

Telenovela e memória social

*Roberta Manuela Barros de Andrade**

Resumo

Um dos principais mecanismos de construção da memória social são, sem dúvida, os meios de comunicação de massa. Essa memória social que é hoje, em parte, construída pelos meios de comunicação de massa, adquire uma conotação especial através de um dos produtos culturais de maior sucesso na história da televisão brasileira – as telenovelas. As telenovelas são, creio, um lugar privilegiado de análise porque reatualizam a antiga reflexão que une narração e memória. Nas telenovelas brasileiras, percebe-se a conjunção de certas matrizes culturais que são essenciais para a instituição de uma memória social.

Palavras-chave: telenovela, imaginário, memória.

Sociedade de consumo, memória e construção midiática

Quais os mecanismos de construção da memória social? Como tais mecanismos se estruturam na sociedade contemporânea? Como podemos traçar uma relação entre os elementos formadores da memória social e a sociedade de massa da qual fazemos parte? Uma possibilidade de compreensão para estas questões engloba uma reflexão sobre a complexa relação entre memória social e consumo. Se o filósofo alemão Feuerbach estava certo ao afirmar que “somos o que comemos”, podemos concluir ainda que somos o que consumimos e o que consumimos, de uma forma ou de outra, incorpora-se à nossa história pessoal e coletiva.

Nos últimos anos, vi circular na internet um daqueles testes bem-humorados para detectar a idade de nossos companheiros que olvidam a qual geração pertencem. Havia cerca de 100 questões a serem respondidas. Cerca de 80% delas diziam respeito aos bens de consumo mais famosos durante certo período social. Quem não lembra de ter anexado a seu guarda roupa as famosas meias *Iurex*, aquisição necessária à entrada no mundo das discotecas nos anos 70? Quem não lembra das famosas calças bocas-de-sino? Quem não tomou na vida um guaraná Sukita? Que homem elegante teria se privado de passar brilhantina no cabelo para freqüentar as famosas sessões de cinema do centro da Cidade? Os exemplos são exaustivos e indicam que muitas de nossas lembranças de um passado próximo ou distante remontam ao consumo de certos bens que se incorporaram à memória social, sendo mediadores dos mecanismos de formação de nossas lembranças, sejam elas individuais ou coletivas.

No entanto, lembro que se esta sociedade de consumo se funda ainda na aquisição de bens, esses bens são modelados pelos meios de comunicação de massa. Muito do que incorporamos à nossa memória vem daquilo que nos é repassado pela mídia. Para pensar a memória social, será forçoso, então, incluir em nossas reflexões a antiga e sempre polêmica inserção dos meios de comunicação de

massa na vida cotidiana. Ao debruçar-me sobre esta questão, parto do princípio de que a mídia deve ser encarada como um agente que, dispondo de regras e poderes específicos, tem a capacidade de operar a própria construção dos sistemas de representações (FAUSTO NETO, 1989) que forjam a memória social. Defendo aqui a idéia de que a memória social é, hoje, em parte construída pelos meios de comunicação de massa, em especial, por um dos produtos culturais de maior sucesso na história da televisão brasileira – as telenovelas. Acredito que na presença das mais diversas dimensões da realidade inseridas nas telenovelas, estão embutidos resíduos do próprio imaginário social brasileiro.

Em linhas gerais, quando falo em imaginário me refiro, concordando com Baczko (1984), a dispositivos simbólicos que asseguram a um grupo um esquema efetivo de interpretação de experiência individual, complexo e variável; uma cota de espera e de esperança, uma fusão, no mosaico de uma memória coletiva, das lembranças e das representações de um passado distante ou próximo, como também visões do futuro nas quais se apresentam as obsessões e os fantasmas tanto quanto as esperanças e os sonhos coletivos. Para esse autor, é através da construção e reprodução deste imaginário social que uma coletividade vai designar sua identidade ao elaborar uma representação de si, marcando a distribuição de posições e de papéis sociais; exprimir e impor certas crenças comuns, mas também produzir uma representação totalizante da sociedade, como uma ordem pela qual cada elemento encontra seu lugar, sua identidade e razão de ser.

Assim, em nenhum outro espaço social, creio, esse imaginário “é mais real do que o real” (CASTORIADIS, 1982, p. 124) a não ser na telenovela brasileira. E esse imaginário é, em parte, sustentado pela memória que nele se institui. Como as significações imaginárias sociais, nas quais englobo a memória social, “esteio da estrutura do social, somente podem ser captadas sob uma forma derivada e oblíqua” (AMORIM, 1995, p. 193), proponho-me a tentar descobri-las através da reflexão sobre as nossas telenovelas como um ponto de partida para pensar as teias de sentido que constroem a

memória humana. Acredito que essas teias de sentido se fazem nas relações entre narração e memória e que podem ser vistas com clareza nessas histórias de ficção seriada televisiva.

Considero, portanto, a economia discursiva da telenovela brasileira como espaço de sentidos que se convertem em dispositivos de produção da realidade. Percebo nas telenovelas, assim como Barbero (1988), não apenas as exigências de um sistema industrial ou comercial, mas ainda como matrizes de uma série de representações sociais que constituem verdadeiras metáforas indicadoras das várias maneiras pelas quais o imaginário penetra na sociedade de massa, instituindo a memória individual e coletiva que nos cerca. Nessa óptica, as telenovelas se apresentam como um importante ponto de entrecruzamento não somente de investigação sobre a cultura de massa, mas de uma reflexão sobre o próprio lugar da ficção televisiva na narrativa de constituição da memória social.

Tempo, memória e telenovela

O primeiro desafio que a análise das telenovelas nos coloca é a questão das anacronias e das diferentes relações que temos com o tempo. A telenovela nos faz indagar como o tempo pessoal se entrelaça com o tempo histórico, instituindo o tempo midiático. Nela, a multiplicidade de histórias, com seus próprios ritmos e suas próprias lógicas, reúne vários tempos distintos. Talvez a telenovela revele com maior clareza a multiplicidade de tempos históricos com os quais vivemos, numa rede que une tradição e modernidade. Esta heterogeneidade de temporalidades pode ser vista na obra de Raymond Williams (1992). O autor defende a idéia de que em toda sociedade convivem formações culturais arcaicas que celebram o passado que já não tem nada a ver com o presente com formações culturais residuais, onde o passado está não apenas para ser celebrado (como nas formações arcaicas) mas para ser vivido, configurando nossa memória como grupo e finalmente com as formações emergentes que almejam o futuro que rompe e que inova. Esses

três tempos culturais podem ser vistos nas narrativas telenovelistas, como se poderá comprovar a seguir.

Ante o desgosto dos mais velhos, vemos emergir uma geração que não se identifica com figuras, estilos e práticas de velhas tradições, mas com imagens, narrativas e ritmos embalados pela tecnologia. Trata-se, nas palavras de Benjamim (1987), de um novo *sensorium* que é mediado pelas novas formas de comunicação. A recuperação do imaginário social que se faz nas telenovelas é compreensível pelos nexos que enlaçam essas sensibilidades a uma ordem social visual na qual as tradições se desviam sem serem abandonadas, antecipando nas transformações sociais experiências que ainda não têm discurso. A televisão nos faz voltar a Heidegger (1992) e sua indagação sobre um mundo que se constitui em imagens e a Vattimo (1999) e sua reflexão sobre o sentido da tecnologia nessa construção.

O Brasil está se incorporando à modernidade sem deixar sua cultura oral, não por meio do livro, mas por meio da televisão. Portanto, devemos pensar, como afirma Barbeiro (2001), na profunda cumplicidade e complexidade das relações entre a oralidade, que perdura como experiência cultural primária das maiores, e a visualidade tecnológica, essa forma de oralidade secundária tecida e organizada pelas gramáticas dos rádio, do cinema, do vídeo e da televisão. Isso não significa dizer que a televisão é uma cultura oral, mas que sua popularidade vem, em parte, da forma como seus programas – em especial a telenovela – reatualizam a cultura oral, unificando-a com a demanda industrializada da sociedade. Ong (1998) sugere que nossa sociedade eletrônica – representada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão – produz uma forma secundária de oralidade. Mas, esta nova oralidade é essencialmente uma cultura que existe em referência à escritura. Ong (1998) enfatiza, assim, sua dependência ao mundo da escrita, mas, ressalta que ela não constitui versão falada da cultura literária.

Nesse sentido, o modo oral se caracteriza por ser dramático, episódico, mosaico, dinâmico, ativo, concreto, efêmero, social, metafórico, retórico, dialético. Enquanto isso, o modo literário é seqüencial,

linear, estático, abstrato, fixo, individual, metonímico, univocal e consistente (FISKE, 1987). Os dois modos não são, pois, independentes, mas complementares e inter-relacionados. A compreensão de que a televisão incorpora esses dois modos de narrar o mundo nos ajuda a entender porquê as telenovelas são parte tão importante da construção de nossa memória social. Na televisão, por exemplo, essa cumplicidade entre oralidade e visualidade remete à persistência de extratos profundos da memória e da mentalidade coletiva que a própria aceleração da modernidade comporta.

Para refletir sobre essa cumplicidade, é imprescindível reatualizar as matrizes culturais que deram origem a este gênero audiovisual, no qual incluo as influências de vertentes populares, eruditas e massificadas, pois acredito que não há dimensão massiva que sobreviva sem a reatualização das tradições eruditas e não há manifestação popular que prescindia dos mecanismos de produção, circulação e consumo inerentes à cultura de massa. Neste sentido, analisar os bens audiovisuais pressupõe a tentativa de reelaborar a complexa articulação entre matrizes populares, manifestações da cultura de massa e elementos da cultura erudita.

As telenovelas congregam, na mesma matriz cultural, referenciais comuns tanto aos produtores como aos receptores. É o princípio do pacto literário. Todos somos capazes de reconhecer determinados gêneros, falar sobre suas especificidades, mesmo que ignorando explicitamente as regras de sua produção, gramática e funcionamento. A familiaridade existe, falando em termos benjamianos, porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais que revivem diversificadas experiências estéticas. Borelli (1996, p. 184) especifica bem este raciocínio:

Pela memória de falas, textos, velhas histórias, contos e lendas – um dia narrados e ouvidos – o passado reencontra no presente seu sentido e permite a convergência de expectativas no processo de restauração de experiência. É possível afirmar que a reposição de matrizes culturais tradicionais por meio dos gêneros ficcionais colabora na

salvação das origens, resgate da memória individual e coletiva e restauração da experiência, que na modernidade vai se fragilizando em meio ao torvelino da memória.

Localizo, assim, a partir dessas reflexões, a telenovela brasileira como obra estruturada por seculares tradições culturais. Para isso, pergunto-me, assim como Barbero (1988), se o que constitui a sua popularidade não está só ligado a um formato industrial, mas sim à fidelidade a uma memória cultural. E vou além: e se o que constitui ou faz parte da vida das classes populares e que é rechaçado do discurso da cultura de elite, da educação e da política encontrasse um espaço de expressão nas telenovelas? Uma expressão deformada, certamente, mas capaz de ativar uma memória que não está somente na ordem dos conteúdos ou dos códigos mas nas matrizes culturais que estruturam as sociedades modernas, e que são ao mesmo tempo, indicativas das transformações sociais e culturais.

As telenovelas compreendem não somente a recuperação de matrizes culturais tradicionais como o aparecimento de novos temas, atores e interpretações sociais. Apesar dessa memória ser deformada pelos interesses econômicos e políticos que circundam sua produção, circulação e consumo, a telenovela catalisa tanto os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos que fazem parte da vida cultural dos povos. Nesse sentido, as telenovelas têm uma longa experiência em captar as dimensões ritualizadas da vida cotidiana, unida à arte de contar histórias que estão em conexão com as novas sensibilidades populares que são, por sua vez, veículo de revitalização de antigas narrativas sociais. Dentre essas antigas narrativas sociais, formadoras, em última instância, das matrizes culturais que constroem a memória das telenovelas incluo como particularmente importante o teatro melodramático, o romance folhetim e as radionovelas.

As matrizes culturais da telenovela

O gosto pelo melodrama não permeia somente as telenovelas, mas, faz parte da memória narrativa. Um gênero que transita hoje pelo cinema, teatro, televisão, publicações e canções tem seus antecedentes no teatro musical nos séculos XVI e XVII. Surge como uma clara reação contra o uso da música formal no teatro e uma busca do sentimento e expressão nova no texto cantado.

Era um espetáculo musical, poético-literário que girava ao redor de dramas sentimentais e individuais, rico em momentos de conflito e sentimentos profundos (dor, ira, prazer, amor) na qual o texto e a música gozavam da mesma importância e se reforçavam mutuamente na busca da expressão perfeita, sentimento e emotividade. (ENRIQUEZ, 1989, p. 78).

O termo melodrama foi introduzido por Jean Jacques Rousseau para referir-se a um tipo de drama em que as palavras e a música em vez de caminharem juntas se apresentam sucessivamente e quando a frase falada é de certa maneira anunciada e preparada pela frase musical. No entanto, desde o século XVII, disposições governamentais destinadas a combater o alvoroço popular proibem na Inglaterra e na França a existência de teatros populares nas ruas. Os teatros oficiais eram, neste período, destinados às elites. O que é permitido ao povo são representações sem diálogos, nem faladas nem cantadas, sob o pretexto de que o verdadeiro teatro não fosse corrompido. Por isso, o povo começa a utilizar a pantomina com meio de expressão. A pantomina é encenada ao ar livre, nas ruas e praças onde a mímica serve à ridiculização da nobreza.

Por outro lado, o melodrama, a partir do século XIX, está ligado, em muitos aspectos, à Revolução Francesa. Esta vem a representar a entrada do povo em cena. As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e a sensibilidade da gente comum que agora se dava, ao menos parcialmente, o gosto de manifestar suas emoções. Escrito para

o povo que não sabe ler, o melodrama não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões. É esse sabor emocional que, segundo Barbero (1988), definirá o melodrama, colocando-o ao lado do popular justamente quando a marca da educação burguesa se manifesta oposta, voltada para o controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a vida privada. Assim, o melodrama encontra-se no teatro, na literatura – no romance, na literatura de cordel, no folhetim – , na radionovela e na telenovela.

Esse recorte histórico poderia nos fazer pensar que a telenovela se explicaria a partir das ligações e continuidades com tais gêneros, formando um encadeamento lógico que iria do oral ao escrito, do escrito ao rádio, do rádio à televisão. No entanto, como afirma Matellart (1989), é difícil abordar a historicidade de nossa telenovela simplesmente a partir dos produtos que a antecederam. Se há parentesco, há contudo ruptura. As telenovelas brasileiras se inserem em outras lógicas estéticas e sociais, situam-se no centro de outras estratégias industriais e estão inscritas em diferentes formas de produção e de consumo.

É concedida a filiação da telenovela ao romance folhetim¹. Alguns estudos chegam inclusive a considerar o folhetim como uma espécie de arquétipo da telenovela. Entretanto, se é verdade que existe uma continuidade entre ambos, não resta dúvida de que ocorreram também rupturas e descontinuidades. A reconstrução do passado da telenovela nos situa na presença de um movimento não linear, que passa tanto pelo folhetim quanto pela *soapopera* norte-americana até as radionovelas latino-americanas.

No folhetim, encontramos um universo maniqueísta. A sociedade sempre conturbada está, todavia, em equilíbrio. A estrutura narrativa exige que o universo apresente falhas, mas que essas falhas possam ser sanadas por uma ação reformadora que provém de um herói – sempre pertencente à classe hegemônica –, possuidor de qualidades excepcionais. Os vilões, por outro lado, encarnam os obstáculos que impedem que a harmonia retorne ao seio da sociedade.

O final feliz não é forçosamente o objetivo do folhetim. A justiça é sempre resgatada, mas não necessariamente a felicidade. O universo do folhetim distribui de maneira inequívoca atributos sociais e individuais – justiça/injustiça, fidelidade/infidelidade, amor/ódio. É um universo que se estrutura por sobre antinomias. O herói é sempre redentor ou mártir, convivendo com obstáculos que a vida lhe impõe, à revelia das inclinações individuais.

Embora o folhetim preenchesse uma função de entretenimento e diversão junto ao público, há outra constante simultânea: a informação. O folhetim sempre procurou informar, calcando os acontecimentos imaginários com fatos jornalísticos ou descobertas científicas. Daí a natureza freqüentemente datada da construção folhetinesca. Característica esta que seria incorporada mais de um século depois às telenovelas.

É forte a tentação de traçar uma equivalência entre o folhetim e o advento da produção seriada norte-americano, conhecida como *soapopera*. No entanto, se traçar esta equivalência é recair no reducionismo, do contraste entre os dois é possível formarmos um quadro mais claro sobre o desenvolvimento da telenovela brasileira.

A primeira diferença essencial entre ambos está na estrutura. Contrariamente ao gênero folhetim que se organiza em próximos capítulos que anunciam o desfecho final da história, a *soapopera* se constitui de um núcleo que se desenrola indefinidamente, sem ter realmente um fim. Não há verdadeiramente uma história principal que funcione como condutor da trama. O que existe é uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas, o que a torna bastante longa, chegando a se desenrolar durante décadas. Nela, não existe, portanto, uma história, mas uma multiplicidade de núcleos que têm como base um elenco mais ou menos fixo².

No que tange a sua inserção no mercado, esta nasceu penetrada pelos seus ditames. Neste sentido, ela também difere do folhetim que até certo ponto não se encontrava dentro de uma estrutura empresarial. No caso norte-americano, a vinculação entre narrativa e estratégia empresarial é evidente, pois os grandes patrocí-

nadores eram também os produtores, eram eles que contratavam os escritores e intérpretes. Porém, o que é mais significativo é que todas essas produções se destinavam a um público específico: as donas de casa, independente de seu grau de instrução, enquanto o folhetim se destinava a uma maioria masculina³.

No entanto, apesar de suas diferenças essenciais, tanto o folhetim quanto a *soapopera* influenciaram enormemente as radionovelas latino-americanas. As radionovelas latinas surgem, como as *soapoperas*, patrocinadas por fábricas de detergentes. Porém, estando em contato com outra cultura, lentamente foram se distanciando de seus predecessores. Dirigidas a uma audiência basicamente feminina, as radionovelas privilegiavam o lado trágico da vida. Eram feitas para fazer chorar.

No Brasil, a radionovela surge somente em 1941, pois só na década de 30 o rádio iniciou realmente seu percurso comercial. Aqui, o caminho da radionovela foi semelhante ao trilhado em outros países da América Latina. Estas surgem como um produto importado, o que significa que no Brasil aparecem com um padrão preestabelecido. A temática é folhetinesca e melodramática, o público visado é composto por donas-de-casa.

Assim, como no resto da América Latina, o sucesso das radionovelas é imediato, o que fez aumentar desmesuradamente o seu número. Entre 1943 e 1945, foram transmitidas 116 novelas pela Rádio Nacional. Como os aparelhos de rádio tornaram-se, durante toda a década de 40, bem mais acessíveis, tem-se a construção, finalmente, de um gênero efetivamente popular, o que não havia acontecido com seu antecessor, o folhetim.

Deste modo, à medida que as radionovelas se consolidavam no gosto popular, foi se fazendo necessária a criação de equipes especializadas em sua produção. Se no início elas eram importadas, com o passar do tempo, começaram a surgir os textos escritos exclusivamente por autores nacionais. Acumula-se, desta maneira, uma estrutura técnico-profissional que seria posteriormente transferida para a televisão.

Com o surgimento da televisão, a radionovela troca de espaço. Com este meio, de movimentações voláteis e de fácil penetração a públicos heterogêneos, a novela encontra a consagração de seu espaço, lugar de expressão de sentidos, de conquista, de encontro e de cenarização de paixões. A telenovela passa, então, a ser a portadora oficial das emoções, pouco a pouco, ganhando amplo terreno dentro do espaço de programação televisiva⁴. Na televisão, a novela se consolida como uma campeã de audiência, atingindo ambos os sexos, todas as idades, todas as classes sociais e níveis culturais (PUMAREJO, 1987; MAZIOTTI, 1996; BARBERO, 1988; COVARRUBIAS, 1994).

Este sucesso se deve, em parte, ao fato de que a telenovela é uma dramatização e representação da vida cotidiana, com todos os seus problemas, conflitos, resoluções e comportamentos. Ela tem recursos suficientes para falar da vida, mas o faz auxiliada pela ficção. Esta conta experiências, fala de acontecimentos ordinários, situações inesperadas, de toda uma história com início, desenvolvimento e fim. Narra a vida, ou grande parte dela. Reflete aspectos fundamentais de nossa realidade, de nosso acontecer e fazer imediato, mas também uma realidade longínqua e estranha. Na telenovela, o espectador assiste à vida privada dos outros, inclusive distantes de outras classes sociais, de outras cidades, de outro tempo. Nela, ele tem acesso a situações conhecidas, mas também situações às quais não teria acesso de nenhuma forma; também outras que são possíveis, mas não vividas. Apresenta, ainda, modas e esquemas ideais de vida.

Todas as personagens representam simbolicamente, dentro da trama narrativa, valores sociais. Os pobres geralmente representam a bondade, a sinceridade, a humildade; os ricos a desonestidade, o egoísmo; os jovens as superações; as mulheres a sinceridade, a feminilidade, a ternura; os homens a força, o charme, o poder. Naturalmente, esses valores sociais, dependendo dos papéis que as personagens desempenham na trama, podem emigrar de um perfil a outro. Em diversas ocasiões, as personagens trocam de identidade. Os desamparados herdam bens, os poderosos perdem suas fortunas, os humildes se superam com trabalho e estudos e passam a

lograr, os assassinos pagam por seus crimes. Todos os problemas se solucionam⁵.

A telenovela conta uma história de amor, mas não de um amor qualquer. Tem que ser um amor que custe ser alcançado, mantido, recuperado. Tem que ser mais forte que a classe social e os laços de sangue. Deve superar o tempo, a distância e as desgraças mais terríveis. Esta história de amor é povoada pelo “drama do reconhecimento” (Barbero, 1988). Do filho pelo pai ou do pai pela filha, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça, uma luta por se fazer reconhecer. De quem sou filha(o)? Onde está meu filho(a)? são quase sempre as perguntas chaves.

As tramas desenvolvem esta tensão, essa busca que vai do desconhecimento ao re-conhecimento da identidade. Negada ou ocultada, se assiste em seu desenlace à revelação dessa identidade. Esse desenlace tem o caráter de recuperação justiceira que vem do melodrama. Não basta, afirma Maziotti (1996), que a identidade seja reconhecida, tem que o ser publicamente, e deve impor castigo aos culpados. Essa é a lógica e a moral do melodrama: que os alienados dos bens desfrutem, junto aos protagonistas, do triunfo do amor, da revelação, da identidade e das coisas que devem terminar no lugar ao qual correspondem. O fato dos maus receberem um castigo, uma reparação justiceira, é que outorga e dá sentido à trama. Os protagonistas sofrem acidentes, dores imerecidas, enfrentam perigos só para alcançar este desenlace que se constitui por sobre os mecanismos do segredo.

O secreto aparece como uma estratégia de produção de um efeito: o da surpresa e da revelação. Do ponto de vista da matriz narrativa do formato, o segredo permite a continuação do relato com uma série de revelações. Sob o aspecto da recepção, produz suspense. Segundo Eco (1988), o reconhecimento da identidade das personagens – quase sempre mantida em segredo – autoriza uma série de desmascaramentos. Mas como se organiza a intriga no plano figurativo para esconder os secretos e sobre quais condições se decifram as mentiras?

A intriga é, segundo Chauvel (1997), basicamente um lugar de comunicação de instâncias passionais e o que realmente pode passar em termos de ação pode ser muito pouco. Em troca, a maior atividade se realiza nas relações de intersubjetividade que implicam sempre um entrecruzamento de ao menos três programas de ação da ordem do conflito: ocultar/revelar; afirmar/negar; confessar/declarar. É o fazer saber/ocultar/crer que dará origem, por sua vez, a um conjunto de programas narrativos que contribuirão para construir no espectador um sistema de expectativas. Entre o que ocultar e o que revelar se desenvolve grande parte da trama narrativa. O segredo e sua revelação significam os elementos que, com maior recorrência, precedem os cortes diários ou semanais, construindo a fidelidade do espectador ao seguimento serial.

A atividade cognitiva de sujeitos e espectadores se realiza sobre a interação intersubjetiva da parêntese modal ser/parecer. Assim,

[...] a dimensão da verdade será a confluência do ser com o parecer. A mentira ocupará o lugar de uma ação que parece mas não é. A falsidade será o espaço de negação do ser mas também do parecer e finalmente no segredo, o sujeito se apresenta como um ser que não parece. É assim, na última posição, que o espectador e personagem constroem, muitas vezes em conjunto, uma competência específica: a busca da verdade. (CHAUVEL, 1997, p. 81).

Em relação ao desenlace final, aparece outra regra da telenovela: a do final feliz. Esta é sua condição imprescindível, que vem não somente das personagens mas da audiência. Porque não se pode acompanhar durante meses uma telenovela sem a garantia de que os maus sejam castigados ou de que casal amante se reúna. Para isso, é cada vez mais freqüente a cerimônia de casamento – e casamento católico – com direito a vestido longo, véus e música. Sem esse ritual religioso, não há o verdadeiro encontro nem a história se encerra como deve ser encerrada. Nesse sentido, as telenovelas trabalham, como visto, com figuras estereotipadas, conflitos de valores, configurações dramáticas fortes, enfim, elas situam suas audi-

ências em contato com um material simbólico fresco e reciclado, bem diferente dos símbolos fatigados da vida cotidiana.

As telenovelas são um exemplo de narrativas ao mesmo tempo abertas e fechadas. Ambas podem ser consideradas estruturas narrativas fechadas, na sua defesa sistemática de valores tradicionais, e ao contrário, como nos lembra Livingstone (1990), são abertas, na medida em que não conduzem a resoluções simples e lineares de situações. Elas funcionam ao redor de personagens múltiplas cujas personalidades são ambíguas e estão sempre se transformando. Elas propõem pontos de vista diferentes sobre problemas sociais e constituem um foro aberto sobre uma variedade de princípios morais. Elas se desenvolvem como a vida daqueles que as assistem, com histórias cujo final não é certo, num tipo de labirinto no qual as soluções momentâneas encontradas não são melhores do que outras que poderiam ser postas em um outro ponto de vista moral.

As telenovelas são feitas dessas situações humanas primordiais, isto é, fundamentalmente comuns – paradoxo de uma narrativa que joga com a distância histórica, geográfica e social para situar o telespectador em si mesmo e em seu presente. As telenovelas fazem, pois a reunião entre uma memória residual e emergente. Esta reapropriação de elementos inseridos na experiência pessoal e coletiva percebida nas telenovelas mostra que o processo de construção da memória através da mediação da ficção é complexo, mas que sua análise contribui de forma eficaz para a compreensão de como a memória social se produz e se sedimenta na atualidade.

Notas

* Roberta M. B. de Andrade é graduada em Comunicação Social, Mestre e Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (Brasil). É professora titular do curso de Comunicação Social da Universidade de Fortaleza (Unifor). Coordenadora do Grupo de Pesquisa "Mídia, Narrativas Ficcionalis e Cultura de Massa" (CNPq/Funcap). Autora dos livros "O Fim do mundo: imaginário e teledramaturgia", São Paulo, AnnaBlume, 2000 e "O fascínio de Scherezade: os usos sociais da telenovela", São Paulo, 2003. Atualmente, está engajada em pesquisas que elegem como objeto de estudo as narrativas ficcionais audio-visuais, tanto nos âmbitos de sua produção como de sua recepção.

1. Folhetim é, em linhas gerais, uma longa história parcelada, desenrolando-se segundo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos. A estrutura narrativa de um folhetim se realiza através de situações-limite, de um suspense sucessivo cujo desenlace sempre se dá no próximo capítulo. O vocábulo veio do termo francês *feuilleton* e designava uma seção específica dos jornais franceses da década de 1830. A peculiaridade do folhetim está na exploração de várias histórias repletas de peripécias, com um sem-número de personagens, às voltas com temas que iam desde a orfandade, casamentos desfeitos por tramas diabólicas e raptos até vinganças altamente elaboradas, testamentos perdidos e recuperados, falsas identidades etc. O mais famoso folhetim e mais aproveitado posteriormente pelo cinema e televisão foi “O conde de Monte Cristo”, de Alexandre Dumas. A mais extraordinária e mais bem elaborada obra-prima do gênero foi “Os mistérios de Paris”, de Eugène Sue.
2. Ortiz (1991) e Mattelart (1989) aprofundam as características do gênero mostrando suas continuidades e descontinuidades com a telenovela brasileira.
3. A soapopera americana chegou até os dias de hoje, em geral, com poucas alterações significativas. Apresentadas, geralmente à tarde, elas vendem e falam especialmente às mulheres. A mais famosa soapopera americana apresentada entre nós foi *Dallas*. A Globo produz atualmente uma soapopera à brasileira – *Malhação*. Também apresentada ao final da tarde, é dedicada, no entanto, ao público adolescente.
4. Em 1961, entra no ar, na Tv Tupi, a nossa primeira telenovela “Sua Vida me Pertence”. Durante toda essa década, a estrutura radiofônica folhetinesca ainda perdurava nos enredos, existindo uma clara preponderância dos diálogos grandiloquentes e extremamente melodramáticos e da justaposição do texto sobre a imagem, características marcantes do rádio. Somente na década de 70, transformam-se radicalmente a forma e o conteúdo das novelas. As frases feitas e grandiloquentes que marcavam a linguagem foram substituídas por formas de expressão mais coloquiais, assemelhando-se ao linguajar real do dia-a-dia do brasileiro. A integração texto e imagem começa também a se harmonizar. Incluem-se ainda nos enredos, situações que começam a expressar muitos dos conflitos sociais da realidade dos telespectadores.
5. No entanto, há linhas de fuga nessa construção. Em “Vale Tudo” (1988), Marco Aurélio, braço direito da famigerada Odete Roydman, dá um golpe na empresa e foge para o exterior com a família, dando “bananas” para o Brasil. Em “O dono do mundo” (1991), Felipe, o vilão da trama, termina a história rico, casando com uma virgem da alta sociedade carioca.

Referências

- AMORIN, M. M. **Labirintos da autonomia**. Fortaleza: Edições UFC, 1995.
- BACZKO, Bronislaw. **Les imaginaires sociaux, memoires et espoirs collectives**. Paris: Payot, 1984.
- BARBERO, Jesus Martin. **De las medias a las mediaciones: comunicacion, cultura e hegemonia**. México, Gustavo Gili, 1988.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORELLI, S. H. S. (Org.). **Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa**. Rio de Janeiro: Intercom/CNPq/Finep, 1994.

CASTORIADIS. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUVEL, L. E. El secreto como motor narrativo. In: VERÓN, Eliseo. **Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales**. Barcelona: Gedisa, 1997.

COVARRUBIAS, Karla Yolanda. **Cuéntame en que se quedó la telenovela como fenómeno social**. México: Trillas, 1994.

ECO, Umberto. **O super homem de massa**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ENRIQUEZ, J. La telenovela y el fin del melodrama. In: _____. **Díálogos de la comunicación**. Lima: Felafax, 1990.

FAUSTO NETO, Antônio. **A morte em derrapagem**: caso Corona no discurso da comunicação de massa. Rio de Janeiro: [s. n.] 1989.

FISKE, J. **Television culture**. London: Methuen, 1987.

HEIDEGGER, M. **O ser e o tempo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

LIVINGSTONE, Sonia. **Making sense of television**: the psychology of audience interpretation. Oxford: Pergamon Press, 1990.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura e hegemonia. México: Gustavo Gili, 1988.

_____. **Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001.

MATTELART, A. **O carnaval das imagens**: a ficção da tv. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MAZIOTTI, Nora. **La indústria de la telenovela**. Buenos Aires: Paidós, 1996.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Campinas: Papyrus, 1998.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia; ORTIZ RAMOS, J. M. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PUMAREJO, T. L. **Aproximación a la telenovela**. Madri: Catedra, 1987.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Rio de Janeiro: Relógio D'Água, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Abstract

One of the most important tools for construction of the social memory is, with no doubts, the media. This social memory which is, nowadays, partially, built by the media has a special meaning in soapoperas, a great sucess of brasilian television. The soapoperas are, I think, a privileged place for analysis because bring actuality to the old relationship between memory and history. In brasilian soapoperas, we can see the encounter of certains culture basis that are essencials for the institution of the social memory.

Keywords: soapoperas, imaginary, memory.