

## A “má-ternidade” de Dalila: pensando as representações da mulher muçulmana, da vilania e da rendição feminina em *Órfãos da Terra* (2019)<sup>1</sup>

Beatriz Martins de CASTRO<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR

### RESUMO

*Órfãos da Terra* foi exibida pela Rede Globo em 2019, em paralelo à guerra síria. Ainda que adotasse um olhar progressista e acolhedor frente a pautas “feministas” e aos povos árabes e/ou refugiados, a trama frequentemente associava, a partir de sua vilã muçulmana Dalila (Alice Wegmann), a “maldade” a signos característicos do Islam. A única oportunidade de “rendição” da vilã foi se tornar mãe. Neste artigo, partimos da Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977) e da Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2002) para compreender como se dá a representação da maternidade e do “ser muçulmana”, em conjunto com a vilania, na representação (HALL, 2016) dessa personagem. Para tanto, apoiamos-nos nos arquétipos femininos melodramáticos de Oroz (1992) e nos modelos maternos de Cassano Iturri (2019).

**PALAVRAS-CHAVE:** *Órfãos da Terra*; telenovela; mulheres muçulmanas; identidades femininas; representação.

### Introdução

Em 2019, a Rede Globo exibiu, na faixa das 18h, a telenovela *Órfãos da Terra*, uma criação de Thelma Guedes e Duca Rachid protagonizada por Julia Dalavia e Renato Goés, nos papéis do casal de heróis Laila e Jamil, e Alice Wegmann como a vilã Dalila. A trama esteve ambientada entre o Brasil, a Síria e o Líbano. A partir da temática da guerra da Síria, a história cumpriu um papel de *merchandising social* ao abordar desde temas como o feminismo até, como foco, a questão da imigração e dos refugiados.

Não obstante, ao olhar para a construção dessa narrativa, principalmente no que diz respeito à dicotomia “vilã x heroína”, é preciso atentarmos-nos a algumas escolhas específicas. Para além da multiplicidade de marcadores morais opostos (GSHOW, 2019a; 2019b), havia um ponto chave no antagonismo de Laila e Dalila, ambas árabes. Este era,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação, com ênfase em Comunicação e Cultura, na Universidade Federal do Paraná. Bacharela em Publicidade e Propaganda e em História - Memória e Imagem pela mesma instituição. É integrante do Obitel Brasil junto ao grupo UFPR e do NEFICS/UFPR. E-mail: [btmcastro@gmail.com](mailto:btmcastro@gmail.com)

enfim, a religião, correspondendo à heroína o cristianismo e, à vilã, a fé muçulmana. Assim, mesmo em uma telenovela que pretendia lançar um olhar relativamente progressista e favorável às mulheres e aos povos orientais, a necessidade de manter-se ancorada nas configurações do melodrama (MARTÍN-BARBERO, 2003; THOMASSEAU, 2005) fez com que a história precisasse adotar estratégias particulares para fixar a “maldade” na sua vilã. A principal delas, como defendido em projetos prévios (CASTRO, 2022), foi aproximar Dalila de uma religião que, especialmente desde o 11 de setembro de 2001, tem sido interpretada de maneira controversa – seja como fonte de perigo geral, seja como símbolo máximo de opressão feminina (ABU-LUGHOD, 2012) – no Brasil e em diversas partes do dito “mundo ocidental” – inclusive, aqui, países latino-americanos que lidam com a influência desse “mundo” desde épocas coloniais até a contemporaneidade.

Porém, nos últimos capítulos de *Órfãos da Terra*, Dalila obteve uma oportunidade de rendição: em meio a disfarces descobertos, assassinatos, planos contra os protagonistas e até mesmo a sua prisão, a vilã se tornou mãe. Neste trabalho, o que buscamos é justamente aprofundar o olhar sobre o papel da representação (HALL, 2016) da maternidade nesse desfecho, sem negligenciar a interseccionalidade (CRENSHAW, 2002) “mulher-árabe-muçulmana” que conforma a construção de Dalila.

## Metodologia

Visto que a telenovela “ainda não possui um ‘método para chamar de seu’” (SILVA, 2014, p. 1), optamos por uma mescla de recursos metodológicos, articulando a Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977) à Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2002). A metodologia de Bardin (1977) pode ser explicada por meio de uma divisão em três etapas (SILVA & FOSSÁ, 2013): a pré-análise, quando é feita a organização dos materiais; a exploração, quando o material é codificado a partir de técnicas de recorte, agregação e enumeração; e a interpretação e inferência, com base no referencial teórico estabelecido. Rose (2002), por sua vez, indica: a definição dos programas analisados a partir de uma perspectiva temática e teórica pré-existente; a transcrição verbal e visual do material selecionado para a análise; e a codificação analítica desse material a partir de critérios estabelecidos pelo pesquisador. Considerando essas duas propostas, elencamos como categorias de análise os arquétipos femininos melodramáticos de Oroz (1992) – ver

Quadro 1 – e os modelos maternos de Cassano Iturri (2019) – ver Quadro 2. Como indicadores interpretativos, elegemos o figurino de Dalila, em especial diante da sua relação com o véu, e o conteúdo de suas falas e atitudes, visando analisar a moralidade e as opiniões da vilã observada.

Quadro 01 – Arquétipos ou protótipos femininos melodramáticos.

ARQUÉTIPO/PROTÓTIPO	CARACTERIZAÇÃO
A Mãe	Relacionada à culpa e à Virgem Maria. O arquétipo da Mãe é o único “que se pode confiar irrestritamente quando o assunto são os valores e virtudes da mulher (especialmente pela visão explicitamente assexuada que se projeta sobre este protótipo)” (SILVA; RIBEIRO; JOHN, 2017).
A Irmã	Muitas vezes associada aos afazeres domésticos, pode substituir a mãe em “suas tarefas”. É recorrente a ausência de liberdade sexual, já que ela sempre “será fiel ao irmão, e este se dedicará a cuidar de sua virgindade” (SILVA; RIBEIRO; JOHN, 2017).
A Namorada	Marcada pela paciência e resignação. Representa a possibilidade de que o protagonista masculino retorne ao lar, o seu objeto de saudade.
A Esposa	Aqui aparecem novamente a paciência e a compreensão, associadas à fragilidade, dependência econômica, submissão, dedicação e temor à autoridade do homem. “Homem” no singular, visto que sua história é marcada pelo amor a apenas uma figura masculina.
A Má e/ou A Prostituta	Má e perigosa justamente porque ousa “invadir” espaços não designados para a figura feminina. Sua maldade não vem apenas da quebra dos “bons costumes”, mas porque ela pode se vingar de quem atravessa o seu caminho. “Ela é vingativa, é ousada, é rebelde, é odiada, é temida, é desejada, ela desafia a ordem” (SILVA; RIBEIRO; JOHN, 2017).
A Amada	Realização da noção de perfeição feminina e do mito do amor cortesão e romântico, a Amada ama sem contradições e mergulha em “promessas de felicidade eterna” (OROZ, 1992, p.70). É o objeto de desejo do protagonista e pode forçá-lo a mudar seu comportamento. Ao contrário da Prostituta, essa figura “não traz desgraças ao homem” e eles “sempre se casam” (OROZ, 1992, p. 70).

FONTE: Organização de Silva, Ribeiro e John (2017) com base em Oroz (1992). Resumo de autoria própria (CASTRO, 2022).

Quadro 2 – Modelos maternos.

MODELO	CARACTERIZAÇÃO
Mãe Mariana	Este modelo supõe uma superioridade feminina que se torna objeto de culto, transformando as mulheres em seres próximos da divindade, moralmente superiores e com uma força espiritual que as distingue dos homens. O marianismo

	torna-se o dever de ser feminino, um dever a ser ancorado na abnegação, na virtude, na humildade, no sacrifício, na submissão e na entrega. Na telenovela, o modelo mariano se consubstancia no protagonista. A heroína da história é uma menina – em geral pobre – cuja virgindade, força espiritual e virtudes humanas funcionam como sua única herança.
Mãe Heroica	A mãe heroica é sustentada pela ideia de que a essência feminina reside na maternidade. Este modelo representa a mãe lutadora, a trabalhadora incansável.
Mãe Moderna	A mãe moderna, por sua vez, é esposa e mãe, mas também profissional, é uma pessoa que tem objetivos próprios.

FONTE: Cassano Iturri (2019). Organização de autoria própria (CASTRO; BARROS; FERREIRA, 2021).

Este artigo, portanto, foi construído de acordo com os seguintes procedimentos: leitura do referencial teórico pertinente; observação dos capítulos de *Órfãos da Terra*; definição do enfoque a ser abordado neste trabalho; seleção dos capítulos de maior importância para esta análise; transição das falas de cada capítulo e eventual captura de tela para ilustrar momentos-chave; e interpretação do material coletado, de acordo com a literatura, as categorias de análise e os indicadores interpretativos estabelecidos. Na seleção dos capítulos, começamos considerando aqueles que melhor ilustravam o começo-meio-fim da vilã – o “paradigma” dos roteiros de ficção (FIELD, 2001). Não obstante, tendo em vista os limites deste artigo, esses movimentos foram executados *considerando* a apresentação da vilã, nos capítulos 01 e 03, e o clímax da sua vilania, nos capítulos 86 e 87, mas conferindo um *privilegio especial* à sequência que se estende entre os capítulos 147 e 153, os quais retratam não apenas o desfecho de Dalila, mas também a sua relação com a maternidade. Todos os capítulos foram observados via Globoplay.

### **Breve panorama: a raiz melodramática da telenovela**

Como pontuado por Jesús Martín-Barbero (2003), a gênese do melodrama pode ser identificada a partir do século XVIII, especialmente na França e na Inglaterra. Ele teria despontado junto à Revolução Francesa pois via-se, nesse contexto, um público “aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas” (THOMASSEAU, 2005, p. 13). Se o teatro clássico era destinado principalmente às classes altas, o melodramático ficava à disposição da população em pontos públicos. Ele configurava um espetáculo de excessos intencionais, que era “muito menos e muito mais do que teatro” (MARTÍN-BARBERO,

---

2003, p. 157). Tanto em suas raízes quanto nas permanências atuais, a exemplo da telenovela, há uma estrutura relativamente fixa no melodrama:

Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso –, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou “vivas” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 162).

Na telenovela brasileira, a figura do Traidor, mesmo que com algumas adaptações, está frequentemente ligada à da vilã – ou da Má de Oroz (1992). O Traidor é, afinal, “a personificação do mal e do vício, mas também a do mago e do sedutor que fascina a vítima, e a do sábio em fraudes, em dissimulações e disfarces [...] é sociologicamente um aristocrata malvado” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 163). Dalila, como exposto em mais detalhes na seção *Olhando para Dalila*, comporta todas essas características: a abundância de bens materiais, a “maldade” e a fraude. A arrogância (GSHOW, 2019a) e a “sede de vingança” também são traços bastante comuns à construção das vilãs brasileiras, desde os anos 1980 até a contemporaneidade (JOHN; CASTRO et. al., 2020).

### **Identidade e diferença (o “eu” e a “Outra”)**

Stuart Hall (2016) entende que “o mundo não é precisamente refletido [...] no espelho da linguagem [...]. O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho, da representação” (pp. 53-54). Dessa forma, quando se fala sobre a “representação” de mulheres muçulmanas em uma telenovela da Rede Globo, fala-se não sobre essas mulheres “em si”, mas sobre o que todos os agentes envolvidos na construção desse produto imaginam sobre essas mulheres. Percebe-se, então, que esses agentes possuem o *poder de representar* (DA SILVA, 2000), o poder de fixar em determinada personagem aquilo que corresponde ao “Outro”, oposto ao “eu”. Afinal, “a identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido” (DA SILVA, 2000, p. 84). Lida-se, portanto, com a representação do que entendemos pela *intersecção* entre alguns eixos do “Outro” (ou da “Outra”): a mulher, a muçulmana, a oriental. Esses eixos não se encontram separados – não é possível pensá-los senão na interligação de um com o outro. E olhar para essa interligação é buscar

---

capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo [...] criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias [...] (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Para entender a construção desse “Outro”, árabe e muçulmano, é fundamental a retomada da discussão de Edward Said sobre “orientalismo” (2007): “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (p. 15), visto que “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados e de uma complexa hegemonia” (SAID, 2007, p. 17). E essa hegemonia envolve não apenas a *criação* de discursos, mas a *manutenção* destes ao longo do tempo. Assim, se nos séculos XVIII e XIX, pintores europeus passaram a retratar as mulheres do Oriente Médio de forma a destacar a sua crueldade e sexualidade, proporcionando ao espectador “a sensação de penetrar um harém” (BURKE, 2017, p. 192), o que se nota é a permanência dessa lógica em tempos presentes e em países que, mesmo não-europeus, sofreram e sofrem as consequências do contato com culturas colonizadoras. Complementarmente:

O desejo orientalista de “desvelar” [tirar o véu das] mulheres muçulmanas [foi] uma parte fundamental do discurso orientalista durante a colonização. [...] Esse processo de expor o Outro feminino se relaciona com as alegorias ocidentais de poder masculino e de posse das mulheres, estando elas, como uma metáfora de seus países, disponíveis à penetração do conhecimento ocidental (TELSEREN, p. 443, tradução livre do inglês para o português)<sup>3</sup>.

Como exposto pelo *I Relatório de Islamofobia no Brasil* (BARBOSA, 2022), esse movimento ocidental de tornar o(a) muçulmano(a) “subversivo”, relacionado à vilania e/ou oposto ao “eu”, está ligado a duas práticas ou imaginários que se fortaleceram após o 11 de setembro de 2001. São eles: a “islamofobia” e a “hijabofobia”. O primeiro refere-se a um movimento de “reação às existências islâmicas”, pautada por uma racialização construída pela supremacia branca; pela xenofobia; e pelo imperialismo estadunidense. O segundo trata da aversão ao uso do véu pelas mulheres muçulmanas. Para muitos não-muçulmanos, a religião é vista como “opressora da mulher, e o exemplo disso são as

---

<sup>3</sup> No original: “The Orientalist desire to unveil Muslim women is an integral part of the Orientalist discourse during colonialism. [...] This process of exposing the Other women meets the allegories of Occidental masculinist power and the possession of woman, who is available to the penetration of occidental knowledge, as a metaphor for her country”.

---

vestimentas que elas usam. A hijabofobia está presente no discurso das pessoas que atrelam o uso do *hijab* à violência e opressão à mulher muçulmana” (BARBOSA, 2022).

Neste ponto, cabe questionar: sendo *Órfãos da Terra* uma telenovela marcada por discussões sobre “feminismo” (BENÍCIO, 2019; FOLHA DE PERNAMBUCO, 2019; CENAPOPOP, 2019), qual feminismo está em questão? Diga-se: vendo as culturas islâmicas numa posição de “Outro” e as mulheres muçulmanas num papel ora “oprimido”, ora sexualizado, ora vilanesco, o “empoderamento” de quais mulheres a história de *Órfãos da Terra* se propõe a ressaltar? Ainda que desenvolvida no Brasil, *Órfãos da Terra* acaba, nesse sentido, suscitando lógicas do que autoras como Vergès (2020) classificam como “feminismo civilizatório”. Este, afinal, “não é 'branco' simplesmente porque as mulheres brancas o adotaram, mas porque ele reivindica seu pertencimento a uma parte do mundo, à Europa, que foi construída com base em uma partilha racializada do mundo” (VERGES, 2020). Quando mulheres não-orientais olham para o Oriente como um ambiente em que as mulheres “precisam de salvação” (ABU-LUGHOD, 2012), o que está em jogo é um discurso de superioridade. Assim, é preciso “trabalhar contra a interpretação reducionista do véu como a quinta-essência dos sinais da falta de liberdade das mulheres” (ibidem, p. 459). Na vilã de *Órfãos da Terra*, estão presentes noções pré-concebidas não apenas sobre o ser Má (OROZ, 1992) e o ser muçulmana, isoladamente, mas por uma intersecção intensificadora entre ambos os eixos (CASTRO, 2022). Essa construção carrega consigo imaginários, práticas e discursos históricos, atualizados para a contemporaneidade, para o contexto brasileiro e para o formato televisivo melodramático.

### **O papel “natural” da mulher**

Nos últimos capítulos de *Órfãos da Terra*, Dalila torna-se mãe. O nascimento de sua filha é conturbado, realizado depois que a vilã já fora presa, mas não deixa de marcá-la profundamente (ver seção *Olhando para Dalila*). A filha do sheik Abdallah, ainda que não abandone seus planos de vingança contra os protagonistas, experiencia com a sua filha uma relação inédita para a personagem. Ela torna-se capaz de amar – e não de forma possessiva, como é com o herói Jamil –, de cuidar, de não pensar apenas em si. Para compreender esse movimento, é preciso atentarmos-nos a discussões que autoras como Mies (2016) elencam sobre o que é visto como o papel “natural” da mulher.



---

O trabalho doméstico e o cuidado dos filhos são considerados consequências 'naturais' do fato de que mulheres têm um útero e podem dar à luz. O trabalho que as mulheres desempenham nessa produção da vida não é interpretado como uma interação consciente de uma pessoa com a natureza, mas como um ato da própria natureza, que gera plantas e animais sem ter autocontroles sobre esses processos. [...] O que se esconde por trás deste conceito [...] é uma relação de dominação, o domínio dos seres humanos (masculino) sobre a natureza (feminina) (MIES, 2016, pp. 840-841).

No mais, "essa relação [entre mães e filhos biológicos] é constantemente interpretada numa visão biologista de 'instinto materno'", criando narrativas que "mistificam a relação mãe-filho como condicionada ao instinto e remetem a mulher, dessa forma, ao reino da natureza" (MIES, 2016, p. 849).

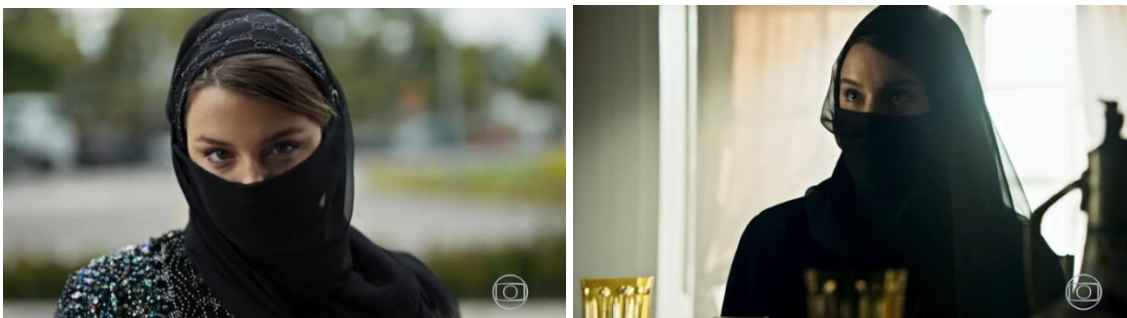
### ***Órfãos da Terra: um resumo focado na vilã***

*Órfãos da Terra* começa com um bombardeio na casa da família de Laila, na Síria, que faz com que a heroína e sua família precisem partir para um campo de refugiados no Líbano. Lá, Laila é vista pelo sheik Aziz Abdallah (Herson Capri), que a compra para ser mais uma de suas esposas. É também nesse contexto que a heroína conhece Jamil e eles se apaixonam. Laila consegue fugir para o Brasil e Jamil, que à época era um dos capangas de Aziz, a acompanha, escondido. Aziz descobre a traição do casal e decide vir para o Brasil se vingar. No Brasil, Aziz é assassinado. Sua filha, Dalila, ainda no Líbano, acredita erroneamente que os assassinos foram Jamil e Laila, e promete se vingar não apenas da morte de seu pai, mas também da perda de Jamil, por quem ela era apaixonada e estava prometida de casamento, mas nunca fora correspondida. Ao vir para o Brasil, Dalila adota o codinome "Basma" e se aproxima do instituto de acolhimento de refugiados que acolhera Laila e sua família. A princípio, ninguém a reconhece, mas após algum tempo ela é desmascarada. Essa revelação não a impede de continuar seus planos de vingança. Dalila acaba presa, condenada pela morte de Paul (Carmo Dalla Vecchia), um de seus amantes. Na prisão, ela dá à luz Soraia, filha de Paul. Ainda que envolvida pela maternidade, para escapar da prisão, Dalila precisa abandonar Soraia, contando com a ajuda de outro de seus amantes, Youssef (Allan Souza Lima). Na execução de seu último plano contra os heróis, Dalila passa escondida na casa de sua avó, Rania (Eliane Giardini), que era onde a bebê Soraia estava abrigada. Após se despedir da filha, Dalila atenta pela última vez contra a vida de Laila e Jamil, mas é perseguida e morta pela polícia.



## Olhando para Dalila

Dalila é apresentada aos 14’35’’ do capítulo 1 (FIG. 1). A vilã aparece no Líbano, vestindo um véu preto que cobre seus cabelos e seu rosto, além de um casaco preto coberto por adornos brilhantes. Ao tentar entrar em um evento, seu motorista a interrompe, dizendo que “tem muito homem aí”. A vilã acusa o motorista de covarde e, posteriormente, arma contra ele, inventando que ele a agredira e, assim, motivando seu pai, o sheik Aziz Abdallah, a puni-lo. Além de fixar o arquétipo da Má (OROZ, 1992), a sequência também identifica Dalila enquanto o Traidor (MARTÍN-BARBERO, 2003), por causa do poder econômico. No mais, ela já nos é apresentada, via figurino, como uma mulher muçulmana. A “ordem” desafiada por ela não é apenas a do “machismo”, mas a de uma suposta opressão sofrida pelas mulheres que seguem o Islam (CASTRO, 2022, p. 12). No capítulo 3, aos 18’28’’, Dalila tem o seu primeiro encontro com Jamil. A vilã está em sua mansão, trajando, novamente, um véu preto que deixa apenas os seus olhos à mostra (FIG. 2). Essa cena é crucial para o desenvolvimento dos futuros planos de vingança de Dalila. Isso porque, ao vir para o Brasil sob a alcunha de “Basma”, o que Dalila faz para se disfarçar é *não* trajar o véu, nem nenhuma outra cobertura corporal frequentemente associada ao Islam – pelo menos até o momento em que a sua farsa é descoberta. Assim, “notamos como a [fraude] do Traidor e o ‘mistério clandestino’ do orientalismo se interseccionam”, já que “temos em Dalila o retrato de uma personagem categoricamente especialista em fingimentos [e] o uso do véu [...] entra como forma prática de ajudá-la a concretizar o sucesso da sua mentira” (CASTRO, 2022, p. 13).



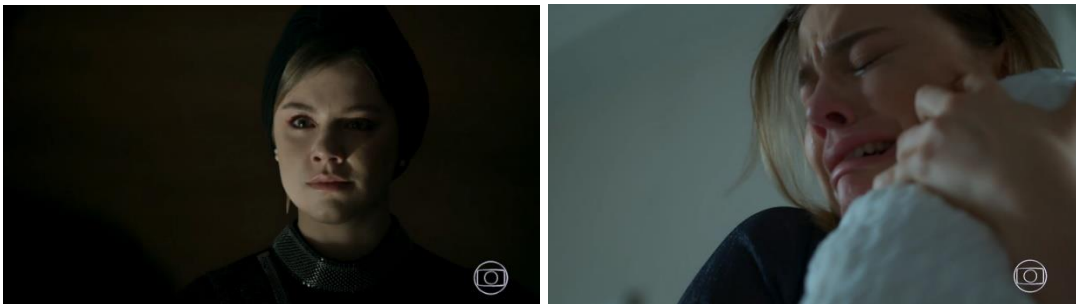
Figuras 1 e 2 – Capturas de tela dos capítulos 1 e 3 de *Órfãos da Terra* (FONTE: Globoplay, 2019).

Ao ser desmascarada e confrontada por Laila, no capítulo 86, Dalila brada: “Eu não aguento mais viver essa bondosa, essa generosa, essa chata da Basma. Eu sou Dalila,

filha de Aziz Abdallah, e eu vim para o Brasil vingar a morte do meu pai!”. Depois, ela continua: “Eu sou um monstro. E eu estou muito perto de conseguir o que eu quero”. Nesse ponto, notam-se na vilã: o orgulho de sua origem, muçulmana, relacionada ao seu pai; o orgulho de seu nome, associado na mitologia judaico-cristã à história de Sansão, na qual Dalila é uma “traidora” do herói; e a identificação com a “monstruosidade”, uma categoria bastante comum em pinturas orientalistas do passado (BURKE, 2017, p. 199). Em seguida, a partir dos 01’23” do capítulo 87, Dalila retoma sua identidade por completo (FIG. 3). Após o banho, ela veste uma roupa inteiramente preta, refaz uma pintura com dizeres em árabe no braço e, finalmente, recoloca a cobertura capilar, que ela deixara de usar para encarnar “Basma”, mas que fizera parte de sua identidade ainda no Líbano. De turbante, a vilã sorri para o espelho. “Dalila mostra que ela só é ‘ela mesma’ quando está equipada com os signos da sua origem árabe e muçulmana” (CASTRO, 2022, p. 16). Após retomar a sua identidade, Dalila comete uma série de crimes e vinganças. Ainda que enfrente contratempos, o maior deles ocorre quando a vilã é presa pela morte de Paul, seu antigo amante. Assim que é capturada, Dalila deixa novamente de usar o véu. Ela seguirá sem essa vestimenta até sua morte – uma breve exceção a tal regra acontece apenas quando Dalila precisa se disfarçar para invadir um casamento.

Ainda presa, antes de fugir, Dalila é levada para o hospital e dá à luz Soraia, filha dela e de Paul, no capítulo 151. A vilã, durante todas as cenas no hospital, é retratada sem véu e utiliza roupas hospitalares claras. Ela se mostra muito feliz pelo nascimento da criança e muito amorosa com ela. No capítulo 148, Rania, avó de Dalila, pede que a vilã deixe a bebê Soraia com ela, visto que Dalila terá que voltar para a prisão. A vilã reluta. Posteriormente, ainda nesse capítulo, Youssef vai visitá-la, disfarçado de enfermeiro do hospital, e diz que está bolando um plano para ajudar Dalila a escapar. A única condição é que Dalila abandone Soraia, para não comprometer a fuga. A vilã nega veementemente. Dalila segue negando a possibilidade de abandonar Soraia em diversas cenas, até os 27’44” do capítulo 150, quando Youssef explica: “Se você não deixar a filha aqui, pode colocar em risco, o plano e a vida dela”. Pela segurança da filha, Dalila decide deixá-la no hospital quando for fugir. Aos 28’27”, a vilã pega a filha no colo e diz: “Mama vai ter que te deixar, *binti*. Meu coração tá sangrando, mas você vai ficar bem. Você vai crescer melhor sem mim”. Quando Rania vai buscar a bebê Soraia no hospital, no capítulo 151, a avó encontra uma carta escrita em árabe, deixada a ela por Dalila. Em *off*, a voz da vilã narra: “Eu estou fazendo o que você me pediu, eu deixo a pequena Soraia com a senhora,

para que ela seja criada num lar cheio de amor, de harmonia e felicidade. Tudo que eu nunca tive”. Ela segue: “[...] o meu pai transformou a nossa casa em um lugar cheio de ódio. E, mesmo assim, eu o amava muito [...]. E, agora que eu sou mãe, eu entendo ainda mais a dimensão desse amor”. Depois de sua fuga, Dalila tem ainda um último momento com sua filha (FIG. 4). Escondida, ela vai até a casa de Rania para ver a bebê. A vilã veste um vestido longo e preto, que contrasta com o manto branco da criança. Pegando Soraia no colo, em um monólogo que se estende entre os capítulos 152 e 153, Dalila fala: “Quando você nasceu, nasceu em mim um sentimento novo. Eu te amo, meu amor. Eu te amo. Como eu nunca amei ninguém e como eu nunca vou amar”. E completa: “Eu não queria te deixar, *binti*. [...] Mas o destino quis assim”.



Figuras 3 e 4 – Capturas de tela dos capítulos 87 e 153 de *Órfãos da Terra* (FONTE: Globoplay, 2019).

O que essas sequências deixam transparecer são a entrega, o sacrifício e a submissão da Mãe Mariana (CASSANO ITURRI, 2019), bastante alinhados também com o arquétipo da Mãe (OROZ, 1992). A maternidade é, portanto, o único momento em que Dalila parece mostrar algo além das características mais essenciais da Má (OROZ, 1992). Ela segue querendo executar planos de vingança, mas sua personalidade, por um breve momento, adquire uma nova camada. Essa camada surge instantaneamente com o nascimento da filha – reforçando a ideia do “instinto materno” (MIES, 2016).

Após ser morta pela polícia ao final do capítulo 153, Dalila experiencia uma visão metafísica de seu pai. Eles estão juntos em sua mansão do Líbano e Dalila, finalmente, volta a trajar o turbante. A voz de Aziz aparece em *off*: “Você é a luz dos meus olhos. Allah permita que você esteja sempre ao meu lado”. O encontro carrega, assim, a representação simultânea de duas simbologias: a do Islam, pela menção a Allah e pelo uso do turbante; e a da vilania, pela conexão com o pai, notavelmente em um ambiente de riqueza material. Portanto, durante a sua *punição* com a prisão – destino esperado para

---

a Má (OROZ, 1992) – e *maternidade* – a sua única rendição possível, assumindo o papel “natural” da mulher – Dalila não cobre os cabelos. “Mas, quando ela morre, seu espírito volta às origens para reclamar para si tudo o que conforma o Oriente [...]: o pai, a cobertura do cabelo, a riqueza, a religião” (CASTRO, 2022, p. 18). Dalila só é “ela mesma” quando é Má, quando é muçulmana, quando é rica, quando usa o véu.

### **Considerações finais**

Quanto ao figurino, Dalila é apresentada ao público usando o véu – o que desde o primeiro capítulo fixa nela a conexão com o Islam. Ela deixa de usar a cobertura do rosto e do cabelo quando vem ao Brasil, para se disfarçar. Assim, de forma paradoxal, o que permite o seu disfarce não é cobrir o rosto, mas mostrá-lo. Quando é desmascarada, ela volta a usar a cobertura capilar. Essa caracterização continua até o momento em que ela é presa – algo que coincide com a fase em que se torna mãe – e volta a ter os cabelos deixados à mostra. Morta, Dalila torna a aparecer de turbante, retomando novamente a sua identidade genuína. Quanto à sua moral e comportamento, Dalila permanece durante toda a novela profundamente ancorada no arquétipo da Má (OROZ, 1992), sendo sua maldade e subversão intensificadas por noções orientalistas sobre “ser muçulmana”. Isso não se perde quando ela dá à luz; porém, nesse momento, a vilã se aproxima brevemente da figura da Mãe (OROZ, 1992), especialmente, da Mãe Mariana (CASSANO ITURRI, 2019), encontrando a sua *única* chance de rendição. Isso ocorre reforçando ideias sobre o papel “natural” da mulher, relacionado à domesticidade, à reprodução social e ao cuidado.

O que se observa, portanto, é não apenas uma incapacidade em romper com tradições do melodrama – visto que, ainda que nos caiba um papel crítico sobre a manutenção de algumas de suas estruturas, ou sobre a forma pela qual tais estruturas são construídas em contextos contemporâneos, é preciso ter em mente que, se houvesse uma ruptura completa com o gênero melodramático, o produto deixaria de ser uma telenovela. O que está em jogo, além disso, é um reforço bastante acentuado de expectativas e imaginários patriarcais sobre o “ser mulher”, o “ser muçulmana” e o “ser mãe”.

---

## REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(2): 451-470, maio-agosto/2012.

BARBOSA, Francirosy (coord.). **I Relatório de Islamofobia no Brasil**. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2022.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENÍCIO, Jeff. Nasce um novelão: Órfãos da Terra estreia politizada. **Terra**, 03 abr. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/nasce-um-novelao-orfaos-da-terra-estrela-politizada.8551710328f6fdbcde3cb76ee4fcec23fr81oy.html>. Acesso em: 15 ago. 2023.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CASSANO ITURRI, Giuliana. **Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú: una mirada al siglo XXI**. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2019.

CASTRO, Beatriz Martins de. **Substituta, subterrânea, clandestina: vilania e orientalismo na construção da personagem Dalila, de "Órfãos da Terra" (2019)**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2022.

CASTRO, Beatriz Martins de; BARROS, Caroline Kuviatkoski de; FERREIRA, Gabrielle Camille. Arquétipos femininos e maternidade na telenovela brasileira: uma análise das protagonistas de Amor de Mãe. In: Intercom – 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais eletrônicos [...]**, out. de 2021. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-tv/beatriz-martins-de-castro.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2023.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, ano 10, 1º semestre de 2002, pp. 171-188.

DA SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: DA SILVA (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 73-102.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GUILHERMINA Libânio, de Órfãos da Terra, fala sobre gordofobia e feminismo. **Cenapop**, 30 de maio de 2019. Disponível em: <https://cenapop.uol.com.br/noticias/famosos/175333-guilhermina-libanio-de-orfaos-da-terra-fala-sobre-gordofobia-e-feminismo.html>. Acesso em: 15 ago. 2023.

GSHOW. Órfãos da Terra, 2019a. Personagens: Dalila Abdallah. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/personagem/dalila-abdallah/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

GSHOW. Órfãos da Terra, 2019b. Personagens: Laila Faiek. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/orfaos-da-terra/personagem/laila-faiek/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO, 2016.

JOHN, Valquíria Michela; CASTRO, Beatriz Martins de (et. al). **Representatividade x representação**: análise longitudinal da construção de personagens femininas nas telenovelas da Rede Globo numa perspectiva interseccional. 2020. Relatório de Iniciação Científica (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

JULIA Dalavia, de ‘Órfãos da Terra’, exalta a influência do feminismo nas mocinhas contemporâneas. **Folha de Pernambuco**, 30 abr. 2019. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/televisao/julia-dalavia-de-orfaos-da-terra-exalta-a-influencia-do-feminismo-nas/103506>. Acesso em: 15 ago. 2023.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MIES, Maria. Origens sociais da divisão sexual do trabalho. A busca pelas origens sob uma perspectiva feminista. **Direito e Praxis**. Rio de Janeiro, Vol. 07, N. 15, 2016, p. 838-873.

ÓRFÃOS DA TERRA (Telenovela). Criação de Duca Rachid e Thelma Guedes. Direção de André Câmara. São Paulo: Rede Globo, 2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/orfaos-da-terra/t/G2Ddk86BWF/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

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

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

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

SILVA, Anderson Lopes da. **Uma questão de método**: a Análise de Imagens em Movimento aplicada à telenovela. 2014.

SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO, Regiane Regina; JOHN, Valquíria Michela. Mulheres latinas e arquétipos melodramáticos: primeiras teorizações para uma crítica da ficção seriada. **Anais do VIII Enpecom**. Curitiba, 2017.

TELSEREN, Ash. Representing and othering oriental women after 9/11: an analysis of *Body of Lies*. In: TOMBUL, Isil; SARI, Gülsah (eds). **Handbook of research on contemporary approaches to orientalism in media and beyond**. Estados Unidos da América: IGI Global, 2021, pp. 438-452.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: UBU Editora, 2020.