

As cores do nosso espelho — a co-construção socio-discursiva das identidades em contexto de telenovela portuguesa

Maria Filomena CAPUCHO
(Universidade Católica Portuguesa)

O ano 2000 viu surgir um novo fenómeno nos canais da televisão portuguesa, transformando o equilíbrio das audiências: o sucesso das telenovelas de origem nacional, que vieram substituir as habituais importações do Brasil. O sucesso destes novos "produtos" leva-nos a reflectir sobre as causas da atracção que as telenovelas exercem junto dos telespectadores portugueses e sobre as consequências sociais que acarretam.

Enquanto quadro de encenação de interações sociais e discursivas, a telenovela constitui um espelho de representações e de estereótipos sociais. Uma análise das estratégias discursivas encenadas no contexto de um episódio de uma telenovela (neste caso a série *Olhos de Água* da TVI) permitir-nos-á observar as "cores" desse espelho de representações e aceder a um imaginário colectivo sobre o que serão as estratégias discursivas de construção identitária que marcam clivagens sociais. Debruçar-nos-emos assim sobre os discursos que caracterizam algumas personagens e sobre as formas seleccionadas para reproduzir quadros que terão sido representativos da sociedade portuguesa em 2001.

Basearemos a análise na nossa proposta de organização específica do contexto comunicativo dos media (cf. Capucho 2000), e nas noções goffmanianas de identidade, face e lugar e debruçar-nos-emos mais profundamente na utilização de formas de tratamento e formas de delicadeza.

1. As telenovelas — uma tradição mediática lusófona

Como em todo o mundo ocidental, e especialmente na Europa, durante as últimas décadas, a paisagem audiovisual portuguesa foi marcada por uma evolução, por mudanças que acompanharam transformações sociológicas e ideológicas ligadas aos desejos e aos hábitos da população em geral, e, muito especialmente, dos espectadores de televisão. No entanto, no seio desta mesma evolução, um fenómeno específico parece manter-se ao longo dos anos, marcando nitidamente a televisão portuguesa — a imensa popularidade, a atracção inegável exercida pelas telenovelas, cuja presença no pequeno écran é um dos factores decisivos de oscilações e mesmo alterações bruscas no domínio das audiências. A invariabilidade deste formato importado da América latina, a sua adaptação ao(s) gosto(s) nacional(-ais), a sua expansão e a sua popularidade incontornável merecem, de facto, que se lhe dirija um olhar atento no contexto das Ciências Sociais.

A questão que pomos, pois, à partida, será a seguinte: Quais as razões da imensa popularidade das telenovelas no PAP¹? Qual é a origem da atracção que este género exerce sobre os telespectadores portugueses (independentemente de características sociológicas como idade, nível cultural, profissão ou estatuto)? A verdade é que (e os *shares* de audiência provam-no bem...) toda a gente vê telenovelas, mesmo que muitos não tenham coragem para o assumir.

A Análise de um episódio da telenovela *Olhos de Água*, que propomos agora, poderá permitir responder a estas questões.

2. A especificidade de *Olhos de Água*

A difusão de *Olhos de Água* constituiu um dos factores mais importantes na recente transformação do PAP. Com efeito, «é de destacar que os shares de audiência que as séries Jardins Proibidos e Olhos de Água alcançaram batem tudo o que até hoje tinha sido feito em matéria de ficção portuguesa, depois de findos os anos de monopólio da RTP» (Obercom, 2002). Mas porquê este sucesso? Quais o segredo da popularidade de *Olhos de Água*?

Uma visão geral do guião desta telenovela leva-nos a concluir que os seus autores apostaram inteiramente na encenação da vida, das experiências e das representações colectivas dos portugueses, seja em relação a uma identidade nacional geral, seja no que diz respeito a especificidades de classe ou de nível social. Alonguemo-nos um pouco nalguns aspectos:

2.1. Ingredientes sociológicos

A história desenvolve-se em 2001 em Lisboa e na província (com alguns momentos de analepse histórica situados em 1975, em Moçambique) e a acção gira em volta das (des)venturas de duas gémeas nascidas em África e separadas muito cedo, na altura da descolonização que as traz para o continente, fugindo ao início da guerra civil. Desde logo, encontramos como "pano de fundo" acontecimentos históricos e sociológicos que marcaram profundamente a sociedade portuguesa (a independência das colónias, a vinda em massa dos "retornados"). Estes factos encontram-se ainda hoje muito vivos na memória colectiva, seja para todos os que sofreram na pele o drama da fuga e do regresso — cerca de um milhão de portugueses² — seja para quantos acompanharam de perto todo este movimento³. Estas recordações dolorosas tinham até então sido muito pouco desenvolvidas na ficção lusófona, como se uma espécie de pudor nacional nos impedisse de tocar no assunto — a aposta que a sua encenação nesta telenovela constituiu veio a funcionar como um apelo ao sentimento tão tipicamente português, a *saudade*, onde a memória e o sofrimento se cruzam com o prazer. Para além disso, a reconstituição da atmosfera da vida colonial — no decorrer de curtas sequências de *flash-back* situados na África lusófona — permitiu a muitos espectadores reviver um passado que nunca fora esquecido.

Apontamos assim para um primeiro nível de identificação sociológica, respeitante a uma camada da população. No entanto, é ainda possível encontrar outros níveis.

Separadas muito cedo, as duas gémeas seguem rumos diferentes — se uma é adoptada por uma família da burguesia rica de Lisboa, a outra vive a infância e a juventude numa aldeia perdida da Serra da Lousã, vindo mais tarde para a capital. Estes percursos estabelecem três espaços sociológicos diferentes:

- A aldeia, onde as actividades económicas se limitam à pastorícia e à agricultura de subsistência, onde a vida é difícil mas tranquila, protegendo os habitantes dos perigos morais da "civilização" ;
- Um quadro de vida burguês de Lisboa — a acção desenvolve-se numa grande casa de família e numa empresa moderna (a "holding" Negrão) — onde o bem-estar económico não chega para evitar as angústias profundas dos seres;
- Um bairro específico de Lisboa — a Ajuda. Note-se o cuidado posto pela produção na reconstituição da atmosfera aldeã e popular de alguns bairros lisboetas, onde a vida quotidiana é tecida de laços de solidariedade e comunicação entre os habitantes, à

volta de locais de encontro bem característicos: a tasca, a praça, a paróquia, a associação... Estes quatro locais aparecem, aliás, em quase todos os episódios.

Eis pois três contextos de identificação, que funcionam como "amostragens" do quadro nacional, que assim se reconhece quase por inteiro.

Olhos de Água constitui pois um espelho da sociedade portuguesa, reflectindo o quotidiano de todas as camadas da população nacional. Será isto suficiente para garantir o sucesso desta telenovela? É certamente um elemento indispensável, mas não suficiente. O que nos parece notável neste espelho são as suas cores, as suas tonalidades, dadas pela espessura das personagens, pelas suas identidades específicas, construídas discursivamente nesta tela sociológica. A análise do discurso encenado num episódio permitir-nos-á caracterizar as estratégias utilizadas na construção identitária das duas personagens principais — as gémeas: Leonor et Luísa.

2.2. Discurso e identidades sociais

No contexto desta análise, partimos da distinção de Ducrot (1984) entre sujeito falante e locutor: ao tomar a palavra, o sujeito falante torna-se num locutor que constrói discursivamente a sua identidade. Assim, a identidade do locutor remete para o "*sujet communicant tel qu'il est (re) défini dialogiquement dans l'espace de l'interlocution*." (Burger, 1994: 250) Neste espaço, o locutor atribui-se propriedades que o caracterizam como um ser único, ou seja, constrói um perfil identitário. Com efeito:

les sujets communicants n'apparaissent jamais comme totalités physio-psycho-sociales dans l'interaction verbale mais en tant que "eux-comme-locuteurs et eux-comme-êtres-du monde". C'est à partir de ces instances discursives que les sujets construisent et négocient leur profil identitaire. (ibidem: 255)

Todavia,

l'identité comme "profil" n'est jamais achevée, mais construite dans la dialectique d'une reconnaissance intersubjective. Le profil se comprend à la fois comme le motif inaugural et comme le produit de l'interaction verbale. C'est dans cet entre-deux que constitue la négociation discursive de l'identité que s'opère le passage de l'un à l'autre. (ibidem: 250)

Se, à partida, a representação mútua que os sujeitos têm um do outro, antes da interacção verbal (e social), motiva o *dizer*, também é verdade que esta representação poderá ser alterada durante o diálogo e que, finalmente, as identidades discursivas resultam de uma negociação contínua. Ao posicionar-se como locutor, o sujeito assume (ou vê serem-lhe atribuídos) papéis, identidades que o definem; mas o papel é tanto uma construção pessoal do locutor quanto o produto da interacção e do lugar que o interlocutor lhe atribui no discurso:

Identity is a collective process. One's identity is created not only by the individual, but by the audience which receives, acknowledges and responds to the identification. One's identity is contingent upon it being acknowledged and ratified by those whom one presents it. (Diamond, 1996: 115)

No quadro específico dos programas de televisão, este jogo interaccional visando a construção identitária situa-se a dois níveis comunicacionais (cf. Capucho, 2000) e é, assim, duplo: por um lado a identidade constrói-se na própria encenação ficcional (através das interacções

entre as diferentes personagens); por outro lado, a identidade assim construída é proposta aos telespectadores (no momento da difusão) para que seja ratificada.

Neste contexto, e porque é um sujeito imaginário, o sujeito comunicante não existe fora da encenação que é mostrada ao espectador. A sua própria existência é assim simultaneamente imagética (podemos vê-lo a viver, a respirar, a mexer, a agir) e discursiva (conhecêmo-lo também pelo que os outros dizem dele). A sua identidade, a sua face (Goffman, 1974), é assim proposta aos espectadores por um triplo processo: o que ele faz, o que dele dizem e o que ele diz.

2.3. Estratégias discursivas utilizadas

É extremamente interessante notar que, no contexto do episódio que seleccionámos para este trabalho⁵, os três processos são efectivamente explorados. Por razões metodológicas deixaremos de lado os aspectos visuais e imagéticos (a imagem das personagens no écran, como são, o que fazem), para centrar a nossa atenção unicamente nos aspectos discursivos (o que delas é dito e o que elas dizem).

A cena de abertura do episódio é nitidamente destinada a construir a imagem dos sujeitos comunicantes Leonor e Luísa. Trata-se de uma conversa íntima entre Ricardo, ex-namorado de Leonor, e Graça (um "engate" sem futuro) na sala do apartamento de Ricardo. A conversa gira exactamente em torno das duas gémeas, o que poderia parecer surpreendente, mas que pode ser justificado na acção, dado que, mesmo se Ricardo deixou Leonor, continua obcecado pela sua imagem. As duas irmãs tornam-se assim o único tópico escolhido por Ricardo, numa cena de sedução com consequentes resultados catastróficos...

Nesta interacção, o processo de caracterização dos sujeitos- ausentes é directo, realizado exclusivamente por processos de predicação, de onde distinguiremos:

— a utilização predominante de verbos estativos⁶:

- a Luísa* está com um problema de saúde grave
- A Luísa é uma mulher* forte* decidida determinada* uma* uma líder sabes como é que é* às vezes é assim um bocado* distante* um bocado fria aquele género de pessoa que parece que não gosta de ninguém*
- ela manda naquilo tudo
- E tem montes de massa
- a Leonor tem uma irmã gémea
- a Leonor quer ser a doadora do rim
- A Leonor faz questão de ser a doadora
- Euh a Leonor é o oposto da irmã. É tímida* sensível* insegura..
- está grávida dele
- A Leonor é realmente uma mulher fantástica
- não pode haver pessoas mais diferentes* elas não têm rigorosamente nada a ver uma com a outra

— a utilização de predicadores de evento ou de ou processo⁷

- [Luísa] provavelmente vai ter que fazer um transplante renal
- [Leonor] ela nunca estudou sabes* viveu sempre numa aldeia* na Beira Interior* e embora às vezes parecesse assim... distante e um bocado* obscura* quando gostava

de uma pessoa era de uma maneira* t... tão sincera* gostava de uma forma assim* tão intensa que era difícil resistir

- [Leonor] Ela... enfim entretanto aconteceram umas coi... umas confusões* ela acabou por arranjar outro namorado. Inclusivamente vai-se casar com ele
- Euh a Luísa e a Leonor* levaram a vida quase toda sem se conhecer* só há pouco tempo é que se conheceram*

Ao nível da interacção, a interlocutora Graça só lá está para servir de destinatária da mensagem e só participa para formular perguntas que permitam a Ricardo revelar mais pormenores sobre as duas irmãs:

- É a Luísa* não é?
- Ela está à frente da holding... Negrão* não é?
- E a Leonor* como é ela?

A finalidade discursiva desta sequência é pois evidente: retomar, rever a identidade das personagens, funcionando como uma espécie de resumo de tudo o que até então fora construído ao longo dos diferentes episódios.

As identidades presentes nesta sequência parecem corresponder muito nitidamente a estereótipos sociais: Luísa, a empresária rica, é forte, decidida, determinada, mas fria, distante, sem coração; Leonor, a gémea pobre, é tímida, sensível, insegura, um coração de ouro, em resumo... "uma mulher fantástica" (o que corresponde a representações bem tradicionais — diríamos mesmo machistas — sobre a mulher...). Esta construção identitária parece-nos muito "tradicionalista", em relação ao público português, aproximando-se muito mais de tipos sociais que de verdadeiros caracteres. A ordem social é respeitada, mas as camadas mais desfavorecidas são recompensadas: embora Luísa seja rica e poderosa, é Leonor que é "mulher fantástica"; para além disso, Luísa está doente (o dinheiro não traz a felicidade, o que importa é a saúde...) e, para sobreviver, terá necessidade da irmã, que não hesitará a sacrificar-se por ela. Perguntamo-nos como é que os espectadores da classe A se terão sentido atraídos por uma telenovela que os apresentava tão negativamente...

No entanto, a nossa análise ficaria muito incompleta se parássemos aqui. O que é proposto por Ricardo, nesta primeira sequência, é apenas a identidade das personagens enquanto sujeitos comunicantes. Será pois ainda necessário que as próprias personagens, enquanto locutores e ao tomarem a palavra, negoceiem esta identidade com o telespectador. Esse momento virá pois posteriormente, no alinhamento das diferentes sequências do episódio.

Assim, 5 sequências mais tarde (porque é preciso manter o suspense e jogar com a memória do espectador), Luísa entra em cena, primeiro em conversa com a ex-sogra, Clarisse, depois ao telefone com Henrique, o seu pai adoptivo que está no Brasil em viagem de negócios. A sua primeira intervenção é a resposta a uma pergunta posta por Clarisse:

Clarisse — E tu minha querida* como é que te sentes?

Luísa — Óptima* muito melhor do que aquilo que se possa pensar. É verdade* não olhe assim para mim* a seu tempo* eu vou-lhe contar* tá bem?

Sabendo que Luísa está gravemente doente, esta intervenção vai reforçar os traços de personalidade que já foram referidos — é uma mulher forte, que não gosta de se queixar nem que tenham pena dela.

O mesmo tipo de comportamento é verbalmente delineado no início da conversa com o pai:

Eu estou ótima. Não pai* não lhe estou a esconder nada* já lhe disse que estou ótima* sinto-me bem!

Porém, a conversa continua e, no momento em que Luísa conta entusiasticamente ao pai adoptivo que descobriu a sua verdadeira origem, algo de estranho se passa e...

Luísa — Estou! Estou. Estou pai? Pai! Fale comigo* pai* ó pai! Tou* tou! Tou pai! Pai! Por favor! Tou! Tou pai! Ó pai... ó pai fale comigo* fale comigo pai. Está- me a deixar nervosa. Estou? Natália (a tia)— Mas o que é que aconteceu Luísa? Fala* diz qualquer coisa* filha! O que é que foi?

Luísa — Ai, ai, ai...

Natália — Henrique* Henrique* Hen... Não* está desligado

Luísa. — Ó meu Deus!

Natália. — Mas mas mas diz-me* mas diz-me o que é que aconteceu filha

Luísa — Ó tia eu est... eu estava a falar como a tia viu* e eu só ouvia o pai de lá muito alterado* muito nervoso* e eu a tentar explicar-lhe e a falar com ele e ele começou a respirar assim* muito depressa* ai tia eu estou com tão mau pressentimento

É fácil reconhecer, no comportamento verbal de Luísa, a presença de emoções violentas, fortes alterações psíquicas, angústia. A abundância de interjeições, de repetições, de curtas injunções, de breves reformulações, o ritmo entrecortado do discurso são reveladores de uma perda total de controle sobre as emoções. Face aos seus "pressentimentos" em relação ao pai, Luísa torna-se uma rapariguinha inquieta e perdida. A imagem da mulher forte, distante, inacessível, sem coração é totalmente contrariada. A máscara social cai. A personagem ganha espessura. E uma certa camada de espectadoras reconhece-se nela.

Por outro lado, a personagem Leonor, que aparece na sequência seguinte, a lanchar na tasca do bairro, ratifica, através do seu discurso, a identidade positiva que lhe foi atribuída. Apesar de sofrer de uma forte indisposição, certamente ligada ao seu estado de gravidez («Eu não estou, não estou nada bem»), na curta conversa com Irene, a dona da tasca, Leonor afirma por duas vezes o seu cuidado com os outros, a sua preocupação em relação aos que sofrem e precisam da sua ajuda:

- E depois tive **tanta** pena de não ver o jogo nem nada⁸
- Eu tenho muita pena dela* eu sempre disse que não* não ia mudar nada* não mudava coisa nenhuma* mas já se sabe como é que é...

Ela própria e os seus problemas não têm qualquer importância e ninguém se deve preocupar com isso:

- Ai não é preciso nada. Eu... eu só preciso dum... do... sei lá* copinho de água com açúcar* pode ser isso que eu não posso tomar mais nada

Confirmar-se-á, ratificar-se-á pois a presença de um "coração de ouro", de uma "mulher fantástica". Não se pode alterar os valores da ordem social, na telenovela é preciso que os bons não nos desiludam...

3. Conclusão

A análise que acabamos de propor para *Olhos de Água*, e mais particularmente para este episódio, poderá ajudar-nos a traçar algumas pistas justificativas da atracção que o género, em geral, e mais especificamente a sua produção nacional, exercem no contexto do Portugal de hoje. Sublinharemos pois especialmente:

- A presença de uma problemática ligada ao passado recente do país (a descolonização e os dramas pessoais por ela provocados);
- A contextualização da acção em três lugares simbólicos, cobrindo a quase totalidade geográfica e sociológica do país.

Estes dois factores permitem um reconhecimento cultural que conduz necessariamente a fenómenos de identificação. Notemos que este reconhecimento de problemas e de quadros de vida está ligado à especificidade da identidade nacional. Este facto parece-nos especialmente relevante num contexto marcado pela globalização, pela europeização do nosso pequeno país — a retoma de um imaginário nacional pode sossegar todos quantos, para além da sua identidade europeia (se se aceitar que os portugueses a sentem...), procuram velhas raízes identitárias que não querem ver desaparecer. Eis pois um espelho da sociedade que nele se reflecte, mas que nele se cria e nele descansa também.

- a construção de identidades "autênticas"

Neste contexto familiar evoluem personagens cuja identidade ultrapassa — por vezes — o estereótipo social. As identidades propostas para os sujeitos comunicantes são por vezes contrariadas pelos seus comportamentos verbais (e sociais), o que torna as personagens mais credíveis, mais autênticas. Como vimos, isso permite ainda a adesão à telenovela de extractos do público que poderiam ficar afastados.

- a encenação de valores tradicionais, como a solidariedade, a honestidade, o desprezo dos bens materiais e o espírito de família.
- uma narrativa bastante linear (apesar das peripécias da acção) que conduz a um fim feliz e moral.
- a presença de um "maravilhoso" contemporâneo: as personagens são elas próprias tingidas de mistério, dado que se trata de duas gémeas idênticas; a medicina moderna tem o papel de fada boa; as modificações surgem quase misteriosamente.

Enfim, não poderemos nós encontrar na telenovela, e no caso específico de *Olhos de Água* (e outras produções nacionais), num espelho social e cultural cujas imagens nos são tão familiares, a estrutura e os elementos dos contos de fadas? Será então este género o novo tipo mediatizado das histórias que sempre nos fizeram sonhar? E sendo assim, poderemos ficar surpreendidos com a sua popularidade?

Notas

¹ Panorama Audiovisual Português....

² Não existem dados seguros sobre este êxodo e os estudos variam bastante sobre o número exacto de "retornados".

³ Poderemos mesmo afirmar que não há nenhum português que, de uma forma ou de outra, não tenha contactado de perto com o drama da descolonização.

⁴ Nota: o itálico é original.

⁵ A escolha foi totalmente aleatória — gravámos um só episódio do folhetim, em Outubro de 2001, 6 meses depois do início de telenovela, quando o sucesso da série despertou a nossa curiosidade. A selecção do dia dependeu apenas das nossas disponibilidades de tempo.

⁶ Ou de estado, segundo a terminologia de Mira Mateus et al. (1989).

⁷ idem.

⁸ Nota : trata-se de um jogo de futebol dos miúdos do bairro, onde a "mascote" dos clientes da tasca tinha brilhado ...

Bibliografia Citada

- Burger, M. (1994). (Dé)construction de l'identité dans l'interaction verbale: aspects de la réussite énonciative de l'identité. *Cahiers de Linguistique Française* 15. Université de Genève, 249 - 274
- Capucho, M. F.(2000). *Je voudrais dire un petit mot. Langage et pouvoir: anaçyse du(-es) discours en télévision*. Universidade Católica, Faculdade de Letras: Viseu [thèse de doctorat]
- Diamond, J.(1996). *Status and Power in Verbal Interaction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit (trad.)
- Mira Mateus, M. H. et al. (1989). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho

Bibliografia sem menção de autor

Obercom, Newsletter Janeiro de 2002.

[Online] Disponível:

<http://www.obercom.pt/04news/newsletters/jan2002/14.htm>. [16 de Novembro 2002].