

# NARRATIVAS DA LUSOFONIA: MEMÓRIA E IDENTIDADE NA TELENOVELA BRASILEIRA

## NARRATIVES OF LUSOPHONY: MEMORY AND IDENTITY IN THE BRAZILIAN TELENOVELA

Maria Immacolata Vassallo de Lopes\*

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTE UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

immaco@usp.br

### *Resumo:*

O artigo tem por objetivo lançar luz sobre a ficção televisiva e seu papel na construção da memória social e da identidade cultural tomando como objeto a telenovela brasileira. Apresenta exemplos dessa construção através de nossa pesquisa realizada no OBITEL – Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva. Partimos da concepção da telenovela como “lugar de memória” e como documento de época, assim como *narrativa da nação* e como *recurso comunicativo*. A telenovela cria um repertório compartilhado e, por isso, é um lugar onde a memória pode ser exercitada e em que representações e imaginários sobre o modo de vida são depositados e depois reapropriados. Ela é, ao mesmo tempo, memória, arquivo e identidade. Esses pontos de partida permitiram que o conceito de identidade nacional fosse revisitado criticamente e que as representações da nação na telenovela assomassem como *locus* complexo de construção e reconstrução identitárias onde se manifesta a especial capacidade dessa narrativa de conectar dimensões temporais diversas e de criar uma *memória midiática* dentro da nação.

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

---

\* Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo; mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo; pós-doutorado na Universidade de Florença, Itália. Professora titular da Escola de Comunicações e Artes da USP. Atua nas áreas de epistemologia e metodologia da comunicação, recepção da comunicação, ficção televisiva. Coordena o Centro de Estudos de Telenovela da USP e o Centro de Estudos do Campo da Comunicação da USP. Criadora e coordenadora da rede de pesquisa internacional OBITEL – Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva e da rede de pesquisa OBITEL – Brasil. Presidente da IBERCOM – Associação Ibero-Americana de Comunicação (2012-2015). Diretora de *MATRIZES*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP. Membro do conselho editorial de periódicos nacionais e internacionais. Publicou artigos e livros no país e no exterior em suas especialidades. É pesquisadora 1A do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

*Abstract:*

The article aims to shed light on the television fiction and its role in the construction of social memory and cultural identity taking as object the Brazilian telenovela. It presents examples of this construction through our research within the OBITEL – Iberoamerican Observatory of Television Fiction. We start from the analysis of the telenovela as a “place of memory”, and a document of an age; as a *narrative of the nation* and as a *communicative resource*. The telenovela creates a shared repertoire and therefore it is a place where memory can be exercised and where representations and imaginaries about the way of life of are deposited and after reappropriated. It is at the same time, memory, archive and identity. These starting points allowed that the concept of national identity was critically revisited and that the representations about the nation in the telenovela could come to light as a complex *locus* of construction and reconstruction of identity, as a place that expresses the special ability of this narrative in connecting many temporal dimensions and creating a *media memory* within the nation.

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



## 1. Introdução

### *Sentidos da telenovela como “narrativa da nação”*

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 emerge como o gênero por excelência através do qual a identidade nacional é representada, e temos trabalhado esse nível através de *indicadores culturais* (tempo, lugar, contexto, protagonistas, temas). 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 espec-

tadores ou de criar grandes rituais coletivos, seja documentando fenômenos ocorridos (catástrofes, acidentes, mortes), seja produzindo eventos (festivals, concertos), seja organizando *media events* (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 representações, constituindo um *fórum eletrônico* (Newcomb, 1999) no qual as diversas partes sociais podem ter acesso ou ser representadas, e no qual, ao menos potencialmente, exprime-se a sociedade civil. Neste autor encontramos a sugestiva definição da natureza eminentemente “coral” da ficção televisiva, remetendo ao antigo teatro grego onde *o coro expressa as idéias e emoções do grupo... a atenção do coro está focada nas respostas convencionais, largamente compartilhadas, que se apropriam dos conceitos socialmente aprovados* (Newcomb, 1999: 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.

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 a 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, agora, digitais) produzidas pelas pessoas.

### *Sentidos da telenovela como “recurso comunicativo”*

A história da telenovela brasileira pode ser vista 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 enquanto ação pedagógica. Em um sentido complementar e de um 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)<sup>1</sup> 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: 17). Assim sendo, essa leitura é capaz de *tratar todo filme 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): funcionamento dos créditos, foco embaçado, tremulação de imagem, som direto, olhar para câmera, entre outros. Nesse livro, o autor afirma que um filme pertence ao conjunto de documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura a instrução de pôr em ação a leitura documentarizante, quando

<sup>1</sup> Cabe salientar que essa argumentação de Odin encontra fundamentação empírica nas observações por mim realizadas sobre a telenovela como narrativa da nação.

ele programa a leitura documentarizante a partir das figuras estilísticas mencionadas.

Abordar a telenovela como recurso comunicativo é identificá-la como narrativa na qual dispositivos discursivos naturalistas ou documentarizantes que passam a ser deliberadamente explicitados combinados com diversificações da matriz melodramática na novela passaram 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. Como vimos, 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 como fundamento de verossimilhança. 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, 1997) para a melhoria sociopolítica e econômica, fonte de aumento de sua participação 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.

Hoje, a complexidade da sociedade deve ser vista a partir também da “complexificação” dos indivíduos, o que sugere mais do que nunca a importância da comunicação como possibilidade de abertura, reconhecimento e compreensão dos outros. Dentro desse contexto, a comunicação pode ser entendida e praticada como *recurso disponível*, se pensarmos o desenvolvimento da comunicação – através o 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. A comunicação, assim entendida e praticada, torna-se *recurso* para se abrir e ouvir o diferente, o outro.

Como se pode perceber, realizamos aqui uma ampliação da tese de Yúdice de cultura como *recurso*, para além de sua utilidade política e econômica explícita. 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 votados à cooperação e para construir as bases de uma esfera pública mundial. Aquela que pode ser considerada uma premissa indispensável para regular a comunidade internacional baseando-se 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 dos seus deveres que se fundam na unicidade e na diversidade de cada ser humano. A cultura da comunicação baseia-se na percepção do outro e no reconhecimento do indivíduo-pessoa como ator principal e responsável do agir comunicativo. A inserção da diversidade, a coexistência pacífica e o desenvolvimento autossustentável, as representações e as reivindicações de diferenças culturais são todos *recursos* comunicativos.

É nesse sentido que a institucionalização singular da telenovela na cultura e sociedade brasileira pode ser concebida como a descoberta dessa “alavanca” que pode ser ativada na persecução da cidadania cultural, no reconhecimento das forças cooperativas bem como dos conflitos que emergem nessa caminhada.

## 2. Narrativas televisivas e memória social

Tomamos neste artigo 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 campos maiores dos estudos da memória e dos estudos da mídia e da comunicação.

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. Enquanto “lugares da memória” (Nora, 1989), a “memória coletiva” (Halbwachs, 2006) trabalhada pelas instituições, e

a memória individual do narrador/recordador (Benjamin, 1986) se mesclam e fazem com que a descrição da narrativa seja diferenciada e viva, mostrando a complexidade do acontecimento 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 (2010) 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 e nos meios de comunicação.

É aí que se coloca a questão da capacidade e da 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 social e ficção televisiva pode ser explicada a partir do signo do reavivamento da memória social e afetiva<sup>2</sup>. A ficção televisiva e a telenovela, em particular, instauram, por meio dos *rastros e das marcas* deixadas pelas narrativas, mas também pelos personagens, pelo *tempo social* (Elias, 1984) e suas representações, produções de sentido que redimensionam os sentimentos de pertencimento e de identidade que ancoram a construção da memória social. Barbosa (2007: 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, e que se constitui em local privilegiado para se dimen-

2 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. 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 (Green, 1982).

sionar as maneiras em que a narrativa da telenovela desempenha, como mostramos, o papel 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 histórica e ficcional. A televisão, como parte integrante da família – ocupando lugares privilegiados da casa – torna as cenas, as personagens e os acontecimentos das telenovelas elementos do cotidiano. Esta relação entre as narrativas ficcionais e os telespectadores, depois de uma convivência diária e duradoura, faz com que as cenas passem a integrar as memórias afetivas, tornando-se “experiências vividas” dos espectadores (Mendes, 2008). Este processo reflete a forma como os indivíduos se apropriam de determinados acontecimentos do passado, elaborando e incorporando à sua memória “elementos, personagens, histórias, músicas, rituais e visões de mundo que reforçam sua identidade” (Herschmann & Trotta, 2007: 72). Assim, ao longo dos últimos cinquenta anos, esse produto televisivo destacou-se, entre outras coisas, como “forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira” (Motter, 2001: 76).

As imagens e os sons, por meio da representação e dos significados atribuídos pelos indivíduos, têm grande importância nas recordações.

No caso da televisão, a afetividade adquire proporções coletivas. Os mesmos programas, cultuados por milhares de telespectadores, permanecem vivos, cada um à sua maneira, na memória daqueles que os 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 precisão da recordação. Assim, “os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-lo com maior intensidade, porque não estamos mais sós ao representá-los para nós” (2006: 30). Quando assistimos a reprises ou a programas especiais que relembrem trechos das telenovelas, reavivamos as lembranças que são associadas aos elementos emocionais que fazem parte da história do próprio telespectador, então 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. Assim, “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: 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: 22). Essa vontade de memória é impulsionada pelo fenômeno que a telenovela representa no Brasil, como *narrativa da nação*, por promover a unidade e identidade nacional, criando um processo de *culto à ficção* e responsável pela formação de um repertório compartilhado.

A telenovela, portanto, ao renovar aspectos da memória, trabalha por torná-la um fenômeno coletivo. Ricoeur (2007) atenta, porém, para o fato de que é impossível narrar tudo. Os núcleos de ação, as personagens, o foro familiar, profissional etc. são escolhas do autor para contar determinada história. Mas para que isso aconteça, não basta o autor recolher testemunhos individuais. É necessário que as memórias tenham pontos de contato, que dialoguem, para que a lembrança seja reconstruída sobre uma base comum (Halbwachs, 2006). 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 cria 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, portanto, 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 (Halbwachs, 2006). A partir, portanto, das respostas obtidas nas entrevistas, das recordações pessoais, as lembranças foram 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: 9). Marilena Chaui<sup>3</sup> pontua que lembrar “não é reviver, mas refazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não sua mera repetição”.

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

### 3. A ficção televisiva como memória social e afetiva

Ao longo dos últimos cinquenta anos<sup>4</sup>, a telenovela destacou-se, entre outros aspectos, como “uma forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira” (Motter, 2001: 76). Essa memória se elabora por meio do jogo constante entre presente e passado e se enuncia por discursos, mas também pelos espaços e temporalidades ficcionais que remetem de maneira indelével a um momento histórico e social. Tal jogo permite a criação de “uma complexa estratégia retórica de referência social” (Bhabha, 2003: 206). Sobre esse aspecto de construção processual da memória coletiva e do sentido de pertencimento, Lopes (2004: 135) 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*”.

As memórias fazem parte de um *arquivo ao mesmo tempo pessoal e coletivo* e assim são retratadas e reproduzidas pela mídia a fim de eternizá-las. Além dos fatos históricos, documentais e das práticas culturais cotidianas, a memória pode surgir ou ser reativada pela televisão, 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 televisão, adquire proporções coletivas. Nos dias de

---

3 Na apresentação do livro *Memória e Sociedade* de Ecléa Bosi, p. 20-22. Citada por Ecléa Bosi (1987).

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

hoje, a influência das mediações das novas tecnologias de mídia funcionam “como veículo para todas as formas de memória” (Huysseu, 2000: 20-21).

Passamos, em seguida, a analisar alguns recursos comunicativos de operações mnemônicas da ficção televisiva no Brasil, quais sejam, a sua interpretação do passado e da história do País e a sua revisão da própria produção passada.

### *A ficção relembra o passado: história e época*

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: 7) 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.

A reconstrução histórica do passado tem sido feita basicamente de dois modos. O modo direto focaliza personagens ou fatos da história e o modo indireto, incide em tramas que são ambientadas no passado não originadas necessariamente por algum fato realmente acontecido.

A minissérie tem sido o formato que mais tem explorado o passado ficcional ou histórico. As chamadas *minisséries brasileiras*, produzidas pela 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.

Focalizamos aqui o período de sete anos em que existe o monitoramento do OBITEL, de 2006 a 2012.

Em 2006, a Globo produziu a minissérie *JK*, que acompanhou a vida do ex-presidente Juscelino Kubitschek, dos anos 1902 a 1976. Em 2008,

outra minissérie da Globo, *Queridos amigos*, ambientada em 1989, relembra as lutas do final da década de 1960 contra o regime militar no Brasil. O SBT exibiu, em 2011, a telenovela *Amor e revolução*, sobre o período da ditadura militar no Brasil. A reconstituição do passado também foi tratada através de temas bíblicos, como nas três minisséries *A história de Ester*, *Rei Davi* e *Sansão e Dalila*, exibidas pela Record em 2011.

Minisséries biográficas de cantores reconstruíram épocas da música popular brasileira. A Globo produziu *Maysa – Quando fala o coração*, em 2009, baseada na vida da cantora Maysa, retratando as décadas de 1950 a 1970; *Dalva e Herivelto* (2010) mostrava, além da vida amorosa dos protagonistas, a “era do rádio” no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960; a minissérie *Chico Xavier*, mostrava o médium mineiro divulgador da doutrina espírita no Brasil, e a série de docudramas *Por toda minha vida* exibiu, desde 2006, biografias de 15 personalidades da música popular brasileira de épocas passadas.

A telenovela também visita o passado quando conta histórias ambientadas em outras épocas e seus costumes. *Alma gêmea* (Globo, 2006), situada na década de 1920, e *Bang bang* (Globo, 2006), que remetia ao tempo do faroeste americano. Outras telenovelas foram *Os ricos também choram* (SBT), passada na década de 1930; *Paixões proibidas* (Band), 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.

No ano de 2007, a Globo apresentou as minisséries *Amazônia*, que retratou a formação da região e os problemas ambientais ao longo século XX, e *A pedra do reino*, adaptação da obra armorial de Ariano Suassuna, cuja trama se passava entre os séculos XIV e XIX. A emissora exibiu ainda as telenovelas *Desejo proibido*, mostrando a crise cafeeira dos anos 1930, e *Eterna magia*, os meados do século XX. Em 2008, produziu a minissérie *Capitu*, adaptação do romance de Machado de Assis, ambientado no século XIX, e a telenovela *Ciranda de pedra*, romance de Lygia Fagundes Teles que retratava os anos 1950. Entre os Casos Especiais, a Record exibiu *Os olhos de Pedro Antão e Sertão: Veredas*, adaptações de clássicos da literatura, e a Globo, *O natal do menino Imperador*, retratando a chegada, em 1808, da Família Real ao Brasil. Em 2009, foram exibidos a minissérie e o especial *Decamerão – A comédia do sexo* (Globo), baseados nos contos de Boccaccio, e o telefilme *Uns braços* (Record), adaptado do conto de Machado de Assis, ambientado em 1875.

Em 2011, a Globo produziu a telenovela *Cordel encantado*, com uma interessante e bem-sucedida combinação do Nordeste brasileiro com a corte europeia no começo do século XX, e a minissérie *O bem-amado*, um *remake* da história passada nos anos 1970. A Record apresentou o unitário *As mãos de meu filho*, adaptação do conto de Érico Veríssimo retratando os anos 1920, e o telefilme *Menino Grapiúna*, do romance de Jorge Amado ambientado nos anos 1920. Em 2012, através da reconstituição detalhada da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, a telenovela *Lado a lado* (Globo) abordou os conflitos sociais decorrentes do fim da escravidão e da emancipação da mulher. Finalmente, a minissérie *Subúrbia* (Globo) mostrou o cotidiano na década de 1990 de uma comunidade negra na periferia do Rio de Janeiro. A boa audiência obtida certamente deveu-se também à memória do passado vista em sua confluência com a percepção do presente (Bergson, 2010).

### *A ficção relembra a ficção: reprises e remakes*

Um dos mais tradicionais dispositivos de memória da ficção televisiva é a *reprise*. A 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. De 2006 a 2012, foram 17 telenovelas. Funcionando como arquivo de preservação da memória da emissora está o *Projeto Memória* das Organizações Globo, que tem o portal *Memória Globo*<sup>5</sup> como seu arquivo *online*. Por meio dele é possível acessar cenas, fatos marcantes, curiosidades e informações sobre os programas exibidos desde 1965. O projeto também publicou cinco livros com registros de programas, relatos de autores e uma biografia.

Em 2010 foi lançado o Canal Viva, 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. O canal já transmitiu 12 telenovelas das décadas de 1980 e 1990. Pensado para atender a um público composto por donas de casa e à demanda da classe C, que, cada vez mais, adere à TV paga, o canal tem tido entre os adolescentes um considerável público que comenta e repercute a programação nas redes

5 <http://memoriaglobo.globo.com/>

sociais. Atualmente, o Canal Viva está acima da média de crescimento do mercado de TV por assinatura e do aumento da base de assinantes, figurando entre os dez canais mais vistos. Através da programação desse canal, é possível ver um programa pela primeira vez, no caso da audiência jovem, e revê-lo no caso de audiência de adultos. Tece-se aí uma rede de memórias, um vaivém de tempos passados e presentes, de idades passadas e presentes: tanto ao ver atores e atrizes como eram no passado como ao ver como a ficção era feita no passado; tanto ao recordar um tempo da própria vida passada como assistir à ficção original e o sentimento 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).

O SBT e a Record também inserem em sua programação *reprises* de telenovelas e minisséries, às vezes no próprio horário nobre e no mesmo ano de sua estreia. 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).

Através da produção de *remakes*, os telespectadores são levados 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. Em 2006, a Globo produziu dois *remakes* de telenovelas, *O Profeta* (1977) e *Sinhá moça* (1986), e a Record exibiu a telenovela *Bicho do mato* (1972). Em 2008, a Globo regravou as telenovelas *Ciranda de pedra* (1981); em 2009, *Paraíso* (1982); e em 2010, *Ti-ti-ti* (1985). Ainda em 2010 a Record adaptou a minissérie *A história de Ester* (1998), e o SBT, a telenovela *Uma rosa com amor* (Globo, 1973). Em 2011, a Globo exibiu o *remake* da telenovela *O Astro*, escrita por Janete Clair em 1977.

Em 2012, a Globo produziu os *remakes* das telenovelas *Gabriela*, baseada num 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 devem seguir a tendência das releituras: pela Globo, *Saramandaia* (Globo, 1976), e pela Record, *Dona Xepa* (Globo, 1977).

### *A memória televisiva como “media event”: o carnaval relembra a telenovela*

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. A escola de samba Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente, do Rio de Janeiro, tornou-se *lugar de memória* da telenovela ao desfilar memórias sociais e afetivas a ela relacionadas no Sambódromo. Antes, produziu um *site* e uma revista eletrônica<sup>6</sup> revelando todo o processo que foi a recuperação da memória da telenovela com detalhes sobre os critérios de seleção dessa memória. A escola de samba fez uma pesquisa sobre as telenovelas mais lembradas (porque queridas) do público perguntando a cerca de 200 pessoas nas ruas, no *Facebook* e no seu *site* “Que novela marcou sua vida?”. Com base nas respostas, as lembranças foram reelaboradas, ressemantizadas, 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: 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 eram todas da Globo, sendo 28 produzidas nas décadas de 1970 (*Selva de pedra, O bem amado, Roque Santeiro, Dancin’ days*) e de 1980 (*Ti-ti-ti, Sinhá moça, O salvador da pátria*).

Uma história da telenovela foi recordada e televisionada através da memória social em forma de uma narrativa cantada, dançada, coreografada e desfilada por uma escola de samba. Caberia falar de uma “história popular televisiva”, configurada mediante a intersecção de exercícios de dramatização, condensação argumentativa, simplificação, tratamento dúctil do passado e de compartilhamento, como espaço de mediação, de uma “comunidade imaginada”, de uma certa memória comum. Essa memória é

6 Endereço eletrônico: <http://www.saoclemente.com.br>. Acessado em 6 de abril de 2013. Revista eletrônica G.R.E.S. São Clemente: [http://www.eupensomais.com.br/revista/saoclemente/?pg=auth&evento=revista&id\\_ConviteDestino=saolemente#/SAO%20CLEMENTE/14](http://www.eupensomais.com.br/revista/saoclemente/?pg=auth&evento=revista&id_ConviteDestino=saolemente#/SAO%20CLEMENTE/14). Acessado em 06/04/2013.

naturalmente nutrida por referentes existenciais, o que permite práticas de identificação guiadas por mecanismos de lembrança e de reconhecimento.

#### 4. A modo de conclusão

dentro do novo cenário cultural e comunicativo contemporâneo, constata-se que 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 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 assoma a importância da ficção televisiva com força redobrada na construção da memória midiática da nação.

#### Referências

- BENJAMIN, W. (1986). O Narrador. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp.197-221.
- BERGSON, H. (2010). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- BHABHA, H. K. (2003). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BOSI, E. (1987). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor.
- EDGERTON, G. (2001). Television as historian: an Introduction. In G. R. Edgerton & P.C. Rollings, (eds.), *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, pp.1-31.
- ELIAS, N. (1984). *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- GREEN, A. (1982). *O discurso vivo. Uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- HALBWACHS, M. (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- HEIDEGGER, M. (1997). A questão da técnica. *Cadernos de Tradução*, 2: 40-93.
- HERSCHMANN, M. & Trotta, F. (2007). Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional. In A.P.G. Ribeiro & L. M. A. Ferreira (orgs.), *Mídia e Memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, pp.71-92.
- HUYSSSEN, A. (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- LOPES, M. I. V. et al. (2013). A telenovela como fenômeno midiático. In M. I. V. Lopes & G. Orozco Gómez (orgs.), *Memória Social e Ficção Televisiva em Países Ibero-Americanos*. Porto Alegre: Sulina. Disponível em <http://obitel.net>. Acesso em 12/7/2013.
- LOPES, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, v. 3, n.1: 21-47.
- LOPES, M. I. V. (2004). Para uma revisão das identidades culturais em tempos de globalização. In M. I. V. Lopes (org.), *Telenovela. Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Loyola, pp.121-137.
- LOPES, M. I. V. (2003). A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Revista Comunicação & Educação*, 26: 17-34
- LOPES, M. I. V. et al. (2002). *Vivendo com a telenovela. Mediações, recepção e teleficionalidade*. São Paulo: Summus.
- MENDES, M. B. T. (2008). A ficção seriada na TV brasileira: uma prática sociossemiótica. *Revista Estudos Linguísticos*, v. 37: 273-280.
- MEYEROWITZ, J. (1994). *No Sense of Place*. Oxford: University Press.
- MOTTER, M. L. (2001). A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, 48: 74-87.
- NEIGER, M., Meyers, O. & Zandberg, E. (eds.) (2001). *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. London: Palgrave MacMillan.
- NEWCOMB, H. (1999). *La televisione da forum a biblioteca*. Milano: Sansoni.
- NORA, P. (1989). Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations* 26, Spring. Disponível em: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf> (Acesso em 12/7/2013).

- ODIN, R. (1985). Film documentaire, lecture documentarissante. In R. Odin & J. C. Lyant (eds.), *Cinémas et réalités* (pp. 263-278). Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne.
- RICOEUR, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp.
- XAVIER, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- YÚDICE, G. (2004). *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.