando um filho meu, eu nunca teria ido sozinho para os Estados Unidos. Nunca!
Maya: Você teria inventado uma desculpa.
 Seja feliz com a noiva que você escolheu, assim como eu sou feliz com o meu marido!

A repetição de algumas palavras e o uso da primeira pessoa na frase de Bahuan denota muito o sentimento de arrependimento em relação às atitudes que teve para com Maya. Bem como, a repetição é algo sempre presente no diálogo entre indianos.

Já nas falas de um personagem com uma idade intermediária, que não se trata de um idoso e nem de um jovem, pode ser considerada uma pessoa de meia idade, as palavras em hindi estão mais presentes, pois, são usadas em maior número, como pode ser notado na fala de Opash para com seu neto Niraj e seu filho Raj.

Opash: Vá, vá passear com seu *baldi*! Vai com *baldi*, hein.
 Eu sinto uma ligação tão forte com esta criança, eu não sei explicar, é um amor tão grande por essa criança. *Atcha!* É muito forte a ligação deste *dada* com este pequeno Krishna. É como eu nunca senti com nenhum dos meus filhos, *atcha!*
Raj diz a Niraj: é o preferido do seu *dada!*
Opash: *detero beti!*.

São usadas expressões derivadas do hindi em maior número, pois, são utilizadas quatro palavras com significados díspares, como: *baldi* que significa “pai”; *atcha* que se refere à satisfação, apenas uma interjeição de satisfação; *dada* significa avô por parte de pai e por fim a palavra *detero beti* que significa “deus te abençoe filho”, o que depende para qual gênero se esteja falando.

Também é a partir da fala que são disseminados os preceitos da cultura indiana, como por exemplo, na fala de Maya, em que a mesma em uma discussão diz a Raj que seus erros são mais graves que os dele. Em que a mulher pode ser punida com mais rigor que os homens, “Por *Lord Ganesha!* Não me julgue com tanto rigor, marido. Sinta a minha pele, sinta os meus erros, os meus erros são mais caros que os seus, os seus lhe custam sermões, os meus erros podem me custar a minha vida”. Deste modo, através da fala que são disseminados os conhecimentos em relação à cultura indiana sobre inúmeros assuntos, por isso são comuns às inserções de nomes de deuses nestas falas, pois, são deles que derivam a maior parte das crenças que são seguidas na Índia, em que cada um representa determinado elemento da cultura e em que muitas das ações do povo são embasadas.

Ainda outras informações sobre os costumes compreendidos pela cultura indiana estão presentes na fala de Indira quando pede que o marido tome uma bebida típica indiana, “tome marido o seu *lasse*⁷⁶!”, além de mencionar esta bebida, denota que a mulher não pode pronunciar o nome do marido.

Além da culinária também se faz presente na fala do personagem Shankar e também de um sacerdote aspectos referente à elevação da alma, “eu já vivi todas as cores da vida, agora eu quero ir ao encontro de Deus e esta é uma boa maneira de fazer isso, me libertar de todos os desejos, de todos os laços que me prendem ao mundo material”, que é quando um sujeito decide virar um renunciante, em que abre mão dos luxos e começa a viver com o mínimo.

Assim como em outros diálogos são esclarecidos outros aspectos da cultura indiana como o ritual de uma viúva, presente no diálogo entre Camila, Laksmi e Naiana, como pode ser constatado a seguir, em que pode também ser notado o choque de culturas entre a fala de Camila de encontro com as de Laksmi e Naiana:

Camila: Porque estão fazendo isso com ela, gente?

Laksmi: Porque uma viúva precisa se enfeitar? Uma viúva não precisa de enfeites, seu marido está morto.

Camila: Mas ela não está, Dadi!

Naiana: *Baguan keliê* Camila!

Laksmi: O que vocês está dizendo? Uma mulher é metade de seu marido.

Naiana: Seu marido está morto, a sua metade também está.

Laksmi: Ela devia se atirar na pira e queimar junto com ele!

Camila: Dadi!

Laksmi: Esse é o certo.

Naiana: Are!

Laksmi: Assim faziam as viúvas no tempo em que a Índia não tinha sido contaminada pelos *firanghis* estrangeiros.

Há o aparecimento de novas palavras indianas como: Dadi, que significa avó por parte de pai; *Baguan keliê*, refere-se ao termo “Por Deus!” e Are, porém agora com uma interjeição. Já as crianças demonstram também em sua fala a funcionalidade de esclarecimento sobre os costumes, como mostrado no próximo diálogo, em que a mesma questiona sua avó pelas atitudes que estão sendo tomadas ao saber que seu tio Raj havia falecido.

⁷⁶ Trata-se de um leite com canela ou outras elementos que atribuem sabor.

Anusha: Dadi, porque nós temos que dormir no chão?

Laksmi: Porque nós estamos de luto e durante os onze dias em que o luto dura, nós não devemos ter luxo, temos que comer comida sem tempero, não sair de casa, não encostar em ninguém.

Anusha: Mas porque onze dias Dadi?

Laksmi: Porque são onze dias que o morto leva para chegar à morada dos deuses e a lamparina tem que estar sempre acesa para que ele enxergue o caminho.

Estas expressões entremeadas com o português foram conquistando o público a tal ponto que foi inserida no diálogo até mesmo de personagens do núcleo brasileiro, em que as mesmas apresentavam em algumas falas palavras em hindi, como faz Suellen que convive com Dona Ashima, de origem indiana e Leinha que tem influências vinda de seu cunhado Ravi, bem como sua irmã brasileira que foi morar na Índia.

Suellen fala um termo muito comum na Índia, que significa não, “é ruim em meu filho. *Nahin!*” e Leinha apresenta uma palavra em hindi que se refere à satisfação, em um diálogo com sua mãe Aída e Dario.

Leinha: Eu to enganada ou tem um comunicado assim pra ser feito!

Aída: é fala.

Dario: bom, nós vamos fazer uma benção para oficializar o ato de juntar nossas escovas de dente.

Leinha: *Atcha!* Como diria Ravi.

Porém não é somente através da locução, mas as expressões corporais, a musicalidade e a dança também atuam como linguagem, pois, os indianos são reconhecidos pela intensidade de suas expressões, como podem ser vistas nas faces dos personagens e que transmitem a idéia de uma ligação muito forte com os costumes, a profundidade das relações, os olhares fortemente representativos, fig. 46, um emaranhado de expressões que se inserem facilmente no imaginário coletivo e também impulsionam para as identificações para com os personagens da trama narrativa.



FIGURA 46 - Mosaico de expressões do núcleo indiano

A dança, a partir dos movimentos suaves que denotam movimentos também narrativos que contam algo, ou seja, as histórias são contadas através da dança principalmente aquela apresentada por adultos, os olhares, os movimentos simbolizam conquistas, grandes amores, entre outros. A representatividade dos sons e instrumentos usados na composição da música indiana são transcendentais aos sentidos, conseguem reportar para uma dimensão totalmente dispare a que se vive, onde o encanto da voz marcado do cantor(a), em conjunto com os instrumentos, conseguem cativar pela sonoridade contagiante. A musicalidade e dança são dois aspectos concomitantes que são apreciados por todas as idades na Índia, como pode ser observado na figura 47, em que Anusha e Lalit, dançam para Laksmi, como um modo de aprender movimento e para apreciação deste hábito significativo, a dança.



FIGURA 47 - Anusha e Lalit dançando

Já no núcleo brasileiro não há muitas novidades nas falas, apenas nas que são carregadas também por uma funcionalidade de esclarecimento em relação a assuntos como: psicopatia, esquizofrenia e outros. Aparentemente por ser a cultura indiana muito diferente e propriamente nova para os telespectadores brasileiros, o núcleo brasileiro buscava amenizar a intensidade de elementos novos que reportavam para outra dimensão, que não a habitual.

Acredita-se que deve ter um equilíbrio dentro da trama para não haver uma pluralidade de elementos não conectivos uns com os outros, deste modo, o núcleo brasileiro trata de uma linguagem elocutiva, é totalmente amena, possibilitando ênfase para a linguagem indiana, porém a mesma não se exclui, apenas não possui tanta representatividade em correlação com a outra.

A predominância da linguagem se dá de tal forma dentro da trama narrativa da telenovela que são estipuladas identificações dentro da própria narrativa de personagens correspondentes ao núcleo brasileiro que usam palavras em hindi, usuais do núcleo indiano, como pode ser observado nos diálogos de Leinha e Suellen. O que retrata a existência de identificações dentro da própria trama, o que permite pensar que no interior de uma narrativa ficcional isso ocorre e levando-se em consideração que a narrativa em vários momentos busca representar a realidade, isso possibilita pensar que há grandes possibilidades de ocorrerem inúmeras identificações pelos telespectadores.

A linguagem na sua diversidade de formas presentes na narrativa reforça o pensamento das identidades marcadas pela diferença, que depende desta diferença para se afirmar. Na trama apresentam-se duas identidades culturais, a indiana e a brasileira, onde as diferenças principalmente na linguagem marcam as instâncias dessas identidades que são propostas midiaticamente.

O modo como a linguagem é proposta dentro da trama da telenovela a diferencia das demais telenovelas. Há um diferencial comunicacional na mesma, em que existem dois âmbitos, um muito próximo do telespectador que seria identidade cultural brasileira, que acaba fazendo a mediação entre o telespectador e a identidade indiana, possibilitando uma maior receptividade pelo mesmo. O que propicia uma aculturação rápida do diferente, ao contrário de outras telenovelas que, por exemplo, importam, mas não há uma adaptação daquela linguagem, causando um estranhamento aos telespectadores, resultando em baixos índices de audiência. Nesta telenovela pode ser visto uma apropriação de peculiaridades da linguagem indiana, na própria linguagem brasileira, demonstrando assim uma predisposição à aceitação do novo.

5.6 O merchandising: um ator convidado para integrar a trama

O merchandising presente na telenovela possui uma expressão e um conteúdo próprio, porém híbrido, que pode ou não se associar há assuntos comerciais, como por exemplo, produtos. Quando se fala em merchandising na telenovela se associa rapidamente à publicidade, mas para além desta instância o merchandising não oferta apenas algo, mas também pode propagar idéias que possuem relação com o cotidiano.

É possível afirmar que se tem presente dentro da telenovela “Caminho das Índias” alguns tipos de merchandising, entre eles, o merchandising comercial e o merchandising social, bem como a união dos dois subformatos.

O merchandising comercial pode ser efetuado de várias formas, a partir da menção na narrativa, do uso do produto ou serviço, do conceitual e do estímulo visual. A seguir serão descritos os merchandisings presentes na trama narrativa da telenovela “Caminho das Índias”.

O **merchandising comercial** corresponde a uma estratégia de promoção, geralmente usado em concomitância com outras ferramentas ou ações, sendo que o mesmo é inserido dentro da trama adequando-se aos formatos apresentados pela emissora ou pela trama narrativa da própria telenovela. Ele pode ser apresentado na trama através da menção no texto, quando os personagens abordam o nome do produto, marca ou serviço em seus diálogos; o uso do produto ou serviço, os personagens utilizam o produto ou serviço e a marca acaba sendo destacada; de forma conceitual, evidencia para outro personagem o produto ou serviço, destacando suas qualidades e inovações; e o estímulo visual, em que o produto é exibido em sua totalidade através de enfoques efetuados da câmera.

Dentro da telenovela “Caminho das Índias” o indício de merchandising comercial não se faz de forma muito explícita, pelo fato de que a trama narrativa predomina no núcleo indiano, onde não se trata de um campo amplo para a inserção de merchandising de produtos ou serviços, uma vez que há uma contextualização mais tradicional, que engloba religiosidade, costumes, ritos, entre outros, bem como uma cultura de consumo muito diferente da com que os telespectadores estão acostumados.

Os merchandisings apresentados na telenovela de ordem comercial são, mais especificamente, de estímulo visual e de menção da marca. Foram efetuados os merchandisings das seguintes marcas:

- **Kia Motors (menção):** quando o personagem Bahuan quando decide sair da Índia para crescer profissionalmente, em um dos primeiros projetos que o mesmo apresenta com seu amigo e sócio Pedro. As cenas⁷⁷ serão descritas a seguir:

Cena 1: “Pedro e Bahuan conversam em casa. No meio do papo o indiano avisa que está com pressa, pois irá até a sede da Kia Motors apresentar o projeto do *test drive* virtual, já que o seu sócio não poderá estar presente ele irá sozinho. Pedro pergunta se hoje é o dia marcado para o *test drive* ser disponibilizado na internet. Otimista, Bahuan avisa que ao final de sua apresentação estará tudo certo e no ar”.

Cena 2: “Bahuan chega em casa e Pedro pergunta como foi a apresentação para a Kia. Bahuan empolgado diz que foi muito boa, passando informações sobre a sua chegada e o resultado do trabalho. Diz que toda a diretoria lhe aguardava com grande expectativa e que a ferramenta apresentada ficou muito arrojada, bonita, moderna. Enquanto o indiano passa essas informações veremos, em formato de *flash back*, imagens valorizando a sua chegada de helicóptero, descendo no prédio da Kia, além de trechos da sua apresentação aos executivos, com as imagens do material enviado pela agência incluindo o endereço do site. Bahuan, orgulhoso, completa a conversa dizendo que havia prometido ao pai que sairia da Índia para vencer na vida, e com garra, diz que chegará onde deseja”.

O carro que foi exibido neste merchandising é o lançamento, ou seja, modelos Kia *Mohave*, ano 2010. Este merchandising foi abordado nesta subseção, mesmo não fazendo parte dos capítulos gravados para apontar a possibilidades de inserir um merchandising mesmo em um núcleo totalmente estruturado a partir de contexto tradicional, usando um personagem do núcleo indiano.

- **Kia Motors (Estímulo Visual):** o merchandising da Kia se dá na cena em que César descobre que sua doação de sêmen lhe rendeu muito filhos, que estão na parte da entrada de seu prédio com faixas querendo apenas conhecer o pai. Para que César, Ilana e Zeca possam sair para o julgamento do Zeca no fórum o mesmo precisa sair no porta-mala do carro, como pode ser observado na figura 48, o carro da Kia demonstrar ser muito espaço e um modelo sofisticado.

⁷⁷ As cenas descritas não foram visualizadas nos dias em que foram gravados os capítulos da telenovela para análise, mas pelo fato de haver poucas inserções de merchandisings dentro da telenovela, a ponto de não ser nem mencionado nos créditos finais. Torna-se viável mencionar a utilização de um merchandising, a partir da menção do produto pelo personagem. Estes resumos das cenas em que foram mencionados foram retirados do site: <http://blog.brisamotors.com.br/2009/07/10/90/>, da própria Kia avisando sobre o merchandising que iria ocorrer provavelmente este merchandising ocorreu em julho.



FIGURA 20 - Merchandising da Kia Motors

- **Mitsubishi Motors (Estímulo Visual):** o merchandising da Mitsushi se dá em dois momentos, no primeiro Zeca encontra-se na loja em cima do carro mostrando para os amigos e menciona palavras como “carrão”, como na figura 49. Em um segundo momento o estímulo visual se dá quando o mesmo convida Zeca e Ilana para dar um passeio, como pode ser observado na figura 50, em que aparecem muitos closes nos carro, de modelo L 200 Triton Flex AT.



FIGURA 21 - Zeca e sua turma apreciando o carro



FIGURA 22 - Closes no carro da Mitsubishi

- **Mitsubishi Motors (Menção):** a presença das qualidades do carro na fala de César e Ilana, que as mencionam e propõem dimensões quando emprega a palavra carro, no aumentativo, como poder observado no diálogo dos personagens abaixo.

Ilana: Chegou o carrão!

César: Ilana, que máquina! Se tava faltando um incentivo, agora com 170 cavalos de potência!

Zeca: Vamos fazer o test-drive!.

As marcas nem sempre fazem uma escolha perfeita para associar sua imagem, pois, Zeca é retrato na trama como um jovem sem limites, tratado como um *pitboy*, que se diverte praticando violência gratuita com pessoas. O mais significativo é que o mesmo depois de fazer o *test drive* com seus pais sai com um de seus amigos em alta velocidade e atropela uma pessoa, foge sem prestar socorro, sendo que a mesma chega até perder o bebê que esperava. Ao mesmo tempo em que associação não pareça ter sido a mais acertada em relação à conduta do personagem, a empresa teve muita visibilidade dentro da trama narrativa nos momentos finais.

- **Livro Ouvindo Vozes - Edmar Oliveira (Menção):** O merchandising deste livro é efetuado pelo personagem Dr. Castanho, no momento em que Tônia precisava de conselhos que lhe ajudassem a decidir se casaria ou não com um esquizofrênico, o personagem Tarso. Dr. Castanho fala a Tônia que “este livro aqui é de um amigo meu, Edmar Oliveira, que é psiquiatra e diretor lá da Silveira. Ouvindo vozes vai te ajudar a entender tudo isso”.

- **Livro Ouvindo Vozes - Edmar Oliveira (Estímulo Visual):** além da menção que é feita do livro, é efetuada no mesmo momento um apelo visual, como poder ser visualizado na figura 51.

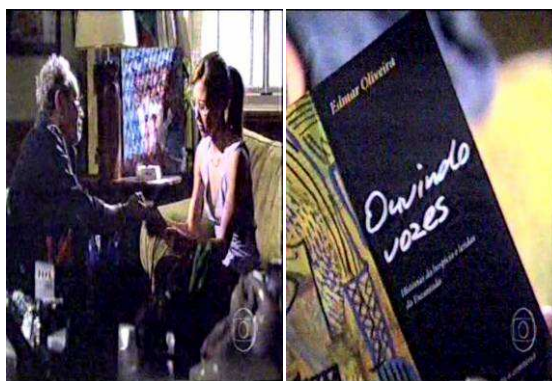


FIGURA 23 - Merchandising do livro Ouvindo Vozes

- **Livro Mentas Perigosas: o psicopata mora ao lado – Ana Beatriz Barbosa Silva (Menção e Estimulo Visual):** Em uma de suas aulas com a turma complicada, quem tem como aluno Zeca e sua turma que praticam *Bullying* contra colegas e professores, a professora Berê resolve trazer uma especialista para fazer uma palestra sobre *Bullying* e aproveitou a oportunidade para mostrar o livro anterior da autora, figura 52.



FIGURA 24 - Merchandising do Livro Mentas Perigosas: o psicopata mora ao lado

- **Livro Mentas Perigosas: mentas perigosas na escola – Ana Beatriz Barbosa Silva (Menção):** Berê a professora fala sobre a autora, mencionando as outras produções da mesma e menciona a questão do *Bullying* que tanto alunos e professores sofrem com estas ações, que até mesmo ela já havia sofrido através da internet. Ressalta aos alunos que a Ana Beatriz vem falar deste tema com eles, pelo fato dela estar lançando um livro sobre *Bullying*.

- **Grupo musical Calcinha Preta (Menção e Estímulo Visual):** Na Estudantina Musical é realizado o show do grupo Calcinha Preta, figura 53, que tem como tema da personagem Norminha uma de suas músicas, intitulada “Você não vale nada”. No show o casal Norminha e Abel voltam, depois terem rompido seu relacionamento. Um dos membros da diretoria anuncia “a Estudantina Musical, no salão à temperatura vai aumentar, sim, com a atração aqui no Palco Maria Bethania⁷⁸. A Estudantina Musical e sua diretoria, tem o prazer de chamar aqui no Palco Maria Bethania, o Calcinha Preta”.

⁷⁸ O palco da Estudantina é batizado com o nome Maria Bethânia, por isso sempre antes de anunciarem uma atração mencionam palco Maria Bethânia.



FIGURA 25 - Calçinha Preta

- **Bibi Ferreira (Menção e Estímulo Visual):** Em uma das apresentações musicais quem estava presente no palco era a cantora Bibi Ferreira, figura 54, anunciada pelo membro da diretoria: “Obrigado maestro Galvão por mais este sucesso. Senhoras e Senhores, dando continuidade a esta noite muito especial, a Estudantina Musical e a sua diretoria, tem a honra de homenagear aqui no Palco Maria Bethania, a grande dama do teatro nacional, com vocês a magnífica Bibi Ferreira”.



FIGURA 26 - Bibi Ferreira

- **Maria Bethania (Menção):** Na última semana da telenovela há a apresentação da cantora Maria Bethânia, no palco da Estudantina Musical, que leva o seu nome. Um integrante da diretoria menciona: “Obrigado maestro Galvão! Por mais este sucesso. Senhoras e senhores, hoje é uma noite muito especial para todos nós, porque a Estudantina Musical vai receber a sua estrela maior. Com vocês, a dona deste palco, Maria Bethania”.

- **Leandro Sapucahy (Estímulo Visual):** O cantor Leandro Sapucahy canta na Estudantina Musical, conforme figura 55.



FIGURA 27 - Leandro Sapucahy

No **merchandising social** a proposta difere-se da mencionada anteriormente, pois o mesmo tem um cunho mais informativo, educativo, em que são propagadas ideologias. Através deste são introduzidos novos hábitos e atitudes, o que o torna um método muito eficiente, uma vez que sua amplitude é considerável. Este tipo de merchandising não possui custos, apenas deve ser avaliada a possibilidade de ser inserido dentro da trama determinados temas sociais, em conformidade com a proposta principal da telenovela e a vontade do seu autor. O uso do merchandising social na telenovela delega uma funcionalidade que em um primeiro momento pode ser entendido como instrumento educador da população ou que propõem reflexões em torno de algo.

A Globo acaba admitindo inserções nas telenovelas que vem sendo denominadas de merchandising social e/ou político, por oposição ao merchandising *tout court*, de cunho comercial. Sob essa óptica, a Globo acaba aceitando em parte o seu poder desmesurado e responde a campanhas sociais e políticas entretecidas na ficção, sobretudo na novela das oito, a mais comprometida com a nossa realidade. (BALOGH, 2002, p.164)

A adoção do merchandising social dentro da trama acaba por ampliar a função sócio-educativa da telenovela, que transcende o espaço da telenovela e começa a ser implantado em outros formatos como as minisséries, dando então surgimento da cultura de abordar questões sociais por parte da emissora. A partir de 1995, as cenas de merchandising social começaram aumentar consideravelmente, pelo fato da fácil inserção na narrativa e no contexto dos personagens.

Na trama narrativa da telenovela são abordados, mais especificamente no núcleo brasileiro dois merchandisings sociais, que tem o intuito de esclarecer o telespectador sobre temáticas que estão emersas na sociedade, porém nem sempre tratadas com a seriedade

necessária, sendo que uma vez abordada pela televisão um meio massivo e de grande repercussão o assunto começa a ser tratado e visto de outro modo pela população.

A **psicopatia** apresentada pela personagem Yvone, que é desenvolvida em todo um contexto que englobou início, meio e não tem fim, pelo fato dos psicopatas serem sujeitos incontroláveis, sem sentimento e que são capazes de tudo para conseguirem o que desejam como foi representado pela personagem que destruiu a vida de sua amiga de infância, sem medir as conseqüências. De forma dissimulada viu o sofrimento da mesma e tentava ajudá-la, com pode ser visto na figura 56, sabendo que foi ela a causadora de tanto sofrimento. O merchandising social acontece neste momento em relação à temática, quando o Dr. Castanho faz pequenas explicações sobre o que é um psicopata? Como ele age? Como saber que uma pessoa é psicopata? Além das falas há o amparo das imagens, ou seja, é um merchandising social baseado na estrutura da locução e da imagem, uma vez que existe dentro da trama um personagem com estas características.

A abordagem ocorre de uma forma muito significativa, pois se pode captar a essência deste problema na fala do Dr. Castanho que explica a um estagiário:

Ninguém está preparado a se deparar com uma pessoa tão vazia, tão vazia, quanto um pastel de vento. Aliás a maioria das pessoas nem sabem que existem gente assim, por isso que quando chora na sua frente, se desespera é normal você achar que aquela pessoa esta sofrendo, que esta desesperada, não que esteja fingindo. Estes códigos são tão fortes que quando você está no teatro e vê um ator emocionado chorando você se emociona também mesmo sabendo que está no teatro, imagina não sabendo?



FIGURA 28 - Yvone chorando

E reitera que: “quando o psicopata chora as lágrimas dele são de frustração, não de sentimento, de frustração!”, reforçando uma técnica muito utilizada pela TV, à ancoragem, quando a imagem acaba por reforçar aquilo que foi enunciado pelo personagem. Este assunto segue sendo abordado dentro da trama como um processo informacional, que propicia muitos

esclarecimentos em relação a essa temática, como por exemplo, no momento que a professora Berê, traz para sua sala de aula uma autora que escreveu um livro sobre o assunto, mostrando deste modo, que há pesquisas nesta área, fortalecendo ainda mais a idéia de que se trata de uma doença e que está presente na sociedade.

Outro merchandising social ocorre paralelamente dentro da trama, que envolve os personagens Tarso e Ademir, é sobre a **esquizofrenia**. Que além de abordá-la para um cunho mais informacional: visando ajudar as pessoas a lidar com a doença; a diferenciar esquizofrenia da loucura; a entender que o tratamento e o apoio dos familiares são muito importantes; bem como mostrar que não é impossível um esquizofrênico levar uma vida normal, mas que o mesmo deve aprender a lidar com suas limitações e que muitas vezes as pessoas não aceitam o diagnóstico da doença, pelo fato da mesma apresentar altos e baixos, como a personagem Melissa, mãe de Tarso rejeitava a hipótese de o filho estar doente. Como nas falas da própria personagem:

Eu sei que o Tarsinho nunca mais vai poder ser tudo aquilo que a gente sonhou para ele, mas ele vai poder construir uma vida, trabalhar com limitações, mas ele vai poder” e denota sua rejeição da realidade quando fala a seu marido “não fala essa palavra, não fala essa palavra, você não pode colocar uma etiqueta no nosso filho!

O impasse entre o amor e a doença, são denotados pela personagem Tônia, que ama o Tarso e o mesmo a pede em casamento, porém ela fica em dúvida pelo fato de saber como são as crises do mesmo. Os pensamentos da personagem são tão fortes que ela se acha um pouco egoísta, como pode ser observado em algumas falas da mesma, quando ela vai pedir ajuda para se esclarecer melhor sobre o assunto, com o Dr. Castanho, no seguinte diálogo:

Dr. Castanho: nós já conversamos tanto sobre isso Tônia. Você sabe que aquele Tarso que você conheceu, aquele Tarso que provocou em você todo este encantamento, essa paixão, este Tarso acabou. Você não vai ter mais ele, você vai ter lampejos dele, momentos, dias em que de repente você vai achar que ele está ali. Mas são momentos, momentos que acabam muito depressa. Você sabe disso, não sabe?

Tônia: não, eu sei!

Dr. Castanho: É difícil abrir mão das esperanças, Tônia! Você sabe a Melissa, ela tem idas e vindas, há momentos em que ela aceita a doença do Tarso e se dispõem até ajudar a gente no tratamento, mas passa aquela vez em um momento dele, que ele esta bem, ela volta atrás tudo de novo.

Tônia: Dr. Eu não sou a Melissa eu sei que ele tem problemas

Dr. Castanho: a pergunta é “Até onde você esta dispostas a trazer estes problemas, a conviver com estes problemas, a trazer estes problemas para sua vida, vive estes problemas Tônia? Porque se trata disso.

Tônia: me sinto egoísta tendo estas duvidas.

Dr. Castanho: não, não, não é egoísmo. É realismo Tônia, você já conviveu com o Tarso o suficiente para saber como vai ser uma vida há dois. Se você esta disposta a encarar, encare sem falsas ilusões, vai ser melhor para os dois.

Tônia: mas e os nossos filhos Dr.?

Dr. Castanho: existe uma discussão na medicina sobre isso, a influência genética da esquizofrenia, mas nada comprovado. Nada que indique que seus filhos com o Tarso vão nascer necessariamente com esta pré-disposição ou que vocês vão desenvolver necessariamente esta pré-disposição.

Para tentar ajudar a mesma resolver seus questionamentos o Dr. Castanho dá a personagem um livro chamado “Ouvindo Vozes”, que trata especificamente da esquizofrenia. Ainda, a telenovela mostra um evento que atua como se fosse uma pré-reinserção dos mesmos na sociedade, nomeados como loucura musical, os as pessoas que apresentam algum distúrbio em relação à mente podem mostrar suas aptidões, conforme figura 57.



FIGURA 29 - O desenvolvimento de aptidões

A telenovela configura-se como um espaço que não visa somente entreter, ou propor consumo através de aspectos nela inseridos, mas também possui um papel social muito presente, pois, atua em prol de desfazer preconceitos, propor reflexões e mostrar a realidade, como acontece através do merchandising social. Esta característica da telenovela de ir e vir,

ou seja, de se apropriar da realidade e exibi-la, possibilita estas aproximações, assim como a propensão a mudar pensamentos e hábitos.

O merchandising comercial desperta desejos, informar, reafirma algo, porém acima de tudo ocorre um entretenimento através de uma comunicabilidade válida, que possibilita a comunicação ou a relação dos próprios personagens com objetos, como é o caso de Bahuan e Zeca, assim como situações, como Tarso e Ademir. Trata-se de representações carregadas de signos que ao final, seu intuito maior é ser compreendido propiciar um significado que pode ser alterável dependo do indivíduo, mas que aquele significado assimilado vai causar algum efeito seja o de reforçar uma idéia já existente ou o de despertar novas idéias.

Reforçar a questão do carro como um objeto de desejo do homem, em que através do consumo inúmeras sensações serão despertadas, como a modernidade, jovialidade, estilo, entre outros e a reflexão que se propaga através de questões sociais. O merchandising e a telenovela cada vez mais estão sendo associados pela mídia, seja pelo espaço inebriante do imaginário proposto pela mesma, em que o merchandising começa a tornar-se algo comum, principalmente quando se trata de merchandising social, que se trata de uma das funções que a emissora estipulou para si, contribuir na educação, uma educação midiática, mas de importância para a sociedade.

É possível pensar que é nesse momento de adoção do merchandising social, que a telenovela brasileira ganha o seu diferencial em relação às demais telenovelas, pela sua adesão aos assuntos advindos do cotidiano, que estão em pauta ou são estigmatizados. Porém, em alguns momentos este merchandising social se mistura ao comercial, como aconteceu com a exposição e menção dos livros, ou seja, atribuindo assim uma nova roupagem ao merchandising ou até mesmo um novo tipo de merchandising em potencial.

O merchandising é um meio de o anunciante obter uma maior interatividade com o receptor a partir da trama ficcional, atua como uma cadeia relacional em que, em um primeiro momento, estipula um elo com um personagem que possui características comuns para com o produto ou capacidade agregadora de valores ao mesmo, e depois relativamente este elo se duplica e estipula novos elos que agora um representa os personagens e outro concomitantemente o produto. Trata-se de uma fórmula que dá resultado.

6. Não perca os últimos capítulos de “Identidades, Moda e Telenovela na Pós-Modernidade”

A telenovela apresenta um hibridismo durante toda a sua trama, que propicia a existência de inúmeras identificações, seja em aspectos culturais, estéticos e outros, pois durante todo o percurso de exibição da mesma são efetuadas ligações entre espaço e tempos distintos. Porém de uma forma sutil, onde a diferença além de marcar o espaço identitário seduz pela profusão de elementos, possibilitando as aproximações, a partir do enredo que se faz comum aos mais diversos mundos.

Este hibridismo se faz presente de forma explícita em personagens como a Camila e Chanti, pois, Camila transita do Brasil para a Índia, denotando este híbrido onde sua identificação se acentua com os aspectos indianos no momento em que a mesma passa a residir neste país se aflora, porém a mesma não abandona sua identidade cultural originária apenas é amenizada pelos laços interacionais que se constroem nesta nova instância e acabam sobressaindo. O mesmo ocorre com a personagem Chanti quando vai para o Brasil.

Em uma telenovela com contrastes tão acentuados, a moda tem papel fundamental na construção destas identidades culturais, bem como também das identificações, pois a trama narrativa buscou mostrar o lado oriental, rico pela sua significação e simbolismo, onde apenas o caráter elocutivo não conseguiria transmitir o emaranhado significativo presente neste espaço. A moda foi tratada em sua totalidade, não somente restringida ao figurino, mas as outras formas de representação da mesma em meio à contemporaneidade.

A moda marca a representação das identidades dentro da telenovela, por meio da linguagem (elocutiva, expressão, musicalidade e a dança), do figurino e do cenário, onde cada uma faz um resgate de elementos essenciais para o desenrolar da trama, atuando como textos, principalmente quando se observa o figurino e o cenário que são objetos inanimados, que por sua vez deveriam apenas ser o pano de fundo das situações cênicas, porém nesta telenovela são agentes comunicadores que operam a partir da representação.

As identidades são marcadas pelos contrastes dentro da trama da telenovela, porém as encontradas são culturais e midiáticas, ou seja, trata-se de uma representação dentro de um meio midiático, o que pede releituras para a inserção neste meio.

São releituras que se apropriam da realidade, mantendo de maneira mais fiel possível a essência das mesmas, mas isso não impede as pequenas adaptações, que concebem então as identidades culturais midiáticas e mediadas pelo meio. A identidade indiana foi

reestruturada para ser posta em um ambiente díspare ao seu, ou seja, as falas são mesclas do português e o hindi, língua oficial da Índia.

No caso brasileiro, a legitimação da identidade cultural brasileira se dá a partir da moda, diferentemente da indiana, a do Brasil sofre muitas influências estrangeiras, propiciando assim um maior número de identificações, pelas variações de tendências e estilos presentes neste âmbito, como por exemplo, a Leinha que tem um estilo *Hippie Chic* que reúne vários elementos contemporâneos, com o modo de expressão de um movimento que marcou o Brasil e o mundo nos 70, buscando a enfatizar o amor livre e a não-violência, reconstruindo então o estilo passado com aspectos do presente como jovialidade, a expressividade e até mesmo a elegância; a personagem Inês que mescla vários movimentos como *punk*, que se tornou a representação de uma tribo urbana, o *rock* que é um gênero musical com variações dentro do mesmo e com o estilo gótico que é caracterizado como um fase da história da arte ocidental ligado a contextos social, político e religioso. Esta fusão de estilo, movimento e gênero deu origem a um estilo modal *Dark Romance*, também a partir de uma reconstrução de elementos; assim como também apresenta a personagem Dayse com seu estilo *folk*, originário da Índia, deslumbrada pela profusão estética e aspectos culturais faz um junção de elementos de várias castas e acredita ter encontrado sua identidade.

Os personagens presente na trama da telenovela, além de propor identificações, também são caracterizados pela suas características extremadas, como o caso do da personagem Melissa com sua obsessão pela beleza e jovialidade, assim como o Tarso com suas crises de esquizofrenia, estes aspectos que os personagens apresentam de forma extremada estão ligados essencialmente a representação, onde são construídos os fatores de significação.

Todo o contexto exposto anteriormente permite afirmar que há uma multiplicidade de identificações proposta dentro da trama da telenovela, principalmente do núcleo brasileiro, que é mais flexível em relação a essas apropriações que não possuem este caráter fixo, mas sim temporário – aspecto presente no conceito de identificações na pós-modernidade. Uma vez que estas identificações não se dão automaticamente e sim são aderidas e abandonadas em detrimento da efemeridade e volatilidade da contemporaneidade.

É possível pensar que dentro da telenovela abordada neste estudo, há duas identidades culturais midiaticizadas, como explicado anteriormente, ambas marcadas pela diferença, onde se reconhece a identidade cultural indiana no momento que há a negação da outra, momento em que o enredo da trama se fraciona e marca as extremidades destas duas instâncias, em que

a moda em suas várias manifestações vem legitimar pelo seu poder adaptação e representação, marcando o imaginário coletivo dos telespectadores.

Entre as estratégias de disseminação e interação utilizadas dentro da trama narrativa da telenovela, a dualidade de núcleos, caracterizados pelas suas distintas peculiaridades, onde um demonstra que possui a supremacia do novo, do deslumbramento cultural, estético e simbólico a ser propagado e o outro atua como fator mediador entre a narrativa e o receptor. Sendo que para exibição de algo totalmente diferente é necessária uma contextualização dentro daquilo que é aceito cotidianamente pelos telespectadores, o que permite afirmar que em relação ao núcleo indiano, o brasileiro atua como figurante.

A transição de personagens pelos núcleos trata-se também de uma estratégia, que se refere à tentativa de unificação da trama através das ramificações e entrelaçamentos efetuados de um núcleo para o outro. Assim também desenvolve uma pré-aceitação dos aspectos da cultura indiana, através da transição de personagens do núcleo brasileiro pela Índia, como por exemplo, Leinha, Júlia e Camila que vão para o país gravar um documentário. É neste contexto que Camila decide ficar na Índia e casar com Ravi, acontece algo semelhante com os personagens Raul e Yvone, e outros do núcleo indiano que transitam no Brasil. Deste modo, estes personagens acabam atuando como turistas e com o intuito de disseminar mais informações sobre os países e as culturas.

Correlativamente através destas transições é possível ver de uma maneira explícita a incorporação de elementos como palavras, objetos e expressões do contexto indiano por alguns personagens brasileiros, incentivando os telespectadores a fazerem suas adesões. Trata-se de uma estratégia comunicacional efetuada por indução de forma sutil. Há um processo de interação entre a narrativa da telenovela e o cotidiano. A comunicabilidade dos cenários, principalmente no núcleo indiano que atuam não somente como uma ancoragem dos personagens e suas falas, mas com um texto próprio, transmite de forma visual a sua narrativa.

A abordagem de temáticas presentes no cotidiano, como a esquizofrenia e a psicopatia, propõem a reflexão dos telespectadores sobre estes assuntos, e também despertá-los para a existência dos mesmos, exibindo o primeiro em dois ângulos distintos, a partir da percepção do problema pela classe alta, a partir do personagem Tarso e da classe baixa, com o personagem Ademir, denotando as dificuldades de tratamento e de aceitabilidade por parte de pessoas próximas do esquizofrênico. Já a psicopatia é colocada como algo corriqueiro e informa a capacidades que um sujeito com esta doença possui, demonstrando uma certa periculosidade. Estas abordagens se referem a uma ação de merchandising social, que ganha

dimensões maiores dentro da trama da telenovela, podendo até ser considerada uma subtrama. No entanto, na telenovela estas duas temáticas ganharam tamanha visibilidade, que são efetuados alguns entrelaçamentos para com as mesmas.

Este aspecto mais sócio-educativo da telenovela remete também a um dos objetivos estipulados pela TV Globo, pois o papel social desempenhado pela telenovela promove o diferencial da telenovela brasileira. O merchandising social parece estar dando vazão a um novo tipo de merchandising, com uma roupagem muito semelhante com ao merchandising social, porém com um fim aparentemente comercial, como ocorreu dentro da trama com os livros “Ouvindo vozes”, de Edmar Oliveira e “Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado”, de Ana Beatriz Barbosa da Silva, denotando um hibridismo até dentro do formato do merchandising.

Dentro do contexto modal apresentado na trama narrativa da telenovela, a linguagem, o figurino e o cenário destacam-se pela difusão de elementos modais, pois em relação à linguagem se faz presente na fala de alguns personagens e gestualidades, que ganharam notoriedade, denotando sua facilidade de manifestações, possibilitando uma diversidade de identificações possíveis, como por exemplo, as palavras “*arebaba*” e “*atcha*” foram incorporadas ao diálogo de personagens da própria trama, porém do núcleo distinto do qual se originaram estes vocábulos, que podem afirmar um lugar de fala, ou seja, de espaço identitário, assim como através das incorporações feitas pelos demais personagens. Há, portanto, um indício de um processo de identificações, que também é representado nas falas da personagem Inês, que usa expressões como “tô quicando”, “qual o rapp?”, que já delineia outro espaço para identificações, que também é propiciado pelo modo mais contestador de vestir-se.

A Leinha propõem através do seu estilo possíveis identificações, assim como a personagem Norminha que denota a mulher sensual, deixando parte de seu sutiã a mostra, o uso de vestidos bem decotados e delineados ao corpo. Melissa com o seu estilo sofisticado, Gaby um estilo executiva irreverente e por fim para não estender-se muito, Dayse com seu estilo folk, que traz em pauta a diversidade encontrada na Índia na composição do seu figurino.

Os cenários brasileiros trazem a questão da contemporaneidade através de seus modelos marcam por exibir designers modernos e de cores sóbrias, em que há poucos contrastes ou elementos com muitas cores, para, além disso, os usos do cotidiano nestes cenários contribuem para identificar outros espaços identitários, que propõem, talvez, um

auto-reconhecimento por parte dos telespectadores, enfatizando alguns lugares do país, principalmente do Rio de Janeiro, exibindo imagens da Lapa e das praias cariocas.

No núcleo indiano, o figurino foi um fator fundamentalmente contributivo para a disseminação da identidade cultural (midiatizada), pois ali se fundamenta a representação de muitos elementos impregnados nas roupas, como por exemplo, a representação das castas. Quanto à mulher, independentemente de sua casta deve estar sempre bela, com seu *sari* ou seu *punjabi* e muitos adornos, instituindo à mulher a imagem de fonte de vida através de sua diversidade de cores. O vermelho, por exemplo, representa o fogo; a cor laranja o nascer do sol; o ocre o sangue; o rosa representa a mãe terra e o verde a mãe natureza, sendo que estas são as cores mais utilizadas pelas personagens do núcleo indiano, bem como o uso do *bindi* e do *tikka*, caracterizavam o diferencial, juntamente com a maquiagem bem marcada pelo Kajal preto. Já os homens pode-se dizer que suas roupas se assemelhavam as dos ocidentais, com o uso de calças e camisas ou túnicas, eventualmente o uso de turbantes – o uso se dava sempre em datas festivas.

Na linguagem elocutiva ressalta-se as expressões: “por *Lord Ganesh*”, “*tic he*”, “*baguan keliê*”, “*arebaba*”, “*arebaguandi*”, “*dalits*”, entre outras que passaram a pertencer ao imaginário coletivo. Na expressão destaca-se a dança, algo muito forte da cultura, com gestos suaves e olhares expressivos, que contam histórias durante toda coreografia, seguindo uma tendência mais bollywoodiana.

O cenário do núcleo indiano também ressalta este espaço identitário, através das casas estruturadas por arcos, a luminosidade a partir do uso das velas, a presença da caligrafia nas paredes, as estatuetas de deuses e muitos elementos coloridos. Assim como também são utilizadas cenas do cotidiano indiano do trânsito, o Rio Ganges, entre outros que conferem uma veracidade para a identidade cultural que passa a ser midiaticizada na telenovela.

O discurso utilizado dentro da telenovela pode ser tratado como um discurso simulatório da realidade, principalmente se tratando do núcleo brasileiro. Já no indiano para a disseminação da identidade cultural e identificações refere-se mais ao discurso cultural e informacional a partir do entretenimento.

A moda em sua totalidade legitima as identidades e propõem identificações pela sua facilidade de adaptação ao meio. Todos estes aspectos são compreendidos dentro do contexto da pós-modernidade, em que a efemeridade é algo presente na contemporaneidade, assim como o hibridismo que perpassa o campo identitário, conduzindo também o da moda. São todos os aspectos apontados por esta pesquisa que reunidos acabam por marcar e legitimar o

espaço identitário. Por fim, cabe destacar que o conjunto destes elementos é estrategicamente selecionado por critérios representacionais-identitários que unificam e diferenciam.

CRÉDITOS
Equipe de Produção

Referências

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela**. Rev. Estud. Fem. [online]. 2007, vol.15, n.1, p. 177-192.

BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002.

BARNARD, M. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **Imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Elementos da semiologia**. São Paulo: Cutrix, 2006.

BAS AARTS & BAUER, Martin W. A construção do corpus: um princípio para coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa, com texto, imagem e som: um manual prático**. 7º ed. RJ: Vozes, 2008.

BRAGA, João. **História da moda**. 6º ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

BUTLER, J. **Bodies That Matter**. Londres: Routledge, 1993.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. 2º ed. São Paulo: Ática.

CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Fapesp-USCS, 2008.

CARRIERE, Jean-Claude. **Índia**. São Paulo: Ediouro, 2009.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Paidós: Barcelona, 1999.

CASTILHO, Kathia. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. 2º ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

COSTA, Ana Paula Silva Ladeira. **Aprendizagem observacional através da telenovela: um estudo de caso da moda em belíssima**, 2007.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: Ensaios Metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão & Educação: fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FORERO, María Teresa. **Escribir televisión: manual para guionistas**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GILL, Rosalind. Análise do discurso. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George **Pesquisa qualitativa, com texto, imagem e som: um manual prático.** 7º ed. RJ: Vozes, 2008.

Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries/Projeto memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

HALL, Stuart. Fantasy, identity, politics, in: CARTER, E; DONALD, J & SQUITES, J. (orgs). **Cultura Remix: Theories of Politics and the Popular.** Londres: Lawrence & Wishart, 1995.

_____. Quem precisa de identidade?. In: **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais,** RJ: Vozes, 2000.

HEATH, S. **Questions of Cinema.** Basingstoke: Macmillan, 1981.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** 2º ed. São Paulo: Ática, 2006.

KEGLER, Luiza; ARAUJO, Denise Castilhos de. **A moda e a mídia: a função metalingüística das telenovelas e revista feminina de moda,** 2007.

LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. A gauchidade midiática televisual: enunciações de sentidos no Galpão Crioulo. In: FELIPPI, Ângela; NECCHI (org). **Mídia e Identidade Gaúcha.** Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2009.

LYVOTESHY, Gilles. **O império efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** São Paulo: Campanhia das letras, 1989.

MACHADO, Arlindo. **A televisão: levada a sério.** 2º ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão.** São Paulo: Scipione, 1994.

MERCER, k. Welcome to the jungle, in: RUTHEFORD, J.(org). **Identity: community, culture, difference.** Londres: Lawrene and Wishart, 1990.

MORAIS, Michael Medeiros de. **Moda e mídia: aspectos culturais, identitários e sociais.**In: Intercom – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brsília, 2006.

PALAMINO, Erika. **A moda.** 2º ed. São Paulo: Publifolha, 2003.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar do cinema.** São Paulo: Summus, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.) **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais,** RJ: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. Representações midiáticas: reflexão sobre o estatuto representacional das mídias. In: SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; et alli. **Comunicação Midiática**. Santa Maria: UFSM, 2002.

_____, Ada Cristina Machado da. O arqueo das identidades pela indústria cultural. In: SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; et alli. **Comunicação e Sociabilidades**. Santa Maria: FACOS/UFSM, 2002.

WEEKS, J. **The Lesser Evil and the Greater Good: the theory and politics of social diversity**. Londres: Rivers Oram Press, 1994.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**, RJ: Vozes, 2000.

Sites

A ARTE DA FELTRAGEM. Disponível em: <<http://danugs.blogspot.com/2009/05/arte-da-feltragem.html>>. Acesso em: 19 dez. 2009.

AUDIÊNCIA DA TELENOVELA. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/radar-online/televisao/final-feliz/>>. Acesso em: 19 dez. 2009.

BEEDI JALAILE. Disponível em: <<http://cinemaindiano.blogspot.com/2009/01/caminho-das-ndia-primeiro-captulo.html>>. Acesso em: 08 jun.2010.

BINDI. Disponível em: <<http://caminhodasindias.blog.br/cultura-indiana-historia-e-significado-do-bindi/>>. Acesso em: 20 de maio 2010.

CASAMENTO GHANDARVA. Disponível em: <<http://especial.caminhodasindias.globo.com/voce-sabia/2009/05/12/por-que-o-casamento-gandharva-tem-esse-nome/>>. Acesso em: 10 maio 2010.

CENÁRIO. Disponível em: <<http://caminhodasindias.globo.com/Novela/Caminhodasindias/Bastidores/0,,AA1694876-16543,00.html>>. Acesso em: 15 abril 2010

DEUS ABU. Disponível em: <<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.chicorei.com.br/moda/wp-content/uploads/2009/03/sumaria-estatua-do-deus-abu.jpg&imgrefurl=http://www.chicorei.com.br/moda>>. Acesso em: 18 dez. 2009.

EGITO E CRETA. Disponível em:<http://www.modaecompanhia.com.br/portal/doc/egito_creta.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2009.

FINAL FELIZ. In: Revista Abril (online). Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/radar-on-line/televisao/final-feliz/>>. Acesso em: 19 dez. 2009.

ÍNDIA: VIBRANTE E CAÓTICO, RAJASTÃO DÉ CALEIDOSCÓPIO À INDIANA. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u335992.shtml>>. Acesso em: 19 dez. 2009.

MERCHANDISING NA NOVELA “CAMINHO DAS ÍNDIAS”. Disponível em: <<http://blog.brisamotors.com.br/2009/07/10/90/>>. Acesso: 02 jul. 2010.

ON-LINE. Disponível em: <www.google.com.br/imagens>. Acesso em: 19 dez. 2009.

PATCHWORK. Disponível em: <<http://www.shoppingdopatchwork.com.br/coisasderetalhos/>>. Acesso em: 20 maio 2010.

PERSONAGENS. Disponível em: <<http://caminhodasindias.globo.com/Novela/Caminhodasindias/Personagens/0,,PS2246-16551,00.html>>. Acesso em: 19 dez. 2009.

RIO GANGES. Disponível em: <www.sacodeideias.com/novela-caminho-das-indias-cenarios.html>. Acesso em: 12 mar. 2010.

SAIBA MAIS SOBRE: CULTURA E RELIGIÃO. Disponível em: <<http://www.indiaconsulate.org.br/turismo/038.html>>. Acesso em: 22 maio 2010.

SUMÉRIA. Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/sumeria/>>. Acesso em: 18 dez. 2009.

BASTIDORES
Anexos

Anexo 1: Quadro de personagens

Personagem	Ator	Núcleo / Biografia do personagem	Relações com outros personagens
Abel	Anderson Muller	Pertencente ao núcleo brasileiro, um guarda de trânsito muito rigoroso em relação ao cumprimento da lei e uma apaixonado pela sua esposa.	Norma Ashima Indra Dayse
Ademir	Sidney Santiago	Pertencente ao núcleo brasileiro. Trata-se de um personagem chave para o desenvolvimento de uma campanha social dentro da trama da própria telenovela, em relação a dificuldade de uma pessoa desfavorável financeiramente seguir um tratamento. Filho de Cema e irmão de Maico, também é paciente do Dr. Castanha.	Cema Maico Dr. Castanha Suellen
Amithtab	Danton Mello	Pertencente ao núcleo indiano. Filho de Opash trabalha na loja de tecidos da família, por ser muito conservador com as tradições, não vê as atitudes de seus irmãos como adequadas. Marido de Surya, pai de Anusha.	Surya Opash Indira
Ana	Táís Garayp	Pertencente ao núcleo brasileiro. Prima de Ashima, cuida da pastelaria quando a prima viaja para a Índia.	Indra Malika Ashima Suellen
Anusha	Karolina Ferrari	Pertencente ao núcleo indiano. Filha de Amithtab e Surya, menina cheia de inquietações sobre as tradições.	Surya Amithtab Indira
Ashima	Mara Manzan	Pertencente ao núcleo brasileiro. É uma viúva indiana, que montou uma pastelaria na Lapa – RJ. Mesmo fora de seu país de origem tenta manter os costumes da Índia.	Indra Malika Suellen
Aída	Totia Meirelles	Pertencente ao núcleo brasileiro. Psicóloga, trabalha com o psiquiatra Dr. Castanha. Primeira mulher de Cesar Goulart, com quem teve duas filhas, Camila e Leinha. A personagem enfrenta problemas comuns a classe média brasileira.	Camila Leinha César Dr. Castanha Silvia
Bahuan	Márcio Garcia	Pertencente ao núcleo indiano, mas transita pelo Brasil. Jovem culto, formado nos Estados Unidos. Foi criada por um brâmane, Shankar, pelo fato de ter perdido seus pais cedo. Sofreu muitas humilhações por der um Dalit. Vive uma paixão intensa por Maya.	Maya Shankar Raj
Beca	Java Mayan	Pertencente ao núcleo brasileiro. Se envolve com Julia, filha de Raul. Beca é líder de uma guangue, formada por jovens de classe alta.	Júlia
Berê	Silvia Buarque	Pertencente ao núcleo brasileiro. Professora dedicada, mas que como muitas professoras brasileiras vive dramas comuns em uma sala de aula. Divide apartamento com Dayse.	Dayse Walquíria Ciça
Camila	Ísis Valverde	Pertencente ao núcleo brasileiro, mas transita pela Índia. Filha de Aída e César, irmã de Leinha. Apaixona-se por Ravi, um indiano, casa-se e vai morar do outro lado do mundo. Tem dificuldades de adaptação em uma cultura totalmente diferente e com a oposição da mãe com seu relacionamento.	Aída César Leinha Ravi
Cema	Neusa Borges	Pertencente ao núcleo brasileiro. Mulher batalhadora, mãe de Ademir e Maico,	Ademir

		enfrenta muitas dificuldades depois do diagnóstico de esquizofrenia de Ademir, seu filho mais velho.	Maico Dr. Castanho
Chanti	Carolina Oliveira	Pertencente ao núcleo indiano. Filha caçula de Opash e Indira, a qual educa a filha para se portar bem na casa da sogra quando se casar, mas as pretensões de Chanti são outras, uma delas é fazer doutorado em física no exterior.	Opash Indira Amithtab
Chiara	Vera Fischer	Pertencente ao núcleo brasileiro. Amiga fiel de Duda e sócia de Ilana no Centro de Estética, endurecida pelos eventuais amores, não se deixa enganar pelo discurso dos homens.	Ilana Duda Murilo
Cidinha	Eva Teodor	Pertencente ao núcleo brasileiro. Vive uma paixão mal resolvida com Sr. Cadore e secretária do Dr. Castanho.	Sr. Cadore Dr. Castanho Ciça
Ciça	Aninha Lima	Pertencente ao núcleo brasileiro. Assistente Social da Clínica do Dr. Castanho. Mora no mesmo prédio que Murilo e Walquíria.	Dr. Castanho Aída Walquíria
César	Antonio Calloni	Pertencente ao núcleo brasileiro. Ex-marido de Aída, pai de Camila e Leinha. Atual marido de Ilana e pai de Zeca, protege o filho sem perceber suas atrocidades. Atua como advogado trabalhista, sempre fazendo uma safadeza para se dar bem.	Ilana Aída Zeca
Dario	Vítor Fasano	Pertencente ao núcleo brasileiro. Empresário, construiu uma relação de confiança com Ramiro, ao qual é fiel e trabalha junta na Empresa Cadore.	Ramiro Raul Sr. Cadore
Dayse	Betty Gofman	Pertencente ao núcleo brasileiro, mas transita pela Índia por um tempo. Amiga de Berê, com quem divide apartamento. Ao descobrir o Hinduísmo, acredita ter achado sua identidade, o que há faz cair em várias armadilhas quando conhece Radesh. Dayse trabalha no Centro de Estética.	Berê Ciça Radesh
Deva	Cacau Melo	Pertencente ao núcleo indiano. Melhor amiga de Maya, trabalhou no Call Center do Rajastão. Leitora assídua dos jornais, buscando anúncios de casamento, onde publica também o seu e cai em uma das armadilhas de Radesh.	Maya Radesh Sonya
Dr. Castanho	Stênio Garcia	Pertencente ao núcleo brasileiro. Psiquiatra renomado, importante para o processo de recuperação de Tarso e na vida de Ademir, ambos seus pacientes. O Dr. além de possuir muitas manias, parece falar a mesma linguagem de seus pacientes. O mesmo é centro da campanha social na novela.	Suellen Sr. Cadore Tarso Ademir
Duda	Tânia Khalill	Pertencente ao núcleo brasileiro. Amiga de Chiara. Vive uma paixão arrebatadora com Raj, o qual tem um filho dele e posterior ao nascimento do mesmo vai em busca dos direitos de seu filho. Busca incessantemente esquecer o Raj.	Chiara Raj Ilana Lucas
Durga	Paula Pereira	Pertencente ao núcleo indiano e da casta dos sudras, trabalhadores indianos, presta seus serviços a casa de Opash. Casa com Gopal e mãe de Lalit.	Lalit Gopal Indira
Eliseu	Darlan Cunha	Pertencente ao núcleo brasileiro, empregado da empresa Cadore.	Walquíria Ramiro Murilo
Gaby	Ana Furtado	Pertencente ao núcleo brasileiro. Bem sucedida executiva da empresa Cadore, muito elegante desperta ciúmes entre as mulheres, até mesmo de Melissa. O interesse de Ramiro cresce por ela, os dois se rendem a um caso amoroso passageiro.	Ramiro Melissa Sr. Cadore

Gopal	André Gonçalves	Pertencente ao núcleo indiano. Inicia a telenovela trabalhando em Dubay como motorista, posteriormente retorna ao Rajastão para prestar serviços à família Ananda.	Durga Lalit Opash
Guto	Marcelo Brou	Pertencente ao núcleo brasileiro. Vai trabalhar na clinica de estética, por ser especialista em terapias Ayurvédicas, entre suas clientes assíduas está à exigente Melissa Cadore. O mesmo se candidata para ser o pai do filho se Ruth, onde vão ter muitos atritos. Amigo de Dayse.	Dayse Ruth Chiara
Hari	Cadu Paschoal	Pertencente ao núcleo indiano. Por ser um <i>dalit</i> , sofre muita rejeição, quando consegue entrar na escola é impedido de chegar perto de seus colegas. Filho de Ramu e neto de Puja.	Shankar Puja Ramu
Harima	Clarisse Derzie	Pertencente ao núcleo indiano. Da casta dos sudras, presta seu trabalho à família de Maya, em que é fiel a Kochi, que muito a ajuda.	Kochi Manu Maya
Haroldo	Blota Filho	Pertencente ao núcleo brasileiro. Funcionário da empresa Cadore e marido de Nanda, a qual não com segue entendê-la por ter muitas expectativas. Posteriormente acaba por sofrer uma traição da mulher, sendo chantageado pelo amante da mesma.	Ramiro Nanda Dario
Ilana	Ana Beatriz Nogueira	Pertencente ao núcleo brasileiro. Sócia de Chiara no centro de estética, casada com César e mãe de Zeca, não percebe os problemas que seu filho pitboy cria a sua volta. Fascina da pelo poder aquisitivo, acredita que quem tem dinheiro tudo pode.	César Zeca Chiara
Indira	Eliane Giardini	Pertencente ao núcleo indiano. Esposa de Opash sofre com os tormentos que a sogra faz a ela por motivos de ciúmes. Muito ligada aos costumes, assim como sua sogra também atormenta a vida de suas duas noras Surya, Maya.	Opash Raj Laksmi
Indra	André Arteché	Pertencente ao núcleo brasileiro. Filho de Ashima, indiano criado no Brasil vive um impasse entre seguir um comportamento sério como prega a educação indiana e as indagações da adolescência. O jovem tem um blog e é perseguido pelo pitboy Zeca. Posteriormente conhece Chanti e se apaixona por ela.	Ashima Malika Ana
Inês	Maria Maya	Pertencente ao núcleo brasileiro. Possui um estilo irreverente e alternativo, filha de Ramiro e Melissa, irmã de Tarso. Um estilista de sucesso, vai se tornar sucessora para ocupar o cargo principal na Empresa Cadore. Vive um atrito constante com sua mãe, por causa de seu estilo.	Ramiro Melissa Tarso Sr. Cadore
Julia	Vitória Frate	Pertencente ao núcleo brasileiro. Menina alegre, muito ligada à família, sofre muito quando seu pai se envolve com a Yvone e forja uma morte. Desde então seu padrão financeiro decaí consideravelmente.	Silvia Sr. Cadore Raul
Karan	Flávio Miglaccio	Pertencente ao núcleo indiano. Divertido, adora provocar Laskmi. É contrario ao sistema de castas e um de seus maiores prazeres é contar história para as crianças.	Laskmi Opash Indira
Kochi	Nívea Maria	Pertencente ao núcleo indiano. Forma um casal feliz com Manu, apesar de seu marido ser dotado de uma esperteza tamanha, ela consegue fazer tudo que quer. Mas acaba sofrendo com as ações de sua filha Maya, ao se envolver com um <i>dalit</i> , no entanto, faz de tudo para ajudar a filha.	Manu Maya Komal
Komal	Ricardo Tozzi	Pertencente ao núcleo indiano. Homem galanteador, que vive de olho nas mulheres estrangeira que vão à loja da família, onde trabalha. Filho de Manu e Kochi, irmão de Maya e esposo de Rani. Komal vicia-se em jogo, onde perdeu muito dinheiro várias vezes.	Kochi Manu Maya Rani
Lakism	Laura Cardoso	Pertencente ao núcleo indiano. Viveu uma paixão intensa com Shankar, com quem teve seu filho Opash. Crítica muito sua nora Indira pelo modo que educa seus netos e cuida de sua família.	Shankar Opash Indira

			Karan
Lalit	Laura Barreto	Pertencente ao núcleo indiano. Amiga e companhia freqüente de Anusha, filha de Durga e Gopal.	Durga Gopal Anusha
Leinha	Júlia Almeida	Pertencente ao núcleo brasileiro. Documentarista, pé no chão, que diferente de sua irmã vê todos os defeitos de seu e pai e sua madrasta, com quem vivem constantemente em guerra. A filha de Aída e César vai para a Índia fazer um filme.	Aída César Camila
Lucas	Murilo Rosa	Pertencente ao núcleo brasileiro. Cirurgião-pediátrico, se preocupa muito com o bem estar de seus pacientes, trabalha em hospitais públicos e acaba conquistando o coração de Duda. Médico muito ético e dedicado.	Duda
Maico	Mussunzinho	Pertencente ao núcleo brasileiro. Filho caçula de Cema, colega de Indra, sofre na escola com o preconceito em relação doença de seu irmão e sente muita vergonha ao ver sua mãe comentar sobre o assunto.	Ademir Cema Indra
Malika	Nahuana Costa	Pertencente ao núcleo brasileiro. Filha de Ashima e irmã de Indra. Menina muito esperta, que vive a Lapa com a família.	Ashima Indra Ana Suellen
Manu	Osmar Prado	Pertencente ao núcleo indiano. Atencioso com a família, mas muito rigoroso com o cumprimento das tradições, cheio de artimanhas no comércio para vender bem suas mercadorias.	Maya Komal Kochi
Maya	Juliana Paes	Pertencente ao núcleo indiano. De família tradicional de comerciantes, filha de Manu e Kochi. Maya vive uma paixão com Bahuan, um <i>dalit</i> , os dois pretendem fugir juntos, mas o destino muda o rumo de destinos. Casa-se com Raj, filho de Opash, anterior ao casamento descobre que está grávida de Bahuan, mas vive um amor intenso com Raj.	Bahuan Raj Kochi Manu
Melissa	Christiane Torloni	Pertencente ao núcleo brasileiro. Eterna preocupada com a Beleza e a juventude se torna muito vaidosa. Esposa de Ramiro, mãe de Inês, com que não tem um bom relacionamento e deixa claro que gosta mais de seu filho Tarso, por ter um rosto perfeito como o dela. Tem muita dificuldade em aceitar a doença do filho.	Inês Tarso Ramiro
Mike	Odilon Wagner	Pertencente ao núcleo brasileiro. Golpista, amigo de Yvone. Porém, não é um psicopata como a amiga.	Yvone Raul Gopal
Murilo	Caio Ciocler	Pertencente ao núcleo brasileiro. Amigo, assessor de Raul e funcionário da empresa Cadore. Atormenta a vida de sua irmã Tônia com seus cuidados e ciúme em excesso. Muito charmoso tem muitas relações amorosas e está constantemente a procura de mulheres.	Tônia Raul Chiara Silvia
Namit	Chico Anysio	Pertencente ao núcleo indiano. Diretor de filme, muito malandro, se insere na trama para ajudar Radesh a dar o golpe em Deva, fazendo o papel de pai do mesmo.	Radesh Deva
Nanda	Maitê Proença	Pertencente ao núcleo brasileiro. Infeliz no casamento com Haroldo, homem de negócios e nada romântico, se sente atraída pelo golpista Mike, o qual tem um caso e depois é chantageada.	Haroldo Mike Yvone
Nayana	Claúdia Lira	Pertencente ao núcleo indiano. Muito procurada para as cerimônias religiosas, pelo fato de cantar muito bem. A esposa de Pandit está sempre informada das fofocas da região. E transmite todas as novidades para seu marido.	Pandit Indira Opash
Norma	Dira Paes	Pertencente ao núcleo brasileiro. Esposa de Abel, adora uma confusão e dá mole para muitos homens, em especial o Indra.	Indra Ashima Abel

Ondina	Luci Pereira	Pertencente ao núcleo brasileiro. Comadre de Cema, empregada de Silvia e Raul, vive de implicância com o Sr. Cadore.	Sr. Cadore Silvia Cema
Opash	Tony Ramos	Pertencente ao núcleo indiano. Homem sério, muito orgulhoso e apegado aos costumes. Por defender o sistema de castas entra em grandes discussões com Karan e Shankar, dono de uma loja de tecidos. Opash é um indiano que cumpre com assiduidade os ritos hindus.	Indira Opash Laskmi
Pandit	José Abreu	Pertencente ao núcleo indiano. Da casta dos brâmanes, é o sacerdote, convocado pelas famílias para resolver problemas e opinar em decisões importantes. Casado com Nayana.	Nayana Opash Indira
Pedro	Alexandre Liuzzi	Pertencente ao núcleo brasileiro. Trabalha na empresa Cadore, após a chegada de Bahuan no Brasil se torna amigo e confidente do mesmo.	Ramiro Dario Bahuan
Puja	Jandira Martini	Pertencente ao núcleo indiano. Luta incansavelmente pela inserção dos <i>dalits</i> na sociedade indiana, o que causa muitos conflitos com as famílias com as quais trabalha. Mão de Ramu e avó de Hari. Com o tempo ela vai ser uma autoridade na indiana, mas continua com os seus valores, não se deixando corromper pelo status adquirido.	Ramu Hari Shankar
Radesh	Marcus Melhem	Pertencente ao núcleo indiano, mas transita no Brasil. Malandro, que vem para o Brasil e introduz serviços que são ofertados nas ruas da Índia. Retoma a Índia apenas para aplicar um golpe e volta a residir no Brasil, onde aplica seus golpes em Dayse.	Deva Dayse Suellen
Raj	Rodrigo Lombardi	Pertencente ao núcleo indiano, mas transita pelo Brasil. Filho de Opash, encontra-se dividido entre quais valores seguir, por ter se formado na Inglaterra. Namorava uma brasileira, Duda, mas por insistência de seus pais termina o relacionamento e decide aceitar o casamento arranjado com uma indiana, Maya, por quem vive uma grande paixão.	Opash Maya Duda
Ramiro	Humberto Martins	Pertencente ao núcleo brasileiro. Homem impulsivo, marido de Melissa e pai de Inês e Tarso, adora seus filhos, mas não os compreende. Faz uma pressão em seu filho Tarso para seguir o rumo empresarial, o que vem a contribuir para o desenvolvimento de esquizofrenia no mesmo.	Melissa Inês Tarso
Ramu	Marcio Vito	Pertencente ao núcleo indiano. Filho de Puja, um <i>dalit</i> que tentar dar estudo para seu filho Hari, no entanto ao ver a dificuldade de inserção na sociedade, começa a acreditar que somente terá oportunidades melhores em outras vidas. Presta seus serviços para a família Ananda.	Hari Puja Shankar
Rani	Brendha Haddad	Pertencente ao núcleo indiano. Esposa de Komal, típica mulher indiana.	Komal Kochi Manu
Raul	Alexandre Borges	Pertencente ao núcleo brasileiro. Casado com Silvia, pai de Júlia, gerencia a empresa Cadore juntamente com seu irmão Ramiro, com quem vive em constante atrito. Cansado da vida que leva se deixa envolver com Yvone que incentiva-o ter outra vida.	Sr. Cadore Silvia Yvone
Ravi	Caio Blat	Pertencente ao núcleo indiano. Um dos filhos mais novos de Opash, apesar fazer parte de uma família que zela muito pelos costumes, casa-se com uma brasileira.	Opash Indira Camila
Ruth	Cissa Guimarães	Pertencente ao núcleo brasileiro. Diretora da escola onde Berê trabalha, precisa tolerar as exigências dos pais dos alunos e dos professores submersos em um caos educacional. Tem o grande desejo de ser mãe, para isso começa a procurar o pai perfeito para seu filho, através de anúncio de jornal.	Berê Indra Zeca

Shankar	Lima Duarte	Pertencente ao núcleo indiano. Da casta dos brâmanes, viveu uma grande paixão com Laksmi. Criou Bahuan como seu próprio filho, travou uma batalha contra seus desejos mundanos, quer virar um renunciante e abrir mão de todos os seus bens materiais.	Bahuan Laksmi Opash
Sheila	Priscilla Marinho	Pertencente ao núcleo brasileiro. Sobrinha de Cema é empregada na casa de Melissa e Ramiro, muito divertida, tem uma atenção especial por Tarso.	Ramiro Melissa Inês Tarso
Shivani	Thaila Ayala	Pertencente ao núcleo indiano. Filha de um indiano milionário. Estudou na Inglaterra e é muito moderna!	Bahuan
Silvia	Débora Block	Pertencente ao núcleo brasileiro. Traída pelo marido e sua melhor amiga, precisa reaprender a viver sozinha (após a morte de Raul) e com a insatisfação da filha, pelo padrão de vida ter mudado também. Envolve-se com Murilo e casa-se pela segunda vez.	Raul Júlia Yvone
Sonya	Janáina Prado	Pertencente ao núcleo indiano. Amiga de Maya e Deva.	Maya Deva
Sr. Cadore	Elias Gleizer	Pertencente ao núcleo brasileiro. Muito amigo de Castanho, foi um empreendedor, sozinho conseguiu construir a empresa Cadore, quando se aposentou passou a administração da mesma para os filhos. Foi apaixonado pela Cidinha na juventude, mas vivem em atrito os dois, até que se casam. Sr. Cadore é o suporte da família quando tudo desaba.	Ramiro Raul Cidinha
Suellen	Juliana Alves	Pertencente ao núcleo brasileiro. Trabalha como garçonne na pastelaria da Ashima e a noite vai para gafeira dançar. Neste lugar ela conhece Dr. Castanha, com quem se casa.	Ashima Dr. Castanha César
Surya	Cléo Pires	Pertencente ao núcleo indiano. Primeira nora de Indira, casada com Amithtab o filho mais velho de Opash e Indira, sofre por não ter um filho homem, o que lhe concederia privilégios com a família. Para manter seu posto na família, atormenta suas cunhadas.	Amithtab Opash Indira
Tarso	Bruno Gagliasso	Pertencente ao núcleo brasileiro. Idolatrado pela mãe pela sua beleza e seu pai, Ramiro, almeja que ele seja um empresário bem-sucedido, tamanha pressão é feita sobre ele que acaba desenvolvendo uma doença mental, a esquisofrenia. Uma de suas maiores apoiadoras em seu tratamento é Tônia, sua namorada.	Ramiro Melissa Tônia
Tônia	Marjorie Estiano	Pertencente ao núcleo brasileiro. Estudante de Medicina, irmão de Murilo. Ao namorar Tarso tem que enfrentar Melissa, por não acreditar que ela seja a mulher ideal para seu filho. Ao descobrir a doença do namorado, inicia uma batalha pelo tratamento e reinserção social do mesmo.	Murilo Tarso Walquíria
Walquíria	Rosane Gofman	Pertencente ao núcleo brasileiro. Secretária de Ramiro, vaidosa, muito ligada à moda e apaixonada pelo chefe. Busca viver todas as sensações que a vida não lhe proporcionou no ambiente virtual através de uma avatar. Wal como é chamada pelos amigos, é uma solteira.	Tônia Ramiro Eliseu
Yvone	Letícia Sabatella	Pertencente ao núcleo brasileiro. Amiga de infância de Silvia acaba traindo-a com Raul e deixando a vida da amiga da uma confusão. Psicopata, passa por cima de todos para chegar aos seus objetivos.	Silvia Murilo Raul
Zeca	Duda Nagle	Pertencente ao núcleo brasileiro. Um péssimo aluno, protegido pelos pais (César e Ilana), que não conseguem ver as atrocidades que o filho faz. Irmão de Camila e Leinha, que não aprovam as atitudes do irmão.	César Ilana Leinha

Anexo 2: Dados de audiência

Acesso Gratuito > TV Programas- Semanal / TOP 5: SEMANA 36 - 31/08 A 06/09/2009

Descritivo: Fonte: Media Workstation. Programas de maior audiência. Todos os dias das 06:00 às 05:59 hs. Universos: 3.663.354 domicílios e 10.346.884 indivíduos. Um ponto de audiência igual a 1% destes respectivos universos. Informações referente ao período: 31/ago/2009 à 06/set/2009

Data de Publicação: 16/set/2009

GLOBO	AUDIÊNCIA DOMICILIAR %	AUDIÊNCIA DOMICILIAR (000)	AUDIÊNCIA INDIVIDUAL %	AUDIÊNCIA INDIVIDUAL (000)
NOVELA III - CAMINHO DAS ÍNDIAS	46	1.699	25	2.579
A GRANDE FAMILIA	38	1.379	20	2.041
JORNAL NACIONAL	36	1.324	19	1.937
CASSETA E PLANETA	35	1.293	18	1.842
NOVELA II - CARAS E BOCAS	35	1.280	18	1.869

Acesso Gratuito > TV Programas – Semanal / TOP 5: SEMANA 37 - 07/09 A 13/09/2009

Descritivo: Fonte: Media Workstation. Programas de maior audiência. Todos os dias das 06:00 às 05:59 hs. Universos: 3.663.354 domicílios e 10.346.884 indivíduos. Um ponto de audiência igual a 1% destes respectivos universos. Informações referente ao período: 07/set/2009 à 13/set/2009

Data de Publicação: 23/set/2009

GLOBO	AUDIÊNCIA DOMICILIAR %	AUDIÊNCIA DOMICILIAR (000)	AUDIÊNCIA INDIVIDUAL %	AUDIÊNCIA INDIVIDUAL (000)
NOVELA III - CAMINHO DAS INDIAS	48	1.745	26	2.649
FUTEBOL QA - BRASIL X CHILE	37	1.371	20	2.044
A GRANDE FAMILIA	37	1.337	20	2.026
JORNAL NACIONAL	36	1.336	18	1.904
CASSETA E PLANETA	35	1.276	18	1.824

Atenção:

As pesquisas contidas no ALMANAQUE IBOPE são de propriedade do IBOPE e estão protegidas pela Lei do Direitos Autorais nº 9.610/98.

As referidas pesquisas são confidenciais e sigilosas, comprometendo os USUÁRIOS a utilizá-las na forma estabelecida no contrato.

Anexo 3: Música de abertura da telenovela

Beedi Jalaile

Na gilaaf, Na lehaaf

Na gilaaf, Na lehaaf thandi hawa ke khilaaf sasuri - 2

Não há fronha nem lençol na minha cama e o vento está frio.

O itni sardi hai kisika lehaaf lehi leh

Onde posso encontrar um lençol pra me cobrir?

O jaa padosi ke chuleh se aag lehi leh

Vá pro seu vizinho pra se esquentar

Bedi chalayi leh jigar se piya

Jigar maabadi aag hai - 2x

Por que você não acende seu cigarro com o calor do meu coração?

Wadaa nikari o lab se piya aah aa

Wadaa nikari o lab se piya jeh duniya badi dhank hai

Haan bedi chalayi leh jigar se piya

Jigar maabadi aag hai

Não deixe nenhuma promessa passar por seus lábios, meu querido, esse mundo é muito incerto.

Na gilaaf, Na lehaaf thandi hawa ke khilaaf sasuri

O itni sardi hai kisika lehaaf lehi leh

O jaa padosi ke chule se aag lehi leh

O jaa padosi ke chule se aag lehi leh

Na kasoor, Na fatoor

Na kasoor, Na fatoor bina juraam ke hajoor maar gaye

O maar gaye

Não cometi nenhum crime, então porque você quer me matar?

O aise ik din duphari bula liyo re

Bandh ghungroo kacheri lagaliyo re
 Bula liyo re, Bula liyo re dupehri
 Num desses dias me chame à tarde, eu irei aniamr seu escritório com o som da minha
 tornozeleira
 lagayilo re, lagayilo re kacheri

Angeethi chadayi leh jigar se piya
 Jigar maabadi aag hai
 Bedi chalayi leh jigar se piya
 Jigar maabadi aag hai

(Ho na toh chakuon ki dhaar
 Ho na tan raati na kataar) - 2
 Aisa kaate ke daat ganisaar chod de
 Yeh katayi toh koi bhi kisaan chod de
 O aise chalim ka chod de makaan jod de re bilo
 Chalim ka chod de makaan jod de
 Aise chalim ka, O aise chalim ka
 Aise chalim ka chod de makaan jod de
 Por você, eu abandonarei tudo: minha casa, pararei de fumar, um fazendeiro deixaria sua
 colheita

Na bulaya
 Na bataya
 Na bulaya, Na bataya maane neend se jagaya hai re
 Aise chonkele haath mein naseeb aa gaya
 Woh ilaychi khilayike kareeb aa gaya
 Koyila jalayi leh jigar se piya
 Jigar maa, aag hai
 Você me acordou sem nehuma razão
 Eu, de repente, me senti sortuda quando você respirou forte veio perto de mim

Itni sardi hai kisika lehaf lehi leh

O jaa padosi, O jaa padosi, Jaa jaa padosi

O jaa padosi ke chule se aag lehi leh