

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANE SOUZA CATALÁ

**IDENTIDADE EM JOGO: A QUESTÃO IDENTITÁRIA À LUZ DO DUPLO EM
“SELVA DE PEDRA” (1972-1973), DE JANETE CLAIR**

CURITIBA

2017

LUCIANE SOUZA CATALÁ

**IDENTIDADE EM JOGO: A QUESTÃO IDENTITÁRIA À LUZ DO DUPLO EM
“SELVA DE PEDRA” (1972-1973), DE JANETE CLAIR**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Mendes Gruner

CURITIBA
2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Catalá, Luciane Souza

Identidade em jogo: a questão identitária à luz do duplo em "Selva de Pedra" (1972-1973) de Janete Clair / Luciane Souza Catalá – Curitiba, 2017.

144 f.; 29 cm.

Orientador: Clóvis Mendes Gruner

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Clair, Janete, 1925-1983. 2. Televisão - Programas - Brasil.
3. Melodrama. 4. Novela brasileira - História e crítica. I. Título.

CDD 869.3



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRO-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA
Código CAPES: 4003/01.6009F0

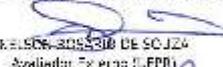
**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM HISTÓRIA**

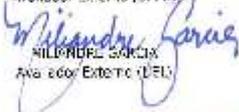
No dia onze de Outubro de dois mil e dezessete às 14:00 horas, no sala Prof. Dr. Carlos Antônio, Rua General Carneiro, 460, Ed.D. Pedro I, 6º andar, Departamento de História da UFPR, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição de mestrado **LUCIANE SOUZA CATALÁ** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: **"Identidade em Jogo: a questão identitária à luz do duplo em "Selva de Pedra" (1972-1973), de Janete Clair"**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: CLOVIS MENDES GRUNER (UFPR), MIL ANDRÉ GARCIA (ULL), NELSON ROSÁRIO DE SOUZA (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou o palavra a cada um dos examinadores, para suas respectivas arguições. A autora respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A mesmearca foi convidada a ingressar novamente no salão, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura da Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e conexões solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos estabelecidos no regimento do Programa de Pós-Graduação. Não se fez necessário a prestar a presidência de, por encerrada a sessão, da qual eu, CLOVIS MENDES GRUNER, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações:

CURITIBA, 11 de Outubro de 2017.


CLOVIS MENDES GRUNER
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


NELSON ROSÁRIO DE SOUZA
Avaliador Externo (UFPR)


MIL ANDRÉ GARCIA
Avaliador Externo (ULL)



AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Célia, ao meu pai, Adolfo, e às minhas irmãs, Lucélia, Luana, Larissa e Heloísa, pelo incentivo, suporte, amor e carinho, mesmo eu tendo decidido construir minha carreira acadêmica tão longe de casa.

Ao meu orientador, professor Clóvis Gruner, que tão pacientemente me ajudou a desatar esse nó chamado duplo.

Aos demais professores da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR.

Aos colegas de linha e amigos: Amanda, Sissi, Sara, Guilherme, Fabiane, Camila, Deisi, Douglas e Mariana.

À tia e madrinha Ieda, à madrastra Luíza, à tia Alice, as primas e demais tias e tios.

Ao Adriano, D. Lourdes, Francisco e Rita.

Aos amigos mais antigos e próximos (em ordem alfabética): Acácia, André, Gilmar, João, Léo e Natália.

Aos amigos que me inspiraram a fazer o mestrado: Niti, Ariella e Daniel.

À Maria Cristina Parzwski, do PPGHIS.

Aos membros das bancas de qualificação e de defesa, professoras Rosane Kaminski e Miliandre Garcia e professor Nelson Rosário de Souza.

À minha orientadora da graduação na UNESP, professora Renata Paolielo.

E à CAPES, pela bolsa que viabilizou a pesquisa.

RESUMO

A telenovela, central no cenário cultural brasileiro, deve muito de sua repercussão às transformações ocorridas a partir da década de 1970 em sua linguagem, que se consolidou por meio de inovações formais, de conteúdo e de interpretação, combinando ao eixo folhetinesco e melodramático, de caráter esquemático e polarizado, elementos considerados realistas, que pretendiam se aproximar do cotidiano brasileiro. Tais transformações permitiram à telenovela tornar-se o programa televisivo de maior audiência, ao passo que Janete Clair era quem estava à frente dessa reformulação dramática, enquanto principal autora do horário nobre da Rede Globo, emissora que, contando também com a telenovela como carro-chefe de sua programação, tornava-se hegemônica no período. Entre 1970 a 1974, a autora escreveu “Irmãos Coragem”, “O Homem que Deve Morrer”, “Selva de Pedra” e “O Semideus”, telenovelas que tinham como tema central o duplo, elemento narrativo que produz efeitos dramáticos a partir de conflitos identitários, e que se encontra entre os temas mais recorrentes da história da telenovela brasileira, apresentando-se na forma de gêmeos antagônicos, sócias, dupla personalidade, nova identidade, disfarces, encarnação, usurpação ou troca de identidade, entre outros. O tema consiste, portanto, em uma via de acesso para a compreensão dessa nova linguagem e de seu processo de consolidação, estando também diretamente relacionado à conquista de 100% de audiência, marca inédita alcançada em 1972 por um capítulo de “Selva de Pedra”, em que a personagem principal, que havia assumido uma nova identidade, é desmascarada. Dentro dessa linguagem que incorpora a preocupação com a verossimilhança sem abandonar a tradição melodramática - voltada para a produção de efeitos hiperbólicos e sensacionais -, o duplo é um recurso que retira sua eficácia simbólica do jogo com a questão identitária, que por sua vez extrapola o universo narrativo e apresenta especial relevância naquele contexto de mudanças sociais, culturais e econômicas, não se resumindo à dimensão individual, remetendo também ao problema sempre atualizado da identidade nacional, que, durante a ditadura civil-militar, estava associado ao projeto de modernização em curso, de que a modernização televisiva - e da teledramaturgia - era parte. A pesquisa propõe-se, a partir de tais questões, elucidar os fundamentos culturais da eficácia simbólica do duplo e sua relação com a questão mais ampla da identidade, assim como as particularidades, semânticas e audiovisuais, do duplo em “Selva de Pedra”, de Janete Clair, em suas articulações com o contexto sócio-histórico em que a telenovela estava inserida.

Palavras-chave: Duplo. Selva de Pedra. Janete Clair. Telenovela. Melodrama. Modernização televisiva.

ABSTRACT

The telenovela, central to the Brazilian cultural scene, owes much of its repercussion to the transformations that occurred since the 1970s in its language, which was consolidated through formal innovations of content and interpretation, combining the folhetinesque and the melodramatic, of schematic and polarized axis, elements considered realistic, that intended to reach Brazilian everyday life. Such transformations allowed the telenovela to become the television program with the highest audience, while Janete Clair was the one who was at the head of this dramatic reformulation, as the main author of Globo Network's prime time, which, also counting on the telenovela as a car- head of its programming, became hegemonic in the period. Between 1970 and 1974, the author wrote "Irmãos Coragem", "O Homem que Deve Morrer", "Selva de Pedra" and "O Semideus", telenovelas that had as their central theme the double, narrative element that produces dramatic effects from identity conflicts, and that is among the most recurrent themes in the history of the Brazilian telenovela, appearing in the form of antagonistic twins, doppelgängers, double personality, new identity, disguises, incarnation, usurpation or identity exchange, among others. The theme is therefore a way of accessing the new language and its consolidation process, and is also directly related to the achievement of a 100% audience, an unprecedented mark achieved in 1972 by a chapter of "Selva de Pedra", in which the main character, who had assumed a new identity, is unmasked. Within this language that incorporates the concern for verisimilitude without abandoning the melodramatic tradition - aimed at the production of hyperbolic and sensational effects -, the double is a resource that withdraws its symbolic effectiveness from playing with the identity issue, which in turn extrapolates the narrative universe and presents a special relevance in that context of social, cultural and economic changes, not being limited to the individual dimension, also referring to the ever updated problem of national identity, which during the civil-military dictatorship was associated with the current modernization project, that television modernization - and television drama - was part. The research proposes, from these questions, to elucidate the cultural foundations of the symbolic efficacy of the double and its relationship with the broader issue of identity, as well as the semantic and audiovisual peculiarities of the double in Janete Clair's "Selva de Pedra", in its articulations with the socio-historical context in which the telenovela was inserted.

Keywords: Double. Selva de Pedra. Janete Clair. Telenovela. Melodrama. Television modernization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 JANETE CLAIR E A RECORRÊNCIA DO DUPLO NA TELENVELA BRASILEIRA	16
1.1 A TRAJETÓRIA DE JANETE CLAIR: DE RADIOATRIZ À PRINCIPAL AUTORA DE TELENVELAS DOS ANOS 1970	16
1.2 A RECORRÊNCIA DO TEMA DO DUPLO E SUAS FIGURAÇÕES NA TELENVELA BRASILEIRA.....	21
1.2.1 Origem, memória e identidade	27
1.3 MEMÓRIA NARRATIVA	28
1.3.1 Melodrama.....	30
1.3.2 Folhetim.....	31
2. 1 OS SENTIDOS DO DUPLO: CONCEPÇÕES E HISTÓRIA	35
2.1.1 O duplo nos estudos literários	35
2.1.1.2 Figurações do duplo na literatura	39
2.1.2 O duplo em crenças e mitos.....	45
2.1.3 O duplo na psicanálise e na antropologia	48
2.1.4 O duplo na filosofia	53
2.2 A QUESTÃO IDENTITÁRIA: CONCEITO DE IDENTIDADE, SEUS MECANISMOS E SUA HISTÓRIA	60
2.2.1 A questão identitária na tradição melodramática	60
2.2.2 Identidade: definição e história.....	63
2.2.3 Da identidade individual à identidade coletiva e nacional	73
2.2.4 A identidade nacional	76
3 O ESTADO E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO ÀS VOLTAS COM A QUESTÃO IDENTITÁRIA: MODERNIZAÇÃO E TELEDRAMATURGIA NOS ANOS 1970	82
3.1 O NACIONAL E POPULAR NO PENSAMENTO SOCIAL E NAS ARTES.	82

3.2 A MODERNIZAÇÃO E O MERCADO DE BENS CULTURAIS	85
3.3 A MODERNIZAÇÃO TELEVISIVA.....	87
3.4 UMA NOVA LINGUAGEM PARA A TELENOVELA, ENTRE O MELODRAMA E O REALISMO.....	93
3.5 A REDE GLOBO E A IDENTIDADE NACIONAL.	101
4 “SELVA DE PEDRA” E SEU DUPLO: CONTEXTO E SIGNIFICAÇÃO.....	103
4.1 ARTICULAÇÕES ENTRE AS CONTRADIÇÕES DO PERÍODO E A OBRA DE JANETE CLAIR.	103
4.2 REFERÊNCIAS E AUTOAFIRMAÇÕES IDENTITÁRIAS NA CRÍTICA TELEVISIVA.....	106
4.3 O DUPLO EM SELVA DE PEDRA.....	111
4.3.1 Sinopse.	111
4.3.2 A metrópole e a máscara.	115
CONCLUSÃO.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
ANEXO.....	135

APRESENTAÇÃO

Meu interesse pelo tema do duplo nas telenovelas surgiu ainda na graduação em Ciências Sociais, na Universidade Federal de Mato Grosso, por volta de 2003. Numa aula sobre o estruturalismo de Lévi-Strauss, o professor de Antropologia, como forma de demonstrar a perspectiva teórica segundo a qual a cultura é constituída por sistemas simbólicos subjacentes e recorrentes, que tornam a realidade inteligível por meio de afastamentos diferenciais, lançou a seguinte pergunta retórica: “Por que vocês acham que na novela há uma gêmea boa e uma má?”, referindo-se à telenovela mexicana “A Usurpadora”.

Daquele momento em diante, esse questionamento me acompanhou, e eu quis entender a eficácia simbólica do duplo (ainda que àquela altura não conhecesse o conceito), evidenciada por sua recorrência nas telenovelas, por sua vez uma das minhas formas de entretenimento preferidas desde sempre. Inclusive, são imagens da abertura da telenovela “A Gata Comeu” as primeiras lembranças que eu tenho na vida.

Não são muitos os estudiosos da televisão nas ciências humanas e sociais, e sabemos que há o preconceito que a considera um objeto menor, voltado para a “alienação das massas”. O que pra mim sempre se apresentou como um paradoxo, já que, a princípio, quem se interessa pelos fenômenos sociais não deveria ignorar a relevância científica de um produto que alcança todos os dias milhões de brasileiros, e faz parte diretamente do seu cotidiano e de sua cultura.

De toda forma, abordar as particularidades da teledramaturgia brasileira e o simbolismo e historicidade do tema do duplo, ao mesmo tempo buscando conectar o nível narrativo ao sociocultural, não constitui tarefa das mais fáceis, extrapolando as possibilidades de uma monografia. Assim, após uma aproximação genérica na graduação, trouxe para o mestrado em História o desejo de me aprofundar no objeto, o que exigiu um recorte mais específico.

A análise da história da telenovela brasileira mostrou a importância que transformações ocorridas no início dos anos 1970 tiveram na construção da hegemonia do gênero entre os programas de televisão no país, o que, por sua vez, levava a Janete Clair, principal autora do período, responsável por inúmeros sucessos, entre os quais “Selva de Pedra”. Esta telenovela foi a única que, segundo o Ibope, teve um capítulo que alcançou 100% de audiência, sendo que esse capítulo relacionava-se diretamente à temática do duplo, já que nele a personagem que havia reinventado sua identidade era desmascarada. Assim estava feito o recorte, e nova aventura pelos mistérios e intrigas em torno da identidade começava.

INTRODUÇÃO

A telenovela surgiu no Brasil há 66 anos, e ao longo desse tempo, em que sua qualidade técnica foi aprimorada, incorporou-se à cultura do país, ocupando uma posição de destaque entre as produções voltadas ao entretenimento brasileiras, o que é demonstrado por sua grande repercussão cultural e econômica: é assistida diariamente por milhões de telespectadores e exportada para países de todos os continentes.

Segundo Maria Immacolata V. de Lopes¹, a telenovela constitui uma “narrativa da nação”, por ter se tornado um “recurso comunicativo” pelo qual são debatidas questões representativas da realidade contemporânea brasileira. No mesmo sentido, Maria Lourdes Motter² afirma que a telenovela não é puramente evasiva, pois detém dois níveis, o melodramático, romântico e sentimental, cujo esquema subjacente é o de um sujeito em busca de um objeto, que tem que vencer obstáculos para alcançar o final feliz, e o realista, ancorado no cotidiano social, pautado na verossimilhança e comprometido com questões de interesse coletivo.

Para Esther Hamburger, ao serem escritos enquanto a telenovela está no ar, cada capítulo “está carregado de resultados de interações prévias, ocorridas não só na véspera de sua exibição mas também ao longo dos anos, entre certos segmentos de telespectadores e produtores”; dessa forma, a telenovela pode ser definida como “um jogo complexo de interações desiguais”, por resultar de um multidialógo e fazer a mediação da relação entre produtores e receptores, “incorporando uma gama de significados possíveis, nem sempre intencionais”³.

Mario Carlón⁴ afirma que, ainda que prevaleça uma visão condenatória da televisão na avaliação crítica e teórica em geral, a contemplação televisiva é uma prática ativa, mobilizadora de diversos saberes por parte dos sujeitos telespectadores. Para o autor, há no mínimo dois níveis em que tais saberes, de caráter técnico e social, são mobilizados: primeiro, o de identificar sob qual regime de espectador a emissão está funcionando, que pode ser o de gravação/ficção,

¹ LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **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/ojs/index.php/matrizes/article/view/79>>. Acesso em: 14 Mar. 2010.

² 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.

³ HAMBURGER, Esther. O Brasil antenado: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 19-20.

⁴ CARLÓN, Mario. **Do cinematográfico ao televisivo: metatelevisão, linguagem e temporalidade**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2012.

gravação/não ficção, transmissão direta/ficção ou transmissão direta/não ficção, em função do qual uma posição como espectador deverá ser assumida; o segundo nível é o de processar as mudanças ocorridas no curso de uma mesma emissão, como nas emissões em que a distância entre ficção e não ficção é curta, e da mesma forma, quando há, como nos noticiários, saltos entre a gravação e a transmissão direta.

Segundo Carlón, no nível técnico e material, quanto ao dispositivo⁵ e à linguagem, a televisão e o cinema são semelhantes: em ambos, o dispositivo é capaz de representar o movimento, o registro das imagens e sons permite grande controle sobre o discurso, e as mesmas operações de montagem são possíveis (montagens paralelas semelhantes, planos sequenciais, etc.). Quanto à expectativa do gravado, também há semelhanças entre a televisão e o cinema, uma vez que, nos dois casos, “o sujeito, ainda que não esqueça nunca que o que está observando foi registrado, é capaz de suspender momentaneamente esse conhecimento e entregar-se aos tempos da expectativa”⁶. Assim, as “principais *diferenças concentram-se em variações nas condições de contemplação* (tela televisiva *versus* cinematográfica, condições da sala e da prática social etc.)”, ao passo que o advento de canais exclusivos de filmes exibidos sem cortes e tecnologias como o *home theatre* permitiram tornar menos distante a contemplação televisiva da cinematográfica.

Além disso, não se pode presumir uma homogeneidade na relação das pessoas com os produtos televisivos; como demonstra Esther Hamburger, os “significados não são univocamente definidos no momento da produção”⁷. Por alcançar um público heterogêneo, em função das diferenças culturais, sociais, políticas e econômicas, Alexandre Bergamo ressalta que são diferenciadas “as elaborações sobre o conteúdo transmitido, o grau de importância que a televisão assume na vida dessas pessoas”, assim como “o caráter cultural ou político que ela possa ter nos mais variados contextos”⁸.

Segundo Bergamo, muitas pesquisas voltadas à televisão atribuem-na a simulação de uma lógica que lhe é exterior, sendo “seu único motivo de existência (...) a materialização de conflitos que lhe são externos”⁹. A televisão, como campo social específico, detém uma lógica

⁵ Segundo a definição de Aumont, o dispositivo constitui-se pelo conjunto de dados materiais e organizacionais que englobam “os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundir-las”, que, ao ter efeito sobre ele, regula a relação do espectador com a obra, em um determinado contexto simbólico (AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Ed. Papiros, 2004, p. 135).

⁶ CARLÓN, Mario. Op. Cit., p. 137-138.

⁷ HAMBURGER, Esther. Op. Cit., p. 18.

⁸ BERGAMO, Alexandre. **Imitação da ordem**: as pesquisas sobre televisão no Brasil. Tempo soc., São Paulo, v. 18, n. 1, junho, 2006, p. 305.

⁹ Ibid., p. 311.

própria, em que “operem fatores sociais, econômicos, culturais e relações de poder também específicas”¹⁰; remetendo ao que Bourdieu considera o “resultado de transações e compromissos entre as diferentes categorias de agentes envolvidos em um campo de produção técnica e socialmente diferenciada”¹¹. O que significa que, para compreender seu processo de significação, é preciso levar em conta as articulações entre as dinâmicas internas e externas que tornam a telenovela possível, enquanto condições sociais que presidem à sua produção e consumo.

Para Rosane Kaminski¹², o olhar aprofundado sobre as linguagens e convenções que possibilitam a produção ficcional permite compreender as minúcias do artefato ficcional e avaliar sua relevância no contexto em que se insere. O alargamento constante dos objetos e problemas e a incorporação de outras fontes por parte dos historiadores, conforme Clóvis Gruner¹³, têm permitido, há algumas décadas, ler o passado a partir de outras linguagens e outras “vozes”.

Nesse sentido, Mônica Kornis afirma que “filmes e programas de televisão são documentos históricos de seu tempo”, “uma vez que são produzidos sob um olhar do presente”¹⁴, mesmo quando o conteúdo volta-se para o passado. Para a autora, a compreensão, em sua complexidade e historicidade, da linguagem e de todos os tipos de escolha, que remetem ao seu realizador e ao contexto histórico que os produziu, é que permite que programas de televisão e filmes sejam utilizados como fontes históricas.

A centralidade que ocupa a telenovela no cenário cultural brasileiro e sua vinculação com as questões relativas ao país e à contemporaneidade justificam, portanto, a relevância de estudos voltados para a sua história e sua linguagem, que, por sua vez, remetem à importância que as transformações ocorridas a partir da primeira metade da década de 1970 tiveram para a consolidação da linguagem em que se baseia a repercussão do gênero.

Nesse período de consolidação, elementos considerados realistas, por meio de inovações formais, de conteúdo e interpretação, foram combinados ao eixo dramático folhetinesco e melodramático, caracterizado pelo esquematismo e polarização, num processo de reformulação que tornou a telenovela o programa televisivo de maior audiência, carro-chefe da programação das emissoras.

¹⁰ Ibid., p. 319.

¹¹ BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sérgio. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 137.

¹² KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: KAMINSKI, Rosane; FREITAS, Artur. **História e Arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013.

¹³ GRUNER, Clóvis. *Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura*. Curitiba: Ateliê Editorial, 2009.

¹⁴ KORNIS, Mônica. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 10.

Janete Clair foi a principal autora desse período, escrevendo quatro das cinco telenovelas que foram exibidas entre 1970 a 1974 no horário nobre da Rede Globo, de cujo êxito a emissora também se beneficiou para se tornar hegemônica. A autora recorreu, nessas quatro telenovelas – “Irmãos Coragem”, “O Homem que Deve Morrer”, “Selva de Pedra” e “O Semideus”, à temática do duplo, jogando com a questão identitária para produzir efeitos dramáticos. O tema apresenta grande recorrência na história da telenovela brasileira, na forma de gêmeos antagônicos, sócias, dupla personalidade, assunção de nova identidade, vida dupla, encarnação, usurpação ou troca de identidade, transfiguração, entre outros. E pela autora foi explorado de variadas formas, sendo que, em outubro de 1972, na telenovela Selva de Pedra, o capítulo da revelação da verdadeira identidade da personagem que se passava por outra alcançou a marca inédita de 100% de audiência, segundo o Ibope.

Diante da recorrência do duplo, como elemento central em tais narrativas, durante o processo de consolidação da nova linguagem da telenovela, fundamental para que se tornasse o programa televisivo mais assistido no Brasil, a pesquisa propõe-se compreender os fundamentos históricos e culturais da eficácia do tema enquanto recurso dramático, e sua relação com a questão mais ampla da identidade, já que é a partir do jogo com tal questão que produz significados, e a partir daí, elucidar as particularidades audiovisuais e semânticas do tema em “Selva de Pedra”, em sua inserção no contexto sócio-histórico de sua produção.

O duplo apresenta-se, portanto, como uma via de acesso para a compreensão dessa linguagem, que alia a tradição melodramática - onde a temática é frequente, enquanto voltada para a produção de efeitos hiperbólicos e sensacionais -, e a preocupação com a verossimilhança, onde, num contexto de reformulação dramática, o duplo pôde remeter à questão mais ampla da identidade, diante dos desafios identitários em pauta no período, por ser a partir do jogo com a identidade que produz significados. Ao extrapolar o universo estritamente narrativo, a questão identitária apresentava bastante relevância no período em que “Selva de Pedra” foi ao ar, não só em nível individual, enquanto dimensão de uma inquietação subjetiva, como também coletivo, num contexto de mudanças sociais, culturais e econômicas, estando o Brasil às voltas com a questão sempre renovada da identidade nacional, vinculada ao projeto estatal de modernização em curso na ditadura civil-militar, que se desdobrava nos meios de comunicação e em sua teledramaturgia.

Dessa forma, o primeiro capítulo parte da trajetória pessoal e profissional de Janete Clair para abordar a presença do duplo na história da telenovela brasileira, a partir de uma classificação própria do tema, distribuindo-o em nove categorias e relacionando-as às telenovelas em que se fizeram presentes. A classificação parte das sinopses consultadas no livro

Memória da Telenovela Brasileira¹⁵ e no *site* Teledramaturgia¹⁶, e explicita as figurações pelas quais cada categoria de duplo se desdobra, evidenciando, ao mesmo tempo, sua recorrência na história do gênero e a sua versatilidade. O capítulo também retoma a memória narrativa do gênero, que fundamenta a repetição de estruturas e temas, e demonstra a filiação de seu eixo dramático às narrativas míticas, coletivas, melodramáticas e folhetinescas.

O segundo capítulo responde a indagações teóricas, e divide-se em duas partes. Na primeira, apresenta a conceituação do duplo a partir de estudos literários, da filosofia, da antropologia e da psicanálise, propondo possibilidades de interpretação e elucidando as transformações de suas figurações e simbolismos conforme os períodos históricos.

Depois de desvendar a complexidade de sua fundamentação cultural a partir da apresentação sistemática das concepções do duplo, inscrevendo-o na história do pensamento mítico, da produção artística e da reflexão científica e filosófica, a segunda parte volta-se para o esclarecimento do conceito e da história da “identidade”, matéria-prima do melodrama, a fundamentar a eficácia simbólica do recurso ao tema do duplo. A articulação entre a questão identitária e a tradição melodramática e, por sua vez, de tal questão com a experiência subjetiva da contemporaneidade, permite passar do nível individual ao coletivo, e assim, vincular a procura identitária à questão da identidade nacional.

O terceiro capítulo é dedicado, portanto, à questão da identidade nacional tal qual se apresentava no início dos anos 1970, enquanto preocupação do Estado que permeava sua relação com os meios de comunicação, e assim repercutiu no processo de modernização televisiva. A questão identitária, de caráter nacional, perpassou o processo pelo qual a telenovela tornou-se o principal programa da televisão brasileira, através de inovações na sua linguagem, consolidadas na primeira metade dos anos 1970, e que assim se tornou autônoma e preocupada em fazer referência às questões e ao cotidiano da realidade brasileira. Demonstra-se como, nesse processo, Janete Clair foi quem deu forma à reorientação dramática da emissora que se tornava líder absoluta de audiência, processo em que a modernização da teledramaturgia inseria-se na modernização televisiva, por sua vez intimamente ligada à modernização empreendida pelo Estado autoritário, incorporando um caráter considerado realista, sem que isso significasse o fim do melodrama, que permanecia como eixo central das narrativas, com o duplo ocupando um lugar central. Nesse cenário, são abordados o nacional e popular no pensamento social e nas artes e a ascensão do mercado de bens culturais, que culminou na construção da hegemonia da Rede Globo, fonte fundamental de discursos sobre a nação.

¹⁵ FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁶ Disponíveis em <<http://www.teledramaturgia.com.br>>

O quarto capítulo, por fim, trata das especificidades do duplo em “Selva de Pedra”, mas antes de adentrar no nível da significação, articula a obra e o estilo da autora ao contexto de contradições, que, ressignificadas, apresentam-se também como elementos narrativos, não só na telenovela em questão. Em “Selva de Pedra”, são analisados, a partir do material audiovisual o que teve como fonte os DVDs com o compacto de 76 capítulos, de modo a evidenciar os sentidos relacionados ao duplo, a abertura, um objeto que faz parte da diegese - a máscara -, o disfarce da personagem e a cena antológica da revelação de sua verdadeira identidade. Assim, evidencia-se a forma como se recorre ao apelo simbólico do duplo, de modo a realçar e jogar com a questão da identidade, expressando tal conteúdo por meio de recursos técnicos e princípios estéticos da produção, para mobilizar reações emocionais no público, como em todo melodrama, voltado a promover momentos, catárticos, de identificação.

CAPÍTULO 1

1. Janete Clair e a recorrência do duplo na telenovela brasileira

1.2 A trajetória de Janete Clair: de radioatriz à principal autora de telenovelas dos anos 1970

Janete Clair nasceu em 25 de abril de 1925, em Conquista, Minas Gerais, cidade do triângulo mineiro com apenas 20.000 habitantes à época. Na certidão de nascimento, era Jenete Stocco Emmer, filha do comerciante libanês Salim Emmer e da costureira de descendência portuguesa Carolina Stocco, que tiveram quatro filhos - três mulheres, das quais Janete era a mais nova, e um homem, o caçula.

No início da década de 1930, a família se mudou para Franca, no interior de São Paulo, sede da PRB-5, Rádio Clube Hertz, a primeira emissora do interior, onde Janete estreou cantando, ainda criança. Segundo Artur Xexéo, no cinema de Franca, principal diversão de Janete, a autora “descobria o romantismo e a técnica de contar uma história serializada que marcariam toda sua obra”¹⁷, isso porque, antes de filmes como “Rebecca”, “...E o Vento Levou”, “Duelo ao Sol”, eram exibidas fitas em séries de aventura, com cerca de 20 minutos de duração, que encerravam com os protagonistas prestes a cair em uma cilada, da qual, sete dias depois, quando a história era retomada, escapavam na última hora, e assim seguidamente.

Após a separação dos pais, Janete mudou-se para a capital de São Paulo com o pai e as irmãs. Na capital, por causa da má situação financeira, as moças tiveram que largar os estudos para trabalhar. Com a irmã mais velha, Janete, aos 13 anos, trabalhou em uma torrefadora de café, onde aprendeu a usar a máquina de escrever. Na década de 1940, ainda em São Paulo, as filhas voltaram a morar com a mãe, casada novamente.

Depois de também trabalhar como balconista de loja, Janete fez estágio como bacteriologista no Hospital Municipal de São Paulo, até que, em outubro de 1944, foi acompanhar a irmã Amilde na Rádio Difusora, dos Diários Associados, após esta ter vencido um concurso de canto. Na rádio, Janete chamou a atenção de um dos diretores da casa, Dermival Costa Lima, que a convidou para um teste como locutora, de onde saiu contratada como locutora e teleatriz. Seu nome artístico foi ideia do diretor Octavio Gabus Mendes, que soube que uma de suas músicas favoritas era “Clair de Lune”, de Debussy.

¹⁷ XEXÉO, Artur. **Janete Clair**: a usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume, 2005, p. 28.

Foi em 1945, na Difusora, que Janete conheceu o dramaturgo Alfredo Dias Gomes, que era casado, e com o qual teria um relacionamento secreto até 1947, com a separação da esposa. Na Difusora, depois do expediente, era Janete quem datilografava os romances que Dias Gomes ditava. No início de 1948, após ter complicações na rádio por causa de sua filiação ao Partido Comunista, Dias foi contratado como diretor do setor de radioteatro da rádio América, e Janete licenciou-se para acompanhá-lo; isso porque, segundo uma declaração do autor citada por Artur Xexéo¹⁸, embora ela não gostasse de política, sempre concordava com ele, por ser solidária a causas humanitárias. Na nova emissora, Janete escreveu sua primeira radionovela, “Rumos Opostos”, de 20 capítulos. Ainda em 1948, Dias Gomes foi demitido de novo, vindo a ser contratado pela Rádio Bandeirantes, que, por representar uma ameaça real à audiência da Difusora, exigiu a volta de Janete Clair.

Em 1950, estando Janete grávida, o casal decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro e se casar na igreja e no cartório. Ela foi contratada pela Rádio Tamoio, como locutora, apenas até conseguir uma oportunidade como redatora de um programa de histórias para crianças. Em 1952, Dias Gomes foi contratado como diretor da Rádio Clube do Brasil, e Janete acompanhou o marido apenas como redatora, tendo a chance de escrever sua segunda radionovela. Mas em 1952, o casal perdeu o filho nascido há algumas semanas com a doença por RH, decorrente da incompatibilidade sanguínea dos pais. Segundo Xexéo, talvez pelo choque e pelo desejo de ter novos filhos, foi que Janete ficou de 1952 a 1956 longe do rádio, dedicando-se exclusivamente à família e ao lar.

Em 1953, Dias foi demitido novamente, quando uma foto de uma viagem clandestina que fez para Moscou para as comemorações do Primeiro de Maio saiu no Jornal Tribuna da Imprensa, de propriedade de Carlos Lacerda, antigetulista, com a acusação de que havia sido financiada com dinheiro público, como forma de atingir o concorrente e inimigo pessoal Samuel Weiner, apoiador do governo Getúlio Vargas e dono do jornal Última Hora e da Rádio Clube, onde Dias trabalhava.

Até conseguir outro emprego, Dias Gomes assinou vários tipos de textos para a TV Tupi do Rio com o nome de amigos, incluindo o de Janete Clair. Foi assim até que a agência Standard Propaganda, que produzia o “Teatrinho Kibon”, precisando de um novo redator, o contratasse e ele pudesse assinar com o próprio nome novamente. Janete insistia para que o marido apresentasse uma sinopse sua à agência, que era responsável por alguns horários na Rádio Nacional, mas demorou para fazê-lo, porque, segundo afirma Xexéo, tinha medo que fosse

¹⁸ XEXÉO, Artur. Op. Cit.

aceita somente por consideração a ele. A sinopse de “Perdão, Meu Filho”, baseada numa notícia veiculada nos jornais sobre uma troca de bebês, foi enfim transmitida na Rádio Nacional, em 1956, elevando a audiência do horário. Atendendo a novas encomendas, a autora sempre elevava a audiência do horário para o qual migrava, o que significava a redução da audiência no horário do qual saía; a solução, assim, deveria ser escrever duas ao mesmo tempo, o que aconteceu com 3 pares de radionovelas.

Nos anos 1960, Janete era uma das principais autoras de radionovelas, e a peça “O Pagador de Promessas”, de Dias Gomes, escrita em 1959, fazia bastante sucesso, vindo a ser transformada em filme em 1961, dirigido por Anselmo Duarte, e a conquistar a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Foi em 1963 que a autora ingressou na televisão, escrevendo para o programa infantil mais popular na época, “Vesperal Trol”. Dias Gomes, em 1964, ficou apenas 3 meses como diretor artístico da Rádio Nacional, sendo demitido quando do golpe militar, saindo não só da rádio como de casa, escondendo-se em uma fazenda.

Segundo Mauro Ferreira, a estreia de Janete na televisão se deu no momento em que “a radionovela agonizava com a popularidade dos aparelhos de TV na classe média brasileira” e “seus autores eram convidados a trocar de veículo ou, como no caso de Janete, a trabalhar simultaneamente em ambos, como aconteceu nos anos 60”¹⁹.

Fábio Sabag era produtor da TV Tupi do Rio de Janeiro, onde a produção de telenovelas era ainda tímida, comparada com a de São Paulo, e, para experimentar o formato, escolheu uma sinopse de Janete Clair, “O Acusador”, por considerá-la bastante brasileira, passando-se na zona rural de Pernambuco. A telenovela chegou a atingir 32% no Ibope, mas foi interrompida porque a emissora teve dificuldades para produzi-la. A autora voltou então a escrever radionovelas, e em 1965 ficou grávida pela 11ª vez, vindo o quarto filho a nascer com uma bronquite crônica e um problema cardíaco sobre o qual não se sabia, vivendo apenas até os três anos de idade.

A situação já estava difícil em 1965, e Janete escreveu simultaneamente duas radionovelas e sua segunda telenovela, após a qual contribuiu com o programa de variedades de J. Silvestre e só teve nova oportunidade de escrever telenovelas em 1967, quando finalmente foi contratada pela Rede Globo, após ter conseguido com muita dificuldade uma audiência para mostrar seu trabalho com a responsável pelo Departamento de Teledramaturgia, a cubana Glória Magadan.

Nesta emissora, Janete Clair ingressou com a tarefa de reverter o fracasso da telenovela “Anastácia, a Mulher sem Destino”, escrita pelo ator Emiliano Queiroz, devendo corrigir a

¹⁹ Ibid.

trama confusa, e para a qual a solução encontrada foi criar um terremoto e excluir a maior parte dos personagens, desenvolvendo novos rumos. Tendo sido bem sucedida, garantiu sua permanência na emissora, passando a escrever ininterruptamente para o horário das 20 horas, que se consolidava como o horário nobre, de 1968, com “Sangue e Areia”, até “Selva de Pedra” (1972-1973), totalizando sete telenovelas seguidas²⁰. “Selva de Pedra” foi sucedida por “Cavalo de Aço”, de Walther Negrão, após a qual a autora retornou com mais duas telenovelas subsequentes, “O Semideus” (1973-1974) e “Fogo sobre Terra” (1974-1975); só então passou a se alternar no horário com outros autores²¹.

Ainda que, no início de sua atuação na Rede Globo, Janete tenha se moldado aos padrões definidos por Glória Magadan, que impunha um caráter exótico e fantasioso a todas as tramas, ela consolidou um estilo próprio quando a emissora se apropriou da fórmula proposta pela TV Tupi a partir da telenovela “Beto Rockfeller”, de 1968, com seus diálogos coloquiais e ambientação no Brasil. Foi assim que “Véu de Noiva”, de sua autoria, e com direção de Daniel Filho, inaugurou, em 1969, a nova orientação dramática da Rede Globo, com a pretensão de se aproximar da realidade brasileira, sem que, entretanto, o romantismo deixasse de ser o eixo central das narrativas.

“Véu de Noiva” foi a primeira telenovela urbana da Rede Globo, cuja chamada sintetizava a reformulação dramática em curso: “Em Véu de Noiva tudo acontece como na vida real. A novela-verdade”²². Obteve sucesso ao apresentar ambientações e caracterizações associadas ao cotidiano urbano brasileiro, com referências a lugares “da moda”, ao universo do automobilismo - num momento em que o piloto brasileiro Emerson Fittipaldi se destacava na Fórmula 1 -, participações especiais de pessoas famosas, além da abundância de cenas externas, diálogos curtos e linguagem coloquial²³, sem prescindir da dimensão melodramática em torno do casal vítima de intrigas, desencontros e tragédias no caminho para a felicidade.

²⁰ Segundo Xexéo, “há quem diga que a dedicação total de Janete ao trabalho tenha sido a maneira que ela encontrou para esquecer” a tragédia de perder o filho, em 1968, quando o medicamento ingerido por ela para a bronquite fez mal ao coração (XEXÉO, Artur. Op. Cit., p. 81).

²¹ Apenas em 1975 escreveu para o horário das 19 horas, com *Bravo!*, novela cuja autoria foi assumida por volta do centésimo capítulo por Gilberto Braga, quando Janete Clair foi chamada para escrever uma nova novela para as 20 horas, uma vez que “Roque Santeiro”, de Dias Gomes, já com 30 capítulos gravados, fora vetada pela censura antes de sua estreia, enquanto uma reprise compacta com 76 capítulos de “Selva de Pedra” era exibida. A autora continuou a escrever para o horário das 20 horas até 1982, com a novela “Sétimo Sentido”, sua penúltima novela. “Eu Prometo”, de 1983, exibida às 22 horas, foi a única para a qual, devido à saúde debilitada, contou com uma colaboradora, Glória Perez, que viria a concluir a novela, quando do falecimento da autora, aos 58 anos.

²² FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 135-136.

²³ RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

Ao escrever, após “Véu de Noiva”, mais quatro telenovelas ininterruptamente para o horário nobre da emissora, no período de consolidação dessa nova linguagem, que corresponde à primeira metade da década de 1970, Janete Clair esteve à frente, portanto, do processo de modernização da teledramaturgia. Em função deste processo, a inserção de elementos considerados realistas na produção ficcional televisiva fez com que a matriz folhetinesca e melodramática, com narrativas polarizadas e esquemáticas, passasse a conviver com inovações formais, de conteúdo e interpretação, propiciando à telenovela ocupar a posição de programa de televisão mais assistido no país, de acordo com o Ibope.

A autora contribuiu, graças ao sucesso de suas narrativas, com a conquista da liderança do mercado pela Rede Globo, na medida em que contava com a telenovela como carro-chefe de sua programação para tornar-se hegemônica. Como ressalta Mauro Ferreira, para a emissora, “que projetara seu nome como criadora de histórias exibidas no horário nobre das 20h”, ela criou telenovelas como

Irmãos Coragem, Selva de Pedra, Pecado Capital, Duas Vidas, O Astro e Pai Herói – os maiores êxitos da autora. A Globo deu a Janete a oportunidade de consolidar sua carreira como novelista – sonho acalentado por ela desde que O Direito de Nascer popularizou definitivamente a telenovela, entre 1964 e 1965. Em troca, a escritora ajudou a emissora carioca a fortalecer sua hegemonia nos anos 70, década em que uma novela de sua autoria atingia cotidianamente índices superiores a 80% no Ibope, chegando à casa dos 90% nos capítulos finais²⁴.

Foi fundamental nesse processo, portanto, a combinação entre a estética melodramática e a preocupação com a verossimilhança, e a forma como essa combinação fazia-se presente na obra de Janete Clair, em cujo estilo, segundo Mauro Ferreira,

altas doses de romantismo são temperadas com ação, emoção, suspense e eventuais críticas sociais. ‘Novela sem romance, sentimentalismo e emoção não é novela’, sentenciou certa vez a autora numa entrevista²⁵.

Como lembra o autor, devido aos êxitos sucessivos de suas telenovelas do horário nobre, Janete ganhou do público e da imprensa títulos como “*Maga das Oito, Dama das Oito e Nossa Senhora das Oito*”²⁶. O capítulo que foi campeão absoluto de audiência na televisão brasileira, com 100% no Ibope, marca jamais repetida, foi ao ar em 4 de outubro de 1972, na telenovela “Selva de Pedra”. Era o 152º capítulo e, nele, a personagem Simone, interpretada por Regina Duarte, era desmascarada: ela se passava por Rosana Reis, identidade da irmã morta. O tema

²⁴ FERREIRA, Mauro. Op. Cit., p. 11.

²⁵ Ibid., p. 13.

²⁶ Ibid., p. 15.

do duplo, como se verá a seguir, esteve presente de forma central nas tramas das telenovelas nesse período de consolidação da nova linguagem.

A autora, que, de acordo com Mauro Ferreira, dividia “seu tempo entre o casamento, a educação dos filhos e a redação de novelas para o rádio a televisão”²⁷, escreveu, de 1948 em diante, 31 radionovelas e 21 telenovelas. Ela ainda escreveu um romance, “Nenê Bonet”, de 1980, uma fotonovela, “A Mulher Perfeita”, em 1972, para a revista *Cartaz*, e uma história para o programa “Caso Especial”, que apresentava tramas que eram apresentadas e concluídas no mesmo episódio. Segundo Mauro Ferreira, “Meu Primeiro Baile, adaptação do conto *Carnet de Bal*, de Jacques Prévert – foi o primeiro programa transmitido oficialmente em cores pela Rede Globo, em 31 de março de 72, com direção de Daniel Filho”²⁸.

Janete Clair faleceu em 16 de novembro de 1983, devido a um câncer de intestino, e em seu velório houve grande presença e comoção popular.

1.2 A recorrência do tema do duplo e suas figurações na telenovela brasileira

Desde seu surgimento, em 1951, a telenovela tem como eixo dramático, a partir do qual se estrutura a sua narrativa, o melodrama e o folhetim, pelos quais, ainda que atualizando-os, fundamenta-se na repetição de seus temas e estruturas típicos, com a valorização da ação e da emoção e a polarização em vários níveis, como forma de atender as “expectativas do público”, ao promover previsibilidade e reconhecimento, enquanto produto da indústria cultural.

Nesse cenário, o duplo, na forma de gêmeos antagônicos, sócias, dupla personalidade, assunção de nova identidade, vida dupla, encarnação, usurpação ou troca de identidade, transfiguração, entre outros, apresenta-se como um dos temas mais recorrentes da telenovela brasileira, presente em toda a história do gênero, e especialmente marcante durante o processo de consolidação de sua nova linguagem, a partir dos anos 1970, em que a pretensão de realismo foi incorporada, sem com isso suplantando o melodrama, associando-se a ele.

Como visto, o maior índice de audiência da história da televisão (100%, segundo pesquisa por amostragem do Ibope) foi alcançado por um capítulo diretamente relacionado ao desenvolvimento da temática do duplo, em 1972, quando, em “Selva de Pedra”, a personagem que assumira a identidade de outra é desmascarada. Esse acontecimento demonstra o apelo que o jogo com a questão identitária, em que se fundamenta o tema, em suas inúmeras figurações,

²⁷ FERREIRA, Mauro. **Nossa Senhora das Oito**: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 2003, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

detém na teledramaturgia, constituindo um recurso sempre pronto a produzir efeitos dramáticos capazes de despertar a atenção e o envolvimento do grande público.

O tema foi bastante recorrente na obra de Janete Clair²⁹: em “O Acusador”, de 1964, a primeira telenovela que escreveu, e que era adaptação de uma radionovela sua, há gêmeos que assumem o lugar um do outro; em “Anastácia, a Mulher sem Destino”, de 1967, há usurpação de identidade; em “Passo dos Ventos”, de 1968, assim como em “Selva de Pedra”, há duas irmãs chamadas Rosana e Simone, e, após uma falsa morte, uma assume o lugar da outra. Isso sem mencionar a extensa lista de casos de paternidade ou maternidade desconhecida, se considerarmos a origem como um elemento decisivo da identidade (e destino) dos personagens; além dos casos de rivalidade entre irmãs de caracteres opostos, ainda que não gêmeas.

As telenovelas escritas pela autora para o horário nobre, entre 1970 e 1974, por sua vez, são especialmente marcadas pela recorrência do tema, dentro do estilo melodramático e folhetinesco, com variedade de figurações. Em “Irmãos Coragem” (1970-1971), o personagem principal se apaixona por uma moça tímida, que, na verdade, 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 à 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, Simone, após sofrer um acidente durante uma fuga para salvar a própria vida, desaparece e é dada como morta; ao voltar, depois de um ano, assume uma nova identidade, a da irmã, desconhecida dos demais personagens, que havia morrido ainda criança. Em “O Semideus” (1973-1974), o personagem principal é vítima de um acidente armado por inimigos que querem tomar a posse de sua empresa, sendo substituído por um sócio, até que enfim se recupera e volta para retomar o seu lugar.

Na história da telenovela brasileira, recorrência do tema fica evidente a partir das compilações de sinopses disponíveis no livro *Memória da Telenovela Brasileira*³⁰ e no *site Teledramaturgia*³¹, e que permitiram que se pudesse classificar e agrupar suas figurações. Tais sinopses, entretanto, tomadas como ponto de partida da análise, não podem ser consideradas definitivas, dada sua natureza incompleta e subjetiva, suficiente, por outro lado, para salientar a recorrência ao permitir chegar aos seguintes números: das 689 telenovelas diárias exibidas no

²⁹ De acordo com as informações constantes das sinopses presentes em FERNANDES, Op. Cit., e no *site Teledramaturgia*, disponível em <http://www.teledramaturgia.com.br>.

³⁰ FERNANDES, Op. Cit.

³¹ Disponíveis em <<http://www.teledramaturgia.com.br>>

Brasil até a presente data, 187 delas continham, ao menos um vez, uma categoria de duplo, segundo classificação própria.

Abaixo, relaciono as categorias de duplo e a quantidade de telenovelas em que tais categorias se fizeram presentes em cada década³² (ver lista com os títulos das telenovelas em anexo). Exponho também o que cada categoria inclui, demonstrando a versatilidade apresentada pelas figurações do duplo, para além da característica principal que justifica tais agrupamentos.

1) Vida dupla voluntária: vida dupla (ou múltipla), com casos baseados em disfarces (com ou sem o uso de outros nomes), anonimato/ocultação da identidade, dissimulação polarizada da personalidade, dissimulação com fins de infiltração em algum meio, travestimento, atores/atrizes em encenação.

Presente em 39 telenovelas, entre 1963 e 2016:

Década	nº de telenovelas
1960	9
1970	4
1980	3
1990	4
2000	8
2010	11

2) Dupla personalidade ou vida dupla involuntária: alternância involuntária entre personalidades ou ambientação, que inclui, além da dissociação de personalidade, “ausências”, bipolaridade, outros distúrbios com polarização da personalidade, e, por remeter a uma condição dupla também involuntária, a transsexualidade.

Presente em 10 telenovelas, de 1964 a 2017, e entre as quais “Irmãos Coragem”, de 1970.

Década	nº de telenovelas
1960	2
1970	1

³² Convém ressaltar também que esse levantamento baseia-se unicamente nas informações constantes das sinopses mencionadas, ao passo que, com uma pesquisa mais abrangente, lacunas poderiam ser resolvidas, e certamente acrescentariam casos negligenciados nas sínteses consultadas; porém, essa listagem não pretende ser definitiva e consiste apenas em um ponto de partida. Observo ainda que, no levantamento em questão, algumas telenovelas foram classificadas em mais de uma categoria, conforme os tipos de duplo encontrados, enquanto casos semelhantes de duplos em uma mesma telenovela foram contados uma única vez. Outro esclarecimento importante é o de que, até 1997, detive-me nas sinopses do livro citado, que abrange até esse ano e em que se baseiam as sinopses do *site*, dispensando o cruzamento de informações; a partir dessa data é que consultei apenas o *site*, onde, muitas vezes, quanto mais próximas da atualidade mais ricas em informações são as sinopses, o que pode ter interferido na quantidade de figurações encontradas em telenovelas das décadas mais recentes, como no caso do item 9.

1980	3
1990	1
2000	1
2010	2

3) Nova identidade: identidade assumida ou atribuída, incluindo personagens que foram dados como mortos ou tomados como desaparecidos, mudança de condição social ou mesmo de identidade étnica, motivação por fuga da justiça ou busca por vingança, consequência de transplante de cérebro, de batismo por uma nova família (com ou sem o conhecimento da origem) e adesão a um nome artístico.

Presente em 34 telenovelas, de 1965 a 2016, e entre as quais “Selva de Pedra”, de 1972.

Década	nº de telenovelas
1960	2
1970	4
1980	6
1990	3
2000	9
2010	10

4) Sósias ou gêmeos: duplo não necessariamente vinculado a situações ou acontecimentos, mas que pode ser acompanhado ou não da usurpação ou troca de identidade.

Presente em 17 telenovelas no total, de 1966 a 2016.

4.1) Sósias: incluindo um caso em que os sósias desconhecem o fato de serem, na verdade, irmãos gêmeos.

Presente em 6 telenovelas, de 1965 a 2012, das quais “O Semideus”, de Janete Clair, de 1973.

Década	nº de telenovelas
1960	1
1970	2
1980	1
1990	1
2000	0
2010	1

4.2) Gêmeos: casos que incluem dúvida quanto a se tratar de uma mesma pessoa com dupla personalidade ou duas irmãs; a presença de um clone (além do irmão gêmeo), xipófagos separados por cirurgia, e gêmeos separados na maternidade.

Presente em 12 telenovelas, entre 1966 e 2016.

Década	nº de telenovelas
1960	1
1970	2
1980	1
1990	0
2000	6
2010	2

5) Usurpação ou troca de identidade – não envolvendo sócias ou gêmeos: inclui casos de substituição de alguém morto (amigo ou desconhecido) e aproveitamento da semelhança física ou do mesmo nome.

Presente em 10 telenovelas, de 1966 a 2011.

Década	nº de telenovelas
1960	2
1970	0
1980	3
1990	2
2000	2
2010	1

6) Condição sobrehumana ou sobrenatural: duplo em que tal condição sobrepõe-se à condição humana ou à realidade material, com personagens que são paranormais ou têm outros “poderes”, vampiros, anjos, mutantes, casos de reencarnação, transmutação, transporte no tempo, uso de substância que muda a personalidade, e, inversamente, um animal com habilidades humanas/artísticas e robôs.

Presente em 33 telenovelas, de 1969 a 2015, e entre as quais “O Homem que Deve Morrer”, de 1971, e “Sétimo Sentido”, de 1982, ambas de Janete Clair.

Década	nº de telenovelas
1960	2
1970	5

1980	2
1990	6
2000	9
2010	9

7) Casos de duplo em que não há clareza quanto a se tratar de vida dupla voluntária ou assunção de nova identidade: há, na sinopse, aliada à lista do elenco vinculado aos personagens, indicação de se tratar de um dos dois casos, como quando um personagem recorre a um duplo para se infiltrar em algum meio mas não há como saber se a identidade usada é permanente ou alternada com a da vida “verdadeira”.

Encontrados nas sinopses de 13 telenovelas, de 1988 a 2016.

Década	nº de telenovelas
1980	2
1990	1
2000	1
2010	9

8) Outros: casos não enquadrados em nenhuma das categorias listadas, como naqueles em que um mesmo ator interpreta mais de um personagem, sem que haja relação entre eles, em que a trama apresenta os mesmos personagens em períodos, e idades, distintos, e transplante de órgãos sem que haja interferência sobre a personalidade.

Presentes em 5 telenovelas, entre 1965 e 2014.

Década	nº de telenovelas
1960	1
1970	1
1980	0
1990	1
2000	1
2010	1

9) Casos de duplo que não puderam ser enquadrados por insuficiência de informações nas sinopses, mas em cujas listas de elenco há a vinculação dos nomes dos atores a personagens com mais de um nome.

Encontrados nas informações referentes a 52 telenovelas, de 1967 a 2017, entre as quais “Pecado Capital”, de Janete Clair, de 1975.

Década	nº de telenovelas
1960	3
1970	3
1980	0
1990	3
2000	20
2010	23

1.2.1 Origem, memória e identidade

No melodrama e no folhetim, a identidade não restringe-se ao duplo propriamente dito. Ao ser também moral, como será explicitado no segundo capítulo, apresenta-se envolta em mistérios e enigmas, em luta pelo reconhecimento, momento catártico em que o bem e a verdade enfim vencem a repressão e reestabelecem a ordem. De modo a evidenciar a importância da questão identitária na telenovela, tal qual herdada do melodrama e do folhetim, apresento, abaixo, duas categorias de temas que apresentam grande recorrência no gênero, e que relacionam a origem e a memória à identidade:

a) Paternidade/maternidade desconhecida/revelada falsa: podendo ou não haver a revelação da verdadeira identidade ou atribuição de outro nome, envolvendo casos de troca de bebês, roubo de bebê, de criação com outra condição social, em orfanato, casos em que há contato com a genitora sem que se saiba, descoberta de herança de fortuna, busca pela filha desaparecida, casos em que não se sabe quem é o verdadeiro pai entre outros possíveis, descoberta do paradeiro de crianças dadas como mortas ou contato entre irmãos até então desconhecidos.

Presente em 51 telenovelas, entre 1964 e 2016.

Década	nº de telenovelas
1960	10
1970	6
1980	4
1990	7
2000	16
2010	8

b) Perda de memória: casos que incluem personagem dado como morto, sócia usurpador desmemoriado, personagens acolhidos por pescadores (na maioria dos casos, não há indicação de haver atribuição de nova identidade).

Presente em 10 telenovelas, de 1969 a 2015.

década	nº de telenovelas
1960	1
1970	1
1980	2
1990	3
2000	1
2010	2

1.3 Memória narrativa

Um dos aspectos mais importantes da linguagem da telenovela, e que se relaciona diretamente à eficácia da recorrência do duplo, como de outros de seus principais temas e estruturas, é a repetição, fundamento de sua produção de sentidos. É por se destinar a um público vasto, subordinada que está à lógica de mercado, que a telenovela recorre a fórmulas consagradas, a esquemas e temas típicos, fundando-se, portanto, no esquematismo e na previsibilidade como condição de incorporação desse público. Torna-se fundamental, portanto, compreender os fundamentos culturais e históricos da repetitividade temática e estrutural que está na base das narrativas ficcionais da televisão brasileira, o que remete a uma memória narrativa que perpassa desde a narrativa mítica e coletiva até o folhetim, o melodrama e os produtos da indústria cultural.

A recorrência do tema do duplo até os dias de hoje, por meio de variadas figurações, revela a permanência da força simbólica que o jogo entre identidade e alteridade detém no universo ficcional e evidencia a filiação de sua linguagem a uma memória que, desde os mitos antigos, foi incorporada aos gêneros narrativos até chegar aos produtos da indústria cultural, tendo permeado o melodrama e o folhetim, importantes matrizes de formatos literários, televisivos e cinematográficos contemporâneos. Isto posto, antes de recuperar as definições e teorias sobre o duplo, retomarei a memória narrativa da linguagem da telenovela, em que se insere o duplo como recurso dramático que permeia essa linguagem desde o início.

O imperativo da repetição na ficção televisiva evidencia a filiação do gênero a um aspecto da cultura popular que pode ser chamado de “narração primitiva”³³, caracterizado como um modo de narrar de caráter coletivo. As narrativas coletivas, de acordo com essa perspectiva, ao serem compartilhadas por um grupo, são instauradoras de identidade, fonte de consenso social e de integração dos seus membros; fundam-se na repetitividade e na previsibilidade porque devem ser reconhecidas, legitimadas e transmitidas³⁴.

Conforme Martín-Barbero³⁵, esse modo de narrar mantém um vínculo com uma família de histórias, constituindo narrativas de gênero, na medida em que, em função dos processos de identificação e reconhecimento, prioriza-se a ação em detrimento da psicologia, abole-se a ambiguidade, com a redundância na passagem dos episódios e a separação taxativa entre heróis e vilões. Para Umberto Eco, tal esquematismo remete à bipartição fundamental do universo mítico, que organiza a compreensão do mundo com base no maniqueísmo, como na obra literária de Fleming, onde identifica

o espírito conservador ancestral, dogmático e estático, das fábulas e dos mitos, que transmitem uma sabedoria elementar, construída e transmitida por um simples jogo de luz e sombra, e a transmitem por imagens indiscutíveis não permitindo a crítica³⁶.

O gênero, ainda que num mundo inclinado para o hibridismo, constitui, portanto, 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”³⁷.

Martín-Barbero afirma que a incorporação de elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano-massivo deu-se a partir do folhetim, surgido no século XIX, na França, num contexto de transformações políticas e tecnológicas, de desenvolvimento dos sistemas de comunicação e da cultura de mercado e a ampliação do acesso aos produtos culturais, devido às revoluções burguesa e industrial. Como destaca Ivete Huppés³⁸, tanto o folhetim como o melodrama organizavam suas narrativas em função da assimilação por parte desse público ampliado. Assim, de acordo com Martín-Barbero³⁹, a cultura de massa não deriva apenas da

³³ FRYE apud MARTÍN-BARBERO, Jesús. Das massas à massa. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

³⁴ COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela; análise estética e sociológica. São Paulo: ANNABLUME/FAPESP, 2000.

³⁵ MARTÍN-BARBERO, Op.cit.

³⁶ ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland. (org.). **Análise estrutural da narrativa**, 1976, p. 161.

³⁷ MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 68.

³⁸ HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial. 2000.

³⁹ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit.

lógica comercial: sua receptividade fundamenta-se na presença de uma “matriz cultural” que é popular, incorporada em suas narrativas.

1.3.1 Melodrama

O melodrama surgiu na França no final do século XVIII, como gênero do teatro e da literatura romântica, no mesmo contexto de transformações que levaria ao advento do folhetim. Com o acesso aos produtos culturais ampliado, também a dramaturgia passou a não mais depender de mecenas, mas de pagantes, sendo preciso produzir uma narrativa voltada para sua atenção e assimilação. O melodrama apresenta, assim, uma estrutura simples, sem ambiguidades ou nuances, com base na bipolaridade, na oposição entre vício e virtude, e tendo a intriga como fio condutor⁴⁰.

No Brasil, o gênero esteve presente na tradição literária e dramaturgica desde o século XIX. Entretanto, entrou em declínio nos palcos com a ascensão do naturalismo, incorporado a todos os campos estéticos a partir do século XX, sem que tenha significado o fim do melodrama, mas, pelo contrário, a sua permanência, devido à sua capacidade de se adaptar às mudanças⁴¹.

Segundo Peter Brooks⁴², o melodrama não se resume a um gênero, tendo se tornado, com o advento do individualismo, um fato central da sensibilidade da modernidade, marcada pela atenção às questões emotivas; consiste, pois, em um modo de concepção e representação da experiência moderna, no “modo de excesso” que perpassa as mais diversas produções culturais da contemporaneidade, ao operar, desde o seu surgimento até os dias atuais, opções de ser pautadas no individualismo e na crença não transcendente, ainda centrais na contemporaneidade.

Nesse “modo”, que reflete a socialização do pessoal, as ações são mostradas no fluxo temporal das atividades cotidianas, possibilitando o exercício amplo da subjetividade, pelo que os heróis não podem ser limitados, seja pelo passado, seja pelas condições materiais; o herói deve ser livre o suficiente para que sua vontade se cumpra, e por sua ação o bem possa vencer o mal, reinstaurando a ordem, a justiça. Há, dessa forma, a apresentação de uma realidade própria, que coexiste com a preocupação com a verossimilhança⁴³.

⁴⁰ HUPPES, Op. Cit.

⁴¹ Ibid.

⁴² BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

⁴³ Ibid.

O melodrama tem como objetivo a produção de efeitos sobre o público, o que consegue através da polarização moral, da hiperdramatização de forças em conflito, da combinação de sentimentalismo e prazer visual, pois é este aspecto emocional o responsável pela força das reações desencadeadas, colocando em jogo esperanças e medos do público, evocando sua memória e propiciando sua identificação com os personagens. É o ideal de felicidade o motor narrativo do gênero, que vem atrelado à busca da realização amorosa, numa concepção de mundo organizado pela ordem dos desejos, dos sentimentos e da moral⁴⁴.

Kornis afirma que a abordagem de Brooks serviu para mostrar como no melodrama “se havia estruturado uma forma vital para a imaginação moderna, cuja função modeladora se refletiria sobre a produção ficcional, incluindo a do cinema e da televisão”⁴⁵, ao valorizar a representação e a ação visual, sendo ele “o canal através do qual os meios audiovisuais aprenderam a fazer os personagens de suas histórias falarem de si, de seus estados morais e emocionais, de suas intenções e de suas razões”⁴⁶.

A recorrência do tema do duplo, com variedade de figurações, em toda a história da telenovela brasileira, assim como nas obras de Janete Clair, especialmente na primeira metade da década de 1970, demonstrada anteriormente, evidencia a permanência e a centralidade dos elementos folhetinescos e melodramáticos em tais narrativas, na medida em que busca a produção de efeitos a partir do contraste, do extraordinário, do hiperbólico e sensacional, acentuando as forças antagônicas em jogo. Mesmo no contexto da modernização televisiva, em que se consolidou o gênero telenovela nos anos 1970, persistiam nas narrativas temas e estruturas próprios do melodrama e do folhetim tradicionais, com a predominância de assuntos como amor, dever e família, sempre com base em dicotomias, na polarização entre o bem e o mal, pobreza e riqueza, felicidade e infelicidade, etc⁴⁷.

1.3.2 Folhetim

Enquanto ficção seriada, a telenovela descende do romance-folhetim, originado na França no século XIX. O romance, publicado no rodapé dos jornais, que assumiam um caráter mais empresarial, passou a ganhar importância como instrumento para ampliação de seu

⁴⁴ BROOKS, Op. Cit.

⁴⁵ KORNIS, Mônica. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 48.

⁴⁶ Ibid., p. 50.

⁴⁷ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário. **Telenovela: história e produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

público⁴⁸. Essa orientação comercial repercutia sobre a estrutura narrativa do romance-folhetim, que visava à assimilação e a renovação do interesse por parte do público, combinando, assim como o melodrama, os elementos consagrados pela narrativa popular (a ênfase na ação e na emoção, o esquematismo) o desejo de ascensão social, de realização afetiva, de justiça, valorizados na época.

O folhetim surgiu, portanto, da osmose entre a corrente burguesa e o imaginário popular, segundo Edgar Morin⁴⁹, o que se deveu, conforme Martín-Barbero⁵⁰, a dispositivos como a composição tipográfica e a fragmentação em blocos em função de uma leitura não especializada, a organização por episódios, a estrutura “aberta” à reação do público, e principalmente os mecanismos de reconhecimento, possibilitando a compreensão e a identificação com o mundo do leitor.

Como demonstra Marlyse Meyer⁵¹, a história do folhetim acompanha as classes populares, e se articula com o romance gótico e com as novelas “de segundo time” que o precedem, romances que se inserem na

longa cadeia narrativa que constituem os fundos chamados tradicionais; aqueles que se encontram nos chap-books, pliegos sueltos, livros de colportage, folhetos de cordel. Cantados nas baladas, nas complaints, afixados nos broadsheets que veiculavam o que a memória do iletrado guardava e reproduzia e ouvia na contação do narrador. Histórias maravilhosas, exemplares, crimes hediondos, bandidos, História⁵².

A autora destaca duas vertentes principais: a do folhetim histórico e a do “realista”, inspirado em eventos do cotidiano, mas cujo “‘realismo’, na concepção da época, é um real recriado a partir do concreto muito amplificado pela vigorosa imaginação que o transcreve”⁵³.

Segundo Marlyse Meyer, o folhetim não constitui um todo homogêneo, tendo passado por várias fases, com características próprias; de modo geral, os romances-folhetins são caracterizados pela

extensão, pelas infimas e atraentes peripécias se alongando no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado? Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

⁵⁰ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit.

⁵¹ MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁵² Ibid., p. 67.

⁵³ Ibid.

adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e finalmente o levasse ao livro⁵⁴.

Para Mônica Kornis⁵⁵, o poder da estratégia contida nessas narrativas, como o clímax diário para despertar o interesse no dia seguinte, enredos e personagens estereotipados, assuntos populares tratados com exagero, a atenção às emoções humanas como garantia de sucesso, foi reciclado ao longo da história da televisão e do cinema, estando presente na concepção considerada realista de filmes, minisséries e telenovelas.

Marlyse Meyer destaca o fato de ainda aparecerem nas telenovelas de hoje “os antigos temas: gêmeos, trocas, usurpações de fortuna ou identidade”; até os horários diversos em que se distribuem correspondem a “modalidades folhetinescas diferentes: aventura, comicidade, seriedade, realismo”⁵⁶.

Para Ortiz, Borelli e Ramos⁵⁷, por outro lado, a influência sobre a telenovela brasileira não foi direta, uma vez que o folhetim publicado nos jornais nunca foi popular no Brasil, e os autores sequer escreviam no formato folhetinesco; as histórias, escritas antes, eram apenas publicadas na forma seriada, no que era um dos únicos veículos de divulgação de suas obras, dada a precariedade do mercado e a inexpressiva tiragem de livros no país do século XIX. Os jornais, com baixa tiragem, eram bens de consumo das elites, enquanto o analfabetismo marcava as classes mais baixas. Não fundado no entretenimento, sem a pretensão de ser popular, o folhetim saiu de moda ainda no século XIX, reaparecendo as narrativas seriadas no Brasil apenas com o advento da radionovela, em 1940.

Entretanto, como demonstra Marlyse Meyer, no Brasil, há uma correlação entre o folhetim e a prosperidade dos jornais, que publicavam desde autores franceses traduzidos a autores portugueses e brasileiros.

prova de que a ficção no rodapé é indispensável para qualquer nova empreitada jornalística está no Jornal do Brasil, fundado em 1891, que acolhera grandes nomes da política e das letras, mas não escapa à regra. Publica no jornal e na coleção “Biblioteca do Jornal do Brasil” muitos folhetins de Montépin e autores do gênero⁵⁸.

Além disso, o folhetim também está presente em jornais do interior, e também nos femininos, e posteriormente prolonga-se no Brasil em fascículos distribuídos pela editora Vecchi. Assim, de acordo com a autora,

⁵⁴ Ibid., p. 303.

⁵⁵ KORNIS, Op. Cit.

⁵⁶ MEYER, Op. Cit., p. 387.

⁵⁷ ORTIZ.; BORELLI; RAMOS, Op. Cit.

⁵⁸ MEYER, Op. Cit., p. 297.

O que se pode aventar sem dúvida alguma é que, na medida em que foi praticamente constante a publicação do romance-folhetim europeu na maioria dos jornais brasileiros, não há como não inferir - ainda que falte a necessária pesquisa - que ele não só foi lido e ouvido pelas classe mais altas, como foi sendo consumido por camadas renovadas de leitores e ouvintes, os quais iam acompanhando as mudanças por que passava a sociedade brasileira⁵⁹.

Para a autora, uma das matrizes do gênero é também o melodrama, que seria seu “irmão gêmeo”. O mundo folhetinesco exigia “o discurso do melodrama para dizer o paroxismo das situações, o paroxismo dos sentimentos”, “da linguagem dos acusadores e das vítimas”, discurso dos despossuídos, que “só têm o corpo, o grito, o descabelamento para dizer da inominável aventura de seu cotidiano”⁶⁰.

⁵⁹ Ibid., p. 382.

⁶⁰ Ibid., p. 403.

CAPÍTULO 2

PARTE 1

2. 1 Os sentidos do duplo: concepções e história

2.1.1 O duplo nos estudos literários

Por suas inúmeras formas de apresentação, que remetem ao universo dos mitos e crenças antigas, como se verá em seguida, o duplo constitui não apenas um tema, que sempre permeou a ficção, mas um símbolo, sendo considerado, inclusive, um mito literário, ao qual os estudos literários têm dedicado atenção, especialmente por sua grande presença na literatura romântica e fantástica.

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello e Sissa Jacoby⁶¹, está presente nas obras de arte desde a Antiguidade, ressurgindo ao longo dos séculos, e que no Romantismo, com a concepção do inconsciente a valorização do símbolo e do sonho, assume, na literatura de vários países, um caráter trágico: “nesse contexto, simboliza um sujeito que se vê cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo à autodestruição”⁶². Para as autoras, desde o século XIX ressurgiu com frequência na produção literária, fílmica e das artes plásticas, e está presente na obra de escritores como Poe, Dostoiévski, Hoffmann, Gogol, Gautier, Wild, etc, onde um sócio, um reflexo no espelho ou um retrato representa o lado obscuro ou desconhecido contra o qual lutam os personagens.

De acordo com Bravo, no verbete do “Dicionário de Mitos Literários”, o duplo relaciona-se com termos e expressões como alter ego, sócios, almas irmãs, almas gêmeas, irmãos siameses, tendo sido o termo “Doppelgänger”, que significa literalmente “aquele que caminha do lado”, consagrado no Romantismo, para designar, conforme Ritcher, “as pessoas que se veem a si mesmas”⁶³; “O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade”⁶⁴. A autora retoma a definição de Keppler, para quem, na literatura,

⁶¹RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

⁶² Ibid., p. 143.

⁶³ RITCHER apud BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000, p. 261.

⁶⁴ Ibid.

o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um e outro lado do desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica⁶⁵.

Para Bravo⁶⁶, o duplo é um dos grandes mitos do Ocidente, frequente especialmente na ficção fantástica e na ficção científica, mas também bastante representado nas artes plásticas e na cinematografia. Bravo ressalta que o duplo está presente em antigas lendas nórdicas e germânicas, nas mitologias pré-colombianas, hebraicas, do Egito antigo, entre outras, em crenças como num espírito protetor, na alma que sai do corpo adormecido, em divindades que são duplas – masculina/ feminina, humana/ animal.

Segundo Bargalló⁶⁷, o tema do duplo, como oposição de contrários, é parte da estrutura das doutrinas dos mais antigos pensadores do Ocidente, como Heráclito e Platão; está latente no mito de Édipo, e se manifesta das mais diversas formas na literatura de todos os tempos, com lugar de destaque na crítica moderna.

Bargalló classifica o duplo em quatro tipos: Anfitrião, Gêmeos, Orlando e Desdobramento, ressaltando a complexidade do tema, com casos intermediários em que as estruturas das variantes não coincidem com os tipos em questão. Segundo o autor, o mito de Anfitrião foi uma das primeiras manifestações do duplo na história literária, sendo a primeira versão conservada a de Plauto. Como indica Bravo⁶⁸, Plauto deu forma teatral à lenda, numa tragicomédia que humaniza os deuses que visitam a Terra, por meio da metamorfose e do empréstimo de persona. Bargalló⁶⁹ acentua, nesse mito - em que o deus Júpiter toma a aparência física de Anfitrião para se deitar com sua esposa Alcmena -, o sistema de oposições a partir do confronto dos traços distintivos entre o Anfitrião verdadeiro e o Anfitrião falso, de que o engano é a primeira oposição manifesta, ao passo que Mercúrio disfarça-se do criado Sósia, para impedir a entrada do marido. Como indica Bravo⁷⁰, do confronto entre o falso Sósia (Mercúrio) e o verdadeiro obtêm-se os efeitos cômicos.

O segundo tipo, segundo Bargalló⁷¹, é o do mito dos gêmeos idênticos, e aparece muitas

⁶⁵ Ibid., p. 263. No inventário do autor, conforme Bravo, há sete modalidades de duplo: o perseguidor, o gêmeo, o(a) bem-amado(a), o tentador, a visão de horror, o salvador e o duplo no tempo.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ BARGALLÓ, Juan. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, Juan. **Identidad y alteridad, aproximación al tema del "doble"**. Alfar, 1994.

⁶⁸ BRAVO, Op. Cit.

⁶⁹ BARGALLÓ, Op. Cit.

⁷⁰ BRAVO, Op. Cit.

⁷¹ BARGALLÓ, Op. Cit.

vezes ao lado do mito de Anfitrião, em que há a utilização de disfarce, desnecessário no caso dos gêmeos. O autor cita a existência comprovada por etnólogos e mitólogos, conforme J. Perrot, da identidade de atributos para os gêmeos, “da Letônia até Moçambique e desde as culturas da Grécia e Roma até o Mahabharata”⁷²; ao mesmo tempo em que há a tendência de conciliação entre as noções de identidade e complementaridade, em face das diferenças também evidentes entre eles. De acordo com Bargalló, desde o Antigo Testamento, com os gêmeos Esaú e Jacó, a rivalidade entre os gêmeos ou “a experiência dos ‘gêmeos opostos’”⁷³ está atestada. Como em “Os Menecmos” de Plauto e “A Comédia dos Erros” de Shakespeare, o mito preserva o sistema de oposições binárias existentes no mito de Anfitrião, sendo o gêmeo que vem do exterior, a quem correspondem os traços distintivos divinos, o que provoca o engano, ocupando o lugar do irmão e usufruindo de sua condição.

Por sua vez, Orlando, denominado por L. Dolezel em função do título da novela de Virgínia Woolf, de 1928 (onde o personagem Orlando tem seu corpo masculino transformado em corpo feminino), refere-se ao tema que, ao contrário dos anteriores, baseia-se em um único indivíduo ou identidade sob uma ou duas formas em dois ou mais mundos distintos, de modo que a oposição se dá não entre indivíduos, mas entre tais mundos distintos em que se vive⁷⁴. Na mitologia, também envolve a crença na metempsicose:

La metempsícosis (la creencia en que el muerto se iba transformando en diversos animales) pasó, al parecer, del antiguo Egipto a la Hélade, posiblemente por medio de Pitágoras. Pero es Platón quien defiende por boca de Sócrates, en la Segunda Parte de Fedón, por un lado, la antigua creencia en el ciclo generacional y, por otro, que donde existe una oposición de contrários se produce el paso recíproco del uno al otro, por un doble proceso de situaciones intermedias; en lo que respecta al estado de las almas, una vez separadas del cuerpo, defiende un doble destino: la inmortalidad y la compañía de los dioses, para aquéllas que se sometieron a la purificación, y la transmigración bajo cuerpos de animales, para las que no supieron dominar sus instintos⁷⁵.

Ainda segundo Bargalló, o tipo de duplo chamado de desdobramento é o que se produz quando “duas encarnações alternativas de um só e mesmo indivíduo coexistem em um só e mesmo mundo de ficção”⁷⁶, tipo que pode apresentar várias modificações, dependendo das culturas, momentos históricos e estruturas literárias em que se aparece; modificações que não são fortuitas, mas atualizações das possíveis variantes do tema. Quanto ao modo de construção,

⁷² Ibid., p. 13, em tradução livre.

⁷³ Ibid., em tradução livre.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid., p. 14-15.

⁷⁶ DOLEZEL apud BARGALLÓ, Ibid., p. 15, em tradução livre.

segundo o autor, são três os procedimentos pelos quais o desdobramento se produz: por fusão de dois indivíduos diferentes em um, por fissão de um indivíduo em duas personificações e por metamorfose de um indivíduo em diferentes formas. A fusão pode ser resultado de um processo lento de identificação ou de forma súbita; como ilustração do primeiro caso, o autor cita “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, e do segundo “O Horla”, de Maupassant, com presença também em Dostoiévski e Oscar Wilde; casos de fissão aparecem nos contos “O Nariz”, de Gogol e “A Sombra”, de Andersen; a metamorfose aparece em “O Médico e o Monstro”, de Stevenson, de forma reversível, e em “A Metamorfose”, de Kafka, de forma irreversível. Mas Bargalló ressalta que, para considerar desdobramento da forma originária, a forma resultante deve revestir a forma humana, ainda que manifestada por meio de uma entidade não humana, como em “O Retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde.

Nicole Bravo demonstra que, ainda produtivo no século XX, foi durante o movimento romântico, no século XIX, que o mito mostrou-se eflorescente. Segundo a autora, o século XVII lançou o pensamento da subjetividade, com o qual o mito do duplo no Ocidente tem estreita ligação, ao formular a relação binária sujeito-objeto, concepção dialética que se opunha à concepção unitária do mundo prevalecente até então, instaurando uma reviravolta no mito literário do duplo. Da Antiguidade até o século XVI, a tendência à unidade associava o duplo ao homogêneo, ao idêntico (mesmo quando um personagem desempenhava dois papéis): “a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócio, o gêmeo, é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria”⁷⁷. Para a autora, esse duplo objetivo é substituído quando uma nova concepção do lugar ocupado pelo homem na natureza passa a prevalecer, distinta do pensamento das religiões monoteístas, em que “o homem é feito à imagem de Deus”; ao contrário,

com a afirmação da independência do ego e de Deus, no século XVII, a divindade é conduzida à morte: o livre exercício da razão data do momento em que Descartes se debruça sobre o seu eu e fundamenta no “cogito” (2ª Meditação metafísica) as verdades da metafísica e da moral que antes se deduziam de Deus. É o primeiro passo de uma reflexão que considerará o sujeito como o centro do mundo (Kant) e que dará como resultado sua hipertrofia (Fichte, Schelling), fonte do sentimento de alienação (o eu duplo dos românticos)⁷⁸.

Dessa forma, passou a prevalecer, a partir do século XVII, uma visão dialética, associando o duplo ao heterogêneo, à divisão do eu, da quebra de unidade, no século XIX, até

⁷⁷ BRAVO, Op. Cit., p. 263-264.

⁷⁸ Ibid., p. 264.

a possibilidade de um fracionamento infinito, no século XX, passando pela problemática do heterogêneo na psicanálise e na filosofia pragmática, que situa o sujeito na relação sujeito-língua-objeto. A autora afirma que também a Revolução Francesa, num momento em que as transformações políticas levam ao questionamento da autoridade do Estado e da Igreja, condiciona, ao lado da filosofia idealista, a emergência da visão romântica eu, permeada pela alteridade, como se verá no tópico seguinte.

2.1.1.2 Figurações do duplo na literatura

Nicole Bravo⁷⁹, autora que se dedica ao estudo de textos literários onde a dualidade, que levanta a questão da identidade, está presente não apenas em seu sentido, mas de forma explícita em seu significante, traça o percurso simbólico e histórico, nem sempre linear, do que considera como representações do mito literário do duplo, a partir da análise de inúmeras obras do Ocidente.

A autora parte do duplo como figura do homogêneo, remontando às lendas heroicas em que o herói gêmeo é aquele que conseguiu tornar visível seu duplo no mundo, sendo o gêmeo a primeira forma do duplo na literatura, presente nas comédias de confusão como as de Plauto, por sua vez imitador dos gregos, e que é retomada por Shakespeare em “A Comédia dos Erros” (1593). Nessas comédias, a semelhança entre dois seres, possibilitando a usurpação de identidade, é explorada como fonte de confusões, resolvidas ao final na cena de reconhecimento geral. A autora também menciona, como figura do homogêneo, o tema do duplo a partir da usurpação voluntária de identidade, quando um sócio que usurpa o poder de um rei, ou quando um personagem se vale apenas do uso de roupas do sexo oposto para se passar por outro. Ainda nessa categoria, a autora insere o tema presente em “Anfitrião” (201-207 a.C.), de Plauto, do duplo sobrenatural, que, provindo das lendas heroicas em que da união de um deus com um mortal nasce um herói salvador, há a usurpação de traços e de identidade por parte de um deus que momentaneamente se metamorfoseia em um mortal.

Conforme Bravo, o duplo, nas obras que o associavam ao homogêneo, não põe em discussão a identidade de quem é duplicado, a substituição é momentânea e “o original reencontra em seguida todas as suas prerrogativas. O desfecho da história promove a reafirmação da unidade do ser”⁸⁰. Entretanto, como demonstra a autora, o homem, através do mito do duplo, aos poucos se arroga a prerrogativa divina de transformação e renascimento, o que culminará numa mudança radical na concepção do duplo.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid. p. 267

Nicole Bravo ressalta que a perspectiva inaugurada no século XVII, da abertura para o espaço interior do ser, “força ao abandono progressivo do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente”⁸¹, e considera o romance “Dom Quixote” (1605-1615), de Cervantes, situado no “ponto de junção” das épocas assinaladas pela mudança que leva a concepção do duplo do homogêneo ao heterogêneo, e seu herói - que “aspira a ser o duplo encarnado dos heróis dos romances de cavalaria”⁸², imitador, no plano da realidade de um produto da arte”⁸³ -, “o herói da duplicidade moderna: fracassa na tentativa de unir o ideal à realidade”⁸⁴, incapaz de agir sobre o mundo; além disso, pela reunião de dois personagens não parecidos e complementares, aparece, na obra, a representação de um homem em dois. Também relevante nessa transição é o personagem Don Juan, estudado por Otto Rank, segundo o qual há nele um conflito entre as instâncias do “Eu individual” e do “Eu social”. A partir de então, segundo a autora, o mito do duplo simboliza uma busca de identidade que leva do exterior ao interior, mesmo quando o original depara-se com um duplo objetivo. Nesse contexto é que aparece a figura do desdobramento, que, segundo Juan Bargallo⁸⁵, consiste em uma metáfora da antítese ou da oposição de contrários, que são também o complemento um do outro. Para o autor, a aparição do Duplo seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio interior e da busca de preenchê-lo com o Outro, ou, em outras palavras, “a materialização da ânsia de sobreviver diante da ameaça da Morte”⁸⁶; de modo que, na literatura moderna, sob influência de Freud, a aparição do Duplo indica a proximidade da Morte.

Conforme Bravo⁸⁷, a Revolução Francesa e a filosofia idealista condicionam a “emergência do sentimento de uma autêntica alteridade, de uma visão romântica do eu”⁸⁸, numa época de convulsão política em que são questionadas a autoridade do Estado e da Igreja e as hierarquias não se mantêm, tornando crucial a problemática da identidade pessoal. Tendo como suporte metafísico o idealismo filosófico, o mundo é considerado uma duplicata, onde tudo é aparência e o que parece objetivo é na verdade subjetivo, produto da consciência; concepção presente na obra de Jean Paul, onde a reflexão duplicante fundamenta o sentimento da divisibilidade do eu, que, em “Titã” (1801-1803), por exemplo, motiva a obsessão do desdobramento, que conduz à loucura e à morte: torna-se fonte de terror, uma vez que a

⁸¹ Ibid.

⁸² Inclusive, fazem parte de seu mundo “seres mascarados, com disfarces, falsos cavaleiros, falsas princesas, falsos escudeiros” (Ibid.).

⁸³ Ibid., p. 267.

⁸⁴ Ibid., p. 268.

⁸⁵ BARGALLÓ, Op. Cit.

⁸⁶ Ibid., p. 11, em tradução livre.

⁸⁷ BRAVO, Op. Cit.

⁸⁸ Ibid., p. 269.

consciência impede o acesso à realidade substancial, e, fechada em si mesmo, “a perda de substância do eu acompanha a coisificação alienante”⁸⁹.

Dessa forma, como figura do heterogêneo, o eu estranho, segundo Bravo, representa a crise da identidade esvaziada de substância, e a existência dos duplos com vida própria, incluindo manequins, marionetes e autômatos, traduz a instabilidade do eu. Perdida a inocência da inconsciência que permitia ao homem formar um todo com a natureza, o princípio espiritual de fenômenos de vidência, hipnose e sonhos premonitórios, permite que se creia numa união à distância com a natureza, donde, de acordo com a autora, os românticos extraem a crença no inconsciente e nos sonhos. Também como figura do heterogêneo há, portanto, a união do vivente com o simulacro técnico, da subjetividade do herói brota o homem artificial, como em “O Homem de Areia” (1816), de Hoffmann – o duplo, aliás, sob todas as suas modalidades, é, para a autora, “o mito hoffmanniano por excelência”⁹⁰. Conforme Bravo, para os românticos alemães, “o duplo-autômato torna-se um símbolo da degenerescência do humano”⁹¹, e “reconhecer-se nesses objetos” (autômatos, estátuas que ganham vida, retratos), “ou encontrar neles seus complementos significa perder-se”⁹². Em “O Retrato de Dorian Gray” (1891), o duplo, enquanto efígie, é o objeto do culto de si mesmo, ao passo que o retrato torna-se a imagem da consciência do herói.

De acordo com Nicole Bravo, o desdobramento, como clarividência, também representa, para o Romantismo alemão, a via de acesso a uma realidade oculta, a uma supra-realidade; assim como a confrontação com o duplo, ao revelar o oculto, pode simbolizar também a busca da identidade, a possibilidade de um progresso no autoconhecimento, de uma mudança do eu; a partir do Romantismo, o mito do duplo surge constantemente associado ao tema da viagem ou das andanças, como representação da busca do melhor eu. Da mesma forma, a figura do duplo também serve para abordar a relação do artista com o mundo, por ser o artista o homem-duplo por excelência, que busca a verdadeira vida por trás das aparências. Para Bravo, ainda “que a busca resulte num fracasso, o encontro com o duplo simboliza a nostalgia de um encontro com o outro, a aspiração de um eu racional a tornar-se um eu sonhador, capaz de experimentar a paixão, a fusão, para além das limitações da personalidade”⁹³. Como símbolo desse desejo de comunhão, da união dos complementares, apresenta-se o tema recorrente da amada morta que sobrevive num duplo, presente, por exemplo, em textos de Poe, que, em

⁸⁹ Ibid., p. 270.

⁹⁰ Ibid., p. 272.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid., p. 275.

“Berenice” (1835), por ter sido o duplo criado pelo desejo do herói, implica um sentimento de culpa.

Como demonstra Nicole Bravo, o desdobramento pode sinalizar uma ausência, uma solidão consigo próprio, que, enquanto estratégia de defesa, busca negar o eu doloroso. Segundo a autora, a representação do dilaceramento vivido pelo eu é uma característica que se delineia no romantismo, e no decorrer do século XIX alcança cada vez o primeiro plano, de modo que, antes de ser teorizado, o sujeito freudiano dividido aparece na literatura, mesmo em seus aspectos patológicos; a análise psicológica, à qual permanece subjacente a análise ontológica, toma a dianteira. A dualidade do ser é, assim, o antagonismo do sujeito de desejo e a personalidade imposta pela sociedade, o eu social, levando a um desfecho trágico, de um eu destruído na loucura ou na morte, como em “William Wilson” (1839), de Poe, em que o duplo, defensor da lei moral, é visto como perseguidor, da mesma forma que o da novela “O Duplo” (1846), de Dostoiévski, em que a oposição entre a máscara e o ser também é apresentada como pernicioso. Nesse sentido, em “O Médico e o Monstro” (1885), de Stevenson, segundo a autora, a mais famosa das histórias de duplos, o duplo também é a imagem do inferno íntimo, mas tem existência física inequívoca, é percebido por todos; em “Os Irmãos Karamazov” (1879-1880), de Dostoiévski, por sua vez, o diabo simboliza o exame de consciência, com cuja confrontação a “crise de identidade faz aceder à aceitação da natureza humana com sua dupla postulação do anjo e da besta”⁹⁴. Para a autora, o duplo é sintomático da crise da fé do homem moderno que substituiu a transcendência pela mercadoria, e catalisa, a partir do confronto, a transformação moral do herói também em Dickens.

Por outro lado, quando, “prisioneiro do horror associado à consciência dos demônios interiores, o herói possuído por seu duplo experimenta também por ele uma atração fatal, um gosto mórbido que o atrai para a experiência da loucura”⁹⁵, enfática em Maupassant. Assim, segundo Bravo, a metáfora da ausência de reflexo, em que a coisificação num duplo serve de pretexto para manter distante o que está no interior do eu, especializando o eu íntimo para livrar-se dele, mostra a falta de essência do duplo, que ele não passa de ilusão, e que é sinal de loucura.

O sujeito dividido, tal como aparece na literatura sob a forma do duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua durante o período assinalado pela revolução política e pelas reviravoltas consecutivas ao advento da era industrial. O eu soberano que se expressava no cogito dá lugar ao “quem fala por mim?”. O sujeito descobriu sua brecha.

A psique, objeto de representação em diversas instâncias pela psicanálise, dá provas – pelo estudo dos sonhos (...) e dos atos falhos (...) – de que o heterogêneo faz parte

⁹⁴ Ibid., p. 278.

⁹⁵ Ibid.

da condição humana, sendo que Lacan mostra que o outro sujeito jamais se encontra onde este o imagina, em virtude do inconsciente; o acesso ao simbólico consuma-se pela divisão do eu⁹⁶.

Nicole Bravo afirma que é patente, na literatura do princípio do século XX, a influência da psicanálise, que formula a ideia de dualidade da consciência e indica que ela deve ser superada, de modo que há nas obras uma preocupação moral, na direção do homem novo, com a utilização do duplo como “metáfora no caminho da transformação do indivíduo, chamado a integrar-se na sociedade”⁹⁷. Entre os escritores expressionistas, os duplos são projeções ideais do personagem central, e mesmo quando a morte do herói resulta da confrontação com o duplo, há a afirmação, no autosacrifício, do melhor eu. A confrontação com o duplo também representa o debater-se do herói entre os apelos do bem e do mal, que então parte em busca de um novo evangelho, inspirado nas fontes da fé cristã ou puramente humano. Dentro de uma perspectiva freudiana, de acordo com Bravo, a busca da verdadeira identidade é objetivo perseguido pelas histórias de duplo, enquanto o duplo fornece, pela abordagem do inconsciente, o “discurso do outro”. Assim, o “encontro simboliza a libertação de um outro eu, ao mesmo tempo que anuncia a morte próxima – a ligação do duplo com a sensualidade e com a morte”⁹⁸, com inúmeras novelas que apresentam a dualidade ou o dualismo dos personagens; na obra de Pirandello, por exemplo, no teatro e na ficção, o tema principal é sempre “o drama do sujeito dividido pela apreensão de seu inconsciente”, a “única realidade do eu está em seu avesso, ou mesmo em seu oposto”⁹⁹, utilizando, para tanto, metáforas como a do teatro, em que o desempenho de papéis e a dependência da personalidade em relação aos olhares alheios impossibilitam o acesso ao sentimento de identidade, competindo a cada um descobrir sua máscara¹⁰⁰. Há ainda, segundo a autora, a alegoria do duplo animal, como em “O Lobo da Estepe” (1927), de Hesse, segundo o qual o homem novo deve abrir-se à multiplicidade do eu; o cruzamento do mito do duplo com o tema da metamorfose e sua relação com o animal, considera que o homem traz em si seu animal, aparecendo facilmente, no século XX, como mutante, prisioneiro de um outro corpo - como por exemplo, em “A Metamorfose” (1911), de Kafka, ou em “O Nariz”, de Gogol -, a que, aproximando-se do mito platônico da maleabilidade humana, em geral se adapta.

De acordo com Nicole Bravo, as obras americanas mostram a aceitação das lições do

⁹⁶ Ibid., p. 279.

⁹⁷ Ibid., p. 280.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Para Bargalló (Op. Cit.), aliás, o duplo é o equivalente da máscara, na medida em que nasce da nossa opacidade, que opomos ao olhar do Outro e ao nosso, e sob a qual nos escondemos e nos tornamos invisíveis aos outros e a nós mesmos.

duplo, que aparece, ao final, como salvador, e da mesma forma as consequências positivas de enfrentar as próprias deficiências e complexos; entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, na Europa, que pretende uma ruptura com o passado, esse otimismo parece não ser mais aceito, sobretudo na Alemanha, onde a busca do eu melhor aparece como fadada ao fracasso. Essa rejeição da personalidade de outrora abre caminho para a evasão, para o rompimento com o princípio da identidade, a partir da declaração de Rimbaud: “Eu é um outro” - “que iria se tornar um dos princípios de sua arte poética”¹⁰¹. Nesse cenário, a própria literatura é um duplo; para a autora, os escritores contemporâneos invalidam o princípio de identidade e de unidade pela evasão por meio da viagem e da imaginação, e, através da poética do duplo, liberam seus heróis, muitas vezes duplos deles próprios, aprisionados num eu fixo; porém, à apropriação do duplo que proclama a eliminação do eu segue-se um sentimento trágico da perda e a loucura, em autores como Rimbaud, Green e Hesse.

Por outro lado, esvaziado de substância, dizer “eu” constitui puro discurso, na medida em que não há controle sobre todas as vozes que habitam e falam dentro dele: “estamos nos antípodas da ambição totalizadora dos românticos, do mito do eu infinito em consonância com o mundo. O duplo simboliza a dúvida sobre o real”¹⁰². Assim, o eu, que está “no cruzamento de uma trama de vozes”¹⁰³, não pode mais ser identificável em sua relação com a enunciação, o dizer “eu”, e o aqui e agora contidos nela, como em “Textos a Troco de Nada” (1955), de Beckett, em que um personagem desenvolve um monólogo sem referência espaço-temporal, enquanto em “O Jogo da Amarelinha” (1963), de Cortazar, a “negação do sujeito da enunciação chega ao ponto de negar o sujeito que preside soberanamente a cerimônia da escrita (...), que se desdobra na aventura de um romancista convertido em personagem”¹⁰⁴.

Segundo Nicole Bravo, a realidade do século XX é a da dissolução do eu, com o eu romântico reduzido ao silêncio. Em um mundo que vive uma crise de identidade, sonho e realidade invertem-se, “a verdade e o erro não são mais os critérios absolutos que traçam os limites entre o sonho e a realidade, porque o sonho é mais verdadeiro”¹⁰⁵. Presente nas histórias de metempsicose do século XIX, no século XX, como demonstra a autora, a irreversibilidade do tempo também aparece, com personagens que simultaneamente vivem em duas épocas e dois lugares, de modo que o mito do duplo expressa, pela dualidade espaço-temporal, o contato entre vidas e culturas, para além do eu. Dessa forma, Henry James, por exemplo, faz uso da

¹⁰¹ BRAVO, Op. Cit., p. 282.

¹⁰² Ibid., p. 283.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid., p. 284.

“telescopagem” do tempo, dos lugares e da identidade, condição de aparecimento do duplo, como em “O sentimento do Passado” (1917), enquanto em Borges, como em “Ficções” (1956), a existência simultânea designa a vitória do imaginário sobre o real, em que o presente é vivido como ilusão, ressaltando a condição humana de ser múltiplo e ninguém. Conforme Nicole Bravo, para os escritores latino-americanos, a visão do duplo não constitui apenas uma variante do encerramento em si mesmo, eles, ao expandirem o território confinado, relacionando espaços e tempos plurais, têm no duplo uma forma de abordar a relação com a história e a memória, criando uma mitologia sincrética em torno da civilização própria e a europeia, que marcam “sua condição de homens dilacerados entre duas culturas e dois mundos”¹⁰⁶, como em Fuentes. Também em “O homem sem Qualidades” (1930-1933), de Musil, que a autora considera um romance-chave do século XX, influente nessa invenção do homem do futuro, sobre a sátira da monarquia austro-húngara, a visão sincrética do mito do duplo, relacionado à definição de uma moral pessoal, inscreve-se na tradição romântica, mas, em torno da relação entre o irmão e a irmã, recapitula a história do mito das duas metades que buscam à outra (o mito platônico, o de Pigmalião, o de Hermafrodite, de Ísis e de Osíris...), que, segundo a autora se confunde com a do homem ocidental, por meio da oposição entre masculino e feminino.

O duplo, permeável às modificações,

tanto se presta à ambição totalizante dos românticos – que pretendem possa refletir-se no eu finito o mundo infinito – como à pintura da obliteração do eu, disposto a viver em avatares, esse eu que estabelece e por vezes aceita seu caráter de fragmento, considerando que aí reside uma perspectiva de enriquecimento e de diálogo com o mundo, visão contemporânea de um otimismo construído, racional, que ao soar a hora do absurdo viu-se temperado pela pintura de um eu que já nem sequer é capaz de asseverar sua existência pela intermediação do discurso (Beckett)¹⁰⁷.

É, portanto, de acordo com Bravo, um mito proteiforme, que se acha hoje vivo e produtivo, ao renascer sempre das “cinzas que marcam a relação com a morte”, “apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo”¹⁰⁸.

2.1.2 O duplo em crenças e mitos

Como já enunciado pelos autores citados, o duplo não se restringe ao universo ficcional ou artístico. Edgar Morin, em “O Homem e a Morte”¹⁰⁹, com base em vasto material

¹⁰⁶ Ibid., p. 285.

¹⁰⁷ Ibid., p. 287.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Publicações Europa-América. Lisboa: 1976.

etnográfico, considera que, no âmago da relação do homem com a morte, a crença na sobrevivência pessoal sob a forma de espectro é tão universal quanto a crença na morte-renascimento, e muito mais que a crença em Deus, expressando a tendência a salvar a integridade individual para além da decomposição. Para o autor, no “conceito primitivo”, os mortos têm uma natureza corpórea, são dotados de forma, como verdadeiros duplos, não sendo, portanto, princípios desencarnados, como pressupostos em termos como “almas” e “espíritos”¹¹⁰, que foram desenvolvidos posteriormente.

É essa mesma realidade universal do “duplo” que é traduzida pelo *Eidolon* grego (...), pelo *Ka* egípcio, pelo *Genius* romano, pelo *Rephaim* hebraico, pelo *Frevoli* ou *Fravashi* persa, pelos fantasmas e espectros do nosso folclore, pelo “corpo astral” dos espíritos¹¹¹.

Segundo Morin, esse duplo da “concepção arcaica” não é simplesmente a cópia *post mortem* do falecido, mas acompanha o indivíduo durante sua existência, e o indivíduo, duplicado, sente-o, conhece-o, ouve-o e até o vê, “por meio de uma experiência cotidiana e quotinoturna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu hálito, no seu pênis e até nos seus gases intestinais”¹¹².

Otto Rank¹¹³ trata do costume presente entre os egípcios, não exclusivo deles, do embalsamento dos mortos, assim como o das oferendas fúnebres, de comida e fogo, por exemplo, como indicação da materialidade e da semelhança em relação ao corpo do que o autor considera como os primórdios da concepção de alma; também menciona a permutabilidade entre os conceitos de alma, sombra e nome, presente entre os egípcios e outros povos.

Morin ressalta que segundo a crença no duplo, ele atua quando o indivíduo dorme e sonha, mas também pode atuar quando se está desperto, de forma autônoma, persistindo, mesmo em civilizações da atualidade, inúmeros tabus, superstições e presságios que dizem respeito à sombra e ao reflexo, e a concepção de um duplo desdobrado tanto em “‘anjo da guarda’, repositório de todas as virtudes, protector mas severo, como em ‘gênio mau’, resumo de todos os vícios”¹¹⁴.

Sloterdijk, ao tratar sobre os que compartilham o espaço anímico – anjos, gêmeos e duplos –, fala da crença no gênio protetor, acompanhante de todo indivíduo, presente na

¹¹⁰ Ibid., p. 125.

¹¹¹ Ibid., p. 126.

¹¹² Ibid.

¹¹³ RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

¹¹⁴ MORIN, Op. Cit., p. 142.

mitologia romana, como um “dios especializado, cuyo ámbito de atención y protección sólo abarca esa vida particular y concreta”¹¹⁵.

Os duplos, para Morin¹¹⁶, enquanto dotados de poderes mágicos, inspiram temor e suscitam cultos, como deuses em potencial. Assim, o deus é um duplo exteriorizado, objetivado, destacado finalmente do homem, enquanto a alma é o duplo interiorizado, subjetivado, tendo a interiorização não se dado de repente, correspondendo a uma fase nova da individualidade, que progride na consciência de si mesma e interioriza a própria dualidade, como “princípio de vida e identidade subjetiva”¹¹⁷. Segundo Sloterdijk,

Solo en épocas muy posteriores, cuando el genio observador esté ya completamente interiorizado, puede aparecer el concepto, dominante hasta hoy, de individuo que se complementa a sí mismo, que piensa en sí mismo, que se preocupa de sí mismo: individuo que se entiende como una bola autónoma, autotransparente; en él, efectivamente, toda representación puede ir acompañada de un yo-pienso, y toda acción, de un yo-sé-lo-que-hago; tiempo de conciencia, tiempo de escritura, tiempo del genio trasladado desde fuera hacia dentro¹¹⁸.

Segundo Morin, também os heróis das mitologias provêm de “duplos”, sendo o herói gêmeo aquele que tornou visível seu duplo na Terra, como o caso de muitos heróis fundadores de cidades, observação que o autor atribui a Rank. Morin ainda afirma que na “humanidade arcaica”,

os gémeos eram ora adorados, ora condenados à morte. A violência dessas duas reacções extremas mostra-nos a violência da emoção provocada pelos gémeos, cuja *presença manifesta quer a imortalidade, quer a morte*¹¹⁹.

Juan Bargalló¹²⁰, por sua vez, afirma, com base em Jacques Perrot, que o mito dos gêmeos ocupa um lugar privilegiado no campo cultural do Ocidente, constituindo um eixo central de reflexão sobre o homem e a sociedade, sendo os gêmeos, no “pensamento primitivo”, depositários privilegiados das relações binárias sobre as quais ele se organiza.

Para Rank, a lenda de Narciso sintetiza singularmente dois lados da crença relativa a sombras e reflexos: o nocivo e o erótico; na versão de Ovidio, última forma da lenda de que tomamos conhecimento, na ocasião do nascimento de Narciso, um vidente consultado sobre a longevidade da criança afirma que ela terá vida longa se não se vir, até que um dia, Narciso, que era indiferente em relação a rapazes e moças, vê seu reflexo na água e “se apaixona de tal

¹¹⁵ SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**. Burbujas Microsferología. Madrid: Siruela, 2003. p. 378.

¹¹⁶ MORIN, Op. Cit.

¹¹⁷ Ibid., p. 170.

¹¹⁸ SLOTERDIJK, Op. Cit., p. 379.

¹¹⁹ Ibid., p.173.

¹²⁰ BARGALLÓ, Op. Cit.

modo pelo jovem que brilha diante de si que se consome de desejo por ele”¹²¹ – assim, a paixão pela própria imagem constitui a essência da lenda.

Na metafísica platônica, o próprio mundo é duplicado. Há o mundo sensível, do plano da experiência sensível, da percepção dos sentidos, e o mundo inteligível, do plano das Ideias, das essências, do qual o mundo das coisas corpóreas é apenas a aparência, imitação imperfeita, a partir do qual apenas através da razão é que se pode conhecer as formas puras¹²². Segundo Morin¹²³, esse mundo platônico das ideias é uma espécie de mundo espiritual dos “duplos” dos seres e de coisas, e essa atividade desdobrante do espírito, que divide a realidade em fenômenos empíricos e “essências” ou “números” eternos, está presente em todas as filosofias idealistas.

Nicole Bravo retoma o mito de “O Banquete”, de Platão, segundo o qual a representação que se tem do homem é resultado de uma bipartição, imposta pelos deuses como castigo aos homens, que os havia ameaçado, pondo fim ao estado de perfeição da união primitiva, representada pelo homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino. Também no Gênesis, o homem, que começa sendo um, é cortado em dois por Deus, resultando igualmente em um enfraquecimento. Tal concepção da natureza humana como dupla está presente na separação entre alma e corpo nas religiões tradicionais. “As mitologias dão realce a esse duplo aspecto benéfico/maléfico do ser vivo, dicotomia que reencontramos nas figuras-símbolo das religiões (p.ex., diabo e anjo da guarda no cristianismo)”¹²⁴.

Bargalló¹²⁵ questiona as origens do duplo:

Para hallar respuesta a la pregunta ¿dónde ha nacido el Doble? –“un fenómeno atestiguado desde el principio de la historia, en las cinco partes del mundo, en cualquier situación geográfica y cultural”-, según la Editorial de la Revista italiana Quaderni di psiche, “habría que saber en qué momento nuestros antepasados empezaron a disfrazarse, a resultar impenetrables para sí mismos y para los demás”¹²⁶.

Ressalta-se assim a estreita ligação do duplo com o disfarce, de modo que indagar sobre ele é indagar sobre o comportamento e as relações humanas.

2.1.3 O duplo na psicanálise e na antropologia

Nicole Bravo afirma que a maior parte dos estudos sobre o duplo realizados no século

¹²¹ RANK, Op. Cit., p. 116.

¹²² PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

¹²³ MORIN, Op. Cit.

¹²⁴ BRAVO, Op. Cit., p.262.

¹²⁵ BARGALLÓ, Op. Cit.

¹²⁶ Ibid., p. 11-12.

XX, a partir da interpretação psicanalítica de Otto Rank, escrita em 1914, privilegia o ângulo psicológico.

O estudo de Rank¹²⁷ aborda as manifestações literárias do duplo em relação com traços da personalidade dos autores e tradições folclóricas e mitológicas, apostando em uma base psicológica comum das representações artísticas e supersticiosas. Segundo ele, nas obras estudadas, o duplo é a imagem idêntica ao protagonista, com nome, voz e indumentárias também idênticos, que aparece geralmente no espelho, e sempre atrapalha a vida em geral e especialmente a amorosa do protagonista, o que pode, como consequência indireta do plano de matar o duplo perseguidor, acabar em suicídio. Rank demonstra que em “O Duplo”, de Dostoiévski, e no filme “O Estudante de Praga”, de 1913 (do qual parte sua análise), há a confrontação ética do duplo como personificação da própria maldade, que nos casos de consciência dupla, como em “O Médico e o Monstro”, é bastante clara; em “William Wilson”, por outro lado, o papel desempenhado pelo duplo é o de anjo da guarda.

O aspecto da incapacidade para o amor, associado a um grande egoísmo e vaidade, comum a quase todos os heróis duplos, e que é especialmente marcante em “Peter Schlemihl”, de Chamisso, é evocado por Rank para evidenciar a relação íntima entre o significado narcisista e o significado da visão e da morte do duplo. Segundo Rank, por ser especialmente dolorosa para a autoestima, a consciência tende a eliminar a ideia de morte, de modo que nas superstições, ao significado original da morte muitas vezes sobrepõe-se uma compensação eufemística, com a substituição por um equivalente o mais distante e agradável possível, como nas versões tardias da lenda de Narciso, em que o significado do amor sobrepõe-se ao da morte. Como afirma Rank, em “O Retrato de Dorian Gray”, fica clara a íntima relação entre a paixão narcisista pela própria imagem e a ideia de morte, porque o medo e ódio frente ao duplo representam o medo de tornar-se velho e diferente do que é.

Freud¹²⁸, já em 1917, abordou o tema do duplo em suas reflexões sobre o “estranho” (*Unheimlich*), enquanto categoria de assustador. Freud trata do duplo como fenômeno de duplicação, divisão e intercâmbio do *self*. O fenômeno remete à defesa contra a destruição do ego, à duplicação como garantia de imortalidade, que se dá no narcisismo primário, etapa que, ao ser superada, inverte o aspecto do duplo, que então se transforma em anunciador da morte. Entretanto, para Freud, a intensidade da sensação de estranheza em relação ao duplo advém do fato de que o duplo nasceu desse estágio mental muito primitivo, há muito superado, processo

¹²⁷ RANK, Op. Cit.

¹²⁸ FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: história de uma neurose infantil e outros trabalhos, vol.XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2008.

que transformou o que antes era amistoso em objeto de terror, como quando os deuses, depois do colapso da religião, converteram-se em demônios. Dessa forma, a qualidade de estranho relaciona-se não a algo novo, alheio, mas a algo familiar, que, depois de ter sido submetido ao processo de repressão, retorna¹²⁹.

Para Lacan, o “estágio do espelho” é constitutivo do próprio processo de formação do eu, quando, a partir dos seis meses de idade, antes ainda do domínio motor e independência da amamentação, com a visão do seu reflexo no espelho, a criança assume uma imagem, identificação que manifesta a matriz simbólica em que, de forma primordial, o eu se precipita, e que marcará todo seu desenvolvimento mental, passando da imagem fragmentada do corpo à antecipação de sua totalidade corporal, até a “armadura enfim assumida de uma identidade alienante”¹³⁰.

Essa identificação com a imagem especular, conforme Lacan, dá-se com júbilo; tal qual Narciso ao se apaixonar por seu reflexo na água. Não à toa, Freud deu o nome de narcisismo à fase em que o próprio corpo torna-se objeto de amor, momento que coincide com a formação do ego:

as tendências sexuais, antes independentes umas das outras, aparecem reunidas numa unidade e encontram seu objeto; o qual não é, de todo modo, um objeto exterior alheio ao indivíduo, senão seu próprio eu, constituído já nesta época¹³¹.

Segundo Rank¹³², os heróis duplos apresentam o amor narcisista juntamente com a resistência a esse amor, demonstrando a ambivalência na relação com o ego, com os sentimentos de defesa sendo descarregados no odiado e temido duplo. A defesa contra o narcisismo, como afirma o autor, dá-se com o medo e aversão em relação à própria imagem no espelho e mais geralmente com a perda da sombra ou do reflexo, sendo que essa perda apresenta-se como perseguição da mesma, que constitui o “regresso do reprimido à repressão”¹³³; é em função do mecanismo de defesa, inclusive, que o desfecho é a loucura ou, na maior parte das vezes, o suicídio, enquanto as tradições folclóricas, assim como as literárias, também revelam os sintomas de defesa com destacado medo da imagem, de sua perda e perseguição.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do Eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 97.

¹³¹ FREUD apud BOCCHI, Josiane Cristina. **A Psicanálise Freudiana e o Atual Contexto Científico da Biologia da Mente**: uma discussão a partir das concepções sobre o ego. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de São Carlos. 2010, p. 95.

¹³² RANK, Op. Cit.

¹³³ Ibid., p. 124.

Rank afirma que, nas manifestações literárias do duplo, as representações dos delírios persecutórios confirmam a concepção de Freud segundo a qual a paranoia tem origem na disposição narcísica, em que há ideias megalomânicas e a supervalorização sexual do eu. Nas representações literárias do duplo, conforme Rank, a perseguição, que para o paranoico parte sempre de seres originalmente amados e seus substitutos (graças aos mecanismos da projeção), é atribuída ao próprio eu, a “pessoa inicialmente mais amada”¹³⁴, e assim, a quem é dirigida a defesa. Ainda assim, Rank declara que muitas vezes o duplo é identificado com o irmão, e até como gêmeos, o que justificaria a rivalidade, principalmente na questão amorosa, assim como a afeição dedicada a ele, e cita “A Comédia dos Erros” como um caso em que, através do motivo dos irmãos gêmeos, Shakespeare encontra uma solução humorística para a “trágica rivalidade entre irmãos”¹³⁵. Entretanto, Rank afirma que o desejo de morte contra o duplo não é compreendido apenas pelo complexo fraternal, sendo uma das interpretações do significado subjetivo do duplo.

O duplo, para Rank, é também projeção do conflito mental, como uma libertação interior que faz com o que outro Eu seja responsabilizado pelos impulsos e inclinações reprováveis, o que gera alívio, que, porém, é acompanhado do medo do confronto. Entretanto, de acordo com o autor, esse conflito entre o “Eu ideal” e a realidade, para culminar na “atitude de criar a divisão interna e a projeção”¹³⁶, alimenta-se de um poderoso e patológico medo da morte, que também condiciona o suicídio. Rank afirma que os heróis, assim como os autores das obras, não temem a morte, o que é insuportável é a “percepção geralmente inconsciente da anulação iminente do ego”¹³⁷, medo do qual só é possível libertar-se, paradoxalmente, através da própria morte, buscada voluntariamente. Esse medo patológico da morte, conforme Rank, não é explicado pelos puros interesses de autopreservação, mas é esclarecido pela libido reprimida na parte inconsciente, pelo qual a defesa volta-se contra concorrentes próximos ou retorna contra o próprio Eu. Assim,

O assassinato frequente do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições do seu ego, é na verdade um suicídio – e isso sob a forma indolor de matar um outro Eu: uma ilusão inconsciente de separação de um Eu mau, punível, que, aliás, parece ser uma condição prévia de qualquer suicídio. O suicida não é capaz de eliminar o medo da morte decorrente da ameaça ao seu narcisismo através de uma anulação direta. Ele recorre apenas a uma possível libertação, o suicídio, mas é incapaz de realizá-lo de outra forma que não a do

¹³⁴ Ibid., p. 125.

¹³⁵ Ibid., p. 126.

¹³⁶ Ibid., p. 128.

¹³⁷ Ibid., p. 130.

fantasma de um temido e odiado duplo, porque ele ama demais o seu Eu para causar-lhe dor, ou para admitir a ideia de sua eliminação na prática¹³⁸.

Rank também afirma, com base em Freud, que a visão animista do mundo, a onipotência do pensamento e as teorias narcísicas sobre a criação do mundo baseadas no Eu apontam “para o fato de que o ser humano, inicialmente, apenas logra perceber a realidade que o cerca como reflexo ou parte de seu Eu”¹³⁹, de modo que a primeira representação da alma é a da imagem idêntica ao Eu, de um duplo corporificado na sombra ou no reflexo, tornando suportável o pensamento da morte ao assegurar uma segunda vida, após esta, em um duplo.

Assim Rank sintetiza sua tese psicanalítica sobre o duplo:

o interesse libidinal, que contribui aqui, deriva da intensiva ameaça ao narcisismo, que luta contra a aniquilação total do ego bem contra a sua dissolução no amor sexual. Que seja justamente o narcisismo primitivo que se revolta contra a ameaça, mostram claramente as reações em que vemos o narcisismo ameaçado com maior intensidade se afirmar: quer sob a forma de amor-próprio patológico como no mito grego ou Oscar Wilde – o representante do esteticismo moderno - quer sob a forma de defesa patológica, muitas vezes com um medo do próprio eu, que aparece personificado na sombra perseguidora, na imagem no espelho ou no duplo, que leva à loucura paranoica. Por outro lado, no mesmo fenômeno de defesa retorna a ameaça da qual o indivíduo quer se defender e contra a qual quer se afirmar. Por isso, o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte¹⁴⁰.

Também relacionando o duplo à morte, Edgar Morin¹⁴¹ define o duplo como, mais que um alter ego, um ego alter, “um ‘Eu’ que ‘é um outro’ de Rimbaud”, simultaneamente exterior e íntimo do vivo que o sente em si durante toda a sua existência, e assinala o suporte antropológico das crenças no duplo, ao apoiarem-se “sobre a experiência original e fundamental” do espírito humano que “inicialmente nem postula nem conhece a sua intimidade senão exteriormente a si” (na base também da concepção lacaniana da fase do espelho como formativa da personalidade da criança), e que, a partir da “impotência primitiva de se representar a aniquilação”, reivindica a imortalidade¹⁴².

Para Morin, o romantismo é uma “reação antropológica à civilização burguesa, capitalista, urbana, depois mecânica e industrial”¹⁴³, que, tendo encontrado o ego alter, o antigo duplo companheiro da vida, permeou-o de grande melancolia, em cuja literatura, narcisista, o

¹³⁸ Ibid., p. 133.

¹³⁹ Ibid., p. 136.

¹⁴⁰ Ibid., p. 141-142.

¹⁴¹ MORIN, Op. Cit.

¹⁴² Ibid., p. 128.

¹⁴³ Ibid., p. 159.

duplo, na forma de sombra ou reflexo, sempre evoca a morte, transformado em símbolo do temor de morrer. Carregada de melancolia e estetizada, o duplo moderno, juntamente com outros temas primitivos, “encerram nos seus comoventes símbolos, na sua polpa viva, o nódulo horrível de uma morte que a consciência moderna não consegue subjugar”¹⁴⁴.

A perspectiva antropológica do duplo também remete ao estruturalismo de Lévi-Strauss¹⁴⁵, na medida em que, de acordo com o autor, os mitos têm o objetivo de promover a passagem da dualidade à unidade, de integrar as dicotomias, sendo o resultado de operações lógicas pelas quais as culturas procuram resolver as contradições, em algum nível, de sua estrutura social. Para essa teoria estruturalista, é a recorrência a via de acesso à estrutura subjacente aos sistemas simbólicos constitutivos das culturas humanas, organizados pelo modo universal pelo qual a mente humana apreende os dados da experiência sensível: a partir de correlações e oposições binárias e seus desdobramentos, de onde provêm os sentidos.

2.1.4 O duplo na filosofia

Clément Rosset, em “O Real e seu duplo”¹⁴⁶, relaciona o duplo à ilusão, na medida em que a noção do Duplo implica ser ao mesmo tempo ela própria e outra, sendo sua estrutura paradoxal semelhante à estrutura fundamental da ilusão. O autor define a ilusão não como um déficit do olhar, mas uma duplicação, em que a percepção presente exata da coisa coexiste com um ponto de vista anterior: ao se ignorar a consequência do que é percebido, é como se um único acontecimento fosse percebido como dois que não coincidem, ou como se dois aspectos de um mesmo acontecimento assumissem existências autônomas. Para o autor, a ilusão consiste na forma mais frequente de afastamento do real, e, diferentemente do que acontece no recalçamento, em que o real pode retornar, na ilusão ele não volta porque nunca foi negado. Assim, “o iludido não sofre por ser cego, mas por ver duplicado”¹⁴⁷.

Rosset afirma que, por estar presente no vasto espaço cultural de toda ilusão, embora o Duplo seja relacionado aos fenômenos de desdobramento da personalidade, como esquizofrenia e paranoia, e à literatura romântica, o tema “não diz respeito apenas aos confins da normalidade

¹⁴⁴ Ibid., p. 163.

¹⁴⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 237-265.

¹⁴⁶ ROSSET, Clément. **O Real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

¹⁴⁷ Ibid., p. 23.

psicológica ou certo período romântico e moderno”¹⁴⁸, fazendo parte também da tragédia grega, a que se liga a ilusão oracular e da filosofia idealista, com a ilusão metafísica.

De acordo com o autor, na ilusão oracular, há a duplicação do acontecimento, tendo os oráculos anunciado o acontecimento por antecipação, quando se realiza, graças justamente ao ato de evitar o destino, surpreendem pela sua própria realização, porque não correspondem às expectativas quando estas deveriam se julgar satisfeitas. Rosset ressalta que, apesar do sentimento de se ter sido um “joguete nas mãos do destino”¹⁴⁹, o logro está do lado da expectativa, não do acontecimento, que “não fez outra coisa senão realizar-se”¹⁵⁰; o “ardil” do destino consistindo em ir direto ao alvo. Segundo Rosset, paralela à percepção do fato, há a impressão de que a realização do acontecimento eliminou a versão que se esperava, uma vez que o fato é esperado em outro lugar e de outro maneira, mas sem que se possa precisar que lugar e que maneira, porque jamais fora pensada, e o que o fato contradiz é a versão fantasmática, nem previsível nem representável. Assim, o que “distingue na realidade o outro acontecimento do acontecimento real é apenas esta concepção confusa segundo a qual ele seria ao mesmo tempo o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo”¹⁵¹; o único, ao se realizar, elimina qualquer outro modo de realização, nega seu duplo possível, como em todo acontecimento. Segundo Rosset, aos olhos do iludido, que até o fim apostou em um duplo, a coincidência do real com ele mesmo aparece como o maior absurdo, ainda que seja a versão mais límpida do real.

Na base da filosofia idealista, de Platão aos dias atuais, a ilusão metafísica, de acordo com Rosset, refere-se ao duplo não do acontecimento, mas do real em geral, de modo que o “sentido” do real não é encontrado aqui, mas num “outro mundo”; o real imediato é a expressão e o substituto de um outro real. O autor ilustra essa filosofia com o Mito da Caverna, segundo o qual o real-aqui é o duplo, a sombra, o inverso do mundo real, assim como os acontecimentos deste mundo são réplicas dos acontecimentos reais; a teoria da reminiscência, segundo a qual neste mundo não poderia haver uma experiência primeira; e o Mito de Er, segundo o qual a própria vontade apenas deseja o que já foi ordenado pela necessidade no outro mundo. Para Rosset, o projeto metafísico denega o presente ao privar a realidade humana de imediatidade, na medida em que um outro mundo possui a chave de sua significação e sua realidade.

¹⁴⁸ Ibid., p. 24.

¹⁴⁹ Ibid., p. 30.

¹⁵⁰ Ibid., p. 43.

¹⁵¹ Ibid., p. 46.

A ilusão psicológica, por sua vez, é a duplicação do sujeito, do próprio eu, e, como afirma Rosset, constitui o conjunto dos fenômenos de personalidade, tendo dado origem a não só inúmeras obras literárias como comentários filosóficos, psicológicos e principalmente psicopatológicos, com grande insistência do duplo como tema literário no século XIX, embora tenha surgido há muito tempo, presente desde o teatro antigo, e também apareça na pintura e na música. O autor cita, entre outras, a ópera “A Mulher sem Sombra” (1918), de Richard Strauss, e interpreta a falta de sombra da personagem principal como a evidência do duplo, “porque não ter sombra significa que se é apenas uma sombra, que só se vale pelo real que se duplica sem chegar a coincidir com ele”¹⁵², de modo que, ao final, ao transformar-se em si mesma, reencontra sua sombra, sem duplo porque o outro retornou para si, marcando “o reconhecimento do único e a aceitação da vida”¹⁵³.

Rosset retoma a tese de Otto Rank que relaciona o duplo ao medo ancestral da morte, mas para apontar o que considera superficial na análise: a morte não é o que mais angustia o sujeito. Segundo o autor, enquanto a mortalidade é certa, a sua não-realidade é a maior angústia do sujeito, porque sua existência é que aparece como duvidosa, de modo que “Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu”, isso porque

No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra¹⁵⁴.

Por ser, na realidade, o original que o sujeito duplica, conforme Rosset, o pior erro para quem é perseguido por seu presumido duplo é tentar matá-lo, porque assim mata a si próprio. Para o autor, a “verdadeira infelicidade, no desdobramento de personalidade, é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue”¹⁵⁵; enquanto o destino de qualquer pessoa e coisa é simbolizado pelo do vampiro, não refletido pelo espelho: “não poder provar a sua existência por meio de um desdobramento real do único e, portanto, só existir problemáticamente”¹⁵⁶. Rosset assinala que a estrutura fundamental do real, a propriedade de qualquer coisa no mundo, é a unicidade, porém, a unicidade designa seu valor e sua finitude.

¹⁵² Ibid., p. 87.

¹⁵³ Ibid., p. 88.

¹⁵⁴ Ibid., p. 88-89.

¹⁵⁵ Ibid., p. 91.

¹⁵⁶ Ibid.

Para o autor, a exigência do duplo, que põe um obstáculo à existência do único, é a de que ele não seja apenas ele mesmo, estando disposto a “sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe”¹⁵⁷, por isso eliminar o duplo é anunciar o retorno do real, e o fundamento do terror não consiste tanto na descoberta de que o outro visível não era o outro real, mas de que eu não sou quem pensava ser, ou ainda suspeitar que eu não seja nada. Rosset afirma que a fantasia de ser um outro cessa com a morte, pois não é o duplo quem morre, significando o fim da distância espacial e temporal de si para si e a coincidência consigo mesmo, e neste caso a tese de Rank apresenta um sentido profundo. E como “não se escapa ao destino que faz com que o eu seja o eu, e que o único seja o único”¹⁵⁸, não há duplo do único, a opção é entre ser “particular” e não ser.

De acordo com Rosset, o duplo é a réplica que permite ao sujeito apreender-se a si mesmo, na medida em que, diferentemente de todas as coisas que o cercam, que pode observar e manipular, o eu não se verá jamais, nem mesmo diante de um espelho, que mostra apenas a ilusão de uma visão, “não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo”¹⁵⁹. Para o autor, o duplo significa a renúncia de si, em benefício do espetáculo de sua própria imagem, que mata o modelo, e o erro do narcisista não é o amor excessivo a si mesmo, mas escolher o duplo em detrimento de si, preferir a imagem, e assim, ele sofre por não se amar, por só amar a sua representação.

Na literatura romântica, segundo Rosset, a obsessão pelo duplo revela a preocupação com a perda do duplo, do reflexo ou sombra, o que, em vez de libertação, apresenta um efeito maléfico:

o homem que perdeu o seu reflexo (...) não é um homem salvo, mas sim um homem perdido. 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 ser próprio; se este reflexo desaparece, o herói morre (...). O angustiado romântico aparece então – pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo – como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho, ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Ibid., p. 93.

¹⁵⁸ Ibid., p. 94.

¹⁵⁹ Ibid., p. 90.

¹⁶⁰ Ibid., p. 109.

Assim, para Rosset, por não ser nada fora dele e só existir no papel, o herói romântico teme a eliminação do seu duplo, estando a angústia de perder o seu referente ligada à angústia de saber que sua existência não pode ser demonstrada por si mesmo, e o fracasso resulta de “reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido”¹⁶¹; como toda ilusão, que fracassa pela esquiva, reenvia o sujeito, que desdobra o real em uma duplicação fantasmática, ao ponto de partida: o real.

Outra reflexão filosófica, que é também artística e histórica, contribui para lançar luz sobre a temática do duplo. Ainda que tenha sido concebida a respeito das imagens, o conceito de fórmula de *páthos*, cara a Warburg, permite compreender a proteiformidade do tema e sua permanência em distintas culturas e períodos históricos. Conforme a abordagem de Agamben, a *Pathosformel* conjuga uma “fixidez estereotipada” e um caráter espectral; sua “composição formular implica a impossibilidade de distinguir entre criação e *performance*, entre original e repetição”, sendo um híbrido “de matéria e forma”, “de novidade e repetição”¹⁶², reunindo em si, como a Ninfa warburguiana, “um número considerável de encarnações, de personagens possíveis”¹⁶³.

Didi-Huberman também destaca como, latente ao desenvolvimento manifesto dos períodos e estilos, sobrevive, como sintoma, o anacrônico, o não pensado de uma cultura, devendo o olhar do historiador também se voltar para o “*tempo fantasmal das sobrevivências*”¹⁶⁴, da *Nachleben*, onde a transmissão e a tradição são igualmente históricas e anacrônicas, feitas de “processos conscientes e processos inconscientes, de esquecimentos e redescobertas, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido, de sublimações e alterações”¹⁶⁵.

Assim, para compreender a vida, a intensidade e o *phátos* do duplo, é preciso considerar, como demonstra Didi-Huberman, a dialética entre sístole e diástole, o combate interno a toda cultura entre *éthos* e *páthos*, apolíneo e dionosíaco, “cujas *Pathosformeln* sobrevivem diante de nossos olhos com um sem-número de movimentos fósseis”¹⁶⁶.

O duplo, como nas palavras de Agamben a respeito das imagens, é “uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento”¹⁶⁷, na medida em que é sobrevivência, como sintoma,

¹⁶¹ Ibid., p. 119.

¹⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 28.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 219.

¹⁶⁴ Ibid., p. 44

¹⁶⁵ Ibid., p. 70.

¹⁶⁶ Ibid., p. 210

¹⁶⁷ AGAMBEN, Op. Cit., p. 24

subjacente às construções criativas, conscientes, complexas e estilizadas nas quais constitui um recurso narrativo, através das mais diferentes figurações e de suas significações, daquilo que Warburg chamou de “dialética do monstro”. Tal dialética refere-se ao eterno conflito do sujeito em luta com o monstro interior, causa originária inconsciente e “inquietante dualidade” de todos os fatos culturais: “a lógica que eles fazem surgir também deixa transbordar o caos que eles combatem, a beleza que inventam também deixa despontar o horror que recalcam; a liberdade que promovem deixa vivas as coerções pulsionais que tentam romper”¹⁶⁸. Similar à dinâmica explorada por Freud, a “dialética do monstro” relaciona dialeticamente as “fórmulas plásticas de compromisso”, equivalentes ao recalçamento, com a “crise”, “grau de tensão máxima”, equivalente ao retorno do recalçado¹⁶⁹.

A dialética do monstro dialoga também com a reflexão de Jesi sobre o dionisíaco. O autor ressalta a duplicidade da efígie de Dionísio, reconhecido como o deus da dor: há um aspecto obscuro e um aspecto luminoso, “dor voltada ao interior, felicidade triunfal para o exterior”¹⁷⁰, paradoxo dionisíaco em que o sofrimento é epifania da alegria, a dor, implícita no renascimento, é o outro da salvação. Para Jesi, com o dionisíaco, vindo com o exagero, vem o trágico; e, como declara Didi-Huberman: “com o trágico vem o combate dos seres entre si, o conflito dos seres dentro deles mesmos, o debate íntimo do desejo com a dor”¹⁷¹. A ebriedade e o erotismo orgiásticos dionisíacos são a consagração do presente, “que é, ao mesmo tempo, laceração e alegria, *passagem: superação dos limites*”¹⁷².

Jesi também afirma que o “dionisismo” é há cinco séculos inatual nas relações culturais dos homens com a antiguidade clássica, já que o esquecimento da experiência religiosa dionisíaca permitiu que essa experiência se tornasse “matéria vivente dos indivíduos presentes”¹⁷³. Foi assim que pensadores que viveram as dores da “consciência infeliz”, nos últimos duzentos anos, como Nietzsche, elegeram os nomes de Apolo e de Dionísio - por serem as divindades antigas com menos limitações atributivas ao divino, protótipos dos deuses que se distanciaram - como correspondentes às duas fases do “doloroso esquecer/saber nos confrontos do passado”¹⁷⁴, como símbolos do contraste fundamental, insanável e perenemente ativo, entre abandono e razão, viver e saber, pelo que o esquecer para saber torna-se esquecer o passado

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 254-255.

¹⁶⁹ Ibid., p. 255.

¹⁷⁰ JESI, Furio. Inatualità di Dionísio. In.: JESI, Furio. **Materiali Mitologici**. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea. A cura di Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001. Tradução de Vinícius N. Honesko.

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 225.

¹⁷² JESI, Op. Cit.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

para que seja vivido no presente.

No tempo da “consciência infeliz”, essa nova mitologia decorre, segundo Jesi, da percepção da condição existencial do distanciar-se dos deuses, e tem na dialética entre Apolo e Dionísio sua linguagem. Entretanto, quando esse tempo é visto como configuração de um momento dentro da alternância de ciclos das relações entre o homem e o divino, os nomes das duas divindades podem ser eliminados e reconhecidos como duas constantes do próprio dionisismo, “símbolos – não mitos – das alternadas direções da história e das metamorfoses da humanidade”¹⁷⁵.

Para Sloterdijk¹⁷⁶, por sua vez, todos os partos são de gêmeos:

nadie viene al mundo sin compañía y sin anexo. A todo el que sube a la aluz del mundo le sigue una Eurídice anónima, muda, no creada para verse. Lo que quedará, el individuo, lo no-más-divisible, es el resultado de un corte de separación que disgrega em niño y resto lo antes inseparable¹⁷⁷.

E prossegue, aproximando esse processo ao fundamento da própria filosofia:

El comienzo del ser-fuera, como el de la filosofía, es el asombro. El regalo de despedida de Eurídice a Orfeo es el espacio em que son posibles sustituciones. Su partida crea una esfera libre para nuevas mediaciones. (...) A través de su juego com sustitutos siempre nuevos de Eurídice, Orfeo se prepara constantemente para juegos más complejos. Si la psique es una magnitud histórica es porque, a través de progresivos enriquecimientos y sustituciones del dúo esférico primitivo, tiene acceso a lo que se llama, sin pensar, hacerse maduro¹⁷⁸.

Dessa forma, para Sloterdijk, o “ser-fora”, que começa graças à divisão do duplo primitivo, ao tornar-se livre, abre espaço para substituições possíveis, seguindo em busca de novas e mais complexas mediações.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ SLOTERDIJK, Op. Cit.

¹⁷⁷ Ibid., p. 377.

¹⁷⁸ Ibid.

CAPÍTULO 2

PARTE 2

2.2 A questão identitária: conceito de identidade, seus mecanismos e sua história

Após apresentar sistematicamente as concepções do duplo, inscrevendo-o na história do pensamento mítico, da ficção, da produção artística e da reflexão científica e filosófica, é preciso elucidar precisamente o conceito de “identidade”. Isso porque é a identidade a matéria-prima do duplo, na medida em que é do jogo com ela que o tema produz seus efeitos dramáticos; considerando-se também a importância e a forma que tomou a reflexão identitária nos anos 1970, no contexto de modernização brasileira que de participaram os meios de comunicação e que repercutiu na linguagem da telenovela. Porém, antes de problematizar e contextualizar historicamente a questão identitária, enfatizando seus aspectos subjetivos e a forma como articula os níveis individual e coletivo, situo-a, como elemento narrativo, na tradição melodramática, que constitui o principal eixo dramático que permeia a telenovela.

2.2.1 A questão identitária na tradição melodramática

Na tradição melodramática, a questão identitária está presente na medida em que, no melodrama, segundo Martín-Barbero, “todas as ações e todas as paixões” alimentam-se e se nutrem “de uma só e mesma luta contra as aparências, contra os malefícios, contra tudo que oculta e disfarça, uma luta por se fazer reconhecer”¹⁷⁹. Peter Brooks, em “The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess”¹⁸⁰, analisa o melodrama – com base em sua forma original, como gênero teatral do século XVIII, do qual partiu para se firmar como um modo que perpassa outros gêneros –, e considera-o o “drama do reconhecimento”: sua trama vai do desconhecimento ao reconhecimento da identidade da vítima, que se trata, em todo caso, de sua identidade moral.

Peter Brooks¹⁸¹ afirma que foi Pixérécourt, o dramaturgo mais popular da França entre 1800 e 1830, quem estabeleceu e codificou a forma do melodrama, em que os meios

¹⁷⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Memoria narrativa e industria cultural**. Comunicación y cultura, 10, México, 1983.

¹⁸⁰ BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

¹⁸¹ Ibid.

expressivos, marcados pela simplicidade e exagero, são utilizados em função da luta pelo reconhecimento do signo da inocência e da virtude, que, ameaçada, tem sua identidade obscurecida. As peças de Pixérécourt, como indica Brooks, iniciam, ou mesmo trazem no título, a sugestão de mistérios ou ambiguidades, enigmas a serem resolvidos: expulsa de seu ambiente natural, a virtude é questionada por sinais enganadores, enquanto, muitas vezes sob a máscara da amizade, o vilão se insinua, desfazendo a ordem moral pela dissimulação e traição.

No melodrama, como demonstra Brooks, a polarização é um princípio dramático, sendo tanto horizontal quanto vertical, na medida em que os personagens representam extremos e vivenciam extremos, princípio através do qual as condições éticas são moldadas e tornadas claras e operativas. Os personagens são altamente caracterizados – o vilão, o mal personificado, a heroína, expressão da pureza, mesmo quando as evidências indicam o contrário, quando, por exemplo, vítimas de injustiça, escondem-se sob um nome falso, até que a virtude possa ser reafirmada –; isso porque, segundo Brooks, no universo dessacralizado, “a personalidade, sozinha, é um veículo efetivo de mensagens transindividuais¹⁸²”, o que não significa que os personagens sejam complexos psicologicamente, mas reduzidos a traços básicos, também físicos, que sinalizam sua posição. Assim, os enigmas e aparentes ambiguidades morais são resultados de conspirações, e a moralidade se mostrará inequívoca.

Brooks afirma que, nos momentos de revelação, que são de perplexidade, os personagens, como forma de autoexpressão, lançam mão da nomeação de si e dos outros através de um vocabulário moral e psicológico, a fim de estabelecer as verdadeiras identidades e desarmar os disfarces. Nesse cenário, a certidão de nascimento desempenha um papel dramático importante, como recurso para a identificação e o reconhecimento, por ser “o mais importante daqueles numerosos papéis e pergaminhos, forjados ou autênticos, que são produzidos para estabelecer uma prova verdadeira, ou aparentemente verdadeira, da identidade moral”¹⁸³. Como aponta Brooks, o reconhecimento, quando os personagens “nomeiam as fontes do seu ser, seus motivos e relações”¹⁸⁴, acontece muitas vezes em um tribunal, onde a vitória da verdade dá-se pelo esclarecimento dos sinais enigmáticos e enganadores. A vitória da verdade é, também, a vitória sobre a repressão, ao mesmo tempo social, psicológica, histórica e convencional, em um mundo imaginário “onde somos solicitados a dizer tudo, onde os modos, o medo e a autotraição, as acomodações ao Outro, não mais exercem uma força controladora”¹⁸⁵.

¹⁸² Ibid., p. 33, em tradução livre.

¹⁸³ Ibid., p. 39.

¹⁸⁴ Ibid., p. 41.

¹⁸⁵ Ibid., p. 42.

Como visto, no melodrama clássico, os personagens não possuem profundidade psicológica, não há conflito interior. Em vez disso, há a exteriorização do conflito e da estrutura psíquica, no que Brooks chama de “melodrama da psicologia”, em que puros sinais psíquicos, chamados “Pai, Filha, Protetor, Perseguidor, Juiz, Dever, Obediência, Justiça”¹⁸⁶, são dramatizados, por meio do contraste e do confronto bipolarizados, num mundo fundamentalmente maniqueísta. Dessa forma, diferentemente da tragédia, onde há o dilema de uma mente dividida e uma angustiante introspecção, os solilóquios melodramáticos são puramente a expressão moral e emocional do *self*, que, durante o pesadelo em que “a inocência não pode dizer seu nome”¹⁸⁷, luta para se reafirmar diante de todo tipo de ameaça. Com personagens tipológicos e uma estrutura altamente convencional, a anagnórise, no melodrama,

tem pouco a ver com a conquista da identidade psicológica e é mais uma questão de reconhecimento, de libertação em relação à má avaliação, de um significante puro, o sinal de uma identidade atribuída¹⁸⁸.

Brooks ressalta ainda que, no melodrama, a moralidade e o afeto partilham da mesma natureza, sendo o bem e o mal sentimentos morais, enquanto a reviravolta da virtude serve para assegurar que o universo possui uma identidade ética e é moralmente legível:

Num mundo dessacralizado, os imperativos éticos foram sentimentalizados, sendo identificados com estados emocionais e relações psíquicas, de modo que as expressões da integridade emocional e da moral são indistinguíveis¹⁸⁹.

Enquanto “modo de excesso”, que perpassa as mais diversas produções culturais da contemporaneidade, o melodrama está na base de muitos produtos da indústria cultural, especialmente a telenovela. Entretanto, ao lado da vertente melodramática, sempre presente no gênero, com sua narrativa fundamentalmente polarizada e esquemática, existe, na telenovela brasileira, a preocupação, especialmente a partir dos anos 1970, de ter como referência a realidade brasileira, por meio de inovações formais, de conteúdo e de caracterizações mais complexas, com personagens verdadeiramente ambíguos, com nuances psicológicas e muitas vezes não transparentes para o público. Ainda assim, esse pretense realismo continua subordinado à produção de efeitos sentimentais e morais, a partir da acentuação de forças antagônicas, do contraste, do extraordinário, do sensacional, buscando, no jogo com a questão

¹⁸⁶ Ibid., p. 35, em tradução livre.

¹⁸⁷ Ibid., p. 34, em tradução livre.

¹⁸⁸ Ibid., p. 53, em tradução livre.

¹⁸⁹ Ibid., p. 42.

identitária, envolta em mistérios, disfarces e ameaças e da expectativa do reconhecimento, uma importante fonte de sua eficácia. Nas narrativas da telenovela, baseadas na promoção de identificação e projeção com a trajetória dos personagens, a ameaça ao *self* e a afirmação da identidade vinculam-se aos valores da sociedade contemporânea: as relações afetivas, as conquistas materiais, o *status* social, a integridade física e psicológica; em função do que o duplo, como recurso melodramático, mantém um grande apelo simbólico.

O duplo melodramático da telenovela, ainda que não apresente a profundidade do duplo literário, não impede que diante dele sejam conflagrados, por meio de suas inúmeras figurações, os sentidos levantados pelas reflexões artísticas, psicológicas e filosóficas a respeito do tema, por se tratar, em última análise, do problema da subjetividade humana, fundada na relação entre o eu e o outro, na tensão ente o mesmo e o diferente, que levanta a questão identitária.

Essa questão é especialmente central na contemporaneidade, cuja atenção dada à dimensão subjetiva, presente desde o advento da modernidade, conta cada vez mais, num mundo globalizante, com a necessidade de autodeterminação por parte dos indivíduos, diante não só de diferentes culturas como da crescente fragmentação dos papéis sociais a serem desempenhados, pelo que se empenham em se inserir em diferentes contextos e a eles sentirem-se vinculados, desencadeando simultâneos e distintos processos de identificação, como demonstrado por Cuche (2002), Giddens (2002) e Bauman (2008), e conforme se verá a seguir, a partir de Kaufmann (2004) e Hall (2006)¹⁹⁰.

2.2.2 Identidade: definição e história

Como ressaltou Nicole Bravo, em seus estudos literários sobre o duplo, a dualidade levanta a questão da identidade, o que demonstram também as crenças e as concepções filosóficas, antropológicas e psicanalíticas do duplo. É preciso, portanto, tornar claro o termo identidade, que, segundo Jean-Claude Kaufmann, designa, no uso corrente, todo tipo de fenômenos (“práticas, objetos, momentos, agrupamentos de ideias, categorias de classificação”¹⁹¹), servindo como um cristalizador mágico, um marcador generalista abstrato, havendo uma inflação de suas utilizações, inclusive pelas ciências humanas, ao passo que, “por

¹⁹⁰ CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUSC, 2002. GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. BAUMAN, Zygmunt. Identidade no mundo globalizante. In: BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 178-193.

¹⁹¹ KAUFMANN, Jean-Claude. **A invenção de si: uma teoria da identidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005, p. 33.

detrás do conceito abarca-tudo perfila-se, com efeito, um problema de sociedade de dimensões consideráveis”¹⁹².

As utilizações pelo senso comum, segundo Kaufmann, do termo “identidade” remetem, frequentemente, à coerência do sujeito e ao sentido da vida, ou a uma reflexividade em relação a si mesmo (“quem sou eu?”), ou a uma posição mais relacionada à espiritualidade, que transforma a identidade em “equivalente moderno da alma”¹⁹³. Próximas de um substancialismo sumário, essas posições assimilam a procura da identidade à procura, que pode tornar-se obsessiva, de um “objeto vital de que o ego foi desapossado”, de modo que bastaria, portanto, “encontrá-lo para que a identidade deixasse de suscitar problema”¹⁹⁴.

Por outro lado, Kaufmann ressalta que “identidade” também pode tornar-se equivalente de “cultura”, ou mesmo de “etnia”, “região”, “nação”, “religião”, etc., na medida em que não se restringe apenas às pessoas e pode remeter a todo tipo de agrupamentos, servindo de instrumento da construção de entidades diversas, como um “recurso coletivo colocado à disposição dos indivíduos para construírem a si mesmos”¹⁹⁵.

Segundo o autor, instalando-se, gradualmente, durante toda a segunda metade do século XX, a temática ganhou força e amplitude, embora ainda se afirme sob o selo da novidade. Foi após a Segunda Guerra Mundial que a questão designada pelo termo começou a ganhar evidência, na medida em que os indivíduos,

que tinham permanecido integrados a conjuntos sociais relativamente estáveis durante a primeira fase da modernidade, “organizada” (Wagner, 1996) e “institucional” (Dubet, 2002), viram-se, então, entregues a si mesmos para definir o sentido da sua vida. De onde uma angústia nova e uma busca de pertencas, supostas substituir os quadros perdidos. De onde um questionamento sobre si mesmos, particularmente sensível nos contextos de mudanças existenciais. Desde o adolescente em crise até às comunidades culturais desenraizadas, a questão identitária manifestava-se de forma múltipla, mas coordenada e convergente, e não iria tardar a ocupar a boca de cena¹⁹⁶.

O autor retoma a história do termo e afirma que, antes de se tornar um conceito, fora uma categoria administrativa, já que as primeiras identidades (os “bilhetes de identidade”¹⁹⁷)

¹⁹² Ibid., p. 46.

¹⁹³ Ibid., p. 32.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid., p. 33.

¹⁹⁶ Ibid., p. 25-26.

¹⁹⁷ O autor explica que os bilhetes de identidade não têm a mesma origem que os registros paroquiais, os quais, mantidos pelo clero a partir do século XIV, iriam dar surgimento ao estado civil. Além disso, ao se referir à história administrativa dos bilhetes de identidade, o autor ressalta que não foi atingida em todos os países a fase de atribuição de um documento sintético único, como na Inglaterra, Estados Unidos e Canadá, tendo o bilhete de identidade uma emergência anódina. A partir disso, o autor detém-se no caso francês, em cuja origem, longínqua, encontram-se as primeiras cadernetas de trabalho, destacando que, no século XX, quando de seu nascimento oficial, os bilhetes têm relação direta com a xenofobia.

foram atribuídas pelo Estado, a partir de referências nacionais, pretendendo concentrar toda a realidade de uma pessoa em algumas palavras e uma imagem, num único papel, como se, em vez de complexa e mutável, a identidade fosse um dado extremamente simples e controlável; o que instalou a concepção substancialista, fixista e simplificadora que se popularizou já na primeira metade do século XX.

Kaufmann recupera Dubet e Gauchet para demonstrar que foi do declínio da integração comunitária que se formou o Estado moderno, a partir do final do século XVI, fundando-se na captação da relação social, representando igualmente a emergência do indivíduo, “desligado das suas comunidades de pertença”¹⁹⁸, que, com a aceleração dessa desagregação social, é intimado a constituir-se como sujeito. Assim, não foi do relaxamento, mas da acentuação do controle social que se deu a individualização da sociedade, sendo o Estado o centro dessa viragem, que, assim, por meio do uso do direito, desencadeou a procura identitária.

De acordo com Kaufmann, o Estado, “maquinaria burocrática para a iniciativa da formação das identidades modernas”, pensando “simplesmente arrumar factos e números”, para reformular a relação social a seu proveito, “tinha aberto a caixa de Pandora identitária”¹⁹⁹, com sua “vontade política de organizar a sociedade, de constranger as identidades, de fabricar, relativamente ao estatuto das pessoas”, tudo que, com outros meios, pudesse se “assemelhar à integração comunitária de outrora”²⁰⁰. Dessa forma, a revolução identitária foi desencadeada do topo, dizendo respeito apenas a uma minoria, por vários séculos; as populações rurais continuavam a viver sem acesso ao novo regime da identidade, “sem que se impusesse ao indivíduo dar-lhe um novo sentido”²⁰¹. Segundo o autor, nas grandes metrópoles urbanas, focos de agitação cultural, as classes abastadas apossam-se da cultura do sensível emergente, que incluem o romantismo, mesmo em suas tentativas de reenraizamento conservadoras, “sendo a nova procura de si mesmo, indissociavelmente, moderna e nostálgica da segurança ontológica perdida”²⁰², e o universo intelectual e artístico o mais afetado pelos dilemas identitários e ansiedades, fornecendo, os artistas, “modelos de compreensão de si mesmo e do mundo para as burguesias e as classes médias”²⁰³.

Com base em Thuillier, Kaufmann assinala a importância da generalização da Escola na introdução de um saber novo, e na desestruturação do saber tradicional e do antigo regime

¹⁹⁸ CORCUFF apud KAUFMANN, *Ibid.*, p. 55.

¹⁹⁹ KAUFMANN, *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 56.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ EHRENBERG apud KAUFMANN, *Ibid.*

da vida cotidiana; saber também desenvolvido por todos os setores do Estado, em torno do que Dubet designa como um “programa institucional”²⁰⁴, “herança e aplicação do projeto das Luzes”, baseado em “combinações estáveis e coerentes de orientações normativas”²⁰⁵, conferindo o sentido por cima e resolvendo o paradoxo de simultaneamente socializar o indivíduo e pretender constituir-lo como sujeito; e assim enquadrando a reflexão do ego e conformando as identidades individuais, que se especificam, às exigências da vida social.

Como demonstra Kaufmann, não sendo necessário aos indivíduos desenvolverem questionamentos ontológicos, ao receberem o sentido da instituição - semelhante a um destino e pouco diferente do caráter comunitário -, nessa fase da modernidade, não há verdadeiras identidades modernas. Na fase presente, pelo contrário, os sujeitos se autonomizam pela sua subjetividade, o que lhes permite distanciarem-se criticamente dos quadros de socialização. Kaufmann, que considera esta fase a segunda modernidade, afirma que não há, todavia, uma distância em relação aos papéis, mas uma distância em relação a um certo tipo de papéis, aqueles rígidos e integrados na maquinaria normativa, do programa institucional, controlada hierarquicamente, “interditando as redefinições pessoais”, uma vez que um novo tipo de papéis passam a ser formados: “flexíveis, mutáveis, autodefinidos colectivamente, apenas socializando o indivíduo por durações breves”, e que, desprendidos do programa institucional, multiplicam-se e flexibilizam-se, constringindo os indivíduos “a construir-se e a redefinir-se numa forma totalmente nova”²⁰⁶.

Conforme Kaufmann, apenas na segunda metade do século XX o modo de produção dos indivíduos deixou de ser caracterizado pelo programa institucional, especialmente nos anos 1960, quando a antiga “socialização disciplinar” é substituída pela procura da “realização pessoal”²⁰⁷. Seguindo-se ao período de transição, duas dinâmicas alargaram-se ao conjunto da população, a da “*libertação psíquica*” e a da “*insegurança identitária*”²⁰⁸.

Intrinsecamente ligada à individualização e à modernidade, Kaufmann afirma que a identidade é um processo definido pela capacidade de criação subjetiva, que, surgido nas margens da sociedade e impulsionado pelo Estado, impôs-se como novo centro de reformulação da substância social que constitui o indivíduo, pelo qual ele reformula a substância social que o constitui, a partir da segunda metade do século XX. Assim, a “crise” das identidades, segundo

²⁰⁴ O autor ressalta que, mesmo que o “programa institucional” não impedisse que o indivíduo tivesse uma representação de si mesmo, houve ruptura histórica no movimento identitário porque essa representação passa a ocupar um lugar central no processo de construção da realidade.

²⁰⁵ DUBET apud KAUFMANN, Ibid., p. 57

²⁰⁶ Ibid., p. 59.

²⁰⁷ LIPOVETSKY apud KAUFMANN, Ibid., p. 72.

²⁰⁸ EHRENBERG apud KAUFMANN, Ibid.

o autor, seria, na realidade, um sintoma da ascensão da subjetividade na reprodução social, já que os sujeitos têm cada vez mais o poder e o dever de dar sentido à própria vida, de que a procura identitária é testemunha.

Kaufmann ressalta que para escapar ao substancialismo realimentado pelo senso comum no que diz respeito à identidade, que atravessa tanto a psicologia social, como a sociologia e outras disciplinas, é preciso resolver a articulação entre subjetividade e objetividade, evidenciar os mecanismos precisos dessa articulação e com isso o lugar preciso da identidade nela. Retomando a afirmação de Norbert Elias de que “o indivíduo é um processo”, “dinâmico, aberto, onde o social e o individual estão intimamente imbricados, em configurações complexas”²⁰⁹, Kaufmann declara que a separação entre indivíduo e sociedade corresponde a uma facilidade de linguagem e de representação, uma vez que, na realidade, são categorias muito mais difusas e interpenetradas. Assim, não se pode esquecer que o indivíduo não é pura consciência, ou puramente racional, um átomo isolado, reduzido ao seu psiquismo, pois é feito de matéria social e não está à margem da história e do seu contexto, da mesma forma que não há para a identidade uma validade universal que seria independente do contexto histórico-social. Assim, para detalhar os processos identitários, é preciso considerar o indivíduo e sua autonomização como produtos da história social.

De acordo com o autor, a tomada em conta, pela micro-sociologia, dos papéis, introduzindo um quadro de socialização bem próximo dos atores, põe em evidência “as articulações entre a interioridade do indivíduo e as exterioridades sociais que ele encontra”²¹⁰, sendo necessário compreender as relações entre os papéis, que desenvolvem as imagens dos comportamentos que estão associados a eles, ao menos em teoria, e a identidade, já que o indivíduo, que prepara para assumir um papel, forma uma imagem de si mesmo em conformidade com as imagens socialmente propostas.

Segundo Kaufmann, o indivíduo, diante da multiplicação de papéis, desligados do “programa institucional”, juntamente com o cruzamento das culturas, tem cada vez mais escolha, o que o permite autonomizar-se e aprofundar sua subjetividade, “participando, assim, na viragem histórica que precipita a procura identitária”²¹¹. O autor parte então para a elucidação dos instrumentos identitários.

Para ele, entre os mecanismos da autonomização subjetiva, o principal é o do desdobramento dos esquemas de ação, quando, entre uma gama de imagens de si mesmo

²⁰⁹ ELIAS apud KAUFMANN, *Ibid.*, p. 44.

²¹⁰ KAUFMANN, *Ibid.*, p. 66.

²¹¹ *Ibid.*

possíveis, o indivíduo deve escolher um papel e envolver-se nele de forma pessoal, de modo que, para um mesmo papel socialmente prescrito de forma geral, “o ego pode criar estilos variados e dar diversos sentidos à sua ação”, e, de acordo com a confirmação ou sanção dada pelos outros, o ego perceberá os efeitos dessa recepção sob um modo emocional. A escolha baseia-se na longa experiência de tomadas de papéis anteriores, estruturando uma memória emocional, evitando que hesite em cada ocasião. Ao mesmo tempo, a multiplicação dos papéis é contraditória, ela constrange o ego a aprofundar o trabalho subjetivo, gerando reflexão.

Com o declínio do programa institucional, o indivíduo, que antes jogava entre as normas associadas aos papéis e a memória pessoal registrada sob a forma de esquemas de ação, constitui-se

como o centro prioritário de regulação da sua própria ação, precedendo as grelhas identitárias cada vez mais as prescrições de papéis. Foi neste ponto preciso, bem perto de nós, por volta dos anos 60, que se operou a viragem histórica, a revolução da identidade²¹².

Os indivíduos, transformados em centros da sua própria ação, são apenas aparentemente livres e autônomos quando seus esquemas de ação encontram-se estritamente ligados à trajetória pessoal, ainda refletindo “experiências de confrontações com diversos contextos, registados sob a forma de quadro de determinação das ações futuras”, que fornece capacidades de arbitragem, mas “entre alternativas definidas pelo seu próprio passado”²¹³. A partir da viragem histórica, porém, a “maior força da iniciativa individual reside no facto do indivíduo construir”, “ele próprio (frequentemente de forma não consciente), os quadros que limitarão posteriormente a sua liberdade”²¹⁴.

De acordo com o autor, a inventividade pessoal procede sobretudo de um jogo de imagens das identidades virtuais, como sonhos despertados. Esses sonhos podem ter existido em sociedades antigas, mas a diferença é que hoje se tornaram esquemas de trabalho, podendo preparar para um projeto eventual, dentro de uma estratégia pessoal, implicando uma mobilização reflexiva, embora a maioria das identidades virtuais permaneçam fantasias, que, entretanto, por meio de encenações positivas de si mesmo, no passado, futuro ou presente, fornecem compensações simbólicas.

Como afirma Kaufmann, quando essas encenações tornam-se esquemas de trabalho, são o que Hazel Markus e Paula Nurius designam como “si mesmo possíveis”, não fruto exclusivo

²¹² Ibid., p. 68.

²¹³ Ibid., p. 70.

²¹⁴ Ibid.

da imaginação, mas também da experiência pessoal, do contexto social e das reações alheias, e podem ser considerados uma das modalidades mais avançadas da subjetivação. “Eles representam uma espécie de seleção das identidades virtuais concretamente realizáveis numa situação determinada”²¹⁵. Os “si mesmo possíveis”, como demonstra o autor, constituem instrumentos mais eficazes, que autorizam um trabalho de reforma de si mesmo, nos limites do realizável, ao permitirem ao indivíduo libertar-se das determinações que ele próprio fabricou, levando em conta o contexto e as experiências passadas, mas de forma mais inovadora na invenção de si mesmo.

De uma identidade “socialmente acessória”, ligada ao programa institucional, teoricamente previsível como um destino, a viragem, segundo Kaufmann, produziu a inversão da cadeia de socialização, que agora é comandada pelas definições identitárias, sendo esta uma identidade socialmente motriz. Para ele, ainda que as instituições permaneçam capitais, e sejam agora auto-reguladas, o mundo depende cada vez mais dos olhares sobre si mesmo de cada um, e o conjunto das regras das instituições tornou-se mais fraco de significados, intervindo a identidade como resposta a essa falta. Assim, a identidade

singulariza e unifica o indivíduo, cria um universo simbólico integrado num momento e num contexto determinado, estabelece as ligações entre sequências de identificação para assegurar uma continuidade na duração biográfica, constrói, pela valorização de certas temáticas, a estima de si mesmo, que é a energia necessária à acção²¹⁶.

De acordo com Kaufmann, a subjetividade não se resume à identidade, mas esta é uma de suas formas principais, senão a principal. A subjetividade constitui-se ao subordinar fragmentos do mundo material e social, não existindo como uma entidade abstrata, “separada e bem abrigada na sua torre de marfim”, e por vezes inverte a relação objetivo/subjetivo, quando constrangimentos transformam-se em recursos, manipulados pelo sujeito. Entretanto, como os posicionamentos são diversos, nem sempre os indivíduos realizam esse trabalho subjetivo, sendo mais dominados pela socialização do que a conduzindo. Para o autor, a identidade não é um elemento anexo, mas ocupa uma função vital, já que o indivíduo deve reformulá-la continuamente, constrangido a dar sentido a sua vida. Esse trabalho permanente de identificação

oferece cada vez mais ao sujeito a possibilidade de se deslocar da sua socialização presente, de se evadir momentaneamente em realidades imaginadas e fugazes. Mesmo que por um breve instante, a existência muda de cor. Poderão objectar, que se trata mais, aqui, de sonho do que de identidade, que a “verdadeira vida” não é mudada em nada por estas digressões ficcionais. De facto (é precisamente isso que é interessante

²¹⁵ Ibid., p. 69.

²¹⁶ Ibid., p. 71.

nestes casos limite), a identificação mais virtual e mais efêmera pode, por vezes, do ponto de vista do indivíduo, pesar mais do que a sua socialização concreta e habitual, do que a “verdadeira vida” enraizada no seu peso natural²¹⁷.

Entre os instrumentos do processo identitário, o autor destaca também a “imagem”, matéria-prima da construção identitária. A imagem não perscruta todos os aspectos da subjetividade em obra, mas a noção de imagem de si mesmo é bastante próxima e entrecruza intimamente com a de identidade, e permite, inclusive, romper com a percepção essencialista do processo. As imagens de si mesmo constituem, como declarado por Peter Burke, “elementos concretos da elaboração identitária, guiando a cada instante os posicionamentos nas interações”²¹⁸.

De acordo com Kaufmann, circulando de forma fluida entre as categorias, há diferentes tipos de imagens, há as imagens sociais (formadas em torno das posições das estruturas que refletem, mas que são cada vez mais individualizantes e específicas), as imagens de si mesmo formadas pelos outros (personagens que reduzem nossa identidade, e assim pretendem fixá-la, a uma simples imagem, em torno de poucos critérios); e há nosso próprio “pequeno cinema”, em que, torcendo “no bom sentido a realidade demasiado cinzenta”, colocamos em cena, de forma secreta e muito visual, “uma experimentação imaginária de identidades possíveis, por tomadas de papéis virtuais”²¹⁹.

Entretanto, a imagem, segundo o autor, ainda que central e um momento obrigatório na construção social do indivíduo, constitui ainda um breve momento, que por sua instantaneidade totalizante cria a ilusão de dizer tudo, ao passo que “o indivíduo é um processo dinâmico e aberto, impalpável, vivendo no meio de milhares de outras imagens”²²⁰, ilusão mais forte quando se trata de imagens materializadas, como a fotografia, que, fixante e redutora, admiti-se poder resumir a identidade. Por outro lado, o autor ressalta o aspecto duplo da fotografia, tendo em vista que no domínio identitário nada é simples e a subjetividade frequentemente encontra meios de “subverter as tentativas de encerramento em referências demasiado rígidas e categorias demasiado restritas”; ainda que fixante e redutora, a fotografia dá matéria à reflexividade pessoal, como na segunda parte do século XIX, segundo a análise de Alain Corbin, que nota que a difusão do espelho e do retrato fotográfico, nesse período, “representam

²¹⁷ Ibid., p. 81-82.

²¹⁸ STETS; BURKE apud KAUFMANN, Ibid., p. 63.

²¹⁹ SCHÜTZ apud KAUFMANN, Ibid.

²²⁰ KAUFMANN, Ibid., p. 63.

instrumentos que favoreceram o desenvolvimento do questionamento existencial, a partir do olhar narcísico”²²¹.

Kaufmann destaca como instrumento identitário também a narrativa. Para ele, foi com o rompimento das ciências humanas com o objetivismo, ainda que precário e parcial, que, reintroduzindo o sujeito, a identidade ganhou uma aparência mais dinâmica e aberta, e se impôs como forma a narrativa. “A identidade é a história de si mesmo, que cada um se conta”²²². O autor destaca também a importância de Paul Ricoeur nessa nova representação, ao acentuar que a narração de si mesmo não é pura invenção, mas um ordenamento de acontecimentos que permite dar sentido à ação, tornando-os legíveis, ao colocar a realidade em narrativa. “A ‘colocação em intriga’ gera ‘uma dialética da mesmidade e da ipseidade’ (Ricoeur, 1990), que resolve o velho dilema da filos (como podemos continuamente mudar tudo, permanecendo idênticos?)”²²³.

Conforme Kaufmann, Ricoeur também ressalta que “a operação narrativa desenvolve um conceito verdadeiramente original de identidade dinâmica, que concilia as mesmas categorias que Locke tinha como contrárias uma à outra: a identidade e a diversidade”²²⁴. Assim, sob a lógica do encadeamento, a coerência está não na mesmidade, mas se adapta à estrutura do indivíduo moderno, que é contraditória e variável, “construindo a sua necessária unidade, não por uma totalização e uma fixação impossíveis, mas, do interior, e da forma evolutiva, em torno da narrativa, fio organizador”²²⁵.

Para Kaufmann, tornou-se uma necessidade para a sociedade propor novas histórias, porque cada um conta-se histórias e, para alimentar a própria imaginação, espreita a de outros. “Através do romance, do cinema, da televisão ou da música, uma infinidade de formas narrativas são continuamente difundidas e rodeiam o ego e grande parte das suas atividades quotidianas, sugerindo-lhe *scripts* que respondem às novas questões do seu tempo”²²⁶. Com isso, o autor não quer dizer que contar histórias seja algo novo, e lembra que os mitos estiveram em seu fundamento:

A fábula de vida com que o ego se embala não é, aliás, outra coisa que não o mito contemporâneo (a identidade biográfica), restringido à pequena estrutura autónoma (o indivíduo) agora produtora de sentido. Mas as histórias de hoje desmultiplicaram-se

²²¹ Ibid., p. 64.

²²² Ibid., p. 131.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid., p. 132.

²²⁶ Ibid.

e fragmentaram-se em categorias de todos os tipos, tocando cada vez mais de perto as preocupações pessoais e íntimas²²⁷.

De acordo com o autor, há mais imagens que narrativas no funcionamento da identidade. A narrativa acrescenta fluidez, enquanto, diante da multiplicidade das escolhas adaptadas a uma situação concreta, é preciso acionar eficazmente o sistema de valores e comportamentos, o que a imagem, fixa e breve, proporciona, dando mais margem à identidade. Como acentua Kaufmann, não se apresentam ao ego apenas duas ou três identidades para escolha, uma vez que para cada papel determinado, há uma multiplicidade de identidades disponíveis, inúmeras variações de comportamentos imagináveis e um processo identitário que se desenvolve no universo da representação, oferecendo liberdade criativa.

Há as identidades virtuais e as identidades possíveis, as imagens do passado e as imagens do futuro, os envoltórios sensíveis e a racionalidade reflexiva, as visualizações abstratas ou, pelo contrário, muito precisas e calculadas, a variabilidade incessante da geometria identitária, etc. A ativação de identidades múltiplas é um processo vulgar e corrente²²⁸.

Segundo Kaufmann, a ativação pode ser simultânea, como quando há a comparação entre duas alternativas distintas, e o ego testa mentalmente as identidades possíveis; pode ocorrer também que, uma vez tendo acionado uma identidade, mantenha, durante um certo tempo, aquelas que não foram ativadas em reserva. De todo modo, a identidade biográfica e narrativa, ainda que não permita definir uma unidade global e definitiva, constrói unidades parciais e relativas, expulsando as dissonâncias ao reatar continuamente os fios rompidos. Por sua vez, a identidade imediata, outra modalidade destacada pelo autor, instala-se no seio de contextos precisos e concretos, “através da multiplicidade das suas imagens fixas mas manuseadas com uma grande mobilidade”²²⁹, como um instrumento operatório, voltado inteiramente para um objetivo, resposta instantânea que conduz a ação em um certo sentido.

Para Kaufmann, ao transformar o indivíduo em sujeito, nos inícios da nova época da identidade, exaltou-se a liberdade do ego; entretanto, o desafio imposto pela modernidade da invenção pessoal do sentido da vida não é simples, mas marcada por movimentos contraditórios, e as inquietações não tardaram a aparecer, já que ao mesmo tempo que requer do sujeito a fabricação do sentido, exige também o contrário: “que seja um ser livremente reflexivo, não hesitando em questionar e em questionar-se acima de tudo”. Assim, enquanto a

²²⁷ CHALVON-DEMERSAY apud KAUFMANN, Ibid.

²²⁸ BURKE apud KAUFMANN, Ibid., p. 147.

²²⁹ KAUFMANN, Ibid., p. 148.

identidade pretende encerrar e integrar o sentido, o que, todavia, só o faz de forma provisória e precária, a reflexividade inscreve-se numa lógica de abertura, despedaçando as certezas e pondo “em causa o que é tido por adquirido”²³⁰.

O autor afirma que, diante dessa contradição, muitas vezes a “identidade” torna-se um “objeto”, “que uma pessoa perdeu ou tem a sensação de ter perdido e que se põe a procurar”²³¹; assim, vai na direção oposta à aberta pela revolução identitária, na busca de reencontrar a evidência do sentido da vida num dado objetivo, no passado ou no que parece ligado à natureza, como se “a identidade tivesse não de ser construída, mas encontrada, como uma essência secreta, um objeto vital, que teria sido perdido”, gerando um sentimento de frustração. Segundo o autor, essa confusão em torno do conceito de identidade favorece uma viragem da história, em que, quanto mais “o sujeito se impõe no centro da sua própria existência, mais as comunidades se desarticulam nos factos, mais elas sonham com nostalgia nos envolvimento sociais e nos sistemas de valores perdidos”²³².

Também enfatizando o caráter não substancial da identidade, Bauman afirma que ela não é algo a ser descoberto, mas a ser inventado, “como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir do zero ou escolher entre alternativas”²³³, escolha que requer uma luta para protegê-la, ainda que essa luta, para ser vitoriosa, deva ocultar e a suprimir o caráter precário e eternamente inconclusivo da identidade. De acordo com o autor, na nossa era “líquido-moderna”, é comum e quase universal a condição de se estar exposto e passar por mais de uma “‘comunidade de ideias e princípios’, sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras”²³⁴, estando as nossas existências individuais fatiadas numa sucessão de episódios conectados fragilmente, e o mundo repartido em fragmentos mal coordenados.

2.2.3 Da identidade individual à identidade coletiva e nacional

Como demonstra Kaufmann, a identificação é um processo de “geometria variável, podendo estender-se às entidades mais amplas”²³⁵, porém, mesmo que por vezes a identidade individual e a identidade coletiva constituam categorias opostas, com dinâmicas potencialmente

²³⁰ Ibid., p. 73.

²³¹ LAING apud KAUFMANN, Ibid., p. 74.

²³² KAUFMANN, Ibid., p. 76.

²³³ Ibid., p. 20-21.

²³⁴ BAUMAN, Z. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 20.

²³⁵ Ibid., p. 105.

antagônicas, o indivíduo moderno, paradoxalmente, “define a sua especificidade no cruzamento de pertencas coletivas”, marcando o único por meio do compartilhado. As identidades individuais e coletivas não são equivalentes, porque, no processo identificatório, o indivíduo-sujeito reivindica “pertencas diversas para alimentar os conteúdos significativos da sua existência”²³⁶, de modo que as identificações coletivas constituem recursos identitários com que o ego se mune, assim como os papéis.

Porém, para o autor, diferentemente da identidade de papel, fundada numa socialização concreta, em que a memória emocional entra em ação no jogo com diversas facetas desse papel, incitando à improvisação, na identificação coletiva, pelo contrário, por consistir em um processo raramente fundado em uma socialização concreta, o indivíduo, ao se identificar com o grupo, opera pela oposição e estigmatização de outros grupos, para restauração da estima de si mesmo, mesmo que as pertencas não sejam duradouras, implicando uma simplificação, um encerramento de sentido.

De acordo com Bauman,

as ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. Quanto mais praticamos e dominamos as difíceis habilidades necessárias para enfrentar essa condição reconhecidamente ambivalente, menos agudas e dolorosas as arestas ásperas parecem, menos grandiosos os desafios e menos irritantes os efeitos²³⁷.

Kaufmann chama de contra-revolucionária a procura identitária em que os indivíduos recolocam constrangimentos a sua subjetividade, em busca de sentido em características da biologia ou da tradição, em dados atribuídos a um lugar, em pertencimentos coletivos que se transformam em vetores de particularização. Criando a ilusão de uma continuidade a-temporal, a fixação de uma ordem do mundo encontra-se particularmente no domínio das religiões, que, hoje, são interiorizadas sob a forma de crenças pessoais, porque relacionada à identidade. Para o autor, não há

um retorno da religião, mas um retorno histórico e a emergência dum novo tipo de religiões. A alma nova chegou. Assistimos, com efeito, a uma “redefinição identitária das religiões” (GAUCHET, 1998, p. 96), menos “prioritariamente voltadas para o além” do que para “a identificação de si mesmo aqui em baixo” (idem, p. 97). Porque elas representam uma espécie de produto ideal para responder aos pavores da busca identitária contemporânea. Elas dão o sentido da vida de forma quase completa (sendo o resto facilmente integrado no seu quadro geral). Assumem, por outro lado, a forma

²³⁶ Ibid., p. 106.

²³⁷ BAUMAN, Op. Cit., p. 19-20.

dum dado intemporal e duma verdade tanscedental. Representando, assim, espécie de identidades quase totais e prontas a viver, que libertam da fadiga de ser si mesmo²³⁸.

O trabalho identitário, como destacado, é bastante móvel, mas a fixação provisória, em torno de uma imagem simplista, muitas vezes caricatural, insufla com facilidade a ideia substancialista de que a identidade poderia ser fixa, homogênea e duradoura. Mesmo detendo a identidade uma lógica muito mais livre e móvel em relação à da socialização, o processo de identificação coletiva pode, mesmo quando seus suportes são heterogêneos, pequenos ou fracos, produzir grandes efeitos identitários, em contextos e momentos específicos, como na “oposição a outros grupos ou ao Estado centralizador, aquando de movimentos reivindicativos ou festivos, de acontecimentos culturais, etc.”²³⁹. Quando, por outro lado, os suportes de identificação coletiva inscrevem-se em uma marcação política ou institucional, ultrapassa-se um nível, “estruturando rivalidades de interesses e cristalizando o confronto entre grupos bem delimitados (confronto que produz, sempre, o mais forte da energia identitária). A fronteira torna-se, então, mais nítida entre “nós” e “os outros”²⁴⁰.

Para Kaufmann, o político é mais o instrumento que fabrica uma identidade do que sua expressão, porque é a luta política, especialmente quando utiliza a violência, “que institui as identidades coletivas e as dá, depois, a ver como substanciais”²⁴¹.

O autor destaca que, com a mundialização, chocaram-se sociedades não apenas culturalmente diferentes como em diferentes etapas históricas, tendo em vista que, no seu início, o processo identificatório alimenta-se dos “escombros das antigas comunidades”, sem que o político tenha tudo a inventar, constituindo as identificações coletivas, nomeadamente a ideia nacional, esse primeiro momento obrigatório, encontrando-se seus suportes de ação entre o antigo regime comunitário e o novo regime identitário, provenientes do que resta das estruturas comunitárias, a reciclar o comunitário pelo identitário, “produzindo uma identificação coletiva que pode implicar e dominar as identidades individuais”²⁴².

Entretanto, segundo Kaufmann, neste estágio avançado da individualização, a “moderna energia existencial pena por encontrar suas marcas”, na medida em que cada vez mais a sociedade se centra nos indivíduos e coloca em primeiro plano a identidade, enquanto o ego procura construir o sentido da sua vida, “condenado a arranjos incessantes”²⁴³, diante de

²³⁸ Ibid., p. 75.

²³⁹ Ibid., p. 112.

²⁴⁰ Ibid., p. 113.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid., p. 114.

²⁴³ Ibid.

pertenças que se fazem múltiplas e recursos de identificação que estão por inventar. Assim, as identificações coletivas funcionam como recursos porque fornecem ao indivíduo, “simultaneamente, referências éticas e cognitivas, a energia da ação e a estima de si mesmo”²⁴⁴, sendo esses focos identitários os fornecedores de significações, que o faz, paradoxalmente, sentir-se mais ele próprio.

Para o autor, o modo narrativo, sob o qual a identidade individual constrói-se, é ainda mais explícito com as identidades coletivas, “devendo a narração entrelaçar-se a várias vozes e não no segredo dos pensamentos íntimos”, ganhando forma ao alimentar-se de “imagens com carga emocional, retiradas dos acontecimentos vividos”²⁴⁵. Porém, também aqui a ordem dos fatores se inverte, e a narrativa torna-se o “instrumento de percepção dos factos e de estruturação da ação futura”, podendo assumir, por vezes, “as dimensões dum verdadeiro mito, com seus rituais associados e os seus ídolos”, ao recordar os fundamentos identitários e instalar o sistema coletivo de valores e de linguagem partilhados, sem que sua amplitude seja puramente estética, já que, tal como nos mitos de sociedades tradicionais, sua narrativa é, simultaneamente, produção do imaginário e “o filtro cognitivo que estrutura a construção da realidade grupal”, com “efeitos sobre a socialização concreta”²⁴⁶, podendo inclusive reformular ou conduzir a socialização.

De acordo com Kaufmann, no processo identitário, é “socialmente reconfortante colar-se a evidências coletivamente partilhadas”, assim como o desapossar do controle pessoal promovido por outros centros, coletivos e variados, que concorrem com o ego na produção de sentidos e na formação de sistemas de valores, já que “dar incessantemente um sentido particular à sua vida é mentalmente fatigante e penoso”²⁴⁷.

Diante de tudo isso, o autor ressalta que, na oscilação para a modernidade, os particularismos podem ser reforçados, na medida em que toda identificação coletiva é secessionista. Esses particularismos se inscrevem não numa verdadeira tradição, mas em uma tradição manipulada, como meio de dar sentido a novas realidades, como se verá a seguir.

2.2.4 A identidade nacional

²⁴⁴ Ibid., p. 128.

²⁴⁵ Ibid., p. 124.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid., p. 127.

Giddens demonstra como a globalização relaciona-se com a ascensão dos nacionalismos. Segundo o autor, a globalização pode ser definida como

a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa²⁴⁸.

É um processo dialético, na medida em que “o que ocorre numa vizinhança local tende a ser influenciado por fatores – tais como dinheiro mundial e mercados de bens – operando a uma distância indefinida da vizinhança em questão”²⁴⁹. Entretanto, as mudanças não atuam em uma direção uniforme, porque consistem em tendências mutuamente opostas, como quando a prosperidade em uma área urbana pode causar, por meio de uma rede de laços econômicos globais complexos, o empobrecimento de uma localidade ainda que distante, cujos produtos não são competitivos nos mercados mundiais. Segundo o autor, é a mesma lógica da ascensão dos nacionalismos locais na Europa e outros lugares, onde

O desenvolvimento de relações sociais globalizadas serve provavelmente para diminuir alguns aspectos de sentimento nacionalista ligado aos estados-nação (ou alguns estados), mas pode estar causalmente envolvido com a intensificação de sentimentos nacionalistas mais localizados. (...) Ao mesmo tempo em que as relações sociais se tornam lateralmente esticadas e como parte do mesmo processo, vemos o fortalecimento de pressões para a autonomia local e identidade cultural regional²⁵⁰.

Em “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade”²⁵¹, Hall também tratou da questão identitária do ponto de vista coletivo, que chamou de identidade cultural, e deu atenção especial à identidade nacional - por ser uma de suas principais fontes no mundo moderno -, assim como à forma como esta é afetada pelo processo de globalização. Segundo o autor, ao nos definirmos, algumas vezes mencionamos nossa nacionalidade, e, ainda que essas identidades não sejam genéticas, “nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial”²⁵².

O autor destaca que, não sem ambiguidades,

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições

²⁴⁸ GIDDENS, A. As consequências da modernidade. Op. Cit., p. 69.

²⁴⁹ Ibid., p. 70.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

²⁵² Ibid., p. 47.

culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade²⁵³.

Na medida em que constituem um discurso, ou seja, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”, as

culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas²⁵⁴.

Também posicionando-se contra uma abordagem substancialista da identidade, Stuart Hall afirma que as identidades nacionais são representações, e a nação constitui uma entidade política que produz sentidos, um sistema de representação cultural, uma “comunidade simbólica”, que, por isso, tem “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade”²⁵⁵. Assim, a lealdade e a identificação, na era moderna, são direcionadas às culturas nacionais, compostas de identidades culturais e de símbolos e representações, enquanto as diferenças regionais e étnicas gradualmente foram sendo subordinadas ao estado-nação, “que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas”²⁵⁶.

Retomando a argumentação de Benedict Anderson, Hall afirma que a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”, residindo as diferenças entre as nações nas diferentes formas pelas quais elas são imaginadas. Hall elenca então cinco estratégias discursivas que, acionadas, constroem o senso comum sobre a identidade nacional e sobre o pertencimento: a narrativa da nação; “a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na tradição e na *intemporalidade*”²⁵⁷; a invenção da tradição; o mito fundacional; e a ideia de um povo puro, original.

A primeira estratégia baseia-se, segundo o autor, em uma “série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”²⁵⁸; essa narrativa da nação é vista como compartilhada pelos membros de tal

²⁵³ Ibid., p. 49-50.

²⁵⁴ Ibid., p. 50-51.

²⁵⁵ SCHWARZ apud HALL, Ibid., p. 49.

²⁵⁶ HALL, Ibid.

²⁵⁷ Ibid., p. 55.

²⁵⁸ Ibid., p. 52.

“comunidade imaginada”, e conecta nossas vidas cotidianas a um destino nacional preexistente e que continuará a existir. A segunda estratégia, ao enfatizar as origens, a continuidade, a tradição e a intemporalidade, indica que, apesar das vicissitudes da história, os elementos essenciais do caráter nacional, que está lá desde o início, “unificado e contínuo”²⁵⁹, permanecem imutáveis. A terceira estratégia, ainda de acordo com Hall, corresponde ao que Hobsbawm e Ranger chamam de “invenção da tradição”, pela qual um conjunto de práticas, rituais ou simbólicas, inventadas e que se alegam antigas, buscam inculcar, pela repetição, valores e normas em continuidade com um passado histórico adequado. O mito fundacional, que consiste na quarta estratégia, “localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’”²⁶⁰, tornando inteligíveis e transformando em triunfos os desastres históricos e em “comunidade” a desordem. A quinta estratégia discursiva, por sua vez, baseia simbolicamente a identidade nacional na ideia de um povo ou *folk* puro, original, crença que, no mundo moderno, acaba por ser um mito, na medida em que todas as nações modernas constituem “híbridos culturais”²⁶¹.

Segundo Hall, essas estratégias mostram que o discurso da cultura nacional não é tão moderno quanto aparenta, por construir as identidades ao colocá-las, ambigualmente, entre o passado e o futuro, equilibrando-se “entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade”²⁶².

Hall ainda ressalta que as culturas nacionais - da mesma forma como demonstrado por Kaufmann a respeito da busca identitária “contra-revolucionária” -, tendem a retornar, defensivamente, para o passado, em busca, neste caso, de um tempo perdido em que a nação era grande, o que frequentemente oculta “uma luta para mobilizar as ‘pessoas’ para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os ‘outros’ que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para a frente”²⁶³. Hall então menciona a observação de Immanuel Wallerstein, segundo a qual, no mundo moderno, os nacionalismos expressam, ambigualmente e simultaneamente, o particularismo e o universalismo: um desejo por assimilação no universal e por adesão ao particular.

Para desconstruir a ideia de que as identidades nacionais são realmente unificadas, Hall evoca três conceitos, com base em Ernest Renan, e que estão relacionados ao que constitui a

²⁵⁹ Ibid., p. 54.

²⁶⁰ Ibid., p. 54-55.

²⁶¹ Ibid., p. 62.

²⁶² Ibid., p. 56.

²⁶³ Ibid.

cultura nacional como uma “comunidade imaginada”: “as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*”²⁶⁴. Segundo Hall, a cultura nacional busca unificar seus membros, por mais diferentes que sejam em termos de classe, gênero ou raça, numa identidade cultural, “para representá-los como pertencendo à mesma e grande família nacional”²⁶⁵. As identidades nacionais fornecem tanto a condição política de membro do estado-nação quanto uma identificação com essa cultura nacional, porém, como demonstra o autor, essa identidade não anula as diferenças culturais, na medida em que “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural”²⁶⁶.

Visando à unificação, as culturas nacionais, conforme Hall, são muitas vezes consideradas como expressão de uma única etnia (termo utilizado para referir-se a características culturais partilhadas por um povo, como língua, costumes, religião, tradições), ou de uma raça, que, ao contrário da crença generalizada, não constitui uma categoria biológica, mas discursiva, que organiza e representa um conjunto pouco específico de diferenças em torno de características físicas, de modo a distinguir socialmente os grupos.

Porém, como o autor destaca, na maioria das nações, a hegemonia cultural mais unificada somente foi imposta por um longo processo de conquista violenta, que subjuguou os povos conquistados e suas diferenças culturais; além disso, “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero”²⁶⁷. Assim, as identidades “não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas”²⁶⁸, e, antes de serem unificadas, as culturas nacionais constituem um “*dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade”²⁶⁹; da mesma forma como, lembra Hall, para a psicanálise lacaniana, há a fantasia do eu “inteiro”.

No mesmo sentido, Bauman afirma que a “ideia de ‘identidade’, e particularmente de ‘identidade nacional’, não foi ‘naturalmente’ gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um ‘fato de vida’ auto-evidente”²⁷⁰, mas chegou como uma ficção forçada, que se solidificou num “fato”.

A ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade

²⁶⁴ Ibid., p. 58.

²⁶⁵ Ibid., p. 59

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid., p. 60.

²⁶⁸ Ibid., p. 65.

²⁶⁹ Ibid., p. 61-62.

²⁷⁰ BAUMAN, Op. Cit., p. 26.

ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia²⁷¹.

Assim, ingressou no “Lebenswelt” como uma tarefa incompleta, “um dever e um ímpeto à ação”, enquanto “o nascente Estado moderno fez o necessário para tornar esse dever obrigatório a todas as pessoas que se encontravam no interior de sua soberania territorial”²⁷². Dessa forma, a história do nascimento e maturação do Estado moderno foi permeada por muita coerção e convencimento, necessários para consolidar a identidade como a única realidade imaginável.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

CAPÍTULO 3

3. O ESTADO E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO ÀS VOLTAS COM A QUESTÃO IDENTITÁRIA: MODERNIZAÇÃO E TELEDRAMATURGIA NOS ANOS 1970

3.1 O nacional e popular no pensamento social e nas artes

Em “Cultura Brasileira e Identidade Nacional”²⁷³, Renato Ortiz critica a afirmação de que o nacional se constituiria como o prolongamento dos valores populares, e retoma as noções de memória coletiva e memória nacional para sustentar seu argumento de que o nacional constitui-se como um discurso de segunda ordem. Para o autor, a relação entre essas memórias aproxima a problemática da cultura popular do Estado, mas elas não se inserem num sistema único: a cultura popular é plural, e a memória de um fato folclórico, enquanto tradição e saber popular, é realimentada através de sucessivas celebrações, não existindo fora das pessoas, mas como vivência. A memória nacional não provém da ritualização, e “se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano”²⁷⁴. Assim, o que caracteriza essa memória “é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos”²⁷⁵, visando à totalidade, agindo como elemento, ideológico, de “cimentação da diferenciação social”, porque “não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam”²⁷⁶.

Para Renato Ortiz, o Estado é a totalidade que delimita o quadro de construção da identidade nacional, ao integrar os elementos da realidade social, valores populares e nacionais concretos. Ainda que “a identidade nacional seja uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência”²⁷⁷, se buscou, na história intelectual brasileira, em diferentes momentos, definir a identidade nacional em termos de caráter brasileiro, que seria substancial, imutável:

Por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda buscou as raízes do brasileiro na “cordialidade”, Paulo Prado na “tristeza”, Cassiano Ricardo na “bondade”; outros

²⁷³ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

²⁷⁴ Ibid., p. 135.

²⁷⁵ Ibid., p. 136.

²⁷⁶ Ibid., p. 138.

²⁷⁷ Ibid.

escritos procuraram encontrar a brasilidade em eventos sociais como o carnaval ou ainda na índole malandra do ser nacional²⁷⁸.

De acordo com Marcos Napolitano, desde que o Brasil se tornou uma nação independente, a questão da cultura nacional é um enigma, “ligada à necessidade de respondermos, para nós mesmos e para o mundo, ‘quem somos’ e ‘o que queremos’ para o nosso país”, dilemas que, diante de uma “sociedade dividada, contrastante e conflituosa”, resultaram em respostas variadas, de acordo com os “discursos e ações dos vários atores sociais e políticos envolvidos na construção desse mosaico chamado cultura brasileira: intelectuais, artistas, políticos, cidadãos comuns das mais variadas origens”²⁷⁹.

Para Renato Ortiz²⁸⁰, a temática do popular e do nacional, na história da cultura brasileira, é uma constante, vinculando, em diferentes épocas e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular à da identidade nacional. De acordo com o autor, para os intelectuais do final do século XIX, por exemplo, o brasileiro se apresentava como uma raça mestiça, atribuindo ao conceito de povo o da mistura racial, e estudos folclóricos buscavam os elementos que constituiriam o homem brasileiro na cultura popular, o que também é encontrado nos anos 1920, no movimento modernista, e em estudos sobre o folclore como o de Mário Andrade, também em busca de uma identidade brasileira. Nos anos 1930, por sua vez, escritores como Gilberto Freyre mantinham a mesma preocupação e caracterizavam o brasileiro como “homem sincrético, produto do cruzamento de três culturas distintas: a branca, a negra e a índia”²⁸¹. Nos anos 1950 e 1960, segundo Ortiz, identidade nacional e cultura popular são associadas aos movimentos políticos e intelectuais que se propõem “redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo”²⁸².

De acordo com Marcelo Ridenti²⁸³, no interior de instituições como o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o PCB (Partido Comunista Brasileiro), o CPC (Centro Popular de Cultura), a JUC (Juventude Universitária Católica), o nacional-popular teve versões diferenciadas nos anos 1960, mas todas valorizavam a identidade dos intelectuais e dos artistas com a nação e o povo brasileiro. Para o CPC, que atuou entre os anos 1962 e 1964, junto à UNE (União Nacional dos Estudantes), eram os intelectuais, como demonstra Renato Ortiz, os

²⁷⁸ Ibid., p. 137.

²⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 7.

²⁸⁰ ORTIZ, Op. Cit.

²⁸¹ Ibid., p. 127.

²⁸² Ibid., p. 128.

²⁸³ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

principais responsáveis pela elaboração e realização do processo de tomada de consciência e do projeto de transformação do país.

Para Ortiz, do ponto de vista do Estado autoritário, há, após o golpe civil-militar, a necessidade de “reinterpretar as categorias de nacional e de popular”, pela qual desenvolve, aos poucos, “uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade ‘autenticamente’ brasileira”²⁸⁴.

Marcelo Ridenti destaca a ascensão da realidade nacional e popular nas artes, ocorrida durante o florescimento cultural do início dos anos 1960. O autor afirma que foi depois do sucesso da peça “Eles não usam black-tie” (1958), de Guarnieri, que a revista *Brasiliense*, que privilegiava os problemas sociais, econômicos e políticos do país, mas que tratava pouco da cultura da época, passou, cada vez mais, a “abrir suas páginas para a produção cultural do momento”, enfatizando o teatro brasileiro engajado, especialmente o Teatro de Arena e o CPC, e dando espaço, a partir de 1962, também para o cinema, quando do surgimento do Cinema Novo, demonstrando, em suas críticas, simpatia em relação às “diversas abordagens artísticas da *realidade nacional*”²⁸⁵.

Segundo o autor, os meios intelectualizados da sociedade brasileira, nos anos 1960 e início dos 1970, eram marcados pelo “romantismo revolucionário”, que se baseava na utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo, em que eram centrais a questão da identidade nacional e a ruptura com o subdesenvolvimento. O conceito de “romantismo revolucionário” adotado por Ridenti é baseado na concepção de Michael Löwy e Robert Sayre, segundo a qual o romantismo constitui uma crítica da civilização capitalista moderna, sendo revolucionário e/ou utópico quando valoriza os ideais do passado.

Ridenti ilustra essa utopia citando um artigo do crítico Capovilla, em uma edição de 1962 da revista *Brasiliense*, a respeito do Cinema Novo, em que o crítico o define como

slogan para unificar num movimento comum os esforços isolados de renovação, “na tentativa de criar, como o teatro, uma dramaturgia cinematográfica brasileira”, que se integre à “realidade social de país subdesenvolvido e dessa forma espelhando seus problemas e não mistificando ou idealizando, rechaçando portanto a imitação dos cânones estrangeiros, e com eles as formas importadas de narcose, ilusão e opressão do povo”. Buscava-se “um cinema que não apenas testemunha, mas quer oferecer caminhos para a transformação social”²⁸⁶.

²⁸⁴ ORTIZ, Op. Cit., p. 130.

²⁸⁵ RIDENTI, Op. Cit., p. 84.

²⁸⁶ CAPOVILLA apud RIDENTI, Ibid., p. 85.

Dessa forma, os movimentos culturais da época “procuravam não ser passadistas”, voltando-se para o desenvolvimento, o progresso, a modernidade, “para romper com o atraso da nação e do povo brasileiro”²⁸⁷. Entretanto, na medida em que o progresso implicaria a desintegração da comunidade do povo, seria preciso buscar um desenvolvimento que a preservasse, sendo o romantismo revolucionário caracterizado por essa “busca da comunidade inspirada no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista”, de modo que, embora houvesse diferenças na presença desse romantismo em cada autor e em cada obra, era mantida a “fidelidade ao povo, como guardião da comunidade e das ‘atividades vitais’ do homem brasileiro”²⁸⁸.

Para Ridenti, o “cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”²⁸⁹, partindo o Cinema Novo de uma produção independente de baixo custo para tematizar “os problemas do homem simples do povo brasileiro”²⁹⁰, defendendo uma arte nacional-popular que “colaborasse com a desalienação nas consciências”²⁹¹. Essa busca da identidade nacional do brasileiro permaneceu mesmo após o golpe de 1964 entre a maioria dos cineastas, embora as características desse romantismo fossem mudando e se adaptando à nova ordem estabelecida, conservando, de algum modo, sua vinculação original com o povo. Para os que mantiveram o projeto revolucionário, permanecia no centro do debate a ideia de que a identidade nacional desse autêntico homem do povo, cujas raízes buscava-se, só “seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira”²⁹².

O autor também destaca que, antes ainda do advento do CPC e do Cinema Novo, no teatro já havia, a partir dos anos 1950, por meio de uma estreita vinculação entre arte e política, a busca da brasilidade; discussão presente no Arena, onde a definição de uma dramaturgia autenticamente brasileira correspondia à não existência de ramos de influências e dizia respeito não só à temática dos problemas sociais da nação, como também à direção, interpretação e produção de texto.

3.2 A modernização e o mercado de bens culturais

²⁸⁷ RIDENTI, *Ibid.*, p. 87

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 90.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁹² *Ibid.*, p. 102.

Na década de 1970, por sua vez, a política de modernização e crescimento econômico empreendida pelo Estado autoritário, conhecida como “milagre econômico”, apesar de seu “caráter profundamente excludente em termos de vastos segmentos sociais”, posta em prática juntamente com o “acirramento da ditadura”²⁹³, desencadeou, nesse processo de modernização autoritária, significativas transformações no modo de articulação de bens culturais.

Desde a década de 1960, estava em curso a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil, como consequência da reorientação econômica empreendida pelo Estado autoritário, que cada vez mais inseria a economia brasileira no processo de internacionalização do capital, promovendo não só o crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais, como também o fortalecimento do parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais²⁹⁴, que então apresenta uma maior dimensão em relação à produção restrita que caracterizou tal mercado até os anos 1950. A entrada do Brasil na “era da produção cultural de massa” foi acompanhada não só pela ampliação e diversificação da rede de consumo cultural, como também da segmentação do público consumidor²⁹⁵.

Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira, nos anos 1970, “a clássica separação entre os domínios da cultura de elite, da cultura popular e da cultura de massa perdia seu vigor”, com interpenetrações mais evidentes e novos padrões de legitimidade sendo produzidos pela lógica de mercado que invadia a lógica da produção cultural em geral²⁹⁶. No mesmo sentido, Silvia Borelli afirma que, na década de 1970, os polos popular e erudito, que até então ocupavam lugares distintos no Brasil, tiveram seus contornos de reflexão emaranhados com a “expansão da cultura de massa e ampliação dos espaços das mídias e do mercado de bens simbólicos em todo o mundo”²⁹⁷. Entretanto, para a autora, enquanto os críticos desse modelo veem a instauração de um monopólio das mídias no cenário mais geral da cultura brasileira, desde os anos 1960 e 1970, juntamente com a Bossa Nova e a Tropicália, as particularidades da ficção televisiva seriada estavam processando simbioses, diálogo entre o popular, o massivo e o erudito.

De toda forma, a política estatal da cultura demonstrava o reconhecimento da importância dos meios de comunicação de massa na difusão de ideias, assim como na criação

²⁹³ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, **.Em busca do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Ed. Notrya, 1993, p. 90.

²⁹⁴ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

²⁹⁵ PEREIRA, Op. Cit.

²⁹⁶ Ibid., p. 91.

²⁹⁷ BORELLI, Silvia H. Simões. Cultura brasileira: exclusões e simbioses. In: RISÉRIO, Antonio (org.). **Anos 70: trajetórias**, Ed. Iluminuras, 2005, p. 54.

de estados emocionais coletivos, cabendo ao Estado reprimir e ao mesmo tempo incentivar atividades culturais, com vistas a integrar, a partir de um centro, a diversidade social²⁹⁸.

Na medida em que os militares pretendiam promover a integração nacional, a televisão era tida como estratégica nesse processo, de modo que o projeto de modernização estava diretamente vinculado ao avanço das indústrias culturais e das telecomunicações²⁹⁹. A noção de integração nacional ligava os interesses dos militares ao dos empresários da comunicação: enquanto os dirigentes militares visavam à “unificação política das consciências e das fronteiras do território nacional”³⁰⁰, os empresários vislumbravam a integração do mercado de consumo, ainda que essa adequação de interesses não significasse uma ausência de conflitos, já que “o ato repressor muitas vezes desagradava e trazia dificuldades para as empresas de comunicação”³⁰¹. Seja pela ênfase popular, seja pela crítica política, programas com conteúdo considerado impróprio ou com baixa qualidade técnica eram censurados, gerando prejuízo às emissoras, em alguns casos³⁰².

Nesse cenário, a modernização televisiva constituía uma ramificação da modernização comandada pelo Estado, tendo formado um “novo espaço público nacional e midiático”³⁰³. O Estado, visando à integração da nação, estimulava a consolidação de uma cultura de caráter nacional, e nessa nova fase do capitalismo brasileiro, a entrada de capital e tecnologia estrangeiros eram incentivados, o que beneficiou sobretudo a TV Globo³⁰⁴, como se verá no tópico seguinte. De modo a valorizar as políticas do regime, essa unificação do território e da cultura deveria, por sua vez, dar-se através da associação entre o nacional e o moderno, estabelecendo “o novo a partir da produção de dessemelhança com o passado, visto como arcaico”³⁰⁵.

3.3 A modernização televisiva

Como destaca Esther Hamburger, “em 1960, dez anos após a inauguração da TV, de acordo com os dados do Censo, apenas 4,6% dos domicílios brasileiros possuíam um aparelho;

²⁹⁸ PEREIRA, Op. Cit.

²⁹⁹ RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; SILVA, M. A. R. da. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. *Em Questão*, v. 15, p. 65-80, 2009.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

³⁰¹ RIBEIRO; SACRAMENTO. Op. Cit., p. 116.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ RIBEIRO; SACRAMENTO; SILVA. Op. Cit., p. 68.

³⁰⁴ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

³⁰⁵ RIBEIRO; SACRAMENTO; SILVA. Op. Cit., p. 74.

esse número subiu para 22,8% em 1970 e 56,1% em 1980”³⁰⁶, mostrando que a distribuição no território nacional acompanhou o crescimento urbano. Também Renato Ortiz³⁰⁷ menciona que estudos de mercado revelaram que, a partir de 1970, o hábito de assistir televisão foi definitivamente consolidado e disseminado em todas as classes sociais.

Os primeiros 20 anos, por outro lado, marcados pela fragilidade do mercado televisivo, com pequeno número de aparelhos, são caracterizados, segundo Hamburger³⁰⁸, como o período “incipiente” ou “elitista” da história da televisão, período em que a telenovela era considerada como um gênero menor, pelos profissionais de TV e pelo público, enquanto os programas que dominavam o meio eram os de auditório e os teleteatros.

Quando do golpe civil-militar de 1964, a emissora líder era a TV Tupi, primeira a ser fundada no Brasil, em 1950, seguida pela TV Excelsior. Mesmo tendo apoiado o golpe, o conglomerado a que pertencia a TV Tupi não se adaptou às novas condições econômicas e políticas do país³⁰⁹, acumulando dívidas, a partir dos anos 1960, e vindo a ser extinto em 1980. Nos anos 1960 e 1970, o setor cultural passou a contar outro tipo de empreendedores, com um *ethos* empresarial mais adequado ao capitalismo avançado, em que as organizações passaram a ser pautadas na racionalidade, sendo a TV Excelsior, fundada em 1960, a primeira emissora a racionalizar sua administração, produção e programação³¹⁰.

Na emissora, essa racionalização significou a introdução na programação dos princípios de horizontalidade e verticalidade³¹¹, a criação de um logotipo, a substituição da venda de programas ao patrocinador pelo tempo comercializável comprado pelo cliente, e a autopromoção³¹². Com vistas a aumentar sua audiência, também lançou a primeira telenovela diária e passou a produzir programas com linguagem coloquial e temáticas nacionais, em substituição às adaptações de obras estrangeiras, que prevaleciam na época. Entretanto, a TV Excelsior sofreu boicotes e uma censura rígida por parte da ditadura, em função de ter se

³⁰⁶ HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 22.

³⁰⁷ ORTIZ, Op. Cit., p. 130.

³⁰⁸ HAMBURGER, Op. Cit.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ ORTIZ, Op. Cit.

³¹¹ A horizontalidade “consistia na reserva de horário para determinados programas ao longo da semana”, e a verticalidade “dizia respeito à organização diária em diferentes faixas de horário: de manhã, programação infantil; à tarde, programas femininos; e, à noite, telejornal e telenovelas” (RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 112). Alexandre Bergamo afirma que a ideia era a de que os programas deveriam se ajustar à rotina de uma casa, tornando-se “instrumento de ‘lazer’ e de ‘informação’ para todos os seus membros”, o que se consolidou a partir dos anos 1970, com o desenvolvimento dos instrumentos de aferição da audiência (BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO (orgs.). **História da televisão no Brasil**, Op. Cit., p. 64-65).

³¹² ORTIZ, Op. Cit.

posicionado a favor da manutenção do presidente João Goulart no poder, também adquiriu dívidas e, em 1970, teve a cassação decretada pelo presidente Médici³¹³.

De acordo com Hamburger³¹⁴, a expansão da rede televisiva - assim como o desenvolvimento do mercado -, estava ligada, no Brasil, à atuação do Estado, que, nos anos 1950 e 1960, concedeu, por meio de bancos públicos, empréstimos a emissoras privadas, e, durante a ditadura civil-militar, contribuiu com a divulgação de anúncios publicitários e investimentos na infraestrutura de telecomunicações.

Em 1965, começou a construção de um sistema de microondas, depois o país se associou ao Sistema Internacional de Satélites (INTELSAT) e em 1967, foi criado o Ministério de Comunicações. Em 1969, a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), por meio da propagação em microondas, permitiu a interligação de todo o território nacional³¹⁵. O sistema, utilizado primeiramente pela TV Globo³¹⁶, viabilizou a constituição de redes nacionais no país, que se expandiram no decorrer dos anos 1970, com a integração de novas estações de TV e afiliações de emissoras de várias regiões³¹⁷.

Segundo Hamburger, no Brasil, a televisão brasileira apresentava uma estrutura original, que combinava propriedade comercial com formas variadas de intervenção estatal. Além da intervenção por meio de empréstimos concedidos por bancos oficiais e de anúncios publicitários, a intervenção do Estado no sistema televisivo também se deu com a reformulação da exclusividade do capital nacional nas empresas de comunicação, controle da porcentagem de programas nacionais, imposição da língua portuguesa como língua única e oficial, e definição de sistemas tecnológicos próprios (como o PAL-M, combinação do sistema de cor PAL, da Alemanha, com o NTSC, dos Estados Unidos)³¹⁸.

Comparando os anos de 1970 e 1981, a porcentagem investida em televisão passou de 39,6% para 59,3%, graças ao sistema de redes, que possibilitou a ampliação do mercado consumidor e a aquisição de mais verbas publicitárias. Em contrapartida, programas considerados de baixo nível ou grotescos³¹⁹ não poderiam dominar a televisão brasileira, na

³¹³ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit.

³¹⁴ 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: Ed. Companhia das Letras, 1998. p. 439-487.

³¹⁵ ORTIZ, Op. Cit.

³¹⁶ O primeiro programa de televisão transmitido em rede foi o “Jornal Nacional”, em setembro de 1969 (RIBEIRO; SACRAMENTO; SILVA, Op. Cit.), e em 1970, “Irmãos Coragem” foi a primeira telenovela a ser transmitida nacionalmente (HAMBURGER, Op. Cit., 2005).

³¹⁷ RIBEIRO; SACRAMENTO; SILVA. Op. Cit.

³¹⁸ HAMBURGER, Op. Cit., 2005.

³¹⁹ Os elementos que eram considerados grotescos e de baixo nível estão elencados no protocolo de autocensura que a Rede Globo e a TV Tupi assinarão em 1971, assunto que será tratado mais adiante.

medida em que a doutrina da Segurança Nacional visava à formação de cidadãos de acordo com “valores ligados a um cristianismo conservador, tendo a família, a religião católica, a pátria, o trabalho, a moral e os bons costumes como pilares de conduta”³²⁰. Assim, “a televisão deveria ‘higienizar’ sua programação para que pudesse representar o Brasil para os brasileiros”, como começava a fazer o *Jornal Nacional*³²¹.

Em 1975, 97% dos aparelhos de televisão existentes no país, que até outubro daquele ano somavam 10,5 milhões, já faziam parte da área de cobertura da TV Globo³²², que com o sistema de redes se tornara Rede Globo. Ainda que tenha sido a TV Excelsior a primeira emissora a racionalizar sua administração e produção, foi aquela emissora, inaugurada em 1965, a maior beneficiária da intensificação do projeto de modernização e da nova fase do capitalismo brasileiro, por ser administrativamente mais centralizada e organizada, e aliada à esfera estatal, no momento em que o Estado, que incentivava a entrada de capital e tecnologia estrangeiros, estimulava a consolidação de uma cultura de caráter nacional³²³. A Rede Globo, institucionalmente original, detentora de um estilo visual e de programação próprios, “tornou-se a primeira emissora lucrativa do país, e ao se diferenciar da influência americana inicial, deixou outras emissoras para trás e se inseriu no mercado internacional como poderosa exportadora”³²⁴.

Entretanto, a emissora iniciou suas atividades com um modelo mais tradicional de produção, investindo em programas de auditório e numa dramaturgia tradicional, dedicada a uma programação popular, ainda que sem abandonar o formato do teleteatro, considerado artístico e de elite nos anos 1950³²⁵. Ainda que os programas de entretenimento fossem os mais assistidos na televisão brasileira, eram muito criticados por parte da elite intelectualizada, chegando a ser lançada por um colunista, em 1968, uma “campanha contra o grotesco na TV”; a pressão das críticas foi fundamental para a mudança de perfil da televisão brasileira nos anos 1970³²⁶. Da mesma forma, foi decisiva a repressão do Estado:

Em dezembro de 1968, o Ato Institucional nº5 (AI-5) limitou a liberdade de discurso e aumentou o controle político sobre várias áreas da vida brasileira, incluindo jornais, universidades, editoras, espetáculos, rádio e televisão. Em 1970, durante os anos mais duros do autoritarismo, o presidente Médici baixou um decreto proibindo publicações e programações consideradas “ofensivas à moral e aos bons costumes”. Em 1971, a

³²⁰ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 116.

³²¹ Ibid.

³²² Ibid.

³²³ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, Op. Cit.

³²⁴ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 32.

³²⁵ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit.

³²⁶ Ibid., p. 112.

lei nº1.077 estabeleceu padrões para a censura moral e ética de shows e publicações. No mesmo ano o ministro das Comunicações limitou os intervalos comerciais a três minutos em cada 15, e formou uma comissão encarregada de avaliar o conteúdo da televisão. As emissoras responderam incrementando o controle interno de sua programação, procurando evitar o que era considerado “programação de baixo nível” com um protocolo comum de autocensura³²⁷.

A Rede Globo e a TV Tupi, em antecipação às medidas do governo, comprometiam-se, no protocolo assinado em 1971, a eliminar dos programas práticas sensacionalistas que explorassem: a credence popular, a superstição e o charlatanismo, deformações físicas, mentais e morais, polêmicas envolvendo profissionais de diferentes emissoras, temas de ordem científica tratados de forma vulgar, a miséria e a desgraça humanas por meio de quadros ou concursos, a premiação de animais, espetáculos que colocassem em risco o público, anúncios de assuntos ou pessoas que não seriam de fato apresentados, e problemas e fatos de foro íntimo de qualquer pessoa³²⁸. Todavia, o processo de ruptura com o modelo anterior havia sido iniciado na Globo já em 1966, com a contratação de novos profissionais para comandar as áreas de produção, programação e administração³²⁹.

Ao aprofundar as mudanças em curso, enquanto conconcorrentes como a TV Record, TV Rio e TV Tupi apresentavam práticas de produção relativamente improvisadas, a Rede Globo, por meio de novos administradores provenientes das áreas de planejamento e marketing, incorporou os valores da racionalidade, em que a mentalidade pautava-se no planejamento a longo prazo, com o reinvestimento dos lucros sobre si mesma e o aprimoramento do uso do tempo dos comerciais³³⁰. Fazendo uso dos princípios de horizontalidade e de verticalidade já utilizados pela TV Excelsior, a Rede Globo organizou sua programação ao longo do dia e da semana, com programação infantil pela manhã, programas femininos pela tarde, e telejornal e telenovelas pela noite; a prática permitiu a fidelização do público e a sistematização e o aumento da venda dos espaços publicitários³³¹.

Para racionalizar os processos produtivos, foi criado na Rede Globo, em 1971, o Departamento de Análise e Pesquisas, responsável por analisar os dados do Ibope, que “serviam como padrão de medida para o departamento comercial desenvolver e justificar suas tabelas de preço e também alimentavam a área responsável pela programação com sugestões tanto para a criação de novos programas quanto para a alteração dos já existentes”³³².

³²⁷ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 34.

³²⁸ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 118.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ ORTIZ, Op. Cit.

³³¹ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit.

³³² Ibid., p. 129.

No intuito de diminuir custos e permitir um maior controle de qualidade, a Rede Globo centralizou ainda mais sua produção no Rio de Janeiro, sede da emissora. Também no intuito de promover um controle interno mais rigoroso e ao mesmo tempo adequar-se às exigências dos órgãos de censura (que analisavam previamente o conteúdo da programação), com isso diminuindo a improvisação, a informalidade e o inesperado, a emissora passou a privilegiar os programas pregravados:

O videoteipe passou a ser mais usado, e as transmissões ao vivo (sempre passíveis de imprevistos indesejados) diminuíram. Buscou-se investir em produções gravadas, que poderiam contar com o mais poderoso equipamento de edição à época, o Editec. Assim era possível imprimir nos produtos finais recursos gráficos, voz em *off* e um ritmo mais acelerado e dinâmico, assim como também era possível suprimir equívocos e imperfeições³³³.

Com a renovação da programação e de sua linguagem, a emissora, ao longo da década de 1970, consolidou o que ficaria conhecido como o “padrão Globo de qualidade”, nomenclatura que, aliás, não foi criada pela emissora, mas pela imprensa, em função da submissão da sua produção “a um conjunto de convenções formais que garantiu um estilo próprio a sua programação”³³⁴.

Todas essas mudanças levaram a emissora a se consolidar como a líder absoluta, ocupando o primeiro lugar na audiência. “O novo ‘padrão’ se firmou através de um processo pulverizado, mas teve um marco simbólico: o início das transmissões regulares em cores, em 1973, com a telenovela ‘O Bem-Amado’, de Dias Gomes”³³⁵. A emissora investia nesse projeto desde 1970, quando enviou técnicos, engenheiros, maquiadores e coreógrafos para estudarem o uso da cor na Alemanha, e em 1972, seus diretores reuniram-se com o ministro das Comunicações para solicitar o investimento estatal nessa ação. Com o advento da TV colorida, a emissora “soube muito bem encarnar o símbolo do progresso que ela trazia”, abusando de “videografismos, de edições velozes baseadas em planos curtos, de *chromakey* para realizar pirotécias visuais e de figurinos bastante coloridos”³³⁶.

Nesse período, foram contratados profissionais de prestígio artístico reconhecido no teatro, como

Dias Gomes e Emiliano Queiroz, como autores, e Sérgio Britto, Fábio Sabag e Ziembinsky, como diretores. Além desses, foram chamados aqueles que já haviam

³³³ Ibid., p. 119.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid., p. 123.

³³⁶ Ibid.

feito sucesso em emissoras concorrentes: Janete Clair, José e Helena Castellar, como autores, e Régis Cardoso, Líbero Miguel e Henrique Martins, como diretores³³⁷.

A modernização televisiva, constituída por esse conjunto de mudanças na produção e na programação, em função da estratégia de “elevar o nível” da televisão brasileira, visando a se adequar às pressões feitas pela imprensa, pelos setores conservadores da sociedade e pelo governo, também pretendia aumentar o prestígio da televisão junto a um público intelectualizado, garantindo sua adesão. Como esse público reconhecia a qualidade estética da produção artística da esquerda, a Rede Globo passou a contratar artistas e intelectuais ligados às vanguardas artísticas, como, além dos já citados, Eduardo Coutinho, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, João Batista de Andrade, Fernando Pacheco Jordão, Walter Lima Júnior, etc, que dialogavam com “o gosto dos setores escolarizados do público”, propiciando a produção de “obras televisivas modernas, que se pautavam pela representação do cotidiano e das questões urgentes da realidade política daquele momento”³³⁸.

Os intelectuais que, a partir dos anos 1970, passaram a ingressar nos meios de comunicação de massa, encontravam neles não só a oportunidade de realizar a integração pretendida com o homem do povo, mas também um espaço de manobra³³⁹. De acordo com Ribeiro, Sacramento e Silva, a televisão, para os artistas e intelectuais de esquerda, apresentava-se como um espaço de resistência à repressão sobre as expressões artísticas, onde tinham a possibilidade de representar a realidade e as especificidades do brasileiro comum. Assim, a reformulação dos produtos televisivos empreendida na década de 1970, em que o novo apresentava-se no horizonte cultural brasileiro, promovia, ao mesmo tempo, o sentimento de pertencimento à nação e visões críticas em relação à realidade, dentro de uma dialética entre adequação de orientações e conflitos de interesses, em que se articulavam autonomia criativa e exigências de mercado³⁴⁰.

3.4 Uma nova linguagem para a telenovela, entre o melodrama e o realismo

Para Décio Pignatari³⁴¹, a telenovela surgiu da simbiose entre o folhetim, o teatro e o rádio. A fotonovela teve uma influência indireta, por realimentar a “libido novelesca”³⁴² do

³³⁷ Ibid., 125.

³³⁸ Ibid., 124.

³³⁹ RIDENTI, Op. Cit.

³⁴⁰ RIBEIRO; SACRAMENTO; SILVA, Op. Cit.

³⁴¹ PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³⁴² Ibid., p. 81.

povo, com sua grande popularidade até meados da década de 1960; ao passo que o cinema, só com o advento do videotape, a partir de 1960, pôde influenciar a logística da organização e da produção televisivas. Antes que o desenvolvimento tecnológico e as transformações culturais possibilitassem a construção de uma linguagem televisiva efetivamente autônoma, “as novelas dos anos 50 e inícios dos anos 60 se apresentavam algo assim como um teatro de primeiros planos e de planos médios”³⁴³.

A herança radiofônica imprimiu sua marca na teledramaturgia, apesar de todo o esforço em superar tal influência, pois, além de todos os profissionais provirem do rádio e de as transmissões serem ao vivo, a imagem não era estrutural nas narrativas, funcionando como um complemento, ao passo que o papel de representar de forma clara e convincente o clima das cenas e o desenrolar dos fatos ficava a cargo de um narrador.

A televisão ainda dava seus primeiros passos no Brasil, em condições adversas que se refletiam na produção das telenovelas, marcada pela improvisação, desorganização administrativa e baixos recursos financeiros e técnicos, contexto que impossibilitava o surgimento de uma linguagem televisiva efetivamente autônoma³⁴⁴.

Até 1963, quando surgiu a primeira telenovela diária no Brasil, o que existiu, segundo Ismael Fernandes, foram “semi-novelas”³⁴⁵, tendo a primeira ido ao ar pela TV Tupi, em 1953, década em que a rádio entrava em decadência. As telenovelas não eram prioridade dentro das emissoras, que estavam mais voltadas à montagem de grandes espetáculos teatrais, num momento em que a televisão ainda se mantinha livre dos imperativos comerciais de uma sociedade de mercado. Assim, os capítulos eram transmitidos duas vezes por semana, com média de 20 minutos cada.

De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos³⁴⁶, a partir de 1954, ao estilo melodramático dos roteiros de autores consagrados no rádio, somou-se a influência do cinema hollywoodiano, que resgatava os folhetins tradicionais³⁴⁷, na tentativa de, por meio dessas adaptações, afastar a

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, Op. Cit.

³⁴⁵ FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

³⁴⁶ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, Op. Cit.

³⁴⁷ Essa produção hollywoodiana, tomada como referência, foi tratada por Ismail Xavier em “O discurso cinematográfico”, sendo descrita como o sistema que se consolidou nos Estados Unidos depois de 1914, com base na aplicação de princípios da montagem invisível, que desenvolveu “um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica”. Segundo o autor, três elementos foram reunidos para produzir o efeito naturalista:

“- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.

- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas (...), com cenários também construídos com princípios naturalistas.

herança radiofônica, marcada pelo desprestígio. A audiência não foi a preocupação central da ficção televisiva até a segunda metade da década, com o investimento de grandes anunciantes, abrindo caminho para os imperativos mercadológicos que se firmariam no decorrer dos anos 1960.

De 1960 a 1963, a orientação dramática das telenovelas manteve-se diversificada, coexistindo as adaptações de romances e os melodramas. Também nesse período deu-se a popularização da televisão, o que levou à valorização progressiva da telenovela, enquanto o teleteatro perdia aos poucos sua importância inicial³⁴⁸.

Enquanto em 1963 foram exibidas apenas 3 telenovelas, 26 foram exibidas em 1964 e 48 em 1965³⁴⁹. No período de 1963 a 1969, 195 telenovelas foram ao ar, o que mostra que sua produção tornou-se uma estratégia de todas as emissoras para a conquista do mercado. Renato Ortiz ressalta que, diferentemente dos Estados Unidos,

onde a *soap opera* seguiu na televisão o esquema do rádio, se dirigindo a um público feminino durante o horário da tarde, a novela se transformou entre nós num produto *prime-time* e para ela convergiram todas as atenções (de melhoria do padrão de qualidade e dos investimentos)³⁵⁰.

No início da telenovela diária no Brasil, seguiu-se o esquema do rádio, em que as mesmas firmas que investiam nas radionovelas, como a Colgate Palmolive e Gessy Lever, produziam paralelamente suas telenovelas, com a contratação de autores e adaptadores de texto latinoamericanos pelas próprias firmas. Entretanto, a nova fase de industrialização requeria centralização, assim, as emissoras assumiram, já em meados dos anos 1960, a produção dos programas. Nesse contexto, em que a exploração comercial da telenovela iria redimensionar a lógica da produção das empresas, desaparecerem, entre 1963 e 1964, o teleteatro e o teatro na televisão, gêneros dramáticos que marcaram a década de 1950, voltados para textos clássicos, peças de autores nacionais e adaptações de filmes³⁵¹. Em 1964 foi ao ar “O Direito de Nascer”, da TV Tupi, o primeiro grande sucesso do gênero, “inaugurando-se a era da hegemonia da telenovela, produto de massa que canaliza toda a dramaturgia televisiva brasileira”³⁵².

- a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, estórias fantásticas, etc.” (XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 31).

³⁴⁸ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, Op. Cit.

³⁴⁹ ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. Op. Cit., p. 144.

³⁵⁰ Ibid., p. 145.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid., p. 145

De toda forma, a experiência dos profissionais que trabalharam no teleteatro foram posteriormente aproveitadas na produção da telenovela, com a experimentação dos recursos de câmera e microfone, além da incorporação de elementos utilizados no cinema, como a existência de externas, o uso de trilha sonora, a variação de figurinos e cenários e a câmera em movimento³⁵³.

Nesse período de renovação, que consolidou a indústria televisiva no Brasil, durante as décadas de 1970 e 1980, a telenovela passou a “ocupar de maneira consistente a posição de programa mais assistido, de acordo com os índices do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística)”³⁵⁴, o que ainda hoje se mantém³⁵⁵. A partir dos anos 1970, e por duas décadas, as telenovelas da Rede Globo alcançaram “em média de 40% a 60% dos domicílios com televisão”, cujo público era composto de “homens e mulheres de todas as classes sociais e recantos do país”³⁵⁶.

A produção da telenovela implica grandes investimentos, uma divisão do trabalho acentuada, um ritmo produtivo intenso, de modo que, ao escolherem o gênero como “carro-chefe da indústria televisiva”³⁵⁷, as empresas precisaram se reformular, num processo de racionalização empresarial e profissionalização crescente. Com “a especialização da produção, se intensifica o movimento de divisão das tarefas: cenógrafos, figurinistas, cabeleireiros, pesquisadores, roteiristas, fotógrafos, redatores”³⁵⁸.

Conforme Ortiz, Borelli e Ramos³⁵⁹, até que o sucesso da telenovela “O Direito de Nascer” impulsionasse todas as emissoras a investirem no gênero, predominaram as adaptações de telenovelas importadas, da Argentina, de Cuba e do México; a partir de então, começou-se a valorizar o autor nacional, havendo, além dos textos importados, adaptações de radionovelas brasileiras, permitindo uma maior aproximação dos textos à realidade do país.

Na TV Tupi, estavam presentes tanto a orientação realista quanto a melodramática tradicional, permitindo que, da vertente voltada para o realismo, surgissem, em 1968, as telenovelas “Antônio Maria” e “Beto Rockfeller”, que, com temáticas e caracterizações mais

³⁵³ HAMBURGER, Op. Cit., 2005.

³⁵⁴ HAMBURGER, Esther. Política e novela. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 18.

³⁵⁵ A afirmação foi feita em 2000, mas de acordo com um levantamento feito em 2013 pelo IBOPE, a telenovela continuava como o programa de TV mais assistido, tanto entre as mulheres quanto entre os homens, em todas as faixas de idade analisadas (4 a 17 anos, 18 a 49 anos e mais de 50 anos) (CASTRO, Daniel. **Ranking dos gêneros**, 2014. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/homem-assiste-mais-novela-do-que-futebol-jornalismo-perde-forca-2025>>. Acesso em 18 de maio de 2015).

³⁵⁶ HAMBURGER, Op. Cit., 1998, p. 443-444.

³⁵⁷ ORTIZ, Op. Cit., p. 144.

³⁵⁸ Ibid., p. 142.

³⁵⁹ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, Op. Cit.

próximas do cotidiano brasileiro, incluindo seu modo de falar, inauguraram uma nova fase da teledramaturgia. Essa fase, em que “as situações passaram a ser tão importantes quanto os eventos e peripécias”³⁶⁰, teve em “Beto Rockfeller” a primeira tentativa de grande sucesso em direção à autonomia da linguagem da telenovela brasileira, onde, além de retratar a fala coloquial, com atuação e gestos mais livres e diálogos mais soltos, foram introduzidas mais externas e mais cortes, o que agilizava a montagem.

Na Rede Globo, por sua vez, até 1969, prevaleciam as narrativas folhetinescas tradicionais, baseadas em realidades exóticas, enquanto a cubana Glória Magadan, famosa por escrever e produzir telenovelas que privilegiavam “tramas de capa e espada, romanticamente fantasiosas e, em geral, ambientadas em longínquos cenários”³⁶¹, era a responsável pela supervisão de toda a teledramaturgia da emissora.

Com o afastamento da autora e a preocupação em se aproximar do cotidiano do público e da sociedade, a Rede Globo passou a investir em histórias consideradas mais realistas, em diálogos coloquiais e temas urbanos. Conforme Hamburger, o “estilo mais realista, centrado no Brasil”, teve no trabalho de Janete Clair, sob direção de Daniel Filho, forte expressão:

Seguindo o caminho aberto por Beto Rockfeller, a dupla consolidou um novo estilo, a novela-crônica do cotidiano, inspirada no cinema, fiel à tradição melodramática do gênero, mas com ênfase no contemporâneo, o que acentuava sua vertente folhetinesca. As novelas passaram a utilizar diálogos coloquiais e a se referir a eventos e questões capazes de provocar debate e conversação³⁶².

Foi com seu “realismo romântico” que Janete Clair se consagrou no horário das oito, cujas telenovelas, de estética melodramática, estavam sintonizadas com a contemporaneidade, por meio dos temas, dos comportamentos e das modas. A primeira telenovela da emissora nesse sentido, “Véu de Noiva”, de 1969, ancorava sua trama na incorporação de elementos de verossimilhança que traziam à história fatos e traços de fácil identificação, porque reconhecidos como pertencentes ao tempo de sua exibição; além de verossímeis, a renovação que propiciava também imprimia uma aparência de novidade a um produto que já era tradicional, oferecendo “formas novas de se contar antigos melodramas”; essa modernização permitia atrair também o público culto, “que tinha o hábito de consumir narrativas realistas, seja no Cinema Novo, seja

³⁶⁰ PIGNATARI, Op. Cit., p. 83.

³⁶¹ MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Profissionais. **Glória Magadan**. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gloria-magadan.htm>> Acesso em: 31 jul. 2015.

³⁶² HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 85.

na MPB, seja no teatro nacional-popular (do CPC, do Arena e do Opinião)³⁶³, com o que também contribuía a entrada na teledramaturgia de autores de referencial mais erudito, vindos principalmente do teatro e da esquerda.

Ao incorporar as fórmulas inauguradas pela TV Tupi, a Rede Globo, que era a única emissora centralizada, regular e estável, estabeleceu um formato rentável de telenovela, sem concorrência à altura, com grande atuação do Departamento de Pesquisa e Análise, dedicado à conquista da audiência e da liderança no mercado³⁶⁴. O departamento foi decisivo no caso da dramaturgia, pois a partir de suas análises, “tramas foram mudadas e tendências reforçadas”, demonstrando “o conjunto de ações que a emissora estava realizando para poder se tornar uma moderna indústria de produção cultural”³⁶⁵.

Nesse período, a Rede Globo também introduziu a estrutura, lógica, de sua grade de programação, com a divisão das telenovelas por horários: o das seis, dedicado a tramas mais românticas, o das sete, às mais cômicas e leves, o das oito, às mais dramáticas e densas, e o das dez, que hoje em dia não é permanente, voltado para as tramas mais experimentais, tratando dos assuntos de forma ousada. As telenovelas das dez apresentavam, inclusive, elementos que “não respeitavam estritamente aos códigos do realismo”, como no caso da telenovela “O Bem Amado”, de Dias Gomes, que, exibida em cores, explorava o figurino, a cenografia e a maquiagem, “tendendo para o exagero e o burlesco”³⁶⁶.

As inovações, incluindo o desenvolvimento técnico e o cuidado com a produção e com as imagens, possibilitaram profundas rupturas em relação à telenovela tradicional, o que se deveu não apenas à incorporação de uma estética realista, mas também de elementos fantásticos, surrealistas, caricaturais e até mesmo grotescos. Da mesma forma, a modernização se deu “sem o abandono das consolidadas fórmulas do romantismo e do formato melodramático clássico”³⁶⁷, tanto que, com outra roupagem, mantinham seu lugar de destaque os romances históricos. Como a modernização não significou a superação do passado, mas sua incorporação, por meio da segmentação da programação, foi possível desde o “experimentalismo vanguardista no horário das dez às adaptações de clássicos literários às seis”³⁶⁸, contemplando o público moderno e o conservador.

³⁶³ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 125.

³⁶⁴ ORTIZ, Op. Cit.

³⁶⁵ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 129.

³⁶⁶ Ibid., p. 128.

³⁶⁷ Ibid., p. 133.

³⁶⁸ Ibid., p. 129.

No contexto de valorização do nacional e do moderno, a telenovela brasileira acabou se distanciando da orientação dramática da América Latina, de caráter acentuadamente melodramático. A partir da década de 1970, a telenovela passou a transitar pela comédia, pela sátira e pela aventura, e a incorporar temas que se distanciavam do considerado especificamente feminino, de modo a atrair o público masculino e de todas as idades. Tais transformações renovaram as preferências do público, passando o melodrama tradicional a ter menos espaço, sendo mais acionado por emissoras que, com menos recursos, lançavam mão da adaptação de textos importados ou da transmissão dublada de produções latino-americanas³⁶⁹. “O Cafona”, de Bráulio Pedroso, que foi ao ar em 1971, ao abusar da sátira e de “altas doses de realismo”, diminuindo a distância entre realidade e ficção, tornou necessária pela primeira vez a exibição, em seu encerramento, do aviso: “Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas ou fatos acontecidos terá sido mera coincidência”³⁷⁰. Ao mesmo tempo, constituía-se como um dos principais traços distintivos da telenovela brasileira a coexistência de múltiplos enredos, com núcleos paralelos. Também nesse período, refletindo o investimento dedicado ao gênero, o número de capítulos aumentou, chegando a uma média de 150.

Uma reportagem intitulada “A TV na hora da verdade”, da Revista Manchete, em edição de outubro de 1971, que se propunha pesquisar “todos os aspectos relacionados com esse extraordinário veículo de comunicação”, dedicou uma longa seção à telenovela, com o seguinte subtítulo: “Os corações dos espectadores batem mais apressados: vai começar a novela”, acentuando as novas características de sua linguagem:

além da mudança de roupagem e tratamento psicológico dos personagens, as novelas de televisão ganharam uma força nova quando passaram a usar fundos musicais feitos de encomenda. (...) É indiscutível que a novela é a grande vedete da tevê brasileira. E é inegável, também, que o seu nível técnico e artístico melhorou muitíssimo. Talvez o ponto inicial dessa mudança tenha sido Beto Rockefeller, que sepultou definitivamente todos os condes e condessas e trocou o Vossa Excelência por bicho. Esse tom descontraído, coloquial e - mais importante - real, foi dado por um moço que vinha da crítica literária e do teatro: Bráulio Pedroso (autor também, de O Cafona)³⁷¹.

Segundo a reportagem, a técnica da telenovela parecia cada vez mais com a do cinema, o qual já substituíra “na função de criar mitos românticos e populares”. Uma reportagem de outra edição tratava de um lançamento da TV Tupi, também com foco nas mudanças e autonomia da

³⁶⁹ ORTIZ; BORELLI; RAMOS, Op. Cit.

³⁷⁰ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 126.

³⁷¹ LEITE, Ricardo Gomes (coordenação de reportagem). A TV na hora da verdade. In: **Revista Manchete**, n. 1.015, 2 de outubro de 1971.

linguagem: “A TV Tupi de SP pretende revitalizar, com linguagem nova e própria da televisão, as melhores obras da literatura brasileira (...)”; e em que era reproduzida a fala do diretor, segundo a qual pela primeira vez ele tinha uma novela com personagens que são pessoas comuns, que fazem parte do nosso dia-a-dia³⁷². A Revista Amiga, por sua vez, também dedicou uma reportagem à relevância da telenovela na nova fase da televisão, em um artigo intitulado “Novelas, a força motriz da tevê!”, destacando sua superioridade na audiência, em relação aos demais programas, e a liderança da Rede Globo, após ter incorporado as fórmulas experimentadas pela concorrência:

As novelas são a força da TV. A força, a base, o sustentáculo. As longarinas sobre as quais as emissoras assentam a sua programação. (...) A emissora que consegue liderar nas novelas tem tudo para mandar no mercado. Houve um tempo em que a Excelsior, Canal 9 de S. Paulo, era a fábrica das grandes novelas, a dona da bola. Hoje é a Rede Globo de Televisão³⁷³.

Ainda que a maior parte das locações fosse no Rio de Janeiro, sua sede, nos anos 1970, a Rede Globo também investiu em novos cenários e estados, o que “demonstra o empenho da emissora em buscar inovações para seus produtos mas também, num contexto de consolidação de sua rede nacional, a promoção de identificação com os brasileiros de diferentes estados”³⁷⁴. Ao conquistar prêmios internacionais e exportar telenovelas para o mundo todo, a partir de meados dos anos 1970, incluindo países latino-americanos e países governados por regimes socialistas, a indústria brasileira, de acordo com Hamburger, “inverteu a direção usual dos fluxos transnacionais da mídia”³⁷⁵.

Nesse período, a gravadora Som Livre - que existia desde 1970, especializada no ramo das músicas de telenovela -, com o compilado da trilha sonora de “O Cafona”, se tornou líder do mercado fonográfico em 1976 (chegando a deter 25% de todo seu faturamento em 1982)³⁷⁶. Essa tendência remete à qualidade de serem as telenovelas “vitrines privilegiadas do que significa ser ‘moderno’, estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos”³⁷⁷, o que inclui de roupas e eletrodomésticos a cortes de cabelo.

Enquanto no telejornalismo a autocensura foi eficaz para evitar incidentes, em relação às telenovelas “o conflito e a negociação permanente imperavam”, com a Censura Federal mantendo diariamente um controle estrito sobre todos os capítulos. Sob pressão política, a Rede

³⁷² MENDES, Oswaldo. O preço de um homem. In: **Revista Manchete**, n. 1.023, 27 de novembro de 1971.

³⁷³ REVISTA AMIGA. **Novelas, a força motriz da tevê!**, n. 77, 5 de novembro de 1971.

³⁷⁴ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 125.

³⁷⁵ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 23.

³⁷⁶ ORTIZ, Op. Cit.

³⁷⁷ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 86.

Globo, no intuito de melhorar a relação com o governo, passou a dedicar, em 1975, o horário das 18h às adaptações de obras literárias brasileiras, em consonância com a “preocupação nacionalista e educacional dos militares”³⁷⁸.

3.5 A Rede Globo e a identidade nacional

Segundo Ribeiro e Sacramento,

A modernização da telenovela se deu, portanto, entre rupturas e continuidades e criou um espaço marcado pela heterogeneidade, em que dialogam, se cruzam e se embatem (espacial e temporalmente) diferentes práticas culturais. O processo não se deu apenas pela superação da tradição e muito menos resultou num novo estágio de produção cultural no qual tudo é moderno. Pelo contrário, tal processo se desenvolveu em constante diálogo com os modos tradicionais de produção³⁷⁹.

Ainda que a conquista pela telenovela de uma linguagem considerada autônoma esteja vinculada a uma pretendida incorporação de questões relacionadas à realidade nacional e contemporânea, esse pretenso realismo é também ambíguo como visualidade da sociedade brasileira. Mesmo flertando com o documentário e o noticiário, as “representações” do Brasil a partir dos anos 1970, de acordo com Hamburger, assemelhavam-se a uma “ampliação do universo da classe média alta carioca”, mas eram consideradas verossímeis mesmo que a “diversidade étnica e racial brasileira, a pobreza, a miséria e a violência” estivessem “praticamente ausentes desse universo ‘realista’”³⁸⁰. Assim, ainda que reconhecida como a sociedade brasileira, promovendo uma “comunidade nacional imaginária”, a telenovela corresponde a uma sociedade idealizada, “mais rica e mais branca que a brasileira”³⁸¹; ao mesmo tempo em que propõe debates sobre injustiças sociais, contribui para reproduzir “diversos matizes de desigualdade e discriminação”³⁸².

Para Esther Hamburger, enquanto o meio televisivo realiza sua vocação de vitrine de novos produtos, associados a hábitos e estilos de vida considerados “modernos”, as telenovelas, como consequência não antecipada da busca por atualidade, assumiram o caráter de espaço legítimo para a mobilização de modelos de interpretação e reinterpretação da nacionalidade.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 133.

³⁸⁰ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 118.

³⁸¹ HAMBURGER, Op. Cit., 1998, p. 483.

³⁸² Ibid., p. 441.

Ao misturar convenções da ficção com convenções da notícia, as novelas foram fazendo referências a repertórios nacionais e inadvertidamente se estabeleceram como repertório compartilhado, fruto também da agenda ideológica dos profissionais que fizeram o gênero. Em sua busca pelo imediato, as novelas se oferecem como conexão entre o domínio privado da vida doméstica e o domínio público da política, forjando um peculiar senso de comunidade nacional. (...) A coincidência no tempo e no espaço reforça a conexão entre o drama privado dos personagens e uma ampla comunidade possível de telespectadores através do país³⁸³.

No mesmo sentido, Mônica Kornis afirma que, a partir dos anos 1970, a Rede Globo, ao formular um discurso sobre a nação, transformava-se em “poderosa agente de construção de uma identidade nacional”³⁸⁴, onde os hábitos, os problemas e os dilemas contemporâneos constituíam aspectos fundamentais no processo de construção de uma comunidade imaginada.

Para a autora, como várias emissoras do mundo, privadas e públicas, em que está presente a relação entre narrativas televisivas ou cinematográficas e a construção de identidade nacional, a Rede Globo, no que diz respeito à sua programação ficcional, atualiza, em suas novelas e minisséries, há mais de 40 anos, uma pedagogia do ser brasileiro, em que a língua, paisagem, costumes e referências culturais constituem os traços comuns que promovem o reconhecimento, sintonizados com as questões contemporâneas. Dessa forma, de acordo com os formatos, autores, propostas estéticas e narrativas, assim como os diferentes contextos históricos, essa interpretação do país varia, não sendo estática³⁸⁵.

³⁸³ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 118.

³⁸⁴ KORNIS, Mônica de Almeida. **Televisão, história e sociedade**: trajetórias de pesquisa. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007, p. 2.

³⁸⁵ KORNIS, Mônica. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAPÍTULO 4

4. “SELVA DE PEDRA” E SEU DUPLO: CONTEXTO E SIGNIFICAÇÃO

4.1 Articulações entre as contradições do período e a obra de Janete Clair

De acordo com Esther Hamburger, no período de 1970 a 1990, estava difundida nas telenovelas a oposição que havia mobilizado a militância cultural e política nas décadas de 1950 e 1960, entre o Brasil “tradicional” e o “moderno”, ao apresentarem o “desenvolvimento” com ambivalência, ainda que “tomado como um dado inevitável”³⁸⁶.

Nesse sentido, a novela é quase didática, procurando organizar em uma estrutura simples a avalanche de mudanças sociais e econômicas que transformaram o Brasil no período. Nessa linha, as novelas catalisaram significados díspares e satisfizeram a agenda de uma indústria televisiva comercial emergente, do regime militar autoritário, e de autores intelectualizados, sem corresponder ao projeto isolado de nenhuma dessas forças³⁸⁷.

Dessa forma, foi permeado por tensões o processo pelo qual o gênero telenovela passou de “seriado voltado para as mulheres e financiado e produzido por companhias de sabão” a “fenômeno nacional de comunicação multiclassista e produto de exportação líder de audiência”, ao longo de 20 anos³⁸⁸.

Esther Hamburger também afirma que as narrativas dos dois pares de telenovelas que analisa no livro “O Brasil Antenado” (“Irmãos Coragem” e “Selva de Pedra”, dos anos 1970, e “Roque Santeiro” e “Vale Tudo”, dos anos 1980), são movidas por oposições que contribuíram para forjar “a originalidade de uma experiência que mescla gêneros narrativos e os gêneros masculino e feminino, permitindo a conexão entre espaços definidos como domésticos e políticos de maneira específica”³⁸⁹. A principal tensão em torno da qual se desenvolvem suas narrativas são entre modernidade e tradição, que se estruturam a partir da oposição entre as locações urbanas e as do interior, oposição sobre a qual outras se alinham: “entre ricos e pobres, poderosos e desprovidos de poder, honestos e desonestos, pais e filhos, adultos e jovens, homens e mulheres”³⁹⁰. A contraposição entre os universos classificados como “modernos” (em que a utopia do progresso tecnológico era, na interpretação de Hamburger, representada

³⁸⁶ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 100.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ibid., p. 10.

³⁸⁹ Ibid., p. 119.

³⁹⁰ Ibid.

por imagens de telefones, trens, aviões, helicópteros) e os classificados como “tradicionais”, dialogava com o universo ideológico em que se posicionavam forças políticas diversas, já que, para a autora, há, nessas telenovelas, a representação do Brasil como o “país do futuro”, sonho brasileiro que, reiterado sucessivamente nos anos seguintes, referenciava tanto a esquerda como a direita³⁹¹.

Porém, essa contraposição temática não era nova, como fica claro a partir da análise de Alcides Freire Ramos das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro, em que é possível traçar, ao longo de sua história, a preocupação por parte dos cineastas de se definir o Brasil, presente desde os primeiros filmes, já na década de 1910, ora privilegiando a assimilação da brasilidade ao rural, ora vinculando a essência brasileira às questões urbanas³⁹². Diante de tais perspectivas, Ramos conclui que “o cinema brasileiro, em suas representações dos temas rurais e urbanos, acompanhou reflexões sociológicas, políticas e ideológicas produzidas em suas respectivas conjunturas”³⁹³.

Cabe mencionar também a perspectiva de Santiago Júnior, segundo a qual “a representação não funciona sozinha, ela nasce da conflagração específica de agentes com interesses particulares sobre uma imagem que os confronta com uma perspectiva do mundo”³⁹⁴, surge, portanto, “do encontro da imagem com o mundo, mas não deve ser confundida com a própria imagem, numa espécie de essencialização de seus sentidos culturais”³⁹⁵. Por isso, tais telenovelas, como diz Santiago a respeito dos filmes, antes de representarem o “Brasil do futuro” ou “a utopia do progresso”, criavam “um mundo particular” e circulavam “na forma de objeto visual contando com elementos que ativavam processos representacionais”³⁹⁶, que não implicam necessariamente tais representações, já que não incorporam obrigatoriamente as disputas a elas relacionadas, mas cujos signos podem ser usados dessa forma pelos agentes

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Segundo o autor, até a década de 1930, a pretensão era a de se diferenciar dos filmes estrangeiros, para tanto tratando dos “nossos temas”, assimilando ao campo a brasilidade. Os temas ligados às cidades, dentro de uma abordagem cosmopolita, só se impõem depois da primeira fase do Cinema Novo, a partir da segunda metade da década de 1960, especialmente após o impacto do golpe de 1964, com “a tendência em encarar a essência do Brasil como algo ligado às questões urbanas”. Tendência que se altera novamente com a falência do projeto cinemanovista e a recolocação, pelo Cinema Marginal, de “questões tradicionais sob o olhar tropicalista”. (RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). In: **Revista de História e Estudos Culturais**, n. 2, ano 2, V. 2, Uberlândia, 2005).

³⁹³ Ibid., p. 1-2.

³⁹⁴ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano II, n. 3, p. 65-68, novembro 2008, p. 76.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid.

sociais, assim como de outras formas, podendo “ativar *novas contradições* no confronto” da imagem “com o mundo e criando novos sentidos”³⁹⁷.

De toda forma, entre 1970 a 1974, considerando todas as emissoras, existiram quase em igual número as telenovelas urbanas e as regionais³⁹⁸, e nas obras de Janete Clair também são encontrados elementos que permitem agenciar relações representacionais com os contrastes do período, cujas transformações contrapõem o moderno e o arcaico, o urbano e o rural, o local e o nacional.

As telenovelas do início dos anos 1970 de Janete Clair, principal autora do horário nobre da emissora que se tornava líder de audiência, possibilitam a reflexão sobre os movimentos ambivalentes que perpassaram a nova fase da telenovela, na medida em que, no processo de modernização televisiva - ramificação de um projeto modernizador que tem a marca do conservadorismo do Estado, e que ao mesmo tempo se articula com a estratégia de uma parte da esquerda -, a incorporação de elementos que se pretendiam realistas não suplantou o melodrama, mas sim combinou-se com ele, de um modo muito explícito nas obras do período.

Como traz Esther Hamburger, “Irmãos Coragem”, grande sucesso da autora, lançada em 1970, foi a primeira telenovela a ter grande repercussão nacional, conquistando um amplo público a partir da mistura entre *western*, futebol e crítica política, com muitas gravações externas, além de ter sido a primeira a contar com uma cidade cenográfica³⁹⁹. Funcionando como “gancho” que ligava a narrativa com a conjuntura, após a conquista da Copa Mundial, que havia sido transmitida pela primeira vez ao vivo, o futebol, tido como pertencente ao universo masculino, ampliava o âmbito de problemas abordados pela telenovela, da mesma forma que o fez “Véu de Noiva” com o automobilismo⁴⁰⁰.

“Selva de Pedra”, por sua vez, de acordo com Hamburger, baseia-se nas tensões entre universos urbanos e rurais, captando e expressando as ansiedades a eles relacionadas, e intensificadas com a migração do Nordeste para o Sudeste. Nessa telenovela, as “tomadas

³⁹⁷ Ibid., p. 77.

³⁹⁸ “**Novelas urbanas**, ambientadas em Rio ou São Paulo: Véu de Noiva, 1969/1970; Pigmaleão 70, 1970; Assim na Terra como no Céu, 1970-1971; A Próxima Atração, 1971; O Cafona, 1971; Bandeira 2, 1971-1972; Selva de Pedra, 1972-1973; Uma Rosa com Amor, 1972-1973; O Bofe, 1972-1973; O Semideus, 1973-1974; Carinhoso, 1973-1974; Os Ossos do Barão, 1973-1974.

Novelas regionais: Irmãos Coragem 1970-1971 (Goiás); Minha Doce Namorada, 1971-1972 (Ouro Preto); O Homem que Deve Morrer, 1971-1972 (Santa Catarina); Meu Pedacinho de Chão, 1971- 1972 (interior de São Paulo); Bicho do Mato, 1972 (Mato Grosso); O Primeiro Amor, 1972 (Paraná); Cavalo de Aço, 1973 (Paraná); Verão Vermelho, 1969-1970 (Bahia); O Bem Amado, 1973 (Bahia); A Patota, 1973 (ambientada em uma agrovilã)” (SIEGA, P. R. A seguir, cenas de um Regime Militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos 1970. *Fenix: Revista de História e Estudos Sociais*, Campinas, v. 4, n. 2, abril/maio/junho, 2007, p. 3-4).

³⁹⁹ RIBEIRO; SACRAMENTO. Op. Cit., 2010.

⁴⁰⁰ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 88.

documentais de ruas, calçadas, carros, faróis e edifícios na vinheta aludem ao anonimato da vida pública na cidade grande”⁴⁰¹.

Esther Hamburger, que escolheu “Irmãos Coragem” e “Selva de Pedra”, devido à repercussão que tiveram, para analisar os elementos que têm em comum e que evidenciam as transformações por quais o gênero passou nos anos 1970, demonstra que suas narrativas, em que a estrutura melodramática serve de sustentáculo para a abordagem de questões contemporâneas, “são movidas à base de oposições quase demográficas entre homens e mulheres, pais e filhos, ricos e pobres, urbanos e provincianos. A esse eixo sobrepõe-se outro, de oposições morais entre honestos e desonestos, fortes e fracos, amor e ódio, bons e maus”⁴⁰²; expressas por um conjunto de convenções “externas” aos personagens, como de música e figurino. Para a autora, elementos como falsa identidade, amor e separação, vingança e punição, em tramas que exploram o “relacionamento entre irmãos gêmeos, filhos bastardos, familiares deserdados”, são recursos melodramáticos sucessivamente atualizados.

Nesse sentido, Ribeiro e Sacramento dão destaque a outra telenovela de Janete Clair, “Pecado Capital”, exibida entre 1975 e 1976, que, com um protagonista pouco convencional, atualizou “a tensão do romantismo literário tradicional e o moderno, entre o campo e a cidade, através da contraposição entre a zona sul e o subúrbio” do Rio de Janeiro, produzindo, assim, “uma crítica à necessidade de ascensão social, imposta pela vida moderna, em detrimento da manutenção de valores como a honestidade”⁴⁰³.

4.2 Referências e autoafirmações identitárias na crítica televisiva

Segundo Mario Carlón, há uma “instituição televisiva”, ou seja, a televisão, enquanto instituição, “produz produtos (fabrica-os), que são vistos (consumidos) e que geram, por sua vez, um profuso metadiscurso social, crítico e teórico (quer dizer, discursos que a eles se referem)”⁴⁰⁴. Um desses discursos foi publicado na revista de atualidades de maior circulação dos anos 1970, a *Manchete*, no ano de 1972, num momento em que “Selva de Pedra” era exibida no horário nobre com grande repercussão. A reportagem intitulada “A novela de cada um” foi dedicada à concepção que alguns dos principais autores da teledramaturgia de então tinham a respeito da própria profissão, cujo subtítulo dizia: “Eles levam aos telespectadores o sonho, o

⁴⁰¹ Ibid., p. 118.

⁴⁰² Ibid., p. 99-100.

⁴⁰³ RIBEIRO; SACRAMENTO. Op. Cit., p. 130.

⁴⁰⁴ CARLÓN, Mario. **Do cinematográfico ao televisivo: metatelevisão, linguagem e temporalidade**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2012, p. 35.

romance e a aventura, transformando-os em heróis épicos que não precisam sair do sofá da sala”⁴⁰⁵. Os autores da reportagem afirmavam que, nas grandes cidades, as brasileiras⁴⁰⁶ modelavam seu comportamento em função do horário das telenovelas e assimilavam o comportamento das personagens, e que o gênero havia derrotado o romance e o teatro e tornado os autores mais influentes que os demais escritores, ao criar uma nova linguagem que estava modificando a vida familiar e as estruturas sociais.

Na ocasião, enquanto Bráulio Pedroso, responsável pela telenovela considerada divisora de águas na história da televisão, “Beto Rockefeller”, caracterizava a telenovela como um “subproduto da subcultura brasileira”, e Dias Gomes comemorava as possibilidades de experimentação e seu inegável alcance popular, Janete Clair declarava:

A nossa preocupação é o aperfeiçoamento. A novela exige uma técnica toda especial. Pode acontecer que um grande escritor escreva uma novela de televisão e quebre a cara. Eu faço meu trabalho na base da experiência que venho acumulando desde 1956. Sei o que vai agradar imediatamente e o que só vai agradar a longo prazo. De um modo geral, me inspiro em fatos reais, encontrados nos jornais. A partir daí começo a imaginar as linhas mestras da história. Não estou preocupada em abordar os grandes temas sociais. Meus ingredientes são mais o amor e o romance⁴⁰⁷.

Nessa declaração, a autora atribui uma identidade ao próprio estilo de escrita, que contribuiu para dar forma à estratégia da Rede Globo de inserção em uma nova fase da sua teledramaturgia, a partir de 1969, pautada na “preocupação em se aproximar do cotidiano do público e abordar questões relacionadas à sociedade brasileira”, a partir do investimento “em tramas mais realistas, em temas urbanos e em diálogos coloquiais”⁴⁰⁸, sem que com isso a orientação melodramática, marcante na obra da autora, fundamentalmente romântica, fosse abandonada.

Em reportagem do ano anterior, intitulada “A Magia do Som e da Imagem”, a Revista Manchete pretendia sintetizar a fórmula de sucesso de uma emissora televisiva, deixando clara a concepção de que tal fórmula só poderia funcionar se aliada ao talento:

⁴⁰⁵ PEREIRA, Miguel; GONZALEZ, Luís. A Novela de cada um. In: **Revista Manchete**, n. 1.074, 18 de novembro de 1972.

⁴⁰⁶ Ainda que nos anos 1970 as emissoras pretendessem atingir, com as telenovelas, um público amplo, não apenas composto por mulheres, esse texto trata o gênero como pertencente ao universo feminino, o que remete ao fato de que, em seus primórdios, assim como a radionovela, destinava-se às donas de casa, abordando temas considerados de seu interesse, porque elas eram as potenciais consumidoras dos produtos das empresas financiadoras de tais programas. Como visto, multinacionais como a Colgate Palmolive e a Gessy Lever, repetindo “o esquema que mantinham no rádio”, chegaram a produzir “paralelamente às emissoras, algumas novelas, contratando autores e adaptadores de textos latino-americanos” (ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 145).

⁴⁰⁷ PEREIRA, M.; GONZALEZ, L. Op. Cit.

⁴⁰⁸ RIBEIRO; SACRAMENTO, Op. Cit., p. 124.

Junte uma boa dose de emoção e misture com uma grande quantidade de atualidades. A seguir, adicione uma porção de bom-humor, várias músicas de boa qualidade, muita loucura bem dirigida e bastante doçura. Tenha o cuidado de apresentar tudo em primeira mão. Feito isso, você terá a fórmula mais segura e mais fácil para o sucesso. Pelo menos em termos de IBOPE. É claro que o cozinheiro deve ser bom, porque muitos que tentaram aviar tal receita entraram pelo cano por falta do tempero exato⁴⁰⁹.

A reportagem celebra a qualidade de programas que conquistaram e fidelizaram a audiência e menciona a importância de autores como Janete Clair, Dias Gomes e Bráulio Pedroso no êxito por parte da Rede Globo, que, graças a eles, montava telenovelas com grande intensidade dramática:

Irmãos Coragem, por exemplo, bateu os recordes de audiência da televisão brasileira. Além disso, a Globo entregou a direção de suas telenovelas a alguns dos nomes mais consagrados do teatro brasileiro, como Fernando Tórres, Daniel Filho e Milton Gonçalves. Com isso deu nova dimensão à sua programação, criando ainda um formidável mercado de trabalho⁴¹⁰.

Quando da época de exibição de “O Semideus”, a revista publicou uma entrevista com Janete Clair, apresentando-a como “monstro sagrado da era de comunicação de massas”, diante do fato de que

A vida de um grande número de brasileiros foi, durante oito meses, cronometrada por um programa de televisão. A maioria das pessoas só vivia por conta própria antes ou depois do horário da telenovela O Semideus. Os personagens e as peripécias da história de Janete Clair eram o assunto mais frequente da maioria das conversas em todos os ambientes. Fato surpreendente, por todos os motivos, O Semideus se manteve com 90 pontos de IBOPE em seu horário na TV Globo⁴¹¹.

Na entrevista, a autora considera que conseguiu contar uma história atraente, sem maiores pretensões, e se esquivava da tentativa de enquadramento de sua escrita em categorias literárias ou relativas a outros gêneros, enfatizando que a telenovela “se constitui num gênero novo, um meio de expressão popular, típico do nosso tempo”, não devendo ser julgada a partir de velhos padrões, que lhe são estranhos. A entrevista aborda então a questão do estilo, deixando claro que, embora tenha servido à reformulação dramática da emissora, com a inserção de elementos considerados realistas, havia o discurso de que a obra de Janete Clair era

⁴⁰⁹ REVISTA MANCHETE. **A magia do som e da imagem**. n. 1003, 10 de junho de 1971.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ TEBET, Suzana. A semideusa da tevê. In: **Revista Manchete**, n. 1.152, 18 de maio de 1974.

pouco comprometida com a realidade, dando uma nova oportunidade para a autora de defini-lo:

Manchete: Muita gente que acompanha e gosta das suas novelas acha que você apela muito, fugindo da realidade ou se esquecendo dela. Até que ponto é válido apelar para esses recursos?

Janete Clair: Acho válido, embora não me pareça necessário. Há autores que não fogem à realidade. São os chamados autores realistas. Eu não sou, nem me considero uma autora realista. Talvez eu seja romântica, se quiserem me classificar de algum modo. Daí meus compromissos com a realidade serem muito poucos. E eu não me prendo a eles. Se existem teatrólogos não realistas, se existe toda uma arte surrealista, abstrata, por que razão se exige que toda novela reflita fielmente a realidade?⁴¹²

A pergunta lançada possibilita a reflexão sobre o próprio conceito de realismo, tão valorizado na teledramaturgia brasileira, e ainda assim, tão relativo. Segundo Aumont⁴¹³, não são todas as épocas ou sociedades que partilham da mesma pretensão de representar o real ou do mesmo conceito de real, repousando as formas modernas do realismo sobre um vínculo ideológico estabelecido entre o real e suas aparências, a hegemonia do olhar e do visível. O realismo é, portanto, uma concepção, uma atitude, uma definição particular da representação, enquanto os estilos e escolas realistas, que são distintos entre si, são subordinados a demandas sociais também particulares, e assim, a distintas convenções, o que demonstra o caráter ideal do próprio realismo. Para Aumont, a impressão de realidade, ou efeito do real, evidencia que, até certo ponto, o espectador acredita na realidade do mundo imaginário que está visualizado na imagem, intervindo, além da capacidade perceptiva e do saber, os afetos e as crenças nessa relação, ela própria relacionada a uma região da história e da cultura, o que caracteriza a atividade espectadora também por momentos emocionais e subjetivos. Como salienta Santiago Júnior, citando Jean-Claude Schmitt: a função da imagem “é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”⁴¹⁴.

De todo modo, a respeito de “Fogo sobre Terra”, telenovela de Janete Clair que estava para ser lançada, a autora declarou que iria satisfazer aqueles que exigiam dela mais realismo:

Abordando um tema de implicações sociais - a inundação de uma cidade por imposição do progresso, que exige a retificação de um rio - eu não poderei deixar de ser um tanto realista. Mas nunca me afastando ou tolhendo aquilo que me parece a minha maior qualidade: a imaginação⁴¹⁵.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Ed. Papiros, 2004.

⁴¹⁴ SCHMITT, Jean-Claude apud SANTIAGO JÚNIOR, Op. Cit., p. 75.

⁴¹⁵ TEBET, Op. Cit.

Sobre a visão da autora a respeito do público, a revista questiona se ela considera que ele evoluiu ou involuiu em relação àquele da radionovela, ao que a autora responde:

Atualmente, as telenovelas atingem todas as classes sociais. De A a Z. Quando uma novela como *O Semideus* alcança 90 pontos no IBOPE no Rio de Janeiro, isso indica que não há categoria social ou econômica que não esteja representada nessa imensa plateia. O público das novelas de rádio era um público restrito, que de modo algum pode ser comparado com o da telenovela de hoje⁴¹⁶.

Janete Clair também afirma que a telenovela

se revelou um fenômeno unicamente brasileiro. Adquiriu uma característica própria, um significado que não tem em nenhum outro país. Procurou e conseguiu uma linguagem específica, uma plateia gigantesca. Creio que foi baseada na telenovela que a TV Globo conseguiu a liderança que hoje mantém⁴¹⁷.

Todos esses discursos, da autora ou da revista, demonstram que à questão do estilo soma-se à questão social que se apresentava como condição histórica dessa teledramaturgia, que cada vez mais se inseria no cotidiano dos brasileiros. Ainda que se considerasse e fosse vista como essencialmente romântica, a autora escreveu obras com cunho político explícito como “*Irmãos Coragem*” e “*Fogo sobre Terra*”; ambivalência que se estendia à emissora, que, ainda que em consonância com a estratégia cultural da ditadura civil-militar, sob o discurso de valorização do moderno e de rompimento com o passado - num contexto em que a intensa repressão e perseguição política eram paralelas à expansão da indústria e do mercado -, produziu e investiu em tais obras.

Suas narrativas tratavam da luta de personagens contra engrenagens injustas e opressivas - em “*Irmãos Coragem*”, o coronelismo como fonte de abuso de poder político e econômico; em “*Fogo sobre Terra*”, o progresso, relacionado ao projeto de construção de uma represa, apresentado como destruidor de modos de vida. Tais telenovelas, no entanto, não estiveram livres da atuação da Censura Federal, que interveio maciçamente na segunda. Além de proibir a gravação da sinopse original da mesma, que só foi ao ar um ano depois, após modificações, a Censura Federal impunha cortes e adaptações sempre que considerava o comportamento ou a caracterização dos personagens das telenovelas da autora impróprios, mesmo com alegações incoerentes⁴¹⁸. Inclusive, a semelhança da trajetória do personagem

⁴¹⁶ Ibid.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Em “*Selva de Pedra*”, por exemplo, a censura proibiu a gravação em que um personagem, cuja esposa havia sido dada como morta, se casasse com outra mulher, porque, pelo fato de o público saber que a personagem ainda estava viva, o casamento configuraria bigamia.

principal de “O Homem que Deve Morrer” com a vida de Jesus Cristo motivou a determinação de mudanças na trama.

Dessa forma, sobre o pano de fundo de questões políticas e sociais, alvos tradicionais da censura, a vertente melodramática e folhetinesca se manteve como eixo central das narrativas de Janete Clair, de modo que o pretendido realismo teve uma incidência sobre o campo das temáticas apenas relativa: as inovações formais, de conteúdo e de caracterizações, de ambiente e personagens – inovações que contribuíram para promover a consolidação de uma nova linguagem para a telenovela brasileira, que também se tornava o programa mais assistido no país - conviviam com temas tipicamente folhetinescos e melodramáticos, com diegeses fundamentalmente polarizadas e esquemáticas, o que se aplica não só às telenovelas de Janete Clair, mas ao gênero como um todo.

4.3 O duplo em “Selva de Pedra”

“Selva de Pedra”, lançada em 1972, como destaca Esther Hamburger, obteve tanto sucesso que conquistou a maior audiência da história da televisão brasileira até então, apresentando a tensão entre modernidade e tradição a partir de uma estrutura romântica “revestida por um realismo-naturalista (nas tomadas de câmera, na estrutura da narrativa e na atuação dos atores), que produz a sensação de correspondência entre o vivido e o televisionado”⁴¹⁹. A sensação de que os personagens partilhavam do universo dos telespectadores foi, assim como em “Irmãos Coragem”, “reforçada pela alusão recorrente a convenções da notícia e do documentário”⁴²⁰. “Selva de Pedra” foi a primeira telenovela a ser reexibida, devido à sua popularidade, o que ocorreu, em forma compacta, em 1975 (para substituir, até que outra telenovela fosse produzida, “Roque Santeiro”, que havia sido censurada); a telenovela” também ganhou uma nova versão em 1986, em cores.

4.3.1 Sinopse

Gravada e exibida em preto e branco, para o horário nobre da Rede Globo, entre 10 de abril de 1972 e 23 de janeiro de 1973, num total de 243 capítulos⁴²¹, “Selva de Pedra” foi a

⁴¹⁹ RIBEIRO; SACRAMENTO. Op. Cit., p. 127.

⁴²⁰ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 99.

⁴²¹ Segundo a página dedicada à *Selva de Pedra* no site Memória Globo: “Aproximadamente 400 fitas de videotape foram utilizadas para gravar e editar os 243 capítulos de Selva de Pedra. Posteriormente, as fitas foram reaproveitadas. Nos arquivos da TV Globo, consta apenas o compacto de 76 capítulos, exibidos em 1975 em

oitava telenovela escrita por Janete Clair para a emissora e, por ter atingido níveis históricos de audiência, é considerada um dos maiores sucessos não só da autora como da própria emissora⁴²². A direção começou a cargo de Daniel Filho, após o qual Walter Avancini assumiu a grande maioria dos capítulos, tendo contado também com a colaboração de Reynaldo Boury e Milton Gonçalves.

Duas fontes serviram de inspiração para a narrativa de Janete Clair: uma notícia de jornal em que a autora leu sobre um tocador de bumbo que, em uma praça do interior de Pernambuco, matou um rapaz que o ridicularizara, e o romance “Uma Tragédia Americana”, do americano Theodore Dreiser, que já tinha duas versões cinematográficas, a última de 1951, “A Place in the Sun”⁴²³.

Na telenovela, Cristiano, interpretado por Francisco Cuoco, toca bumbo com a família, em uma praça do interior do Rio de Janeiro, enquanto o pai beato faz pregações, até ser ridicularizado por um rapaz. Mais tarde, Cristiano o encontra novamente, e na briga o rapaz é morto acidentalmente com a própria faca. Cristiano tem por testemunha Simone, interpretada por Regina Duarte, uma artista plástica que, considerando-o inocente, esconde-o em seu atelier. Cristiano depois foge para o Rio de Janeiro, para onde também vai, no mesmo trem, Simone, em função de uma oportunidade na carreira.

Assim como o personagem principal do romance “Uma Tragédia Americana”⁴²⁴, Cristiano é um rapaz ambicioso de família pobre e religiosa que prega nas ruas da cidade, quem, ao deixar o interior e a família, busca ser bem sucedido na cidade grande, onde aliás mora seu tio milionário, que eventualmente lhe conseguirá um bom emprego e a chance de melhorar de vida. Também tem similaridade com o romance de Theodore Dreiser um evento decisivo para o desenrolar da trama: o personagem principal, ao melhorar de posição na empresa e sentir-se ainda mais atraído pelo estilo de vida do novo meio social, começa um relacionamento com uma elegante acionista (no caso do romance, filha de um sócio), próxima da família do tio, ao

substituição a Roque Santeiro, vetada pela Censura Federal” (MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Novelas. **Selva de Pedra – 1ª versão**. Disponível em

<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-1-versao/producao.htm>>

Acesso em: 20 jan. 2016.

⁴²² No capítulo 152, exibido em 4 de outubro de 1972, quando da revelação da verdadeira identidade da personagem de Regina Duarte: “(...) 100% dos aparelhos de televisão ligados no Rio de Janeiro, entre 20h30min. e 20h45min., estavam sintonizados na novela – uma audiência que significava mais de 30 milhões de telespectadores e que era inédita até então. De cada 100 lares pesquisados pelo IBOPE, 77 estavam de olho na novela, enquanto os 23 restantes não viam televisão” (FERREIRA, Mauro. *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair da Telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Mauad*, 2003, p. 70).

⁴²³ O filme viria a se tornar referência também para Woody Allen, no filme *Match Point*, de 2005.

⁴²⁴ Segundo a sinopse disponível em <<http://www.novelguide.com/an-enemy-of-the-people/summaries/book1-chapter6-10>>, acesso em 20 jan. 2016.

mesmo tempo em que mantém o relacionamento com uma inocente moça do interior - no caso da telenovela, Simone, com quem Cristiano já estava inclusive casado -, grávida dele; então, a moça simples passa a ser vista como um empecilho para seu casamento com a moça rica, e parece ser a única solução eliminá-la, por meio de um plano em que sua morte pareça um acidente.

Na telenovela, não é Cristiano quem tem a ideia, mas Miro, o amigo malandro, com quem convive na mesma pensão onde mora com Simone. Miro, interpretado por Carlos Vereza, na esperança de tirar proveito da ascensão social do amigo, tenta insistentemente convencer Cristiano da necessidade e viabilidade do plano que já elaborou para dar um fim à Simone, com o qual Cristiano, após a repulsa inicial, acaba concordando, ainda que relutante.

Fernanda, a acionista com quem Cristiano se envolve, deixa Caio, primo dele, e fica noiva de Cristiano, sem saber que ele é casado. Ele então pede o divórcio, mas Simone se recusa a dá-lo, ameaçando revelar para Fernanda o relacionamento dos dois; é aí que Cristiano cede à persistência de Miro e consente em deixá-lo provocar o acidente fatal. Antes, porém, Cristiano se compadece de Simone e se arrepende do plano, fugindo com ela para Petrópolis, para que não seja encontrada por Miro. Quando Miro descobre onde estão, escreve uma carta na qual declara que dará prosseguimento ao plano, mencionando o envolvimento de Cristiano. Simone, após muito hesitar, abre a carta e toma conhecimento do plano, ao mesmo tempo em que Miro chega de táxi à sua porta. Ela então foge de carro, juntamente com a empregada doméstica que decidiu acompanhá-la. Miro, imaginando que Cristiano está no carro e em busca de explicações, manda o taxista persegui-la, até que Simone, em pânico, perde o controle do carro, que cai num penhasco e explode. Simone é dada como morta, ao julgarem ser dela o cadáver da empregada.

Na verdade, por ter sido lançada para fora do carro durante o capotamento, Simone sobrevive e recebe cuidados médicos, entrando em contato apenas com seu pai e o amigo Jorge. Logo consegue uma bolsa de estudos de Paris, e para lá se muda, já com uma nova identidade, a da irmã morta ainda criança, Rosana Reis, usando para isso uma peruca loira. Em Paris, decidida a pensar apenas em si e na carreira, destaca-se como artista. Enquanto isso, Cristiano, atormentado pela culpa, não comparece na igreja no dia do seu próprio casamento, deixando Fernanda esperando no altar⁴²⁵. Amargurada após o abandono, ela decide se vingar, o que

⁴²⁵ Como dito anteriormente, o abandono da noiva, na verdade, foi a solução narrativa encontrada quando a Censura Federal interveio, obrigando a mudança da trama para que o casamento não acontecesse, por considerar que configuraria bigamia, mesmo que o personagem não soubesse que a esposa estava viva; o argumento era de que o público sabia.

buscará prejudicando os negócios de Cristiano - que, com a morte de Aristides, o tio milionário, herdara a maior parte de suas ações -, e casa-se com Caio.

Quando Rosana Reis retorna ao Brasil, já uma artista famosa, é reconhecida por Cristiano em uma recepção, mas apresenta-se como a irmã dela, e o acusa de sua morte. Miro, que agora deseja o mal para Cristiano e se alia a Fernanda, acaba descobrindo o envolvimento dele naquela morte no interior, e assim traz para o Rio de Janeiro os pais do falecido, Gastão. Em decorrência da investigação do desaparecimento da empregada doméstica de Simone, a polícia acaba pressionando para que ela revele sua verdadeira identidade, o que acontece no capítulo 152, com 100% de audiência segundo a pesquisa por amostragem do Ibope.

Miro acaba morrendo atropelado ao fugir da polícia, acusado de roubos no estaleiro com o intuito de prejudicar Cristiano. Fernanda sucumbe cada vez mais à loucura, até acabar em um hospício. Não sem antes raptar Simone, que após dias no cativeiro, é salva a tempo de testemunhar a favor de Cristiano, que acaba inocentado no julgamento de sua participação na morte de Gastão. A essa altura, Simone e Cristiano já estão reconciliados, depois que ele finalmente consegue convencê-la de sua inocência no plano de Miro para matá-la, sem que haja qualquer menção ao fato de ter em certo momento consentido com isso. Desde a volta de Simone Marques, há um deliberado esforço narrativo de atenuação da visibilidade da culpa do personagem Cristiano, o que deixa claro que, mesmo com a moralidade - bastante elástica quando comparada à de Simone - menos questionada e até justificada na narrativa⁴²⁶, o apagamento de sua culpa, aliado à ênfase no desejo e necessidade de Simone de esquecer o que de ruim lhe acontecera, apresenta-se como uma estratégia, em função de um provável requisito moral, de legitimação da reunião do casal⁴²⁷.

De qualquer forma, o casal foi tão aceito pelo público que, em novembro de 1972, por votação popular promovida pela Revista Amiga, em parceria com o programa Sílvio Santos, na época exibido pela Rede Globo, Regina Duarte e Francisco Cuoco foram eleitos “Os Reis da Televisão”.

Abaixo, apresento uma análise dos aspectos simbólicos relacionados ao duplo presentes em “Selva de Pedra”, ressaltando que foi a exploração do tema, no capítulo da revelação, que rendeu à telenovela a maior audiência já alcançada na história da televisão.

⁴²⁶ O personagem, após a presumida morte de sua esposa, chega até a declarar a Fernanda que “num momento de desespero um homem não é responsável pelos pensamentos que tem”, vinculando seu sentimento de culpa ao fato de ter levado Simone para a cidade onde aconteceu o acidente.

⁴²⁷ No *remake* de 1986, também exibido no horário nobre, bastante fiel ao texto original, Cristiano não tem envolvimento algum com a atitude de Miro que culmina no acidente de Simone.

4.3.2 A metrópole e a máscara

Segundo Esther Hamburger,

No início dos anos 1970, as vinhetas de abertura das novelas ainda não contavam com a sofisticação eletrônica que ganhariam posteriormente. Enquanto *Irmãos Coragem* apresentava cartões pretos com desenhos alternados das personagens principais nos seus intervalos comerciais, *Selva de Pedra* prefigura desenvolvimentos posteriores no gênero. Um quadro preto recortado na forma de um leão serve de moldura a imagens da paisagem urbana frenética. A referência documental se apresenta aqui nas imagens da multidão de transeuntes em meio ao movimento dos automóveis, salientando a impessoalidade da vida na metrópole, impessoalidade associada à barbárie da selva, onde reina o leão⁴²⁸.

Abaixo, o recorte mencionado por Hamburger, sobreposto à paisagem urbana, na vinheta do intervalo comercial:



1. vinheta do intervalo comercial

A vinheta da abertura de “Selva de Pedra”, por sua vez, exhibe imagens da paisagem urbana sem destaque para o frenesi, pois há um jogo com o ritmo das imagens: algumas começam fixas e ganham movimento, em tempo real ou em câmera lenta, e outras que estão em movimento são pausadas, antes de se alternarem com outros planos.

Já no início, Cristiano, em primeiro plano, aparece de costas e se vira, sua imagem então é pausada e a ela sobreposta, num encaixe perfeito, a imagem de uma máscara, com as mesmas características das esculturas de Simone, de aço retorcido e formas distorcidas, cuja expressividade será explorada também na diegese.

⁴²⁸ HAMBURGER, Op. Cit., 2005, p. 98



2. sequência de abertura



3. sequência de abertura



4. sequência de abertura

Cristiano e a máscara somem e surge a escultura de um leão, da paisagem urbana, remetendo à simbologia já abordada por Hamburger.



5. sequência de abertura

Surge então o título da telenovela e começam as cenas da paisagem urbana e a exibição dos créditos iniciais, momento em que retorna a imagem esmaecida da máscara, que permanece sobre as cenas que se alternam, enquanto a câmera lenta e as pausas “flagram” corpos e rostos que até então se misturavam à multidão impessoal, no seu movimento perpétuo; sobre todos paira, como um fantasma, a máscara.



6. sequência de abertura

A ideia de flagrante é acentuada pela pausa da imagem no momento em que os transeuntes notam a câmera, que os espiona de longe, e algumas vezes do alto.



7. sequência de abertura

A lentidão conferida aos movimentos associa-se à música sem letra⁴²⁹, cujo instrumental é na maior parte do tempo acompanhado por um coro, de vozes masculinas e femininas, vocalizando longos “oh’s”, com variações discretas, recortados por uma percussão bastante rápida, que não se sobrepõe, mas imprime uma agitação que contrasta com a melodia solene. A conflagração desencadeada por essa associação entre sons e imagens permite relacioná-los às contradições da vida na metrópole, em que a máscara é, ao mesmo tempo, forma de visibilidade, em meio à massa anônima, e proteção, ao permitir, como demonstra Juan Bargalló, que nos escondamos e nos tornemos invisíveis aos outros e a nós mesmos. A máscara é, ao mesmo tempo, a ferramenta para a ascensão social ambicionada por Cristiano, e o que o afastará daquela a quem ama.

Ao final da abertura, o rosto de Cristiano encaixa-se novamente na máscara, ele então some e a máscara aparece sozinha e por completo, ganhando destaque e concretude.



8. sequência de abertura

⁴²⁹ A música “Selva de Pedra”, assim como toda a trilha nacional, foi composta especialmente para a telenovela, por Marcos Valle e Paulo Sérgio Vale, e na versão do LP, que também tem inserções em várias cenas da telenovela, ouvem-se os seguintes versos, que evocam a ambição: “Embora eu/ Não seja Deus/ E seja eu/ Depois de Deus/ Primeiro eu/ Depois de Deus” (letra disponível em <<http://www.vagalume.com.br/orquestra-e-coro-som-livre/selva-de-pedra.html>>, acesso em 20 jan. 2016.

Assim, ainda que o duplo seja mais facilmente vinculado à atitude da personagem Simone de assumir uma nova identidade, Rosana, a qual também corresponde uma nova personalidade, mais decidida, mais destemida - sinalizada pela peruca loira, de corte moderno, em contraste com o visual comportado dos longos cabelos escuros -, como forma de enterrar a personalidade ingênua e romântica que a fizera vítima da armadilha do homem que ama, é a máscara o símbolo que encarna a dualidade dos personagens, especialmente a de Cristiano.



9. detalhe de Rosana Reis

Na trama, enquanto Simone, em Paris, passa-se por Rosana Reis, Caio, primo de Cristiano, recebe uma máscara feita pela artista, considerada promissora, sem saber de quem se trata na verdade. Cristiano se depara com a máscara na sala de estar, e fica intrigado, pois muito se assemelha com as obras da falecida esposa. Simone, ao tomar conhecimento de que a máscara está presente no espaço de convívio de Cristiano, satisfaz-se com a certeza de que a mesma personificará para ele sua própria culpa: “vai ser como olhar para sua própria consciência, sua própria alma”, ela diz; a que se segue uma montagem que alterna várias vezes, em primeiro plano, a máscara e Cristiano a fitá-la. Na cena, a máscara remete mais uma vez ao duplo, por dar a ver a personalidade cindida, a interior e a exterior, esta assumindo o lugar daquela.



10. plano da máscara esculpida por Simone

Em “Selva de Pedra”, produto videográfico de imagem móvel, temporalizada, tal qual o cinema⁴³⁰, a visibilidade é permeada por valores expressivos, ainda que a noção de expressão seja mais comumente atribuída às obras consideradas artísticas. Como demonstra Aumont, a expressão não tem uma definição única, sendo a pragmática aquela que relaciona a expressividade à eficácia emocional, segundo a qual “é expressiva a obra que induz certo estado emocional em seu destinatário”, caso em que são procurados na imagem elementos que comovam o espectador. Há ainda a definição realista, que considera expressivo aquilo que exprime a realidade, sendo os elementos da expressão elementos de sentido da realidade. A definição subjetiva, por sua vez, considera expressivo aquilo que exprime o sujeito criador, tendência surgida com o Romantismo, e sua pressuposição de que uma obra exprime o autor. Para a definição formal, uma obra é expressiva se sua forma é expressiva, relacionando à forma as definições anteriores.

Aumont ressalta que toda representação é relacionada por seu espectador, que é histórico, a enunciados simbólicos, mesmo implícitos, sem os quais não tem sentido; assim, a própria concepção de expressão varia conforme os valores estéticos reconhecidos pela sociedade. A expressão, segundo o autor, ainda que não se confunda com ela, está sempre conexas à significação, sendo fundamentais para a produção de expressão tanto a eficácia dos significantes quanto a dos significados.

⁴³⁰ Segundo Aumont, apesar de a imagem videográfica não ser percebida exatamente como a imagem de filme, a diferença essencial não se refere nem à faixa preta entre os fotogramas nem à varredura da tela de vídeo, mas principalmente à frequência de aparecimento das imagens sucessivas e à cintilação presente na imagem do vídeo, devido à luminosidade da tela. De qualquer forma, não há diferença relacionada à percepção do movimento aparente, sendo difícil distinguir à simples visão uma imagem de filme de uma de vídeo. O autor considera, assim, a imagem fílmica e a videográfica como duas variantes de um mesmo tipo de imagem, a imagem mutável, ou melhor, temporalizada (AUMONT, Op. Cit.).

No caso de “Selva de Pedra”, enquanto produto da indústria cultural, em que o aspecto “autoral” é atenuado por sua subordinação ao objetivo de promover a compreensão e aceitação de um público amplo, a forma de expressão que predomina é a pragmática, ao visar à emoção e à comoção do espectador, com a acentuação dos aspectos dramáticos. Porém, a expressividade dessa telenovela distingue-se do que com mais frequência se vê nas telenovelas atuais, onde, em favor do efeito de real, a expressividade dos planos vincula-se principalmente à intensidade da ação, da interpretação e da música, privilegiando uma montagem e movimento de câmera cada vez mais “transparentes”, que devem passar despercebidos, ainda que dinâmicos.

Em “Selva de Pedra”, os planos e enquadramentos costumam ser mais fixos, considerando também as limitações tecnológicas do período em relação à mobilidade da câmera. Com isso, os espaços ganham mais presença, mais profundidade, possibilitando que o espectador tenha a impressão de que é testemunha ocular das cenas. Os objetos cenográficos e a arquitetura dos espaços apresentados são portadores de expressividade, na medida em que seus contornos e sua presença tornam-se mais nítidas, sendo eles próprios parte do acontecimento em curso. O preto e o branco da imagem também acentuam os contrastes entre luz e sombra, sempre em consonância com o estado de espírito dos personagens. Tais estados também se combinam com o uso da trilha sonora, sendo a encenação e a música dois dos principais elementos que enfatizam a dramaticidade das cenas, de acordo com a emoção que se pretende transmitir.

Ao lado desses elementos, o *close* também se apresenta como um dos principais recursos expressivos de “Selva de Pedra”. Na emblemática cena em que Rosana Reis é “desmascarada”, conforme a tensão aumenta, o plano aproxima-se do rosto da personagem. Rosto em cuja interpretação é revelado com intensidade cada estado de espírito, diante da intensidade da própria situação representada, e seu rol de emoções fortes.

Quando chega na delegacia, a personagem apresenta a postura firme de Rosana, ainda que “escondida” sob um grande chapéu, que, retirado, sinaliza o momento de vulnerabilidade em que se encontrará, ao ser coagida, numa cilada armada, a revelar a farsa.



11. sequência da cena da revelação

À postura firme, segue-se a desarmada, ante a surpresa e o medo do confronto com a verdade, quando Cristiano, que considera perigoso, e outras testemunhas são chamadas.



12. sequência da cena da revelação

Em função da tensão do confronto, há dois momentos com cortes bruscos, em movimentos que pretendem expressar a confusão mental da personagem, cuja alternância frenética com a imagem de Cristiano acentua o assombro causado pela figura persistente daquele que Simone considera o seu algoz. Até que a pressão e a culpa (os pais da moça morta no acidente, que não sabiam de seu paradeiro, estavam sendo questionados como testemunhas) fazem com que confesse:



13. sequência da cena da revelação

Confissão que é acompanhada da acusação de que Cristiano fora o culpado por sua fuga e pela necessidade de assumir outra identidade, da qual ele se defende, considerando-se também vítima de Miro.



14. sequência da cena da revelação

O *close* acentua a demonstração da raiva e da mágoa enquanto ela o acusa, assim como a tristeza que se segue.



15. sequência da cena da revelação



16. sequência da cena da revelação

O posicionamento da personagem, cada vez mais voltado para a câmera, também foi usado para marcar um afastamento em relação a seus interlocutores, de modo que, enquanto aparenta estar imersa nas imagens de suas lembranças dolorosas, parece olhar diretamente para o telespectador, para quem também parece falar, e para quem, ao final, faz um discurso, onde expõe os motivos de suas atitudes, e afirma que, apesar de tudo, para ela, Simone ainda está morta. Com tamanha proximidade, propiciada pelo *close*, juntamente com as imagens do *flashback* narrado, é como se o telespectador pudesse ver dentro da personagem e sentir a sua dor, que ainda perpassa a decisão resignada de continuar a viver com sua máscara.

Dessa forma, a telenovela realiza a vocação do melodrama de ser o drama do reconhecimento, em que a revelação da identidade obscurecida constitui a vitória da verdade,

o fim dos disfarces, em que a inocência vence a repressão, e a autoexpressão exerce o papel fundamental de tornar acessível ao público as razões, as intenções e as emoções dos personagens.

A encenação quase direta para a câmera também demonstra a flexibilidade da concepção de realismo em que se pauta “Selva de Pedra”. Partindo de um fato verídico – a notícia de jornal -, e dedicada à apresentação de um estilo de vida – relações sociais, aspirações e dificuldades materiais - que se pretende semelhante ao do brasileiro comum do período em que se passa a narrativa, a telenovela privilegia os momentos em que o “realismo” torna-se apenas pano de fundo para o jogo com as emoções que pretende desencadear no telespectador. Assim, tornam-se importantes os devaneios, sonhos acordados, que são dão visibilidade a uma realidade interior, nem sempre análoga à exterior, porque portadora de mais sentimento que a simples “reprodução” das ações tais quais são vistas.

CONCLUSÃO

A presente dissertação, considerando a centralidade que ocupa na linguagem da telenovela, ela própria central na cultura brasileira, a combinação entre o eixo dramático baseado no melodrama e no folhetim e a preocupação com a verossimilhança e as questões relativas à realidade contemporânea do país, voltou-se para a recorrência do tema do duplo, como via de acesso para a compreensão das particularidades dessa linguagem. O tema, recorrente em toda a história do gênero, apresentou especial frequência durante o período de consolidação da nova linguagem, em que a inserção de elementos considerados realistas, com inovações na forma e no conteúdo, na interpretação e na ambientação, combinou-se à matriz melodramática e folhetinesca, que até então prevalecia, com cenários e tramas estranhas ao cotidiano e ao modo de agir e falar dos brasileiros. Essa combinação deu o caráter particular à telenovela brasileira e está na base de seu êxito, tendo se tornado, desde os anos 1970, o programa televisivo mais assistido no Brasil.

Entre 1970 e 1974, período de consolidação dessa linguagem, Janete Clair foi a responsável pela autoria de quatro das cinco telenovelas que foram ao ar no horário nobre da Rede Globo, emissora que se tornava hegemônica, recorrendo ao tema do duplo como fonte de efeitos dramáticos, em variadas figurações. Em “Irmãos Coragem”, havia dupla (desdobrando-se em tripla) personalidade, em “O Homem que Deve Morrer”, mediunidade, e em “O Semideus”, sócias e usurpação de identidade. Mas foi “Selva de Pedra”, em que a personagem dada como morta ressurgiu assumindo uma nova identidade, que, através do desenvolvimento do tema, no capítulo em que a verdadeira identidade da personagem é revelada, em outubro de 1972, foi atingido o índice de 100% de audiência, segundo o Ibope.

O duplo, além de elemento narrativo relacionado ao processo de reformulação da orientação dramática da telenovela brasileira, levanta a questão identitária, na medida em que é pelo jogo com a identidade que produz significados. Tendo surgido desde os mitos antigos, e apresentando especial recorrência na literatura do romantismo, assim como na tradição melodramática e folhetinesca, na teledramaturgia dos anos 1970, o tema pôde, por meio de variadas figurações, mobilizar reações emocionais do público na medida em que abordava a necessidade, cada vez mais patente, diante das transformações sociais, culturais e econômicas em curso no Brasil que se modernizava, de autodeterminação por parte dos indivíduos. Como demonstra Kaufmann⁴³¹, a multiplicação dos papéis sociais permitiu uma maior reflexividade,

⁴³¹ KAUFMANN, Jean-Claude. Op. Cit.

e a maior capacidade de criação subjetiva, assumindo, cada vez mais, o indivíduo a tarefa de atribuir um sentido à própria vida; entretanto, as referências identitárias são cada vez mais precárias e provisórias, tornando esse trabalho incessante, sendo a busca identitária vivida também como “crise”. Em nível institucional, também havia no Brasil do período a preocupação, sempre renovada na história do país, da identidade nacional, o que também repercutiu nos meios de comunicação, pautando a sua relação com o Estado, que visava a integração nacional por meio da cultura.

Num primeiro momento, o recurso ao duplo nas narrativas de uma teledramaturgia que se modernizava, num contexto de modernização do Brasil como um todo, com a incorporação de aspectos considerados realistas, parece vinculado à manutenção do eixo dramático melodramático e folhetinesco, pautado na mobilização de reações emocionais intensas no público, com base no conflito exacerbado e na polarização vertical e horizontal. Janete Clair explorou ao máximo, nesse período, as possibilidades oferecidas há tempos pelo duplo, já bastante presente em sua obra no rádio, considerando que permear a identidade com enigmas sempre rendeu ao melodrama fortes efeitos catárticos nos momentos de revelação e restituição da verdade. O duplo remonta, nesse aspecto, nas telenovelas desse período, ao caráter repetitivo das narrativas do gênero, sempre a recorrer a temas e estruturas antigas, já experimentadas e consagradas, ainda que combinadas com novas “roupagens”.

Entretanto, com a viragem histórica mencionada por Kaufmann, que trouxe à “boca de cena” a questão identitária, o duplo, além de jogar com o mesmo e o diferente, a relação fundante entre o eu e o outro, que fundamentam sua recorrência desde os mitos antigos, ao trazer à tona questões relacionadas à necessidade que a partir de então se impunha, de autoafirmação identitária, como uma tarefa imposta aos indivíduos, abre novas possibilidades de identificação com os personagens. No caso de “Selva de Pedra”, ainda que vinculado a uma trama com pouco apelo de verossimilhança - o ser dado como morto e assumir uma nova identidade, sem ser reconhecido por um longo tempo -, a temática, inserida numa ambientação reconhecida como contemporânea, de pessoas comuns vivenciando os desafios e hábitos do cotidiano urbano, relaciona-se aos aspectos da “vida real”, seus valores afetivos e materiais, que entram em jogo juntamente com a questão da identidade.

Assim, o apelo simbólico do duplo em “Selva de Pedra” vai em duas direções: a capacidade de autoinvenção, com que a personagem rompe as limitações da vida que lhe fora imposta - remetendo inclusive à nova postura das mulheres em luta contra a repressão sexual, já que a nova versão da personagem assume um comportamento mais ousado e independente -, e a necessidade de ter a identidade “original” apagada, como modo de sobrevivência. Jogar

com a identidade levanta questões como a voluntariedade e a fatalidade, o conflito interior e a ameaça exterior, a virtude e o vício, que se intensificam num momento em que à questão vincula-se cada vez mais a tarefa de autodeterminação, diante de possibilidades infinitas e crises de pertencimento, além das conquistas materiais, o *status* social e as relações afetivas. O duplo, multifacetado, constitui esse recurso simbólico sempre rico, que acentua pelo contraste e pela inventividade a percepção dos elementos em jogo, e o impacto de seus efeitos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Ed. Papiros, 2004.
- BARGALLÓ, Juan. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, Juan. **Identidad y alteridad, aproximación al tema del "doble"**. Alfar, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. Identidade no mundo globalizante. In: BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 178-193.
- BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO (orgs.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BERGAMO, Alexandre. **Imitação da ordem**: as pesquisas sobre televisão no Brasil. Tempo soc., São Paulo, v. 18, n. 1, junho, 2006.
- BOCCHI, Josiane Cristina. **A Psicanálise Freudiana e o Atual Contexto Científico da Biologia da Mente**: uma discussão a partir das concepções sobre o ego. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de São Carlos. 2010.
- BORELLI, Silvia H. Simões. Cultura brasileira: exclusões e simbioses. In: RISÉRIO, Antonio (org.). **Anos 70: trajetórias**, Ed. Iluminuras, 2005.
- BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sérgio. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- CARLÓN, Mario. **Do cinematográfico ao televisivo**: metatelevisão, linguagem e temporalidade. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2012.
- CASTRO, Daniel. **Ranking dos gêneros**, 2014. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/homem-assiste-mais-novela-do-que-futebol-jornalismo-perde-forca-2025>>. Acesso em 18 de maio de 2015).
- 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.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland. (org.). **Análise estrutural da narrativa**, 1976.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERREIRA, Mauro. **Nossa Senhora das Oito**: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: história de uma neurose infantil e outros trabalhos, vol.XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago Editora, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1991.

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

GRUNER, Clóvis. Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura. Curitiba: Ateliê Editorial, 2009.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Esther. O Brasil antenado: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

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: Ed. Companhia das Letras, 1998. p. 439-487.

HAMBURGER, Esther. Política e novela. In: BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial. 2000.

JESI, Furio. Inattualità di Dionísio. In.: JESI, Furio. **Materiali Mitologici**. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea. A cura di Andrea Cavalletti. Torino: Einaudi, 2001. Tradução de Vinícius N. Honesko.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: KAMINSKI, Rosane; FREITAS, Artur. **História e Arte**: encontros disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A invenção de si**: uma teoria da identidade. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

KORNIS, Mônica. Cinema, **televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

KORNIS, Mônica de Almeida. **Televisão, história e sociedade**: trajetórias de pesquisa. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LEITE, Ricardo Gomes (coordenação de reportagem). A TV na hora da verdade. In: **Revista Manchete**, n. 1.015, 2 de outubro de 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 237-265.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **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/ojs/index.php/matrizes/article/view/79>>. Acesso em: 14 Mar. 2010.

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

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Memoria narrativa e industria cultural**. Comunicación y cultura, 10, México, 1983.

MEMÓRIA GLOBO. Perfis. Profissionais. **Glória Magadan**. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/ gloria-magadan.htm>> Acesso em: 31 jul. 2015.

MEMÓRIA GLOBO. Programas. Entretenimento. Novelas. **Selva de Pedra – 1ª versão**. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/selva-de-pedra-1-versao/producao.htm>> Acesso em: 20 jan. 2016.

MENDES, Oswaldo. O preço de um homem. In: **Revista Manchete**, n. 1.023, 27 de novembro de 1971.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Publicações Europa-América. Lisboa: 1976.

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.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

NOVEL GUIDE. **An American Tragedy**. Disponível em: <<http://www.novelguide.com/an-enemy-of-the-people/summaries/book1-chapter6-10>>, acesso em 20 jan. 2016.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Em busca do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

PEREIRA, Miguel; GONZALEZ, Luís. A Novela de cada um. In: **Revista Manchete**, n. 1.074, 18 de novembro de 1972.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 2^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REVISTA AMIGA. **Novelas, a força motriz da tevê!**, n. 77, 5 de novembro de 1971.

REVISTA MANCHETE. **A magia do som e da imagem**. n. 1003, 10 de junho de 1971.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estática da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I.; SILVA, M. A. R. da. O PCB e a modernização midiática: propostas para a análise das relações entre comunistas e a televisão nos anos 1970. **Em Questão**, v. 15, p. 65-80, 2009.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSSET, Clément. **O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da imagem**, Londrina, ano II, n. 3, p. 65-68, novembro 2008.

SELVA de Pedra. Direção: Walter Avancini e Daniel Filho. Rio de Janeiro - RJ. TV Globo, 1972-1973. 6 DVDs (21h45), preto e branco. Adaptação para o formato DVD Nelson Caldas Filho. Globo Marcas; Som Livre. 2013.

SIEGA, P. R. A seguir, cenas de um Regime Militar: política e propaganda nas novelas brasileiras dos anos 1970. **Fenix**: Revista de História e Estudos Sociais, Campinas, v. 4, n. 2,

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**. Burbujas Microsferología. Madrid: Siruela, 2003.

TEBET, Suzana. A semideusa da tevê. In: **Revista Manchete**, n. 1.152, 18 de maio de 1974.

TELEDRAMATURGIA. **Telenovelas**. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br>>

XEXÉO, Artur. **Janete Clair**: a usineira de sonhos. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

ANEXO

1) Vida dupla voluntária:

2-5499 Ocupado – Excelsior – 1963

A Outra Face de Anita – Excelsior – 1964

Gutierritos, O Drama dos Humildes – Tupi – 1964-1965

O Cara Suja – Tupi – 1965

A Deusa Vencida – Excelsior – 1965

Almas de Pedra – Excelsior – 1966

Os Fantoques – Excelsior – 1967-1968

Estrelas no Chão – Tupi – 1967

Beto Rockfeller – Tupi – 1968-1969

O Bofe – Globo – 1972-1973

Anjo Mau – Globo – 1976

À Sombra dos Laranjais – Globo – 1977

Espelho Mágico – Globo – 1977

Cavalo Amarelo – Bandeirantes – 1980

Plumas e Paetês – Globo – 1980-1981

Um Sonho a Mais – Globo – 1985

Quem é Você – Globo – 1996

Chiquititas – SBT – 1997-2001

Anjo Mau – Globo – 1997-1998

Louca Paixão – Record – 1999

O Cravo e a Rosa – Globo – 2000-2001

Uga Uga – Globo – 2000-2001

Pícara Sonhadora – SBT – 2001

Pequena Travessa – SBT – 2002-2003

Kubanacan – Globo – 2003-2004

Chocolate com Pimenta – Globo – 2003-2004

Paixões Proibidas – Bandeirantes – 2006-2007

Beleza Pura – Globo – 2008

Amor e Revolução – SBT – 2011-2012

Lado a Lado – Globo 2012-2013

Chiquititas – SBT – 2013-2015

Geração Brasil – Globo – 2014
 Império – Globo – 2014-2015
 Alto Astral – Globo – 2014-2015
 Eta Mundo Bom! – Globo – 2016
 Verdades Secretas – Globo – 2015
 A Regra do Jogo – Globo – 2015-2016
 Haja Coração – Globo – 2016
 A Terra Prometida – Record – 2016-2017

2) Dupla personalidade ou vida dupla involuntária:

Alma Cigana – Tupi – 1964
 O Segredo de Laura – Tupi – 1964
 Irmãos Coragem – Globo – 1970-1971
 Ciranda de Pedra – Globo – 1981
 A Ponte do Amor – SBT – 1983
 Maçã do Amor – Bandeirantes – 1983
 Irmãos Coragem – Globo – 1995
 Ciranda de Pedra – Globo – 2008
 A Regra do Jogo – Globo – 2015-2016
 A Força do Querer – Globo 2017-

3) Nova identidade:

O Ébrio – Globo – 1965-1966
 Os Diabólicos – Excelsior – 1968-1969
 Selva de Pedra – Globo – 1972-1973
 Xeque-Mate – Tupi – 1976
 Escrava Isaura – Globo – 1976-1977
 Maria, Maria – Globo – 1978
 Destino – SBT – 1982
 Transas e Caretas – Globo – 1984
 Livre para Voar – Globo – 1984-1985
 Ti-Ti-Ti – Globo – 1985-1986
 Selva de Pedra – Globo – 1986
 Brega e Chique – Globo – 1987

Fera Ferida – Globo – 1993-1994
 Era uma Vez – Globo – 1998.
 Suave Veneno – Globo – 1999
 Uga Uga – Globo – 2000-2001
 As Filhas da Mãe – Globo – 2001
 Começar de Novo – Globo – 2004-2005
 A Escrava Isaura – Record – 2004-2005
 Essas Mulheres – Record – 2005
 Cristal – SBT – 2006
 Sinhá Moça – Globo – 2006
 Duas Caras – Globo – 2007-2008
 Promessas de Amor – Record – 2009
 Ti-Ti-Ti – Globo – 2010-2011
 Cordel Encantado – Globo – 2011
 Amor Eterno Amor – Globo – 2012
 Avenida Brasil – Globo – 2012
 Cheias de Charme – Globo – 2012
 Pecado Mortal – Record – 2013-2014
 Império – Globo – 2014-2015
 Os Dez Mandamentos Record – 2015
 Os Dez Mandamentos - nova temporada – Record – 2016
 Liberdade Liberdade – Globo – 2016

4) Sósias ou gêmeos:

4.1) Sósias:

Vidas Cruzadas – Excelsior – 1965
 O Príncipe e o Mendigo – Record – 1972
 O Semideus – Globo – 1973-1974
 O Outro – Globo – 1987
 Cara e Coroa – Globo 1995-1996
 Cheias de Charme – Globo – 2012

4.2) Gêmeos:

Os Irmãos Corsos – Tupi – 1966-1967
A Selvagem – Tupi – 1971
Mulheres de Areia – Tupi – 1973-1974
Baila Comigo – Globo – 1981
O Clone – Globo – 2001-2002
Mulheres de Areia – Globo – 2004
Prova de Amor Record – 2005-2006
Da Cor do Pecado – Globo – 2007
Paraíso Tropical – Globo – 2007
Viver a Vida – Globo – 2009-2010
Cúmplices de um Resgate – SBT – 2015-2016
Rock Story – Globo – 2016-2017

5) Usurpação ou troca de identidade – não envolvendo sócias ou gêmeos:

A Pequena Karen – Excelsior – 1966
A Intrusa – Tupi – 1967
Plumas e Paetês – Globo – 1980-1981
Os Imigrantes – Bandeirantes – 1981-1982
Vida Roubada – SBT – 1983-1984
Pérola Negra – SBT – 1998-1999
O Rei do Gado – Globo – 1996-1997
Esplendor – Globo – 2000
Cobras e Lagartos – Globo – 2006
Aquele Beijo – Globo – 2011-2012

6) Condição sobrehumana ou sobrenatural:

Era Preciso Voltar – Bandeirantes – 1969
Super Plá – Tupi – 1969-1970
A Gordinha – Tupi – 1970
O Homem que Deve Morrer – Globo – 1971-1972
A Viagem – Tupi – 1975-1976
O Profeta – Tupi – 1977-1978
O Todo Poderoso – Bandeirantes – 1979-1980
Sétimo Sentido – Globo – 1982

De Quina pra Lua – Globo – 1985-1986
 Vamp – Globo – 1991-1992
 Olho no Olho – Globo – 1993-1994
 A Viagem – Globo – 1994
 Anjo de Mim – Globo – 1996-1997
 O Fim do Mundo – Globo – 1996 (mininovela)
 Brida – Manchete – 1998
 Um Anjo Caiu do Céu – Globo – 2001
 O Beijo do Vampiro – Globo – 2002-2003
 Metamorphoses – Record – 2004
 Alma Gêmea – Globo – 2005-2006
 O Profeta – Globo – 2006
 Eterna Magia – Globo – 2007
 Os Mutantes - Caminhos do coração – Record (duas fases) – 2007-2009
 Promessas de Amor – Record – 2009
 Caras e Bocas – Globo – 2009-2010
 Escrito nas Estrelas – Globo – 2010
 Rebelde – Record (duas temporadas) – 2011-2012
 Morde e Assopra – Globo – 2011
 Aquele Beijo – Globo – 2011-2012
 Amor Eterno Amor – Globo – 2012
 Saramandaia – Globo – 2013
 Joia Rara – Globo – 2013-2014
 Alto Astral – Globo – 2014-2015
 Além do Tempo – Globo – 2015-2016

7) Casos de duplo em que não há clareza quanto a se tratar de vida dupla voluntária ou assunção de nova identidade:

Fera Radical – Globo – 1988
 Cortina de Vidro – SBT – 1989-1990
 Meu Bem, Meu Mal – Globo – 1990-1991
 A Favorita – Globo – 2008
 Cordel Encantado – Globo – 2011
 Salve Jorge – Globo – 2012-2013

Sangue Bom – Globo – 2013
Além do Horizonte – Globo – 2013-2014
Geração Brasil – Globo – 2014
Verdades Secretas – Globo – 2015
A Regra do Jogo – Globo – 2015-2016
Totalmente Demais – Globo – 2015-2016
Eta Mundo Bom! – Globo – 2016

8) Outros:

O Preço de uma Vida – Tupi – 1965-1966
Quarenta Anos Depois – Record – 1971-1972
De Corpo e Alma – Globo – 1992-1993
Seus Olhos – SBT – 2004
Em Família – Globo – 2014

9) Casos de duplo que não puderam ser enquadrados por insuficiência de informações nas sinopses:

O Grande Segredo – Excelsior – 1967
O Santo Mestiço – Globo – 1968
A Cabana do Pai Tomás – Globo – 1969-1970
Hospital – Tupi – 1971
O Bem Amado – Globo – 1973
Pecado Capital – Globo – 1975
Quatro por Quatro – Globo – 1994-1995
Torre de Babel – Globo – 1998-1999
Pecado Capital – Globo – 1998
Uga Uga – Globo – 2000-2001
Um Anjo Caiu do Céu – Globo – 2001
Porto dos Milagres – Globo – 2001
América – Globo – 2005
A Lua me Disse – Globo – 2005
Prova de Amor – Record – 2005-2006
Bang Bang – Globo – 2005-2006
Cobras e Lagartos – Globo – 2006

Pé na Jaca – Globo – 2006-2007
Vidas Opostas – Record – 2006-2007
Luz do Sol – Record – 2007
Sete Pecados – Globo – 2007-2008
Amigas e Rivais – SBT – 2007-2008
Beleza Pura – Globo – 2008
Ciranda de Pedra – Globo – 2008
Chamas da Vida – Record – 2008-2009
Três Irmãs – Globo – 2008-2009
Negócio da China – Globo – 2008-2009
Caminho das Índias – Globo – 2009
Cama de Gato – Globo – 2009-2010
Ribeirão do Tempo – Record – 2010-2011
Uma Rosa com Amor – SBT – 2010
Tempos Modernos – Globo – 2010
Passione – Globo – 2010-2011
Araguaia – Globo – 2010-2011
Insensato Coração – Globo – 2011
Vidas em Jogo – Record – 2011-2012
Fina Estampa – Globo – 2011-2012
Amor e Revolução – SBT – 2011-2012
Máscaras – Record – 2012
Flor do Caribe – Globo – 2013
Chiquititas – SBT – 2013
Joia Rara – Globo – 2013-2014
Vitória – Record – 2014-2015
Escrava Mãe – Record – 2016-2017
A Terra Prometida – Record – 2016-2017
Liberdade Liberdade – Globo – 2016
Haja Coração – Globo – 2016
A Lei do Amor – Globo – 2016-2017
Novo Mundo – Globo – 2017-
A força do Querer – Globo – 2017-
O Rico e Lázaro – Record – 2017-

Pega Pega – Globo – 2017-

a) Paternidade/maternidade desconhecida/revelada falsa:

Renúncia – Record – 1964

Uma Sombra em Minha Vida – Excelsior – 1964

Marcados pelo Amor – Record – 1964-1965

O Direito de Nascer – Tupi – 1964-1965

O Mestiço – Tupi – 1965

Somos Todos Irmãos – Tupi – 1966

A Ré Misteriosa – Tupi – 1966

O Anjo e o Vagabundo – Tupi – 1966-1967

Meu Filho, Minha Vida – Tupi – 1967

Sozinha no Mundo – Tupi – 1968

Tilim – Record – 1970

Pingo de Gente – Record – 1971

O Preço de um Homem – Tupi – 1971-1972

Nossa Filha Gabriela – Tupi – 1971-1972

Locomotivas – Globo – 1977

O Direito de Nascer – Tupi – 1978-1979

A Justiça de Deus – SBT – 1983

Cambalacho – Globo – 1986

Hipertensão – Globo – 1986-1987

Bambolê – Globo – 1987-1988

A História de Ana Raio e Zé Trovão – Manchete – 1990-1991

Perigosas Peruas – Globo – 1992

Salsa e Merengue – Globo – 1996-1997

Por Amor – Globo – 1997-1998

Meu Bem Querer – Globo – 1998-1999

Corpo Dourado – Globo – 1998

Suave Veneno – Globo – 1999

Vidas Cruzadas – Record – 2000-2001

Porto dos Milagres – Globo – 2001

O Direito de Nascer – SBT – 2001

Marisol – SBT – 2002

Mulheres Apaixonadas – Globo – 2003
Seus Olhos – SBT – 2004
Senhora do Destino – Globo – 2004-2005
Esmeralda – SBT – 2004-2005
Floribella – Bandeirantes – 2005
Prova de Amor – Record – 2005-2006
Cristal – SBT – 2006
Os Ricos também Choram – SBT – 2005-2006
Páginas da Vida – Globo – 2006-2007
Desejo Proibido – Globo – 2007
Beleza Pura – Globo – 2008
Vende-se um Véu de Noiva – SBT – 2009-2010
Ribeirão do Tempo – Record – 2010-2011
Balacobaco – Record – 2012-2013
Amor à Vida – Globo – 2013-2014
Pecado Mortal – Record – 2013-2014
Vitória – Record – 2014-2015
Boogie Oogie – Globo – 2014-2015
Eta Mundo Bom! – Globo – 2016
Escrava Mãe – Record – 2016-2017

b) Perda de memória:

Sangue do Meu Sangue – Excelsior – 1969-1970
Estúpido Cupido – Globo – 1976-1977
Sombras do Passado – SBT – 1983
O Outro – Globo – 1987
Sangue do Meu Sangue – SBT – 1995-1996
Suave Veneno – Globo – 1999
Andando nas Nuvens – Globo – 1999
Kubanacan – Globo – 2003-2004
Ti-Ti-Ti – Globo – 2010
Sete Vidas – Globo – 2015