

ROBSON SOUZA DOS SANTOS

A FICÇÃO CIENTÍFICA NA TELEDRAMATURGIA

O caso de O Clone

FLORIANÓPOLIS, AGOSTO DE 2005

ROBSON SOUZA DOS SANTOS

A FICÇÃO CIENTÍFICA NA TELEDRAMATURGIA

O caso de *O Clone*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina sob a orientação do prof. Dr. Pedro de Souza.

FLORIANÓPOLIS, AGOSTO DE 2005

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro de Souza – Orientador - UFSC

Prof. Dr. Rogério Cristofolletti - Univali

Prof^a Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC

AGRADECIMENTOS

A Ele (YHWH) que primeiramente agradeço de coração por ter me acompanhado nos segundos, minutos, horas e dias mais difíceis da minha história... de vida.

Agradeço aos meus pais Eurico e Cicera por terem me incentivado sempre.

A Kíria, uma pessoa querida que teve paciência e me apoio nas horas mais estressantes.

Aos meus irmãos (Rubens, Rubenilson e Stefanie).

Ao amigo Borba pelo seu olhar clínico na ajuda gramatical.

Um agradecimento especial ao prof. Pedro de Souza pela confiança em mim depositada, pelo conhecimento compartilhado e por me ajudar a concluir esta importante etapa.

Aos colegas de trabalho e a prof^a Ligia pelo apoio, inclusive quando nas necessárias ausências do trabalho.

Aos professores Charrid Resgalla, Leonardo Rörig, Simone da Cunha e Eliana Alves grandes incentivadores para meu ingresso no Mestrado.

A todos aqueles que me apoiaram e me incentivaram durante esta trajetória meu sincero

Obrigado!

RESUMO

Entre os anos de 2001 e 2002, com a telenovela *O Clone*, transmitida pela Rede Globo de televisão no chamado horário nobre, o debate sobre clonagem deixou a Academia e ganhou os espaços públicos, invadiu a vida do cidadão comum. Esta inserção nos espaços públicos, motivando discussões e posições frente à clonagem, demonstra que embora a telenovela seja um produto da cultura de massa, pode desencadear o debate público de temas importantes para o desenvolvimento social. Durante mais de oito meses a população brasileira acompanhou o drama, as aflições e as conseqüências da clonagem de um ser humano. A problemática deste estudo concentrou-se na análise de como a temática da clonagem foi trabalhada no enredo da telenovela escrita por Glória Perez. Partindo desta problemática, a pesquisa teve como objetivo principal analisar como foi trabalhada a temática da clonagem no enredo de *O Clone*. Como objetivos específicos, foram verificados: o encadeamento das partes constitutivas do enredo de *O Clone* (apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho); a caracterização dos personagens principais da trama envolvendo a temática da clonagem (Albieri, Diogo, Lucas, Léo); distinguidas as “falas reais” das falas fictícias frente ao tema da clonagem. A análise concentrou-se nos personagens Lucas, Diogo, Albieri e Léo e, indiretamente, Jade, Leônidas e Ali, uma vez que o foco de análise foi justamente a inserção da temática da clonagem no enredo. A partir da caracterização desses personagens, suas falas e atuação, fez-se então a reflexão sobre as “soluções narrativas” adotadas por Glória Perez, verificando de que modo o discurso científico entrou na novela, onde ocorreu a junção entre a ficção científica e a divulgação da ciência.

Palavras-chave: telenovela, enredo, clonagem, ficção científica.

ABSTRACT

Between the years 2001 and 2002, during the exhibition of the soap opera *O Clone* (The Clone), by Globo TV in the so called noble time, the discussion about cloning leaved the Academy and reached the common public. This insertion in the public spaces, feeding discussions and opinions about cloning, showed that, despite soap operas are a mass culture products, they can stimulate public discussions about important themes related to social development. During more than eight months brazilian population follow the drama, the afflictions and the consequences of cloning a human being. The focus of the present study was to analyze how the theme cloning was treated in the story of the soap opera wrote by the author Glória Perez. Specific objectives included (a) the verification of the connections among different structural parts of the story (presentation, development, climax and outcome); (b) the characterization of the main personages (Albieri, Diogo, Lucas, Léo); and (c) the differentiation between “real” and “unreal” speeches about cloning. The analysis was concentrated on the personages Lucas, Diogo, Albieri and Léo and, undirectly, Jade, Leônidas and Ali, once the focus was preciselly the insertion of the theme in the story. After the characterization of these personages, their speeches and actuation, it was done a reflection about the “narrative solutions” adopted by Glória Perez, verifying how the scientific vocabulary entered the soap opera and where was adressed the joining between fiction and science divulgation.

Key-words: soap opera, story, cloning, fiction.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	9
1. EXPOSIÇÃO	18
1.1 Origens da telenovela	20
1.1.1 Misturas de gênero: o melodrama	20
1.1.2 Folhetim: emaranhado temático	23
1.1.3 <i>A soap-opera</i> americana	27
1.2 A Telenovela Brasileira	31
1.3 Narrativa da telenovela brasileira	33
1.3.1 A narrativa de ficção	35
1.3.2 Sobre a personagem na narrativa de ficção	41
1.3.3 A estrutura narrativa da telenovela	44
2. COMPLICAÇÃO E DESENVOLVIMENTO	56
2.1 Da narrativa fantástica à ficção científica	57
2.2 A Ciência na ficção	61
2.3 Um breve histórico	64
2.3.1 Ficção científica no Brasil	67
2.4 As temáticas de FC	69

3. CLÍMAX	75
3.1 Sobre a clonagem e seus conceitos	77
3.1.1 Mitos e temores	79
3.2 O narrador Albieri	83
3.3 A verossimilhança ou: o discurso científico na ficção	87
3.4 A divulgação da Ciência	90
4. DESFECHO OU DESENLACE	96
4.1 Sobre o mito do duplo	100
4.1.1 Origens do Duplo	103
4.1.2 O mito do duplo na Literatura	107
4.1.3 O duplo na “tela”	111
4.2 Vida artificial: o temor pela reprodução em série	114
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
6. BIBLIOGRAFIA	123
7. ANEXOS	128

1. INTRODUÇÃO

Era uma vez... assim iniciavam as histórias que nossas avós contavam naquelas tardes de domingo ou na hora de dormirmos. Histórias de sua época ou histórias que tinham aprendido com suas mães, as quais também tinham ouvido de suas mães e por aí afora. Nas praças das pequenas cidades do interior, outras histórias eram narradas, algumas verdadeiras, outras não se sabe ao certo mas sempre ficavam eternas no tempo e no espaço em que eram contadas.

Essa é a imagem do contador de histórias, ou do narrador tradicional, ao menos como caracterizada por Walter Benjamin¹. Narradores estes que foram desaparecendo ao longo do desenvolvimento das modernas tecnologias de informação e comunicação.

Adotando outras formas de narrativa, distintas das idealizadas por Benjamin, a literatura tem ajudado a contar a história do homem, seus medos, seus anseios e as possíveis conseqüências de seus atos. Os meios pelos quais nos “conta” essas histórias têm evoluído e se transformado assim como a própria humanidade. O pergaminho virou livro, depois vieram a fotografia, o cinema, o rádio, a televisão, as redes, a internet.

Em pleno século XXI, todos esses suportes para a narrativa coexistem, de maneira harmoniosa ou não, e continuam a nos contar os temores, anseios e desejos do homem. As narrativas seguem firmes, ainda que transformadas.

¹ BENJAMIN, Walter. **O Narrador** - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. *Magia e Técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1)

O desenvolvimento da imprensa e dos modernos meios de comunicação propiciou, ou mesmo impôs, novos modelos de narrativas. Até mesmo os gêneros literários passaram a interpenetrar-se e promover o que é considerado pelos formalistas russos como a constituição de gêneros híbridos. Foi o que ocorreu, sobretudo, nas narrativas apresentadas pelo cinema e pela televisão. Neste contexto, a telenovela surge como uma das mais populares formas de narrativa na nova “cultura de massa”.

A narrativa aproximou-se sobremaneira da vida real, por sua própria incorporação – como no caso da radionovela, telenovela e das minisséries – aos meios de difusão de notícias. Não se pode negar, entretanto, que estas narrativas têm um alcance muito maior sobre o universo da vida diária.

A telenovela é um produto característico da indústria cultural, que se mantém sempre em evidência em países como o Brasil por tratar da cotidianidade e, desta forma, “falar” diretamente com seu telespectador. A telenovela inspira-se justamente nos arquétipos ou mitos modernos da sociedade, como bem define Roland Barthes².

Em julho de 1963 iniciava a exibição da trama protagonizada por Glória Menezes, uma presidiária que trabalhava como telefonista e Tarcísio Meira vivendo um homem que se apaixonava pela voz da moça. Essa era a história de *2-5499 Ocupado*, de Dulce Santucci. O enredo marca o início da telenovela diária no Brasil. Por sua popularidade, Muniz Sodré³ considera como maior best-seller brasileiro o roteiro de uma narrativa do “folhetim televisivo”.

² BARTHES, Roland. **Mitologias**. 7.ed. São Paulo: Difel, 1987

³ SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

Há mais de 40 anos a telenovela brasileira segue contando histórias do dia-a-dia da nação. Misturando as “receitas” de seus antepassados – o melodrama, o folhetim e a *soap opera* americana - ajuda a determinar padrões de comportamento, práticas culturais e de consumo, pautando as discussões diárias do cidadão brasileiro.

Muitos estudos vêm sendo realizados para avaliar o impacto das narrativas da telenovela na vida dos brasileiros. Estudos de conteúdo, de recepção, de audiência, de veiculação da telenovela nas outras mídias enquanto produto noticioso. As posições divergem, desde os mais apocalípticos até os mais integrados, parafraseando Umberto Eco. É inegável, entretanto, a popularidade desse formato de ficção seriada.

Considerada por muito tempo um sub-produto da literatura, a telenovela ganhou discussões acadêmicas, introduziu-se nas universidades, núcleos de pesquisa e converteu-se em objeto científico, sobretudo através do Núcleo de Estudos da Telenovela da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

Enquanto gênero narrativo, a telenovela tem sua origem no abasileiramento de um dos mais tradicionais gêneros da literatura de massa – o romance folhetim – narrativa localizada no espaço de uma literatura de entretenimento, porém muito próxima da “vida real” e às vezes confundindo-se com ela.

Por trabalhar com os acontecimentos da “vida real”, do dia-a-dia dos telespectadores, a telenovela não apenas copia hábitos, tradições, costumes, modos de ser, de agir, de ver o mundo, como também os dita. Desta forma, ela

não apenas se apropria de diversas culturas, como também as transforma, as “hibridiza”⁴ ainda mais.

A telenovela tem buscado inspirações nos clássicos da literatura, assim como vida na real e, através das características próprias deste gênero em conjunto com todas as possibilidades oferecidas pela técnica que o meio oferece, tem levado aos lares brasileiros muitas das discussões que até então limitavam-se a alguns espaços da sociedade.

Utilizando uma linguagem e estrutura narrativa facilmente dominadas por seus espectadores, a telenovela constitui-se como o principal elemento da mediação cultural no Brasil. Muitas vezes determina a pauta, realiza o agendamento dos debates públicos no interior da sociedade brasileira. Justamente por esta característica, muitos autores da teledramaturgia têm investido cada vez mais no chamado “*merchandising social*”, qual seja, a utilização de temas sociais como condutores ou apoiadores dos enredos de suas produções.

A telenovela *O Clone* foi um exemplo bastante característico dessa “incursão”. *O Clone* foi exibida pela Rede Globo de Televisão no período de 1º de outubro de 2001 a 15 de junho de 2002, no chamado “horário nobre”. Escrita por Glória Perez, esta telenovela abordou assuntos polêmicos como o uso de drogas, a cultura islâmica e, seu foco principal, a clonagem humana.

O Clone conta a história de amor entre Jade e Lucas, que se conhecem no Marrocos. Ela, muçulmana e órfã, voltava à casa de seu tio Ali depois de ter

⁴ GARCIA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

crescido no Brasil. Ele, carioca e gêmeo de Diogo, estava lá de férias com o irmão, o pai Leônidas, a namorada deste e o cientista Albieri.

Jade e Lucas se separam por causa de diferenças culturais. Cada um se casa em seu país e tem filhos. Enquanto isso, o geneticista Albieri clona Lucas, movido pela dor da morte acidental de Diogo, seu afilhado. O clone Léo cresce e o encontro acontece: Lucas diante de seu clone. Quem é quem?

Ao lado da cultura árabe, a telenovela *O Clone* retratou a ciência como temática central, a partir da qual se desenvolveram outras subtramas, como amor, conflitos psicológicos, ética. As complicações geradas pelos avanços científicos – o desenvolvimento de um clone humano – são o ponto de partida para muitas das discussões enfocadas.

A ciência se desenvolve, fundamentalmente, no laboratório de Albieri (interpretado pelo ator Juca de Oliveira), um geneticista conhecido internacionalmente por fabricar clones de animais. Detendo conhecimento suficiente para fazer o clone humano, um dos sonhos do cientista é tornar-se famoso graças a esse feito.

O conflito principal gerado pela ciência é a questão da identidade do clone humano quando este atinge a idade adulta. Cópia de Lucas (interpretado por Murilo Benício), Léo (também Murilo Benício) revive, vinte anos mais tarde, experiências semelhantes às vivenciadas por sua “matriz”. Esse encontro do passado com o presente causa transtornos a vários personagens, principalmente para Jade (interpretada por Giovanna Antonelle), que enxerga em Léo o Lucas que ela gostaria de ter de volta, mas que havia se modificado profundamente com o tempo.

Glória Perez adentra a um terreno pouco explorado nas telenovelas – o da ficção científica. Viés da narrativa fantástica, a ficção científica tem na ciência a sua inspiração, não necessariamente sua explicação. Em *O Clone*, ficção científica e discurso científico (ou divulgação da ciência) se misturam, se confundem e constroem o enredo de uma telenovela que leva para a discussão em sociedade uma das temáticas mais controversas e geradoras de inquietude no “universo” da Ciência – a clonagem de seres humanos.

O tema da clonagem provoca inúmeras discussões, dúvidas e temores na sociedade, envolvendo aspectos éticos, religiosos, sociais, científicos e, apesar de sua importância, está pouco presente no debate público. Entre os anos de 2001 e 2002, com a telenovela *O Clone*, o debate sobre clonagem deixou a Academia e ganhou os espaços públicos, invadiu a vida do cidadão comum, demonstrando que embora a telenovela seja um produto da cultura de massa, em função de seu grande poder de penetração, pode desencadear o debate público de temas importantes para o desenvolvimento social.

Diante do exposto, surgiu a indagação de por que *O Clone* conseguiu promover o debate público que o próprio jornalismo científico não conseguiu realizar. A problemática deste estudo foi, justamente, de analisar como a telenovela trabalhou a temática da clonagem em seu enredo.

Partindo desta problemática, a pesquisa teve como objetivo principal analisar como foi trabalhada a temática da clonagem no enredo da telenovela *O Clone*. Como objetivos específicos foram verificados: o encadeamento das partes constitutivas do enredo de *O Clone* (apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho); identificadas as caracterizações dos personagens principais da trama

envolvendo a temática da clonagem (Albieri, Diogo, Lucas, Léo); distinguidas as “falas reais” das falas fictícias frente ao tema da clonagem.

O enredo foi analisado a partir das proposições dos formalistas russos que o colocam em oposição à fábula. Ele pode receber diversos nomes: enredo, trama, intriga, ficção. Optou-se aqui por usar a expressão enredo, conforme sugerido por Samira Nahid de Mesquita que o considera como a própria estruturação da narrativa.⁵

Para realizar a análise foram utilizadas sinopses de alguns capítulos, fornecidos pela autora da novela e decupagem de capítulos gravados em fita VHS durante o período em que a novela esteve no ar, pelo autor deste estudo.

A análise concentrou-se nos personagens Lucas, Diogo, Albieri e Léo e, indiretamente, Jade, Leônidas e Ali, uma vez que o foco de análise foi justamente a inserção da temática da clonagem no enredo. A partir da caracterização desses personagens, suas falas e atuação, fez-se então a reflexão sobre as “soluções narrativas” adotadas por Glória Perez. O que se pretendeu foi verificar de que modo o discurso científico entrou na novela, onde ocorreu a junção entre a ficção científica e a divulgação da ciência. A atuação, as cenas envolvendo esses personagens mostraram-se reveladoras do limite tênue entre o real e a ficção em *O Clone*, como se pode ver nos capítulos dois, três e quatro.

A discussão das partes do enredo se deu em conjunto com a sustentação teórica da análise realizada. Os capítulos da dissertação foram estruturados conforme a ordem cronológica do enredo, seguindo a caracterização feita por

⁵ MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

Henry James e adotada por Mesquita⁶ (exposição, complicação, desenvolvimento, clímax e desfecho) como se fosse esta, também, uma construção narrativa.

No capítulo um, denominado Exposição, apresenta-se o objeto de estudo que é a telenovela (história do gênero, sua estrutura narrativa, sua difusão na sociedade brasileira). Faz-se também a caracterização de personagem de ficção e como estes elementos estão apresentados em *O Clone*. Por fazer esta apresentação, acaba sendo o capítulo mais longo, já que optou-se por fazer um resgate histórico, falar sobre o nascimento da telenovela no Brasil, como se manifesta e porque atinge o sucesso de público, já que são justamente estas características que permitiram a uma temática científica, ganhar os espaços públicos, nortear os debates e discussões entre os brasileiros, pelo menos durante os 221 capítulos em que *O Clone* esteve no ar.

No capítulo dois, chamado de Complicação e Desenvolvimento, aborda-se a temática da ficção científica, já que no enredo de *O Clone*, o principal elemento de complicação foi a realização da clonagem. Embora já exista a possibilidade efetiva da clonagem de seres humanos, ainda não se comprovou se ela é efetivamente viável, quais os seus resultados ou se alguém já a realizou de fato, motivo pelo qual se considera a temática central desta telenovela como pertencente ao gênero ficção científica.

Optou-se por enunciar os conceitos científicos de clonagem no capítulo três porque é onde se faz a discussão sobre a atuação do cientista Albieri. A clonagem atua como complicadora e também como clímax, já que o auge de *O Clone* ocorre justamente quando a clonagem é revelada.

⁶ MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

No capítulo três, denominado Clímax, faz-se a discussão sobre a personagem Albieri, sua atuação na trama, sua caracterização, os conflitos éticos e religiosos sugeridos por Glória Perez a partir das atitudes e dilemas do cientista. Neste capítulo, realiza-se também a discussão sobre a “solução narrativa” da autora, que usou acontecimentos reais em sua ficção, aproximando o discurso da ciência, e o próprio jornalismo científico, da ficção científica, recurso que contribuiu para o sucesso da novela, já que *O Clone* conseguiu fazer a “tradução”, a explicação sobre clonagem que os meios de comunicação, no exercício do jornalismo, não conseguiram fazer.

No capítulo quatro, o Desenlace ou Desfecho, apresenta-se a discussão sobre Lucas e Léo, os personagens principais na temática da clonagem. A forma como foram construídos, caracterizados, aponta para a idéia de duplo, mito comum nas narrativas literárias, sobretudo na chamada literatura fantástica e na própria ficção científica. Ao trabalhar o clone como duplo, a autora levanta a discussão sobre a “alma”, sobre a identidade deste outro, criado a partir de um eu já existente.

Apesar deste capítulo ser chamado de “desfecho” optou-se por fazer as considerações finais em separado, retomando os principais aspectos discutidos e destacando os principais “resultados” de *O Clone*.

1. EXPOSIÇÃO

Jade entra no quarto de Latiffa dançando, sensualíssima: saia transparente, aberta nas pernas, bustier, um véu fino e esvoaçante cobre seu rosto e cabelos, deixando só os olhos à mostra. Latiffa, Zoraide e as criadas acompanham o ritmo batendo palmas. Lucas caminha pela casa de Ali, admirando os cômodos, olhando os detalhes da decoração. Passa por objetos típicos da vida muçulmana: terços, placas com trechos religiosos. Lucas ouve uma música e se aproxima da porta do quarto, atraído pelo som. Lucas, encantado, olha Jade dançar de maneira muito sensual. Os olhos de Jade enxergam Lucas. Ela continua a dançar para ele, sem que as criadas percebam a sua presença. Até que jade paralisa. Os dois se encaram, o véu cai, descobrindo o rosto de Jade e a mágica acontece. Latiffa e as criadas percebem a presença de Lucas. Gritam e correm pelas portas internas. Ali e Albieri ouvem os gritos e saem correndo pela casa para saber o que acontece. Albieri chama por Lucas. Os dois chegam ao quarto onde Lucas e Jade estão hipnotizados um pelo outro. Ali entra, quebrando a magia, grita para que Jade se cubra e a esbofeteia. “Suja”!

Assim iniciava, no dia 1º de outubro de 2001, mais uma telenovela da Rede Globo de Televisão. Escrita por Glória Perez, *O Clone* foi exibida no horário nobre⁷ de televisão, ficando presente nas casas dos brasileiros até 15 de junho de 2002, quando os conflitos foram resolvidos, encerrando mais um sucesso de público e audiência⁸ deste que é o principal produto da cultura de massa no Brasil – a telenovela.

⁷ É considerado como horário nobre o período que compreende entre 18h e 23h. Entretanto, o auge se dá no período das 20h às 22h, quando se considera que boa parte das famílias brasileiras está em suas casas, em contato mais eminente com a televisão. É neste horário que se veiculam os telejornais e a chamada telenovela das oito.

⁸ Em seu último capítulo, *O Clone* atingiu a marca histórica de 62 pontos percentuais, o que significa que pelos menos 45 milhões de brasileiros assistiram ao fim desta telenovela. Um recorde de audiência, só alcançado (não superado) pela telenovela *Senhora do Destino*, também da Rede Globo, em 2005.

As telenovelas ocupam a maior parcela (ou pelo menos a mais importante) da programação de televisão aberta no Brasil. Misturando fatos e acontecimentos reais com histórias fictícias, este tipo de narrativa torna-se cada vez mais o principal difusor da cultura popular brasileira e de várias outras expressões da cultura globalizada. Levando-se em conta que grande parte da população brasileira não tem acesso a outros meios de comunicação, de lazer e de cultura, a telenovela passa a ser a principal mediadora⁹ entre o mundo e o telespectador.

Ao narrar traços, expressões da realidade, a telenovela segue ditando modos de agir, vestir, pensar, fazer, que obviamente causam impacto nessas próprias culturas. Torna-se necessário, desta forma, compreender o papel que esta forma de narrativa pode desempenhar na “vida real” dos telespectadores. Para melhor compreender esta mediação é fundamental conhecer o formato desta narrativa, sua origem e sua atuação na vida do telespectador.

Embora esta pesquisa enfatize como a temática da clonagem foi trabalhada no enredo da telenovela O Clone, faz-se necessário apresentar brevemente a história deste formato de narrativa, para compreender a atuação deste produto ficcional nos debates públicos, nas discussões sociais e na própria construção da identidade nacional brasileira, bem como para compreender como a clonagem

⁹ O conceito de mediações foi proposto por Jesus Martin-Barbero (2003). O autor afirma que os meios de comunicação de massa constituem uma das mediações possíveis a que o sujeito pertence, mas que não são o único. Todas as interações socioculturais nas quais o sujeito participa e atua, também cumprem esse papel. Considere que os meios de comunicação de massa podem perpetuar a alienação, a manutenção do *status quo*, Martin-Barbero vê os sujeitos como capazes de perceber essas influências, e, quanto mais “mediações” fizerem parte da vida do indivíduo, menos chance de ocorrer a manipulação via meios de comunicação de massa. Esta proposição constitui um grande avanço dentro das “teorias da comunicação” por superar a idéia de sujeitos totalmente passivos e influenciáveis, argumentos que marcaram as proposições dos filósofos da teoria crítica como Adorno, criador do conceito de indústria cultural. (MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.)

ganhou os espaços públicos, o que não ocorreu através das notícias, do jornalismo científico e sim através de *O Clone*.

1.1 Origens da Telenovela

É praticamente unânime entres os estudiosos da telenovela (não apenas brasileira) que ela tenha sua principal origem na reinterpretação do romance-folhetim, sendo mesma muitas vezes chamada de “folhetim eletrônico”. Para muitos autores, a estrutura narrativa da telenovela é a soma da fórmula encontrada nos folhetins do século XIX com mecanismos do melodrama, ambos tendo origem em meio às revoluções que dominaram a Europa naquele período. É a França o berço para o surgimento e desenvolvimento desses dois “produtos” da emergente cultura de massa.

1.1.1 Misturas de Gênero: o melodrama

Conforme Martin-Barbero¹⁰ “(...) desde 1790, vai chamar-se melodrama, especialmente na França e na Inglaterra, um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que teatro”.¹¹ Nesta época “os teatros oficiais” eram reservados às elites e proibidas as peças teatrais populares nas cidades, sendo permitido ao povo apenas as representações mudas. O melodrama, o “teatro do povo” era encenado nos modos dos espetáculos de feira, resgatando temas da

¹⁰ MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

¹¹ Idem, p. 169

literatura oral, especialmente os contos de medo e de mistério. Em 1806, na França, um decreto passava a autorizar o uso de alguns teatros para encenações populares, limitados a três. O melodrama dos anos de 1800 estava ligado à Revolução Francesa, a retomar nos espetáculos as lutas e desejos da Revolução.

“(...) as paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a revolução exaltaram a imaginação exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições”¹².

O melodrama estabelecia um laço de cumplicidade com o público, que em geral não sabia ler e, portanto, procurava nas cenas grandes ações e paixões, sendo este forte sabor emocional o que demarcaria definitivamente o gênero, colocando-o do lado do popular.

O modo como era encenado situava-se entre o circo e o palco. Ao contrário dos “teatros cultos”, que eram eminentemente literários, sustentados na fala, nas expressões verbais, o melodrama era baseado na mímica, nos cartazes com as falas dos personagens, na interação do público com o espetáculo.

Quanto a sua estrutura dramática, o melodrama tem como eixo central quatro sentimentos básicos: o medo, o entusiasmo, a dor e o riso - a eles correspondendo quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações: terríveis, excitantes, ternas e burlescas - personificadas ou vividas por quatro

¹² MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (p. 170)

personagens: o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo - que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia”¹³.

No que se refere à caracterização dos quatro personagens que compõem o melodrama, Martin-Barbero define:

1. O traidor (perseguidor, ou agressor) é a personificação do mal, encarna as paixões agressoras, é o personagem do terrível, o que produz medo, mas também fascina.
2. A vítima é a heroína, encarnação da inocência e virtude, geralmente é uma mulher.
3. O justiceiro ou protetor é aquele que salva a vítima e castiga o traidor, a figura do herói.
4. O bobo representa a figura ativa do cômico. Remete ao palhaço no circo, ao plebeu, o anti-herói.

Como se vê, estes personagens caracterizam as telenovelas pois a estrutura narrativa das mesmas ainda comporta essas quatro figuras, ainda que muitas vezes suas características sejam mais diluídas, não tão evidentes como no melodrama, já que outra característica essencial da telenovela é a verossimilhança, como se verá mais adiante. Como nas telenovelas podem “coexistir” diversas histórias dentro da “grande história”, as quatro figuras podem aparecer mais de uma vez, embora tenhamos sempre um núcleo central da trama, os personagens que são considerados os mais importantes. Em *O Clone*, Jade pode ser vista como a heroína, a vítima (dos valores muçulmanos, de seu tio Ali,

¹³ MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações:** Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003 (p. 174).

do marido Said, de várias “armações do destino”). Lucas é o herói, ou o protagonista. As outras duas figuras (traidor e bobo) podem ser atribuídas a mais de um personagem, dependendo do núcleo da trama. O clone Léo, por exemplo, pode ser visto em determinados momentos como o opositor, ao tentar ocupar o lugar de Lucas na vida de Jade. Said (o marido de Jade) representa esta figura na maior parte da trama. Ainda assim, nem Léo, nem Said, personificam o arquétipo do “mal”, como no melodrama, mostrando que o gênero está na origem da telenovela, mas que não se realiza nesta como em seu antecessor.

1.1.2 Folhetim: emaranhado temático

Cristina Costa define o folhetim como sendo uma narrativa “árabe folhetinesca”¹⁴. Pelo seu modo de trabalhar com histórias seriadas, encontrando no jornal o espaço apropriado para sua difusão e conseqüente “estratégia de marketing” para atrair os leitores¹⁵, lembra a estratégia usada por Sherazade, que sempre interrompia suas narrativas em momentos de grande tensão para adiar por mais um dia um momento de sua execução.

O folhetim configurava, assim, um exemplo típico da cultura de massa, ou indústria da cultura: produzido em série, visava atingir o maior número possível de pessoas e ser consumido diariamente. A qualidade das histórias estava associada ao número de jornais vendidos, ao aumento da tiragem.

¹⁴ COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela. São Paulo: Annablume, 2000.

¹⁵ Os capítulos eram sempre interrompidos em momentos de “clímax”, levando o leitor a comprar o jornal do dia seguinte.

O contexto que favorece o aparecimento do folhetim é, justamente, o desenvolvimento das tecnologias de impressão, somado à demanda popular. Assim nasce, em meados do século XIX, o folhetim, o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa.

“Antes de significar romance popular publicado em episódios ao longo de um certo período, folhetim designava uma parte do jornal: o ‘rodapé’¹⁶ da primeira página, onde iam parar as ‘variedades’, as críticas literárias, as resenhas teatrais, junto com anúncios e receitas culinárias, e não raro, com notícias que metiam a política em disfarce de literatura. O que não era admitido no corpo do jornal podia, sem impedimentos, ser encontrado no folhetim (...)”¹⁷

A publicação de narrativas escritas por romancistas neste espaço passou a acontecer a partir de 1836, quando os jornais parisienses *La Presse* e *Le Siécle*, a partir daí empresas comerciais, iniciam a publicação dos anúncios por palavras. O espaço do folhetim passa a ser dedicado então inteiramente para essas narrativas. O principal objetivo era direcionar os jornais para o grande público, barateando os custos. A competição entre os jornais foi determinante para a ocupação de um papel de destaque do romance-folhetim. Em agosto de 1836, o *Siécle* começou a publicar “em partes” o *Lazarillo de Tormes* e a *Presse* publicou em outubro do mesmo ano uma narrativa de Balzac. No ano seguinte, em 28 de fevereiro, o *Journal des Debates* publicou o primeiro verdadeiro folhetim: *As memórias do diabo*, de Frédéric Soulié, “escrito em episódios para serem publicados periodicamente, contendo já os ingredientes básicos da fórmula que

¹⁶ A palavra folhetim origina-se do francês *feuilleton*, sinônimo de *res-de-chaussé* – “rente ao chão” ou “rodapé” – ou seja, um espaço situado nas linhas abaixo do corpo central dos jornais.

¹⁷ MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (p. 183)

iria garantir os primeiros grandes sucessos: romance de ação mais romantismo social (ou socialismo romântico)".¹⁸

Durante um certo tempo ocorreu a mistura de produções e reproduções e outros jornais ingressaram na competição fazendo com que os muros de Paris ficassem cheios de cartazes de divulgação dos folhetins. Os jornais aumentaram suas tiragens substancialmente por conta das publicações dessas narrativas, como por exemplo, o *Constitutionnel*, que passou de cinco para oito mil exemplares com a publicação de *O judeu errante*. Em 1843 e 1844 foram publicadas, respectivamente, as duas obras-primas do gênero: *Os mistérios de Paris* e *O Conde de Montecristo*.

Os donos dos jornais franceses levaram um certo tempo para perceber o interesse comercial do romance-folhetim. A partir de 1841, quando começaram a ser publicadas obras de dimensões importantes é que se percebeu o papel econômico desempenhado por aquele tipo de narrativa, passando mesmo a constituir-se como estratégia dos donos de jornais para aumentarem o número de assinantes. Entretanto:

“(...) se é possível afirmar que o romance-folhetim se vincula à estratégia comercial da grande imprensa, não se pode dizer ainda que ele é plenamente popular (...). Basta lembrarmos que *Le Petit Journal*, o maior dos jornais populares é fundado em 1863, momento em que sem dúvida o gênero folhetinesco torna-se popular, consolidando o seu êxito entre as classes populares urbanas e, no final do século, até mesmo junto aos camponeses das províncias afastadas”.¹⁹

¹⁸ MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (p. 184)

¹⁹ ORTIZ, Renato et. al. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p. 15)

O folhetim passou por três estágios de desenvolvimento. No primeiro predominou o romantismo social, destacando o dualismo de forças sociais que sempre se resolviam de modo mágico-reformista e vai até a Revolução de 1848, tendo como principais autores Soulié, Eugène Sue e Dumas. O segundo momento é marcado pela aventura e a intriga, onde o folhetim ajusta seus mecanismos narrativos aos requisitos industriais, período este que segue até 1870 tendo como maiores sucessos as obras de Pierre-Alexis Ponson du Terrail e Paul Féval. A última etapa, nos anos que seguem à *Comuna* de Paris, o folhetim entra em decadência e torna-se instrumento reacionário, com destaque para autores como Xavier de Montépin.

“O folhetim acompanhou assim em suas evoluções o movimento da sociedade: da apresentação de um quadro geral que mina a confiança do povo na sociedade burguesa até a proclamação de uma integração que traduz o pânico dessa sociedade diante dos acontecimentos da Comuna”.²⁰

O sucesso do folhetim foi fruto do contexto radical de transformação da sociedade francesa “e toda a mudança no relacionamento da produção cultural para o público ao qual ela se destina”. O grande impacto das revoluções foi a quebra da oposição entre a cultura de elite (camadas abastadas) e a cultura popular (camponesa), com o advento do que ele chama de “cultura de mercado”. O desenvolvimento das máquinas, o surgimento da imprensa, a possibilidade da

²⁰ MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações:** Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (p. 185)

reprodução do texto em larga escala formam o contexto favorecedor para o advento do folhetim.²¹

No Brasil, o folhetim se desenvolveu praticamente simultâneo ao seu surgimento na França. Em outubro de 1838 era publicado no Jornal do Comércio (RJ) o romance-folhetim Capitão Paulo, escrito por Alexandre Dumas e publicado um mês antes na França. A grande maioria dos folhetins publicados no Brasil eram traduções, salvo algumas exceções como a publicação de O Guarani. Os autores brasileiros não escreviam o romance-folhetim da mesma forma como era feito na França, onde os autores deviam acompanhar o ritmo da imprensa empresarial. No Brasil, os romances eram escritos antes e só depois publicados de maneira seriada. Isto se devia ao fato de que o jornal era, naquela época, um dos únicos suportes disponíveis para os escritores publicarem seus textos.

“Os literatos brasileiros, quando publicam seus romances nos jornais da época, estão muito mais utilizando estrategicamente o único meio de expressão que lhes é disponível do que propriamente produzindo uma literatura folhetinesca de entretenimento.”²²

1.1.3 A *soap-opera* americana

Além do romance folhetim, a grande precursora ou desencadeadora da telenovela no Brasil foi a *soap-opera* americana. No final do século XIX o folhetim deixava de ser moda no Brasil. A radionovela, que chegaria ao Brasil em 1940 é que iria efetivar a forma de “se contar uma história em pedaços”. A grande

²¹ ORTIZ, Renato et. al. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989

²² idem, p. 17

influência para a consolidação do futuro gênero telenovela, desvia-se então do solo europeu para os Estados Unidos, onde o rádio é pela primeira vez explorado em sua total potencialidade como veículo irradiador das histórias seriadas.

“No Início trata-se de dramas com uma duração curta, quinze minutos, apresentados diariamente no horário diurno. *Painted Drem*s é lançada em 1930, seguida de *Today’s Children* que inaugura toda uma época de sucesso das soap-operas. Já em 1940, dos dez mais programas de rádio, todos eram soap-operas, e 92% dos patrocinadores se dedicavam a este tipo de programação”.²³

O sucesso da *soap-opera* nos EUA permite compará-la ao folhetim, com vários contrastes entre uma produção e outra e, por influência desses dois tipos de produção seriada pode se iniciar a história das telenovelas na América Latina. A diferença fundamental entre uma produção e outra é que, ao contrário do folhetim, a *soap-opera* não se organiza em “próximos capítulos” que remetem para um desfecho final da história, ela se desenrola indefinidamente.

O que caracteriza soap-opera é a inexistência de uma história principal. Cada capítulo, cada trama atua, quase que independente. É a reunião de diversas histórias dentro de uma história. Por isso as novelas americanas são longas, chegando a ficar no ar por vários anos.

Esta é uma característica que ainda hoje permanece na produção seriada americana. Basta ver o número elevado de seriados que são produzidos como *Friends*, *Plantão Médico*, *Arquivo X*, entre vários outros, que se estendem por várias temporadas.

²³ ORTIZ, Renato et. al. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p.18).

Outro aspecto importante destacado por Ortiz na história da *soap-opera* americana é que desde seu surgimento ela esteve vinculada a serviço de interesses comerciais. Os critérios pelos quais as produções eram julgadas e avaliadas eram para assegurar e manter uma audiência de consumidores com baixos custos. No caso das *soap-operas*, as grandes patrocinadoras - as fábricas de sabão – são também produtoras de programas, já que são elas que controlam os escritores, atores, produtores e praticamente o horário oferecido pelas empresas radiofônicas.

Outro dos aspectos importantes da *soap-opera* é que ela era destinada a um público específico: o das donas-de-casa. Essa escolha não havia sido feita ao acaso, e sim, como resultado de pesquisas realizadas na década de 30 nos Estados Unidos, que apontavam a dona-de-casa como a que tinha a maior influência na decisão das compras entre os demais membros da família. As pesquisas também apontavam que as donas-de-casa gostavam de ouvir programas de entretenimento enquanto realizavam atividades domésticas. Unindo esses dois aspectos, a *soap-opera* tornava-se o veículo ideal para atingir este público. Para manter a audiência, uma das estratégias da radionovela americana era justamente centralizar as histórias na figura de personagens femininos, privilegiando assuntos como a mulher solitária, problemas no casamento, a saga da família.

A influência deste produto seriado americano é efetiva na radionovela que iria se desenvolver nos países da América Latina. Ortiz destaca como exemplo a difusão e o desenvolvimento da radionovela em Cuba. O autor destaca que é, provavelmente, neste país onde “floresce o gênero radiofônico”, sendo um dos

seus precursores o grande sucesso do folhetim nesse país e o desenvolvimento de “várias experiências dramatúrgicas” que estavam sendo testadas no rádio desde o início da década de 30, como o rádio-teatro. A partir de 1935 o país começa a produzir as radionovelas, atingindo sucesso rapidamente.

Em 1932 Cuba já era o terceiro país do mundo em números de rádios, com influência direta da produção, bibliografias e publicidades americanas, já que ao contrário do México, não havia um contrato estatal quanto ao conteúdo da programação ser influenciado (ou mesmo determinado) pelos Estados Unidos. Neste contexto surgem as radionovelas em Cuba que no início têm o patrocínio de empresas de sabão cubanas, a *Grusellas e Savatés*, que ainda nos anos 30 são “incorporadas” pelas americanas *Colgate-Palmolive* e *Procter and Gamble*. Havana “emerge assim como um pólo de produção que durante muitos anos exporta artistas, diretores de rádio, e, sobretudo livretos de radionovelas para toda América Latina.”²⁴

Inspirada na *soap-opera* americana, a radionovela de tradição cubana passa gradativamente a privilegiar o lado trágico, melodramático da vida. A curto prazo, um tema passa para o primeiro plano nas radionovelas da América Latina: o amor. Esse “formato” estabelece uma continuidade com o folhetim, entretanto destacando ou enfatizando uma de suas dimensões. A justificativa para esta tendência é:

“(…) o imperativo colocado pelas fábricas de sabão que determina um corte específico na narrativa, o que faz com que de uma certa forma a radionovela seja o produto do *bricolage* de uma tradição literária e as necessidades do

²⁴ ORTIZ, Renato et. al. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p. 23)

rádio comercial. É este formato que será difundido em toda a América Latina, particularmente pelas firmas americanas Colgate-Palmolive e Gessy-Lever que, ao se implantarem no continente, buscam explorar a fórmula latina, agora já consagrada na ilha”.²⁵

É a partir da soma de todas essas experiências que a radionovela e, posteriormente, a telenovela vai desembarcar no Brasil e constituir-se como o mais importante produto da ficção seriada deste país.

1.2 A Telenovela no Brasil²⁶

Em 1941, a radionovela aporta no Brasil onde são lançadas *A Predestinada* pela Rádio São Paulo e *Em busca da felicidade* pela Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. Ambas são produtos latino-americanos. A primeira, uma “descoberta” de Oduvaldo Viana (diretor do Rádio São Paulo) na Argentina e a segunda, de autoria do cubano Leandro Blanco. A radionovela surge no Brasil como um produto importado, segundo um padrão pré-estabelecido: a) a temática é folhetinesca e melodramática; b) o público visado é composto por donas-de-casa.

A exemplo do que ocorreu em outros países da América Latina, a radionovela logo atinge sucesso de público. Entre 1943 e 1945, foram transmitidas 116 novelas pela Rádio Nacional.²⁷

²⁵ ORTIZ, Renato et. al. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989 (p. 25)

²⁶ Nesta dissertação, optou-se por destacar a história do gênero telenovela, suas origens e como chegou ao Brasil. Com relação ao histórico da telenovela brasileira, foi realizada apenas uma breve síntese, já que o que interessava aqui era a estrutura narrativa do gênero. Informações sobre a história das produções nacionais podem ser encontradas no livro de Renato Ortiz, acima citado bem como no site www.teledramaturgia.com.br, onde estão disponíveis inclusive as produções mais atuais.

²⁷ ORTIZ, Renato et. al. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Em 1951 estréia na TV Tupi de São Paulo a primeira novela de televisão, *Sua vida me pertence*, de Walter Foster. Essas produções perduram até 1963 quando surge a telenovela diária. *2-5499 Ocupado* é a primeira telenovela diária, levada ao ar em julho de 1963 pela TV Excelsior, com autoria do argentino Alberto Migre, na qual estrelam Glória Menezes e Tarcísio Meira. “Inicialmente foi exibida com três capítulos por semana, mas passada a fase de experimentação, é transmitida diariamente de segunda a sexta-feira.”²⁸ Embora tenha despertado algumas dificuldades do público em acompanhar os capítulos diários, a telenovela rapidamente conquista o sucesso. Em 1967 a TV Tupi tira do ar o último programa de teleteatro “TV de Vanguarda”, dando início ao período de hegemonia da telenovela. Neste mesmo ano é veiculada a novela de maior sucesso na história da programação televisiva brasileira: *Direito de Nascer*.

Inicialmente concentrada no horário das 20h, ao longo dos anos a telenovela foi ampliando sua propagação e seu público. Destinada de início às donas-de-casa, ao longo de seus mais de 40 anos de existência, a telenovela brasileira passou a destinar-se a todas as faixas etárias, classes sociais e gêneros, adotando temáticas específicas para atingir um número cada vez maior de espectadores. Durante todo este período ocorreram investimentos tecnológicos e na formação dos atores, sendo hoje a telenovela um dos principais produtos de exportação da “cultura” brasileira. Neste cenário, a TV Globo detém a maior “fatia” do mercado produtor e na exportação dessas narrativas seriadas.

²⁸ BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato. et. al. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (p. 58)

1.3 A narrativa da telenovela brasileira

O termo 'narrativa' pode ser designado de diversas formas: como enunciado, como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, como ato de relatar. Pode ainda ser definido como modo, "termo de uma tríade de 'universais' (lírica, narrativa e drama)".²⁹

Narrar poderia ser definido, de maneira simplificadora, como o ato de contar uma história, na qual estão envolvidos personagens, ações, situações. Podem ser contos populares, fábulas, mitos, uma notícia de jornal ou televisão, conto de fada, um conselho, uma justificativa. As formas de narrativa podem ser inúmeras. Há, entretanto, algumas características ou semelhanças que acolhem determinadas formas de discurso sob a nomenclatura de narrativa. Bruner³⁰ define narrativa como sendo

“(...) um conjunto de estruturas lingüísticas e psicológicas transmitidas cultural e historicamente, delimitadas pelo nível do domínio de cada indivíduo e pela combinação de técnicas sócio-comunicativas e habilidades lingüísticas (...) e, de forma não menos importante, por características pessoais como curiosidade, paixão e, por vezes, obsessão”.³¹

Quando contamos algum episódio da nossa vida, normalmente empregamos a forma de narrativa para fazê-lo, ou seja, respeitamos uma certa convenção para contar o fato. A narrativa constitui um tipo de discurso, utilizando-

²⁹ Genette, 1972 apud REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

³⁰ Bruner apud BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. **Revista Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 16, n. 3. Porto Alegre, 2003.

³¹ Idem, p. 4

se de gêneros específicos para se processar, mantendo uma estrutura de enredo determinado pelo contexto sociocultural no qual se processa.

Mesquita³² define narrativa como sendo um ato verbal, na qual se apresenta uma “situação inicial” que após sofrer várias transformações, chega a uma “situação final”. As transformações ocorridas nesse íterim são desencadeadas por “fatos, vivências, episódios, ou, como freqüentemente ocorre na narrativa contemporânea, por diferentes estados psicológicos de uma personagem”.

A narrativa é uma das formas utilizadas pelo homem para a organização de sua experiência em uma seqüência com sentido lógico e coerência. Utilizando-se da linguagem para expressarem-se, as narrativas constituem-se em discursos, que determinam temporalidade, sendo uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva. “São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de seqüências seriais e causais... que criam uma ilusão de duração”.³³ É o conjunto de narrativas e o seu compartilhamento com os grupos que propicia a configuração de uma representação do mundo, de um sentir-se parte do mundo em que se vive, propiciando a construção das identidades sociais dos grupos aos quais pertencemos.

As narrativas são “socializadas” através da linguagem, bem que diz respeito a uma organização cultural, que tem regras e códigos estabelecidos e cuja gramática é dominada pelo grupo do qual emana. O modo como os signos serão combinados, como a narrativa será expressa está diretamente ligada à

³² MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (p. 21)

³³ COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela. São Paulo: Annablume, 2000.

composição cultural dos grupos, ao seu desenvolvimento tecnológico, ao modo como se apropriam dos meios de comunicação. Todos esses elementos determinam a forma como as narrativas serão perpetuadas e manifestas entre os grupos, bem como seu formato e seu suporte.

1.3.1 A narrativa de ficção

As narrativas distinguem-se pela sua funcionalidade nos grupos sociais assim como pelos contextos comunicacionais dos quais participam, podendo constituir narrativas sacras, ficcionais, históricas ou científicas. Podem ainda distinguir-se quanto ao seu suporte expressivo, apresentando-se como narrativa literária, fílmica, televisiva e eletrônica.³⁴

A narrativa existe desde tempos imemoriais e pode ser expressa através da oralidade e da escrita, além da utilização das imagens, modernamente, a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação audiovisuais. A narrativa de ficção é umas das tantas formas deste tipo de discurso.

Para Searle³⁵, a concepção de ficcionalidade está diretamente relacionada ao seu aspecto intencional, ou seja, “o critério de identificação que permite reconhecer se um texto é ou não uma obra de ficção deve necessariamente residir

³⁴REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

³⁵Searle apud REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

nas intenções do autor”, não existindo assim nenhuma “propriedade textual, sintática ou semântica que permita identificar um texto com obra de ficção”.³⁶

Reis e Lopes destacam que o texto ficcional não obriga ou exige um corte radical ou irreversível com o mundo real, podendo ou até devendo “remeter para o mundo real, numa perspectiva de elucidação que pode chegar a traduzir-se num registro de natureza didática”.³⁷

Ficção é entendida por Ataíde³⁸ como sendo “(...) uma articulação de elementos recriados no plano verbal, que expõe acontecimentos contados por alguém e vividos por pessoas, animais ou coisas, passados num determinado lugar e com certa duração, numa atmosfera própria”.

Para este autor, a narrativa ficcional é constituída por enredo, personagens, tempo, espaço, situação-ambiente, ponto de vista. O enredo só existe a partir da fábula e da trama. Ataíde descreve a constituição da fábula a partir de dois modos: o da realidade e o da obra. A fábula “na realidade” se processa na utilização, como modelos, de objetos, cenas, episódios, lembranças e fatos cotidianos, reais. A transformação dessas “inspirações” em um todo organizado e coerente é a constituição da “fábula na obra”. Entretanto,

“(...) fábula não é todo o enredo. O material constituído da fábula (entenda-se a cópia de situações que existem na realidade das quais alguma coisa apenas é que o artista aproveita) precisa ser selecionado e organizado. Esta seleção e organização do material é a mais importante operação feita pelo artista [autor] já que é através dela que

³⁶REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p. 41

³⁷idem, p. 44

³⁸ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973 (p.13)

ele vai se definir e se vai revelar. Visto um acontecimento, apresentado na obra, segue-se que nem tudo o que de fato aconteceu é registrado ou revelado. O narrador faz primeiro uma escolha e depois dispõe o material do melhor modo que parece”.³⁹

Umberto Eco⁴⁰ considera a fábula como sendo o “esquema fundamental da narração”, a responsável pela organização e distribuição dos eventos e dos personagens no tempo e no espaço da narrativa, a responsável pela coerência e lógica dos atos e ações realizadas, que não são apenas humanas, mas que podem referir-se a objetos inanimados ou idéias. Já o enredo, identifica-se com as estruturas discursivas da narrativa, ou seja, “é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais (...), descrições, digressões, reflexões parentéticas”.⁴¹

A fabula é um conceito elaborado pelos formalistas russos para “referenciar o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais”⁴². Os formalistas russos utilizam o termo intriga no lugar de enredo e o colocam em oposição à fábula. Para estes, a fábula representa o material pré-literário, que irá ser transformado em intriga, a qual designa “a representação dos mesmos acontecimentos segundo determinados processos de construção estética”.⁴³

³⁹ ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973 (p. 22).

⁴⁰ ECO, Umberto. **Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁴¹ idem (p. 86)

⁴² REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (p. 208)

⁴³ idem, p. 208.

Mesquita⁴⁴ segue a proposição dos formalistas russos, fazendo a separação ou oposição entre o enredo e a fábula. Esta última é o conjunto de vivências dos personagens, com todas as suas ligações internas, obedecendo ao plano temporal e causal. O enredo é a produção/construção artística dessas vivências. É, portanto, essencialmente uma construção literária, não existe sem o autor, ao contrário da fábula.

Foucault⁴⁵ apresenta outra caracterização. Para o autor, em toda obra narrativa é necessário fazer a distinção entre fábula e ficção. Fábula é tudo aquilo que é contado⁴⁶, tudo aquilo que constitui a narrativa, formada por elementos que obedecem uma hierarquização, uma “certa ordem”. Já a ficção é o modo como é contado, os diversos “regimes da narrativa”, as escolhas do narrador, a forma como ele aparece (ou não) na própria narrativa, a descrição dos fatos e as ações que os desencadeiam, a construção, a apresentação dos personagens, o enfoque em um ou vários personagens.

A ficção é, para Foucault, umas das partes constitutivas da fábula, um dos seus aspectos, sendo definida como “a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala”.⁴⁷ As possibilidades míticas da cultura são as desencadeadoras ou constitutivas da fábula de uma narrativa enquanto que a ficção se aloja “no interior das possibilidades da palavra”.

⁴⁴ MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática,

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In. Estética: literatura e pintura, música e cinema. **Coleção Ditos e Escritos**, vol. III. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

⁴⁶ Grifos meus

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In. Estética: literatura e pintura, música e cinema. **Coleção Ditos e Escritos**, vol. III. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2001.(p. 210.)

Reuter⁴⁸ define ficção como sendo “a história e o mundo construídos pelo texto e existentes apenas por suas palavras, sua frases, sua organização”.

Vassalo⁴⁹ define a ficção como sendo uma “reelaboração da realidade”. É um estilo de narrativa que se inspira na realidade, nas experiências humanas e a reinterpreta. Os elementos que constituem uma narrativa de ficção podem ser classificados em: narrador, personagens, tema, fábula e trama. Quanto à fábula, esta existe independentemente do discurso ou da narração, definido-a como a soma dos “acontecimentos em si”, que ainda não foram sintetizados ou trabalhados “esteticamente”. O que vai determinar a trama, o enredo, ou a intriga é a construção discursiva, que se processa através do narrador, sendo considerados como a “ construção literária”, [que] mostra acontecimentos no texto.”⁵⁰

Podemos destacar como componentes da narrativa ficcional o enredo, o tempo, o espaço, o ambiente, o narrador e os personagens.⁵¹ O enredo, foco de análise deste estudo, é definido por Cândida Vilares Gancho como o “conjunto de fatos de uma história.”⁵² Mesquita define enredo como sendo o

“(…) arranjo de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final – o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa”.⁵³

⁴⁸ REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: Difel, 2002. p. 17

⁴⁹ VASSALO, Ligia. (Org.). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

⁵⁰ Idem, p. 12.

⁵¹ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. reimpressão. São Paulo: Ática, 2002

⁵² idem, p. 9

⁵³ MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (p. 7)

A característica principal das narrativas ficcionais é a verossimilhança, a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor. Ainda que os fatos trabalhados na história não sejam verdadeiros, têm que ser verossímeis, o leitor (e o telespectador no caso do cinema e das produções televisivas) tem que acreditar no que lê (vê, ouve). Isto é resultado da organização lógica dos fatos dentro do enredo. “Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (conseqüências)”.⁵⁴

É importante ter claro que a ficção, por mais “inventada” que seja a história contada/narrada, sempre tem um vínculo com o real. “O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretenda negá-la, distanciar-se dela, ‘fingir’ que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível”.⁵⁵

É na realidade que a ficção busca suas motivações e a transforma, muitas vezes em tom profético. As narrativas fantásticas, as utopias e antiutopias, a *science fiction* são apontadas por Mesquita como exemplos flagrantes das possibilidades extremas da relação entre ficção e realidade.

Nesta análise, não foram trabalhados os elementos: tempo, espaço, ambiente e narrador. O objeto de análise desta pesquisa é o enredo, no qual se destacam os conflitos e os personagens envolvidos na temática da clonagem. Deste modo, faz-se a seguir uma breve discussão sobre a questão da

⁵⁴ MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (p. 10)

⁵⁵ *idem*, p. 14

personagem nas narrativas de ficção, já que constitui elemento fundamental na construção deste tipo de narrativa.

1.3.2 Sobre a personagem na narrativa de ficção

A categoria fundamental da narrativa é a da personagem. Como definem Reis e Lopes, “na narrativa literária (...), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”.⁵⁶

Personagem é todo ser fictício que realiza as ações da narrativa, é o responsável pelo desenvolvimento do enredo, “(...)”, é sempre uma invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais”.⁵⁷

Vassalo descreve as personagens como sendo todos os seres que participam da história narrada. Embora seja uma figura fictícia, a personagem pode ser projetada, criada a partir de “modelos reais”. Já Ataíde⁵⁸ considera a personagem um dos elementos da estrutura narrativa, não sendo nem o primeiro, nem o mais importante. “É o ser que desempenha as funções ativas na narrativa

⁵⁶ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (p. 215)

⁵⁷ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. reimpressão. São Paulo: Ática, 2002. (p. 14).

⁵⁸ ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973

de ficção”.⁵⁹ A atitude, a composição das personagens deve estar sempre submetida ao todo, ao conjunto da obra. Além disso, a personagem deve ser forte o bastante para expressar a natureza humana. As situações vividas pela personagem devem ser identificadas como possíveis de serem vividas por qualquer outro ser humano em uma situação semelhante a que está sendo representada. Objetos e animais, por exemplo, também podem ser personagens de narrativas ficcionais. “(...) a qualquer elemento imaginável o artista [autor] pode atribuir personificação para atuar na narrativa”. Ataíde descreve uma hierarquização do papel ocupado pelas personagens na narrativa de ficção:

1º Personagem principal: foco principal atribuído pelo autor, que recebe maior ênfase, desempenha um número maior de ações;

2º Personagem secundária: forma o pano de fundo que destaca as ações do personagem principal;

3º Personagem irrelevante: aparece esporadicamente sem representar grande importância na história narrada.

Quanto às funções das personagens, a classificação atribuída por Ataíde é:

- a) Protagonista: desempenha o papel principal. É sobre ele que recai todas as atenções do autor. Pode ser caracterizado como o herói, o mocinho, o galã. “Podemos entender Proton como o primeiro, o que vem antes; Agon é luta: protagonista é o que luta primeiro, o que vem na frente de todos”.⁶⁰
- b) Antagonista: é o opositor do protagonista, o que impõe barreiras às suas ações.

⁵⁹ ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973, (p. 37)

⁶⁰ idem p. 42.

- c) **Confidente:** é aquele que ouve as confidências do protagonista, chegando algumas vezes a ser o narrador das histórias daquele.
- d) **Contraste:** é o coadjuvante, ou seja, aquele que “ilumina” as ações e atitudes do personagem principal.
- e) **Secundárias e irrelevantes:** São o pano de fundo da história. Formam “a paisagem necessária a toda obra”.⁶¹

Cândida Vilares Gancho⁶² propõe classificação semelhante, porém mais concisa, considerando que há duas formas de ordenar as personagens: quanto ao papel no enredo e quanto à sua caracterização. Aqui privilegia-se apenas a primeira forma de classificação, por estar diretamente relacionada ao foco da análise realizada – o enredo. Assim, as personagens, quanto ao papel que desempenham no enredo, dividem-se em:

- a) **protagonista:** personagem principal. Pode ser o herói (características superiores às de seu grupo) ou anti-herói (características iguais ou inferiores às de seu grupo, como Macunaíma.)
- b) **antagonista:** se opõe ao protagonista. É o vilão da história.
- c) **secundários:** menos importantes na história; participação menor ou menos importante no enredo. Podem ser ajudantes, confidentes, etc, do protagonista ou antagonista.

⁶¹ ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973

⁶² GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. reimpressão. São Paulo: Ática, 2002.

No caso das telenovelas, as personagens secundárias podem ganhar mais importância até do que as principais, já que o que caracteriza esta narrativa é a multiplicidade de núcleos temáticos dentro da trama, do enredo.

A análise concentrou-se no protagonista de *O Clone*, Lucas, e seu principal antagonista – ele próprio, na figura de Leo (o clone), considerado aqui como expressão do mito do duplo. Albieri, o agente executor da clonagem constitui-se outra personagem importante na temática da clonagem e por este motivo a análise concentrou-se neste “triângulo”: original, criador e criatura. As personagens Diogo, Jade e Leônidas entram na análise como complemento da discussão sobre a forma como o clone foi apresentado, como se verá nos capítulos três e quatro.

1.3.3 A estrutura narrativa da telenovela

A narrativa de ficção pode assumir diversos “formatos”: a epopéia, o romance, a novela, o conto, desenvolvidos a partir de determinados gêneros: tragédia, drama, comédia, suspense, terror, entre outros. Com o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação, a narrativa de ficção encontrou outros formatos e possibilidades de construção: o cinema, o rádio e a televisão.

Diferentemente das demais produções literárias do gênero narrativo, a telenovela, que nasceu inspirada nos folhetins, mistura em sua trama diversos gêneros ficcionais – melodrama, aventura, comédia, policial, suspense, entre outros. Esta mistura de gêneros é explicada pela própria origem da telenovela, que, como já citado, nasceu da mistura do romance-folhetim, do melodrama e

soap-opera americana. A “hibridização” dos gêneros é justamente o que lhe confere sucesso, faz com que sua “gramática” seja facilmente assimilada pelo espectador. Martín-Barbero⁶³ afirma que os gêneros atuam estrategicamente na produção e como leitura de si mesmos, permitindo que o sentido da narrativa seja produzido e consumido, “lido e compreendido”.

Agregando diversos gêneros, que alguns autores consideram como gênero híbrido, a telenovela narra histórias que buscam inspirações na vida real, tornando os “territórios de ficcionalidade”⁶⁴ interpenetráveis e o limiar entre ficção e realidade extremamente tênue.

Lopes⁶⁵ destaca que a transposição dos gêneros ficcionais da literatura para o cinema e a televisão, particularmente a telenovela, preserva algumas de suas características essenciais, mas também é reapropriado por elas, favorecendo ainda mais esse processo de hibridização ou de “invasão territorial”. Há um constante recriar de modelos; “gêneros cômicos e melodramáticos, por exemplo, podem se articular a outros, como narrativas policiais, tramas de suspense, musicais, *westerns*, erótico-pornográficos e de ficção científica”.⁶⁶

Borelli⁶⁷ aponta que as pesquisas envolvendo a telenovela brasileira têm demonstrado que os territórios ficcionais configuram-se como um, entre outros,

⁶³ MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

⁶⁴ Calvino apud LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et. al. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

⁶⁵ LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et. al. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

⁶⁶ Idem, p. 246.

⁶⁷ BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras, territórios de ficcionalidade**: universalidades e segmentação. Disponível em: <http://www.eca.usp/associa/alaic/chile2000/16%20gt%202000telenovela>. Acesso em julho de 2002.

padrões de produção, seduzem o telespectador provocando diversas emoções e funcionam como suporte na composição do imaginário coletivo contemporâneo.

Os estudiosos da telenovela, como Martín-Barbero qualificam a composição dos gêneros dessa narrativa como sendo híbridos. Ou seja, cada telenovela “mistura” em seu enredo o arcaico e o moderno. Nesta narrativa está presente a estrutura original do melodrama, com suas quatro figuras essenciais (o herói, o vilão, a vítima, e o bobo) associada a diversos outros gêneros: comédia, tragédia, western, musical, suspense, terror, ficção científica. Combinado à estrutura narrativa popular, esse “hibridismo” dá a essência da ficção seriada televisiva, em especial, a telenovela. Com esta fórmula, ocorre a interação entre a narrativa apresentada e o seu espectador, já que, ao combinar diversos gêneros, tendo como inspiração a “realidade” dos espectadores, a telenovela propicia o “mergulho e o fascínio do receptor em suas histórias. Esta familiaridade ocorre ”porque os gêneros acionam mecanismo de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diversos grupos sociais”⁶⁸

A “familiaridade” ocorre porque as histórias da telenovela, embora um produto ficcional, buscam sua inspiração na vida real, sendo sempre uma “fatia” desse real, uma construção imaginária, mítica e arquetípica, mas que se confundem com ele por tratar dos assuntos comuns aos seus espectadores.

“Buscam-se elementos mais ‘pertinentes’ e mais ‘expressivos’ do real para se construir uma realidade que se mostra de maneira ‘natural’, ‘familiar’ e ‘reconhecível’ para seu público. Esse repertório que surge sob a égide da vida privada é, por seu lado, re-interpretado por sua audiência

⁶⁸ LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et. al. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002. (p. 251.)

que lhe dá uma feição própria a partir das apropriações que faz de seu enredo e de suas tramas”.⁶⁹

As telenovelas são populares porque as pessoas dominam sua gramática, porque “falam” na linguagem que é entendida pela população e conforme seus modos de vida. As audiências dominam sua gramática porque partem de um saber incorporado, transmitido de geração à geração, resquício de uma memória cultural, que é re-atualizada pelo próprio hábito de se assistir à telenovela.

Para obterem tal efeito, as telenovelas dramatizam a vida cotidiana, com todos os seus problemas, conflitos, resoluções e comportamentos. É isto que lhes confere sua atualidade e veracidade. No entanto, “as relações entre ficção e realidade estão repletas de contradições. Mas, é a tensão entre essas contradições que fornece as nuances do gênero, lhe dando concretude”.⁷⁰

As narrativas de telenovela são, ao mesmo tempo, abertas e fechadas⁷¹. Fechadas pela sua defesa dos valores tradicionais (como a família, a heterossexualidade, por exemplo) e abertas por não serem apresentadas tramas e situações lineares, simples, mesmo porque seus personagens podem se modificar conforme a aceitação do público.

Essa caracterização é compartilhada por Távola⁷² que também considera a narrativa da telenovela como uma “obra aberta”, ou seja, vai sendo construída conforme sua receptividade junto ao público. Personagens podem adquirir status tão importante quanto o dos protagonistas do trama, como também podem

⁶⁹ ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo**: imaginário e teledramaturgia. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2000. (p. 2)

⁷⁰ idem.

⁷¹ O conceito de Obra Aberta foi proposto por Umberto Eco.

⁷² TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

simplesmente desaparecer, por falta de empatia com o telespectador. Ao contrário do teatro, cinema e a literatura, nos quais as obras chegam ao “mercado” já finalizadas, a telenovela é uma obra em construção, onde os autores escrevem apenas 20 ou 30 capítulos, que podem sofrer reformulações, e vão construindo seus personagens e a trama conforme a aceitação do público.

A telenovela é “um dos raros campos da criação dramática em que o *feedback* opera e influi concomitantemente à criação. Ajustar-se às respostas do público é sua instigante característica”.⁷³

Justamente por esta característica, não é possível ver a telenovela, ou analisá-la, a partir da obra pronta, como é o caso do cinema, teatro, literatura. Na telenovela, cada capítulo é uma obra diária, já que, ao acabar a mesma, acaba o espetáculo, não há mais nada palpável a ser analisado. “A materialização progressiva [de cada capítulo] é a medida da sua qualidade”.⁷⁴ A telenovela é o produto resultante da interação do seu autor com o público receptor.

Implicada também por interesses mercadológicos, característica de um produto da indústria cultural, Távola considera que a telenovela acaba seguindo sempre um enfoque romântico-realista ou realista-romântico, embora algumas experiências apontem para outras direções, como foi o caso de “Saramandaia” que o autor classifica como “realismo mágico”.

O lado “romântico” da telenovela está no subjetivismo, na valorização individual de cada micro trama dentro da grande narrativa, sempre aliada a fortes doses de sentimentalismo e falta de lógica. “O sonho em lugar do mundo

⁷³ TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996. (p. 13)

⁷⁴ *idem*, p. 39

conhecido, o escape idealista, a utopia, a esperança, bem como a fé em vez da razão, o culto da natureza e o retorno ao passado são outros pontais do romantismo encontrados na telenovela”.⁷⁵

Quanto ao realismo, busca retratar o “real da sociedade brasileira” sem romper com o discurso oficial do jornalismo. Busca expressar a vida cotidiana, reproduzir os ambientes nos quais vivem os expectadores e inspiração nos “retratos psicológicos” de pessoas da “vida real”. “O realismo apóia-se, sobretudo, nas impressões sensíveis, escolhendo a linguagem mais próxima da realidade, da simplicidade e da naturalidade”.⁷⁶

Lopes⁷⁷ considera que as telenovelas podem ser analisadas a partir da hipótese do *agenda setting*⁷⁸, ao “proporem” o debate de certos temas, ao organizarem a agenda pública de discussões que permeiam a sociedade. Esta mescla entre o “aberto e o fechado” é uma das receitas para o sucesso e a difusão da narrativa de ficção seriada televisiva.

“O fato de as personagens estarem sujeitas a variações morais e psicológicas que imitam a vida real, de evoluírem e se manifestarem dentro de seus relacionamentos com as outras personagens, revelando diversos aspectos de sua personalidade, é a grande atração do gênero”.⁷⁹

Quanto à linguagem empregada nas falas dos personagens da telenovela, Távola aponta que prevalece o tom coloquial e que uma das críticas a essa forma

⁷⁵ TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996. (p. 19)

⁷⁶ idem. (p. 20.)

⁷⁷ LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et. al. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

⁷⁸ WOF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 7. ed. Lisboa: Presença, 2002.

⁷⁹ ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo**: imaginário e teledramaturgia. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2000. (p. 8.)

de narrativa é justamente a ausência de uma “fala literária”. A “imposição do discurso coloquial faz parte da sua natureza popular, pois o personagem ‘fala’ como o espectador ou este o rejeitará, e à obra”⁸⁰.

Outra característica inerente à narrativa da telenovela é o seu caráter mitológico. Mitos que não são históricos ou políticos e sim arquétipos. Távola destaca quatro mitos que, indiferente ao tema ou enredo, repetem-se em todas as telenovelas: “Os suplícios (Prometeu, Tântalo e Sísifo); Eros e Psiquê; Cinderela, Sansão e Dalila”.⁸¹ O destaque das teledramaturgias está sempre na articulação dos mitos de Eros e Psique e da Cinderela. O mito da Cinderela vive porque é emblemático do conflito social - lutas de classe - do psicológico. “(...) expressa a pressão das classes menos favorecidas na direção da ascensão social e o esforço psicológico do ser na direção do *self*”.⁸²

Os componentes essenciais das histórias narradas pela telenovela brasileira são aqueles inerentes à natureza dos mitos: *ethos* (o problema moral); *lógos* (o problema do conhecimento); *psyché* (alma, sensibilidade); *théos* (idéia de um Deus) e *pathos* (a enfermidade, o drama, a doença, as tensões comuns ao ser humano). Esses conteúdos do mito “compõem tanto a matéria-prima da indústria cultural quanto a da literatura e a do teatro”.⁸³

Barthes⁸⁴ considera os meios de comunicação como os principais difusores dos “mitos” modernos, sendo a telenovela um espaço privilegiado para este fim.

⁸⁰ TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996. (p. 18.)

⁸¹ *idem*, p. 28.

⁸² *Ib idem*, p.29

⁸³ TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996. (p. 30.)

⁸⁴ BARTHES, Roland. **Mitologias**. 7.ed. São Paulo: Difel, 1987

Esses mitos são sempre arquetípicos e constroem uma representação, ajudam a estabelecer valores e posicionamentos frente ao mundo. O arquétipo trabalhado em todas as telenovelas é o mito do amor romântico, no qual sempre um casal heterossexual terá que passar por diversas atribulações até conseguir terminar junto. Também compõe a estrutura da telenovela a eterna luta do bem contra o mal e o *happy end*.

Para White⁸⁵, somos inevitavelmente produtores de mitos, já que não somos parte mecânica da História, mas sim construtores dela.

“Toda cultura tem sua área de explicação prática, ‘científica’, do mundo como ele é, mas toda cultura também tem sua área de explicação de como a vida e a História *devem* se desdobrar e como nós queremos fazê-las se desenvolver. Mitos juntam pedaços da ciência atual, senso comum, pressuposições filosóficas, imaginação literária e tecem tudo isso em um ‘mapa’ organizado do nosso futuro coletivo. Em nossos mitos encontramos o significado da vida e símbolos inspiradores para o desafio do dia-a-dia”.⁸⁶

A ação principal da telenovela é, justamente, de fazer a atualização dos mitos a partir do cotidiano dos fatos que estão ocorrendo. Para isso, utiliza-se sempre da história de um (ou vários) amor impossível. Nas histórias de amor da telenovela sempre há a disputa do “eu” amado (em o Clone há disputa pelo amor de Jade, no qual estão envolvidos Lucas, Said e o clone Léo), caracterizando, invariavelmente, um amor impossível, onde obstáculos os mais diversos aparecerão (a cultura muçulmana, os interesses familiares, os filhos de ambos). Como diz Doc Comparato, “na verdade, os dramas e comédias contam

⁸⁵ WHITE, Robert. Televisão como mito e ritual. **Comunicação & Educação**. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 1, set./dez. de 1994.

⁸⁶ Idem, p. 48

basicamente a mesma velha história do homem e seus conflitos. A diferença está em como determinado artista conta a mesma velha história”⁸⁷.

Em conjunto com os “amores impossíveis” a ficção televisiva seriada destaca a eterna luta entre o bem e o mal, e isto logo nos primeiros capítulos. Isso se percebe em *O Clone*, quando já no primeiro capítulo Jade e Lucas se apaixonam, mas as diferenças culturais os separam.⁸⁸ A partir destes mitos iniciais, a telenovela se desenvolve conforme o contexto social em que está inserida, respeitando-se tempo e espaço históricos da sociedade. É desse modo que os grandes temas do cotidiano permeiam toda a telenovela. Eles são alçados à condição de elementos do universo ficcional, ou seja, são elementos indispensáveis de sua estrutura. Sem eles não haveria como manter-se no ar uma telenovela, por exemplo, por seis ou oito meses, como foi o caso de *O Clone* e de boa parte das telenovelas brasileiras, sobretudo as veiculadas no horário das 21h.

Como aponta Baccega,

“A inclusão do cotidiano, seus temas políticos, econômicos, sociais, seus comportamentos mecânicos se dá numa lógica ficcional que tem por referência a lógica cultural daquela sociedade. Assim, as transformações que ocorrem no nível ficcional, a solução de tensões, o encaminhamento de soluções de problemas passam a sugerir soluções possíveis no nível do real, pois estão todos imersos na mesma história cultural: dramaturgos e espectadores”.⁸⁹

Outro recurso praticado pela narrativa de telenovela, que pela sua lógica seriada precisa prender a atenção do espectador e convencê-lo a assistir o

⁸⁷ COMPARATO, Doc. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983. (p.38)

⁸⁸ Ali, tio de Jade a esbofeteia no primeiro capítulo da novela, recriminando sua atitude em estar dançando para um homem que não é seu marido.

⁸⁹ BACCEGA, Maria Aparecida. **Novela é cultura**. *Veja*, n. 1428, 24 janeiro de 1996.

próximo episódio, é o que Cristina Costa⁹⁰ chama de gancho. A autora destaca que “o gancho é um elemento de grande importância na cultura popular, especialmente nas narrativas orais, como forma de manter o interesse do ouvinte e, conseqüentemente, a fidelidade entre ele e o autor. Esse recurso, que visa a interromper uma história no momento de maior tensão, foi utilizado pela indústria cultural nos seus mais diferentes veículos - na imprensa, no rádio, no cinema e na televisão - onde se consagrou”⁹¹.

O gancho não é um gênero literário, embora seja muitas vezes confundido com o suspense, já que, semelhante àquele tem como principal objetivo prender a atenção do espectador, estimular sua curiosidade e atuar como forte mobilizador psico-social. O gancho é um corte que “adia a resolução de conflitos, a descoberta de novidades e a satisfação de desejos, constituindo elemento auxiliar de todas as formas narrativas seriadas”.⁹²

Como já mencionado, a principal característica da narrativa ficcional é o seu caráter de verossimilhança e é este o principal componente da estrutura da telenovela. O grande sucesso, a conquista de popularidade da telenovela brasileira se deu a partir do momento em que a realidade, o dia-a-dia brasileiro foi incorporado aos capítulos diários oferecidos para a distração do público. A primeira experiência foi da TV Tupi, em 1969, com Beto Rockfeller, que rompeu com o círculo melodramático, introduzindo o humor e a descontração na trama apresentada. Mais importante que isso, ao ambientar a história no Brasil,

⁹⁰ COSTA, Maria Cristina Castilho. **O gancho da telenovela** - análise estética e sociológica.. Acesso em 25 de julho de 2004. (p. 1)

⁹¹ idem.

⁹² lb idem

reproduzia cenas e personagens com os quais os telespectadores podiam facilmente se identificar.

Como aponta José Marques de Mello, este novo modelo exerceu fascínio sobre os telespectadores porque eles estavam acostumados a “consumir produções romanescas importadas” e com a “nova” telenovela vislumbraram a possibilidade de exercitar “sua fantasia cotidiana através de produções artísticas em que podiam reconhecer-se e ao seu meio ambiente”.⁹³

Este modelo foi imediatamente adotado pela Rede Globo que investiu tecnicamente na produção da telenovela, montando estúdios, cidades cenográficas e rapidamente consolidando-se como a maior produtora do gênero.

Sobre essa questão, Motter⁹⁴ complementa:

“A interação que a telenovela estabelece entre os cotidianos da ficção e da realidade constitui uma das peculiaridades da telenovela brasileira, que, ao desenvolver um cotidiano em paralelo, dialoga com o real, numa dinâmica em que o autor colhe, a partir de suas inquietações, aspectos da realidade a serem tematizados ou tratados como questões de importância em sua ficção. (...) A simples familiaridade do telespectador com discussões bem orientadas sobre preconceitos, drogas, alcoolismo, violência, hábitos de higiene e saúde sinaliza um avanço da telenovela e da sociedade que incorpora novos dados/informações/conhecimentos e/ou comportamentos”.

A obra ficcional alimenta-se do mundo real e assim influencia idéias. No caso da telenovela, esses instrumentos são utilizados na construção de um sentido da realidade, pelo qual se misturam processos ideológicos através dos quais os fatos sociais são legitimados.

⁹³ MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo: produção e exportação**. São Paulo: Summus, 1988. (p. 49)

⁹⁴ MOTTER, Maria L. *Ficção e realidade. Telenovela: um fazer brasileiro*. Ética & comunicação – FIAM, São Paulo, n. 2, ago/dez. 2000.)p. 43)

Conforme Silva⁹⁵, a telenovela brasileira constrói tanto os perfis das suas personagens quanto os cenários das cenas que vão ao ar, tentando construir uma realidade mediática crível... Mesmo que a trama da história apresente alguma distorção quanto ao que poderia ser real ou alguma personagem possua características mais fantasiosas, o receptor, embora sabendo tratar-se apenas de uma história, mergulha nos problemas, divagações e/ou inquietações colocadas pela trama ou personagens da telenovela, tendo muitas vezes a sensação de que toda a história poderia mesmo ser verdade e acontecer com alguém, isto é, acredita que a telenovela possa ser a expressão da pura e total verdade.

O segredo da telenovela brasileira, sobretudo de Rede Globo, é definido por Muniz Sodré⁹⁶ como o resultado da combinação entre a “ficção sem fantasia” e a “moral doméstica”. É o exercício efetivo da verossimilhança ou até além dela, operando o sincretismo entre o real e o imaginário, tornando-o homogêneo. A ficção atua como espelho do real, ajustando os conteúdos ideológicos a sentimentos, costumes, tendências que já existem socialmente. Como aponta o autor

“A telenovela brasileira, com seu inegável apuro técnico (caso da TV Globo), é um bom exemplo desse drama de moral doméstica, jornalisticamente atento a fatos reais, *arte* estruturada por técnicas simples de narração e mais próximo do mundo da palavra (...). A realidade que a telenovela restitui a seu público é a realidade (sonhada) da moral caseira, convenientemente administrada pelo médium”.⁹⁷

⁹⁵ SILVA, R.C.S. **Investigando princípios teóricos-metodológicos sobre a recepção da novela.** In: Anais INTERCOM - XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro – RJ, 1999.

⁹⁶ SODRÉ, Muniz. O monopólio da fala. Petrópolis: Vozes, 1977.

⁹⁷ Idem, p. 141.

2 . COMPLICAÇÃO E DESENVOLVIMENTO

Na fazenda de Leônidas, uma dupla de animais clonados caminha tranqüilamente, enquanto ouve-se a voz de Albieri:

- Os animais que hoje apresento a vocês são vidas fabricadas em laboratório, são clones, obtidos pelo método de divisão de embrião!

As imagens na verdade estão em um telão de um auditório lotado. Continua Albieri:

- São produtos de uma pesquisa pioneira que eu e minha equipe estamos desenvolvendo para as empresas de importação e exportação de alimentos Leônidas Ferraz.

- Esse rebanho demonstra o quanto já dominamos as técnicas de clonagem. Ainda temos um longo caminho pela frente, mas a partida foi dada: o gênio saiu da garrafa! Cabe a nós, cientistas, continuar desenvolvendo essas pesquisas, cuidando sempre de não cair na tentação de ultrapassar os limites impostos pela ética!

- Há muito tempo a ciência sabe o que é necessário para fazer o clone humano. E quando algo é tecnicamente viável não há porque não fazê-lo!

- Fui apenas o mais ousado entre meus pares...

A platéia aplaude Albieri de forma delirante. Em seu quarto de hotel no Marrocos, Albieri olha mais uma vez para a fotografia do animal e a coloca sobre a mesa. Então olha para o espelho e conversa com a imagem:

- Fazer o reflexo de Narciso sair das águas...a imagem sair do espelho e conviver comigo!,Essa minha imagem teria alma? Teria vida própria, ou seria eu dividido em dois corpos? Seria um milagre de Deus ou uma cilada da vaidade humana?

Estas cenas e falas compõem o primeiro capítulo de O Clone, deixando já clara a temática que seria abordada na telenovela – a clonagem humana. Ficção ou divulgação científica? Gloria Perez busca no gênero ficção científica algumas saídas para seu enredo, mas vai além, mistura o ficcional com o jornalismo científico, como se percebe nas próprias falas de seu “cientista”. Antes de analisar

as “saídas narrativas” utilizadas, a mistura de ficção científica e divulgação da ciência, é necessário conhecer as características deste gênero da literatura, considerado por muitos como um subproduto, típico exemplo da cultura de massa.

2.1 Da narrativa fantástica à ficção científica

Os mundos criados pela narrativa fantástica não são completamente dissociados da realidade. Ao contrário, este tipo de narrativa combina, ou mesmo confunde, elementos do maravilhoso e do real. O que está sendo “contado” é real, o qual começa a ser rompido a partir da introdução daquilo que é manifestamente irreal.

A característica principal da narrativa fantástica é a de arrancar o leitor da aparente comodidade e segurança do mundo conhecido e cotidiano para apresentar-lhe um mundo estranho. A toda hora se questiona a natureza daquilo que se vê e se registra como real. Por isso mesmo, os temas costumam estar ligados à invisibilidade, à metamorfose, ao dualismo e à luta entre o bem e o mal. A partir desses temas surgem as personagens características da narrativa fantástica: fantasmas, sombras, vampiros, lobisomens, duplos, dupla personalidade, reflexos (espelhos), masmorras, monstros, feras, canibais.

Todorov⁹⁸ define o fantástico como sendo o tempo da incerteza entre o que é real e o que é ilusório. Quando fazemos a opção por uma outra resposta, saímos do fantástico e entramos no campo do estranho ou do maravilhoso. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de

⁹⁸ TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

um acontecimento aparentemente sobrenatural”⁹⁹. E não é apenas a personagem que vive essa incerteza, essa hesitação, mas também o leitor, que se identifica com a personagem. O fantástico pressupõe essa integração e interação do leitor com os acontecimentos, com o mundo que está sendo vivido pelas personagens.

O fantástico exige o preenchimento de, pelo menos, três condições:

* O texto deve obrigar o leitor a perceber o “mundo” que está lendo como um espaço de pessoas vivas e hesitar entre a explicação natural e a sobrenatural dos acontecimentos ocorridos;

* A hesitação deve ser também sentida por uma das personagens;

* A partir da realização dessas duas condições, constrói-se a terceira: a interação entre o leitor e a narrativa, podendo muitas vezes identificar-se com a personagem.

O fantástico dura, portanto, o tempo de hesitação da personagem (e do leitor) para tomar a decisão quanto ao ocorrido: pertence ou não à realidade? Ao decidir, ao optar por uma ou outra seleção, ocorre a saída do fantástico. Como explica Todorov,

“(…) se ele decide que as leis da realidade permanecem inatas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso”.¹⁰⁰

Toda esta definição do fantástico aplica-se às produções (deste gênero) no século XIX. A partir do século XX, a narrativa do sobrenatural se modificou e a

⁹⁹ TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (p. 148).

¹⁰⁰ Idem, p. 156

atitude da hesitação entre o real e o imaginário por parte do leitor e/ou personagem não tem mais a característica que possuía nos textos do século XIX. A explicação para o auge do fantástico naquele século, conforme Todorov¹⁰¹ está no próprio momento histórico que ali se desencadeava. “O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista”.¹⁰²

Os primórdios da literatura fantástica podem ser encontrados no final do século XVIII, com o que se chama de romance gótico, a partir da introdução, na narrativa, de diversos elementos sobrenaturais e não passíveis de racionalização. O primeiro desse estilo foi *The Castle of Otranto* (1765; O castelo de Otranto), de Horace Walpole. No viés humorístico o destaque é para *The Adventures of Baron Munchhausen* (1785; As aventuras do Barão de Munchhausen), obra escrita em inglês pelo alemão Rudolph Erich Raspe.¹⁰³

No século XIX, o romance gótico abriu espaço para a análise de questões psicológicas e morais de grande transcendência. Frankenstein (1818), de Mary Shelley, é o principal exemplo. Esta narrativa demonstra como a tentativa de criar um ser humano deu como trágico resultado um monstro. Podem ser considerados destaque desse período os escritores Washington Irving, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe.¹⁰⁴

Drácula (1897), de Bram Stoker, é considerada uma das principais obras desta “literatura gótica” do século XIX, na qual se realiza o sonho pela

¹⁰¹ TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1975.

¹⁰² Idem, p.176.

¹⁰³ Fonte: reportagem publicada na revista eletrônica disponível em: http://www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes.php?id_jornal=8477&id_noticia=109. Acesso em 12 de março de 2004.

¹⁰⁴ Idem.

imortalidade. Outros autores também incursionaram pela literatura fantástica no século XIX, como por exemplo: Charles Dickens, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, as irmãs Brontë e muitos outros, além de Lewis Carroll, autor de *Alice no país das maravilhas*.¹⁰⁵

Nas narrativas fantásticas do século XX, as hesitações entre o real e o imaginário deixam de ser sucintas e aquilo que deveria gerar o estranhamento e a surpresa é logo esmiuçado no contexto da história e deixa de surpreender – o inexplicável torna-se logo comum, aceitável, possível. O acontecimento estranho, ao contrário das narrativas fantásticas tradicionais, não aparece como auge de uma seqüência de pistas, na qual a dúvida persiste e sim está contido em toda a história. Se a narrativa começa com um evento sobrenatural, logo ele se torna aceitável, “normal”. É aqui que a literatura fantástica e a ficção científica se encontram.

Nesta última, a história costuma partir do sobrenatural: robôs com sentimentos, extraterrestres, cenários espaciais, mas que logo levam as personagens (e o leitor) a aceitar sua proximidade em relação à nossa vida diária. “É o leitor que sofre aqui o *processus* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua ‘naturalidade’”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Fonte: reportagem publicada na revista eletrônica disponível em: http://www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes.php?id_jornal=8477&id_noticia=109. Acesso em 12 de março de 2004.

¹⁰⁶ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975. (p. 181)

2.2 A Ciência na ficção

Fruto das mudanças provocadas pela Revolução Industrial, a ficção científica, primeiro considerada um gênero inferior da literatura, logo conquistou *status* a partir de grandes obras, principalmente de seus “pais” Julio Verne e H.G Wells. Nascida em um período de incertezas e temores face ao desenvolvimento da técnica, a ficção científica invadiu o espaço, trouxe seres de outros planetas ou mergulhou no interior de nosso próprio planeta, viajou no tempo, produziu seres humanos em série, recriou a vida. A partir daí, a ficção científica invadiu outras mídias e hoje ocupa os mais variados espaços: livros, revistas, quadrinhos, cinema, televisão. Conforme Quintana,

“ (...) a narrativa de ficção científica permite que discursos sobre a ciência e/ou avanços científicos sejam formulados de uma maneira particular, constituindo um tipo específico de interação, podendo ser realizada em um leque de mídias diferentes”.¹⁰⁷

Muniz Sodré¹⁰⁸, partindo da formulação de um conceito proposto pelo ensaísta inglês Kingsley Amis define a narrativa de *Science Fiction* a partir de três enunciados, destacando suas características temáticas, que ele próprio considera como uma definição limitadora:

1. Universo diferente, com algumas anomalias, mas que de certo modo representa o senso comum;

¹⁰⁷ QUINTANA, Haenz Gutiérrez. **Os discursos da ciência na ficção.** Revista ComCiência. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/10.shtml>. Acesso em fevereiro de 2004. (p. 1)

¹⁰⁸ SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo: análise da narrativa de Science Fiction.** Petrópolis: Vozes, 1973.

2. As anomalias entram na categoria do plausível, sustentada pelo pensamento positivo (ciência);
3. O discurso romanesco reprisa o *ethos* utópico das narrativas míticas da Idade Média.

Com esta “classificação temática”, a ficção científica caracteriza-se como um tipo de literatura irrealista. Considerando este tipo de literatura como subordinada ao mercado, reflexo evidente da indústria da cultura, Sodré questiona seu valor artístico-literário, destacando apenas que essas produções têm como marca a quantidade elevada de “surpresa e novidade” em seus textos.

O que caracteriza a ficção científica é a sua transversalidade, a sua capacidade de misturar estilos, gêneros, situações, ou como define Asimov, “a ficção engloba tudo”.

Para Bráulio Tavares¹⁰⁹, embora seja difícil propor uma definição exata do que é (e o que não é) ficção científica, alguns de seus elementos ou caracterizações são inconfundíveis: espaçonaves, mutantes, cidades submarinas, viagens no tempo, impérios galácticos, supercomputadores, robôs, etc. Se não há uma definição clara, o que torna comum essas produções?

Todas elas têm a Ciência como inspiração, não racionalizações ou explicações científicas aplicadas nas histórias, mas a ciência como ponto de partida. “Grande parte da ficção científica está voltada mais para a magia do que para a ciência: todo o aparato tecnológico não consegue disfarçar o caráter não-científico da maioria de suas visões”.¹¹⁰ A verossimilhança não serve como critério

¹⁰⁹ TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986

¹¹⁰ idem, p. 8

de análise e julgamento da ficção científica. “Na ficção científica a ciência é personagem, e não co-autora”.¹¹¹

Em geral, reconhece-se como sendo ficção científica apenas as histórias da chamada *space opera*, aventuras espaciais no futuro ou em outras partes do universo. Essas histórias investem na fantasia tecnológica e são repletas de ação; os personagens são geralmente estereotipados, o que os torna facilmente reconhecíveis. Portanto, ainda que não exista uma definição clara do que é ficção científica, as histórias que se apóiam nesse gênero são facilmente reconhecíveis.

Num período de renovações e revoluções tecnológicas, a ficção científica ganhou popularidade e difundiu-se rapidamente como mais um produto da emergente cultura de massa, tendo as próprias revoluções tecnológicas como seu viés de atuação, associando aspectos da ciência a uma tradição de narrativa fantástica, transpondo o tempo e o espaço em suas aventuras mirabolantes.

No campo da narrativa fantástica, Bráulio Tavares considera que há outros gêneros vizinhos à ficção científica. São eles: a fantasia heróica (como o Senhor dos Anéis); histórias de aventuras para adolescentes (como Tarzan); histórias de espada-e-feitiçaria (como *Conan, o bárbaro*) e a literatura de terror, com todos os monstros que a caracterizam (*Drácula*, por exemplo). O parentesco está no fato de que muitos dos autores de ficção científica são produtores de obras dessas outras “categorias” dirigindo-se ao mesmo público consumidor e recorrendo a um repertório comum de mitos.

¹¹¹ TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (p. 11).

2.3 Um breve histórico

A ficção científica pertence ao rol dos produtos da literatura de massa, voltada para o consumo, sem inaugurar nenhuma fórmula literária e sim fundamentando-se em velhos mitos. Em geral, os escritos destacam as “desconfianças ideológicas” face ao desenvolvimento tecnológico. Nesta visão extremamente crítica, Muniz Sodré¹¹² caracteriza a ficção científica (quando de seu início) como uma escrita educativa, que visava socializar os significados veiculados no discurso da Ciência. Entretanto, essa “formação” é sempre deturpada, usa cientificismo mas não reproduz o verdadeiro discurso científico, apenas o torna verossímil.

“A ciência de que fala a FC não passa de uma alucinação ideológica. É uma espécie de reencaminhamento mental no qual se julga o objeto técnico-científico a partir de seus usos ou suas conseqüências, operando-se uma conversão do *logos* ao *mythos*”.¹¹³

A ficção científica tornou-se popular através de Júlio Verne, a partir de obras como “Da Terra à Lua” e “Vinte Mil Léguas Submarinas”, publicadas em meados do século XIX, obras que “antecipavam” o futuro. Suas histórias tinham como característica especulações tecnológicas, como videofones e espaçonaves, que, passadas algumas dezenas de anos, começaram, de fato, a tomar forma no mundo real. Segundo dados da Federação Internacional de Tradutores, seus livros

¹¹² SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de Science Fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.

¹¹³ Idem, p. 38

foram traduzidos para 238 línguas, enquanto a Bíblia, por exemplo, ganhou versões em 310.¹¹⁴

O nome *Science Fiction* foi proposto por Hugo Gernsback, que nos anos de 1920 editava a revista *Amazing Stories*. O emprego deste nome gerou diversas polêmicas levando o autor americano Robert Heinlein a propor o termo *speculative fiction* como seu substituto, tentando evitar o conflito que havia se estabelecido entre cientistas e literatos. O nome não se popularizou, a expressão ficção científica já havia se consolidado.

A história da ficção científica costuma ser dividida em fases.¹¹⁵ Considera-se que no foi entre as décadas de 1920 e 1940 que este gênero se difundiu nos Estados Unidos, em revistas de contos e de histórias em quadrinhos. A série Jornada nas Estrelas (que mais tarde ganhou o cinema) é um dos exemplos mais marcantes desse período. As décadas de 1920 a 1940 são consideradas como o “período clássico” da ficção científica.

Entre as décadas de 1940 e 1960 segue-se a chamada Era Dourada. Destaca-se a “fé” no progresso científico e as principais temáticas dessa fase giram em torno do controle demográfico, da possibilidade de um governo mundial, de fontes de energia permanentes, dos robôs, da clonagem, entre outros.

Dos anos 60 até os anos 80, vem a fase que é denominada a Nova Onda (*New Wave*). As mudanças culturais dos anos 60, os movimentos reivindicatórios (paz, direitos civis, movimento feminista) ocorridos em todo mundo (como a revolta

¹¹⁴ Fonte: Revista Galileu, edição 144, julho de 2003.

¹¹⁵ A classificação, e exemplificação das fases está baseada na reportagem de CHIOZZINI, *Daniel*. Ficção científica problematiza o presente em todos os tempos. **Revista ComCiência**. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/02.shtml>. Acesso em fevereiro de 2004.

estudantil de 1968, por exemplo) ocasiona diversas mudanças na narrativa de ficção científica. Neste período surgem os heróis solitários, paranóicos e angustiados por questões existenciais.

A última fase da ficção científica, denominada como *cyberpunk*, correspondente ao período dos anos 80 até os dias atuais. O período tem como característica a assimilação da cultura de massa (ou cultura pop) à ficção científica, que envolve elementos como a cultura *hacker*, o *rock* e a própria cultura do computador como um todo.

Muniz Sodré¹¹⁶ “classifica” as produções de ficção científica a partir de duas correntes: uma que seguiu mais o seu “pai” francês (Júlio Verne) e outra que seguiu mais pela linha do “pai” inglês (H. G. Wells). A primeira enfatiza mais o aspecto externo dos acontecimentos, das coisas, aposta nas grandes inovações tecnológicas, aventuras, descobertas, invenções. São exemplos otimistas, de glorificação à ciência e tecnologia, como os textos de John W. Campbell, que se tornou conhecido nos anos de 1930 e atuou como editor da revista *Astounding Science Fiction*.

A segunda “corrente” é definida por Sodré como de natureza sociológica, “com pretensões sérias”. Alguns desses autores produziram textos questionando o processo de desenvolvimento científico e tecnológico e também no âmbito social; muitas vezes profetizaram o futuro da civilização, como os livros *Admirável Mundo Novo* (Huxley) e *1984* (Orwell). Para estes autores a ficção é um instrumento de crítica social.

¹¹⁶ SODRÉ, Muniz. Best-seller: a literatura de mercado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

E há, ainda, os autores que seguiram por uma “linha neutra”, como Isaac Asimov, que apesar de tratar de temas políticos, não “defendia” nenhum deles.

O fator decisivo para a popularidade da ficção científica foi o cinema. Em 1902, Georges Méliès (1861-1938) levou para as telas o primeiro filme futurista, *Viagem à Lua*, e abriu as portas para aquele que viria a ser o gênero mais bem-sucedido de Hollywood. O sucesso no cinema levou também ao desenvolvimento do gênero na literatura, promovendo a proliferação de títulos, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa. A coleção italiana Urania, por exemplo, começou a ser publicada semanalmente em 1952 e até hoje se mantém na ativa. São cerca de 1.500 volumes, incluindo edições de luxo dos grandes títulos.¹¹⁷

Além do cinema, a ficção científica ganhou também o espaço da televisão, principalmente nos Estados Unidos, através das séries televisivas. Dois exemplos são os seriados espaciais da década de 60, *Jornada nas Estrelas* e *Perdidos no Espaço*, conhecidos hoje como dois dos maiores clássicos da ficção científica mundial.

2.3.1 Ficção científica no Brasil

Luciana Stegagno-Picchio¹¹⁸ em seu registro sobre a *História da Literatura Brasileira* aponta sucintamente a trajetória da ficção científica no Brasil, lembrando que ainda hoje o gênero é visto como “literatura menor”. Em geral, os escritores

¹¹⁷ Fonte: Revista Galileu, edição 144, julho de 2003.

¹¹⁸ STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

brasileiros costumam trabalhar com antecipações sociais, como por exemplo, *O presidente negro* ou *O choque de raças*, de Monteiro Lobato, publicado em 1926.

Só a partir de 1960 é que a ficção científica ganha mais espaço nas produções brasileiras, sendo considerada sua inauguradora Dinah Silveira de Queiros, com *Eles herdarão a terra* (1960). Outros autores brasileiros que incursionaram pela ficção científica são: Jerônimo Monteiro (*Fuga para canto algum*, 1961; *Visitantes do espaço*, 1963), André Carneiro (*Diário da nave perdida*, 1963; *O homem que adivinhava*, 1966) Guido Wilmar Sassi (*Testemunho do tempo*, 1963), Levy Menezes (*O 3º Planeta*, 1965).

A ficção científica aparece mais nos contos do que em romances nas produções brasileiras. Entre os anos de 1961 e 1966 foram publicadas quatro coletâneas de contos de ficção científica de escritores nacionais, como seqüência à antologia publicada em 1958 que reunia textos de autores estrangeiros, que teve sucesso de público. Nas coletâneas nacionais, autores como Raquel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Domingos Carvalho da Silva, firmados entre outros gêneros e já famosos, também se aventuraram no campo da ficção científica.

Luciana define como obra mais interessante da ficção científica brasileira a de Fausto Cunha, *As noites marcianas*, publicada em 1961. Para a autora, os anos 80 e 90 marcam o auge da ficção científica em todo o mundo, a partir de sua penetração no cinema e na televisão.

André Carneiro é considerado um dos mais importantes escritores e críticos de Ficção Científica no Brasil. É o único membro na América do Sul do "Science

Fiction & Fantasy Writers of América", entidade profissional de escritores americanos.¹¹⁹

2.4 As temáticas de FC

A característica principal das histórias de ficção científica é a tensão permanente entre o conhecido e o desconhecido. As situações apresentadas estão sempre "além da imaginação", nas quais os personagens e o próprio leitor precisam "identificar, prever e controlar fenômenos incontroláveis"¹²⁰. É esta também a situação que enfrenta o cientista diante de um problema ou impasse em seu laboratório.

Diversas conquistas, descobertas e revoluções já foram (e continuam sendo) promovidas pela atuação dos cientistas. Muitos benefícios já foram propiciados pelo desenvolvimento da Ciência. Mas nem tudo é positivo. Se por um lado já foram descobertas vacinas para doenças e construídas espaçonaves, que levaram o homem à lua, por outro lado há a bomba atômica e diversas outras atrocidades praticadas a partir do "uso" da ciência.

Assim, nas histórias de ficção científica o cientista pode ser o vilão ou o herói, com a mesma ênfase, intensidade.

A ciência é, para grande parte da humanidade, uma espécie de entidade invisível, na qual se crê, se confia, sem entender muito sua lógica nem questionar seus resultados ou necessitar de comprovações. É um outro "deus", uma "força

¹¹⁹ BOURGUIGNON, Marco A. M. *Ficção Fantástica*. André Carneiro. Disponível em <http://www.scarium.hpg.ig.com.br>. Acesso em 15/02/2005.

¹²⁰ TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986 (p. 17)

superior”, que a maioria das pessoas não entende ou compreende, mas considera que trabalha a seu favor. Ignora-se, muitas vezes, que sob o termo “ciência” englobamos uma diversidade enorme de áreas do conhecimento e campos de atuação. Cada uma dessas áreas com um universo próprio, um conjunto de conceitos, significados, universo já explorado e limitações, dúvidas, contradições.

No limiar entre o já conhecido, explorado e as dúvidas ou barreiras a serem rompidas é que a ficção científica define sua atuação, busca suas inspirações. Como define Tavares,

“ (...) temos que lembrar que a ficção científica utiliza muita matéria-prima da ciência, mas manipula os instrumentos da ficção. O resultado disso é que seu compromisso não é com a verdade e sim com a imaginação e a fantasia”.¹²¹

Por isso mesmo, embora não seja seu objetivo, a ficção científica acaba atuando, muitas vezes, como profeta do que está por vir. Ao trabalhar com limites da Ciência e inscrever-se no desconhecido, dando a ele uma “cara”, a ficção científica faz a antecipação do que está por vir, que pode ocorrer efetivamente ou não, já que a ciência é apenas o seu ponto de partida.

O tema mais freqüente na ficção científica é o contato com 'o outro', que pode ser uma comunidade extraterrestre ou o próprio homem no futuro. Outro ingrediente é o que Raul Fiker chama de maravilhamento.

“As surpresas que, na literatura convencional, são encontradas no enredo e no estilo, na ficção científica aparecem em maior grau no cenário, nos objetos e nas próprias personagens. A raiz desses dois recursos, no

¹²¹ TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986 (p. 24)

entanto, é a mesma: a sensação de estranhamento, que arrebatava o leitor/espectador e o prendia à história”.¹²²

Um dos temas mais comuns a todos esses tipos de narrativa é a figura do duplo ou como classifica Tavares, o “tema do Outro Eu, ou a justaposição do conhecido (o Eu) e do estranho (o Outro)”.¹²³ Na ficção científica, essa situação de semelhança, estranheza, se dá em geral, na relação entre o homem e o robô; o homem e o computador; o homem e o super-homem; o homem e o extraterrestre.

A vida artificial é outro tema recorrente nas histórias de ficção científica, sendo que essas “criaturas artificiais” seguiram aquele que seria o caminho previsível: criadas em laboratório, à imagem e semelhança do criador. A primeira obra considerada “oficialmente” como ficção científica trata, justamente, desta temática. Frankenstein, de Mary Shelley¹²⁴ é a primeira criatura gerada artificialmente na ficção científica. Esta figura do monstro foi logo sendo substituída pelo robô.

O robô da ficção científica não é como os robôs industriais que estão em nosso meio, programados para algumas funções específicas. Na ficção científica eles precisam parecer humanos porque o que está em jogo ali não é a funcionalidade técnica, mas sim o “impacto simbólico de uma presença – alguém que é ao mesmo tempo nosso reflexo e nosso instrumento, nossa criatura e nosso possível adversário”¹²⁵. Com a evolução da ciência, a máquina também foi perdendo seu espaço, sendo logo substituída pela figura do andróide (criatura

¹²² FIKER, Raul. Ficção Científica: Ficção, ciência ou uma épica da época?.

¹²³ TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986 (p. 13)

¹²⁴ SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o moderno Prometeu**. Tradução de Everton Ralph. São Paulo: Publifolha, 1998.

¹²⁵ TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986 (p. 61)

artificial idêntica a um ser humano), do *cyborg* (mistura de homem e máquina), e do clone (a replica biológica de um ser humano).

Em geral, essas “criaturas” (desde Frankenstein até os clones) são semelhantes aos humanos, mas algo neles os faz diferentes, sendo uma característica freqüente dos mesmos a insensibilidade e, em geral, lutam para aniquilar seus “criadores”.

A narrativa de ficção científica passou por diversos estágios no que se refere às temáticas enfocadas, desde a *space opera* das décadas de 1920 e 1930, às ameaças nucleares, invasões extraterrestres, antiutopias (como as de Huxley e de Orwell) até chegarem, nas décadas finais do século XX, no plano do indivíduo, por influência das teorias psicanalíticas. Se para Muniz Sodré esta característica está ligada às “perspectivas financeiras da contracultura” desencadeadas nas décadas de 1960 e 1970, pode também ser um indício de que a ficção científica vincula-se diretamente aos momentos históricos vividos e aos temores suscitados pela vida em sociedade a partir de suas transformações.

Não por acaso os temas mais comuns na ficção científica estão bastante próximos da cultura contemporânea: o fim do mundo; paradoxos temporais; inteligências artificiais; comunicação com outras formas de vida; desconstrução das diferenças entre o natural e o artificial, humano e não humano, real e virtual; mutações, reconstruções e criações de corpos humanos; transformações políticas. Temas estes que também estão presentes nas discussões filosóficas, científicas e políticas atuais.

No Brasil, poucos autores têm se aventurado nos domínios da ficção científica, seja na literatura, no cinema ou na televisão. Os autores brasileiros

costumam inclinar-se mais para a fantasia e para o realismo-mágico do que para as especulações científicas. Nas telenovelas, este gênero pouco tem aparecido ao longo de sua história.

As telenovelas costumam aventurar-se mais pelos domínios do fantástico, sobretudo as da Rede Globo. Não é raro aparecerem “entidades sobrenaturais” como anjos nas telenarrativas da Globo, além de outras criaturas como vampiros, lobisomens, feiticeiros entre outros eventos inexplicáveis. Na novela *Pedra sobre Pedra*, por exemplo, dois acontecimentos do rol do “estranho” estiveram presentes. O personagem Tião da Lua (Osmar Prado), não era Lobisomem mas sentia-se atraído pela Lua em noites de lua cheia e no final acabou voando em direção a ela; o personagem Jorge Tadeu (Fábio Jr.) depois de morto, aparecia para as mulheres da cidade que comiam uma flor branca que nascia em uma misteriosa árvore que havia “brotado” no lugar onde o fotógrafo havia morrido. Novelas como *Vamp* e *O Beijo do Vampiro* levaram às telas a figura dos “sugadores de sangue”, os vampiros, como já denunciavam os nomes das telenovelas. Atualmente, na novela *América*, o personagem Tião (Murilo Benício) encontra-se com o fantasma de seu pai. Os exemplos são muitos e demonstram como a telenovela incursiona pelo mundo do “fantástico” sem, entretanto, jamais se desvincular de sua principal característica – a verossimilhança.

No campo da ficção científica, as incursões têm sido mais modestas, embora tenhamos exemplos antigos. Em 1968 a novela *Redenção* promovia o primeiro transplante de coração na ficção televisiva. A telenovela realizou com sucesso o que ainda não se conseguia fazer na realidade da prática médica brasileira, embora já se vislumbrasse essa possibilidade. *Redenção* antecipava a

concretização de uma experiência que viria tornar-se procedimento de rotina. Como se vê, a ficção científica está bem próxima, nas telenovelas brasileiras, da divulgação da ciência, do jornalismo científico, ficando difícil estabelecer seus limites.

A própria Glória Perez já havia trabalhado com discurso científico ou divulgação da ciência em outra telenovela. Em *Barriga de Aluguel* a autora levava aos lares brasileiros a discussão sobre inseminação artificial.

Em *Kubanacan* temos uma temática bastante típica da ficção científica – a viagem no tempo, na verdade só revelada no fim da novela. O mais comum, entretanto, é a mistura entre o que já é possível de se produzir cientificamente e o que está em vias de ser possível. Esta é a temática de *O Clone*. Este é o modelo seguido por Glória Perez: a inspiração na ciência (como nos clássicos de FC) e a inserção do discurso e da discussão científica.

Capítulo 3 – Clímax

- (Albieri) *Meninos! Do alto dessas pirâmides quatro mil anos vos contemplam! E pensar que daqui a mais quatro mil anos elas vão estar aí! E quem sabe a gente também não esteja?*

- (Diogo) *Pode ser mesmo que um dia ninguém morra mais, não pode Albieri?*

- (Albieri) *Mesmo que morra; se a gente fizer um clone, uma cópia da gente, já pensaram? Cada vez que eu for ficando velho faço uma cópia novinha de mim... é um jeito de ficar eterno, de vencer o tempo, a morte! Os egípcios antigos tentaram vencer o tempo com as múmias... A tentativa do século 21 vai ser o clone!*

– (Albieri olhando no espelho) *Há muito tempo, a ciência sabe o que é necessário para fazer o clone humano. E quando algo é tecnicamente viável não há por que não fazê-lo. Eu fui apenas o mais ousado entre meus pares. Fazer o reflexo de Narciso sair das águas. A imagem sair do espelho e conviver comigo. Essa minha imagem teria alma? Teria vida própria ou seria eu dividido em dois corpos? Seria um milagre de Deus ou uma cilada da vaidade humana?*

Estas falas de Albieri estão nos dois primeiros capítulos de O Clone. Ainda na primeira semana da telenovela, a população brasileira seria testemunha da realização da clonagem humana – na ficção. Com a morte acidental do afilhado Diogo, Albieri utiliza uma célula do irmão gêmeo do morto (Lucas) para devolvê-lo à vida.

O grande tormento de Albieri, suas dúvidas, conflitos éticos e morais são divididos, exclusivamente, com os telespectadores. Dentro da trama, as experiências de Albieri não têm testemunhas, colaboradores ou cúmplices.

Quando Albieri se dá conta do que fez, já não pode mais impedir as conseqüências. Resta-lhe acompanhar o desenvolvimento de sua “criatura”, durante a gestação, na infância, até a vida adulta. O conflito do cientista se torna uma obsessão. Albieri se transforma na sombra do clone, escondendo a verdade de todos na trama e estabelecendo um vínculo de cumplicidade cada vez mais forte com os telespectadores.

Somente nos últimos meses da narrativa o feito seria revelado às demais personagens da trama, alcançando assim o clímax, o ponto máximo da narrativa, quando Léo descobre ser uma cópia de Lucas e o encontro entre os dois acontece. Antes disso, Léo apaixona-se por Jade, torna-se amigo da filha de Lucas, encontra-se com Leônidas. Ao mesmo tempo, Albieri é denunciado por Edna, sua esposa, ao Conselho de Medicina, que não acredita ter ocorrido a clonagem.

Apesar de caracterizar-se como ficção científica, a forma como Glória Perez tratou a clonagem em seu enredo tem a ciência como sustentação e não apenas como inspiração. Por diversas vezes ficção e realidade se misturaram, sobretudo a partir do momento em que a clonagem foi revelada. Mesmo a descrença do Conselho de Medicina é um exemplo da interpenetração do real na ficção e do reforço à verossimilhança como característica essencial da narrativa da telenovela, já que esta foi a atitude da comunidade internacional de medicina no que se refere à declaração feita por Antinori¹²⁶.

O discurso científico está presente no enredo de O Clone, por isso mesmo, faz-se aqui uma breve conceituação de clonagem, uma vez que a própria autora

¹²⁶ Médico italiano que declarou, em 2002, já ter realizado a clonagem de um ser humano.

utilizou diversas fontes científicas para a construção das falas de suas personagens e, inclusive, recorreu à consultoria de médicos e geneticistas para a construção de sua narrativa.

3.1 Sobre a clonagem e seus conceitos

“Clone - Linhagem de microorganismos geneticamente iguais, descendentes todos de um mesmo e único indivíduo por sucessivas reproduções vegetativas ou assexuadas.”¹²⁷

“Entidade biológica, mono ou pluricelular, originada por reprodução assexuada de uma única célula ou único indivíduo. Os membros de um clone são geneticamente idênticos”.¹²⁸

A origem etimológica da palavra clone está na expressão grega *klón*, que significa broto. Pressupõe a existência de um indivíduo gerador e reprodução assexuada. “Toda vez que um ser é gerado a partir de células ou fragmentos de uma mesma matriz, através de um processo de reprodução assexuada que resulta na obtenção de cópias geneticamente idênticas de um mesmo ser vivo, acontece uma clonagem”.¹²⁹

Destacam-se, como momentos importantes na história da clonagem, os seguintes acontecimentos:¹³⁰

¹²⁷ SOARES, José Luís. Dicionário etimológico e circunstanciado de biologia. São Paulo: Scipione, 1993.

¹²⁸ MANUILA, L.; MANUILA, A.; NICOULIN, M. Dicionário Médico. São Paulo: Organização Andrei, 1997. (Versão em português da 7. ed. do original francês “Dictionnaire Médical”, publicado por Masson Éditeur S. A., Paris/França.)

¹²⁹ BUENO, Marco. Tipos de clonagem e células-tronco. **Jornal Zero Hora**. Caderno de Vestibular. Porto Alegre, 10/04/2004.

¹³⁰ Baseado no texto do biólogo e professor BUENO, Marco. Tipos de clonagem e células-tronco. **Jornal Zero Hora**. Caderno de Vestibular. Porto Alegre, 10/04/2004.

* Em 1938 Hans Spermann, embriologista alemão (Nobel de Medicina em 1935) propôs um experimento que consistia em transferir o núcleo de uma célula em estágio tardio de desenvolvimento para um óvulo. Considera-se esta como a origem da idéia de clonagem.

* Em 1952, Robert Briggs e Thomas King, da Filadélfia, realizam a primeira clonagem de sapos a partir de células embrionárias.

* Em 1984, Steen Willadsen da Universidade de Cambridge clonou uma ovelha a partir de células embrionárias jovens.

* Em 1986, um grupo de pesquisadores da Universidade de Wisconsin clonou uma vaca a partir de células embrionárias jovens do mesmo animal.

* Em 1995, Ian Wilmut e Keith Campbell, da estação de reprodução animal na Escócia, partiram de células embrionárias de nove dias para clonar duas ovelhas idênticas chamadas de "Megan" e "Morag". No ano seguinte surgiu "Dolly", clonada pelas mãos destes mesmos pesquisadores a partir de células congeladas de uma ovelha.

“Esta foi a grande inovação - e que gerou a grande repercussão do caso - um clone originado não de uma célula embrionária, mas sim de uma célula mamária. Em 1997, Dolly teria seu nascimento anunciado, sendo o marco de uma nova era biotecnológica. Posteriormente à ovelha mais famosa do mundo, surgiram clones de bezerras, cabras, camundongos, porcos e macacos *rhesus*. A corrida tecnológica da clonagem tem como países líderes os Estados Unidos, a Escócia, a Inglaterra, o Japão, a Nova Zelândia e o Canadá”.¹³¹

¹³¹ BUENO, Marco. Tipos de clonagem e células-tronco. **Jornal Zero Hora**. Caderno de Vestibular. Porto Alegre, 10/04/2004.

* Em 1999, no Canadá, os cabritos trigêmeos Danny, Clint e Arnold tiveram genes de aranha introduzidos em seus núcleos celulares. Espera-se um dia produzir-se um tecido semelhante à seda a partir do leite de cabra.

* Em 2001, nos EUA, a Universidade A&M inicia a produção de gatos clonados, o primeiro deles chamado Copycat. O objetivo apontado é o de estudar a Aids felina, em alguns aspectos semelhante à Aids humana. Há suspeita de que o verdadeiro motivo seja repor bichos de estimação.

* Desde 2001 no Brasil, a Embrapa criou Vitória, a primeira bezerra clonada brasileira.

* Em 2003, nos EUA, foi clonado o primeiro animal selvagem, o veado-de-cauda-branca, a partir da manipulação das células de um cervo que já estava morto.

* Em 2003, na Itália, após 328 tentativas fracassadas, nasceu Prometea, a primeira égua clonada. O objetivo da clonagem em cavalos era de perpetuar linhagem de animais vencedores em competições.

* Em 2005, na Coreia do sul, foi criado o primeiro cachorro clone do mundo. Snuppy foi gerado a partir da orelha de outro cão.

3.1.1 Mitos e temores

No século XIX, Champolion decodificou os hieróglifos egípcios. Em 1985, Thierry Gandion publicou o seu revolucionário *Secret Code of the Bible*. O poeta norte-americano Edgar Allan Poe, que viveu de 1809-1849, deixou poemas em

taquigrafia que até hoje, depois de sua morte, não foram decifrados. E, com o segredo dos códigos da vida (Genoma) revelado no dia 12 de fevereiro de 2001, depois de 15 anos de estudos, a humanidade deu um grande passo para a resolução dos enigmas mais crucias.¹³²

O Genoma refere-se ao conteúdo de material genético de um organismo, mas alguns cientistas acham muito cedo para fazer uma análise completa do que representa o que foi revelado ao mundo, até porque os pesquisadores ainda desconhecem o significado de boa parte das seqüências que descobriram. A sensação que a comunidade científica vive neste momento assemelha-se à de Champolion ao tentar decifrar os hieróglifos da Pedra da Roseta e do Dr. Victor Frankenstein¹³³ de construir fora do ambiente natural, um novo ser.

É a Ciência que invade a ficção ou seria o contrário? O que já sabemos é que esses avanços trazem e ainda trarão à tona diversas questões e conflitos de ordem ética, moral, filosófica, cultural e religiosa. A clonagem é o grande exemplo dessas discussões, dos temores que suscita.

Além das questões éticas, jurídicas e morais que giram em torno da clonagem, há uma que remete a um longínquo embate: aquele que defronta ciência e religião. Certamente os confrontos entre essas duas visões de mundo não são novos, mas encontram uma especificidade ao relacionar-se com formas de reprodução artificial e clonagem, pois colocam em cena a possibilidade de

¹³² Baseado no texto de RASKIN, Salmo. **A conquista do Genoma**. Disponível em: <http://www.genetike.com.br/Genoma1.htm>. Acesso em 23/04/2002.

¹³³ SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o moderno Prometeu**. Tradução de Everton Ralph. São Paulo: Publifolha, 1998.

dessacralização da vida pela ciência, em oposição à sacralidade afirmada pelas religiões.

Guardadas as devidas diferenças entre as religiões, as críticas à clonagem encontram pontos comuns, como o questionamento das relações de parentesco, que podem abalar o ideal de família, o questionamento da identidade do indivíduo clonado e a possibilidade de aprimoramento genético a partir de um ideal eugênico. Entre as críticas comuns destaca-se a pretensão do homem em comparar-se a Deus. Glória Perez nos conta exatamente a história conflitante de um ser que, sendo gerado fora das condições “aceitas por Deus”, sente-se solitário no imenso mundo ao seu redor e, através de sua narrativa, nos questiona quanto à importância da existência de Deus para explicar o surgimento do homem e sua vida sobre a terra.

Este conflito religioso foi explicitado por Glória Perez através do personagem Ali (Stenio Garcia), amigo de Albieri, que atuava como uma espécie de “consciência” do amigo cientista, alertando para os riscos de “brincar de ser Deus”, como fica claro no diálogo a seguir:

(Ali): Então você não está mexendo com essa coisa de clones?

(Albieri): Já falei pra você, Ali: só trabalho com animais.

(Ali): O que salvou você foi a falta de coragem! Senão você estava aí, metido nessa equipe americana que anunciou a primeira clonagem de gente.

(Albieri): Ali!

(Ali): Eu sei que você preserva muito seu nome, tem sua fama de grande defensor da ética... Tem medo de ver sua

reputação arranhada. Conheço você antes de você ter barba, Albieri. Sei que essa idéia de clonagem de gente fascina você desde que a gente era estudante

(Albieri): Mas é fascinante mesmo! Ou não é?

(Ali): Me diga uma coisa, Albieri - Você acha que alguém já fez um clone humano? Que já existe algum clone solto aí pelo mundo

(Albieri): Bom... Você sabe que em 1978, 1978, hem, o Rorvik

(Ali): Quem é o Rorvik?

(Albieri): O Rorvik é um autor que já escreveu vários livros, livros sérios de divulgação científica. Em 1978 ele publicou um livro chamado À Sua Imagem, e nesse livro ele relata uma experiência financiada por um milionário que queria ter um filho exatamente igual a ele, um clone dele.

(Ali): Sei...

(Albieri): Esse milionário teria reunido uma equipe de pesquisadores, que montaram um laboratório no sudeste asiático e uma mulher do local serviu de mãe de aluguel... O livro foi publicado depois do nascimento da criança e tudo tinha corrido muito bem, segundo ele informa.

(Ali): Isso não é ficção?

(Albieri): Pelo menos foi publicado por uma editora reconhecidamente séria, a Lippincott, como obra de não-ficção! Se for verdade, e eu acredito que seja, esse clone teria agora 23 anos!

(Ali): No tempo dos gregos a gente sabe de homens que se perderam porque caíram na tentação de roubar o conhecimento dos deuses... Agora não são mais homens isolados... A gente vê uma civilização inteira querendo apagar deus e tomar o lugar dele! Onde é que o ocidente vai parar, Albieri? O Deus de vocês é a ciência!

(Albieri): Deus e a ciência não são tão incompatíveis assim: outro dia estava conversando com um amigo, o Alex, e ele me lembrou um pensamento de Nietzsche, que dizia: foi Deus que, terminado o seu trabalho, pôs-se ao pé da ciência e

descansou do cansaço de ser Deus.

(Ali): Ora, Albieri! Não me venha defender Deus com Nietzsche! Foi Nietzsche quem disse também que Deus está morto!

Albieri foi “condenado” pelas duas religiões presentes na trama de Glória Perez, tanto pela crença islâmica, defendida por Ali, quanto pela igreja católica, com a participação especial de Francisco Cuoco vivendo um padre, amigo de Albieri, que aparece na trama nos últimos meses de exibição, quando a clonagem passa a ser revelada às personagens.

3.2 O narrador Albieri¹³⁴

Gloria Perez caracteriza seu cientista nos moldes como costuma ocorrer nas produções de ficção cientista: o estereótipo do cientista solitário¹³⁵, desligado do mundo a sua volta, que vive para suas experiências. Esquisito, um “ar” de maluco, não se relaciona muito com as pessoas à sua volta.

¹³⁴ Não se fará aqui uma discussão ou caracterização da figura do narrador no texto narrativo já que não constitui o foco de análise deste estudo. A discussão se dará em torno do personagem Albieri, que em determinados momentos atuou como narrador, no que se refere à temática da clonagem, constituindo ponto importante na discussão sobre como a temática foi desenvolvida no enredo da telenovela. Deste modo, apresenta-se aqui apenas uma breve conceituação feita por Reis e Lopes para a especificação do que se está entendendo por narrador. Conforme Reis e Lopes (vide referências bibliográficas) não se pode confundir autor com narrador. O primeiro “corresponde a uma entidade real e empírica”, já o segundo deve ser entendido como “entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa”.

¹³⁵ Ele só se casa com Edna, personagem de Nívea Maria, muito tempo depois de realizar a clonagem.

Albieri passa longas noites em seu laboratório ou em sua casa pensando em seus experimentos, antes e depois de realizar a clonagem. Esta personagem repete os estereótipos das produções de FC, onde o cientista pode aparecer como herói ou vilão, com a mesma intensidade, sendo que suas atitudes podem representar grande risco para a humanidade. É na solidão de seu laboratório, na clínica que coordena, que numa madrugada, Albieri realiza a clonagem humana, substituindo o núcleo do óvulo de Deusa (interpretada por Bia Lessa) pelo núcleo da célula de Lucas. Na manhã seguinte, os médicos da clínica realizam a inseminação artificial em Deusa, sem que esta saiba que será, na verdade a “barriga de aluguel” do clone criado por Albieri.

Esta ação constitui o eixo central de todo o enredo. As únicas testemunhas de Albieri são os espectadores que acompanham a telenovela. Albieri atua, assim, em diversos momentos da trama como o narrador da história. Sua caracterização transita sempre entre a figura do cientista “maluco”, perdido em seus devaneios, alienado da realidade, escravo de seus conhecimentos e de seus “erros científicos”. Esta caracterização é semelhante à apontada por Foucault no estudo das narrativas de Julio Verne, na forma como os cientistas de suas histórias são caracterizados. Entre as principais características (as quais também podemos entrever em Albieri) Foucault¹³⁶ destaca:

1. O cientista está sempre à margem da história: não é ele o herói, embora ele seja o personagem central da história, as aventuras não se passam com ele.

¹³⁶ FOUCAULT, M. Por trás da fábula. In. Estética: literatura e pintura, música e cinema. **Coleção Ditos e Escritos**, vol. III. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

2. É um puro intermediário, ele mede, multiplica, divide, ou seja, faz todas as considerações científicas, não separa isso de sua vida pessoal, é como se vivesse em um outro espaço. Ou como aponta Foucault

“(…) ele é distraído, não apenas com a negligência atribuída pela tradição aos cientistas, mas com uma distração mais profunda: afastado do mundo e da aventura, ele aritmetiza; afastado do saber inventivo, ele o cifra e o decifra. O que o expõe a todas as distrações acidentais manifestadas em seu ser profundamente abstrato”.¹³⁷

3. Está sempre colocado no lugar da falta. Ou encarna o mal ou o permite sem desejar provocá-lo; pode ser um exilado ou maníaco gentil. Quando é simpático, próximo de ser um herói positivo, é no próprio exercício da ciência que surgem suas dificuldades. O cientista é aquele a quem falta alguma coisa.

Na telenovela, a figura do narrador é muito mais difusa que nas produções literárias. Em geral, o narrador é a câmera, este narrador ausente e ao mesmo tempo onipresente, que tudo vê e tudo conta ao telespectador, seu cúmplice. Outra característica é que o papel de narrador pode ser “assumido” por várias personagens, dependendo da cena, já que a telenovela se caracteriza por trabalhar com “várias tramas” dentro da trama maior, do enredo que articula toda a produção.

A caracterização de Albieri, sua atuação, as conseqüências de seus atos, pode ser comparada com o estereótipo do Dr. Victor Frankenstein. Assim como no romance de Shelley, a criatura de Albieri também se revolta contra seu criador,

¹³⁷ FOUCAULT, M. Por trás da fábula. In. Estética: literatura e pintura, música e cinema. **Coleção Ditos e Escritos**, vol. III. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 215

especialmente quando este descobre a verdade. Uma das cenas que destaca este aspecto é a de Léo buscando informações sobre a ovelha Dolly numa banca de jornal. O jornalista mostra a Léo uma revista científica, mas ele não consegue ler, por estar “em língua estrangeira”. O desespero de Léo com a possibilidade de envelhecimento precoce que afetava o único ser do mundo que havia sido gerado da mesma forma que ele, cria um forte interesse pelas consequências da experiência científica perante a sociedade. O limiar entre real e ficção torna-se ainda mais tênue, destacando que, como solução narrativa, Glória Perez vai além da ficção científica e mergulha efetivamente no “discurso da ciência”.

Quanto o grande feito realizado por Albieri ameaça vir à tona, sua covardia se revela, o temor pelas consequências de seus atos o assola com a mesma intensidade que o desejo de ser famoso, admirado, reconhecido por seu feito. Glória Perez busca, mais uma vez, no real o argumento para que as ações de Albieri sejam avaliadas ou analisadas pela população. No início do sétimo mês de exibição da telenovela no Brasil (abril de 2005), os jornais de todo o mundo publicaram a notícia de que uma paciente do médico italiano Severino Antinori poderia estar grávida do primeiro clone humano do mundo. Esta notícia foi assimilada à trama e, muitas vezes, em seu laboratório ou nos devaneios em sua casa, Albieri se via nas manchetes dos jornais contestando Antinori e afirmando que ele havia realizado a primeira clonagem humana, já que sua “criatura” já estava com 20 anos e a do médico italiano ainda nem havia nascido. A personagem Albieri dialoga com o cientista real. Ficção científica e divulgação da ciência se misturam mais uma vez. Não por acaso, neste período *O Clone* atingia o auge de popularidade, registrando média de 54 pontos no Ibope, com pico de

62, sendo que no último capítulo a novela rompeu a barreira dos 60 pontos, sucesso ainda não repetido por nenhuma outra telenovela brasileira.

A autora de *O Clone* usa em seu enredo os dilemas que marcam a discussão sobre a clonagem na sociedade: o aspecto ético-religioso (vida criada artificialmente, confronto contra a idéia de Deus, questionamento sobre a alma; denúncia ao Conselho de Ética de Medicina).

Mas os membros do Conselho de Ética não acreditam na existência de um clone humano, já com vinte anos de idade. Alguns cientistas defendem, inclusive, a impossibilidade de sucesso de uma experiência desse tipo. Quando sua própria mulher depõe contra ele, Albieri se acovarda definitivamente. Sua vaidade não suporta a submissão a qualquer tipo de censura. Prefere desaparecer, fugir para sempre, a enfrentar as conseqüências da ousadia de querer criar a vida.

Frankenstein recupera um antigo mito, sendo por isso mesmo chamado de “o moderno Prometeu¹³⁸”. O mesmo se repete em *O Clone*. Entretanto, ao contrário de seu arquétipo Frankenstein, Albieri não destrói sua criatura. No

¹³⁸ Prometeu, conforme a mitologia Greco-Romana, era filho do titã Lápeto e de Climene. Ele manteve-se neutro durante a luta entre os Titãs e os Olímpicos. Entretanto, quando notou que a vitória caberia aos Olímpicos, ofereceu seus préstimos a Júpiter. Desse modo, foi recebido no Olimpo, participando da assembléia e dos banquetes das divindades. Certa vez, Prometeu foi enviado à terra com a incumbência de criar um ser diferente dos animais. Aproveitando-se dessa oportunidade para vingar-se do pai dos deuses, que destruíra sua raça, apanhou o barro do chão, umedeceu-o com água e esculpiu a massa, até obter feições iguais às de um deus. Inspirado nessa primeira estátua, modelou várias outras. Em seguida, insuflou-lhes a fidelidade do cavalo, a força do touro, a esperteza da raposa, a avidez do lobo. Minerva fez as novas criaturas sorverem algumas gotas de néctar e elas adquiriram o espírito divino. Estava criada a raça humana. Algum tempo depois, num banquete em que um boi seria dividido entre os olímpicos e os homens, Prometeu encarregou-se de fazer a partilha. De um lado, pôs a carne e as entranhas do animal; de outro, apenas os ossos, disfarçados sob gordura branca. Júpiter escolheu a segunda parte. Ao verificar que fora vítima de um artil, encolerizou-se contra Prometeu e os mortais. Para puni-los, escondeu o fogo, último elemento que lhes faltava para desenvolverem uma civilização. Então Prometeu voou até o céu, acendeu um galho nas brasas do carro solar e entregou a chama ao homem. Numa variante da lenda, ajudado por Minerva, ele roubou o fogo da forja de Vulcano. Enganado mais uma vez, Júpiter, para vingar-se, mandou Pandora à terra para espalhar toda a sorte de desgraças entre os homens e acorrentou Prometeu no cume do monte Cáucaso, onde uma águia ia todos os dias comer-lhe o fígado imortal. Apesar do sofrimento, o titã manteve sua atitude de revolta. Desafiou Júpiter, declarando que sabia um segredo sobre sua deposição. Passados 30 anos, ou trinta séculos, segundo alguns, Júpiter permitiu que Hércules libertasse Prometeu. Este revelou um oráculo, segundo o qual se Júpiter esposasse Tétis, ela teria um filho que o destronaria...

confronto entre os dois, o amor supera os problemas e Léo e Albieri caminham juntos deserto adentro, rumo ao desconhecido.

3.3 A verossimilhança ou: o discurso científico na ficção

Para compor a trama científica no enredo de *O Clone*, Glória Perez utilizou como fonte reportagens sobre genética e clonagem publicadas nos jornais e revistas nacionais e internacionais, além de recorrer à consultoria de dois geneticistas e uma médica, medidas que revelam a preocupação com a verossimilhança. Esta busca no “real” foi inclusive usada como “saída narrativa” já que muitas vezes o noticiário científico entrou no enredo de *O Clone*.

A presença do cientista “real” Severino Antinori é um dos principais exemplos do limiar tênue entre ficção e realidade em *O Clone*. Quando este anuncia o “projeto do clone humano”, a notícia é assimilada pela telenovela, sendo alvo de discussão entre os cientistas da ficção, como se vê no diálogo a seguir, em que Albieri é apresentado ao geneticista Simonetti (Luiz Carlos Arutin) pelo presidente do conselho de ética, Dr. Vilela (Sérgio Mamberti):

(Vilela): Eu queria apresentá-lo ao Dr. Simonetti. Dr. Simonetti é extraordinário, um opositor ferrenho do Antinori.

(Dr. Simonetti): É claro, não se pode clonar um ser humano. Não dá pra aplicar essa tecnologia em seres humanos. Isso é bravata, mentira. Essa gente quer aparecer a todo custo e sai por aí vendendo enganos.

(Vilela): Essa também sempre foi a minha posição. É o que eu sempre digo a esses geneticistas que aparecem por aqui dizendo que vão fazer o clone, que já fizeram... (Membro do conselho): O que é que não se faz por quinze minutos de sucesso...

(Simonetti): Pois eu desafio a qualquer um a me mostrar um resultado como esse. Não há hipótese nenhuma, senhores, uma experiência como essa não pode dar bons resultados.

(Vilela): Eu acho que nós todos aqui concordamos plenamente com o doutor Simonetti. Aliás, eu gostaria de me desculpar, Albieri, mas eu já cedi o horário da sua palestra ao nosso querido dr Simonetti. Eu tenho certeza que você vai compreender que, afinal de contas o Dr. Simonetti tem muito a nos dizer sobre o tema clonagem humana, hoje em dia é o centro das nossas discussões mundialmente.

(Albieri): É, eu estou vendo, realmente ele tem muito a dizer... (Albieri sai.).

Esta cena é marcada pela menção a fatos reais que foram divulgados nos meios de comunicação, pressupondo que o telespectador já os conhece e consegue identificar o que é real e o que é ficção. Por exemplo, que o geneticista Severino Antinori, existe na vida real e tornou-se famoso por defender a clonagem humana, tendo anunciado, inclusive, que o projeto de gerar um clone humano já estaria em andamento. Ficção científica e jornalismo científico se confundem.

Quando Antinori fez seu “pronunciamento”, muitas notícias enfocaram a incredulidade da comunidade científica em todo o mundo quanto a suposta realização da clonagem. Esta atitude foi também incorporada na telenovela, como se vê no diálogo acima. Simonetti afirma ser impossível aplicar as técnicas de clonagem de animais em seres humanos. O posicionamento recebe o reforço de Vilela, que já apresenta o colega como “extraordinário” por ser opositor de

Antinori. Indiretamente, Vilela está dirigindo sua crítica a Albieri pois este já havia lhe “confessado” ter realizado a clonagem humana, enfatizando a descrença no feito de ambos os cientistas (o da ficção e o real). Justamente por não acreditar na realização da clonagem, Vilela retira Albieri da convenção substituindo sua palestra pela de Simonetti, com medo que o cientista acabasse fazendo uma confissão pública.

Novamente a autora usa como “saída narrativa” o mergulho nos fatos reais, misturando-os à trama. Em nenhum momento se faz a clara menção de que Antinori é uma “figura” real e apenas os telespectadores que acompanham mais atentamente as notícias científicas divulgadas nos jornais são capazes de perceber a mistura entre a ficção e a realidade.

A construção da narrativa leva, até mesmo, a uma certa rivalidade entre Albieri e Antinori no que se refere a quem teria realizado a primeira clonagem humana. Um cientista fictício e outro real numa verdadeira “batalha de egos”.

Até mesmo entre os telespectadores que acompanham os noticiários e sabem que Antinori é “real”, a rivalidade entre este e o cientista fictício pode levar a uma certa desconfiança sobre o exercício da ciência, nos laboratórios fechados, distantes da maioria da população, cujos resultados nem sempre chegam ao domínio público. *O Clone* acaba despertando a indagação: será que o clone humano já existe? Este ar de desconfiança suscitado pela telenovela provocou diversas críticas a Gloria Perez por parte da comunidade científica brasileira.

Uma das principais críticas dirigidas à autora quanto à abordagem da clonagem em sua narrativa se deu, justamente, pela construção de seu “cientista”, considerado pela comunidade científica como totalmente desprovido de ética, o

que poderia levar a uma construção de imagem negativa quanto ao exercício da ciência na “vida real”.

3.4 A divulgação da Ciência

Apesar de trabalhar com ficção científica (já que ainda não se provou ser possível realizar a clonagem de seres humanos) Glória Perez utiliza como “solução narrativa” o discurso da ciência, o jornalismo científico e alcança o objetivo que muitas vezes o jornalismo científico não consegue atingir – a promoção do debate público. O sucesso se dá porque, seguindo a lógica da narrativa da telenovela, Glória Perez fala, através de seus personagens, a linguagem que o cidadão comum consegue entender.

Entre as maiores críticas feitas ao jornalismo científico, a principal delas está na dificuldade da “tradução” da linguagem científica para o entendimento da população, sem que isso incorra em distorções da informação. Um estudo realizado em 2000¹³⁹ pelo autor desta pesquisa, identificou justamente essa problemática: ao tentar “traduzir” a linguagem técnica, o jornalista muitas vezes distorce o conteúdo da informação.

De acordo com Burkett¹⁴⁰, a redação científica como é hoje, deriva de um sistema de comunicação secular. Teve seu início no século XVI quando os primeiros cientistas se defrontavam com a censura e as atividades da Igreja e do

¹³⁹ SANTOS, R. S. et al; **Mitificação da Ciência** – o discurso utilizado pelo jornal A Notícia para a construção das matérias científicas. In: Vozes e Diálogo. Revista do laboratório de mídia e conhecimento do CEHCOM/UNIVALI. Itajaí, abril de 2000, Ano 4, n. 4, p. 49-54.

¹⁴⁰ BURKETT, Warren. **Jornalismo Científico**. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

Estado no exercício de suas atividades. Encontravam-se às escondidas em várias cidades para informarem uns aos outros sobre suas descobertas relativas à nova filosofia natural. Das reuniões desses grupos de elite, que compreendia nobres, eruditos, artistas e mercadores, brotou a tradição da comunicação aberta e oral sobre assuntos científicos.

A redação de Ciência é um entre muitos novos tipos de comunicação especializada que evoluem no século XX. Os redatores de ciência podem ou não ser formalmente treinados em uma ou mais ciências. A redação científica tende a ser dirigida para fora, para audiências além da estreita especialidade científica na qual a informação se origina.

“O escritor de ciência torna-se parte de um sistema de educação e comunicação tão complexo como a ciência moderna e a sociedade mais ampla. Em seus alcances mais extremos, a redação científica ajuda a transpor a barreira entre cientistas e não-cientistas”.¹⁴¹

Para Mello¹⁴², o jornalismo científico não é e não tem sido uma atividade voltada para a democratização do conhecimento, para a divulgação daqueles processos de produção do conhecimento novo, capaz de adquirir relevância social. “Tal como tem sido concebido e praticado entre nós, o jornalismo científico converteu-se em instrumento de transferência tecnológica e manutenção do poder”.¹⁴³

¹⁴¹ BURKETT, Warren. **Jornalismo Científico**. Rio de Janeiro: Forense, 1990. (p. 6)

¹⁴² MELLO, J. M. Impasses no Jornalismo Científico. Comunicação e Sociedade – Jornalismo Científico; Jornalismo Brasileiro – **Revista Semestral de Estudos de Comunicação**. Campinas. Ano IV, nº 7. Março de 1982. p. 19-24.

¹⁴³ Idem, p. 21

O jornalismo científico tem tratado a ciência de forma mítica e acaba atuando em função do poder científico e quase nada contribuindo para democratizar o conhecimento. Tem assumido uma posição em certo sentido marginalizada e atrofiada. Essa marginalização vem do pequeno espaço que consegue conquistar nos meios de comunicação, seja com os impressos ou com os audiovisuais. A atrofia acontece porque, geralmente, a presença dos fatos científicos no noticiário cotidiano se faz sob o signo do fantástico, do sensacional, do inusitado.

Segundo Assmann¹⁴⁴ o jornalista científico enfrenta obstáculos em seu dia-a-dia, o que tem contribuído para a permanência do modelo de jornalismo científico adotado em nossa sociedade. Para o autor, esses obstáculos são:

“(...) a compartimentação das seções nos jornais e periódicos, que restringe o conceito de ‘científico’ a áreas separadas dos assuntos econômicos e políticos; a preferência pelas ‘coisas curiosas e extravagantes’ e não pelos fatos relevantes para o povo; a secundarização dos assuntos ‘científicos’, enviados a páginas de menor leitura; a desinformação sistemática praticada, neste campo, pelas agências noticiosas; o caráter de ‘pré-selecionado’ do pouco que as agências informam, o hermetismo e secretismo das instituições científicas, a necessidade de armar-se de fontes alternativas de informação (...)”.

Nas reportagens de ciência, o jornalista estabelece uma comparação entre o fenômeno científico e os processos cotidianos a fim de tornar claro ao leitor o fenômeno relatado. Tudo deve parecer fácil, compreensível.

¹⁴⁴ ASMANN, H. Elementos para uma Teoria da “Notícia Científica”. Comunicação e Sociedade – Jornalismo Científico; Jornalismo Brasileiro – **Revista Semestral de Estudos de Comunicação**. Campinas. Ano IV, nº 7. Março de 1982. p. 25-38.

Um público não especializado tem mais dificuldade para entender a linguagem científica. Nos meios de comunicação de massa a ciência é “popularizada”, o que, às vezes, pode significar “sensacionalizada” – condições necessárias à compreensão da informação. “Mulheres, homens e crianças, na maioria das vezes com tempo limitado e freqüentemente cansados, têm pouco incentivo para mergulharem na prosa indigesta, que pouco significado oferece às suas vidas cotidianas”¹⁴⁵

A essência do jornalismo científico é definida por José Reis, o mais importante representante do jornalismo científico brasileiro, a partir da seguinte definição:

“A divulgação científica procura familiarizar o leitor com o espírito da ciência. Um dos meios para isto é a explicação, em linguagem acessível ao grande público, dos fatos da ciência à proporção que eles são obtidos; assim o leitor aprecia a ciência como processo pelo qual se produz o conhecimento, a ciência em seu sentido dinâmico e não como disciplina estática”¹⁴⁶

O que é notícia para o jornalismo pode não ser notícia para a ciência, e este é um dos motivos de desentendimento entre jornalistas e cientistas, o que leva estes últimos, muitas vezes, a temerem dar entrevistas com receio de que sejam publicados fatos exagerados sobre suas experiências, o que contraria o princípio de rigor dos métodos por eles seguidos. Epstein¹⁴⁷ considera que esta “tensão” resulta da diferença entre o conceito de notícia para os jornalistas e o

¹⁴⁵ BURKETT, Warren. **Jornalismo Científico**. Rio de Janeiro: Forense, 1990. (p. 8)

¹⁴⁶ REIS, José. Divulgação científica. *Ciência e Cultura*, dezembro, 1967, p. 698.

¹⁴⁷ EPSTEIN, Isaac. Comunicação e Saúde. In: MELO, José Marques et al. (orgs). **Mídia em Debate** – da história midiática às mediações da ciência. Adamantina: Omnia, 2001.

conceito de notícia para os cientistas: enquanto para os primeiros significa fato inesperado, inusitado, para os cientistas significa fato confirmado exaustivamente.

Epstein¹⁴⁸ ilustra com um exemplo as conseqüências potencialmente indesejáveis das condições de produção diferenciadas de um e outro conceito, com o seguinte exemplo:

"'Nicotina ajuda a memória mostra estudo' é o título de uma notícia de jornal seguida da informação de que pesquisadores norte-americanos explicaram que a nicotina melhora a memória e o aprendizado. A nicotina presente nas folhas de fumo aumenta a transmissão de impulsos nervosos no hipocampo, região do cérebro responsável por aquelas funções. Segue uma citação da fonte da notícia: a revista Nature, sem mencionar a data ou o número. No sentido jornalístico trata-se de algo inédito, aparentemente referendado por uma revista científica altamente prestigiada, merecendo o espaço ocupado no jornal. No sentido científico, se trata de algo, possivelmente também inédito, mas que certamente deverá ser ratificado ou retificado por outros pesquisadores antes que possa ser aceito pela comunidade científica".¹⁴⁹

¹⁴⁸EPSTEIN, Isaac. Comunicação e Saúde. In: MELO, José Marques et al. (orgs). **Mídia em Debate** – da história midiática às mediações da ciência. Adamantina: Omnia, 2001.

¹⁴⁹ idem, p. 105

4. DESFECHO OU DESENLACE

(LUCAS): Qual é Dalva? Camisa igual a do Diogo?

(DALVA): O Que que tem? Tão bonito um par de gêmeos iguaizinhos que nem vocês. Sua mãe quando era viva, gostava de ver todo mundo sem saber quem era um e quem era o outro!

(LUCAS): Vou com essa! (PEGA UMA CAMISA BEM DIFERENTE). VESTE, OLHA NO ESPELHO. DIOGO APARECE ATRÁS DELE, RINDO.

(DIOGO): O Lucas queria uma cara só pra ele!

(LUCAS): Queria mesmo. Acho um saco ser gêmeo.

(DIOGO): Eu curto de montão!

Em outra cena:

(DIOGO): Cortou o cabelo!

(LUCAS): É... cortei.

(DIOGO): (RI) Só pra ficar diferente de mim!

Outra cena:

(LUCAS): Por que você cortou o cabelo igual ao meu?

(DIOGO): O quê que tem?

(LUCAS): Não acho graça nenhuma! Toda vez que eu faço uma coisa diferente você vem e copia!

Além do personagem Albieri, típico cientista das produções de ficção científica, outra característica da narrativa de O Clone, que a coloca no rol das produções de FC, é a existência da temática do duplo. Já nos primeiros capítulos da trama esta figura fica evidente na relação entre os gêmeos Lucas e Diogo. Lucas fica sempre em segundo plano. Todos preferem Diogo: seu pai, Albieri, Dalva, as possíveis namoradas, como se vê na cena abaixo:

(DIOGO): Lucas! Olha a garota que eu te falei! A que eu saí ontem, a Teça.

(LUCAS): Que gata, hein?

(DIOGO): Essa eu já ganhei pra nós! Vai lá, cara! Experimenta!

LUCAS HESITA

(DIOGO): Está dispensando? Está dispensando, eu vou!

LUCAS ACABA INDO. SE APROXIMA DE TECA, TÍMIDO.

(TECA): Diogo! Onde é que você andou? Procurei você na academia...

DIOGO OBSERVA A CENA. DE LONGE, INCENTIVA O IRMÃO.

(LUCAS): Não deu pra malhar hoje. Tive prova na faculdade

(TECA): E foi tudo bem?

(LUCAS): Sei lá...Não tenho nada a ver com direito! Meu barato é a música.

(TECA): Direito? Ontem você falou que fazia administração e seu sonho era ser piloto de helicóptero!

(LUCAS): Pois é, pois é... Essa semana eu tiro o meu brevet, é verdade... Também quero ser piloto

(TECA): Quê que deu em você, Diogo?

(LUCAS): Como assim?

(TECA): Está diferente, nervoso. Nem parece o mesmo de ontem.

(LUCAS): Qual é o que você prefere? O de ontem ou o de hoje?

(TECA): O de ontem, claro.

LUCAS SENTE A REJEIÇÃO

(TECA-TRAZ OS LÁBIOS AINDA MAIS PERTO): Por que é que você está assim? Não gostou de me beijar? Hein?

(LUCAS): Claro que eu gostei...

LUCAS HESITA. DIOGO FAZ SINAL PARA QUE VÁ EM FRENTE. LUCAS ABRAÇA TECA, IMPETUOSO. DIOGO SORRI, APROVANDO. FAZ SINAL "AGORA EU". LUCAS HESITA, ELE INSISTE.

(LUCAS PARA TECA): Espera!

(TECA): Que foi?

(LUCAS): Esqueci de deixar a chave do meu carro com o guardador... Me espera? É rapidinho!

LUCAS SAI, VAI ATÉ DIOGO. TECA NÃO VÊ OS DOIS

(LUCAS): Poxa, Diogo!

(DIOGO): Empresto a garota e ele ainda reclama! Passa essa camisa, rápido!

OS DOIS TROCAM A CAMISA RAPIDAMENTE. DIOGO VAI PARA TECA.

(DIOGO): Demorei?
(TECA - ESTENDE A MÃO PRA ELE): Muito!
(REPARA. SURPRÊSA): Hei... Trocou o tênis?
(DIOGO): Quê?
(SE DANDO CONTA. SEGURA A SITUAÇÃO. E VAI PRA ELA, ABRAÇANDO, DISPOSTO A MUDAR O ASSUNTO):
Eu não!
(TECA - IMPRESSIONADA): Você tava com o tênis azul.
(DIOGO - BEIJANDO): Êêê... Está vendo coisa, é?
(TECA - JÁ DUVIDANDO DE SI): Gente, eu vi, eu...
(DIOGO): Viu nada! (CALA TECA COM UM BEIJO)

LUCAS E DIOGO CHEGANDO EM CASA

(DIOGO): Quase que você se entrega. Você é muito atolado, Lucas!
(LUCAS): Não gosto de enganar ninguém. A gente fica brincando, vai que a garota esteja levando a sério!
(DIOGO - BATENDO NO OMBRO DELE): Você nunca ia conseguir uma namorada se eu não existisse!

Mais tarde, com a morte de Diogo, Lucas abre mão de seus planos e passa a fazer as atividades que Diogo realizava, tentando se parecer com o irmão, embora sempre tenha tentado ser diferente dele, como mostram os diálogos no início deste capítulo. Lucas chega a afirmar que possivelmente todos desejavam que ele tivesse morrido em lugar de Diogo. É a típica figura do duplo sócia, mais tarde enfatizada pelo surgimento de sua cópia, o clone Léo, que para Leônidas e Dalva, trata-se da volta de Diogo. A temática do clone tem como pano de fundo a figura mitológica do duplo, figura recorrente na literatura, sobretudo nas narrativas fantásticas.

Em seu estudo sobre o duplo na literatura, Otto Rank¹⁵⁰ distingue

¹⁵⁰ RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939

basicamente dois tipos diferentes de duplo: o duplo por semelhança física e o duplo resultante do processo de clivagem do ego do protagonista e que se apresenta sob forma de sombra, reflexo ou imagem do mesmo. Tanto as relações entre Lucas e Diogo quanto as relações entre Lucas e Léo caracterizam-se como pertencentes ao primeiro tipo de duplo, embora no caso da clonagem, Léo possa também ser entendido como um reflexo ou imagem de Lucas, já que realiza todas as atividades, amores, ações que Lucas gostaria de ter feito e não concretizou.

Conforme Kahn¹⁵¹, o duplo na literatura tem como características: a) costuma ser uma versão mais tosca de um personagem mais elaborado, geralmente do protagonista; b) possui caráter ambíguo, responsável por confusões e erros de percepção por parte dos outros personagens e freqüentemente do próprio leitor (ou do telespectador, no caso da telenovela). Essa falta de contornos definidos do duplo parece ter a função de caracterizá-lo “como um personagem derivado, que se delinea no limiar entre real e fantástico, interioridade e exterioridade, delírio e percepção da realidade, no limiar, enfim, do mesmo e do outro”.¹⁵²

¹⁵¹ KAHN, Daniela Mercedes. A via crucis do outro: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector. São Paulo, 2000. **Dissertação** (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Universidade de São Paulo, 2000.

¹⁵² Idem, p. 38.

4.1 Sobre o mito do duplo

A forma como o duplo é interpretado nas várias obras em que aparece é tão diversa quanto suas características e vai desde a postura freudiana e de outros autores da psicanálise, até resgates religiosos, mitológicos, entre vários outros. O mito ou a imagem do duplo costuma despertar inúmeras reflexões, indagações, dúvidas e conflitos, justamente por estar relacionado às questões de ordem ontológica, de personalidade, identidade e posição do homem frente ao mundo.

Clément Rosset¹⁵³ aborda o tema do duplo, considerando sua origem como a recusa pelo real. Apresenta a fragilidade da natureza humana em aceitar a realidade, sendo uma atitude recorrente do homem a “recusa do real”. A ilusão é atitude mais comum dessa recusa.

A ilusão é definida por Rosset como sendo “(...) a forma mais corrente de afastamento do real, [e nela] não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar”. Como exemplo, Rosset cita a peça de George Courteline, “*Bourbouroche*”, em que *Bourbouroche*, apesar de encontrar o amante de Adèle em seu armário, recusa a idéia de “ser corno” e transfere sua ira para o vizinho que lhe alertara da traição. É neste sentido que o autor caracteriza a ilusão como sendo

“(…) uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a conseqüência”. Todo o livro versa, então, sobre a temática da recusa do real, em que a ilusão possui um vínculo profundo com a duplicação, com o Duplo. ‘A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas (...)’.

¹⁵³ ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.

Toda duplicação supõe um original e uma cópia e surge então o questionamento: o acontecimento real é aquele que se processou ou este é uma duplicação daquele acontecimento que deveria ter ocorrido e que não aconteceu justamente por ter sido previsto? Segundo Rosset “(...) o próprio acontecimento real é que parece o duplo do ‘outro acontecimento’. (...) é o acontecimento real que, em última análise, é o ‘outro’”.

Além da conclusão de que a duplicação do real constitui a estrutura oracular de todo acontecimento, Rosset afirma que este mundo que percebemos só pode ser admitido e concebido na medida em que pode ser considerado como a expressão de um outro real, que lhe confere sentido e realidade, sendo esta a estrutura fundamental do discurso metafísico de Platão. Neste sentido, Rosset afirma que

“(...) a impossibilidade do duplo vem paradoxalmente demonstrar que este mundo-aqui é justamente apenas um duplo, ou mais precisamente um mau duplo, uma duplicação falsificada, incapaz de restituir nem a outra, nem ela própria; em suma, uma realidade aparente, inteiramente urdida no estofo de um ‘ser menor’, que está para o ser assim como o sucedâneo está para o produto verdadeiro”.¹⁵⁴

A partir destas reflexões, Rosset apresenta então o duplo do homem, partindo do argumento de que o que caracteriza qualquer coisa no mundo é a sua unicidade, a sua singularidade, que é ao mesmo tempo aquilo que a valoriza infinitamente e a desvaloriza, pois o que é único é, portanto, finito. “A morte do único é irremediável”. Neste caso já não está mais se referindo a um acontecimento ou objeto, mas ao próprio homem e se imaginarmos que este único

¹⁵⁴ ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.

pode ser duplicado, teremos então a duplicação de um sujeito, do próprio eu. “Este caso particular de duplicação constitui o conjunto de fenômenos chamados de desdobramento de personalidade”. Esta idéia de duplo – desdobramento da personalidade – está presente na literatura, na pintura, na música.

O duplo é compreendido como tendo uma realidade melhor que a de seu “original” e pode aparecer como que representando uma “instância de imortalidade em relação à mortalidade do sujeito”. Mas, muito mais que a consciência da morte, da sua finitude, o que angustia o sujeito é a incerteza de ter vivido, a incerteza de quem é que duplica quem. A fantasia de ser um outro termina com a morte, porque quem morre sou eu e não o duplo.

“(...) o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu ‘duplo’. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser...”¹⁵⁵

Quanto ao duplo presente na literatura romântica, Rosset explica que curiosamente, a preocupação está em não perder o duplo. A perda deste representa um efeito maléfico.

“Em vez de procurar se desembaraçar de sua imagem, de considerá-la um fardo pesado e paralisante, o herói romântico investe nela todo o seu ser, e só vive, afinal de contas, porque sua vida é garantida pela visibilidade de seu reflexo, reflexo cuja extinção significaria a morte. Está assim perpetuamente em busca de um duplo que não pode encontrar, com o qual conta para lhe garantir o seu próprio ser; se este reflexo desaparece, o herói morre...”

¹⁵⁵ ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Porto Alegre: L&PM, 1988.

4.1.1 Origens do Duplo

...No princípio, era um...

...Depois disso, Adão chamou sua esposa pelo nome de Eva, porque ela havia de tornar-se a mãe de todos os viventes. E YHWH¹⁵⁶ passou a dizer: “Eis que o homem se tem tornado como um de nós, sabendo o que é bom e o que é mau, e agora, a fim de que não entenda a sua mão e tome realmente também (do fruto) da árvore da vida, e coma, e viva por tempo indefinido”. ...E expulsou assim o homem, e colocou ao oriente do jardim do Éden, os querubins e lâmina chamejante duma espada que se revolia continuamente para guardar o caminho para a árvore da vida. Adão teve relações com Eva, sua esposa, e ela ficou grávida. A seu tempo, ela deu à luz a Caim e disse: “Produzi um homem com auxílio de YHWH” Mais tarde deu à luz, seu irmão Abel. E Abel tornou-se pastor de ovelhas, mas Caim tornou-se lavrador do solo. E Caim disse a Abel, seu irmão: ‘Vamos ao campo’. E sucedeu que, enquanto estavam no campo, Caim passou a atacar Abel, seu irmão, e o matou “. ¹⁵⁷

...E Deus passou a dizer-lhe: “Há duas nações no teu ventre e dois grupos nacionais serão separados das tuas entranhas; e um grupo nacional será mais forte do que o outro grupo nacional, e o mais velho servirá ao mais jovem. Completaram-se os seus dias para dar à luz. E eis que havia gêmeos no seu ventre. Então, saiu o primeiro, todo vermelho como um manto oficial de pêlo, de modo que chamaram pelo de nome de Esaú. E depois saiu seu irmão, e a mão

¹⁵⁶ *Deus em Hebraico*

¹⁵⁷ Bíblia sagrada. Livro do Gênesis.

dele segurava o calcanhar do seu irmão Esaú, de modo que chamou o pelo nome de Jacó. E os rapazes cresciam, e Esaú tornou-se homem entendimento na caça, homem do campo, mas Jacó tornou-se homem inculpe, morando em tendas.¹⁵⁸

No Gênesis, o homem começa sendo um. Deus corta o homem em dois; reencontramos aí a idéia do que o homem é interpretado como possuidor de uma natureza dupla, masculina e feminina, homem e animal, espírito e carne, vida e morte.

Mais tarde, nas figuras de Caim e Abel, emerge a questão da dualidade do mundo, do homem, apontando para a idéia do duplo, já que mesmo sem serem gêmeos, eram “os dois lados da mesma moeda”. Aqui já aparece uma das principais características do duplo, como ele tem sido descrito na literatura, no cinema e na televisão: personalidades opostas, em que um tem o desejo de ser o outro, mesmo que para isso seja preciso destruir o outro. O destino trágico dos primeiros irmãos bíblicos pode ser uma das fontes de inspiração para o destino trágico da maioria dos duplos, já que, ao destruir o outro, como este é de certa forma uma parte dele mesmo, está destruindo a si próprio.

É interessante perceber como a figura dos duplos marca a História, a começar pelo texto bíblico. Em outras religiões, crenças e culturas, esta também é uma figura constante, normalmente traçada sob o perfil de alguém que assume (ou deseja assumir) a identidade de outra pessoa. Foi desta forma que, segundo a mitologia romana, Júpiter, assumindo a forma de *Amphitruo*, teve relações com Alcmena e daí origina-se a figura lendária do herói Hércules.

¹⁵⁸ Bíblia sagrada. Livro do Gênesis.

Jean Baudrillard¹⁵⁹ menciona o duplo com umas das coisas mais antigas que balizaram a história do corpo. O duplo seria uma sombra que acompanha seus pés de forma sutil. Apesar de sua materialização, nem sempre a morte está a sua espera. Em algumas religiões tradicionais o homem é colocado como uma dualidade, definida como corpo e alma.

Conforme Bravo¹⁶⁰, uma das primeiras denominações do duplo é o *alter ego*. No contexto das comédias de Plauto, chamam-se sócias ou *mecnemas* duas pessoas que se impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas. A mesma ordem de idéias encontra-se nas expressões como almas irmãs, almas gêmeas, irmãos siameses...

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelganger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente aquele que caminha do lado, “companheiro de estrada”. Que segundo o próprio Richter define: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. Outras formulações literárias gozarão de certa prosperidade: “*je est un autre*” - eu é um outro (Rimbaud), “*el outro*” - o outro (Borges).

Ainda segundo Bravo, até o final do século XVI, a semelhança física de duas criaturas era usada com efeito de substituição, de usurpação de identidade: o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade. Depois do século XVI o duplo começa a representar o heterogêneo,

¹⁵⁹ BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**. Ensaios sobre fenômenos extremos. 4. ed. São Paulo: Papirus, 1990

¹⁶⁰ BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UnB, 1997.

com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (séc. XIX) e permitindo um fracionamento infinito (séc. XX).

A maior parte dos estudos sobre o duplo no século XX privilegia o lado psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de Otto Rank¹⁶¹, que trata aspectos do duplo na literatura relacionando com a personalidade dos autores e cruzando com o estudo dos mitos (como Narciso) e das tradições mitológicas. Mostrando a incapacidade dos heróis de amar, criando um duplo através do conflito psíquico, projeção da desordem íntima; e o preço a pagar pela liberdade é o medo do encontro.

O duplo também está ligado à morte e ao desejo de ser eterno, ele é uma característica da imortalidade da própria alma. Idéia pela qual o próprio “eu” se tornaria indestrutível, o eu não nos deixa interpretar o duplo como um “assustador mensageiro da morte” ou seria ele ao mesmo tempo uma proteção e uma ameaça?

No livro de Keppler citado por Bravo¹⁶², ele analisa a questão do duplo na literatura e de maneira bastante rigorosa. Ele diz que o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente, até mesmo o oposto dele. Keppler caracteriza o duplo de diversas maneiras: o perseguidor, o gêmeo, o (a) bem-amado, o tentador, a visão de horror, o salvador, o duplo no tempo e outros mais. Ele apresenta o duplo também como parte não compreendida pelo “eu”.

¹⁶¹ RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

¹⁶² BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UnB, 1997.

4.1.2 O mito do duplo na Literatura

A discussão sobre a dualidade do mundo, dualidade do ser é uma das questões mais antigas de nossa história. Passa pela religião (vida e morte, bem e mal, corpo e alma, céu e inferno, entre outros), pela filosofia (mundo das idéias e mundo material), pelas ciências físicas e biológicas (prótons e elétrons, branco e preto) e, obviamente, pela cultura, pelo folclore, pela vida diária, chegando assim à literatura, à ficção. Por isto mesmo, a imagem do duplo, apesar de tão explorada, ainda envolve tantas discussões, mistérios, dúvidas e incertezas.

Na seção dedicada ao mito do duplo do *Dicionário dos Mitos Literários*, Nicole Fernandez Bravo estuda a evolução do mito na ficção ocidental. Segundo ela:

"O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade".¹⁶³

Para a autora, até o final do século XVI o mito simboliza o homogêneo, o idêntico freqüentemente representado na literatura pela figura do gêmeo ou do sócia. Com a substituição da concepção unitária do mundo pela concepção dialética o mito do duplo sofre uma reviravolta: "A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento

¹⁶³ BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UnB, 1997. (p. 263)

infinito. (século XX)”.¹⁶⁴

No ensaio “*La problématique du double*”, Pélicier citado por Lamas¹⁶⁵ classifica seis tipos de duplo, em relação a sua criação:

1) o duplo natural, a partir do fenômeno do gêmeo homozigoto, origem de fatos lendários em diversas culturas;

2) o duplo como fenômeno físico: experiências de ótica, a sombra, o espelho, e experiências de som como o eco;

3) o duplo fabricado através de um simulacro: o retrato, a fotografia, a silhueta, o manequim, a máscara (como o *Retrato de Dorian Gray*, por exemplo);

4) o duplo como criatura, ou seja, fabricado de um ser: por exemplo, a criação de Adão, de argila, um duplo à imagem e semelhança de Deus ou a criatura Frankenstein, de Mary Shelley, que se torna um ser autônomo;

5) o duplo como resultado de transgressão, fato bastante complexo, em que o duplo transforma o original, investindo nele através de migração de alma e de pensamento, ou ainda transferência, substituição, empréstimo, permuta;

6) o duplo enquanto resultado de transformação, em que o original sofre uma transformação profunda, metamorfoseando-se em um ser totalmente diferente, assim como *Dr. Jekyll e Mr. Hilde (O médico e o monstro)*, de Stevenson e *A metamorfose* de Kafka.

Sobre a relação entre os duplos, Pélicier afirma que

¹⁶⁴ BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UnB, 1997. (p. 263)

¹⁶⁵ LAMAS, Berenice Sica. Lygya Fagundes Telles: imaginário e escritura do duplo. Porto Alegre, 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

“(...) raramente seus vínculos são confortáveis ou amigáveis. Geralmente há uma sensação de hostilidade e de perseguição. Quanto à comunicação, pode ser simbiótica, quando a vida de um depende da do outro; simpática, quando sentimentos de um têm uma ressonância no outro, mas não tem forçosamente uma correspondência no outro, e *syngnosique*, quando os conhecimentos de um estão presentes na consciência do outro, mas disto ele pode fazer um uso diferente”.¹⁶⁶

Edgar Morin, ao conceituar o duplo, destaca que este fenômeno tem origem no modo da reprodução: uma célula não se divide, antes se duplica, “constrói uma réplica semelhante a si mesma”¹⁶⁷, ou seja, fabrica um duplo. Morin introduz a analogia com o duplo na experiência do reflexo, sombra, como produto espontâneo da consciência de si mesmo. Assim, diz que a morte é um momento “de duplicação imaginária”¹⁶⁸. Todas as associações do duplo – sombra, reflexo – evocam a morte.

Na visão de Bravo¹⁶⁹, o duplo, ao ligar-se ao problema da morte, liga-se também ao desejo de sobreviver a ela. Este desejo de imortalidade, por sua vez, é gerado pelo amor a si mesmo e pela angústia da morte, ambos indissociáveis. A autora atesta, ainda, que o duplo é um dos grandes mitos do ocidente e tem afinidade particular com um gênero literário – a ficção fantástica – e se prolonga na ficção científica. “Mas o mito do duplo é também muito bem representado nas

¹⁶⁶ apud LAMAS, Berenice Sica. Lygga Fagundes Telles: imaginário e escritura do duplo. Porto Alegre, 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. (p. 61).

¹⁶⁷ MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Europa América, 1988. (p. 17)

¹⁶⁸ idem.

¹⁶⁹ BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UnB, 1997.

artes plásticas (a arte medieval com seus seres de duas cabeças, o maneirismo, o surrealismo) e na arte cinematográfica”.¹⁷⁰

Talvez porque este mito envolva muitos dos maiores temores e desejos do homem (como ser eterno), a ficção fantástica e a ficção científica sejam efetivamente os canais mais propícios para sua aparição, já que, sem proceder a uma análise psicológica do assunto, o duplo está freqüentemente associado à ânsia da criatura (homem) tornar-se criador (Deus). A ficção científica costuma trabalhar apocalipticamente com este fato, profetizando o fim da raça criadora, subjugada pela criatura. O mais clássico exemplo: a criatura Frankenstein.

É claro que a imagem do duplo aparece em outros gêneros literários, mas destacam-se a narrativa fantástica e a científica porque são justamente estas que mais trabalham com a idéia de que o duplo sempre se rebela contra o outro e pretende tomar seu lugar. A ênfase nestes gêneros dá-se também porque é aqui que a maior parte das produções cinematográficas que tratam do duplo buscam a sua inspiração. De qualquer forma, mesmo nos outros gêneros (terror, policial, etc) a imagem do duplo está freqüentemente associada a esta idéia de substituição ou troca de personalidades. “Através do mito do duplo, vemos que o homem aos poucos se arroga a prerrogativa dos deuses, de se transformar passando por diversos fatores e de renascer”.¹⁷¹

Na literatura, o duplo é, muitas vezes, apresentado como uma outra parte do “eu”, geralmente o “eu” negativo, como em *O médico e o monstro*, mas também como o eu que se deseja ser ou a projeção de um outro mundo diverso daquele

¹⁷⁰ Idem. (p. 261)

¹⁷¹ BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UnB, 1997. (p. 267)

que se vive, como no próprio *O médico e o monstro*, mas também e principalmente, em *Dom Quixote de La Mancha*.

Por encontrar na narrativa fantástica e, por extensão, na ficção científica, o terreno mais sólido para a sua “existência”, o duplo é um personagem freqüente nas produções cinematográficas, que tornaram aqueles gêneros literários populares em todo mundo.

4.1.3 O duplo na “tela”

Há muito tempo que os clássicos têm deixado de limitar-se às páginas dos livros para invadir outro meio de comunicação – o cinema. A narrativa de Mary Shelley já teve várias versões cinematográficas e em seus passos muitos outras se seguiram.

A forma como o mito do duplo tem chegado às telas de cinema, salvo raras exceções, tem sido através dos filmes de ficção científica, produções estas, freqüentemente inspiradas em clássicos da literatura de ficção científica, narrativa fantástica ou terror. Uma característica comum a estas produções está na forma que o duplo ocupa, geralmente a de um ser recriado. O duplo tradicional (sósia, gêmeo) aparece, mas em outros gêneros.

A figura mais tradicional do duplo tem sido a do robô¹⁷², ao menos, até o fim do século passado, quando surge a possibilidade da clonagem e, portanto, a possibilidade real de recriar a vida. É interessante como a presença do duplo, além de envolver sempre a questão de personalidades opostas, de evidenciar a dualidade do ser (o lado bom x o lado mau), traz em suas entrelinhas o anseio do homem em ser eterno e em deixar de ser criatura e passar a ser criador.

Os duplos do cinema costumam ser frutos de combinações genéticas e do sonho imortal do homem de construir a si mesmo e assim, perpetuar sua própria existência. Por conta destas características é que as réplicas do cinema de ficção científica têm sido apresentadas como robôs e, mais recentemente, como clones. Quase que inerente a todas essas produções, o temor pelo domínio da criatura sobre o criador e a de que o outro costuma ser o lado perverso do eu.

Outros filmes, que não de ficção científica, também apresentam o duplo como sendo o lado negativo do outro, freqüentemente este duplo é um sócia ou irmão gêmeo que estava perdido. Exemplos como *O Homem da Máscara de Ferro* (1998, de Randall Wallace), inspirado no clássico de Alexandre Dumas, e *O Príncipe e o Mendigo*, inspirado no texto de Mark Twain, tratam exatamente destas questões, embora no primeiro o gêmeo desaparecido seja o lado bom, que vem para ocupar seu lugar merecido e castigar o perverso (vejam que a idéia de bem e mal está sempre presente).

Outro exemplo do mito do duplo no cinema, que não pertence à ficção científica, o filme *Gêmeos, Mórbida Semelhança* (1988, de David Cronenberg), na

¹⁷² Ainda que a idéia de robô possa ser entendida a partir das proposições de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, muitos dos filmes colocam pelo menos um dos personagens-robô como duplo. É o caso de Blade Hunner.

qual o enfoque está na crise de identidade por parte dos irmãos. A solução encontrada para que um tenha finalmente a sua identidade é a morte do outro, o que reforça a quase que impossibilidade dos duplos coexistirem, característica marcante da presença dos duplos no cinema.

O mito do duplo, a exemplo do que ocorre no cinema, também tem sido uma figura recorrente nas telenovelas, sobretudo as da Rede Globo de Televisão. A forma como este duplo é apresentado é, basicamente, a mesma forma como aparece nos livros e no cinema: o eterno conflito entre o bem e o mal, o homem enquanto detentor do bem e do mal em si mesmo, sendo necessário fazer uma escolha, o duplo enquanto ameaça ao outro, a crise de identidade, o desejo de ser eterno. Exemplos da presença do duplo podem ser encontrados em novelas como: Irmãos coragem (uma das personagens principais da trama possuía dupla personalidade, produzindo inclusive uma terceira posteriormente); O outro (sósia, um bom e o outro mau); Mulheres de Areia (gêmeas – uma boa e outra má); Kubanacan, (o personagem principal tinha dupla personalidade, uma boa e outra má).

São estas as mais freqüentes imagens de duplos resgatadas pelas mídias de entretenimento, notadamente, o cinema e a televisão: o duplo como um outro lado (ou personalidade) do eu, geralmente ressaltando um lado negativo que emerge; o duplo recriado, replicante ou sósia, que tem a intenção de substituir o outro.

Como toda narrativa tem uma intencionalidade, todas as produções cinematográficas e telenovelas que têm recorrido ao mito do duplo nos tentam interrogar sobre a nossa natureza, sobre a nossa dualidade e, em que medida, ou

até que ponto estamos certos quanto ao que seja bom e ao que seja mau, qual a consequência de nossos atos a partir deste questionamento? Quem somos afinal: o Dr. Jekyll ou o Mr. Hide?

Em geral, nas telenovelas o duplo mais comum é o sócia, fato que se repetiu em *O Clone*. Primeiro, na relação entre os gêmeos homozigotos Diogo e Lucas, posteriormente, na relação entre o original (Lucas) e a cópia (Léo). Assim, Glória Perez combina duas temáticas características da ficção científica: o duplo e a recriação da vida, a produção artificial de um novo ser, a exemplo do primeiro livro oficial de FC – Frankenstein, de Mary Shelley. Todas as questões éticas levantadas pela autora quanto à clonagem colocam em cena o antigo temor pela recriação da vida, a “reproduzibilidade técnica” do homem.

4.2 Vida artificial: o temor pela reprodução em série

A contemporaneidade é, cada vez mais, marcada pela simbiose homem-máquina. O imaginário dos robôs, dos *cyborgs* e dos replicantes não pertence, apenas, à ficção científica. Eles já estão presentes na nossa vida cotidiana. Nicholas Negroponte¹⁷³ chega a afirmar que há mais robôs do que pessoas. Quando a porta de um elevador pára de fechar, assim que a mão se aproxima, segundo ele, este é um comportamento robótico. Os deficientes físicos que têm

¹⁷³ NEGROPONTE, Nicholas. **Robôs, Ciberaternidade e Personalidades**. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 20 jan. 1999, p.02

acoplados a seu corpo, braços, pernas ou membros artificiais, nada mais seriam do que cyborgs.

Há quem defenda que num passo mais ousado, produziremos os nossos duplos, réplicas de nós mesmos. O principal questionamento que justifica tal atitude é: será que o mito religioso, da criação à imagem e semelhança de Deus, não foi, desde sempre, uma invenção técnica? Se Deus nos fez a sua imagem e semelhança, então seríamos o seu duplo?

A idéia de um duplo sempre traz uma sensação de pavor, pois, ao menos nas obras cinematográficas, os duplos costumam rebelar-se contra o seu criador. Os replicantes de *Blade Runner* reconfiguram essa ordem. Eles se rebelam, por ter uma morte preestabelecida. Eles possuem apenas quatro anos de vida, e ainda têm muitos anos a vivenciarem na Terra. O seu pai-criador, Terry, foi “ingrato” por não lhes conferir a imortalidade, o que parece relacionar-se ao desejo ainda impossível de o homem ser eterno.

Como o surgimento do cinema deu-se em meio à expansão da indústria, a temática da reprodutibilidade técnica do homem constitui-se num importante tema nas produções cinematográficas e vai para as telas sob a forma da réplica robótica, como em *“Metropolis”* de Fritz Lang (1926), *“Blade Runner”* de Ridley Scott (1982), mais recentemente na trilogia *“Matrix”*, nos três episódios de *Exterminador do Futuro*, entre vários outros exemplos. Conforme Viveiros (2003), considerado por muitos como o primeiro filme de ficção científica, *Metropolis* representa também o *début* da figura do robô na história do cinema.

Com a efetiva possibilidade de clonagem de seres humanos, filmes *A.I. Inteligência Artificial*, *O Sexto Dia* e a telenovela *O Clone* levantam o temor pela

reprodução humana em série e questionam a existência da alma, a essência das “criaturas” produzidas artificialmente. Essa discussão é o que caracteriza o personagem Léo de Glória Perez. Todas as atividades que realiza, as pessoas de quem se aproxima e por quem desenvolve afeto estão ligadas a Lucas. Léo é a face de Lucas que teve coragem de realizar todos os sonhos, desejos, vontades que o “original” não realizou. Ele viaja, dedica-se à música e luta por Jade, ações que Lucas, por diversos motivos, não teve coragem de fazer. O que isto evidencia? Que Léo não tem escolhas, tudo já está “gravado” em seu código genético, ele apenas repete a vida de Lucas, sendo o seu oposto, o seu “reflexo no espelho”? Então, o clone teria alma?

Podemos aqui fazer uma alusão às idéias de Walter Benjamin¹⁷⁴, sobre a obra de arte. O autor afirma que o desenvolvimento da indústria da cultura, a possibilidade de reprodução em série da obra de arte retira dela sua “aura”, seu caráter original, único. Também a reprodução do homem em série, cópia de si mesmo retira sua “aura”, seu caráter único, uno, original, aquilo que a maior parte das religiões chama de “alma”. Pela construção do personagem Léo, podemos dizer que Glória Perez levanta este temor, tanto que reserva ao clone um futuro incerto.

Como nas narrativas de ficção científica, em *O Clone* não há espaço para que o eu e o outro (o duplo) coexistam. Para que um se realize, o outro tem que deixar de existir. Este é o destino dado à “criatura” por Glória Perez. Após perder o amor de Jade (que opta por Lucas) Leo vai atrás de seu criador Albieri, a quem

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1975.

sempre chamou de pai. No último capítulo da novela, Leo sintetiza todo o drama da falta de uma identidade própria e personifica o dilema ético/religioso que envolve a clonagem, como pode-se perceber em seu diálogo com Albieri:

(Leo): Pai, você é a única pessoa que pode me dar um lugar nesse mundo, que pode criar um lugar nesse mundo pra mim.

(Albieri): Eu?

(Leo): É. Se você teve poder de me criar, você tem o poder de dizer quem eu sou, qual a minha família, qual o meu lugar nesse mundo.

(Albieri): Leo!

(Leo): Pai, você tem até o poder de fazer uma pessoa igual a mim para que eu não fique sozinho nesse mundo. Pai, faz uma pessoa igual a mim!

O destino reservado ao criador e à criatura é incerto. Glória Perez apenas deixa claro que a recriação artificial da vida mexe com o desconhecido e não se sabe ao certo o que esperar. Nas areias do deserto, ao lado de seu “criador” Albieri, Léo caminha rumo ao desconhecido, como todos nós diante do desenvolvimento da ciência. Paira a penumbra, tanto na ficção quanto na realidade: afinal, o clone humano já existe? E, ainda mais importante, qual a sua essência?

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caminhando pelas areias do deserto, Leo chama Albieri de pai e lhe pergunta:

(Leo): Pai, por que você não cria uma pessoa igual a mim? Cria uma pessoa igual a mim, então!

Albieri não responde, apenas pede a Leo que não o siga, que volte para casa, que procure por Ali. Leo apóia a mão sobre o seu ombro e o acompanha pelo deserto, rumo ao desconhecido. Enquanto caminham, ouve-se a narração de Ali, precedida por uma fala de sua esposa Zoraide.

(Zoraide): Albieri é um deus e não sabe o que fazer da sua criatura.

(Ali): Quis tomar o lugar de Ala, e Ala o segurou pelo topete. Ele é o senhor do céu e da terra e de tudo que se passa entre o céu e a terra, só Ele tem a chave de todos os mistérios. Ele criou tudo que existe, criou os humanos e pendurou no pescoço de cada um o seu destino.

(Segue narração de Ali):

O juiz reconheceu Deusa como a mãe de Leo. Leônidas foi considerado o pai e Deusa, a mãe. O destino de Deusa era esperar o filho. Esperou por ele antes de nascer e esperava agora, depois dele crescido e vive de fazer seus shows enquanto espera. Edna e Amália estão no Marrocos à procura de Albieri. Edna precisa dar sentido à sua vida e Amália precisa provar que seu livro não é ficção científica. Ivete teve gêmeos e na casa de Leônidas começa tudo de novo. Jade e Lucas são felizes. E foi para isso que Ala criou os humanos: para serem felizes...

Assim terminava, no dia 15 de junho de 2002, a telenovela *O Clone*, alcançando 69 pontos de audiência. Por quase nove meses a sociedade brasileira acompanhou o “feito” de Albieri – a criação de um clone humano e todos os dilemas éticos, religiosos, sociais, jurídicos que despertou.

Glória Perez articulou no enredo de *O Clone* características do gênero ficção científica, mas não apenas inspirou-se na Ciência como esses, ao contrário, utilizou o seu discurso efetivo fazendo assim a combinação entre ficção e jornalismo científico, motivo pelo qual a discussão sobre clonagem invadiu todos os meios de comunicação, as rodas de discussão, ganhou o espaço público.

Prova disso é o estudo realizado por Guerra¹⁷⁵ que aponta que de outubro de 2000 (exatamente um ano antes de *O Clone* ir ao ar) a 15 de junho de 2002 (data do último capítulo), 86 das 410 matérias sobre ciência publicadas na revista *IstoÉ* e 22 das 167 publicadas na revista *Veja* enfocaram genética. Isso demonstra que não apenas a realidade entrou na ficção como também esta agendou o conteúdo noticioso do jornalismo brasileiro.

Ao misturar os elementos característicos da telenovela (mitos, arquétipos, verossimilhança, intertextualidade ficcional) ao discurso da ciência, Gloria Perez trabalhou um conteúdo científico de maneira “didática”, próxima do linguajar, do entendimento do brasileiro. Ainda que possamos fazer críticas à simplificação e muitas vezes “sensacionalização” deste discurso, o grande mérito da autora foi justamente promover o debate acerca da clonagem, fazer a discussão sair dos laboratórios, do “mundo da ciência” e ganhar as ruas.

Gloria Perez realizou na ficção um antigo sonho do homem e fez isto colocando todos os seus temores e receios sobre este “desejo”. *O Clone* resgata uma das temáticas mais recorrentes na literatura de ficção científica: o sonho humano de recriar a vida.

¹⁷⁵ GUERRA, Regina Coeli de Araújo. A clonagem humana na novela das 21h. **Revista Comunicação e Saúde**. vol. 1, n.1, dez. 2004.

Por milhares de anos este sonho foi realizado por várias pessoas, de muitas formas, em muitas versões. Não pelos cientistas, mas pelos escritores, pela literatura, pela ficção, como nesta telenovela. A primeira e talvez mais famosa dessas “criaturas” foi a idealizada por Mary Shelley, através das mãos de seu Dr. Victor Frankenstein.

A autora Glória Perez, através de sua telenovela *O Clone*, levou aos lares brasileiros e, graças à globalização, a muitos lares de outras partes do mundo, a mesma metáfora apresentada por Mary Shelley no ano de 1818. A criatura Frankenstein ressurgiu, e de fato tem ressurgido muito nos últimos anos, sobretudo através de filmes de ficção científica. Na telenovela, Frankenstein ressurgiu na figura de Léo – o clone de um ser humano.

Não se pretende aqui fazer uma comparação entre essas duas narrativas, tão distantes no tempo e distintas em seus formatos e período histórico. Faz-se apenas uma alusão à história de Mary Shelley, a primeira a concretizar o sonho da criação da vida artificialmente. Embora caracterizados de maneira diferente, Léo também não possui “um lugar neste mundo” como fica claro no último capítulo da telenovela e recorre ao anonimato, ao incerto, ao desconhecido. Não sabemos seu destino. Diferentemente da criatura Frankenstein, Léo não se rebela contra seu criador, ao contrário, vê nele a única pessoa capaz de lhe fornecer um lugar no mundo, dar sentido à sua existência.

Assim como Shelley, Glória Perez não nos deixa um destino “certo” para sua criatura. Em comum entre as duas narrativas fica para o imaginário do leitor/telespectador o futuro desses seres que, se não foram criados por Deus (ou Ala, como define o personagem Ali, atuando como narrador no último capítulo de

O Clone), poderiam ter lugar entre os homens? Ambas as autoras “conversam” conosco e nos questionam sobre suas criações: podemos coexistir? Qual a consequência desta criação?

Se como coloca Foucault¹⁷⁶, o discurso é sempre um instrumento de poder, ainda que tenha afirmado não querer determinar posturas frente à clonagem, Glória Perez¹⁷⁷ deixa bastante clara sua posição frente ao tema. As falas de seus personagens, os narradores que escolhe para contar sua história, o destino que dá aos personagens, tudo isso ajuda a construir uma postura frente à clonagem. Conforme Eco¹⁷⁸, sempre que escrevemos um texto, idealizamos um leitor-modelo e o escrevemos não apenas para criar este leitor mas também para moldá-lo, reforçá-lo. “Prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo”.¹⁷⁹ O mesmo vale para a narrativa da telenovela, ela não é desprovida de intencionalidade.

Muitas questões importantes perpassam a novela *O Clone*: o conhecimento científico, a ficção científica, as crenças religiosas, o uso de drogas, o imaginário, os tabus e os medos populares.

Apesar das críticas sofridas quanto a maneira superficial com que abordou a clonagem e, sobretudo, pelo modo como caracterizou seu “cientista”, o grande mérito de Glória Perez e a principal contribuição de sua narrativa foi de propiciar a reflexão sobre os limites éticos e morais do avanço do conhecimento. Ao agendar

¹⁷⁶ FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

¹⁷⁷ A autora afirmou em muitas entrevistas que jamais clonaria sua filha, Daniela Perez, assassinada em quando participava da novela *De corpo e alma*, também escrita por Glória Perez. Esta afirmação reforça o posicionamento da autora frente à clonagem, posicionamento este que perpassou sua telenovela.

¹⁷⁸ ECO, Umberto. **Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹⁷⁹ Idem, P. 40

as discussões e inclusive provocar o interesse dos meios de comunicação para a divulgação científica, *O Clone* prestou contribuição à popularização da ciência no Brasil. Após três anos do fim da telenovela, a temática da clonagem praticamente desapareceu dos noticiários, ficando restrita aos meios de divulgação da ciência especializados, ou seja, acessíveis quase que exclusivamente à comunidade científica.

O Clone, como muitas das produções literárias de ficção científica, esteve voltada às discussões de seu tempo, partindo da Ciência e antecipando as possíveis conseqüências do exercício antiético do progresso científico. Ainda que inserida e desencadeadora da cultura de massa, *O Clone* demonstra que a telenovela pode também ser desencadeadora do debate público de temáticas relevantes para o desenvolvimento da sociedade, o questionamento de valores e contribuir para o processo de transformação social. Como diz Martin-Barbero, não podemos ignorar a capacidade de mobilização que a telenovela, na América latina, consegue propor. Para o bem ou para o mal, este produto é o principal agente de mediação cultural em nosso país. *O Clone* foi um exemplo claro disso.

6. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas.** In: LIMA, Luis Costa. Teoria da Cultura de Massa. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo: imaginário e teledramaturgia.** 1. ed. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **A multiplicidade de leituras e de leitores na telenovela brasileira.** Anais do XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte, setembro de 2003.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular.** 14 ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ASMANN, H. Elementos para uma Teoria da “Notícia Científica”. Comunicação e Sociedade – Jornalismo Científico; Jornalismo Brasileiro – **Revista Semestral de Estudos de Comunicação.** Campinas. Ano IV, nº 7. Março de 1982. p. 25-38.

ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção.** 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular: diferentes meios para representação da oralidade e do contexto cultural.** Palestra apresentada em Cuiabá durante o Encontro Intermediário da ANPOLL, GT Literatura oral e popular, 09 de novembro de 2001.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Novela é cultura.** *Veja*, n. 1428, 24 janeiro de 1996.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** 7.ed. São Paulo: Difel, 1987

BAUDIRLLARD, Jean. **A transparência do mal.** Ensaios sobre fenômenos extremos. 4. ed. São Paulo: Papyrus, 1990

BENJAMIN, Walter. **O Narrador** - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. *Magia e Técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1)

_____. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica.** In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1975.

BÍBLIA. Português. **Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas.** Cesário Lange: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e tratados, 1986.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras, territórios de ficcionalidade:** universalidades e segmentação. Disponível em: <http://www.eca.usp/associa/alaic/chile2000/16%20gt%202000telenovela>. Acesso em dezembro de 2000.

BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mario Ortiz. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato. et. al. **Telenovela:** história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURGUIGNON, Marco A. M. Scarium Ficção Fantástica. **André Carneiro.** Disponível em <http://www.scarium.hpg.ig.com.br>. Acesso em 15/02/2005.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de Mitos Literários.** 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio / UnB, 1997.

BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. **Revista Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 16, n. 3. Porto Alegre, 2003.

BURKETT, Warren. **Jornalismo Científico.** Rio de Janeiro: Forense, 1990.

CAMPEDELLI, S.Y. **A telenovela**, São Paulo, Ática, 1987.

CARMO, C. R. **Teoria da narrativa, representações do feminino e telenovela brasileira.**In: Anais INTERCOM XXV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande – MS, 2001.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite:** da narrativa mítica à telenovela. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **O gancho da telenovela** - análise estética e sociológica. Pesquisa financiada pela FAPESP de 1997 a 1999. Acesso em 25 de julho de 2004.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula:** a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EPSTEIN, Isaac. Comunicação e Saúde. In: MELO, José Marques et al. (orgs). **Mídia em Debate** – da história midiática às mediações da ciência. Adamantina: Omnia, 2001. (p. 105)

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

FIORIN, J. L. & SAVIOLI, F. P. **Lições de Texto:** leitura e redação. São Paulo: Ática, 1996.

- FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. Nietzsche, Freud, Marx. In: **Arqueologia das Ciências e história dos Sistemas de Pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- _____. Por trás da fábula. In. Estética: literatura e pintura, música e cinema. **Coleção Ditos e Escritos**, vol. III. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- GARCIA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- GUERRA, Regina Coeli de Araújo. De Antinori a Albiéri: a clonagem humana na novela das 21h. **Revista Comunicação e Saúde**. vol. 1, n.1, dez. 2004.
- HUXLEY, Aldous Leonard. **Admirável Mundo Novo**. 9. ed. Porto Alegre, Rio de Janeiro: Globo, 1981.
- KAC, Eduardo. Origem e Desenvolvimento da Arte Robótica. "**Art Journal**", Vol. 56, N. 3, Fall 1997, pp. 60-67. College Art Association, New York.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Imagem e narrativa**: Ou, existe um discurso da imagem? Revista Horizontes Antropológicos – Cultura Oral e Narrativas. Ano 5, n.12. Porto Alegre, dezembro de 1999. (p. 59-68.)
- LAMAS, Berenice Sica. **Lyggy Fagundes Telles**: imaginário e escritura do duplo. Porto Alegre, 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. (p. 61).
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et. al. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.
- MALCHER, Maria Ataíde. **A telenovela como objeto científico**. XXIII Intercom, 1999. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/xxiiiici/gtesgt21b3.pdf>>. Acesso em dezembro de 2002.
- MANUILA, L.; MANUILA, A.; NICOULIN, M. **Dicionário Médico**. São Paulo: Organização Andrei, 1997. (Versão em português da 7. ed. do original francês "Dictionnaire Médical", publicado por Masson Éditeur S. A., Paris/França.)
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: Comunicação, Cultura e Hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MELLO, J. M. Impasses no Jornalismo Científico. Comunicação e Sociedade – Jornalismo Científico; Jornalismo Brasileiro – **Revista Semestral de Estudos de Comunicação**. Campinas. Ano IV, nº 7. Pág. 19 – 24. Março de 1982.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Europa América, 1988.

NEGROPONTE, Nicholas. **Robôs, Ciberaternidade e Personalidades**. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 20 jan. 1999, p.02

NIETZSCHE, Friedrich. **Para além do bem e do mal**. Tradução de Paulo Cezar de Souza, Cia das Letras, 1997.

ORTIZ, Renato et. al. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

O'SULLIVAN, John Hartley; SAUDERS Danny, MONTGOMERY Martin; FISKE John. **Conceitos-Chave em Estudos de Comunicação e Cultura**. Tradução Margaret Griesse e Amós Nascimento. Piracicaba: UNIMEP, 2001. 288p.

PALLOTTINI, R. Minissérie ou telenovela in: **Comunicação & Cultura**, ano III, n.07, setembro/dezembro, Escola de Comunicação e Artes- USP, Editora Moderna, 1996

RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

REIS, José. Divulgação científica. *Ciência e Cultura*, dezembro, 1967.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SANTOS, R. S. et al; Mitificação da Ciência – o discurso utilizado pelo jornal A Notícia para a construção das matérias científicas. In: **Vozes e Diálogo**. Revista do laboratório de mídia e conhecimento do CEHCOM/UNIVALI. Itajaí, abril de 2000, Ano 4, n. 4, p. 49-54.

SILVA, R.C.S. **Investigando princípios teóricos-metodológicos sobre a recepção da novela**. In: Anais INTERCOM - XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro – RJ, 1999.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o moderno Prometeu**. Tradução de Everton Ralph. São Paulo: Publifolha, 1998.

SOARES, José Luís. Dicionário **etimológico e circunstanciado de biologia**. São Paulo: Scipione, 1993.

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de Science Fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**. Petrópolis: Vozes, 1977.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna**, Petrópolis, Vozes, 1995

VASSALO, Ligia. (Org.). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

VIVEIROS, Mariana Vieira. **Metrópolis**. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br>. Acesso em 12/07/03.

WOF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 7. ed. Lisboa: Presença, 2002.

WHITE, Robert (ed.). Televisão como mito e ritual. **Comunicação & Educação**. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n. 1, set./dez. de 1994.

7. ANEXOS

Anexo 1

Exemplo de script de capítulo de *O Clone* cedido por Gloria Perez

Anexo 2

Exemplo de decupagem de capítulo feita pelo autor da pesquisa

Capítulo 217¹⁸⁰

(...)

Albieri em sua clínica conversa com Júlio.

(Albieri): Júlio, eu contei tudo. Tudo!

(Júlio): Albieri, você tem certeza que esse é o melhor caminho? A sua indicação! Você vai concorrer à presidência do Conselho.

(Albieri): Claro que vou! Eu vou concorrer à presidência do Conselho.

(Júlio): Mas Albieri!

(Albieri): O livro vai ser muito bem cuidado. Eu vou cuidar de tudo: da paginação, da edição, de tudo. O livro vai conter as justificativas, as respostas a todo e qualquer ataque que eventualmente eu venha a sofrer. Júlio, o livro é muito diferente de uma reportagem.

(Júlio): Mas, o que vai sair é uma reportagem!

(Albieri): Não, não, já combinei com a Amália, ela vai fazer direitinho aquilo que nós combinamos.

(Júlio): Albieri, eu não to falando da Amália. Eu to falando da Edna.

(Albieri): O que tem a Edna?

(Júlio): A Edna convocou a imprensa!

¹⁸⁰ Foram selecionadas apenas algumas passagens do capítulo.

(Albieri): O quê?

Corta a cena e vai para um restaurante onde estão Edna e Anita.

(Edna): Eu marquei para sábado Anita. Eu to juntando todo o material que eu tenho, que não é pouco. Sábado eu reúno a imprensa inteira e boto a boca no mundo.

(Anita): Edna, pensa duas vezes. Pensa pelo menos meia vez!

(Edna): Anita, ele tem que perder a licença de médico. Ele tem que perder.

Corta novamente a cena e vai para casa de Albieri, que está ao telefone.

(Albieri): Alô! Por favor, eu queria uma passagem pro Marrocos. É, São Paulo – Paris – Casablanca. Qual é o primeiro vôo que você tem?

Aguarda a resposta

(Albieri): Ótimo (Aguarda). Augusto Albieri. De São Paulo, eu vou partir de São Paulo. Eu vou pra lá agora. Eu retiro no balcão. Perfeito. Obrigado.

Desliga o telefone. Alguém bate na porta. Albieri vai atender. É Léo.

(Albieri): Oi Léo, entra!

Léo entra. Corta a cena e volta para o restaurante, onde estão Edna e Anita.

(Edna): Eu fiz esse homem Anita. Eu! Ele nunca seria do tamanho que é se eu não estivesse por trás. Nunca! Nunca! Nem ele acreditou tanto nele quanto eu.

(Anita): Edna, por favor!

(Edna): Eu fiz ele se sentir grande. Eu fiz.

(Anita): Ai, eu já nem sei mais o que dizer.

(Edna): Agora ele quer me botar pra fora da vida dele? Muito bem, eu vou. Mas eu levo comigo tudo que eu dei pra ele, tudo. Porque faz parte da minha bagagem. Da minha bagagem!

Corta cena e volta para casa de Albieri que está com Léo.

(Léo): Ninguém sabe o que é que eu sou pai, nem de onde que eu vim. Só você! Nem o juiz sabe pai, só você. (Léo chora).

(Albieri): Eu vou ter que fazer uma viagem agora.

(Léo): Eu vou com você.

(Albieri): Não!

(Léo): Eu quero ir com você pra onde você for. Eu não quero largar você enquanto você não fizer o meu lugar neste mundo pai.

Léo chora e encara Albieri que fica em silêncio. Corta para intervalo comercial.

Recomeça com Bar da Dona Jura onde toda um samba de Martinho da Vila. Dona Jura dança com Tião.

Casa de Lucas. Na sala está Dalva. Lucas desce as escadas com uma mala.

(Dalva): Pra onde você vai Lucas? Oh meu Deus do céu, mas parece que ta todo mundo abandonando o barco.

(Lucas): Ta todo mundo pegando o leme do barco Dalva.

(Dalva): E nós vamos ficar aqui sozinhos?

(Lucas): Vocês não estão sozinhos Dalva. Eu tô!

Chega Ivete.

(Ivete): Oi minha gente. Olha só os meus desejos de hoje! (Mostra os brincos e o colar). Não são lindos?

(Dalva): Dona Ivete, olha aqui o que é que o Lucas ta fazendo! (Aponta para a mala.)

(Lucas): Eu só espero não chegar tarde demais. Vinte anos depois é muito atraso.

(Ivete): Vai Lucas porque o Zen já foi. Ele me confirmou que a Jade está em Fez.

(Lucas): Eu vou Ivete. Eu vou às cegas mas eu vou. Eu não sei onde ela pode ta, tendo que se esconder de todo mundo.

(Ivete): Eu sei onde ela ta. Eu arranquei isso do Zen.

(Lucas): Ivete!

(Ivete): Eu sabia que um dia você ia acordar. Toma! (Entrega um papel para Lucas).

(Dalva): Mas a senhora ta dando força pra isso?

(Lucas): Tchau Dalva! (Dá um beijo em seu rosto). Tchau Ivete! (A abraça). Obrigado!

(Ivete): Boa viagem!

Lucas sai

(Dalva): Mas essa mulher parece mesmo um karma na vida dos filhos do seu Leônidas. Quando tudo ta quieto, lá vem ela trazendo tempestade.

(Ivete): Pára de reclamar Dalva! Daqui a pouco você vai ter um bebê de verdade pra tomar conta. Você a Laurinda vão ser madrinhas do meu filho.

(Dalva): Eu vou ser madrinha?

(Ivete): Já é.

(Dalva): Ah, mas o seu Leônidas nunca me convidou pra madrinha dos filhos dele.

(Ivete): Mas eu to convidando. Você vai ser madrinha do meu filho. Ah, Dalvinha, eu to cansada. Sabe que eu comprei esse brinco azul né, mas desejo de grávida é uma coisa estranha: a gente quer comprar um amarelo combinando. Eu vou ter que falar com o Leãozinho...

Ivete sobe as escadas.
