

## **Identidade em Jogo: Figurações do Duplo nas Telenovelas**

LUCIANE SOUZA CATALÁ\*

A repercussão cultural e econômica da telenovela é garantida e demonstrada pela posição privilegiada que ocupa entre as produções da indústria cultural brasileira: detém uma qualidade técnica comparável à de produções de países desenvolvidos - eles também destino de sua exportação -, e é assistida, no âmbito privado, por milhões de telespectadores, que, diariamente, envolvem-se com suas histórias, depois transformadas em matéria de debate público. Segundo Maria Immacolata V. de Lopes (2010), a telenovela, ao se incorporar à cultura do país, constituiu-se em “narrativa da nação” e tornou-se, ao longo de sua história, o que a autora chama de “recurso comunicativo”, pelo qual são debatidas questões representativas da realidade contemporânea brasileira.

A análise das propriedades específicas da narrativa da telenovela revela, por sua vez, o papel estrutural que a chamada “estética da repetição” (CALABRESE *apud* ZANETTI, 2009) exerce na telenovela, já que ela se ancora, como meio de alcançar um público amplo e irrestrito, na constante reiteração de conteúdos e fórmulas já experimentadas e consagradas. É nesse cenário que o tema do duplo ganha destaque, na medida em que, sob variadas figurações - gêmeos, sócias, dupla personalidade, vida dupla, usurpação ou troca de identidade, etc - , encontra-se entre os temas mais recorrentes do gênero, constante, em sua versatilidade, em todo o seu desenvolvimento histórico.

### **Memória narrativa e repetição**

Na medida em que se destina a um público vasto, irrestrito, subordinada que está à lógica comercial, a telenovela é considerada produto da chamada cultura de massa, motivo pelo qual está pautada na repetição, na previsibilidade, condição de incorporação desse público amplo, sendo estrutural em sua narrativa a reiteração de fórmulas consagradas, elementos que devem, portanto, ser levados em consideração na compreensão do seu processo de significação.

---

\* Mestranda em História pela Universidade Federal do Paraná - UFPR, bolsista CAPES.

Entretanto, conforme demonstra Martín-Barbero (2001), a cultura de massa não deriva apenas da lógica comercial, pois baseia sua eficácia simbólica na presença de uma matriz cultural, que é popular.

O imperativo da repetição na linguagem da telenovela remete à filiação da narrativa televisual ao que Frye chama de “narração primitiva” (FRYE *apud* MARTÍN-BARBERO, 2001), aspecto da cultura popular que se caracteriza como um modo de narrar de caráter coletivo. De acordo com essa perspectiva, as narrativas coletivas (COSTA, 2000), ao serem compartilhadas por um grupo, são instauradoras de identidade, fonte de consenso social e de integração dos seus membros; devem ser reconhecidas, legitimadas e transmitidas, motivo pelo qual se fundam na repetitividade e na previsibilidade.

Esse modo de narrar tem vínculo com uma família de histórias, na qual, em função dos processos de identificação e reconhecimento, há a prioridade da ação sobre a psicologia, a redundância na passagem dos episódios e a separação taxativa entre heróis e vilões, abolindo qualquer ambiguidade (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*). Segundo Umberto Eco (1976), tal esquematismo remete à bipartição fundamental do universo mítico, que com base no maniqueísmo organiza a compreensão do mundo. Dessa forma, o gênero, ainda que num mundo inclinado para o hibridismo, constitui, conforme a concepção de Bakhtin, nas palavras de Arlindo Machado (2003, p. 68): uma “força aglutinadora estabilizadora dentro de uma determinada linguagem”, “de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras”.

Ao mesmo tempo, a memória narrativa da telenovela filia-se aos gêneros melodramático e folhetinesco, seus antecedentes históricos. A “estética melodramática”, nascida no século XVIII, no período de revoltas que acompanharam a Revolução Francesa, voltava-se para um público “aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas” (THOMASSEAU, 2005, p. 13). Segundo Peter Brooks, “os efeitos dramáticos são expressão de uma exigência moral” (BROOKS *apud* MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, p. 341), uma vez que a estética popular tem como traço a combinação entre estética e ética.

O melodrama, tendo partido da literatura romântica e das peças teatrais acompanhadas de música orquestrada na França do século XVIII, e se incorporado, desde então, às novas condições culturais e sociais, constitui, para Peter Brooks (1976), não só um gênero, como também um modo de concepção e representação da experiência moderna, de um mundo

organizado pela ordem dos desejos, dos sentimentos e da moral, com opções de ser e ideal de felicidade pautados no individualismo e na crença não transcendente.

Adaptado às mudanças, o melodrama permaneceu como eixo dramático principalmente na América Latina, com a supervalorização da dimensão sentimental (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991), dimensão responsável pela força das reações desencadeadas, ao colocar em jogo esperanças e medos do público.

O advento do folhetim, como narrativa seriada publicada no rodapé dos jornais, deu-se na França do século XIX, e, como o melodrama, também combinou os elementos consagrados pela narrativa popular (a ênfase na ação e na emoção, o esquematismo) às questões valorizadas pela sociedade da época, entre elas o desejo de ascensão social, de justiça e de realização afetiva (*ibid.*). Ele surgiu, segundo Edgar Morin (1984), da osmose entre a corrente burguesa e o imaginário popular, ou, conforme Martín-Barbero (*op. cit.*), da incorporação de elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano-massivo.

Os dispositivos que permitiram essa incorporação foram a composição tipográfica e a fragmentação em blocos em função de uma leitura não especializada, a organização por episódios, seduzindo pela duração semelhante à da vida real e pelo suspense, apelando para a curiosidade, a estrutura “aberta” à reação do público, e principalmente os mecanismos de reconhecimento, situando o herói no espaço do real-possível, possibilitando a compreensão e a identificação com o mundo do leitor: “Situado num mundo onde a fé foi substituída pelo sentimento, o cavaleiro que vem combater as novas mazelas não padece de ‘crise’; seu desajuste com a realidade é acima de tudo moral” (*ibid.*, p.196).

O folhetim foi o primeiro produto escrito no formato popular de massa, como mediação entre as exigências do mercado e as formas de cultura, instaurando não uma oposição, mas uma continuidade cultural entre a classe dominante e as classes dominadas (*ibid.*). Foi esse movimento de readaptação da hegemonia, com base no consenso, que aos poucos culminou no que Martín-Barbero (*ibid.*) chama de “Era dos Meios”, em que a cultura, cada vez mais moldada pelos meios, torna-se espaço estratégico de reconciliação entre as classes.

Mas só a partir dos anos 1920 é que de fato estabeleceu-se uma cultura de massa, quando a economia dos Estados Unidos, em sua vocação imperial, articulando liberdade de informação e de empresa e comércio, levou a que o estilo de vida americano se tornasse paradigma da cultura do progresso e da modernidade (*ibid.*). Nesse cenário, as classes médias moldam o individualismo e uma visão psicomórfica da sociedade, e os meios viabilizam a coesão da

sociedade norte-americana, reproduzindo um estilo de vida particular ao mesmo tempo em que produzem uma gramática de produção com que universalizam esse estilo (*ibid.*). Para Edgar Morin (*op. cit.*, p. 18), cultura de massa é o sistema de projeções e de identificações específicas desse contexto histórico, “cosmopolita por vocação e planetária por extensão”.

Para Lipovetsky (1989), a cultura de massa serviu para acelerar o declínio de valores tradicionalistas, propondo novos ideais, novos padrões de comportamento fundados no divertimento, no amor, no consumo, no bem-estar individual, ajudando na consolidação de uma nova concepção da individualidade moderna, com seus mitos centrados na vida privada, generalizando os desejos de afirmação de si e de independência individual, difundindo os valores do universo pequeno-burguês.

A cultura midiática de massa, filiada à tradição melodramática, em que “o surpreendente e inesperado invade o campo das soluções, naturalizando assim as fantasias e produzindo uma sensação de movimento” (MARTÍN-BARBERO, *op.cit.*, p. 200), incorpora a hiperespetacularização do universo cotidiano (LIPOVETSKY, *op. cit.*). Para Lipovetsky, “Toda a cultura mass-midiática tornou-se uma formidável máquina comandada pela lei da renovação acelerada, do sucesso efêmero, da sedução, da diferença marginal” (*ibid.* p. 205); entretanto, essa vocação é inseparável da repetição de conteúdos e estruturas, do recurso às fórmulas já experimentadas, que promove o discurso da atualidade, da eficácia, da renovação dentro da lógica das pequenas diferenças, apresentando novidades ao mesmo tempo em que se enquadra em esquemas típicos, confortáveis e compensadores. Como as narrativas populares, combina surpresa e repetição.

É por tudo isso que a telenovela, como demonstra Maria Lourdes Motter (2004), detém dois níveis constitutivos: o melodramático, romântico e sentimental, e o realista, pautado na estrutura do cotidiano, na verossimilhança, comprometido com questões de interesse coletivo. Para a autora, a telenovela não é puramente evasiva, porque se ancora no cotidiano social, cuja dimensão melodramática constitui-se no “esquema subjacente de um sujeito em busca de um objeto”, que tem que vencer obstáculos para alcançar o final feliz (*ibid.*, p. 259).

Foi a partir dos anos 70 que a linguagem própria da telenovela se consolidou, ao se distanciar da vertente melodramática tradicional, baseada em realidades exóticas, de caráter mais fantasioso. No processo de modernização da televisão, aliada à valorização da cultura nacional, havia a preocupação crescente de aproximação da teledramaturgia do modo de falar e do cotidiano brasileiros, com a produção de telenovelas mais realistas.

Entretanto, as temáticas, a caracterização e a ambientação mais realistas e contemporâneas, visando à identificação do público com os personagens, sempre coexistiram com temas e estruturas próprios do melodrama e do folhetim, e que permearam, subjacentes às transformações e aos movimentos de adaptação a novos contextos, toda a história do gênero, por estarem na base de seu processo de significação.

### **O duplo como recurso melodramático**

Freud sintetiza o duplo como fenômeno de duplicação, divisão e intercâmbio do *self* (FREUD, 1955). Assim, o duplo pode implicar da duplicação de algo em si mesmo à distinção de si em outro, da igualdade e semelhança à diferença e à oposição (GARCIA, PINTO, 2010).

O tema sempre povoou o universo narrativo da telenovela brasileira, estando entre os temas mais recorrentes da história do gênero, onde aparece na forma de gêmeos antagônicos, sócias, dupla personalidade, assunção de nova identidade, vida dupla, encarnação, usurpação ou troca de identidade, transfiguração, e até mesmo clone.

Um período que demonstra de forma emblemática a riqueza simbólica e a centralidade do tema nas narrativas da telenovela brasileira é a primeira metade dos anos 70, momento em que a telenovela assumia a posição de programa mais assistido e se consolidava uma linguagem própria da teledramaturgia, assim como a hegemonia da Rede Globo.

Entre 1970 e 1974, as telenovelas de Janete Clair, escritas e transmitidas uma após a outra pela Rede Globo, no horário nobre das 20h, apresentam distintas figurações do duplo, como temas centrais das tramas, e dentro do estilo melodramático e folhetinesco. Em *Irmãos Coragem* (1970-1971), o personagem principal se apaixona por uma moça tímida, que não sabe que tem outras duas personalidades, uma é o seu extremo oposto, vibrante e sedutora, e a outra é um meio termo entre a recatada e a exuberante. Em *O Homem que Deve Morrer* (1971-1972), o personagem principal, um médico, retorna a sua cidade natal para ajudar a comunidade com seus poderes mediúnicos, e ainda há um mistério em torno de sua origem e de sua ligação com extraterrestres. Em *Selva de Pedra* (1972-1973), a personagem principal, após sofrer um acidente, ocorrido devido a uma perseguição motivada por um mal entendido, foge e é dada como morta; ao voltar, depois de um ano, assume uma nova identidade, passando-se por sua suposta irmã gêmea. Em *O Semideus* (1973-1974), o personagem principal é vítima de um acidente armado por inimigos que querem tomar a posse de sua empresa, substituindo-o por um sócia, até sua recuperação e volta para retomar o seu lugar.

A recorrência do tema do duplo, em suas variadas figurações, presentes até hoje, evidencia sua filiação à memória narrativa que permeou desde os mitos antigos, a literatura, o melodrama, o folhetim, até os produtos da cultura de massa; e revela a permanência da força simbólica que o jogo entre identidade e alteridade detém no universo ficcional.

De acordo com Jeová R. de Mendonça (2001), o duplo, na literatura ocidental, apresentou-se de formas distintas de acordo com o período histórico. Da Antiguidade até o século XVI, em que prevalecia uma visão unitária do mundo, o duplo era associado ao homogêneo, na figura de personagens gêmeos ou sócias. Ao contrário, no período que vai do século XVII à contemporaneidade, passou a prevalecer uma visão dialética, com base na relação sujeito-objeto, instaurando a representação do duplo sob a forma heterogênea, de divisão do eu, que no século XX culminou em fracionamento.

Já Nilza de C. Becker (2007) ressalta que a associação do duplo à semelhança física na Antiguidade era explorada como fonte de confusões, evoluindo para a abordagem de questões como a da usurpação da identidade. A concepção unitária do homem entrou em crise com a crise do humanismo renascentista, dando lugar, no século XVII, a uma postura pessimista, questionando a unidade do homem, acentuando sua natureza dicotômica, pelo que o duplo incorporou a fragmentação, e o decorrente questionamento da própria identidade, deparando-se com a alteridade dentro de si. Dessa forma, foi no Romantismo, no século XIX, que a temática atingiu o auge na literatura, com seu interesse exacerbado pela subjetividade, por seu desvendamento, em seus conflitos interiores e contradições.

Desde o advento da modernidade, portanto, com o declínio da crença transcendente e da concepção teocêntrica do mundo, e o decorrente movimento de maior atenção à dimensão subjetiva do homem (GIDDENS, 2002), a identidade representa uma questão central na cultura ocidental. Questão ainda mais relevante no mundo globalizante, em que, segundo Bauman (2008), a necessidade de autodeterminação convive com a cada vez mais rápida transformação das categorias sociais e dos valores, gerando incertezas, ao tornar os “pontos de chegada” disponíveis para a tarefa de identificação cada vez mais provisórios e precários.

Nesse contexto, a temática do duplo constitui objeto privilegiado para a discussão da questão identitária, na medida em que, ainda que cada figuração do duplo mobilize sentidos específicos, no princípio de todas está o jogo com a identidade, com a relação fundante entre o eu e o outro, o mesmo e o diferente.

Na contemporaneidade, diante da crescente fragmentação dos papéis sociais desempenhados, os sujeitos empenham-se em se inserir em diferentes contextos e a eles sentirem-se vinculados, desencadeando simultâneos e distintos processos de identificação (CUCHE, 2002). No mundo globalizado, em constante transformação, a diminuição crescente das fronteiras e o aumento das migrações desencadearam um maior contato entre grupos de culturas distintas, desestabilizando os referenciais identitários até então pautados em territórios bem definidos e em culturas pretensamente puras (*ibid.*). Da mesma forma, a mobilidade das categorias sociais e de seus valores, incidindo sobre seu poder de sedução, implica mais provisoriedade a esses referenciais, tornando mais precário e incerto o processo de identificação do homem moderno que tem por tarefa autodeterminar-se (BAUMAN, *op. cit.*).

Ainda que o tema do duplo não se resuma ao universo da ficção - ao estar presente em reflexões da filosofia, religião, psicologia, arte e em crenças populares -, nas narrativas ficcionais da televisão, remete à tradição melodramática e folhetinesca, do suspense e das peripécias; isso porque, ao jogar com a identidade e a alteridade, com a relação fundante entre o eu e o outro, com o que é ao mesmo tempo igual e diferente, constitui um importante recurso melodramático, por produzir efeitos a partir do contraste, do extraordinário, hiperbólico e sensacional, acentuando as forças antagônicas em jogo e suscitando no público respostas emocionais.

Pelo mecanismo de identificação e projeção com a trajetória das personagens, o duplo constitui o conflito, motor propulsor da narrativa, ao representar uma ameaça, interna ou externa, sofrida ou provocada, que põe em risco a identidade e os valores morais da contemporaneidade em torno dos quais a identidade é construída, como as conquistas materiais, o *status* social e as relações afetivas, detendo, por isso, um grande apelo simbólico, motivo pelo qual continua a ser constantemente explorado pelas narrativas ficcionais televisuais.

### Referências

BAUMAN, Zygmunt. Identidade no mundo globalizante. In: \_\_\_\_\_. *A sociedade individualizada: Vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 178-193.

BECKER, Nilza de Campos. Duas personagens diante do espelho. In: *Anais do XI Encontro regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2007: São Paulo, SP – Literatura, Artes, Saberes*. São Paulo: ABRALIC, 2007. e-book.

BROOKS, Peter. The melodramatic imagination. In: \_\_\_\_\_. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976. p. 1-24.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela; análise estética e sociológica*. São Paulo: ANNABLUME/FAPESP, 2000.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUSC, 2002.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, R. (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 136-162.

FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FREUD, Sigmund. *The 'Uncanny'*. In: *An Infantile Neurosis and Other Works*. Londres: The Hogarth Press Limited, 1955.

GARCIA, Flavio; PINTO, Marcello. *Apresentação*. In: *O Insólito e seu Duplo – Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ I Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações Livres / Flavio Garcia; Marcello de Oliveira Pinto. Regina Michelli (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.*

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HAMBURGER, Esther. *Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 439-487, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. In: *MATRIZES*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, Ano 3, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/127/207>>. Acesso em: 14 Mar. 2010.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 3ª. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. p. 67-80.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Das massas à massa. In: \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.



MOTTER, Maria. L. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M.I.V. de. (org.) *Telenovela: Internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, José Mário. *Telenovela - história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ZANETTI, Daniela. Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama. In: *MATRIZES*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, Ano 2, n. 2, p. 181-194, ago.-dez. 2009. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/109/175>>. Acesso em: 10 Ago. 2011.

XAVIER, Nilson. *Teledramaturgia*. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br>>. Último acesso em: 10/05/2015.