

# Mediação familiar: apropriações, usos midiáticos e socioculturais na telenovela e no bumba meu boi

**Lourdes Ana Pereira Silva**

Doutora; Universidade de Santo Amaro, São Paulo, SP, Brasil  
lourdsilva@gmail.com

## Resumo

Este artigo objetiva analisar a constituição das identidades familiares através das relações vivenciadas com o gênero melodramático, exploradas em suas várias dimensões e manifestações, o que inclui a telenovela e o bumba meu boi; tendo como ponto de partida o estudo de uma família em três gerações. O referencial teórico apoia-se nos estudos culturais e nos estudos de recepção. Optou-se pela pesquisa de abordagem qualitativa e trabalhou-se com o método da história oral em seu desdobramento na técnica história de família. Entre outros resultados, destaca-se: a caracterização das práticas culturais evidenciou, na trajetória da família, o contato com as narrativas ficcionais e melodramáticas, isto é, outros modos da família conviver com a novela, com outros formatos que têm por gênero o melodrama; a história de família revelou que a novela (o folhetim, a radionovela e a fotonovela), enquanto tradição popular melodramática antecede à telenovela, isto é, a novela vista na televisão.

## Palavras-chave

Identidade. Estudos de recepção. Telenovela. Bumba meu boi. História oral.

## 1 Introdução

Ao articularmos elementos conceituais como melodrama, telenovela e bumba meu boi, estamos pressupondo que essas relações estejam, intrinsecamente, associadas e que atuam formando uma rede de significados, onde as memórias e as narrativas ocupam lugares privilegiados nos percursos de constituição das identidades dos sujeitos.

Tais sujeitos são vistos nesta investigação a partir de um grupo familiar<sup>1</sup>. Justifica-se essa escolha pela especificidade e configuração do objetivo da pesquisa, considerando que o critério básico para a seleção é a contribuição para o desenvolvimento do tema. Entende-se que, ao pesquisar um grupo, passa-se do nível individual para o nível coletivo, considerando a unidade de pesquisa uma trama de relações que une os diversos elementos de um conjunto ou até de um campo social determinado (FERRAROTI, 1983 apud MARRE, 1991).

Deste modo, entende-se família como uma construção social. Na literatura sociológica e antropológica, a aceção de família não se resume ao grupo familiar, uma vez que os laços de famílias extrapolam o espaço doméstico. A família constitui-se em uma célula social privilegiada, em um lugar onde se constroem os arquétipos sociais, os mitos (SARACENO, 1988) e, ainda, como um espaço de relações identitárias e de identificação afetiva e moral (BERGER; LUCKMANN, 1985). Dito isso, o conceito de família não pode estar circunscrito a laços consanguíneos e ao casamento. Entendemos como particularidade, do conceito de família, que seus membros podem ou não estar relacionados por nascimento, adoção ou casamento e podem ou não viver sob o mesmo domicílio. A polissemia que abarca tal concepção ultrapassa as questões relativas a seu modo de organizar-se e da sua configuração. Desta forma, ter presente as particularidades de cada contexto - e porque não dizer de cada sistema familiar- torna-se essencial para a compreensão de um conceito tão amplo. A família não é uma unidade ou um sistema simples, ela não é homogênea. É um lugar social simbólico e, ao mesmo tempo em que fornece apoio, utiliza-se de estratégias de controle. É desse modo que entendemos a família como um lugar estratégico para pensar sobre identidade. Para além da concepção “universalizante” do senso comum acerca da família, que a naturaliza, muitas vezes, a partir de um modelo constituído por pai, mãe e filhos, é possível perceber a família com outras configurações e também como uma instituição de negociação, de conflitos e diferenças. Assim, tão importante quanto ter presente as mais distintas configurações familiares, é perceber a família como um sistema.

---

<sup>1</sup> O referencial empírico desta investigação é a família. Justifica-se essa escolha pela especificidade e configuração do problema da pesquisa, considerando o critério básico para a seleção, a contribuição para o desenvolvimento do tema. Os critérios para selecionar a unidade familiar foram: a) disponibilidade e possibilidade reais dos integrantes contribuírem com a investigação; b) ser uma família pertencente à cultura popular, do tipo extensa, de fácil acesso às três gerações e com grande capacidade narrativa - elementos esses que contemplam diferentes perspectivas do problema, de modo a possibilitar o adensamento dos dados; c) os receptores de telenovela, praticamente desde a sua gênese no Brasil. Considera-se o fato de a família ter sido, em sua cidade natal, pioneira na aquisição do aparelho de televisão, quando no final dos anos 1960 esse bem de consumo ainda não era massificado. A intensa afinidade com a cultura da telenovela, instaurada a partir de uma matriz familiar, foi uma característica essencial para que a família em questão fosse investigada.

Nesta pesquisa<sup>2</sup>, estamos trabalhando com a família a partir de duas tradições culturais e populares no Brasil: a telenovela (em sua consolidação cultural de 60 anos) e o bumba meu boi<sup>3</sup> (em sua ressignificação secular), ambas permeadas por um gênero maior, o melodrama<sup>4</sup>.

É desse modo, que percebemos a telenovela e o bumba meu boi, ambos os formatos com matrizes no gênero melodramático<sup>5</sup>, como manifestações culturais incorporadas na trajetória familiar, em contextos de luta simbólica, onde os sujeitos desenvolvem estratégias para manterem-se ou transformarem-se nos aspectos político, econômico, cultural, comunicacional, etc. Nesse sentido, nos parece impossível compreender essas expressões sem considerar esses contextos. O que resulta mesmo das aproximações dessas duas narrativas é o gênero melodramático enquanto matriz cultural. Tanto a telenovela quanto o bumba meu boi acionam estas matrizes, como é o caso das matrizes orais, espaciais, linguísticas e retóricas; festiva, imagética, musical, religiosa, entre outras. Entretanto, estes acionamentos não devem ser vistos, somente, na perspectiva da representação da realidade produzida pela ficção, mas em uma perspectiva mais ampla e genérica, cuja consistência é capaz de perceber tanto o real quanto o ficcional que emergem dessas matrizes.

Este trabalho ancora-se nos estudos de recepção latino-americanos no âmbito dos estudos culturais; com o intuito de resgatar a complexidade da vida cotidiana familiar, como espaço de produção de sentidos, em seus contextos micros e também macros, ultrapassando, desse modo, os espaços concebidos como domésticos. Consideramos que a vida cotidiana é o lugar no qual a família se faz visível nas diferentes instâncias do viver e do ser, e dessa maneira, projeta e vivencia sua identidade.

---

<sup>2</sup> Este artigo é parte integrante da tese de doutorado "O melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares. Um estudo dos usos, consumo e recepção de (tele) novela e do bumba meu boi". (SILVA, 2012).

<sup>3</sup> O bumba-meu-boi possui diversas denominações em todo o Brasil adquirindo especificidades de acordo com o hibridismo cultural de cada região. No Maranhão, Rio Grande do Norte e Alagoas é chamado de bumba-meu-boi<sup>3</sup>; no Pará e Amazonas, boi-bumbá; em Pernambuco, boi-calemba; na Bahia, boi-janeiro; na região sul do país, boi-de-mamão, etc.

<sup>4</sup> Enquanto as tramas das telenovelas são em geral movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre contextos rurais e urbanas, arcaicos e modernos, a trama do bumba meu-boi, por sua vez, é centrada no sumiço do boi (protagonista) e no fazendeiro (antagonista)- personagem que atua contra o protagonista - impedindo-o de obter seus objetivos. Pai Francisco, Catirina, índios e pajés (coadjuvantes) são personagens secundários que também exercem papéis essenciais na história.

<sup>5</sup> Existe pouco consenso na literatura quanto à distinção conceitual entre gênero e formatos televisivos. Martín-Barbero (2003) utiliza o conceito de gênero remetendo aos usos sociais, ou seja, à diversidade de hábitos que marcam a relação da TV com a organização do espaço e do tempo cotidiano. Essa noção não restringe o gênero à mensagem, mas a partir das interações, nas quais são possíveis estratégias de negociações, busca entender quais as competências do receptor para negociar sentido, as suas intenções, os contextos; pensar em toda a complexidade do processo comunicativo. Em síntese, o pensamento de Martín-Barbero (2003) parte do entendimento de gênero enquanto mediação, matriz cultural e *estratégia de comunicabilidade*. A compreensão de Mazziotti (2002) acerca do gênero também se aproxima desse pensamento. Para a autora, o gênero constitui-se em uma prática cultural, um conjunto de características que se modifica a cada novo exemplo que é produzido, ou seja, são sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, os sujeitos espectadores e o texto (MAZZIOTTI, 2002).

## 2 Aspectos teórico-metodológicos da pesquisa

Do ponto de vista conceitual, compreende-se que o melodrama é um gênero misto que tem sua origem no século XVIII, influenciando as artes dramáticas até os dias atuais. Seu desenvolvimento se deu em um contexto histórico da Revolução Francesa, em um período de intensas e radicais transformações, na França. As temáticas do melodrama refletiam os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”, assumindo, desse modo, um papel quase institucional da Revolução. De acordo com Thomasseau (2005), as condições históricas que ocasionaram o surgimento do gênero, entre outras, estão relacionadas a uma Paris pós-Revolução Francesa. Tal gênero é caracterizado por ser otimista já que, de certa maneira, pela imaginação, exorciza e anula os transtornos da Revolução. Ainda, conforme Thomasseau (2005), em período de crise é exacerbado o gosto pelo teatro e, nesse sentido, o gênero confirma a regra: o melodrama é filho da Revolução Francesa e, desde seu aparecimento, vem estreitamente ligado à ideia de teatro popular.

O elemento constitutivo essencial do melodrama é sua consagração definitiva pelo público. O gênero caracteriza-se em torno do bem e do mal, do oral, do excesso estético, dos juízos morais, dos jogos sentimentais, da intensificação das virtudes e vícios das personagens, sejam elas vilãs ou heróis. Além disso, ressalta determinadas características, uma vez que a finalidade desta estética é a comoção das audiências, por meio do verossímil, corroborando, desse modo, sua qualidade moral e sentimentalista. Sua especificidade é a utilização de música e ação dramática, ou seja, os diálogos falados (THOMASSEAU, 2005). Tais características, sobretudo a oralidade, tornam o melodrama facilmente compreensível, independentemente, da referência cultural e literária do espectador, pertencente a qualquer classe social, ou ainda, seja ele, culto, analfabeto ou semialfabetizado. De acordo com Thomasseau, o melodrama é:

[...] um gênero teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele [...]. O melodrama, é verdade, pratica em geral uma moral convencional e ‘burguesa’, mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século não só idéias políticas, sociais e socialistas, mas, sobretudo humanitárias e ‘humanistas’, apoiando-se na esperança fundamental de um triunfo final das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder. Ele carregou, de cambulhada, os sonhos e as esperanças dos estratos sociais mais desfavorecidos, mas também criou e manteve a efervescência de um imaginário popular, rico e vigoroso. (THOMASSEAU, 2005, p. 139-140).

É necessário sublinhar que o conceito de melodrama de Thomasseau é extremamente rico ao descrever as profundas rupturas culturais, sociais e políticas que se produziram no contexto francês, por ocasião do Antigo Regime. Entretanto, tal conceito não permaneceu estável, de modo que nos parece plausível contextualizá-lo em uma perspectiva mais recente e também latino-americana; não somente em sua relação com o teatro, mas também a partir da presença incisiva dos meios de comunicação de massa na sociedade atual. Neste sentido, são adequadas as considerações de Fuenzalida, Corro e Constanza (2009) sobre o referido gênero.

Consideramos o melodrama um tipo de relato audiovisual, especificamente como um gênero audiovisual. É um tipo de texto fílmico, redundante na narrativa do meio e as indústrias nacionais cinematográficas. Caracteriza-se por ser uma história com uma visão de mundo privado e cotidiano, apoiado por uma exacerbação do elemento emocional. Este gênero dá prioridade à centralidade e persistência do amor, que se articula através da dialética regular entre desejo e impedimento. Em termos retóricos, o melodrama é caracterizado por seu caráter excessivo. (FUENZALIDA; CORRO; CONSTANZA, 2009, p. 23, tradução nossa).

A estrutura do melodrama, até os dias de hoje, evidencia sua permanência e também sua atualização nos meios de comunicação de massa e, mesmo depois de séculos, tem sido aplicada a várias narrativas e a diversas formas artísticas: literatura clássica, crônica, romances policiais e sentimentais, folhetim, teatro popular, tango, cinema, jornalismo e documentário, *talk shows*, telenovela e, perpassando, desse modo, inúmeras manifestações culturais, inclusive o bumba-meu-boi.

No que concerne às atualizações que são produzidas pelo gênero, cabe destacar, sobretudo àquelas ocorridas no final do século XX, com a expansão da mídia, o que, conseqüentemente, possibilitou a renovação do gênero. Nesse sentido, Huppés (2000) chama atenção para o diálogo que se estabelece entre a telenovela e a publicidade, já que ambas convivem numa mesma programação e alternam no que a autora denomina de “sucessão sem lógica”. Essa organização não compromete a narrativa, visto que a telenovela, em alguma medida, beneficia-se da proximidade com a publicidade na medida em que faz uso do recurso do corte. A publicidade, por sua vez, opera com categorias similares as do melodrama; trabalha com enredos, composição visual e sonora. Esse, e tantos outros modos evidenciam a capacidade de abertura do melodrama para incorporar atualizações e recriar-se (HUPPÉS, 2000, p. 153).

Assim, o melodrama enquanto gênero constitui-se em uma matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 2003), ou seja, trata-se de uma fórmula ou estrutura narrativa que mesmo se

repetindo, ao longo do tempo, atualiza-se sempre produzindo novos sentidos na vida de um determinado público. Isto significa dizer que, ainda que os gêneros mantenham suas características basicamente universalizantes, num processo de reapropriação, permite-se que eles sejam, dinamicamente, recriados (BORELLI, 1994, p. 131).

Martín-Barbero (2003) resgata que da narração, o melodrama de televisão cultiva uma forte ligação com a cultura dos contos e das lendas, com a literatura de cordel brasileira e com as crônicas cantadas. Mantém ainda o predomínio da narrativa, do contar e das implicações disso na presença constante do narrador, estabelecendo diariamente a continuidade dramática (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Posto isso, ressaltamos a importância que o melodrama ainda goza na sociedade contemporânea. Diversos autores (THOMASSEAU, 2005; BROOKS, 1976; MARTÍN-BARBERO, 2003), entre outros, resgatam a sua importância, buscando retirá-lo de um lugar de prejuízo, ou ainda, de uma espécie de subliteratura. Tais autores, de perspectivas teóricas e contextos sociais distintos, não concebem o melodrama a partir de uma noção marginal, mas com base em um conceito essencial para a compreensão da sociedade contemporânea.

Outro conceito basilar para a proposta desta pesquisa é a noção de identidade. A formação de identidade, inseparavelmente, está relacionada ao reconhecimento, ou ainda, à ausência deste. As questões de identidade supõem um sujeito fixo, com raízes, costumes, territórios, tempo longo e memória simbolicamente densa. Hoje, identidade implica também transformações perceptivas e expressivas do presente, migrações e mobilidades, redes de fluxos, instantaneidades, fluidez, raízes móveis ou raízes em movimento. No entanto, apesar dessas caracterizações acerca da identidade e do sujeito em um mundo que se transforma rapidamente, algumas identidades ainda permanecem. [...] as identidades são uma espécie de garantia de que o mundo não se desfaz tão velozmente como às vezes parece. São uma espécie de ponto fixo do pensamento e do ser, um fundamento da ação, um ponto ainda existente no mundo em mudança. (HALL, 2010, p. 343, tradução nossa).

A identidade transforma-se não somente nos contextos sociais, onde elas se dão, mas também a partir dos sistemas simbólicos que oferecem e dão sentidos à nossa existência. Conforme Pollak (1992), identidades coletivas consistem em todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência. Tais identidades são fundamentais para o grupo familiar, uma vez que fornecem uma narrativa integradora. Como afirma Hall (2010), estamos sempre inscritos e implicados nas práticas e nas estruturas de vida dos demais. É desse modo que estas identidades vão se constituindo, paulatinamente, e vão dando sentidos (que é sempre parcial, dado seu caráter relacio-

nal) de continuidade aos indivíduos, que por sua vez adotam posicionamentos em relação aos demais membros da família. A constituição das identidades coletivas vai conformando-se à medida que o grupo familiar vai se apropriando de seus valores e vai transmitindo de geração a geração, a partir da sua memória familiar.

Pollak (1992) e Hall (2010) percebem uma estreita relação fenomenológica entre memória e identidade. De acordo com Pollack (1992), a memória pode ser entendida como um elemento do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletivo, à medida que ela também é fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em construção de si. O autor enfatiza que memória e identidade não são fenômenos que devem ser compreendidos como essência de uma pessoa ou de um grupo. A memória é seletiva (POLLACK, 1992; HALBWACHS, 2006) e, tanto memória quanto identidade são perfeitamente negociadas. Para Hall (2010), a relação com o passado se constrói a partir da memória, da fantasia e do mito; ou seja, as histórias têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. É necessário ressaltar que estas histórias estão em contexto, ou seja, o discurso está situado a partir um lugar e um momento determinado, desde uma história e uma cultura específica.

É desse modo que os sentidos de identidades se dão também através da linguagem, dos discursos e dos sistemas simbólicos, pelos quais são representados. A produção de narrativas sobre o *eu* e sobre o mundo é cada vez mais parte constitutiva dos modernos processos de construção de identidades. Ao fazer a narrativa do *quem sou eu*, os indivíduos e grupos fazem memória do seu passado, sistematizam, dão sentido as suas experiências e vivências e dão forma à sua vida social.

Até este ponto, discorreremos sobre os aspectos conceituais e históricos e sobre o melodrama e a identidade. Utilizaremos tais aspectos para darmos destaque à sua atualização em, designadamente, dois formatos narrativos: a telenovela, enquanto cultura popular de massa, e o bumba meu boi - manifestação da cultura popular. Esses dois formatos narrativos concretizam-se, principalmente, no drama, ambos na ambivalência de permanecerem e renovarem-se cotidianamente. Desse modo, estas culturas figuram, neste trabalho, como elemento essencial na medida em que nos permitem compreender como essas duas manifestações produzem significados e são apropriadas na constituição da identidade familiar.

Do ponto de vista metodológico, optamos por uma investigação de natureza qualitativa, por entender que a orientação qualitativa busca compreender os objetos de estudo co-

mo uma ação ou como uma atividade do próprio investigador, que trata de fazer sentido a partir dos elementos que está explorando (OROZCO GÓMEZ, 2000). No que diz respeito às técnicas, trabalhamos com a técnica história de família, situada no campo do método da história oral. Desse modo, realizamos entrevistas em profundidade, entrevistas semiestruturadas, observações etnográficas e aplicação de questionário. O trabalho de campo foi realizado nos anos 2010 e 2011, nas cidades de São Luís e Morros, no Estado do Maranhão. Elegeu-se como corpus da pesquisa o gênero melodramático - com ênfase em duas formas culturais: telenovela e bumba-boi. A amostra foi composta por um grupo familiar em três gerações, totalizando 73 pessoas, distribuídas da seguinte forma: 1ª geração – o casal casal-base, duas pessoas; a 2ª geração – os filhos do casal-base, 12 pessoas; e a 3ª geração - os netos e as netas do casal-base, 59 pessoas. A técnica história de família está situada no campo do método da história oral. A história oral é um método que se apóia na memória (POLLAK, 1992) e situa-se em meio ao desenvolvimento dos métodos qualitativos de investigação<sup>6</sup>. Memória aqui entendida como um dos elementos fundamentais no contexto da história popular, logo, como um meio de conservar e transmitir a cultura, e que remete à identidade dos sujeitos, tanto individual quanto coletiva.

A história oral pode ser entendida como um relato de um narrador sobre sua existência através do tempo com a mediação de um pesquisador. A história oral é, desse modo, uma recriação do passado, uma manifestação social da oralidade, ou seja, organiza-se a partir dos princípios desta, em uma espécie de veículo social que os grupos acionam para reforçar suas identidades<sup>7</sup>. Isto é feito não somente, mas, sobretudo, por meio de relatos de grupos, de mitos, lendas e da tradição oral, no caso da família, de geração em geração. Por sua vez, a história de família pressupõe a combinação de diferentes instrumentos e é entendida como um conjunto de múltiplas entrevistas e observações, combinando várias etapas e fontes: orais, escritas, documentais, etc.

Quanto ao *locus* da pesquisa, a história familiar dos Muniz Lobato se dá, sobretudo em Morros (MA), ainda que, contemporaneamente, a maior parte da família resida em São Luís, o lugar familiar *praticado* da família continua sendo a cidade de origem, isto é, Morros. Portanto, a opção pelo gênero melodrama como *corpus* deste trabalho justifica-se por motivos empíricos e teóricos. Em primeiro lugar, pela relevância desse gênero observada na família estudada; em segundo lugar, baseia-se em argumentos de vários autores (FUENZALI-

<sup>6</sup> Afiliamo-nos aos teóricos (ACEVES LOZANO, 1993; THOMPSON, 1992), que concebem a história oral como um método de pesquisa, isto é, que ultrapassa uma decisão técnica ou um procedimento metodológico.

<sup>7</sup> Não só do passado, mas do presente também, conforme proposições de MARINAS e SANTAMARINA (1993).

DA; CORRO; CONTANZA, 2009; MARTÍN-BARBERO, 2003; LOPES, 2004) a fim de conceber o gênero enquanto *estratégia de comunicação*.

### 3 A pesquisa e seus resultados

Tendo presente os aspectos acima descritos, os resultados desta pesquisa encontram-se distribuídos a partir de quatro perspectivas: os resultados empíricos, os metódicos, os teóricos e os epistemológicos.

#### 3.1 Resultados empíricos

Não há dúvidas de que desde as primeiras gerações da família pesquisada, a mídia provocou grandes impactos na vida familiar. A história de família revelou que a *novela*, enquanto tradição popular melodramática antecede à *telenovela*, isto é, a novela vista na televisão. Assim, demonstraram-se outros modos da família conviver com a novela, isto é, com outros formatos que têm por gênero o melodrama. Evidenciou-se na trajetória da família o contato com as narrativas ficcionais e melodramáticas, a exemplo dos contos da carochinha, das rodas de história, do consumo dos filmes e da literatura de *bangue-bangue*, das peças de teatro popular ensaiadas e apresentadas, da radionovela, do Bumba meu boi, da *Vaca Malhada* e da telenovela.

Uma coisa que me marcou muito quando criança foram as histórias da Carochinha<sup>8</sup>. Então, a gente tinha aquele momento especial na hora de ouvir através do rádio as histórias infantis. O Conto da Carochinha era um programa de rádio da época da minha infância, que a gente sentava para ouvir. E aí Aparecida [a irmã mais velha] é marcante porque foi ela quem possibilitou essas coisas das historinhas, dos contos, das fábulas, dos reis, das rainhas. Ela criou essa cultura em nós. Então, isso era uma coisa assim muuuuito gostosa da minha época de criança e que traz um sentimento muito confortável (informação verbal)<sup>9</sup>.

Como podemos perceber na fala da filha caçula dos Muniz Lobato, a cultura da narrativa ficcional existiu desde cedo na família Muniz Lobato. Estamos falando de recepção radiofônica infantil, o que significa dizer que essas narrativas já integravam as subjetividades das crianças dessa família, uma vez que já havia desejo de ouvir histórias. Tais narrativas,

<sup>8</sup> No Brasil, os contos de fadas, na forma como são conhecidos hoje, surgiram no final do século XIX, após um trabalho de compilação e adaptação de Alberto Figueiredo Pimentel, sob o nome Contos da carochinha (1894), título trocado, posteriormente, por Contos de fadas.

<sup>9</sup> Entrevista concedida por LOBATO, Conceição Muniz. Entrevista I. [jan. 2010]. Entrevistador: Lourdes Ana Pereira Silva. Morros, 2010. 1 arquivo .mp3.

certamente, contribuíram na transformação dos seus modos de aprender e de existir considerando como elas foram percebidas e recebidas.

A história da família evidenciou o quanto a radionovela ocupava lugar de destaque no seu cotidiano, sendo apreciada por homens e mulheres da primeira e da segunda geração.

Naquela época, por volta de 1967, 1968, eu assistia novela. Na época que eu namorava, né? A novela que me marcou, foi *Antônio Maria*. Um dia faltou energia aqui e a gente foi assistir em outra cidade, em Cachoeirinha, Cachoeira Grande! Daqui para Cachoeirinha, eram duas horas remando e, à noite! Tudo isso pra assistir o final de *Irmãos coragem* [Rede Globo, 1971]. Eu via também, *Jerônimo, herói do sertão (risos)*. Eu gostava muito, só que era no rádio. Eu me lembro assim [...] porque era faroeste (informação verbal).<sup>10</sup>

Entre outros aspectos, dois chamam atenção na fala do entrevistado José Ribamar: a questão da serialidade, expressa na necessidade da audiência em acompanhar a narrativa e a relação automática que é feita entre os formatos da telenovela e da radionovela. Em ambos os casos, destacamos a serialização organizada pelos mesmos princípios do folhetim, ou seja, a produção em série é uma forte característica das *formas* culturais, que permite a continuidade através do capítulo, do encadeamento de ações interligados à narrativa.

A família reunia-se em torno do rádio para escutar as narrativas, fazer uso dos serviços de utilidade pública, escutar programas religiosos e também para se deliciar com as músicas. O rádio, além de criar hábitos, construiu referências simbólicas; formatou padrões de comportamento, costumes (inclusive consolidados, como aquele cultivado até o momento do trabalho de campo, como o de ouvir a *Hora do Ângelus*). O rádio causou tanto impacto na família a ponto de quererem produzi-lo também. Foi assim que surgiu a rádio poste, nomeada de A Voz de Santa Cruz.

Em diversas situações na história da família pesquisada foi possível constatar seus membros fazendo usos diferenciados daqueles, inicialmente, propostos pelo sistema de produção midiático. O impacto que o rádio causou às primeiras gerações não tem se estendido à terceira geração. Aliás, a nova geração mescla produção e entretenimento de maneira muito diferente das anteriores.

Passado o auge do rádio, com o advento da televisão, a família adquire, no final da década de 1960, um dos primeiros aparelhos da cidade de Morros. Assim, a residência da família tornou-se um espaço que, diariamente, aglutinava audiências para assistir, princi-

<sup>10</sup> Entrevista concedida por LOBATO, José Ribamar Muniz. Entrevista I. [jan. 2010]. Entrevistador: Lourdes Ana Pereira Silva. Morros, 2010. 1 arquivo .mp3.

palmente, a telenovela. Percebe-se, desse modo, a telenovela propiciando que a família tivesse contatos mais constantes com outras pessoas que integravam seu cotidiano, gerando uma dimensão comunicativa muito grande.

Outro exemplo de transgressão do receptor para com o emissor pode ser percebido nas explicações dadas pelo patriarca da família, sobre as audiências que lotavam sua casa para assistir à telenovela. Por conta da sua aptidão para a oratória, ele tinha o hábito de desligar a televisão no momento dos anúncios publicitários, com objetivo de dar explicações sobre a mensagem veiculada. Ao imprimir esse sentido pedagógico, verificamos o sujeito-receptor fazendo diferentes usos das produções massificadas; transgredindo a proposição do emissor e configurando-se, desse modo, como um coprodutor da mensagem veiculada. Tais exemplos demonstram o quanto a televisão também impactou a família.

No que concerne às práticas sociocomunicativas, destaca-se, em primeiro lugar, a importância dada à família, sendo um dos principais elementos da identidade da família pesquisada. Reconhecer-se, para esta família, é poder narrar suas histórias com a convicção da trajetória percorrida. É, desse modo, que o princípio mais importante na sua organização social é exatamente o sentido de identidade familiar, que é expresso por um sentimento de orgulho e por uma identidade coletiva, que assume sua visibilidade no sentimento de pertencimento, na importância da proximidade e no fortalecimento de alianças familiares.

A constituição da identidade familiar realiza-se mediante uma troca contínua; estruturando-se através da representação e da diferença - elementos fundamentais à sua construção. Isto pode ser exemplificado por meio do modo de perceber-se da família no tocante à questão étnico-racial e àquelas relativas ao pertencimento de classe. Pode ser ilustrado, ainda, quando os membros da família conhecem fatos da história da família, a partir de relatos de outros membros. Assim, foi possível verificar o processo no qual, a cada momento em que a família se percebia, ela se reelaborava, e surgia, assim, uma nova compreensão de si mesma.

Essa compreensão de si mesma também se encontra relacionada ao sentimento de pertencimento. Para a família, a cidade de Morros é o lugar onde as interações afetivas, familiares e de apego à cidade, sobretudo, ao bairro estabelecem-se. Nesse sentido, é Morros (e não São Luís) que sugere o espírito de comunidade que transcende a esfera familiar. Há uma referência, uma conotação que alude a um aspecto importante de um sentimento de pertencer a essa cidade. Como exemplo, é possível citar a praça e o rio, que sugerem ser uma ex-

tensão das residências da família. Mais que isso, expressam momentos decisivos do acontecer familiar, experiências comuns que especificam suas histórias.

A família narra o lugar de modo singular, qualifica sua individualidade; ao mesmo tempo em que revela hábitos, tradições e costumes que os fazem parte de um todo. Essa sensação de pertencimento da família em relação à cidade de Morros pode ser considerada uma ação típica das comunidades tradicionais, detentoras de saberes, transmitidos oralmente, de geração a geração. O sentimento de pertencimento está relacionado, concreta e simbolicamente, ao local de origem (onde indivíduos e grupos constroem e são construídos; integram e são integrados), uma vez que pertencer é buscar ser reconhecido e reconhecer.

As duas primeiras gerações da família organizaram suas vidas em torno da igreja, da festa e do trabalho. Essa tríade parece-nos bastante relacional. Há uma estreita afinidade entre festa e religiosidade, e isso se expressa nas formas culturais, nas matrizes do melodrama e no próprio cotidiano familiar. Nas práticas cotidianas da família, o lúdico e o sagrado convivem juntos, o que revela um singular aspecto da dinâmica cultural dessa família: fé e festa se dão de modo intrínseco. Dessa forma, a identidade é a história narrada que cada indivíduo ou grupo conta de si próprio. Além disso, cabe ressaltar que a festa não deve ser considerada apenas como entretenimento ou até mesmo como alienação, mas como espaço de manifestação cultural, muitas vezes, de cunho político. Vejamos, por exemplo, o prazer do patriarca em receber pessoas na sua residência para assistir à telenovela, considerando sua ação como alternativa à marginalização. A telenovela, nesse contexto, assumia o papel de agente social, propondo uma pedagogia e favorecendo a construção da sociabilidade familiar e local.

No entanto, não há como desconsiderar a existência da relação mercadológica entre trabalho e festa, que está sujeita à lógica do mercado como princípio organizador da sociedade. O *Bumba meu boi* de Morros não só é festa, mas também é negócio. O cachê é cobrado objetivando manutenção, visibilidade e margem de lucro, e produtos de distintas naturezas - desde camisetas à venda de cerveja - são comercializados.

A associação entre o melodrama e as relações de gênero, especificamente, quando se trata do feminino, é histórica e cultural. O melodrama é, reconhecidamente, o gênero mais popular das representações latino-americanas, e frequentemente, tem sido relacionado como pertencente às narrativas femininas<sup>11</sup>, no âmbito doméstico familiar.

---

<sup>11</sup> Esta associação não é gratuita, visto que ela tem relação direta com a trajetória da novela a partir de outras produções culturais. Em sua origem, nas histórias seriadas dos folhetins foi uma estratégia mercadológica para atrair o público feminino.

Nas duas maiores expressões populares (e popular massiva) nas quais, atualmente, a família encontra-se vinculada - o *Bumba meu boi* de Morros e a *Vaca Malhada* - verificam-se diversas situações no que concerne às relações de gênero. Assim, foi interessante perceber, no cotidiano familiar, como se estabelecem as relações entre homens e mulheres. Apesar do lúdico se fazer presente, de forma determinante, na brincadeira da *Vaca*; há uma questão de fundo que vem à tona em muitas de suas nuances. Sua própria denominação, *Vaca Malhada*, é um nome carregado de sentidos. As pessoas que integram a brincadeira, por exemplo, são chamadas de vacas. Ao mesmo tempo em que vaca é o feminino do *boi*, o adjetivo malhada remete à ironia de corpos não malhados. Sendo assim, o nome faz uma sátira ao culto do corpo, efetivamente presente no *Boi*, em especial aos corpos esculpidos dos/das seus/suas índios/índias.

A *Vaca Malhada*, ao construir sua enunciação, tem presente os sentidos já produzidos do *Bumba meu boi* de Morros, e esses servem de referências para produzirem novos sentidos. Desse modo, os sentidos localizam-se no passado e no presente, na medida em que recorrem a sentidos já produzidos, tal como a historicidade secular do *Bumba meu boi* e a outros que estão sendo produzidos - as apresentações relativamente recentes da *Vaca*. A *Vaca* pode ser entendida como um texto cheio de significados no cotidiano da família pesquisada. Sendo assim, um texto que perpassa e dialoga com outros textos sociais e com o universo simbólico da vida familiar. A concepção da *Vaca* sugere competência comunicativa e discursiva por parte das suas idealizadoras, especialmente no que diz respeito às suas condições no ambiente familiar e no contexto em que vivem. Assim, a *Vaca* é produção de sentido, negociação de espaços e de gêneros. A “brincadeira” transgride ao desqualificar a concepção de gênero, muitas vezes entendida como dominador/dominada, ou ainda, homem *versus* mulher e não homem e mulher. Apesar de a *Vaca* ter o referencial do *Boi*, ela constitui-se enquanto *Vaca* na diferença, em oposição à constituição do *Boi*: a partir da ausência de indumentárias (sem fantasias), de coreografias pré-concebidas, de processos seletivos, da posse feminina do microfone e da produção das composições das músicas. Todavia, o paralelo não se dá somente entre o *Boi* e a *Vaca*. Se o *Boi* está, sobretudo para os homens (para os atributos convencionados como masculinos) e para a maior representação do ramo familiar paterno, a *Vaca Malhada* está para as mulheres e para a participação mais efetiva do ramo familiar materno.

Enquanto o *Boi* representa, simbolicamente, a força masculina e a seriedade que o espetáculo requer, a *Vaca* representa a transgressão feminina por meio do lúdico. É povão,

uma vez que congrega (família, vizinhos, amigos, população da cidade) e agrega a diferença: o feio, o gordo, o magro e as pessoas de diferentes idades. Além disso, é uma espécie de brecha, ao sair de uma estética socialmente hegemônica como a do *Boi* para aderir à estética (ou a ausência dela) da *Vaca*.

A *Vaca Malhada*, simbolicamente, representa um espaço micro, alternativo, de inclusão feminina e também geracional que transgride e, ao mesmo tempo, negocia as regras sociais, inclusive os papéis de gênero e as relações desiguais entre homens e mulheres, que acontecem não somente no âmbito da família em questão, mas também na sociedade de um modo geral. A *Vaca*, vista desse modo, é também um protesto simbólico, tal como acontecia nas feiras, na origem do melodrama. Parece-nos sintomático que a apresentação da *Vaca* aconteça exatamente no ritual da morte do *Boi* (ainda que se trate da morte, o ritual da morte do *Boi* remete à força masculina, dada a sua grande resistência de morrer no mourão) e no período da Semana da Pátria, quando o país comemora sua independência.

Portanto, a dinâmica feminina expressa na *Vaca* não é vivenciada com base na vitimização ou na unilateralidade, mas como uma estratégia – pautada no lúdico, no riso, na diversão e na criatividade – que enfrenta a diversidade, relativiza o poder masculino e coloca a “discussão” num lugar de disputa política, cuja relação de gênero é tensionada, não a partir da perspectiva biológica, mas cultural<sup>12</sup>. Enfim, o que verifica-se na proposição da *Vaca* é uma recusa explícita da ideia de dominação passiva. O lúdico sugere promulgar o que poderia ser possível, o que é desejável; refletindo sobre o fato de as expressões culturais de uma sociedade não ocorrerem num vácuo sociológico, ou seja, a contingência do contexto no qual o objeto se encontra é determinado por condições de diferentes naturezas. Desse modo, ao articular a questão da significação à vida concreta, a *Vaca* adquire sentido por meio da linguagem e pelos sistemas simbólicos em que é representada. Afinal, “[...] nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente.” (HALL, 1997, p. 26).

A *Vaca Malhada*, ao se configurar como uma releitura do *Bumba meu boi* de Morros, pode ser considerada uma produção feminina, ou seja, as mulheres não se contentaram em ser “apenas” consumidoras do *Bumba meu boi*. Era necessário participar efetivamente com sua produção, inclusive demarcando as posições de gêneros vivenciadas. Percebemos, nessa prática, noções de cidadania, busca por justiça social e fatos de discriminação sendo substituídos pelo empoderamento das mulheres. Dessa forma, a cultura manifesta-se por meio do

<sup>12</sup> Apesar dessas negociações no que diz respeito às questões de gênero que permeiam o *Bumba meu boi* e a *Vaca Malhada*, é preciso que se resgate, historicamente, que o *Bumba meu boi* de Morros foi um dos primeiros bois de orquestra do Maranhão a ter a participação feminina em seus cordões. Ver Marques (1996).

entretenimento, demarcando não somente espaços de desigualdades e contestação, mas também valendo-se de estratégias de diálogo, expressas através de aspectos cognitivos, afetivos e lúdicos.

A proximidade da família com o melodrama indica uma relação não somente no que concerne ao campo midiático, mas também às práticas sociocomunicativas, uma vez que, ao produzirem cultura, estão produzindo sentidos consigo próprios e com outras pessoas. Em muitas práticas, a família sugere reconhecer-se no melodrama, ou ainda, as matrizes do melodrama podem ser reconhecidas na família.

O gênero melodramático na família pode ser verificado, ainda, na forte matriz da oralidade, na qual “causos”, danças, cordéis, músicas e narrativas fluem diariamente. Assim como nas piadas e no humor constante, em situações corriqueiras da vida que remetem à paródia, até mesmo na recorrência em se chamarem por apelidos, remetendo a um tom burlesco, pilhérico, etc. Elementos como esses podem ser encontrados no gênero dramático farsesco, predominantemente, cômico, de ação trivial, inspirados no cotidiano e no cenário familiar.

Cabe ressaltar que essas relações entre melodrama e identidade familiar não encontram-se articuladas em uma perspectiva de causa e efeito ou de especulações gratuitas, mas de observações concretas, sistemáticas, resultantes de processos recorrentes ao percurso familiar. Tais recorrências foram verificadas, tendo em vista o modo com o qual o gênero melodramático se faz presente na história familiar.

### **3.2 Resultados metódicos**

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que uma história de família não se improvisa. Ela é tecida de observações, de entrevistas, etc., com foco no objeto, a partir de pactos visíveis e invisíveis de confiança entre pesquisador e pesquisados e, sobretudo, de um método que a conduza respeitando sua processualidade. Afinal, aventurar-se em uma pesquisa empírica implica riscos e procedimentos metodológicos adequados ao próprio relacionamento humano.

Do ponto de vista prático, a técnica aplicada (história de família) possibilitou que a memória familiar estabelecesse conexões entre gerações, transmitindo aos mais jovens fragmentos de antigos saberes e habilidades, assegurando, dessa forma, a conservação da tradição. Nesse sentido, compreende-se a narração como lugar de exercício, no qual o indi-

víduo e o grupo familiar tomam forma, se (re)elaboram e experimentam tanto a sua história de vida, quanto a sua história familiar. É possível inferir que o ato de recordar e de narrar para a família pesquisada foi mais prazeroso do que doloroso.

A técnica história de família possibilitou ainda compreender o grupo familiar a partir de uma história singular, específica e contextualizada. No entanto, não se negligenciaram as questões mais amplas, que foram cuidadosamente explicitadas por meio dos elementos sociológicos. Foi desse modo que o percurso familiar contribuiu para contextualizar a perspectiva diacrônica e colocar em evidência a recepção, os usos e os consumos do gênero melodrama e também das práticas sociocomunicativas em diferentes âmbitos. Tais âmbitos vão desde a unidade familiar em três gerações, perpassando pelo local e regional, alcançando dimensões nacional e latino-americana, uma vez que consideramos o melodrama como uma das matrizes culturais que integram a identidade da família em questão e desse continente.

Tendo presente o grupo estudado, a técnica mostrou-se bastante oportuna, dada a variedade de perfis dos sujeitos (levando em consideração os marcadores sociais como gênero, geração, grau de escolaridade, etnia, etc.) e a diversidade de configurações familiares nas três gerações, o que certamente ampliou e propiciou maior complexidade ao fenômeno observado.

Nessa mesma perspectiva de ampliar a compreensão do objeto, situamos também a seleção do *corpus* da pesquisa. Ao se abdicar de selecionar uma telenovela, como habitualmente é definido no *corpus* dos estudos de recepção desse formato, e ao eleger o gênero melodrama enquanto matriz cultural dessas narrativas, possibilitou-se ao fenômeno estudado maiores condições de tensionamento. Tal opção metodológica evidenciou-se mais propícia, principalmente, quando constatamos que o melodrama- enquanto matriz cultural - encontrava-se permeado, de modo determinante, na história de família. Nossa avaliação é que essa decisão permitiu conexões mais eficazes entre objeto, método e teoria - elementos indivisíveis da pesquisa.

### **3.3 Resultados teóricos**

Nesta perspectiva, foi possível identificar a telenovela como uma narrativa cultural que manifesta-se não somente através de suas tramas, mas também por meio de uma manifestação simbólica que, ao ser contada, o sujeito e grupos falam de si mesmos, se reconhecem e se identificam nos valores expressos pelos personagens em uma espécie de identidade cultural. Desse modo, reconhecemos que as indústrias culturais proporcionam um prin-

cípio de integração social, tornando-se fundamentais ao grupo familiar, uma vez que tais identidades formam uma narrativa unificada. Ao repercutir na vida social e cotidiana, o melodrama constitui-se em um objeto crucial na construção da identidade familiar. É por essa via que ele extrapola a mera noção de ser apenas um gênero para configurar-se como uma visão de mundo, ou conforme Brooks (1995), como uma “imaginação melodramática”.

O repertório da telenovela colabora na construção de representações sociais sobre a família, isto é, a visão de mundo das famílias é construída também a partir de repertórios da telenovela. Todavia, o que revela-se mais instigante é a possibilidade dos sujeitos alargarem o mundo sem perder suas especificidades locais; aliás, são justamente suas referências de mundo que possibilitam suas percepções. Tais noções nos fazem perceber a mídia enquanto lugar de construção e de organização de processos sociais, de acionamento da memória familiar e de identidades.

No entanto, a constituição dessa identidade não se realiza unicamente em um plano familiar, uma vez que ela é construída também no domínio social. É a partir do sentido objetivado por suas narrativas que a família constrói suas interpretações sobre o *eu*, o *outro* e o meio que a cerca.

É necessário ressaltar que as transformações ocorridas nas práticas culturais, enquanto processo de comunicação, não aconteceram somente a partir dos formatos industriais, conforme se exemplifica com a telenovela, mas também a partir das matrizes simbólicas. No caso do *Bumba meu boi* no Maranhão, foi possível constatar, conforme sua historicidade, que, gradativamente, ele foi sendo concebido como uma espécie de guardião da identidade maranhense, ou seja, como um elemento constituinte desta identidade.

Foi relevante perceber a telenovela e o *Bumba meu boi* como narrativas que recriam as realidades familiares estudadas. De igual modo, percebe-se esses dois formatos narrativos, como estruturas paralelas, ambos de matriz melodramática, que comportam diversas formas de expressão artística, como o texto, a música, a dança, a imagem, etc.

As ações evidenciadas na história de família, em que os sujeitos deixam de ser apenas audiência para serem também produtores, podem ser entendidas a partir dos pressupostos dos estudos de recepção e consumo cultural, que consideram a capacidade da audiência de também ser ativa e os conteúdos dos meios como sendo polissêmicos.

### 3.4 Resultados epistemológicos

Entende-se que esta investigação traz, de modo implícito e explícito, um embasamento epistemológico. Tal embasamento é oriundo das opções feitas pela investigadora enquanto sujeito histórico, situada em um espaço e um tempo concretos e condicionada por sua concepção de mundo. Desse modo, é necessário situar a análise epistemológica que fora realizada a partir de um entendimento específico de epistemologia, como possibilidade de análise crítica do conhecimento, sobretudo no que diz respeito ao conhecimento científico.

Ao se analisar e interpretar os processos vivenciados na história de família, não se adotou uma concepção baseada em estímulo-resposta; pelo contrário, buscou-se entender a causa dos fenômenos na relação entre objeto e contexto. Procurou-se explicação através das suas causas e antecedentes, e percorreu-se um processo de experimentação e observação dos fenômenos estudados em suas diversas dimensões.

Foi a partir desses posicionamentos que a família foi concebida desde uma ótica dialógica e comunicativa, como sujeitos e grupos em interação com a história da comunidade e da sua cultura, assim como sujeito histórico e social. A história da família pesquisada, permeada pelo contexto midiático e pelas práticas sociocomunicativas, não foi concebida como estática ou minimizada a dados apenas conjunturais, mas verificada a partir das transformações que ocorreram, gradualmente, desde uma perspectiva diacrônica; ou seja, enquanto fenômenos dinâmicos, isto é, baseada na perspectiva histórica.

Elucidar a concepção de comunicação enquanto processo cultural é fundamental para não analisar a história de família restringindo-a apenas ao campo midiático. Tal noção possibilita entender que o processo comunicativo encontra-se inserido em um processo cultural mais amplo e que comunicação relaciona-se mais à noção de práticas e menos à de meios. Isso clarifica o princípio essencial expresso na unidade complexa dos elementos do processo comunicativo.

#### 4 Considerações finais

Por todas essas questões assinaladas nas perspectivas empírica, teórica, metódica e epistemológica, é possível afirmar que a família possui um repertório simbólico compartilhado, o qual se reconhece e se percebe também nos discursos midiáticos, de modo preponderante naqueles de matriz melodramática. A mídia, como vimos, tem criado formas de ação e de interação familiar e social. Entretanto, a família dispõe de outros saberes e de outras referências culturais não midiáticas para pensar e construir suas percepções de mundo e constituir-se, continuamente, a partir de diferentes gerações, como se observa na família pesquisada.

Ficou evidenciado que o gênero melodrama constitui matriz privilegiada para o entendimento da identidade familiar desse grupo. Os resultados revelaram que o melodrama configurou-se como um fenômeno dotado de grande impacto na vida familiar. Evidenciou-se ainda, a interação existente entre a família e os distintos formatos desse gênero, sobretudo, em uma família fundamentada nas bases da instituição familiar, das redes de parentesco e da religião.

A título de contribuição para novas pesquisas, parece oportuno sugerir que as investigações que trabalhem com as pesquisas circunscritas ao campo da comunicação, sobretudo àquelas relacionadas aos estudos de recepção, possam contemplar a comunicação como um processo social, no sentido literal do termo. Infere-se que tal objetivo pode ser alcançando à medida que buscarmos não restringir os estudos de comunicação em estudos midiológicos, ainda, quando conseguirmos superar os etapismos tão comuns, relacionados aos elementos do processo comunicacional. Dito de outro modo, nossa sugestão adere à proposição epistemológica de Jesús Martín-Barbero (2003) para quem a comunicação tornou-se mais uma questão de mediações do que de meios. E ainda, uma questão de cultura, logo, não apenas uma questão de conhecimento, mas também de (re)conhecimento.

## Referências

- ACEVES LOZANO, Jorge (Comp.). **Historia Oral**. Ciudad México, Antologías Universitarias, Instituto ora y Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. 26. ed. Vozes: São Paulo, 1985.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões (Org.). **Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa**. 1. ed. de Coleções GT's INTERCOM. Rio de Janeiro: FINEP, 1994.
- BROOKS, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. New Haven: Yale University Press, 1976.
- FUENZALIDA, Valério; CORRO, Pablo; CONSTANZA, Mujica. **Melodrama, Subjetividade e Historia en El cine y television de los 90**. Chile: Gráfica LOM, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista da Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 15-46, jul/dez, 1997.
- HALL, Stuart. **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Colombia: Envió, 2010.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê, 2000.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. Sao Paulo: Loyola, 2004.
- MARINAS, José Miguel; SANTAMARINA, Cristina. Introducción. In: MARINAS, José Miguel; SANTAMARIA, Cristina (Org.). **La historia oral: métodos y experiencias**. Madrid: Debate, 1993.
- MARQUES, Ester. **Mídia e estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi do Maranhão**. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Brasília, Brasília, 1996.
- MARRE, J. L. História de vida e método biográfico. **Cadernos de Sociologia**, v. 3, p. 55-88, 1991.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MAZZIOTTI, Nora. Os gêneros na televisão pública. In: Ricón, Omar (Org.). **Televisão pública: do consumidor ao cidadão**. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung, 2002.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa**. México: Instituto Mexicano para El Desarrollo Comunitario, 2000.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. **Revista Estudos históricos**. Rio e Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SARACENO, Chiara. **Sociologia da família**. Lisboa: Estampa, 1988.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. **Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares: um estudo de (tele)novela e bumba meu-boi - usos, consumo e recepção**. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## **Family mediation: appropriations, mediatic and sociocultural uses in the *telenovela* and the *bumba meu boi***

### **Abstract**

This article aims to analyze the constitution of family identity through the lived relations with the melodramatic genre, explored in its various dimensions and manifestations, including the *telenovela* and the *bumba meu boi*; taking as its starting point the study of three generations of one family. The theoretical reference is based on cultural studies and reception studies. We opted for the qualitative research and worked with the method of oral history, as it unfolds in the technique of family history. Among other results, it is emphasized that the characterization of the cultural practices showed the family's trajectory with the fictional and melodramatic narratives, i.e. other ways to live with the soap opera and with other formats that also present the melodrama genre. Furthermore, the family history revealed that the soap opera (the newspaper serial, the radio soap opera and the *fotonovela*), as popular melodramatic tradition, precedes the *telenovela*, which is, the soap opera seen on television.

### **Keywords**

Identity. Studies reception. Telenovela. Bumba meu-boi. Oral history.

Recebido em 16/07/2016

Aceito em 25/05/2016