

MARIA LOURDES MOTTER

---

# A telenovela: documento

**MARIA LOURDES MOTTER** é jornalista, professora da ECA-USP e coordenadora adjunta do Núcleo de Pesquisa de Telenovela da ECA-USP.

# histórico e lugar de memória

*“Controlar o passado ajuda a dominar o presente, a legitimar tanto as dominações como as rebeldias” (Marc Ferro) (1).*

Investigar o cotidiano na telenovela nos permitiu identificar um modo fundamental de relação que ela mantém com a sociedade. Pudemos, a partir dessa categoria, entender melhor como se atenuam e se intensificam os diálogos que se processam entre ficção e realidade e como a produção de sentidos ganha em convergência quando a proximidade temporal reduz o distanciamento temático. A atualidade intensificada sugere o simultâneo, o presente compartilhado e a suspensão das linhas que desenham os contornos dos mundos do ser e do parecer.

A telenovela constitui um gênero amplo, abrangente, sob o qual subclasses de gênero se abrigam e se multiplicam nas combinatórias possíveis autorizadas pelo cruzamento de tendências, traços, marcas e influências diversas.

1 M. Ferro, *A Manipulação da História no Ensino e nos Meios de Comunicação*, São Paulo, Ibrasa, 1983, p.11.

Produtos típicos da indústria, como os da mexicana Televisa, convivem, sob igual denominação, com criações artísticas que carregam marca autoral e propostas que transcendem o melodrama, a simplificação narrativa, a linearidade das personagens, a economia cênica e se firma como dramaturgia de grande qualidade. Para essa última temos insistido na denominação *telenovela brasileira* (2) por se caracterizar pelo cuidado com todos os aspectos envolvidos no processo de produção, entendido como o espaço que vai da arte de fazer bons roteiros, sobre bons temas, para bons atores, à qualidade que se expressa na requintada produção audiovisual – com todas as implicações de preparação, elaboração e acabamento nas diferentes etapas produtivas.

Se o fio melodramático condutor da história, o apelo à emoção, o caráter de serialidade e duração a situam no espaço da novela, o compromisso social, um modo peculiar de estruturação do cotidiano e a incompletude – que lhe permite manter com o telespectador um diálogo vivo – configuram um fazer próprio, aprimorado e em permanente renovação que individualiza a telenovela como produção genuinamente brasileira (3).

O objetivo que orienta o presente trabalho não diz respeito, portanto, à telenovela tomada no seu sentido *lato*, mas no sentido *stricto*, no qual identificamos a característica universal do gênero que é o melodrama, à qual se acrescentou a dimensão social e um rigoroso critério de verossimilhança. Esse critério, levado às últimas consequências, dota-a de um caráter realista criador de uma impressão de realidade forte a ponto de, em alguns casos, quase fundir acontecimentos dos planos da ficção e da realidade.

Os exemplos são muitos. Já tratamos dessa questão em outros trabalhos (4). A retomada que ora empreendemos tem apenas por finalidade extrair daí os pressupostos necessários para pensar a telenovela como uma forma de memória que registra, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira. Sem qualquer veleidade de aprofundamento da dis-

cussão nos limites do presente texto, apenas buscamos demonstrar como a telenovela cumpre esse papel documental ao refletir e refratar o momento do qual ela participa enquanto ficção que se apropria do cotidiano e do qual participa inserida na vida diária do público telespectador.

É possível delinear uma história das transformações da vida cotidiana através da telenovela nos seus 40 anos (TV em geral) de existência e sua apropriação pela cultura brasileira. Nesse sentido, podemos tomá-la como documento de época, como memória histórica e promover seu estudo diacrônico. Nosso propósito tem um caráter sincrônico, ou seja, tomamos a telenovela em exibição para destacar as marcas de época que ela contém e que autorizam sua categorização como documento de valor histórico. A opção por trabalhar com o presente deve-se à universalidade do seu conhecimento e à possibilidade, aberta a todos, de estarem avaliando nossas observações seja pela memória recente do que já se construiu narrativamente, seja pelo processo de vir a ser dessa construção. Trata-se, pois, de trabalhar com um objeto disponível para observação e verificação dos aspectos que estaremos pontuando (5).

Partindo dos estudos da memória desenvolvidos por autores como Le Goff e Halbwachs, por exemplo, e de teorias da história elaboradas por Adam Schaff, Michel de Certeau e da escrita da história, numa discussão que envolve linguistas, semiólogos, filósofos e historiadores, propomo-nos a investigar os vínculos que a telenovela mantém com a história e com a memória enquanto arquivo de saber individual, cuja conservação e recuperação, sob a forma de lembrança, dependem predominantemente da memória do grupo, conforme orientação de Maurice Halbwachs em seu trabalho fecundo, e inacabado, sobre a memória coletiva.

Limitamo-nos a pensar como a telenovela constrói uma memória, ao mesmo tempo documental – por sua permanência física como produto audiovisual gravado, mas sobretudo por sua vinculação com o presente, que a impregna com suas marcas – e

2 M. L. Motter, *Ficção e Realidade: a Construção do Cotidiano na Telenovela*, tese de livre-doutoramento, São Paulo, ECA-USP, dez./1999.

3 Idem, "Telenovela: Arte do Cotidiano", in *Comunicação e Educação*, ano 5, n. 13, São Paulo, Moderna, set.-dez./1998, pp. 89-102.

4 Idem, Projeto e relatórios Fapesp *Ficção e Realidade: a Construção do Cotidiano na Telenovela*, São Paulo, NPTN-CCA-ECA-USP, 1995; "O Fim do Mundo: Ordem e Ruptura – Dias Gomes, um Autor em Busca de um Mundo Ético", in *Ética e Comunicação*, ano 1, n. 1, São Paulo, Fiam, jan.-jul./2000; "Telenovela: Crônica do Cotidiano", in *Ética e Comunicação* (no prelo); *Ficção e Realidade: a Construção do Cotidiano na Telenovela*, op. cit.

5 É o que faz o *Jornal Folha de São Paulo*. Ver nota 14.

coletiva – pelo compartilhamento dos saberes que ela difunde para seu amplo público. Este segundo aspecto vem sendo desenvolvido paulatinamente e já foi objeto de nossas discussões anteriores. Sua retomada, no contexto do presente artigo, tem por objetivo aproximá-lo do conceito de memória coletiva. O primeiro aspecto, ou seja, o caráter documental de época que vem se acentuando no modo brasileiro de fazer esse tipo de ficção, é uma reflexão nova no contexto das investigações que iniciamos no ano de 1995.

O telespectador registrará de algum modo as histórias a que assiste diariamente no horário nobre com graus variáveis de nitidez em razão da intensidade de seu envolvimento com as questões tratadas, que podem dizer respeito à situação, ao ator, à personagem, enfim, à imensa variedade de fatores estruturais ou conjunturais imbricados na telenovela, aí incluídos os seus, de caráter subjetivo (6), entre os quais suas próprias lembranças do passado. Por exemplo, as músicas que marcaram a vida das personagens também reavivam as marcas pessoais do telespectador. Além deste aspecto estritamente individual, a memória coletiva contribui para acrescentar traços ou destacar elementos com cores mais fortes. “Ao lado de uma história ciência, temos uma história vivida que constitui a memória coletiva, sujeita a deformações, mitificações e anacronismos. Ela é ao mesmo tempo um dos objetos da história e um nível elementar de elaboração histórica” (7). A memória coletiva, diz Halbwachs, “é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou que é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (8). No desenvolvimento contínuo da memória, os limites não são claramente traçados, mas irregulares e incertos e o presente não se opõe ao passado, antes configuram-se como dois períodos históricos contíguos. Ela é um quadro de analogias: nela, as similitudes ocupam o primeiro plano.

Os próprios meios atuam na preservação dessa memória coletiva retomando sob

variadas formas elementos que recuperam e presentificam o já acontecido. São exemplos as revistas especializadas que contribuem para divulgar a telenovela, ampliando seu raio de ação e recuperando sistematicamente o que já se converteu em passado. Do mesmo modo os cadernos e seções de jornais e revistas informativas, o rádio, e a própria televisão provocam lembranças e reforçam a memória quando fazem retrospectivas ou produzem programas especiais, como os comemorativos dos cinquenta anos da televisão brasileira (9) ou fixos como o *Vídeo Show*. A permanente citação que se introduz na própria telenovela, remetendo a lugares, personagens, situações, cumpre essa função rememorativa. O mesmo se dá quando a telenovela é recuperada e introduzida em outros itens da programação televisiva, como tema, paródia, ilustração, alusão ou como objeto de crítica. Todos esses usos atuam na propagação de um saber a respeito da telenovela, com alcance para muito além do telespectador habitual, funcionando também como um reforço para a memória.

Assim, a relação com a telenovela atinge uma outra audiência que não mantém com ela vínculos de fidelidade. Outros modos de envolvimento indireto com a telenovela podem ocorrer. Grupos profissionais, minorias, setores da sociedade, instituições, etc., têm sua atenção requisitada para avaliarem como estão sendo construídos – enquanto caracterização do grupo ou de indivíduos que o representam – e como os assuntos atinentes ao seu universo estão sendo tratados. A uma representação considerada inadequada ou distorcida, a reação tem que ser pronta e rápida. Neste caso, eles respondem, tomam partido, cobram correções ou se põem contra, quando não se instauram grandes polêmicas. Com frequência, são os próprios meios de comunicação que cobram a sintonia com a telenovela, pois os representantes dos grupos são instados, principalmente pela grande imprensa, a manifestarem-se sobre o tratamento que lhes é dispensado no contexto ficcional da história.

A citação é um modo casual e nem por

6 A construção das personagens da telenovela inclui aspectos do passado que justificam conflitos que se manifestam no presente da história. A relação de Helena e Pedro começa na adolescência de ambos e reaparece como *flash-back* presentificando aquele momento passado. A trilha sonora marca também a fase de suas vidas em que se formou o seu gosto, o que aparece pontuado pelas canções da época. Ela fala também das origens e das raízes culturais das personagens, como é o caso da música regional gaúcha, que preenche com sons típicos o espaço de Pedro, frequentemente compartilhado pelas personagens que nasceram e cresceram no Rio Grande do Sul. A trilha de Miguel acrescenta à personagem um traço identidade/familiaridade com influências musicais não de MPB mas hauridas através dos clássicos do cinema norte-americano.

7 M. L. Motter, *Ficção e História: Imprensa e Construção da Realidade*, op. cit., p. 77.

8 Idem, *ibidem*, p. 78.

9 Como a série *TV ano 50, TV Globo ano 35*, da Rede Globo, em exibição nos últimos meses de 2000 (out.-nov.), nas noites de sábado.

isso menos intencional de relação indireta que se estabelece com a telenovela. Pode ocorrer em artigos assinados, em editoriais dos grandes órgãos de imprensa e nas revistas informativas. Conforme já tivemos oportunidade de assinalar em outros trabalhos, afirmamos a telenovela como um referente (10) de amplo domínio público, que se constrói figurativamente, posto que sob a forma dramatizada. A construção de conceitos se processa paulatinamente e de forma concreta, favorecendo sua compreensão e recuperação quando tratados de forma abstrata, ou tematicamente. Assim, lembrar a telenovela no contexto desses discursos implica o esforço de recuperar elementos figurativos conhecidos para concretizarem o discurso temático, ou abstrato, que caracteriza os textos opinativos de que falamos. Por essa via, ela penetra em redutos antes reservados apenas à chamada alta cultura, como os clássicos da literatura, do pensamento filosófico, do mundo das artes.

## REFERENTE UNIVERSAL

Assim, os lugares nobres da produção editorial de caráter informativo, onde tradicionalmente o estilo mais próximo do literário se exercia buscando preservar a prática de uma retórica ligada à chamada alta cultura, sem concessões ao massivo (Martín-Barbero), voltam-se, paulatinamente, para a comunicação ao entender que seu universo de leitores é ou deve ser maior que uma reduzida elite. Ao trabalhar com os discursos presentes no amplo universo social, marca-se sintonia, simultaneidade, cumplicidade no compartilhamento de referenciais capazes de assegurar a interação entre os sujeitos da comunicação, situados em diferentes lugares sociais.

Longe de menosprezar a antiga cultura, ou cultura clássica, queremos apontar a vantagem de colocá-la em diálogo com a cultura massiva do presente, ampliando as possibilidades de acesso e de compreensão daquela num processo de legitimação e de

rompimento dos muros que isolam em diferentes espaços diferentes expressões da cultura produzida por homens genericamente iguais e desigualmente estratificados socialmente. Incluídos e excluídos na produção/distribuição do capital cultural acumulado no processo histórico de desenvolvimento humano.

Podendo penetrar em qualquer discurso, firma-se como motivo universal. Artigos, ensaios, editoriais de jornais e revistas informativas de prestígio fazem, sem constrangimento, referências a telenovelas, autores, personagens, temas, situações como recursos retóricos diversos de argumentação ou para indicar sintonia com o que está presente no horizonte cultural dos leitores, ou seja, com os discursos que circulam nos diferentes espaços da estratificação social. Entre esses discursos, podemos afirmar o da telenovela como sendo aquele dotado do dom da ubiqüidade posto ter presença em todos ao mesmo tempo, em razão da generalidade que assume ao atravessar territórios, ignorar fronteiras, penetrar em guetos e superar as diferenças sociais, econômicas e culturais.

A telenovela se oferece como uma ficção para todos (11), sem perder seu caráter de síntese, onde cada uma trabalha, por sua vez, aspectos da realidade cotidiana brasileira, colhidos em função das preferências, inquietações e em consonância com as vivências do autor, o que quer dizer de sua competência. Ou seja, ele (o autor-roteirista) trabalha com as temáticas e os ambientes que integram suas vivências, ele não contará bem histórias sobre mundos com os quais tem pouca familiaridade. “Cada autor tem seu universo ficcional e insere suas histórias nesse universo particular”, diz Aguinaldo Silva, e Sílvia de Abreu afirma: “escrevo sobre as questões que me incomodam”.

Do mesmo modo que um único romance não pode esgotar o universo que o autor busca recriar, também sua visão de mundo não se esgota aí. Antes, é não só o conjunto de sua obra e, mais que isso, a série de obras na qual esse conjunto se insere que irá dar contornos mais precisos à realidade que se foi construindo na recorrência que

10 Entende-se por referência o “conjunto de mecanismos que fazem corresponder a certas unidades linguísticas, certos elementos da realidade extralingüística” (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 35, apud N. H. Brandão, *Subjetividade, Argumentação, Polifonia: a Propaganda da Petrobrás*, São Paulo, Unesp, 1998, p. 47).

11 Importante considerar o que Goffman denomina *consumo secreto* ao falar das representações que o indivíduo faz de si mesmo em presença de outros. Transposto para a telenovela, o conceito se aplica perfeitamente aos telespectadores (principalmente aos homens) que, baseados no preconceito generalizado de que a telenovela é um gênero popular, feminino, sentimentalíde e menor, entendem prejudicial à sua imagem revelar seu gosto e o consumo do produto, o que resultaria um traço negativo para a impressão de superioridade que pretendem projetar para seus auditórios. Assim, seu interesse é distarçado, assim como o consumo se faz às escondidas ou sob protesto. Essa, entre outras razões, nos leva a afirmar que a telenovela alcança toda a sociedade brasileira (I. Goffman, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, trad. Maria Célia Santos Raposo, Petrópolis, Vozes, 1985, p. 46).

se localiza na totalidade das obras (12). Como nos lembra Halbwachs, “o espaço dos cientistas e dos pintores é construído por eliminação de outros espaços. Mas isto não prova que estes não tenham tanta noção da realidade quanto os outros” (13).

Por que seria de outro modo com a telenovela? Por que a ansiedade de querer ver nela a descrição científica explicativa e totalizadora da sociedade brasileira? Por que cobrar dela o que não se cobra de outras ficções como o romance, por exemplo?

Por terem custos diferentes para o consumidor? Destinarem-se a públicos numericamente distintos? A telenovela, enquanto texto, organiza os acontecimentos e encerra um modo de inteligibilidade, constitui um recorte e se impõe um limite, como todas as obras ficcionais ou factuais. Qualquer que seja a resposta às perguntas formuladas ela não resolverá a questão de base. O que incomoda – sem contudo mobilizar para a investigação, compreensão e estratégias de ação – é o poder subjacente ao contador de histórias e ao encantamento produzido pelo saber contar: os bons contam para o mar, que os ouve embevecido, os melhores contam para o oceano. O nosso problema, pois, tem sido compreender as histórias, pensar seu modo de construção, difusão e o que fazem delas os oceanos e os mares.

As diversas formas de interferência/ interação da telenovela com a sociedade ampliam a abrangência de seu alcance por envolver diferentes tipos de interesse. Pode-se dizer que o caráter de intertextualidade da telenovela brasileira, principalmente do horário nobre da emissora líder, tem uma potência que a coloca em posição de gerar discursos (14) e alimentar sua produção como nenhum outro produto da indústria cultural brasileira.

## FICÇÃO E PRODUÇÃO DE MEMÓRIA

As considerações tecidas até aqui atendem à necessidade de demonstrar a onipresença da telenovela no cotidiano da vida

brasileira. Sabemos que ela consolidou o formato de exibição diária, com duração de seis meses, podendo-se reduzir ou ampliar ligeiramente. Na sucessão das histórias, a última tende a diminuir a nitidez da anterior sugerindo superação e apagamento que as colocariam como produto de consumo imediato, descartáveis como o jornal do dia anterior, cujo destino é a lata de lixo.

Vendo por essa ótica, é o que acontece com o objeto jornal. Mas não se pode dizer o mesmo de seus conteúdos quando absorvidos, pois passam a fazer parte de nossa memória e orientam nossas reflexões, nossas decisões. Além de participar do nosso conhecimento individual sobre o mundo, ele terá exercido esse mesmo efeito sobre uma infinidade de outros leitores, ele repercutirá em outros meios e irá constituir uma memória coletiva sobre os assuntos pautados e irá se converter, ainda, em documento a ser incorporado ao acervo da empresa e de arquivos oficiais, enriquecendo-os e ampliando a memória a ser preservada para utilização como fonte disponível para diferentes finalidades.

Fonte secundária para os historiadores, mas primária para muitos, o que poderia ser superado e descartável para o analista ingênuo é, na verdade, um documento com caráter histórico. Para o historiador Marc Ferro o jornalista é o historiador do presente, posto que ele trabalha sobre o acontecimento imediatamente, no tempo curto da atualidade, enquanto a historiografia trabalha com o tempo longo da memória, vive de recuperar o passado.

Transferindo-se tais reflexões para a telenovela, pode-se observar que ela fala predominantemente do presente do qual incorpora o cotidiano nos seus múltiplos aspectos: modos de viver, de pensar, sofrer e conviver com a realidade em transformação. Aspectos não claramente perceptíveis ou não percebidos ganham nitidez, traçados com firmeza na ficção, antes que se consolidem como mudanças já estabelecidas nas práticas sociais.

Podemos dizer que a telenovela cumpre na ficção o papel que o jornal desempenha com relação ao factual. Enquanto ele

12 Por exemplo, no conjunto das telenovelas de Benedito Ruy Barbosa emerge paulatinamente a relação homem-terra, que vai sendo pontuada, cresce e assume a trama central em *O Rei do Gado*. No conjunto das telenovelas brasileiras podemos verificar como um outro tema, o da homossexualidade, vai se construindo ao longo do tempo.

13 M. Halbwachs, *A Memória Coletiva*, trad. Lurent Léon Schaffer, São Paulo, Vértice, 1990, p. 144.

14 No caderno Tudo, do jornal *Folha de S. Paulo*, de 29/10/2000, sob o título “Novela é Vitrine de Pequenos Negócios”, matéria de duas páginas discute os negócios que aparecem na telenovela *Laços de Família* e orienta os interessados em abertura de empresas para os investimentos necessários e erros que eles não devem cometer para ter sucesso no empreendimento (alguns são extraídos da própria telenovela, como por exemplo as consultas freqüentemente adiadas por Helena em decorrência de problemas de ordem pessoal).

trabalha com os aspectos pontuais do cotidiano em andamento, ela fala sobre hábitos, costumes, preocupações que perpassam a vida cotidiana de um momento que ela seleciona e fixa como ambiente socio-cultural para estruturar uma história. Ela mesma tecida de acontecimentos em sintonia com a realidade social, seus problemas, refletidos nos conflitos vividos no âmbito do privado, do individual das personagens.

Ao trabalhar com o presente ela constitui, com o jornal e outras mídias, como as revistas informativas semanais, o ponto de convergência do nível superior da ideologia do cotidiano, de que fala M. Bakhtin: “Existe uma parte muito importante da comunicação ideológica que não pode ser vinculada a uma esfera ideológica particular: trata-se da comunicação na vida cotidiana. Este tipo de comunicação é extraordinariamente rica e importante. Por um lado, ela está diretamente vinculada aos processos de produção e, por outro lado, diz respeito às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas”. Nela, o autor distingue diferentes níveis “determinados pela escala social que serve para medir a atividade mental e a expressão, e pelas forças sociais em relação às quais eles devem diretamente orientar-se” (15).

O nível inferior desliza e muda rapidamente, entre outras razões por não ser dotado de um auditório social determinado. Os níveis superiores da ideologia do cotidiano, “em contato direto com os sistemas ideológicos, são substanciais e têm um caráter de responsabilidade e de criatividade. São mais móveis e sensíveis que as ideologias constituídas (moral social, arte, ciência, religião)” (16).

A palavra que precede, constrói, acompanha e comenta a telenovela carrega e dá forma às manifestações ainda incipientes dos níveis inferiores que não adquiriram força para ganhar expressão clara e definida (17). Nesse sentido a telenovela demarca no horizonte social de sua época, ou de seu momento, os temas que pontuam as preocupações e os valores dominantes naquele período. Um estudo diacrônico da

telenovela poderá mostrar os principais indicadores de transformações por que passamos nos últimos 35 anos, do ponto de vista das temáticas focalizadas em cada uma e do universo em que as histórias se desenvolvem. A mesma possibilidade existe em relação ao processo de aperfeiçoamento técnico que ela própria registra, o que foge ao nosso interesse no momento.

Pierre Nora lembra que “a memória coletiva, definida como o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado”, pode à primeira vista opor-se quase termo a termo à memória histórica como se opunham antes memória afetiva e memória intelectual. Até nossos dias história e memória confundiram-se praticamente e a história parece ter-se desenvolvido “sobre o modelo da rememoração, da anamnese e da memorização”. Os historiadores davam a fórmula das “grandes mitologias coletivas [...] ia-se da história à memória coletiva”. Mas toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata, em grande parte fabricada ao acaso pela mídia, caminha na direção de um mundo acréscimo de memórias coletivas” (18).

A telenovela, assim como a definimos, independentemente das possibilidades metodológicas de aferição e mensuração, permite-nos afirmá-la como um centro de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção de memória. No jogo que se estabelece entre esses diferentes aspectos, o presente com suas marcas de época tais como o cenário, os comportamentos e os conflitos traz o passado com seus cenários, comportamentos e conflitos, num diálogo em que se processam a rememoração e o mapeamento do presente em construção apontando já para o futuro. Nesse trabalho complexo, tenta-se adiantar para o telespectador o que lhe chega sempre com atraso: a compreensão do presente antes que ele se converta em passado.

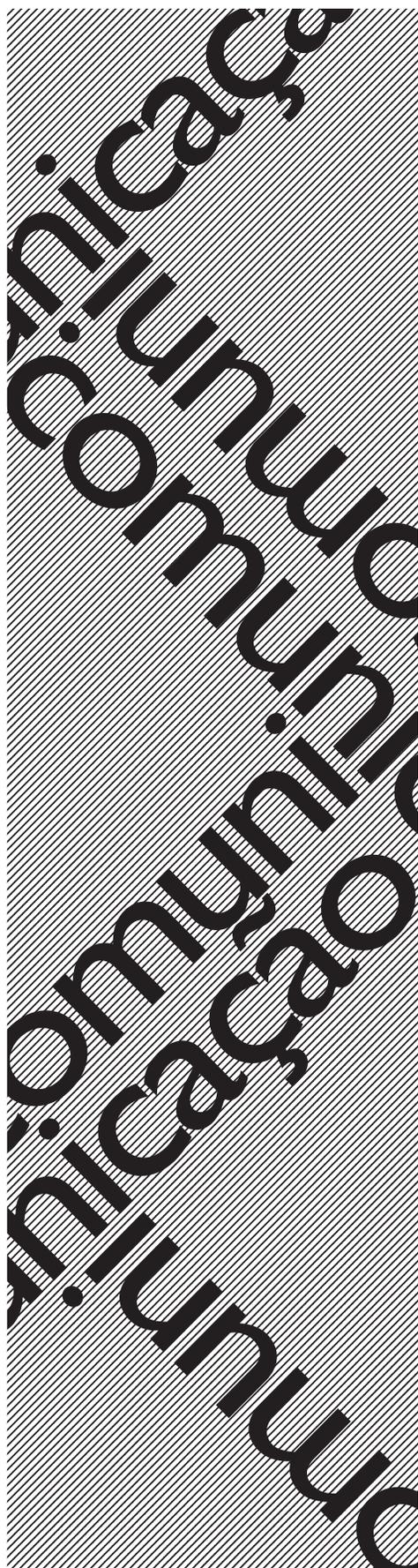
As interações entre a telenovela como uma vertente da memória coletiva e as memórias individuais podem se explicar a partir das considerações de Halbwachs. Não é raro atribuímos a nós mesmos e como se

15 M. Bakhtin, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo, Hucitec, 1981.

16 Idem, *ibidem*, p. 120.

17 Estamos trabalhando com o conceito de ideologia de M. Bakhtin, como está definido em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Nessa obra o autor analisa os níveis da ideologia do cotidiano referindo-se à imprensa como a instituição que está em contato com o nível superior da ideologia do cotidiano. Entendemos ser possível aplicar a categorização à mídia como um todo, que à época do autor era representada apenas pela imprensa. No uso que fazemos do conceito, aplicamo-lo à telenovela, metonimicamente, como parte privilegiada de expressão da ideologia do meio TV.

18 J. Le Goff, *História e Memória*, trad. Bernardo Leitão et. al., 4ª ed., Campinas, Editora da Unicamp, 1996, pp. 472-3.



fossem originária e exclusivamente nossas idéias, reflexões, sentimentos e paixões inspirados pelo nosso grupo. Quantas vezes exprimimos como se fossem pessoais reflexões tomadas de jornais, livros ou conversas.

“Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos espantaríamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós. ‘Já tínhamos pensado nisso’: nós não percebemos que não somos senão o eco” (19).

“O alargamento do círculo de amizades e das leituras leva a que reconhecamos o mérito desse ecletismo que permite ver e conciliar diferentes aspectos das questões e das coisas. Mas, com frequência, nossas opiniões, sentimentos e preferências não são mais que a expressão dos acasos que nos colocaram em relação a outros grupos e das influências que exerceram sobre nós. Acreditamos pensar e sentir livremente na medida em que cedemos sem resistência a uma sugestão de fora. É assim que a maioria das influências sociais a que obedecemos com mais frequência nos passam despercebidas” (20).

Assim, ao lado de funções ligadas à recuperação de memória, 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. Enquanto materialidade, preservada sob a forma de dispositivo técnico de conservação (21), permitimo-nos entendê-la como *documento de época*.

É, pois, com apoio nas possibilidades abertas pela *nova história* (22) que nos permitimos compreender a telenovela (no contexto da televisão e da mídia em geral) inserida na cultura brasileira como *um lugar simbólico da memória coletiva*, onde cada uma constitui um documento portador das marcas de mudanças culturais. Neste sentido, portanto, consideramos ser possível enunciar o caráter da telenovela como *documento de época*, visto cristali-

19 M. Halbwachs, *A Memória Coletiva*, op. cit., p.47.

20 M. L. Motter, *Ficção e História: Imprensa e Construção da Realidade*, pp. 81-2.

21 Conforme já mencionamos, as referências constantes às telenovelas já exibidas, bem como sua reapresentação inserida na grade da emissora como *Vale a Pena Ver de Novo*, assim como os *remakes* ou seus fragmentos em outros programas, reavivam a lembrança da telenovela e, com ela, reitera-se o seu poder de memória.

22 A nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o *paradigma* tradicional (Thomas Kuhn) que diz respeito essencialmente à política (narrativa dos acontecimentos, vista de cima e baseada em documentos). A nova história passa a interessar-se por virtualmente toda a atividade humana, uma história total, tendo por base filosófica a idéia de que a realidade é social ou culturalmente construída. Ver P. Burke (org.), *A Escrita da História. Novas Perspectivas*, trad. Magda Lopes, São Paulo, Unesp, 1992.

zarem-se nela as práticas que não adquiriram formas acabadas e, portanto, força de regra ou norma para todo o conjunto social.

Tentaremos demonstrar, a partir dos elementos mais superficiais, portanto mais evidentes, como se expressa, na telenovela *Laços de Família*, de Manoel Carlos (TV Globo, 20h30, ainda no ar em novembro de 2000), o caráter documental de época, em particular no que diz respeito ao modo de constituição da família, atividades econômicas e profissionais, comportamento dos jovens, relações pais e filhos.

## LAÇOS DE FAMÍLIA

### A história

*Laços de Família* conta, em síntese, o drama familiar decorrente do amor de duas mulheres, mãe e filha, pelo mesmo homem

e se desenrola sustentada pelas relações que se estabelecem entre o núcleo principal de Helena (Vera Fisher), o de Alma (Marieta Severo), onde está Edu (Reynaldo Gianecchini), e o de Miguel (Tony Ramos), aos quais outros subnúcleos se subordinam, já que constituem conjuntos secundários envolvendo relações de trabalho, de parentesco, afetivas e de amizade.

Cada núcleo desenvolve relações que categorizamos como pertencentes aos domínios: família, trabalho e relações pessoais. As várias faixas etárias representadas recobrem a diversidade própria do universo familiar e constituem o liame vivo das gerações, indo dos bebês para a criança, passando pelo pré-adolescente – pouco expressivo, até agora –, pelas ainda adolescentes, pelos jovens, para a maturidade, à geração dos pais de Capitu, à terceira idade. Nesse universo, em que cada qual vive o seu tempo, armam-se os conflitos que ameaçam desatar e mesmo romper os laços que unem a família.

### Universo familiar: as gerações

Bebês	Nina, filha de Fred (Luigi Baricelli), Bruninho, filho de Capitu (Giovanna Antonelli)
Crianças	Rachel (Carla Diaz), filha de Ivete (Soraya Ravenle) e Viriato (Zé Vitor Castiel)
Pré-adolescente	Tide (Samuel Melo), filho de Laerte (Luciano Quirino)
Adolescentes	Íris (Deborah Secco), Ciça (Júlia Feldens), Socorro (n/c) e Estela (Júlia Almeida)
Jovens	Edu (Reynaldo Gianecchini), Paulo (Flávio Silvino), Capitu, Fred, Camila (Carolina Dieckmann), Clara (Regianne Alves) e Severino, Rita (Juliana Paes)
Maturidade	Miguel (Tony Ramos), Helena (Vera Fischer), Alma (Marieta Severo), Cíntia (Helena Ranaldi), Pedro (José Mayer), Danilo (Alexandre Borges), Sílvia (Eliete Cigarini), Alex (Daniel Ventura), Romeu (Paulo Zulu), Glória (Xuxa Lopes), Rodrigo (Paulo Figueiredo), etc.
Terceira idade	Pascoal (Leonardo Villar), Ema (Walderez Barros), pais de Cíntia, Olívia (Marly Bueno) e Eládio (Humberto Magnani); Aléssio (Fernando Torres), marido de Ingrid (Lília Cabral) e pai de Helena; mãe de Miguel, Nilda (Yara Lins), e Irene (Cléa Simões), antiga babá de Ciça e agregada da família.

## Constituição da família

Na análise da constituição dessas famílias, observa-se que elas estão longe de representar o modelo canônico de um casal com filhos, onde a chefia é exercida pelo homem, reafirmando-se, na ficção, a mudança e a diversidade que caracterizam o conceito atual de família na prática da vida cotidiana das pessoas. Tomando-se os núcleos principais de Helena, Alma e Miguel temos: Helena, mãe solteira com dois filhos de pais diferentes; Fred, casado, pai de um bebê, está em processo de separação da mulher, enquanto a irmã, Camila, solteira, acaba de confirmar que está grávida. A chefia da família é de Helena, a quem cabe a responsabilidade de manter a casa e sustentar a família. Camila é estudante e Fred um engenheiro que ainda não exerce a profissão e sustenta, com a ajuda da mãe, sua própria família dando aulas. Além da empregada, incorporada à casa de Helena, está sua jovem irmã, nascida do segundo casamento de seu pai. Trata-se de uma família monoparental feminina, com arranjo familiar (23).

Subordinados a este núcleo, estão os funcionários da clínica da qual Helena é sócia. Duas personagens são solteiras, uma delas, o médico, tem um filho, indicador de que já foi casado. Ivete, outra funcionária e amiga de Helena, é casada com Viriato e tem uma filha, ainda garota. Ambos trabalham, mas os indícios são de que a mulher é quem mais contribui para a renda familiar. Esta família pode ser classificada como nuclear feminina.

Vinculado ao núcleo de Helena, o núcleo de Porto Alegre tem curta existência. Talvez o suficiente para tornar-se passado na vida das personagens ligadas a Helena, deixar marcas da cultura regional nessas personagens e caracterizar o haras como um espaço marcado por recordações ligadas à vida campeira. A morte de Aléssio deixa viúva Ingrid – mulher de seu segundo casamento –, com a responsabilidade dos negócios da família, pela filha Íris e pela agregada Socorro.

Com o assassinato da personagem, no Rio de Janeiro, o núcleo se desfaz. Íris e Socorro vão constituir junto com Pedro um arranjo familiar.

Alma está no quarto casamento. Três vezes viúva, sem filhos, sustenta o marido, constituindo com ele uma família nuclear feminina. Mas, como tem sob seus cuidados os sobrinhos Edu e Estela, temos também um arranjo familiar.

A esse núcleo se vincula o de Cíntia, por relações de trabalho. Vive com a mãe, que por sua vez está no segundo casamento. Trata-se ao que parece de um arranjo familiar. Podemos considerar um outro núcleo, formado pelos empregados do haras, cada qual vivendo sozinho, como famílias monoparentais.

O núcleo de Miguel, viúvo com filhos, com a mãe e uma agregada, pode se classificar como monoparental masculino com novos arranjos familiares.

Ligado a esse núcleo por relações de trabalho, está a família de Pascoal, constituída por ele, a mulher, a filha, o neto e uma amiga da filha. Trata-se de uma família nuclear, com arranjos familiares e novos arranjos. Do ponto de vista econômico, é a filha Capitu, mãe solteira, quem mais contribui na renda familiar.

Pelo exposto, pode-se concluir que a constituição da família nesta telenovela tem na antiga forma padrão, de um casal com filhos, apenas um caso, que é o de Viriato. Outra família que se apresentava como dentro do modelo clássico era Fred (filho de Helena), Clara e Nina. Mas essa situação já se alterou com a volta de Fred para a casa da mãe. Também se verifica como as mulheres contribuem para a renda familiar ou mesmo são as responsáveis pela economia, seja com seu trabalho (Helena, por exemplo), com a administração de bens da família (Alma), gerindo um *pet shop* e trabalhando como veterinária (Cíntia), como recepcionistas, esteticistas, domésticas, balconistas, floristas, etc. Assim, a configuração da família, na telenovela, revela a mudança por que passou esse conceito na prática social. Sabe-se, contudo, que o antigo modelo permanece como o modelo ideal

23 Classificação inspirada na categorização utilizada por Anamaria Fadul em sua pesquisa *Telenovela e Sociedade no Brasil: a Evolução das Temáticas Sócio-demográficas, 1995-98* (CNPq/USP – Relatório de Pesquisa).

de família, a despeito da realidade concreta que alterou não só sua composição, como também o conceito de chefia e a clássica figura do provedor masculino. Assim, os novos formatos de família que aparecem na ficção de Manoel Carlos constituem um esforço no sentido de reconfigurar conceitos para adequação às práticas transformadas já consolidadas pelo uso.

## Atividades econômicas e profissionais

Do ponto de vista das atividades econômicas temos uma clínica que associa estética e medicina alternativa, a Naturallis; um haras, como atividade de criação de cavalos e investimentos; uma livraria, editora e café, a Dom Casmurro; uma floricultura e um *pet shop*.

Vivemos em ritmo de inauguração de *shoppings*, megalivrarias, da produção de flores em grande escala, do paisagismo e do culto do corpo sob múltiplos aspectos, indo da tradicional cirurgia plástica às modernas técnicas de rejuvenescimento, além das práticas de modelagem corporal das academias que garantem a escultura e a forma física de acordo com os cânones da moda. Surge uma nova modalidade profissional: o *personal trainer*. Se o avanço da ciência médica ampliou a esperança de vida, não basta viver mais, é preciso ter qualidade, é preciso deter o envelhecimento. Viver bem significa preservar a vitalidade, eliminar a dor e reduzir o *stress*, mas significa também estar feliz com a aparência.

Aqui se associam a acupuntura como especialidade médica e a estética como uma atividade profissional de alta especialização. Ambas se encontram marcadas com possibilidades crescentes de aceitação e expansão na nossa era do culto à imagem. Hoje, jovens mal saídas da adolescência submetem-se a arriscados procedimentos cirúrgicos para se enquadrarem no padrão de beleza. Implantes de silicone, lipoescultura, entre outros, tornaram-se procedimen-

tos usuais. Vivemos sob o império da estética, seja no sentido de preservar, seja no sentido da transformação.

Enquanto campo de opção profissional, atender a esses anseios de nosso tempo equivale a uma garantia de uma opção promissora.

A ecologia pensada nos anos 80 como preservação da natureza (vegetal e animal) engloba agora todas as formas de relação do ser com o ambiente físico e social. A natureza já tendo conquistado o respeito das novas gerações, ganha o cenário o respeito aos animais e cuidados que incluem alimentação, espaço, tratamento adequado, enfim, que dizem respeito à prevenção de doenças e recuperação de sua saúde. Surgem e proliferam as clínicas veterinárias, principalmente para atender os bichos de médio e pequeno porte criados como animais de estimação no ambiente urbano. Os *pet shops* oferecem tudo para esse mundinho: o banho, a tosa e uma infinidade de mimos para os novos membros da família.

Ainda maior atenção merecem os animais de grande porte destinados à produção de leite ou ao abate. As técnicas de inseminação artificial geram uma casta de reprodutores bovinos e eqüinos. O hipismo, modalidade esportiva de elite, começa a se popularizar enquanto outras práticas esportivas tornam o cavalo objeto de admiração e desejo. Redescobrem-se suas habilidades, força, elegância e beleza. Sobre tudo quando, no que se refere ao hipismo clássico, o Brasil começa a despontar para o mundo, competindo como favorito nas Olimpíadas de 2000.

Se em décadas anteriores surgiram e se expandiram os rodeios, atraindo o interesse de pessoas ligadas ao universo rural, hoje eles se firmaram como espaço que une o rural e o urbano. Em torno deles, criou-se uma esfera de negócios que inclui o turismo e um amplo segmento de comércio de produtos típicos do mundo eqüestre, em meio à emergência da agropecuária como setor de produção de cultura.

Tudo isso vitaliza e amplia o campo de ação de um profissional, o veterinário, responsável pela saúde, vitalidade e bom de-

sempenho dos animais, que exigem atenção proporcional ao seu valor de mercado. A criação de animais e, em particular, do cavalo exige uma equipe de apoio para os cuidados diários que vão da compra de produtos ao controle da alimentação, higiene, exercícios, etc.

Na telenovela, são essas as atividades predominantes: clínica de estética, comércio livreiro e criação de equinos. As profissões das personagens se ligam de algum modo a elas. Se também temos um médico acupunturista, temos um outro que vacila sobre a escolha da medicina tradicional. Ele já manifestou, em conversa com Miguel, estar considerando seriamente a possibilidade de optar por uma linha alternativa. Atualmente a personagem tenta exercer a medicina num pronto-socorro.

Pascoal é revisor e sua filha Capitu e a amiga Simone são garotas de programa, enquanto a mãe trabalha em casa como costureira. Uma personagem secundária é cantora lírica e o marido trabalha como ator em peças infantis. A crise de emprego está pontuada na situação de Fred, a quem já nos referimos. Engenheiro de formação, não consegue exercer a profissão. A necessidade de sustentar a família leva-o a dar aulas para sobreviver.

O profissional recém-formado não está seguro do que quer, como já manifestou Edu, e os jovens da história, como demonstra a indefinição generalizada quanto à carreira a seguir, vêm-se obrigados a fazer uma escolha profissional precocemente e se sentem despreparados e inseguros. Camila já mudou de curso, Estela hesita e fala em fazer curso de fotografia. Íris gosta de cavalos mas sob pressão da família, que a quer estudando, pensa na possibilidade de fazer curso de informática. Em síntese, todos eles estão inseguros e refletem as dificuldades comuns a tantos outros em meio a tantas incertezas, as decorrentes e próprias da idade e, sobretudo, as que resultam das indefinições quanto ao futuro numa sociedade em rápida transformação.

Capitu faz um curso de direito. Sua escolha parece mais madura, provavelmente por ter sido feita mais tarde e como alterna-

tiva para a vida que leva, chantageada pelo pai de seu filho, acuada e submetida por um cliente que tem sido responsável pela sequência de violências físicas e morais praticadas contra as pessoas que a cercam. Essa situação mostra o lado escuro de uma atividade glamourosa na aparência em razão mesmo de transitar pelos corredores sombrios da alta burguesia, que paga regamente pelos serviços prestados. Não exatamente por generosidade mas pelo caráter sigiloso das relações. Na malha de segredos que se tece, articula-se um submundo de intrigas, ameaças, chantagens, extorsões, revelador de seres cúpidos e mesquinhos, de onde as presas não conseguem escapar. Elas também precisam resguardar o segredo da vida dupla: de boa filha de família e de prostituta de luxo.

Essa nova modalidade de prostituição é moderna sem ser tão recente e mostra tendência à expansão em momentos de crise econômica, crise de emprego e exacerbação do consumo. Contribuem as incertezas das escolhas profissionais e a beleza como mais um bem de consumo a ser adquirido com dinheiro e disciplina. A revista *Época*, em edição de 23/10/2000, começa uma série de três reportagens sobre garotas de programa. Lamentando a falta de dados confiáveis, a revista cita uma pesquisa. Realizada em Belo Horizonte ela estima em 1,1 milhão o número de profissionais no país. “Se estiver correta, o Brasil tem quase tantas prostitutas quanto professores do ensino fundamental – e a profissão representa uma faixa significativa do mercado de trabalho, sujeita apenas ao Código Penal, sem direito a benefícios ou à proteção legal” (24).

Esse interesse pela temática que vem assumindo o primeiro plano na história reafirma nossas pesquisas anteriores sobre o caráter de pauta da telenovela. O elemento mais polêmico sendo dado pela categoria “garota de programa”; é ele que será tema da matéria de capa da revista informativa, sem qualquer alusão ao inspirador da série de reportagens. Ele também está presente na *Revista da Folha* (25) como matéria de capa. Já afirmamos essa situação como uma inter-

24 Revista *Época*, Rio de Janeiro, Ed. Globo S/A, ano III, n. 127, 23/10/00, p. 63.

25 “Guerra na Noite: Garotas de Programa Invadem Redutos de Patricinhas e Provocam Confusão”, in *Revista da Folha*, ano 9, n. 443, São Paulo, 5/11/00, capa.

ferência da ficção na realidade.

Outros temas delicados são tratados ainda em *Laços de Família*. Um deles é o caso da impotência de Viriato, que ganha um plano frontal, e vem sendo discutido com clareza, enquanto se busca, com o apoio familiar, no caso da mulher, uma solução médica para o problema. O autor inaugura, em tempos de “viagra”, de legitimação do prazer sexual para ambos os sexos, de preservação da saúde, de cuidados com o corpo e com o retardamento da velhice, no espaço da telenovela, a quebra do tabu sobre a intimidade, rompendo o segredo e o silêncio que já desfez muitos laços de afeto e condenou à tortura injustamente um número nunca sabido de pessoas.

O autor constrói personagens jovens, mostrando as ambigüidades próprias da idade. Destacamos Íris e Ciça como exemplos de jovens (ainda adolescentes) construídas com alto teor de verossimilhança; seus comportamentos expressam a falta de medida, ousadia, arroubos e inconseqüência de uma ampla faixa de jovens que gozam de liberdade de expressão e não alcançaram ainda o equilíbrio exigido dos adultos. O autor introduz bambém na sua ficção uma variável de nossa época, conseqüência das mudanças no modo de ser da vida em família, que é o novo papel do homem com relação aos filhos. Eles assumem cuidar deles com doçura, naturalidade e sem reclamações, o que sugere um comportamento plenamente assimilado e incorporado como prática cotidiana. É o caso de Miguel e Fred, e de Laerte, o médico que trabalha na clínica de Helena. Nos três exemplos temos homens empenhados em cuidar de filhos em diferentes faixas etárias. Fred cuida de Nina, que tem um ano, é ainda quase um bebê. Laerte cuida do filho de 11 anos, um pré-adolescente, e Miguel de um filho adulto, 23, com seqüelas de um acidente, e Ciça, 20, e comportamento ainda de adolescente.

Manifestações de preconceito vêm dos mais velhos, como Alma e a mãe de Capitu. “Uma mulher dessas”, diz Alma com relação a Helena, que tem o dobro da idade de Edu, “pode ser uma armadilha na vida de

um jovem com a vida inteira por construir” (26). Helena teve que enfrentar o preconceito do pai, quando engravidou aos 18 anos. É, pois, compreensível a naturalidade com que encara a gravidez da filha: ela mesma duas vezes mãe solteira. Contra o negro não se registram expressões de preconceito, apenas estereótipos positivos, idealizações, fantasias sobre seu desempenho sexual (em relação a Laerte).

A violência do trânsito e a violência urbana em sentido amplo são objetos de consideração do autor que insiste com episódios de acidentes, de doenças provocadas por eles ou não, e apresenta uma situação de seqüestro com morte por assassinato. Lembra ele oportunamente de articular em suas tramas a prevenção do câncer de próstata, já apresentou uma morte por câncer e irá, segundo consta, focalizar a leucemia e as possibilidades que a medicina oferece para transplantes de medula.

A inclusão do portador de deficiência física, conseqüência de um acidente de carro, mostra o esforço da vítima, as novas possibilidades trazidas pelo avanço científico e tecnológico e o apoio da família no trabalho de recuperação. Enquanto se desenvolve esse processo, trabalha para o pai, assim como a irmã Ciça, e exercita-se como fotógrafo. Os tipos masculinos são bem diferentes entre si, mas o tema será objeto de análise em outro trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendemos esgotar os exemplos. Acreditamos ter sido possível demonstrar como a telenovela está marcada pelo presente que vivemos. Os novos hábitos e comportamentos ainda pouco percebidos na vida cotidiana de parte significativa da audiência estão articulados na ficção antes mesmo que sejam plenamente aceitos e transformados em conhecimento sobre a realidade.

Ela procura fazer ver o que na prática é ainda invisível ou difusamente percebido. Nesse sentido, podemos dizer que ela cons-

26 Material de divulgação da Rede Globo, Rio de Janeiro, CGCOM, 29/6/2000.

titui um importante documento sobre os dinâmicos processos de mudança em curso. Mais que isso, ela é memória no sentido do que ela guarda e no sentido daquilo que ela faz guardar enquanto registro na memória coletiva, com maior força de permanência que outros geradores de memória por sua duração e por ser única para os milhões de telespectadores. Por esse mecanismo social ela tenderá também a permanecer na memória de cada indivíduo.

Independentemente de uma avaliação da telenovela como um todo, os aspectos levantados sobre o modo de constituição da família, as questões ligadas ao trabalho/emprego, às atividades empresariais, ao comportamento dos jovens, às relações pais e filhos, à situação do homem e da mulher quanto a uma nova configuração do papel econômico e social de cada um, percebe-se forte analogia entre a telenovela e uma situação que se delinea na realidade social concreta. Naturalmente sem pretensão de uma grande abrangência, do ponto de vista da representação ficcional, já que ela está circunscrita a situações típicas expressas por setores da classe média, que tem na própria denominação a marca de posição intermediária entre a classe dominante e a expressiva maioria, que pertence aos segmentos socioeconômicos mais baixos.

Todavia, são elas, as classes médias, que constituem um ponto de irradiação e de apoio para os estratos mais baixos. Para

Lefebvre, “é a relação delas com as coisas e com os bens que se generaliza. Desde que elas existem, essas camadas médias procuram sua satisfação: satisfações detalhadas e detalhes das satisfações. A vontade de força e poder lhes escapa, a vontade de criação mais ainda, por outras razões. A respeito delas seria inoportuno falar de um ‘estilo’. Trata-se antes de uma falta de estilo. Estendeu-se à sociedade inteira esse gênero de vida” (27).

Dentro dos limites da ficção, e da telenovela como gênero e formato, pode-se encontrar a lógica que orienta seu modo de reconstruir o universo social. Não podendo ultrapassar as margens de um recorte, atesse ao estritamente particular, trabalha-se com o que é universal, válido para todo o grupo, porém representado pelo segmento que, não tendo a maior expressividade numérica enquanto estrato social, compartilha com todos os outros segmentos os problemas que os afetam. Sua posição intermediária a coloca em interlocução com a base e o ápice da pirâmide social. Seu gênero de vida resulta em um padrão a partir do qual se examinam as especificidades. Para cima (estratos sociais mais altos), elas são um ponto de partida, para baixo elas são um ponto de chegada ou um ideal a se alcançar. O uso que dela faz a ficção constitui mais um recurso a essa lógica do que um privilégio estético e politicamente manipulador da realidade.

27 H. Lefebvre, op. cit., p.102.

