

Memória e Identidade na Telenovela Brasileira¹ **Memory and Identity in the Brazilian Telenovela**

Maria Immacolata Vassallo de Lopes²

Resumo: *O artigo aborda a telenovela brasileira como agente de construção da memória social e da identidade cultural do país. Partimos dos conceitos de telenovela como “narrativa da nação” e “recurso comunicativo” (Lopes) e, com eles, a analisamos como “lugar de memória” (Nora) e documento de época. A telenovela é criadora de repertório compartilhado e lugar onde representações e imaginários sobre o modo de vida de uma época são depositados podendo depois ser reapropriados. Ela é, ao mesmo tempo, memória, arquivo e identidade. Esses pontos de partida permitiram que um conceito bastante polêmico, de identidade nacional, fosse revisitado criticamente e que as representações sociais na telenovela fossem vistas como elementos de construção e reconstrução identitárias. Demonstramos, por fim, a capacidade dessa narrativa em conectar dimensões temporais diversas e em criar uma “memória midiática” dentro da nação.*

Palavras-chave: *telenovela brasileira; narrativa da nação; recurso comunicativo; memória midiática; identidade nacional.*

Abstract: *The article addresses the Brazilian telenovela as an agent of construction of social memory and cultural identity of the country. We start from the concepts of telenovela as a “narrative of the nation” and as a “communicative resource” (Lopes) and with them we analyze it as “place of memory” (Nora) and document of a time. The telenovela is the creator of a shared repertoire and a place where memory can be worked. A place where representations and imaginary about the way of life of an age are deposited and can then be reappropriated. It is at the same time, memory, archive and identity. These starting points allowed that a very controversial concept, the national identity, could be critically revisited and that social representations in the telenovela could be seen as elements of construction and reconstruction of identity. Finally, we demonstrate the ability of this narrative in connecting different temporal dimensions and in creating a “media memory” within the nation.*

Keywords: *Brazilian telenovela; narrative of the nation; communicative resource; media memory; national identity.*

1. Pontos de partida

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² Professora Titular da ECA-USP. E-mail: immaco@usp.br

Sentidos da telenovela como “narrativa da nação”

É possível afirmarmos que a telenovela no Brasil, ao longo de seus 50 anos de existência, conquistou reconhecimento público como produto artístico-cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país. Ela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da tardia modernidade brasileira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-comunicação de massa dentro do Brasil.

A presença central da televisão em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como mais uma singularidade de uma nação que, ao longo de sua história, foi representada, reiteradamente, como uma sociedade de contrastes acentuados, entre riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, sul e norte, litoral e interior, campo e cidade. Se é verdade que a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação, também é verdade que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a sua peculiar capacidade de alimentar um *repertório compartilhado* de sentidos por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexos, etnias e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras. Longe de promover interpretações consensuais, mas, antes, produzir lutas pela interpretação desses sentidos, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma *comunidade nacional imaginada* que a TV capta, expressa e permanentemente atualiza³.

³Benedict Anderson (1991) cunhou a noção "comunidade imaginada" para descrever a emergência dos Estados Nacionais na Europa do século XIX e associou a consolidação do sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginária ao surgimento da imprensa escrita e das línguas nacionais. O ritual diário de leitura do jornal é apontado como exemplo de ritual que contribui para a consolidação desse sentimento de comunidade nacional. A noção nos parece útil para entender o significado das telenovelas no Brasil, na medida em que o ato de assistir a esses programas num determinado horário, diariamente, ao longo de 50 anos, constitui um ritual compartilhado por pessoas em todo o território nacional, que dominam as convenções narrativas consolidadas pela telenovela e que tomam os padrões nela mostrados como referenciais de acordo com os quais definem "tipos ideais" (no sentido *weberiano*) de família brasileira, mulher brasileira, homem brasileiro e também de corrupção brasileira, violência brasileira, etc. Parece-nos adequado usar a noção de *comunidade nacional imaginada* para indicar as representações sobre o Brasil, veiculadas pelas telenovelas e as maneiras como elas produzem referenciais importantes para a reatualização do conceito de nação e de identidade nacional. No caso brasileiro, trata-se do fato, talvez paradoxal, de a telenovela, uma narrativa ficcional, ter se convertido em um espaço público de debate nacional.

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira a formação de identidades. Nesse sentido, a televisão, e a telenovela em particular, são emblemáticas do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes, dos titulares dos postos de comando da sociedade ⁴.

Numa síntese extrema, podemos pensar o novo papel da televisão segundo pelo menos quatro modalidades complementares, que podemos definir como tematização, ritualização, pertencimento e participação. O primeiro nível – a *tematização* - contém seja os elementos mais ostensivos, referenciais e descritivos relativos, sobretudo à dimensão do mostrar e do documentar, seja os elementos mais interpretativos, relativos à dimensão do narrar e do comentar. Estas duas dimensões, ditas “locutivas” e “ilocutivas” da comunicação, são inseparáveis e constituem o nível da tematização. Aqui, a ficção na televisão surge como gênero por excelência através do qual a identidade nacional é representada. O segundo nível é relativo à *ritualização* da relação com o meio e diz respeito à capacidade da televisão de sincronizar os tempos sociais da nação, construindo um ritmo próprio interno que mimetiza o dos espectadores ou de criar grandes rituais coletivos (*media events*), seja documentando (catástrofes, acidentes, mortes), produzindo (festivais, concertos), ou organizando (funerais, escândalos, casamentos). Acresce ainda a capacidade da televisão de conectar dimensões temporais de presente, passado e futuro, por meio da comemoração e da construção de uma memória coletiva e por meio da antecipação e da construção de expectativas a respeito de eventos ou âmbitos específicos (a ciência, a técnica, a política). Este é o nível que provoca, mesmo que de forma elementar, um sentido de *pertencimento*. E, finalmente, a televisão pode contribuir para a identidade nacional, não tanto porque narra conteúdos, constrói tempos sociais ou cria sentidos de pertencimento, mas principalmente porque dá espaço para

⁴ Meyerowitz (1994) sugere que o deslocamento de repertórios de esferas antes restritas para homens ou mulheres, jovens ou adultos, é uma característica importante da televisão.

representações, constituindo-se em um *fórum eletrônico* (NEWCOMB, 1999), no qual as diversas partes sociais podem ter acesso ou ser representada, e no qual, ao menos potencialmente, exprime-se a sociedade civil. Nesse autor encontramos também a sugestiva definição da natureza eminentemente “coral” da ficção televisiva, remetendo ao antigo teatro grego onde “o coro expressa as ideias e emoções do grupo e está focada nas respostas convencionais, largamente compartilhadas e se apropria dos conceitos socialmente aprovados” (NEWCOMB, 1999, p. 38).

Não resta dúvida de que a novela constitui um exemplo de narrativa que ultrapassou a dimensão do lazer, que impregna a rotina cotidiana da nação, construiu mecanismos de interatividade e uma dialética entre o tempo vivido e o tempo narrado e que se configura como uma experiência, ao mesmo tempo, cultural, estética e social. Como experiência de sociabilidade, ela aciona mecanismos de conversação, de compartilhamento e de participação imaginária. A novela tornou-se uma forma de *narrativa da nação* (LOPES, 2003) e um modo de participar dessa *nação imaginada*. Os telespectadores se sentem participantes das novelas e mobilizam informações que circulam em torno deles no seu cotidiano. As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições, pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com autores, além da imprensa e da mídia especializada e, mais recentemente, por dispositivos da internet.

Tão importante quanto o ritual diário de assistir os capítulos das novelas é a informação e os comentários que atingem a todos, mesmo àqueles que só de vez em quando ou raramente assistem à novela. As pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região acabam participando do território de circulação dos sentidos das novelas, formado por inúmeros circuitos onde são reelaborados e ressemantizados. Isto leva-nos a afirmar que *a novela é tão vista quanto falada* pois seus significados resultam tanto da narrativa audiovisual produzida pela televisão quanto das intermináveis narrativas (presenciais e digitais) produzidas pelas pessoas.

Sentidos da telenovela como “recurso comunicativo”

É possível vermos a história da telenovela brasileira em três fases: sentimental (1950-1967), realista (1968-1990) e naturalista (desde 1990). Com base nessa periodização, ao passar a dar

ênfase a este último estilo de linguagem, a telenovela passa a tratar seus temas com uma forte representação *naturalista*, em que o discurso é identificado como a própria realidade/verdade (XAVIER, 2005), o que faz com que ela ganhe verossimilhança, credibilidade e legitimidade. Em um sentido complementar e, de certo modo, a evolução do estreitamento do vínculo entre ficção e realidade, combinada com a evolução de uma dimensão pedagógica que, cada vez mais, vai se expressando de forma explícita e deliberada, pode provocar uma *leitura documentarizante*, quer dizer, “uma leitura capaz de tratar toda [ficção] como documento”, conforme afirma Roger Odin (1984).⁵ A *leitura documentarizante* é um efeito de posicionamento do leitor e centra-se sobre a imagem que o leitor faz do enunciador: “na leitura documentarizante, o leitor constrói a imagem do enunciador, pressupondo a realidade desse enunciador, o leitor constrói um eu - origem real” (ODIN, 1984, p. 17). Assim, essa leitura seria capaz de tratar todo texto audiovisual como documento, tanto o ficcional quanto o documentário propriamente dito. Uma das formas de ativar esse tipo de leitura é partir dos recursos estilísticos utilizados no texto audiovisual (modo de produção interno): o funcionamento dos créditos, o foco embaçado, tremulação de imagem, som direto, olhar para câmera, entre outros. Odin ainda afirma que uma obra pertence ao conjunto de documentário quando ela integra explicitamente em sua estrutura a instrução de pôr em ação a leitura documentarizante, quando ele programa a leitura documentarizante a partir das figuras estilísticas mencionadas.

Acreditamos que abordar a telenovela como *recurso comunicativo* é identificá-la como narrativa na qual dispositivos discursivos *naturalistas* ou *documentarizantes* passam a ser deliberadamente explicitados e combinados com diversificações da matriz melodramática da telenovela. Esses dispositivos se tornaram cada vez mais frequentes e têm se alargado para o conjunto das subtramas que caracterizam a telenovela, além de passarem a ser conhecidos como *merchandising social*.

Por outro lado, é a matriz cultural do *melodrama* que opera como *gênero* constitutivo principal da telenovela como narração e como articulador do imaginário. A telenovela brasileira vem conquistando, ao longo de sua existência, uma *estratégia de comunicabilidade* à base da junção da matriz melodramática com o tratamento realista e naturalista como

⁵ Cabe salientar que essa argumentação de Odin encontra fundamentação empírica nas observações por nós realizadas sobre a telenovela como *narrativa da nação*.

fundamento de verossimilhança. E é essa estratégia *híbrida* de ficção e realidade que é advertida com intensidade ao longo da narrativa.

Segundo Yúdice (2004), a questão da cultura no nosso tempo, caracterizada como uma cultura de globalização acelerada, pode ser considerada como um recurso, como *reserva disponível* (Heidegger, 2002) para a melhoria sociopolítica e econômica e fonte do aumento da participação societária da cultura nesta era de envolvimento político decadente. A globalização pluralizou os contatos entre os diversos povos e facilitou as migrações, fazendo dos usos da cultura algo maior do que um expediente nacional.

Do ponto de vista comunicacional, a complexidade da sociedade é também a “complexificação” dos indivíduos, o que sugere, mais do que nunca, a importância da comunicação como possibilidade de abertura, de reconhecimento e de compreensão dos outros. Nesse contexto, a comunicação pode ser entendida e praticada como *recurso disponível*. Isso, se pensarmos o desenvolvimento da comunicação – através do uso das novas linguagens e dos ambientes, das próteses ou tecnologias – como o rompimento das barreiras e a explosão das fronteiras. Para alargar a capacidade de inclusão, para construir novos equilíbrios entre inovação e tradição, para tornar partilhada uma concepção da cultura humana como capacidade permanente de aprender. Conseguindo modificar o ambiente, enfrentando a incerteza e promovendo as mudanças. Pensar a comunicação nestes termos significa pensá-la como ação humana para a inclusão e a recepção, para construir e manter uma ordem social partilhada, ampliando sempre a quantidade de significados a incluir. O ato de comunicação, assim entendido e praticado, torna-se um recurso, um *recurso comunicativo*, para se abrir e ouvir o diferente, o outro.

Como se pode perceber, realizamos aqui uma ampliação da tese de Yúdice da cultura como recurso, para além de sua utilidade política e econômica explícita. Acreditamos que é necessário completá-la com a concepção de *recurso comunicativo* (LOPES, 2009) para que a cultura possa ser comunicada. Com a descoberta desse recurso, é como uma “alavanca” que pode ser ativada para conter os conflitos destrutivos, para ativar círculos virtuosos voltados à cooperação e para construir as bases de uma esfera pública mundial. Aquela comunicação que constitui uma premissa indispensável para regular a comunidade internacional com base em significados compartilhados e valores mínimos unificados. Esta “alavanca” só pode

basear-se no reconhecimento comum do valor universalizante da pessoa humana, dos seus direitos e dos seus deveres que se fundam na unicidade e na diversidade de cada ser humano. A cultura da comunicação baseia-se no na percepção do outro e no reconhecimento do indivíduo-pessoa como ator principal e responsável do agir comunicativo. A inserção da diversidade, a co-existência e o desenvolvimento autossustentável, as representações e as reivindicações de diferenças culturais, todos esses fenômenos são feitos de *recursos* comunicativos.

É dentro desse universo de sentidos que podemos conceber a institucionalização singular da telenovela brasileira na cultura e na sociedade como um recurso ou uma "alavanca" que *pode ser* ativada na persecução da cidadania cultural, no reconhecimento das forças cooperativas de existência bem como dos conflitos que emergem nessa caminhada.

2. Narrativas Televisivas e Memória Coletiva

Com base nas premissas da telenovela brasileira como narrativa da nação e recurso comunicativo é que podemos passar agora a tratar de suas relações com o tema da memória coletiva, onde talvez residam suas mais férteis explicitações.

Segundo a história das mentalidades, a memória oral e as histórias de vida intervêm na historiografia oficial, pois fazem emergir pontos de vista ocultos e contraditórios. Tanto a *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006) como a memória individual do *narrador/recordador* (BENJAMIN, 1986) constituem “lugares da memória” (NORA, 1989) e, por isso a descrição de uma narrativa é sempre diferenciada e viva, mostrando a complexidade do acontecimento narrado/lembrado. O afloramento do passado se combina com o processo presente da percepção, pois é do presente que partem os chamados aos quais as lembranças respondem. Bergson (2000) chamou a esse entremeado fenômeno de “trabalhos da memória”.

Memórias coletivas não existem em abstrato. Sua presença e influência só podem ser percebidas através de seu uso permanente que se dá nas formas públicas de rituais, cerimoniais, comemorações, nas lembranças individuais das histórias de vida e nos meios de comunicação.

É aí que se coloca a capacidade e a autoridade da televisão operar como agente da memória coletiva em razão do fato de que as fronteiras das coletividades se tornaram inseparáveis do uso dessa mídia. Nos gêneros midiáticos (notícia, documentário, docudrama, ficção), nos processos de produção-recepção (culturas e classes sociais) e nos diferentes meios (televisão, imprensa, rádio, mídias digitais) estão localizados os espaços e lugares preferenciais em que se narra a memória de uma nação.

A relação entre memória coletiva e ficção televisiva pode ser melhor explicada a partir do signo do reavivamento da memória social e afetiva⁶. A ficção televisiva e a telenovela, em particular, instauram, por meio dos *rastros e das marcas* deixadas pelas narrativas, mas também pelas personagens, pelo *tempo social* (ELIAS, 1983) e suas representações, produções de sentido que redimensionam os sentimentos de pertencimento e de identidade que ancoram a construção da memória social. Barbosa (2007, p. 25) considera “que os rastros são signos de representação. Seguir um rastro significa percorrer um caminho já trilhado pelos homens do passado”.

O rastro que seguimos conduz a caminhos que se confundem e se cruzam, mas cujas características permitem observar as camadas do palimpsesto que o compõe. É ele que se constitui em local privilegiado para se dimensionar as maneiras em que a narrativa da telenovela desempenha o papel, que discutimos acima, de *narrativa da nação* (LOPES, 2003).

A telenovela, com seus enredos, imagens e sons, nos transporta a um universo que é ao mesmo tempo ficção e espelho da realidade, em uma espécie de jogo subjetivo, possibilitando aos telespectadores diferentes experiências a partir de suas tramas ficcionais. Muito além de apenas entreter, elas trabalham tanto no imaginário coletivo quanto nas memórias históricas e afetivas. A televisão, como parte integrante da família – ocupando lugares privilegiados da casa, e não só, – torna as cenas, as personagens e os acontecimentos das telenovelas elementos do cotidiano. Esse processo reflete as formas com que os indivíduos se apropriam

⁶ A relação entre as narrativas ficcionais e os telespectadores é construída através de uma convivência diária e de longa duração, o que faz com que as cenas passem a integrar a memória afetiva, tornando os elementos que as compõem parte das “experiências vividas” dos espectadores (MENDES, 2008). As sensações, as emoções e as interpretações de experiências passadas ganham novos significados à medida que a memória reinterpreta os fatos. A memória afetiva é, para a psicanálise, uma das funções básicas do cérebro humano, e é através dela que os atos ganham significado.

de determinados acontecimentos do passado, elaborando e incorporando à sua memória “elementos, personagens, histórias, músicas, rituais e visões de mundo que reforçam sua identidade” (HERCHMANN & TROTTA, 2007, p. 72).

Por outro lado, a telenovela, ao longo dos últimos cinquenta anos⁷, destacou-se, entre outras coisas, como “forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira” (MOTTER, 2001, p. 76). Memória que se elabora por meio do jogo constante entre presente e passado e que se enuncia por discursos, mas também pelos espaços e temporalidades ficcionais que remetem de maneira indelével a um momento histórico e social. Esse jogo permite a criação de “uma complexa estratégia retórica de referência social”. (BHABHA, 2003, p. 206). É sobre esse aspecto de construção processual da memória coletiva e do sentido de pertencimento que Lopes enfatiza que “a capacidade da televisão de conectar dimensões temporais de presente, passado e futuro por meio da comemoração e da construção de uma memória coletiva (...) provoca, mesmo que de forma elementar, um sentido de *pertencimento*.” (LOPES, 2004, p. 135). As imagens e os sons, por meio da representação e dos significados atribuídos pelos indivíduos, têm grande importância nas recordações.

As memórias fazem parte de um *arquivo ao mesmo tempo pessoal e coletivo* e assim são retratadas e reproduzidas pelas mídias a fim de eternizá-las. Além dos fatos históricos, documentais e das práticas culturais cotidianas, a memória pode surgir ou ser reativada pela telenovela, que, por participar ativamente do processo de construção e resgate de um momento específico, gera uma relação emocional e afetiva muito mais intensa. Essa afetividade, no caso da telenovela, adquire proporções coletivas. Lembrando também que nos dias de hoje, a influência das mediações das novas tecnologias de mídia funcionam “como veículo para todas as formas de memória” (HUYSSSEN, 2000, p. 20-21).

As mesmas narrativas, cultuadas por milhares de telespectadores, permanecem vivas, cada um à sua maneira, na memória daqueles que as assistiram. Essa memória coletiva confere outra dimensão às lembranças. Como explica Halbwachs (2006), se a lembrança própria pode se basear também na de outras pessoas que dela compartilham, aumenta a confiança na

⁷ A telenovela diária foi lançada em 1963 na extinta TV Excelsior.

precisão da recordação. Assim, “os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós ao representá-los para nós.” (2006, p. 30). Quando assistimos a reprises ou a programas especiais que relembram trechos de telenovelas, reavivamos as lembranças que são associadas aos elementos emocionais que fazem parte da história do próprio telespectador e, por isso, revivemos um determinado sentimento. Segundo Nora (1989), enquanto a história representa o passado, a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. É desta maneira que “a telenovela atua como um produtor e uma fonte de armazenamento de dados do presente atuando na composição da memória coletiva como uma vertente de grande potência pelo seu poder de abrangência e reiteração.” (MOTTER, 2001, p. 18).

A memória renasce em figura coletiva apenas porque uma consciência individual tomou a decisão de fazê-lo, pois, antes de tudo, “é preciso ter vontade de memória” (NORA, 1989, p. 22). Para nós, essa vontade de memória é fortemente impulsionada pelo fenômeno em que a telenovela se tornou no Brasil, uma *narrativa da nação* e um *recurso comunicativo*, agente formador de um repertório compartilhado, que promove imaginariamente a unidade e identidade nacional e uma espécie de *culto à novela*.

A telenovela, portanto, ao renovar aspectos da memória, trabalha por torná-la um fenômeno coletivo. Porém, como faz Ricoeur (2007) atentamos para o fato de que é impossível narrar tudo. Os núcleos de ação, as personagens, o foro familiar, profissional etc., são escolhas do autor/narrador para contar determinada história. Para que isso aconteça, não basta recolher testemunhos individuais. É necessário que as memórias tenham pontos de contato, que dialoguem, para que a lembrança seja reconstruída sobre uma base comum. Apenas fazendo parte do mesmo grupo podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. A referência a determinados aspectos de uma ficção objetiva criar uma atmosfera de familiaridade com a maioria dos telespectadores que possuem um repertório comum.

Para Bosi (1987), a memória coletiva é feita, justamente, pela memória afetiva, pelas recordações de cada indivíduo capaz de memorizar e reter o que é significativo dentro de um conteúdo comum. A memória da pessoa é, logo, intrinsecamente ligada à memória do grupo que, por sua vez, une-se à esfera maior da tradição que é, ao fim e ao cabo, a memória

coletiva de cada sociedade. A partir, portanto, das recordações pessoais, as lembranças são reelaboradas e ressemantizadas criando um novo enredo: “Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência” (BOSI, 1987, p. 9). Marilena Chauí acrescenta que lembrar “não é reviver, mas refazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparição do feito e do ido, não sua mera repetição”.⁸

O modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças. Por isso, a narrativa da telenovela, ao trabalhá-las, pode, paulatinamente, ir coletivizando a memória individual e, *no que lembra e no como lembra*, faz com que fique o que signifique. Assim como na memória, na recepção da telenovela “fica o que significa”.

3. Ficção Televisiva e Memória Midiática⁹

A fim de indicarmos empiricamente as análises teóricas feitas sobre as relações entre memória coletiva e ficção televisiva (especialmente a telenovela), tomamos a *memória televisiva* como parte da *memória midiática* (*media memory*) (NEIGER *et al.*, 2011). Ambas são, de partida, um fenômeno complexo, multidimensional e interdisciplinar integrando os campos maiores dos estudos da memória e dos estudos da comunicação e das mídias.

Escolhemos três dispositivos e operações que podem ser entendidos como *recursos comunicativos* da ficção televisiva brasileira aplicados ao trabalho da memória coletiva. São aqueles empregados: a) na interpretação do passado e da história do país; b) na releitura de sua própria produção passada; c) no seu uso como *media event*.

a) A ficção relembra o passado: história e época

⁸ Apresentação do livro “Memória e Sociedade”. Citada por Ecléa Bosi (1987, p.20).

⁹ Apresentamos aqui alguns exemplos dessa construção identificados através de pesquisas que realizamos dentro do OBITEL – Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva, no ano de 2012. Ver Lopes *et al.*, 2013.

Uma vez que o sistema midiático passou a ter um papel decisivo nos processos de construção da sociedade (sua onipresença no cotidiano, sua predominância na memória coletiva atual), é possível ponderar sobre a relação da mídia com a história, como faz Edgerton (2000) em seu artigo “A televisão como historiador”:

A televisão é o principal meio pelo qual a maioria das pessoas aprende história hoje. Como a televisão afetou profundamente e alterou todos os aspectos da vida contemporânea – da família à educação, governo, negócios e religião – os retratos não ficcionais e ficcionais desse veículo transformaram igualmente os modos de dezenas de milhões de espectadores de pensar sobre os personagens históricos. (EDGERTON, 2000, p.1).

A reconstrução histórica do passado pela ficção televisiva tem sido feita basicamente de dois modos. De um modo direto, tematiza personagens ou fatos da história, dando origem às chamadas *ficções históricas*; e de um modo indireto, através de tramas que são ambientadas no passado, não originadas necessariamente por algum fato realmente acontecido, chamadas de *ficções de época*.

A minissérie tem sido o formato que mais tem explorado o passado ficcional ou histórico do país. As chamadas *minisséries brasileiras*, produzidas pela TV Globo, valem-se de um tratamento estético diferenciado – desde sua primeira produção, *Lampião e Maria Bonita* (1982) - e abordam, em produções com roteiros originais ou adaptados de obras literárias, fatos sociais e políticos que marcaram a história do país.

A telenovela também visita o passado quando narra histórias de época, ambientadas em outros tempos e costumes. *Alma gêmea* (Globo, 2006) era situada na década de 1920, e *Bang bang* (Globo, 2006), remetia ao tempo do faroeste americano. Outras telenovelas foram *Os ricos também choram* (SBT), passada na década de 1930; *Paixões proibidas* (Bandeirantes), com cenários do início do século XIX; e *Cidadão brasileiro* (Record), que retratou a vida do protagonista ao longo da segunda metade do século XX.

Em 2012, através de reconstituição detalhada da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, a telenovela *Lado a lado*¹⁰, da TV Globo, abordou os conflitos sociais decorrentes do fim da escravidão e da emancipação da mulher.

¹⁰ Premiada com o *Emmy International* de melhor telenovela de 2012.

b) A ficção relembra a ficção: reprises e remakes

Um dos mais tradicionais dispositivos de memória da ficção televisiva é a *reprise*. A TV Globo apresenta toda tarde, desde 1980, o programa *Vale a pena ver de novo*, que retransmite telenovelas da própria emissora que tiveram destaque em épocas passadas. Em 2010, foi lançado o Canal Viva, um canal da Globosat, na TV paga, cuja programação reprisa minisséries, seriados, filmes, novelas e variedades produzidos pela TV Globo, sendo a maioria ícones de uma época. Através da programação desse canal, é possível assistir a um programa pela primeira vez, no caso da audiência jovem, e revê-lo no caso de audiência de adultos. Vale destacar que o SBT reprisou telenovelas memoráveis da extinta TV Manchete: em 2008, *Pantanal* (1990); em 2009-2010, *Dona Beija* (1986); e em 2010-2011, *A história de Ana Raio e Zé Trovão* (1990-1991).

Tece-se aí uma rede de memórias, um vai-e-vem de tempos passados e presentes, de idades passadas e presentes: tanto ao ver como eram no passado atores e atrizes quanto ao ver como a ficção era feita no passado; tanto ao recordar um tempo da própria vida passada quando se assistiu à ficção original quanto ao sentimento experimentado de ver a sua reprise nos dias de hoje. Num jogo de espelhos de tempos e espaços e de acúmulo de camadas do que chamamos de *palimpsesto da recepção* (LOPES et al., 2002).

Através da produção de *remakes*, os telespectadores são estimulados a produzir através da memória novas significações das histórias anteriormente contadas. Mas, principalmente são levados a resgatar sua *memória midiática* feita de experiências e sentimentos anteriormente vividos com a teledramaturgia. Em 2006, a TV Globo produziu dois *remakes* de telenovelas, *O Profeta* (1977) e *Sinhá moça* (1986), e a TV Record exibiu a telenovela *Bicho do mato* (1972). Em 2008, a TV Globo regravou as telenovelas *Ciranda de pedra* (1981); em 2009, *Paraíso* (1982); e em 2010, *Ti-ti-ti* (1985). Ainda em 2010 a TV Record adaptou a minissérie *A história de Ester* (1998), e o SBT, a telenovela *Uma rosa com amor* (Globo, 1973).

Em 2011, a TV Globo exibiu o *remake* da telenovela *O Astro*, escrita por Janete Clair em 1977. Em 2012, produziu os *remakes* das telenovelas *Gabriela*, baseada em romance de Jorge Amado, exibida com grande sucesso em 1975, e *Guerra dos sexos*, original de 1984. Em 2013, dois grandes sucessos da década de 1970 seguiram a tendência das releituras: pela TV Globo, *Saramandaia* (Globo, 1976), e pela TV Record, *Dona Xepa* (Globo, 1977).

c) O carnaval relembra a telenovela: A memória televisiva como “media event”¹¹

Além da presença nas diversas mídias móveis, nas mídias exteriores, na internet, em revistas, livros, TV paga, a telenovela teve destaque no carnaval de 2013, numa convergência, se assim podemos dizer, de dois verdadeiros *media events* da cultura do país. O Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente, do Rio de Janeiro, tornou-se *lugar de memória* da telenovela ao desfilar lembranças a ela relacionadas no Sambódromo. Antes do desfile, produziu um site e uma revista eletrônica¹² que revelavam todo o processo da recuperação da memória da telenovela com detalhes sobre os critérios de seleção dessa memória. A Escola fez uma enquete com cerca de 200 pessoas nas ruas, no *Facebook* e no seu site sobre as telenovelas mais lembradas (porque mais significativas e queridas) perguntando “que novela marcou sua vida?”. Com base nas respostas, as lembranças foram reelaboradas, ressemantizadas e reapropriadas na criação de um enredo. Afinal, “pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’, estas últimas” (BOSI, 1987, p. 9). Retratando personagens e situações do universo das telenovelas, o enredo falou dos receptores, dos produtores e artistas e, também, dos títulos, capítulos, cenas e personagens de 54 telenovelas. As mais lembradas foram todas da TV Globo, sendo 28 produzidas nas décadas de 1970 (como *Selva de pedra*, *O bem amado*, *Roque Santeiro*, *Dancin’ days*) e de 1980 (como *Ti-ti-ti*, *Sinhá moça*, *O salvador da Pátria*).

Uma história da telenovela foi recordada e televisionada através da memória televisiva em forma de uma narrativa cantada, dançada, coreografada e desfilada por uma escola de samba. Configurada mediante a intersecção de exercícios de dramatização, condensação argumentativa, simplificação, tratamento dúctil do passado e de compartilhamento, tornou-se espaço de mediação de uma “comunidade imaginada”, de uma memória midiática comum. Essa memória é naturalmente nutrida por referentes existenciais, o que permite práticas de identificação guiadas por mecanismos de lembrança e de reconhecimento.

¹¹ Couldry e Hepp (2010, p. 8) definem *media events* como “certas performances localizadas, densas e centrais da comunicação mediada que, focadas em um núcleo temático específico, atravessam diferentes produtos midiáticos e atingem uma ampla e diversa multiplicidade de audiências e participantes (...) apresentam características de rituais e possuem um papel na integração das sociedades.”

¹² Endereço eletrônico: <http://www.saoclemente.com.br>. Acessado em 06/04/2013.

4. Ao Modo de uma Conclusão

Dentro do novo cenário cultural e comunicativo contemporâneo vivemos um “boom” de memória, uma volta ao passado, em parte, marcada pelo fenômeno do arquivamento. A ficção televisiva, em especial, é criadora de um repertório compartilhado e um lugar onde a memória pode ser exercitada, como um lugar onde representações e imaginários sobre o modo de vida de uma época são depositados, podendo depois ser reapropriados. Ela é, portanto, ao mesmo tempo, memória, arquivo e identidade, um *locus* complexo de construção e reconstrução identitárias, lugar onde assoma a capacidade da narrativa ficcional televisiva de conectar dimensões temporais de presente, passado e futuro, de (re)criar a memória coletiva dentro da nação. Hoje os processos de digitalização nos permitem achar artefatos e narrativas de nossa herança cultural em, até há pouco tempo, inimagináveis mídias e plataformas. A acessibilidade a recursos escritos, visuais, sonoros e audiovisuais aumentaram incrivelmente. É nessa nova ecologia midiática que emerge a importância da ficção televisiva com força redobrada na construção da memória midiática e coletiva da nação.

Vimos que as telenovelas podem atuar, portanto, como elemento de rememoração, mas também como documentação de um determinado momento histórico, como uma fonte armazenadora de dados sobre certa temporalidade. Logo, é um documento de época. E também podemos compreender a telenovela inserida na cultura brasileira como um *lugar da memória coletiva*, onde cada uma constitui um documento portador das marcas de mudanças culturais.

A telenovela é um repertório comum de diálogo. Ela guarda e também faz guardar como registro de uma memória compartilhada, de um repertório compartilhado. Por isso, a entendemos como um lugar de construção e de arquivamento da memória coletiva. É, ao mesmo tempo, memória e arquivo. Pensar a telenovela como um lugar de memória é dar a ela, claramente, o papel de recurso comunicativo no trabalho da memória coletiva e um lugar de importância na narrativização do imaginário sobre a nação.

Finalmente, uma observação sobre os estudos de televisão, em especial, os da ficção televisiva, e os estudos sobre memória. Usamos as mídias como veículos de memória talvez mais agora do que nunca. Por isso, mais que uma modalidade de memória coletiva, a

memória midiática vem ocupando uma posição central na memória coletiva do país . Isso tem se ampliado de forma intensa nestes anos de começo de século, na medida em que as mídias têm se expandido e diversificado sobremaneira. Por isso, estudar as relações entre mídia e lembrança é, portanto, uma dimensão vital de ambos os estudos de mídia e estudos de memória.

Referências

- ANDERSON, B. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.
- BARBOSA, M. C. Meios de Comunicação e História: um Universo de Possíveis. In: RIBEIRO, A. P. G.; FERREIRA, L. M.A. (orgs.). **Mídia e Memória: a Produção de Sentidos nos Meios de Comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, H. *Matéria e Memória: Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- COULDRY, N; HEPP, A. Introduction: Media Events in Globalized Media Cultures. In: COULDRY, N. et al. (eds.). **Media Events in a Global Age**. New York: Routledge, 2010.
- EDGERTON, G. (2001) Television as Historian: an Introduction. **Film & History** 30 (1), 2000.
- ELIAS, N. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HEIDEGGER, M. A Questão da Técnica. In: **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HERSCHMANN, M. ; TROTTA, F. Memória e Legitimação do Samba & Choro no Imaginário Nacional. In: RIBEIRO, A.P.G.; FERREIRA, L.M.A. (orgs.). **Mídia e Memória: a Produção de Sentidos nos Meios de Comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- HUYSEN, A. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LOPES, M.I.V. et al. A Telenovela Como Fenômeno Midiático. In LOPES, M.I.V.; OROZCO GÓMEZ G. (orgs.). **Memória Social e Ficção Televisiva em Países Ibero-Americanos**. Porto Alegre: Sulina, 2013. Disponível em: <http://obitel.net>
- LOPES, M.I.V. Telenovela como Recurso Comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n.1, 2009.
- LOPES, M.I.V. Para uma Revisão das Identidades Culturais em Tempos de Globalização. In: LOPES, M.I.V. (org.). **Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004.
- LOPES, M.I.V. A Telenovela Brasileira: uma Narrativa Sobre a Nação. **Revista Comunicação & Educação**, 25, 2003.
- LOPES, M.I.V et al. **Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção e teleficcionalidade**. São Paulo, Summus, 2002.
- MENDES, M. B. T. A Ficção Seriada na TV Brasileira: uma Prática Sociosemiótica. **Revista Estudos Linguísticos**, v. 37, 2008.
- MEYEROWITZ, J. *No Sense of Place*. Oxford: University Press, 1994.
- MOTTER, M. L. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. **Revista USP**, 48, 2001.
- NEIGER, M. et al. (eds.). **On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age**. London: Palgrave MacMillan, 2011.
- NEWCOMB, H. *La Televisione da Forum a Biblioteca*. Milano: Sansoni, 1999.
- NORA, P. Between Memory and History: les Lieux de Mémoire. **Representations** 26, 1989. Disponível em: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf>
- ODIN, R. Film Documentaire, Lecture Documentarisante. In: ODIN, R.; LYANT, J.C. (eds.). **Cinemas et Realités**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1985.
- RICOEUR, P. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YÚDICE, G. *A Conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.