

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação
Doutorado em Comunicação e Informação

Lourdes Ana Pereira Silva

MELODRAMA COMO MATRIZ CULTURAL
NO PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DE IDENTIDADES FAMILIARES.
UM ESTUDO DE (TELE)NOVELA E BUMBA-MEU BOI - USOS, CONSUMO E
RECEPÇÃO.

Porto Alegre

2012

Lourdes Ana Pereira Silva

**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 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Comunicação e Informação.

Orientadora: Prof. Dra. Nilda Jacks.

Porto Alegre

2012

CIP - Catalogação na Publicação

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. / Lourdes Ana Pereira Silva. -- 2012. 242 f.

Orientadora: Nilda Jacks.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Telenovela. 2. Bumba-meu-boi. 3. Melodrama. 4. Estudos de Recepção. 5. História de Família. I. Jacks, Nilda, orient. II. Título.

Lourdes Ana Pereira Silva

**O 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 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Comunicação e Informação.

Profa. Dra. Nilda Jacks (Orientadora) - UFRGS

Prof. Dr. Valdir Morigi - UFRGS

Profa. Dra. Denise Cogo - Unisinos

Profa. Dra. Veneza Ronsini - UFSM

Profa. Dra. Maria Isabel Orofino – ESPM-SP

Porto Alegre, 03 de Abril de 2012

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e minhas irmãs, pela ressignificação constante do que é ser família e por estarem sempre comigo acalantando meus sonhos cotidianos.

A Nilda Jacks, por cultivar em mim o gosto pela pesquisa e por socializar comigo sua biblioteca “latino-americana”.

Aos colegas dos grupos de pesquisa “Estudos de recepção na América Latina: aspectos propositivos” e ao “*OBITEL Porto Alegre*” - Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva, pelas trocas e carinhos evidenciados no fazer pesquisa.

Aos amigos e colegas que direta ou indiretamente trilharam este percurso comigo e que guardo do lado esquerdo do peito. Entre eles: Adriana Rigo, Ângela Zamin, Catarina Oliveira, Cláudia Pereira, Cris Lindemman, Hugo Mombach, Inácia Freitas, Joel Guindani, Márcia Veiga, Rafaela Barbosa, Reges Schwaab e Robson Braga.

Agradecimentos afetivos e efetivos à Família Muniz Lobato por lançar-se nesta aventura comigo e por tornar a história de família tão agradável e ao mesmo tempo tão desafiante e esclarecedora. Sou particularmente grata a Conceição Lobato e a Nádía Lobato que, apesar das suas correrias cotidianas atenderam prontamente a mim e às demandas do campo de pesquisa.

Agradecimentos também à Fundação de Amparo a Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, que viabilizou esta pesquisa durante três anos e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES, pelo financiamento de três meses.

Cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma.

Ferreira Gullar (Poema Sujo, 1975).

RESUMO

Esta tese tem como objetivo compreender de que modo o gênero melodrama – nas suas atualizações através da (tele)novela, do *bumba-meu-boi* e das práticas sócio-comunicativas familiares - se constitui numa matriz cultural para a identidade de uma família de classe popular. Trabalha-se com três gerações de uma família maranhense buscando identificar os usos, consumo e recepção de tele (novela), assim como outras práticas midiáticas e sócio-comunicativas através do tempo. A observação inicial do campo conduziu à hipótese de que o melodrama constitui matriz privilegiada para o entendimento da(s) identidade(s) familiar (es) em razão do intenso trânsito e intercâmbio de valores existentes na (tele) novela e em diversas expressões da cultura popular. Assim, discutem-se aspectos históricos e conceituais do melodrama e suas conexões com a telenovela e o *bumba-meu-boi*; discorre-se sobre diversas matrizes culturais do melodrama articuladas à produção e disseminadas por esses dois formatos narrativos; reflete-se o conceito de identidade a partir de diferentes perspectivas. No que concerne à questão metodológica, delinea-se um referencial que contempla tanto a reflexão teórica quanto a pesquisa metódica, de modo a optar pelo método da história oral a partir da técnica história de família. Para tanto foram realizadas entrevistas do tipo semiestruturada e entrevista em profundidade além do questionário e de observações etnográficas. Entre os principais resultados destacam-se: a família possui um repertório simbólico compartilhado, que se reconhece e se percebe também nos discursos midiáticos - de modo especial naqueles de matriz melodramática, entretanto, dispõe de outros saberes e de outras referências culturais não midiáticas para pensar e construir suas percepções de mundo e constituírem-se continuamente, desde diferentes gerações e a partir de identidades familiares. Tais identidades se caracterizam, sobretudo pelo sentimento de pertencimento quer da própria linhagem, quer da cidade ou do bairro em que vivenciam sua sociabilidade; e também pela forte relação entre a fé e o lúdico vivenciados nos modos de expressarem sua religiosidade e festividades. A investigação corrobora que as diversas aplicações do estudo dessa família permitem levantar hipóteses sobre outros fenômenos similares.

PALAVRAS-CHAVE: Telenovela. melodrama. *bumba-meu-boi*. estudos de recepção. história de família.

ABSTRACT

This thesis aims at understanding in what way the melodrama genre – in its updates through (tele)novela, the folk theatrical tradition *bumba-meu-boi* and the familiar socio-communicative practices – constitutes itself in a cultural matrix to the identity of a popular class family. We work with three generations of a family from Maranhão seeking to identify the uses, consumption and reception on tele (novela), as well as other socio-communicative and media practices throughout time. The primary observation of the field lead to the hypothesis that melodrama constitutes privileged matrix to the understanding of family(ies) identity (ies) because of the intense traffic and exchange of values that exist in tele (novela) and in a diversity of popular culture expressions. Therefore, we discuss historical and conceptual aspects of melodrama and its connections with telenovela and *bumba-meu-boi*; we debate about the various cultural matrixes of melodrama articulated to the production and disseminated by these two narrative formats; we reflect upon the concept of identity from different perspectives. In regard of the methodological issue, we outline a framework that contemplates both the theoretical reflection and the methodical research, choosing the method of oral history based on the technique of family history. For that, semi-structured and in-depth interviews were conducted, besides questionnaire and ethnographic observations. Among the main results, we point out: the family possesses a shared symbolic repertoire that recognizes and is aware of itself in media discourses – particularly in the ones of melodramatic matrix, however it has other knowledges and cultural references that don't pertain to the media to reflect upon and build its perceptions of the world and continuously constitute itself, in different generations and based on family identities. Such identities are characterized, mainly, by the feeling of belonging to their own lineage, to a city or a neighborhood where they experience their sociability; and also by the strong relation between faith and ludic experienced in the ways their religiosity and festivities are expressed. The investigation corroborates that various applications of this family allows the bringing up of hypothesis concerning similar phenomena.

KEYWORDS: Telenovela. melodrama. reception studies. family history.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

ILUSTRAÇÃO 1	Boi de Morros.....	62
ILUSTRAÇÃO 2	Elemento de matriz iconográfica no bumba-meu-boi.....	79
ILUSTRAÇÃO 3	Síntese da técnica história de família.....	108
ILUSTRAÇÃO 4	Linha do tempo da Família Muniz Lobato (1921-2011).....	128
ILUSTRAÇÃO 5	Vaca Malhada.....	178
ILUSTRAÇÃO 6	Site do Bumba-meu-boi de Morros.....	191

LISTA DE QUADRO

QUADRO 1	Aproximações da estrutura narrativa do melodrama na telenovela e no bumba-meu-boi.....	69
QUADRO 2	Telenovela e Bumba-meu-boi x Espaço/Lugar.....	71
QUADRO 3	Telenovela e bumba-meu-boi x Personagens.....	78
QUADRO 4	Métodos, técnicas e procedimentos metodológicos da pesquisa.....	103
QUADRO 5	Calendário Familiar dos Muniz Lobato.....	175
QUADRO 6	Atividades diurnas e noturnas.....	193

LISTA DE GENOGRAMA

GENOGRAMA 1	-	1ª geração: casal-base.....	132
GENOGRAMA 2	-	1ª e 2ª gerações dos Muniz Lobato.....	142
GENOGRAMA 3	-	Família de Aparecida.....	143
GENOGRAMA 4	-	Família de José Hugo Filho.....	144
GENOGRAMA 5	-	Família de Maria Ivanilda.....	144
GENOGRAMA 6	-	Família de Maria José.....	145
GENOGRAMA 7	-	Família de José Ribamar.....	146
GENOGRAMA 8	-	Família de José Antônio.....	147
GENOGRAMA 9	-	Família de Maria de Fátima.....	147
GENOGRAMA 10	-	Família de José Carlos.....	148
GENOGRAMA 11	-	.Família de José Maria.....	149
GENOGRAMA 12	-	Família de Maria da Conceição.....	149
GENOGRAMA 13	-	Família de José Augusto.....	150
GENOGRAMA 14	-	Família de José Paulo.....	151
GENOGRAMA 15	-	3ª geração: neta por ramo familiar.....	152
GENOGRAMA 16	-	Família de procriação de Clédina.....	152
GENOGRAMA 17	-	Família de origem de Liliana.....	153
GENOGRAMA 18	-	Família de procriação de Alessandra.....	153
GENOGRAMA 19	-	Família de origem de Clarissa.....	154
GENOGRAMA 20	-	Família de procriação de Nara.....	155
GENOGRAMA 21	-	Família e origem de Renata.....	155
GENOGRAMA 22	-	Família de origem de Letícia.....	156
GENOGRAMA 23	-	Família de origem de Raquel.....	156
GENOGRAMA 24	-	Relacionamentos consanguíneos na 2ª geração.....	169
GENOGRAMA 25	-	Relacionamentos consanguíneos na 3ª geração.....	170

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	20
1.1 Justificativa.....	25
2 ALGUNS ASPECTOS DA PESQUISA	29
2.1 Telenovela e família	29
2.2 Telenovela e identidades	31
3 INSTÂNCIA TEÓRICA	43
3.1 Aspectos históricos e conceituais do melodrama	43
3.2 Aspectos históricos e conceituais da telenovela.....	47
3.2.1 <i>Transformações melodramáticas: do folhetim à telenovela</i>	49
3.2.2 <i>Telenovela: uma narrativa consolidada em mais de meio século</i>	50
3.3 Aspectos históricos e conceituais do <i>bumba-meu-boi</i> no Maranhão.....	55
3.3.1 <i>O Bumba-meu-boi de Morros (1976 - 2011)</i>	60
3.4 <i>Bumba-meu-boi</i> e melodrama	65
3.5 Matrizes culturais e comunicacionais do melodrama.....	67
3.5.1 <i>Matriz espacial</i>	70
3.5.2 <i>Matrizes linguísticas e retóricas</i>	73
3.5.3 <i>Matriz festiva</i>	76
3.5.4 <i>Matriz iconográfica</i>	77
3.5.5 <i>Matriz musical</i>	79
3.5.6 <i>Matriz religiosa</i>	82
3.6 Reconhecimento: uma questão de identidade.....	86
3.6.1 <i>Identidade e narrativa</i>	88
3.7 Família: uma construção social	90
4 INSTÂNCIA METÓDICA	97
4.1 A pesquisa qualitativa nos estudos de comunicação	97
4.2 Lugares de onde se vê e se analisa a realidade	98
4.3 Desenvolvimento de técnicas e procedimentos de coletas de dados	102
4.3.1 <i>História oral, história de família: perspectivas teórico-metodológicas</i>	103
4.3.2 <i>Descrição da pesquisa de campo e observações etnográficas</i>	111
4.3.3 <i>Entrevistas: em profundidade e semiestruturada</i>	116
4.3.4 <i>O questionário</i>	120
4.4 Considerações éticas na pesquisa	121
5 INSTÂNCIA EMPÍRICA	123
5.1 Família: <i>sujeito</i> plural.....	124
5.1.1 <i>Caracterização dos sujeitos: as três gerações dos Muniz Lobato</i>	129
5.1.2 <i>Maria Izabel e Zuza Lobato: 1ª geração</i>	133
5.1.3 <i>As Marias e os Josés de Izabel e Zuza: 2ª geração</i>	142
5.1.4 <i>Os netos de Maria Izabel e Zuza: 3ª geração</i>	151
6 INSTÂNCIA ANALÍTICA E INTERPRETATIVA	158
6.1 Autoestima e processos de pertencimento.....	160
6.2 Questão étnico-racial	165

6.3 A moradia, a vivência no bairro e na cidade	166
6.4 As relações consanguíneas como fator de sociabilidade	169
6.5 A relação entre trabalho e classe	171
6.6 A dimensão da festa na família	174
6.6.1 <i>A religiosidade familiar dos Muniz Lobato</i>	182
6.7 Mídia e família: lugares de referências socioculturais	184
6.7.1 <i>Consumo cultural e midiático: dados sobre a 3ª geração</i>	193
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	217
ANEXO A – Legenda de símbolos do genograma.....	230
ANEXO B – Telenovelas citadas pelos entrevistados.....	231
APÊNDICE A – Fragmento do diário de campo.....	233
APÊNDICE B – Roteiro de entrevista semiestruturada.....	234
APÊNDICE C - Questionário sobre acesso, usos e consumo midiático.....	235
APÊNDICE D – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	242

1 INTRODUÇÃO

[...] *Mas quem nos dirá se o caminho seguido não tem mais interesse do que o ponto de chegada?* (Tzveten Todorov, 1978).

A pesquisa “*Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares. Um estudo de (tele)novela e bumba-meu boi - usos, consumo e recepção*” é um trabalho sobre três gerações de uma família maranhense, os Muniz Lobato.

Inicialmente esta pesquisa objetivava fazer um estudo tipicamente de recepção de telenovela. Ao iniciar a investigação dos fatos em busca de explicações, o fenômeno observado se revelou para além daquilo que se havia planejado. Foi desse modo, que sentiu-se a necessidade de fazer um deslocamento ou um acréscimo nos objetivos da pesquisa: contemplar o estudo mais amplo de recepção do formato telenovela, agregado aos usos, consumo e recepção do gênero melodrama. Esse deslocamento se deu mediante a constatação de que a novela concebida desde o melodrama, abarcava com maior profundidade as questões tensionadas e evidenciadas nas instâncias empírica e teórico-metodológica. Tais questões encontram-se profundamente relacionadas à noção de gênero.

Sistematicamente, tanto a história de família quanto a literatura acerca do melodrama, foram determinantes na condução deste deslocamento. Portanto, a pesquisa que ora é apresentada, não foi delineada assim desde o início, uma vez que os indícios revelados no campo foram categóricos para que o percurso a ser seguido não fosse aquele idealizado, mas aquele que se apresentava de modo mais latente naquela família. Tal experimentação permitiu vislumbrar horizontes densos, sequer imaginados e que tensionaram o objeto. Após certa resistência, abriu-se mão do interesse teórico inicial, de modo que eles não preponderassem sobre as questões que ali incidiram; afinal, a produção de uma pesquisa implica em suas processualidades.

O referido deslocamento conduziu a assumir uma postura epistemológica concernente à compreensão que se tem e que foram adotadas de comunicação e de recepção nesta pesquisa. Embora o midiático se faça presente de modo contundente, o argumento que se busca defender ao longo deste trabalho, diz respeito à comunicação em seu sentido mais amplo, como um *sistema de relações sociais*,

culturalmente mediadas por práticas comunicativas. Com isto, entende-se que o midiático é “uma parte” que integra o campo da comunicação. Os meios, apesar de gerarem comunicação, por si só não constituem a mesma. Aparentemente este pode parecer um argumento desnecessário, mas considerou-se relevante, na medida em que se percebe o modo como historicamente o campo da comunicação se configurou. Sem dúvida que isto remete àquela discussão, sobre o que constitui realmente o campo da comunicação. Relevante argumento é que, o que o define, encontra-se intrinsecamente relacionado à compreensão que se tem do termo comunicação. Nessa mesma linha parece necessário esclarecer que se entende a recepção em seu sentido histórico, ou seja, na sua relação temporal, como um processo a longo prazo.

É desse modo que se considera necessário que, enquanto o campo não chega a um consenso e não amadurece historicamente acerca do que o constitui, toda e qualquer pesquisa circunscrita no seu âmbito, deveria explicitar sua compreensão sobre comunicação.

Etimologicamente, a palavra comunicação é derivada da palavra latina *communis*, que em nosso idioma é o mesmo que comum. Dessa mesma raiz latina, tem-se o termo *comunicare*, que quer dizer comunicar, comungar, estar com, partilhar de alguma coisa. Nessa perspectiva da comunhão e do compartilhamento, a comunicação é entendida como um processo horizontal, no qual o diálogo é sua principal característica. Entretanto, mesmo que seja o sentimento de partilha que defina a palavra comunicação, cabe ressaltar que ela também pode ser entendida na ótica do conflito. Afinal, o diálogo nem sempre pressupõe concordância, posto que todo e qualquer processo comunicacional possua algum grau de tensão entre os sujeitos, dada a singularidade de cada um deles (MARTINO, 2001).

Desse modo, entende-se que a comunicação pressupõe a inclusão de um sujeito complexo, num contexto também complexo. Isso implica que o sujeito está para o contexto, da mesma forma que o contexto está para o sujeito, designando-se desse modo, em um argumento tautológico. Logo, buscar compreender o fenômeno a partir das práticas e das matrizes culturais que medeiam o consumo e usos dos meios é fundamental para entender os processos de comunicação vivenciados pelos sujeitos. É desse modo, que se percebe o melodrama como um grande articulador e como um objeto estratégico para estudar as práticas comunicativas, sobretudo se considerada sua tradição popular. Nisso reside a proposição de pensar o popular na cultura, não como negação, mas, antes de tudo como experiência e como produção de *formas* comunicativas. Partindo dessa compreensão, é que se aproximam da cultura desde a comunicação, tendo presente tanto a especificidade dos objetos midiáticos, quanto a dos objetos comunicacionais.

A necessidade de deixar explícito o que se compreende por comunicação, contribui para a defesa de que uma pesquisa de campo, não tenha que ter necessariamente um objeto exclusivamente midiático, visto que este integra os processos de comunicação e não abarca a mesma em sua totalidade. Jesús Martín-Barbero, alerta para o fato de que “confundir a comunicação com as técnicas ou as mídias é tão deformante quanto pensar que elas são exteriores e acessórios à (verdade da) comunicação, o que equivaleria a desconhecer a materialidade histórica das mediações discursivas nas quais ela se produz” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 235).

O que se quer evidenciar de fato, é que mesmo integrando a lógica do midiático, a pesquisa em questão, foi produzida tendo presente as práticas comunicativas a partir da concepção ampla e complexa que se tem de comunicação. Assim, este trabalho se ancora 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, uma vez que esta ultrapassa os espaços concebidos como “domésticos”. Considera-se que a vida cotidiana é o lugar em que a família se faz visível nas diferentes instâncias do viver e do ser, e aí projeta e vivencia suas identidades.

Por último, duas questões se fazem essenciais para a compreensão desta pesquisa: a primeira, a prioridade do social como proposta, isto é, não se trata de compreender um indivíduo ou um grupo familiar, mas um fragmento da realidade sócio-histórica, que se traduz em um objeto social. É neste sentido, que a presente investigação não se resume em descrever, interpretar e analisar a história de uma família, mas compreender, a partir dos eixos sincrônicos e diacrônicos, as práticas e matrizes culturais vivenciadas nos processos entre a coletividade social e os percursos familiares. Apesar dos percursos familiares em questão terem suas singularidades eles expressam sentidos gerais por meio dos processos sociológicos que se aproximam da trajetória de muitas famílias com características similares.

A segunda questão, diz respeito ao fato de no decorrer deste trabalho, a começar pelo seu título, utiliza-se os termos *novela* e *telenovela* de modo distinto e não como sinônimo. Nomeadamente utilizamos *novela*, para designar um formato que pode ser entendido a partir de diversos meios e, portanto, remetem a diferentes linguagens, estéticas, modos de produção e recepção/consumo, como por exemplo, a fotonovela e a radionovela. Quanto ao termo *telenovela*, é a *novela* vista a partir da televisão e que no cotidiano convencionou-se chamá-la pelo mesmo nome. Embora tanto um formato quanto outro, tenha sua origem no melodrama, tal distinção, não se trata de uma questão meramente semântica, visto terem implicações nas diversas instâncias da pesquisa (teórica, epistemológica, metódica e empírica). Na perspectiva teórica, a própria historicidade da novela, perpassa paulatinamente diversos formatos: folhetins, fotonovela,

radionovela até a telenovela, tal como é conhecida atualmente. Conforme será vista na instância empírica desta pesquisa, a recepção de *telenovela* tem sua origem na tradição dos usos e consumo da *novela*. Cabe ressaltar ainda, que (tele) novela é entendida neste trabalho como formato e o melodrama como gênero.

Considerando o exposto, a história de família e a compreensão do melodrama enquanto matriz cultural, o problema de pesquisa encontra-se assim formulado: de que modo o gênero melodrama – nas suas atualizações através da (tele) novela, do *bumba-meu-boi* e das práticas sócio-comunicativas de uma família de classe popular – se constitui numa matriz cultural para a identidade familiar?

Quanto aos objetivos, encontram-se assim formulados:

Objetivo geral:

Compreender como pode se constituir as 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 modelar.

Objetivos específicos:

- a) Identificar as matrizes culturais que contribuem para a formação da identidade familiar;
- b) Compreender a dimensão cultural e sócio-comunicativa do melodrama nas práticas e discursos de uma família popular;
- c) Verificar de que modo o texto melodramático, especificamente a (tele)novela e o *bumba-meu-boi* atua sobre o grupo familiar;
- d) Identificar o modo como em diferentes gerações, determinadas práticas midiáticas e sócio-comunicativas são construídas.

A hipótese principal deste trabalho, surgida na observação preliminar é a de que o gênero melodrama constitui matriz privilegiada para o entendimento da identidade familiar, em razão da experiência e do intenso trânsito e intercâmbio com diversos formatos e expressões da cultura popular e popular-massiva brasileira, inclusive a telenovela.

Parte-se da premissa de que a telenovela brasileira, ao longo de quase meio século de veiculação, atua como instrumento de articulação da memória coletiva da audiência, possibilitando que os sujeitos

construam suas identidades também, a partir desse repertório. A telenovela, entre outras fontes de informações e de entretenimento, tem a capacidade de apresentar e representar o passado e o presente das identidades familiares. Desse modo, essas narrativas ficcionais, em um processo de construção e reconstrução das representações, contribuem e cristalizam a constituição destas identidades.

No que diz respeito às famílias, considerou-se a premissa de que os elementos e as marcas identitárias, variam de acordo com a especificidade de cada trajetória familiar. De igual modo, parte-se do pressuposto de que estas marcas identitárias têm suas especificidades enquanto sistema e subsistemas, ou seja, o todo e a parte (a família e o indivíduo).

Considerando essas questões apresentadas acima, esta pesquisa encontra-se dividida em quatro capítulos.

No capítulo *Instância teórica*, dedicado à formulação dos conceitos, explora-se os aspectos históricos e conceituais do melodrama e suas conexões com a telenovela e o *bumba-meu-boi*. Apresenta-se e discorre-se sobre diversas matrizes culturais do melodrama, articuladas à produção e disseminadas tanto pela telenovela quanto pelo *bumba-meu-boi*. A discussão sobre gêneros e formatos, perpassa praticamente todo o texto. Os aportes teóricos deste capítulo têm a finalidade de compreender as trajetórias desses dois formatos, especificamente no que diz respeito aos seus desenvolvimentos sócio-históricos e nas suas atualizações com o melodrama. Logo após, discute-se o conceito de identidade a partir de diferentes perspectivas, para em seguida fazer uma incursão sobre diversos aspectos das transformações ocorridas na vida familiar nas últimas décadas.

No capítulo denominado *Instância metódica*, dedicado às regras de estruturação do objeto, a finalidade é teorizar o método e as técnicas utilizadas na pesquisa, para, na sequência, descrever os procedimentos metodológicos adotados. Assim, delinco um referencial metodológico que contempla tanto a reflexão teórica, quanto a metódica. Desse modo, coube ainda neste capítulo fazer algumas considerações sobre a *reflexividade* da pesquisa.

O capítulo nomeado *Instância empírica*, apresenta a história de família, considerando as práticas midiáticas e sócio-comunicativas. Busca-se, desse modo, contextualizar não somente o objeto empírico, mas o contexto histórico onde se constitui. Enquanto no capítulo teórico situam-se esses processos na sua relação com os contextos sociais em que foram produzidos, isto é, principalmente na perspectiva da produção, neste capítulo procura-se situá-los nos contextos em que foram recebidos, negociados e produzidos a partir da ótica da recepção. Dito de outro modo, o objetivo neste capítulo não se restringe a suscitar subsídios para analisar a história de família em si mesma, mas perceber os modos pelos quais a

família faz usos, consome e produz sentidos, a partir do midiático e das práticas sócio-comunicativas. Paulatinamente, adentra-se na instância compreensiva e analítica da história de família.

No capítulo final, *Instância analítica e interpretativa*, são reforçadas algumas questões já trabalhadas no capítulo anterior e se avança na análise e interpretação da pesquisa, a partir de demonstrações empíricas e das contribuições dos aportes teórico-metodológicos trabalhados no início, especialmente no que concerne às matrizes culturais e as constituições identitárias.

Nas *Considerações finais* resgatam-se os objetivos propostos e a trajetória percorrida para alcançar tais objetivos. Os resultados da investigação são apresentados a partir de quatro perspectivas: empírica, metódica, teórica e epistemológica.

1.1 Justificativa

Esta pesquisa trabalha nas interfaces melodrama/telenovela, *bumba-meu-boi*, família e identidade. A opção por este tema encontra-se relacionada aos campos pessoal, profissional e acadêmico, bem como às possibilidades de maior inserção no campo científico. Tais relações implicam no meu¹ compromisso de pesquisadora com o campo do conhecimento científico no qual me encontro afiliada, ao mesmo tempo em que se encontram relacionadas diretamente com a realidade social. Portanto, considero relevante evidenciar as motivações oriundas de duas naturezas: a de caráter pessoal e a de pertinência social, que se encontram imbricadas.

Considero relevante refletir de onde parto para construir o objeto, por conceber que isto contribui à compreensão de sua eleição, uma vez que o pesquisador não investiga algo fora de si, pois a opção pelo objeto está constituída antes mesmo da pesquisa. Faço adesão ao pensamento de Flick (2009) quando afirma que as questões de pesquisa originam-se na biografia pessoal do pesquisador e em contato com seu contexto social. Essas marcas que o pesquisador carrega consigo certamente contribuem à apreensão que ele faz da realidade, bem como o engajamento teórico e o compromisso social que tem para com a pesquisa.

Inicialmente quero dizer que meu apreço por narrativas tem sua origem no âmbito da minha família. Minha avó materna tinha o hábito de contar aos netos longas histórias. Meu pai também, narrador nato, com uma memória muito aguçada para os detalhes e datas, contava a mim e às minhas irmãs narrativas contemporâneas, tais como a repercussão da Segunda Guerra Mundial em nossa cidade natal, as

¹ Somente neste sub-item e no capítulo metodológico faço uso da 1ª pessoa do singular.

histórias das gestões municipais, das “figuras lendárias” da cidade e tantas outras que embalavam nosso imaginário.

Quando criança, entre outras leituras, li muitas histórias em quadrinho; na adolescência consumia da literatura brasileira à internacional. Deliciava-me com os romances de José de Alencar, Bernardo Guimarães, João Mohana, Josué Montello, Manuel Bandeira e até Machado de Assis, que no início eu tinha pouca paciência de ler. Deleitava-me com os romances policiais de Agatha Christie e Sidney Sheldon. Li obras como *O diário de Anne Frank*, *Polianna*, *O pequeno príncipe*, *Batismo de Sangue*, *Cartas da prisão*, até *Perestroika*, embora tivesse entendido muito pouco. Meus pais incentivaram-me a ler, mas o gosto pela literatura foi despertado em mim, sobretudo pelas minhas irmãs.

O acesso às narrativas foi ganhando novos contornos. Lembro-me muito vagamente do meu encantamento quando da primeira vez que fui ao cinema. Quanto à telenovela, não me recordo quando foi a primeira vez que assisti, mas me lembro que durante toda a fase da adolescência, parte das minhas noites era embalada por essas narrativas, ainda que minha mãe implicasse para eu não assistir, com a justificativa de não me viciar. Em minha casa, contrariando as “lógicas” de gênero sobre a assistência de telenovela, quem nos fazia companhia era meu pai – tínhamos discussões emotivas e acaloradas sobre telenovela. Quanto à minha mãe, até hoje, raramente assiste telenovela.

A primeira vez que li um livro e assisti a uma telenovela com o mesmo título foi *A escrava Isaura*, baseada na obra literária de Bernardo Guimarães. Outros cruzamentos nesse sentido foram o livro e o cinema, como foi o caso de *E o vento levou* e *Pássaros feridos*. Destes, fiquei com uma sensação estranha de compartilhamento, como se eu os tivesse escrito, e é provável que a partir dessas experiências que tive minhas primeiras noções de linguagens e convergência de mídia.

Em minha trajetória de vida cultivei a estima por narrativas, seja ouvindo e/ou lendo ou assistindo, e acredito ser essa a origem do meu apreço pela telenovela e por outros produtos, sejam eles considerados “clássicos” ou da Indústria Cultural. De modo que, tanto na infância como na adolescência, minha referência para o universo da narrativa se deve muito à minha família.

Quando me tornei jovem e minha sociabilidade se expandiu, integrei movimentos estudantis, religiosos e políticos em âmbitos local, nacional e também em instância latino-americana. Esses espaços contribuíram para que eu iniciasse uma leitura social do meio em que vivia, para além do espaço doméstico. Um dos primeiros livros que li nesse sentido foi um livrinho de capa laranja intitulado “*Sociologia Crítica – Alternativas de Mudança*” de Pedrinho Guareschi. Se no campo religioso as leituras eram baseadas em Leonardo Boff e na Teologia da Libertação, no campo político-social, as análises de

conjuntura eram frequentes. Cheguei a participar de algumas oficinas sobre Leitura Crítica da Comunicação, cujas leituras eram reiteradas à “carga ideológica” das telenovelas e das demais leituras que fazíamos. Esses eram os ares do contexto da década de 1980, que vivenciei de modo mais efetivo em sua segunda metade.

Até meados da década de 1990 participei desses espaços. Em 1996 me lancei em uma experiência que certamente reforçou em mim a relação com a Comunicação como campo do conhecimento. Saí do Maranhão em direção ao Rio Grande do Sul para fazer um curso de extensão acadêmica em Comunicação em âmbito latino-americano, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos. Naquele período eu já tinha algum conhecimento na área da Comunicação Popular e nas lógicas dos meios de comunicação. Esse curso aprofundou essas e outras perspectivas, e foi nele que me deparei pela primeira vez com os principais teóricos da área.

Retornando ao meu Estado de origem, ingressei na graduação em Comunicação Social e retomei o trabalho no setor de Comunicação na CNBB. Posterior à faculdade, integrei a assessoria de comunicação desta instituição. Nesse trabalho, por conta do setor estratégico que integrava, tinha contato com agentes pastorais das mais diversas áreas de atuação pastoral do Maranhão e do Brasil. A maior parte dessas pastorais, apesar das suas especificidades quanto ao público, tinham alguma relação com a família, sobretudo as famílias de classe popular. Após a graduação, fiz em São Paulo uma especialização em *Cultura e meios de comunicação*, na qual me apropriei – e de certo modo me “afiliei” –, de maneira mais aprofundada dos estudos de recepção e dos estudos culturais.

Foi desse modo que, em 2006, iniciei o mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, com uma pesquisa voltada para os estudos de recepção em telenovela por famílias. No processo de produção do projeto de pesquisa fui percebendo uma forte relação entre o contexto onde atuava e os estudos de recepção, no âmbito dos estudos culturais. O mesmo não posso dizer quanto à opção pelo objeto telenovela, que aparentemente soava destoante. Apesar do apreço por essas narrativas, elegê-las como objeto de estudo parecia contradizer minha inserção social. Em minhas buscas internas, eu reconhecia que negar isso significava aderir ao preconceito no que diz respeito aos gostos populares e à cultura massiva. Mas essa clareza se dava ainda de modo incipiente, até porque eu era (e continuo sendo) questionada por essa escolha. Afinal, a telenovela ainda é vista como um assunto pouco “sério”, que não merece ser estudado.

Nas diferentes dimensões da vida, são as escolhas que movem o ser humano. Se quando adolescente transgredi a ordem materna mobilizada pelo prazer de assistir telenovela, no mestrado a

transgressão se dava de outro modo: tratava-se de conviver com um objeto, problematizando-o, conforme ia se apresentando nos seus distintos aspectos. Foi esse o sentimento que permeou todo o meu mestrado.

A trajetória do mestrado suscitou em mim muitas descobertas e afloraram muitas inquietações e questionamentos não respondidos, sobretudo aqueles referentes às identidades, de como se constituem e são constituídas na sua relação com a telenovela. Essas e outras questões de ordem teórico-metodológicas advindas do objeto de estudo telenovela e família, somadas à identidade, me motivaram a apresentar a proposta de pesquisa de doutorado ao Programa de Pós-Graduação da UFRGS.

Destarte, justifico que a opção por telenovela pode ser enfrentada a partir da perspectiva de que esta deve ser analisada como um contexto social a nos dizer alguma coisa sobre a família e a sociedade contemporânea. Evidencio que o interesse em eleger a família como unidade de análise e também como base conceitual decorre basicamente da importância desta instituição como núcleo articulador das práticas sociais que norteiam o processo de (re) produção social. Argumento ainda que, pela necessidade de estudar a família associada à telenovela e à identidade a partir da lacuna existente quando se trata destes temas. Ao contrário do que se convencionou afirmar, não há muitos trabalhos de recepção de telenovela em âmbito brasileiro e no campo da Comunicação que tenham seu foco na família, problematizando-a na perspectiva teórico-metodológica. Não me refiro apenas ao fato das pesquisas tomarem a família apenas como grupo de observáveis.² Entretanto, reitero que nas investigações discentes observadas, isto é, aquelas que trabalham na perspectiva família e telenovela (assim como a partir das referências contidas em publicações), verifiquei que as referências feitas são, em geral, de outros países da América Latina ou de outros continentes (James Lull, David Morley, Roger Silverstone, Martín-Barbero, entre outros). Com isto quero evidenciar que no Brasil a produção ainda é restrita, constituindo-se numa lacuna para um recorte temático que pode ser ampliado, se considerada a importância da família na sociedade.

²A justificativa deste argumento encontra-se desenvolvida na Introdução.

2 ALGUNS ASPECTOS DA PESQUISA

Neste capítulo, objetivamos mapear e caracterizar a produção acadêmica no âmbito da Pós-Graduação no Brasil, almejando visualizar que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados nos trabalhos relacionados à telenovela e família e, telenovela e identidades. Acreditamos, tal como Bertaux, que “[...] a pesquisa é um empreendimento coletivo e, em princípio, cumulativo, para o qual cada pesquisa traz sua própria contribuição” (BERTAUX, 2010, p. 26).

Para a perspectiva desta tese, o estado da arte que segue contribuiu, sobretudo, para ampliar aspectos teóricos referentes a gênero, classe e raça.

2.1 Telenovela e família

No âmbito dos estudos de recepção de telenovela e família, a pesquisa mais abrangente, tanto teórica como metodologicamente, é aquela que deu origem ao livro *Vivendo com a telenovela* (LOPES et al, 2002). A pesquisa realiza um estudo de recepção da telenovela *A indomada* (GLOBO, 1997) por famílias paulistanas de classes socioculturais distintas, combinando métodos de várias disciplinas. Esta pesquisa buscou articular quatro lugares diferentes de mediação: o cotidiano familiar; a subjetividade; o gênero ficcional e a videotécnica. A investigação colocou em evidência para o campo de estudos da recepção (e todo o campo da comunicação) o debate sobre as estratégias metodológicas desta proposição teórica.

O estado da arte sobre telenovela e família se vale ainda de três textos que, de modo pontual, sistematizam a produção de conhecimento dos estudos de recepção em telenovela no Brasil, a saber: “*Telenovela sob a ótica da recepção*” (JACKS et al, 2008), que compreende a década de 1990; “*Recepção de telenovela: a pesquisa brasileira ao nascer do século XXI*” (JACKS e SILVA, 2008), concernente a 2000-2002; e “*Novas implicações nos estudos de recepção de telenovela*” (JACKS e SILVA, 2009) relativos ao período 2003-2006.

Utilizou-se, ainda, o Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, foram encontradas 19 pesquisas de recepção em telenovela realizadas no período compreendido entre 1990 e 2006. A recorrência maior nos grupos de observáveis se deu com mulheres. O mapeamento destes trabalhos contribuiu para

estabelecer comparações relativizadoras para a produção desta pesquisa, assim como para pensar algumas especificidades identitárias como a do adolescente, a étnico e racial, a rural, a urbana, a homossexual, a regional e a étnica. Cabe ressaltar que essas diversas identidades integram a identidade familiar, ou seja, são encontradas no âmbito da família.

Dessas 19 pesquisas no campo da comunicação foram identificadas apenas três teses que abordam a recepção de telenovela por família em seus grupos de observáveis (JACKS, 1993; HARTMANN, 2000; BONIN, 2001)³.

Jacks (1993) pesquisa a relação da identidade regional entre famílias gaúchas e o processo de recepção de telenovelas, explorando a narrativa *Pedra sobre pedra* (Globo, 1992) e para saber como os elementos da cultura regional gaúcha articulam as apropriações e interpretações dos conteúdos veiculados pela telenovela.

A pesquisa de Hartmann (2000), “Religiosidade e mídia eletrônica: a mediação sociocultural, religiosa e a produção de sentido na recepção de telenovela”, enfoca a questão sociocultural e religiosa como mediações envolvidas no processo de recepção midiática, analisando também o aspecto eclesialístico em produções ficcionais nas telenovelas *Roque Santeiro* (Globo, 1985 e 2001, *remake*) e *A indomada* (Globo, 1997 e 1999, *remake*). O grupo de observáveis da pesquisa foi composto por duas famílias, um grupo de jovens e três especialistas de diferentes áreas do conhecimento. A escolha da família se deu basicamente no nível metódico, ou seja, não considerou os demais níveis da pesquisa – o epistemológico, o teórico e técnico, conforme propõe Lopes (2001).

Bonin (2001) investiga a recepção da telenovela *Suave veneno* (Globo, 1999), com o *objetivo de* estudar o processo e as práticas de recepção por três famílias camponesas alemãs, italianas e ítalo-alemãs, residentes no município de Urubici (SC). Foram trabalhadas como mediações a classe social, a identidade étnica, o cotidiano familiar e o gênero ficcional televisivo.

Apesar das três pesquisas terem em seu grupo de observáveis a família, apenas duas (JACKS, 1993; BONIN, 2001) trabalharam na perspectiva da identidade, sendo que Jacks optou pela identidade cultural gaúcha com especificidade no âmbito regional, e Bonin priorizou a identidade étnica.

³ Na interface família e identidade identificamos uma pesquisa de recepção no âmbito docente intitulada “*TV, Família e Identidade: Porto Alegre ‘fim de século’*” (JACKS et al, 2006) que trata do comportamento das audiências na cidade de Porto Alegre (RS), a partir da introdução da TV por assinatura no Brasil. Através de histórias de famílias, os autores analisam as alterações ocorridas com a introdução da televisão a cabo no Brasil, na vida cotidiana e na constituição das identidades.

Em 16 anos foram identificadas somente três pesquisas discentes no âmbito da pós-graduação em comunicação que priorizaram famílias como receptoras de telenovelas. Esse fato pode ser interpretado como sintoma de uma categoria analítica ainda em construção.

2.2 Telenovela e identidades

O mapeamento e análise que seguem são resultantes do levantamento de investigações no âmbito dos Programas de Pós-Graduação que trabalharam com identidade e telenovela em diferentes áreas do conhecimento. Para identificá-los utilizamos o Banco de Teses da Capes/MEC relativos a teses e dissertações defendidas no Brasil a partir de 1987, quando o site da Capes passa a disponibilizá-los. O sistema identificou 42 pesquisas a partir das palavras-chave identidade e telenovela, dessas, seis pesquisas foram excluídas por não trabalharem com telenovela e identidade conforme indicado pelo sistema de busca, resultando desse modo 36 trabalhos. Categorizamos os trabalhos a partir de algumas especificidades e denominações identitárias, a saber: gênero e sexualidade (25%), étnico-racial (11,11%), identidade étnica (11,11%), profissional (8,33%), nacional (8,33%), regional (5,56%), juvenil (5,56%) e identidade política e de movimentos sociais (5,56%), identidade genérica, ou seja, sem nenhuma especificidade (19,44%). Esses trabalhos contemplam diversos aspectos das relações identitárias no âmbito da telenovela e dos seus telespectadores. Especialmente no que diz respeito à identidade de gênero e sexualidade, à identidade estudada de modo mais genérico e as identidades étnicas. Ir ao encontro destes trabalhos significa, sobretudo, buscar evitar a duplicação de esforços já feitos por outros.

Identidade de gênero e sexualidade - Foram identificadas 09 investigações Abrão, (2003); Marques (2003); Martins (2005); Tonon (2005); Gomide (2006); Rodrigues (2006); Sifuentes (2009); Soares (2009); Souza (2009) que se dedicaram a estudar a(s) identidade(s) de gênero(s) e sexualidade(s).

Somente o trabalho de Abrão (2003) investigou as questões de gênero conjugando masculino e feminino sem especificar orientação sexual. Por outro lado, Souza (2009) e Marques (2003) trabalharam com o feminino e masculino a partir de identidades gays e lésbicas. Souza buscou saber como os homossexuais se percebem no mercado direcionado a este segmento dentro das telenovelas. Marques investigou as representações de casais de gays e lésbicas evidenciando as interseções produzidas entre essas representações e o debate público sobre a visibilidade alcançada por estes grupos. Soares (2009) analisou por meio de telenovelas da Rede Globo (*A próxima vítima*, 1995 e *América*, 2005) o discurso *gay* na televisão e sua contribuição para a construção da(s) identidade(s) gay(s) no Brasil.

Quanto aos resultados, Abrão (2003) concluiu que apesar de haver uma dominação feminina em termos de frequência de manifestações verbais, a análise dos atos da fala leva a crer que ainda se reverbera o discurso da polarização e da distribuição de papéis generalizados, que privilegiam o *status* atribuído ao sexo masculino. Souza chegou aos seguintes resultados: a TV é um dispositivo ou um campo simbólico a serviço de um saber e um poder e, na atualidade atua principalmente na estratificação do corpo, da sexualidade, dos gêneros e suas funções sociais; a TV pode contribuir na emancipação de visões estereotipadas não só dos próprios homossexuais, mas também dos outros segmentos sociais. Resultado similar ao de Souza foi encontrado em Marques que evidenciou a capacidade da telenovela em instaurar um espaço plural e abstrato de deliberação pública, a partir da aproximação entre as experiências das personagens ficcionais e a experiências reais daqueles que são potencialmente afetados. O trabalho de Soares (2009) constatou que os recursos linguísticos usados nas telenovelas se mostraram fator essencial, não só na busca de interação com o público, mas também como veículo ideológico de transformação e rompimentos com hegemonias. Concluiu ainda que, nas telenovelas analisadas não encontrou orações que contivessem mecanismos linguísticos reforçando estereótipos ou discriminações explícitos.

Diversos trabalhos dedicaram-se a investigar conjuntamente gênero e sexualidade feminina: Martins (2005) estudou as representações da mulher; Rodrigues (2006) analisou a construção das identidades femininas; Sifuentes (2009) refletiu sobre as apropriações que mulheres jovens de classe popular elaboram acerca das representações femininas na telenovela; Tonon (2005) investigou as representações de identidades ficcionais homossexuais femininas articuladas pelos receptores; Gomide (2006) verificou como foram construídas as representações sociais de lésbicas na ficção seriada brasileira no início deste século.

Os resultados dos trabalhos de Martins (2005), Rodrigues (2006) e Sifuentes (2009) que estudaram a representação/construção de identidades femininas chegaram a conclusões bastante análogas. Martins afirmou que as representações são atualizadas, mas não se pode falar de mudanças. Rodrigues mostrou que, apesar das identidades viverem em fluxo, estas são construídas na moldura moderna. Sifuentes destacou que a situação de carência econômica cria condições de vida específicas, marcadas pelo abandono da escola, pela gravidez na adolescência e pelas perspectivas restritas de futuro. A realidade de precariedade material que as cerca não as afasta de quererem ser bem sucedidas. A telenovela, elemento presente no cotidiano das pesquisadas, pode ser relacionada à ambição da mulher da atualidade, uma vez que apresenta esses exemplos de mulheres guerreiras.

Tonon (2005) e Gomide (2006) estudaram as representações sociais das identidades lésbicas. Tonon analisou o núcleo de representação da homossexualidade feminina, Gomide analisou um casal de lésbicas procurando entender como são construídos os estereótipos sobre as lésbicas na sociedade brasileira nesse início de século. Os resultados encontrados por Tonon foram: a) ao representar as identidades homossexuais na ficção, as telenovelas, podem reforçar identidades estigmatizadas em detrimento das identidades hegemônicas. Ou ainda, propor universos de representação das novas identidades, sem atribuir-lhes estereótipos, evitando a ridicularização e a caricatura dessa identidade, oferecendo novos modelos de identificação; b) os produtos culturais e as categorias simbólicas usadas na telenovela, por exemplo, não são criações autônomas, elaboradas independentes da aceitação do público. Esses elementos são compartilhados pela audiência e fazem sentido ao receptor; c) ao colocar o assunto na pauta diária é oferecida a oportunidade de esclarecimentos, informações e debates sobre o assunto, possibilitando visibilidade às “novas identidades”, propiciando, por meio do consumo cultural de telenovelas. Gomide (2006), concluiu que o casal de lésbicas estudado representou uma inovação na narrativa ficcional brasileira sobre o amor entre mulheres, por ter sido retratado dentro dos moldes do amor romântico e, ao fim da história, ter constituído um agrupamento familiar dentro dos moldes heterossexuais – coabitação, monogamia e socialização de crianças. Ainda que circunscrito dentro da simulação do padrão hegemônico, o casal de personagem foi tratado de forma discriminatória comparativamente aos casais heterossexuais, sendo vítima de preconceitos e censura, principalmente em relação às manifestações físicas de afeto.

Identidade étnico-racial - Os quatro trabalhos Araújo (1999); Santos (2004); Fernandes (2009); Cândido (2009) concernentes à identidade étnico-racial tiveram praticamente os mesmos objetivos. Araújo e Fernandes examinaram as representações sobre o negro na telenovela brasileira buscando saber como estas representações influíram nos processos identitários desta população. Santos investigou a representação do negro a partir de telejornais e da telenovela buscando saber se estas representações contribuem ou não para o fortalecimento do sentimento de identidade dos grupos negros no país. A pesquisa de Cândido (2009) objetivou acompanhar a evolução da visibilidade do negro, através da telenovela.

Os resultados destes trabalhos também dialogam entre si. Esses trabalhos, com suas devidas ressalvas, concluíram afirmando que a televisão/telenovela a partir da década de 90 tem dado um tratamento diferenciado às representações negras se comparado a outrora. Araújo (1999) afirmou que a análise das imagens no conjunto das telenovelas (1963 a 1997) revelou sua cumplicidade com a

persistência do ideal do branqueamento e com o desejo de euro-norteamericanização dos brasileiros e seu pouco compromisso com a promoção de uma identidade racial positiva dos negros. Araújo constatou que apesar da negação da multiracialidade do Brasil ter sido uma realidade na maior parte da história da telenovela, na década de 90 um maior destaque foi dado a personagens negros com sub-tramas que trouxeram novas formas para o país compreender a si mesmo. Santos (2004) concluiu que os meios de comunicação vêm repensando o trato do negro na mídia por serem pressionados pela opinião pública, pelos movimentos sociais e pela própria conscientização da população negra brasileira. De acordo com Cândido (2009) a presença de personagens negros e dos figurinos usados por eles a televisão tem auxiliado na imagem positiva do negro na sociedade e para sua própria autoestima, uma vez que até pouco tempo os negros só apareciam com figurinos de escravos. De acordo com o autor, a descoberta de um novo público com grande capacidade de consumo sugere um olhar diferenciado para as questões raciais, sociais e de identidade nacional, onde a crescente visibilidade em relação à raça negra, notada deste a última década do século XX é colocada em questão. Fernandes (2009) concluiu que o processo contínuo de revisão e ressignificação dos sentidos da identidade negra brasileira seguem intimamente dependendo do desenvolvimento da teledramaturgia nacional e de seus produtos no que concerne às formas de representação da negritude.

Identidade étnica - Quatro pesquisas trabalharam com a identidade étnica: Kim (1996) objetivou entender o processo de constituição da identidade étnica coreana no Brasil, através da forte influência das telenovelas, produzidas na Coreia e assistidas por imigrantes coreanos; Bonin (2001) investigou a recepção da telenovela *Suave veneno* (Globo, 1999) entre famílias camponesas de descendência alemã e italiana com o objetivo de conhecer o processo e as práticas de recepção a partir da classe social, da identidade étnica, do cotidiano familiar e do gênero ficcional televisivo; Strohschoen (2003) observou como descendentes de italianos relacionaram seus processos sociais e pessoais de grupo de vivências com processos sociais mediados na telenovela *Terra nostra* (Globo, 1999); Dadam (2004) discutiu o processo de construção da memória e identidade italianas, buscando identificar como certas expressões veiculadas pela mídia articulam sentido e produzem significados que despertam a construção desta identidade ou memória. Os resultados de Kim (1996) e Strohschoen (2003) dizem respeito à relação que a telenovela estabelece entre o indivíduo e a sociedade nacional, propiciando inclusive o reconhecimento público, conforme podemos verificar: a partir da análise do conteúdo das telenovelas Kim (1996) concluiu que o indivíduo/pessoa entra na mediação das relações com a sociedade nacional. Para Strohschoen (2003), *Terra nostra* na sua função social acrescentou marcas culturais mais evidentes nos processos de

crescimento individual e coletivo; funcionou como um lugar de reconhecimento e localização para que a lembrança fosse acionada; a telenovela foi um lugar de reconhecimento público e tempos simbólicos ficcionalizados para o grupo de observáveis imigrantes italianos.

Bonin (2001) partiu da identidade étnica, no entanto, os dados permitiram vislumbrar a presença de questões relacionadas à constituição de uma identidade de gênero entre as mulheres das famílias pesquisadas. Além da relação estabelecida entre a emergência deste posicionamento de identidade e as práticas em organizações e movimentos sociais, a pesquisadora argumenta que a telenovela também contribui para alimentar essa construção, através da apresentação de mulheres numa condição feminina distinta, que funciona como alteridade que instiga o reconhecimento de diferenças. A telenovela também exerce um efeito pedagógico ao apresentar personagens femininas e situações que questionam a ordem tradicional das relações entre os sexos. Dadam (2004) concluiu que as formas como cada um se reconhece como italiano, ou como reconhece os outros como italianos ou não, não obedece a uma regra. A própria noção de “italiano” é diferente para cada entrevistado, e da mesma forma que não existia a figura de um italiano no tempo da imigração, não se pode ainda hoje falar de um italiano. O que existe é a crença de um pertencimento e da existência de um indivíduo sob o rótulo de italiano.

Identidade profissional - Três pesquisas: Laudisio (2005); Silva (2006) e Dorneles (2007), foram identificadas trabalhando esta identidade, entretanto, somente o trabalho de Silva se aprofunda nessa especificidade. Os demais trabalhos se concentram mais na identidade do objeto da profissão, que na identidade profissional em si. Silva (2006) objetivou analisar no período de 1951 a 2006 os “modelos de professor” que a telenovela faz veicular e o que pensam os docentes acerca dessas representações. No cerne da questão apontado por Silva está o fato de a telenovela ser o programa de maior audiência no Brasil e de oferecer modelos de identidade, extraídos e remodelados do cotidiano. Os resultados apurados por esta pesquisa demonstram que o protagonismo e a coadjuvância presentes nos discursos dos docentes sobre si mesmos e na autoimagem que demonstram ter, são decorrentes de “papéis” que lhes são exigidos “representar” e do valor que a sociedade lhes confere.

Laudisio (2005) procurou entender de que modo acontece a compreensão do design a partir do contexto midiático. Essa atividade profissional adquiriu prestígio, passou a ocupar um lugar de destaque, auxiliando os produtos impressos, televisuais e outros a se tornarem mais atrativos como o caso das aberturas das telenovelas. Os resultados apurados a partir desta pesquisa demonstram que as diferentes estruturas narrativas das aberturas, criadas exclusivamente para cada uma das telenovelas e a elas relacionadas, contribuem para a preservação de um dos objetivos do design desde sua origem, que é o de

dar identidade aos produtos sobre os quais atua. A pesquisa feita por Dorneles (2007) buscou identificar o design e os efeitos que as vinhetas podem transmitir ao telespectador, compreendendo quais aspectos visuais estão contidos. A investigação chegou aos seguintes resultados: a) a imagem, em todas as suas formas, estática ou em movimento, aliada à possibilidade técnica da reprodução em série, representa, historicamente, um dos instrumentos mais poderosos e responsáveis pela formação do imaginário das sociedades modernas; b) essas vinhetas, além de ter objetivos estruturais e decorativos, trazem em seu repertório discursos e intenções. É considerável o número de informações exposto no universo televisivo, cujo objetivo é fixar mensagens no imaginário por força do veículo segundo as suas próprias concepções ideológicas, nas artes, cultura, política e sociedade.

Identidade nacional - Medeiros (2001) teve por objetivo analisar a rede de signos e símbolos presente no pensamento social de Dias Gomes detendo-se principalmente na análise de sua telenovela *O bem-amado* (GLOBO, 1973) a partir da identidade nacional. Quanto aos resultados, Medeiros afirmou que esta telenovela representou o momento de incorporação de temas relacionados à cultura brasileira na história da teledramaturgia veiculada no Brasil. Assim, a contribuição específica de Dias Gomes para a história da teledramaturgia brasileira é trazer o Brasil para a telenovela. As características psicológicas e culturais das personagens de *O bem-amado*, bem como as situações diálogo da trama revelaram o perfil de determinados tipos sociais presentes na sociedade brasileira e os problemas sociais vivenciados por diferentes segmentos da população. Yamauti (2005) teve por objetivo dissertar sobre a imagem produzida na telenovela e re-elaborada pelo telespectador, inferindo sobre a aceitação das telenovelas brasileiras no exterior, uma vez que é um produto específico desenvolvido pela e para a sociedade brasileira. As conclusões apresentadas indicam uma relação, no plano simbólico e afetivo, entre imagem e telespectador, servindo como instrumento de reconhecimento e motivação.

Ferreira (2009) analisou, a partir de *Paraíso tropical* (GLOBO, 2007) em especial, e da presença da cidade nas novelas das oito dos últimos 26 anos, o peso do Rio de Janeiro como possível referência para a construção de uma identidade brasileira mais ligada ao urbano e ao moderno. Partiu do pressuposto que a identidade é sempre uma construção, uma representação mental arbitrária, já que devem ser escolhidos certos valores, características ou símbolos em detrimento de outros. No caso da construção da identidade brasileira, um dos símbolos ou uma das referências muito utilizadas para representar o país é o Rio de Janeiro. Por razões históricas e simbólicas, o Rio exerce, para muitos, o papel de síntese do Brasil. A força do Rio enquanto referência identitária fica evidente nas "novelas das oito" da Rede Globo, um dos programas de maior audiência no país.

Identidade regional - Loreto (2003) visou analisar a recepção dos discursos televisivos, especialmente da telenovela, por migrantes nordestinos de classe popular, que têm ligação com a Feira de São Cristóvão, ou seja, verificou se o vínculo com a feira, e o que ela representa, reforça a identidade regional nordestina. Barros Júnior (2001) verificou como a identidade cultural criada pela vivência de uma cultura regional relaciona-se com os conteúdos massificados emitidos em caráter nacional. Sobre os resultados o pesquisador afirmou que entrevistas apontaram que as temáticas sociais da telenovela reforçam um modo mais humano de olhar para uma determinada questão social; os representantes do universo cultural analisado mostraram conciliar em seu cotidiano a experiência de 'ver' telenovela - enquanto uma obra de ficção, e a experiência de revitalizar as suas crenças, valores e tradições pertencentes ao seu universo material simbólico.

Identidade juvenil - Vanini (1999) enfatiza que na produção, transmissão e difusão das formas simbólicas são usados recursos ideológicos que camuflam as relações de dominação colocando o sentido (significado) a serviço do poder. Através de mecanismos psíquicos específicos, o telespectador introjeta tais formas simbólicas e identifica-se com os modelos simbólicos por elas oferecidos, podendo ser influenciados por seu padrão de relações. Ainda que, não se encontre passivo e acrítico no seu processo de apropriação e interpretação de tais conteúdos, uma vez que recebe influências do contexto sócio-histórico. Vanini afirma ainda que o adolescente, por sua vez, encontra-se em fase de mudanças e transformações, num processo constante de formação de sua identidade, busca intensamente modelos com os quais possa identificar-se. O adolescente/telespectador encontra-se ávido e desavisadamente receptivo aos modelos simbólicos oferecidos pela novela - fato que poderá influenciar na formação de sua identidade adulta.

Budag (2008) investiga a influência da telenovela *Rebelde* e banda RBD no processo de formação das identidades dos jovens. A partir da análise do discurso classificou quatro meios de manifestações das identidades de jovens receptores: perfil, motivação, emoção, consumo. Chegou aos seguintes resultados: a) Perfil – identidades manifestadas no plano da aparência visual e no plano do comportamento. E isso pode variar de acordo com o nível sócioeconômico; b) Motivação – caracterizada pelos motivos que levam os jovens entrevistados a assistirem *Rebeldes*; as identidades constroem-se impulsionadas por dados de natureza “generalista”, informacional, relativista e musical; c) Emoção – as cenas que mais gostam na telenovela são as “amorosas”, de shows e cenas com personagens adultos; d) Consumo – identificada pela intensidade de consumo e categorias de produtos que consomem. Budag concluiu que o consumo se deu nos níveis sócioeconômicos, opostos à condição econômica dos jovens entrevistados.

Identidade política e de movimentos sociais - Pereira (2000) enfoca a representação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) através da telenovela *O rei do gado* (Globo, 1996) visando entender os motivos, espaços e formas em que um movimento político se tornou protagonista de uma telenovela social. Fantinatti (2004) aborda quatro telenovelas da Globo (*Renascer*, 1993; *O rei do gado*, 1996; *Terra nostra*, 1999 e *Esperança*, 2002). No conjunto essas telenovelas trataram da propriedade da terra e da reforma agrária, bem como dos trabalhadores, das suas organizações coletivas e dos movimentos sociais no Brasil. A análise se concentra nas formas de construção da imagem dos trabalhadores, na ênfase à identidade nacional e ao mito da integração social. A pesquisadora chegou aos seguintes resultados: a suposta “novidade” da década de 90, qual seja, as telenovelas mostrarem a realidade “sem retoques”, comporta pouco mais que mera aparência. Nas telenovelas analisadas Fantinatti identificou mais elementos de regularidades e continuísmos que de transformações profundas; em casos específicos avalia que houve retrocessos. Questiona se, através das telenovelas, a Globo não estaria buscando delinear uma fantasia sobre a realidade social que possua mais força que os fatos. A autora afirma que a telenovela brasileira continua a prestar-se, na atualidade, a novas modalidades de construção da realidade segundo interesses hegemônicos. A telenovela mostra uma “realidade” conflituosa, desigual, mas, simultaneamente, procura extrair desta uma “moral” a ser seguida, sempre em perfeita conformidade como os modelos econômicos, os projetos políticos e as ideologias que beneficiam a classe dominante. Ela explica que nas novelas analisadas as relações entre patrão x empregado nunca é marcada pela exploração, pelo contrário, as classes patronais são generosas para com os trabalhadores. Os aspectos estruturais e conjunturais da sociedade capitalista são incorporados como “naturais” pelo autor.

Identidades genéricas - Ocampo (1996) e Carvalho (2006) trabalham na perspectiva da memória social. A primeira autora analisa os elementos internos e externos que configuram a telenovela de suas origens até seus efeitos de audiência, situado em tempo e espaço traçando linhas conceituais da memória social a fim de estudar a telenovela *Renascer* (Globo, 1993). Quanto à segunda autora, analisa de que forma a telenovela interfere na construção da memória social e na produção da subjetividade. Moreira (1996) discute o espaço ocupado pela telenovela (*Carrossel das Américas*, novela mexicana, e *Colégio Brasil*, brasileira, ambas exibidas em 1996 pelo SBT) no mercado de bens culturais verificando as possibilidades de participação desse produto em um processo de integração latino-americana. Oliveira (2006) a partir da linguística demonstra através da telenovela *Celebridade* (GLOBO, 2003) a realização de um trabalho de controle discursivo do uso do corpo, da ocupação do espaço urbano e do uso da linguagem através de um processo de estetização do sujeito. Observou na narrativa como o sujeito equaciona a

dispersão do discurso, apagando alguns sentidos e cristalizando outros, como forma de manter uma identidade discursiva. Gonçalves (2002) analisa o papel que a telenovela *Laços de família*, (GLOBO, 2002) desempenha na constituição da cultura contemporânea e discute os valores sociais que ela quer reforçar, os tipos de família representados e o modo pelo qual os telespectadores se vêm ali retratados. Silva (2008) analisa as apropriações dos receptores da telenovela *Páginas da vida* (GLOBO, 2006) sobre as configurações de família construídas pela telenovela, relacionando-as com as histórias e configurações familiares experienciadas pelos receptores no seu cotidiano. Resende (2008) analisa enunciados publicitários que circulam no horário nobre da televisão, em especial aqueles inseridos nos intervalos e/ou no corpo da telenovela das “oito” objetivando investigar os possíveis efeitos de sentido aí produzidos.

No que se refere aos resultados dessas pesquisas, Ocampo (1996) aponta que a telenovela torna possível identificar acontecimentos ocorridos no país durante a veiculação de narrativas. Apesar de sua natureza eminentemente comercial, apresenta em sua forma final uma junção de ficção à realidade do contexto social. Carvalho (2006) e Silva (2008) chegam a resultados similares: Carvalho afirma que as pessoas se utilizam das histórias das telenovelas para falarem sobre suas vidas; entre outros resultados, Silva (2008) constata que as produções de sentidos se operam a partir de situações sociais concretas que afetam diretamente o indivíduo e suas experiências familiares. Outros resultados encontrados em Silva dizem respeito a diversas evidências de que os processos de sentido (específicos sobre as reconfigurações da família) vêm sendo construídos social e historicamente pelo gênero telenovela; houve dificuldade das famílias pesquisadas assimilarem outras configurações familiares para além da família nuclear/patriarcal. Os resultados das pesquisas de Oliveira (2006) e Resende (2008) apontam que as representações e identidades sociais estão intimamente ligadas a relações de poder e que a telenovela, por sua vez, pode ser um veículo de cristalização ideológica e de exercício do poder.

As relações de classe também estão nos resultados destes autores. Para Resende a mídia não pode simplesmente ser considerada como meio, pois é o próprio ambiente organizador das relações sociais e funciona como um espaço marcadamente heterogêneo, promovido pela mundialização econômica que converge para o agenciamento da fluida e constante movimentação das identidades. Oliveira conclui que as telenovelas constroem e transmitem representações sobre as instituições e as relações de classe.

O tema identidade tem sido bastante ressaltado em estudos relativos a fenômenos contemporâneos. O mesmo não pode ser afirmado quando a identidade é conjugada à telenovela, visto a pouca repercussão no universo acadêmico. Isto se expressa no fato de, em 22 anos (1987-2009), apenas 36 pesquisas nas diferentes áreas do conhecimento se dedicaram a essa temática. Ainda que esse assunto

tenha despertado maior interesse às Ciências Sociais Aplicadas e as Ciências Humanas, percebe-se que tanto nessas áreas como em outras, ainda há certo retraimento, visto a popularidade que a telenovela goza na sociedade brasileira e a centralidade das questões identitárias tão em voga, excluindo-se a conjugação com a telenovela. Não é por acaso que os Programas de Pós-Graduação que sinalizaram maior interesse foram o de comunicação (18). Se a priori a telenovela pode ser considerada um objeto da comunicação, conjugada à identidade, ela extrapola as fronteiras disciplinares, ampliando em muito sua interdisciplinaridade.

Outro aspecto a ressaltar é o fato de, no período analisado, 1987-2009, houve apenas a produção de seis teses. Ainda que se tenha presente a proporcionalidade entre o número de mestre e doutores no país, ainda assim é possível verificar que o interesse por este assunto seja bem menor no doutorado, quando se pressupõe que o discente tenha maior experiência na produção de pesquisa.

A grande maioria destas pesquisas foi produzida nos anos 2000 (05 trabalhos em 1990 e 31 em 2000). Pode-se inferir que a maior demanda desses estudos sobre identidade tenha se dado nos anos 2000 devido ao crescimento dos Programas de Pós-Graduação no país e também à mudança, não só de século como de milênio, tão fortemente explorada pela mídia. Esses trabalhos evidenciam que os processos culturais encontram-se vinculados às relações sociais, sobretudo, às relações de classe, gênero, sexo, racial e etária, assim como os processos culturais também envolvem poder. O conjunto dos trabalhos analisados expressa heterogeneidade nas denominações identitárias. O mesmo não pode ser afirmado quanto aos objetivos, resultados, referências e pressupostos devido às suas similitudes, conforme já evidenciadas quando da descrição das pesquisas, sobretudo os trabalhos concernentes às identidades étnico-raciais. Estes trabalhos foram os mais coesos entre si quanto aos objetivos e resultados. É possível inferir que tal coesão se deu devido ser esta(s) identidade(s) uma das mais reivindicadas e organizadas junto à sociedade civil, assim como a(s) menos reconhecida(s), mais refutada(s), uma vez ser muito usual o discurso questionante sobre “quem é negro no Brasil?”.

No que diz respeito às questões conceituais privilegiadas pelos estudos culturais dentro dos estudos de cunho marxista (a exemplo de poder e ideologia) foi possível verificar que as questões sobre o poder e a ideologia foram colocadas no centro das discussões em muitos trabalhos Vanini, (1999); Oliveira (2006); Dorneles (2007) Budag, (2008); Resende (2008); Fernandes (2009). Em alguns desses trabalhos a ideologia e o poder adquiriram formas bastante deterministas. Algumas vezes a telenovela foi entendida como processo meramente de reprodução dominante, outras vezes a partir de uma perspectiva de espaço de disputa onde os sujeitos e os contextos são históricos e tendenciais, isto é, não são fixos. Esta

última noção amplia os sentidos para além da dualidade hierárquica dominadores e dominados evidenciando a capacidade do poder em produzir identidades e subjetividades na organização do tecido social (FOUCAULT, 2000; HALL, 2003). A própria telenovela, conforme exemplifica Martín-Barbero (1991), tem um significado muito mais a ver com a circulação dos discursos sobre ela, que com seu texto em si. Quanto às relações de classe, alguns trabalhos problematizaram de modo bastante acentuado, outros fizeram apenas referência (BONIN, 2001; FANTINATTI, 2004; OLIVEIRA, 2006; RESENDE, 2008; BUDAG, 2008; SIFUENTES, 2009). Se considerarmos que no conjunto dos trabalhos houve grande recorrência de pesquisas que discutiram a identidade de gênero e sexualidade com foco na mulher (ABRÃO, 2003; MARTINS, 2005; TONON, 2005; GOMIDE, 2006; RODRIGUES, 2006; SIFUENTES, 2009), na identidade étnico-racial (ARAÚJO, 1999; SANTOS, 2004; FERNANDES, 2009; CÂNDIDO, 2009) e na identidade juvenil (VANINI, 1999; BUDAG, 2008) é possível inferir que as relações de classes nesses trabalhos tiveram pouca relevância. Assim, deixar de lado qualquer análise de classe na problematização dessas identidades, em sociedades tão desiguais como a do contexto brasileiro, sugere uma falha de perspectiva. A classe é aqui entendida não como uma mera organização econômica totalizante, mas como determinante de todas as outras relações sociais conforme propõe Laclau (*apud* WOODWARD, 2000).

Baseados em dados do IBGE/IPEA, Castro e Aquino (2008) ressaltam que o bloco renda, pobreza e desigualdade trazem um amplo e importante conjunto de indicadores que permitem visualizar o impacto de consecutivos processos de discriminação e desigualdade vivenciados por mulheres e negros no país. Gênero e raça são categorias que interagem, sendo a discriminação racial frequentemente marcada pelo gênero. No Brasil 30,4% dos jovens podem ser considerados pobres, porque viviam em famílias com renda domiciliar *per capita* de até meio salário mínimo; 53,8% pertenciam ao extrato intermediário, com renda domiciliar *per capita* entre meio salário mínimo e dois salários mínimos; e apenas 15,8% viviam em famílias com renda superior a dois salários mínimos (CASTRO e AQUINO, 2008). Some-se a isso o fato de as mulheres jovens serem mais afetadas pelo desemprego que os homens. Em 2007, as taxas de desemprego entre as jovens adolescentes e os jovens adolescentes eram de 29,8% e de 18,2%, respectivamente (CASTRO e AQUINO, 2008).

Como vimos, o estudo sobre identidade implica múltiplos níveis de análise. Geralmente uma das primeiras classificações a que os estudiosos do assunto recorrem para distinguir o fenômeno é a identidade pessoal e a social (CASTELLS, 1999). Há inúmeras formas de identidade e, embora muitas vezes pareçam

contraditórias, elas acabam se cruzando e podem inclusive se completarem, dado seu caráter dinâmico e múltiplo e da sua capacidade de se construírem e reconstruírem continuamente.

3 INSTÂNCIA TEÓRICA

As idéias são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é o que importa (José Saramago, 2000).

O presente capítulo tem por objetivo discorrer acerca dos aspectos históricos e conceituais na perspectiva de duas tradições culturais e populares no Brasil, a telenovela (em sua consolidação cultural de 60 anos) e o *bumba-meu-boi* (em sua ressignificação secular), ambas permeadas por um gênero maior, o melodrama. Dito de outro modo busca-se aliar a perspectiva teórica aos aspectos metodológicos da pesquisa empírica visando com isso o respaldo epistemológico.

Ao se articular elementos conceituais como melodrama, telenovela e *bumba-meu-boi*, pressupõe-se 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, vistos nesta investigação desde um grupo familiar, entendendo deste modo a família como guardiã de tradições. É desse modo que percebemos a telenovela e o *bumba-meu-boi* como manifestações culturais incorporadas na trajetória familiar como contextos de luta simbólica, onde os sujeitos desenvolvem estratégias para manterem-se ou transformarem-se em qualquer aspecto, seja ele político, econômico, cultural, comunicacional, etc. Nesse sentido, nos parece impossível compreender essas expressões sem considerar esses contextos.

3.1 Aspectos históricos e conceituais do melodrama

O melodrama⁴ 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.

⁴ O vocábulo melodrama nasceu na Itália, no século XVII e designava um drama inteiramente cantado. O termo só foi aparecer na França no século XVIII, durante a querela entre franceses e italianos (THOMASSEAU, 2005, p.16).

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de prisões, de conspirações e justicamentos, de desgraças imensas sofridas por vítimas e traidores que no final pagarão caro suas traições. [...] Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.152).

É nesse cenário de efervescência resgatado por Martín-Barbero que Thomasseau (2005, p.15), citando o crítico Charles Nordier, adverte: “E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade da Revolução”.

Conforme Thomasseau (2005) o elemento constitutivo essencial do melodrama é sua consagração definitiva pelo público. O gênero se caracteriza 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. Ressalta determinadas características, uma vez que a finalidade desta estética é a comoção das audiências, através 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. 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 semi-alfabetizado.

Assim, o que se convencionou chamar de *estética melodramática* tem sua gênese na época da Revolução, especialmente no teatro que tem seu público aumentado pelas classes populares. “A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante; e durará todo o século” (THOMASSEAU, 2005, p.14). Desse modo o melodrama segue sob o entusiasmo das classes populares e, na contramão dos excessos do *teatro anticlerical* e do *teatro do terror* (ambos importados da Inglaterra), dando lugar ao *teatro da Revolução*. A aristocracia francesa para ter acesso a esses espetáculos acabou por, de algum modo, misturar-se ao povo. Esta adesão ao melodrama, dada a sua origem, mostrava-se ambígua (como ainda o é até hoje) chegando a considerá-lo um gênero bastardo, no entanto, seu sucesso foi tanto que superlotava as salas populares levando as salas oficiais dos teatros a esvaziarem-se (THOMASSEAU, 2005).

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 um 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 nesse contexto da Revolução Francesa que o melodrama buscou reconciliar todas as ideologias (virtudes civis, familiares e marciais) almejando a reconstrução nacional e moral e o fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas (THOMASSEAU, 2005).

Historicamente a relação entre melodrama e religião⁵ é bastante presente desde a sua constituição. “O entendimento histórico e político deste fenômeno expressivo e do seu intenso sucesso passa por reconhecer como substituto da compreensão religiosa tradicional sobre a vida, em ruínas com o caos da modernidade” (PONTE, 2005, p.63). Thomasseau (2005) resgata uma afirmação de Guilbert de Pixérécourt⁶ que diz que foi com idéias religiosas e morais que ele se lançou na carreira teatral. É o mesmo autor que citando Gémier reforça a forte relação entre melodrama e religião como uma metáfora bastante oportuna para a época.

Ele [o melodrama] será a nova igreja na qual os oficiantes de boa vontade anunciarão o evangelho que reconciliará todos os homens. E para esta magnífica tarefa, ele reunirá todas as artes, a poesia, a música, a dança, as artes plásticas, que em lugar de confinarem em compartimentos juntar-se-ão, se fortificarão mutuamente nesta arte dramática nova (THOMASSEAU, 2005, p.136 *apud* GÉMIER).

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 (2009) sobre o referido gênero.

Consideramos el melodrama como um tipo de relato audiovisual, especificamente como un género audiovisual. Se trata de un tipo de texto fílmico, redundante en la historia del medio y de las cinematografías nacionales. Se caracteriza por constituir un relato con una mirada desde el mundo privado y cotidiano, apoyado en una **exacerbación del elemento sentimental**. Este género le da prioridad, centralidad y persistencia al tópico

⁵ Mais adiante discorreremos sobre essa relação a partir de duas manifestações populares: o bumba-meu-boi e a telenovela.

⁶ Considerado o “pai do melodrama” tendo seu ápice de produção nas primeiras décadas do século XIX, quando foi extremamente popular na França, tendo tido até 30 mil apresentações de suas obras (BRAGANÇA, 2007).

de lo amoroso, el que se articula a través de la dialéctica regular entre deseo y impedimento. En términos retóricos, el melodrama se caracteriza por su carácter excesivo (FUENZALIDA, 2009).

A estrutura do melodrama até os dias de hoje evidencia sua permanência nos meios de comunicação de massa e mesmo depois de séculos tem sido aplicada a várias narrativas e a diversas formas artísticas, a exemplo da 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*. Desse modo o melodrama é entendido como *literatura dialógica* ou como uma espécie de *gênero carnavalesco* (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 319) em que narrativa e vida, isto é, ator e espectador, se mantêm abertos a reações, desejos e motivações de diversas ordens, tanto no universo do real quando no universo fictício e, tudo isto também perpassado pela indústria cultural.

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, permitem que sejam dinamicamente recriados (BORELLI, 1994, p.131).

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

Isto posto, ressaltamos a importância que o melodrama ainda goza na sociedade contemporânea. Autores como Jean Thomasseau (2005), Peter Brooks (1976) e Jesús Martín-Barbero (2003), entre outros, resgatam a sua importância buscando retirá-lo de um lugar de prejulgamento, 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, como um conceito essencial para a compreensão da sociedade contemporânea.

O francês Jean-Marie Thomasseau, um dos maiores especialistas mundiais sobre o assunto faz uma análise histórica e estética do conceito desse gênero em sua obra *O melodrama* (1984). Nessa obra o autor contextualiza o aparecimento do melodrama descrevendo sua origem e formação, sobretudo evidenciando a importância do gênero em sua relação com o teatro.

O crítico literário norte-americano Peter Brooks, em seu trabalho pioneiro *The Melodramatic Imagination* (1976) além de reavaliar esse gênero tão marginalizado, contribuiu para multiplicar os estudos que buscam entender o melodrama para além de sua aplicação normativa. Ao analisar o teatro e as novelas literárias do século XX o autor demonstra a importância do melodrama como gênero literário e teatral associado aos levantes da Revolução Francesa e ao princípio impetuoso da crise da "modernidade". O autor chega a defender o argumento de que o melodrama seja o fato central da sensibilidade moderna (BROOKS, 1976).

O trabalho do teórico da cultura, Jesús Martín-Barbero juntamente com Sonia Muñoz, intitulado *Televisión y melodrama* (1992) analisa as transformações do gênero e estuda empiricamente os usos sociais da televisão e da telenovela a partir da família no contexto colombiano. Também em sua obra *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2003) traz para esta discussão um aparato conceitual muito importante ao identificar na cultura de massa a presença do melodrama. Martín-Barbero afirma que o melodrama é o gênero televisivo de maior expressão na América Latina justificando ser este gênero o mais aberto às formas de viver e sentir da população. Desse modo, o autor demonstra a partir da memória e do imaginário coletivo as formas de reconhecimento das culturas populares.

Até aqui discorreu-se sobre os aspectos históricos e conceituais do melodrama. A partir deste ponto utilizar-se-á tais aspectos para dar 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 se concretizam principalmente no drama, ambas na ambivalência de permanecerem e renovarem-se cotidianamente. Desse modo, estas culturas figuram neste trabalho como elemento essencial na medida em que permitem compreender como estas duas manifestações produzem significados e são apropriadas à constituição da identidade familiar.

3.2 Aspectos históricos e conceituais da telenovela

A telenovela surge no país, quase ao mesmo tempo da inauguração da televisão (1950), mas sua veiculação diária só teve início em 1963. Nenhum meio de comunicação goza de tanta importância no país quanto à televisão, meio que acolhe a telenovela⁷, seu principal produto.

⁷A origem da palavra telenovela é castelhana, particularmente do espanhol falado em Cuba, país precursor desse gênero audiovisual que foi inspirado nas radionovelas. O vocábulo é fruto da fusão das palavras: tele (de televisão) e novela, que em espanhol é o mesmo que romance em português.

Não é por acaso que a televisão se efetiva como meio de comunicação de massa em meados dos anos 60 e goza até hoje do *status quo* de ser o principal elo social brasileiro. A TV integrava os planos militares da instalação de uma rede nacional de comunicação, e é nesse cenário que em 1965 é criada a Embratel, Empresa Brasileira de Telecomunicações, cujo slogan era *A comunicação é a integração*. A televisão desde então é o ícone de integração do país.

De acordo com Ortiz (2006), sua evolução constante se vincula a razões de fundo e se associa a transformações estruturais da sociedade brasileira. O autor toma como referência o golpe militar de 64, no qual percebe um duplo significado: a definição política caracterizado pela repressão, censura, prisões, exílios; e as transformações mais profundas no âmbito da economia, consideradas por alguns economistas como a “segunda revolução industrial” no Brasil. O sociólogo observa que em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais.

Em sua obra *Cultura brasileira e identidade nacional* (2006), Ortiz demonstra a estreita relação entre cultura e Estado. Exemplifica desde o Estado Novo nos anos 30 (com a associação do aparelho estatal às instituições culturais) ao pós-64 com a expansão da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. Em 1975, o mercado brasileiro adquire proporções internacionais, sendo a televisão brasileira o 9º mercado no mundo. É desse modo que o Estado foi se tornando elemento dinamizador do mercado cultural (ORTIZ, 2006).

É a partir desse cenário político, econômico e cultural que a televisão foi e continua sendo decisiva na constituição do espaço público brasileiro. O acesso da grande maioria da população a outras formas culturais continua sendo muito limitado e resume-se, principalmente, à televisão, desse modo é inegável seu potencial mobilizador, educativo e cultural. A televisão convoca as pessoas de modo muito singular, como nenhum outro meio faz. Com largo alcance cultural ela se tornou o espaço estratégico de representação e de conexão entre os cidadãos, de seu pertencer a uma comunidade. A TV é uma das principais referências de mundo para uma parte significativa da população brasileira. De acordo com Martín-Barbero (1994) as identidades contemporâneas, particularmente reconstituídas a partir do audiovisual-midiático, são cada vez menos essencialistas e mais amalgamadoras.

Não se pode falar de identidade, seja em âmbito global ou local, sem que se situe minimamente a relevância da mídia e, num contexto brasileiro, a primazia da televisão considerando seu principal produto, a telenovela.

Com mais de meio século, a telenovela se consolidou de tal modo que se tornou o maior produto de exportação da televisão brasileira, inclusive sustentando-a. Historicamente esta narrativa tem sua origem fortemente calcada no gênero melodramático, de modo que, para chegar ao que se tornou atualmente, percorreu uma trajetória que perpassou por diversos outros formatos como o folhetim, a *soap-opera* e a radionovela.

3.2.1 Transformações melodramáticas: do folhetim à telenovela

O desenvolvimento do romance folhetim no Brasil ocorre praticamente ao mesmo tempo do seu surgimento na França, tendo como marco a publicação de *Capitão Paulo* (1838) de Alexandre Dumas, no *Jornal do Comércio* no Rio de Janeiro. Mas, nesse desenvolvimento houve várias diferenças entre um país e outro, a principal consistiu no fato de, no Brasil, os romances serem escritos para imediatamente serem publicados em jornais, visto ser o único meio possível naquele contexto. Na França, devido ao ritmo empresarial que a imprensa já gozava e a alta demanda da imprensa por romances seriados, as possibilidades de circulação eram outras, indo além da publicação no jornal, inclusive demarcando a fronteira entre a cultura erudita e popular.

O folhetim no Brasil não chegou a alcançar um caráter popular. A escrita era *capital cultural* das elites, de modo que grande parte da população, ainda analfabeta, não possuía acesso. O folhetim declinou antes mesmo de ter a oportunidade de se popularizar, dada as condições do contexto sócio-histórico. Entretanto, ele foi fundamental para imprimir uma expressão à telenovela.

Desse modo, uma lacuna foi deixada entre o folhetim e o formato que viria a seguir, em 1940, a radionovela. Tal lacuna foi preenchida pela influência da *soap-opera* americana que gozava de grande aceitação nos Estados Unidos desde 1930. Cabe ressaltar que apesar da *soap-opera* também ter contribuído para o surgimento da telenovela no Brasil, trata-se de formatos bastante distintos. A *soap-opera* americana, seriado veiculado em horários matinais ou de almoço e com audiência predominantemente feminina, é caracterizada por um núcleo que se desenvolve indefinidamente (no Brasil, o exemplo mais próximo seria *Malhação*), podendo ficar no ar durante 20 anos, inexistindo uma história principal como norteadora, ou seja, totalmente diferente do que ocorre com a telenovela.

Nesse sentido, a telenovela brasileira se aproximou mais do formato folhetinesco que se organizava na perspectiva do próximo capítulo, um tipo de gancho, sempre em direção a um desfecho da história (ORTIZ, BORELLI e RAMOS, 1989). A telenovela se distingue ainda da *soap-opera* por sua duração e por ser exibida em horário nobre. Sua difusão é simultânea à produção, ou seja, é veiculada ao mesmo tempo em que é escrita, gravada e editada, o que certamente suscita diversas formas de interlocução entre produção e recepção, ainda que desiguais.

Mesmo a *soap-opera* tendo características bastante diferenciadas do que mais tarde seria a telenovela na América Latina, ela contribuiu significativamente para o desenvolvimento da radionovela, inicialmente em Cuba e, posteriormente em quase todo continente. Ao contrário do folhetim que chegou em um contexto pouco favorável, a radionovela chega ao Brasil gozando do processo de desenvolvimento iniciado com a Revolução de 1930. Nos anos 40, o rádio já era considerado no Brasil um meio de acesso massivo, o que favoreceu à radionovela se tornar um produto da cultura popular, manteve-se assim até 1950.

Foi basicamente essa a trajetória que possibilitou que uma nova forma cultural surgisse: a telenovela. Em 1951, Walter Forster, diretor, autor e protagonista, lançou a telenovela *Sua vida me pertence* (TV Tupi, 1951), respaldado na estrutura radiofônica de apresentar dramaturgia. Inicialmente a telenovela era veiculada com 15 capítulos e exibida duas vezes por semana, o que remete à forte ligação com o folhetim do século XIX e com todo o arcabouço da radionovela. Foi a partir dessa experiência e também do sucesso que gozava, que a telenovela foi transformada em um produto de veiculação diária. Assim, a telenovela começou a ganhar novos contornos a partir da sua veiculação diária com de “2-5499 *Ocupado*” (TV Excelsior, 1963), adaptação de um roteiro argentino.

A trajetória da telenovela brasileira também se dinamizou quanto a seu modo de narrar. A partir da década de 1970, elas abandonaram o caráter folhetinesco, a exemplo dos dramalhões mexicanos, mudando sua lógica de temáticas dos príncipes, castelos, etc. a temáticas mais realísticas, se aproximando dessa forma de temas do cotidiano nacional.

3.2.2 Telenovela: uma narrativa consolidada em mais de meio século

Não nos parece exagero afirmar que existe uma cultura de novela no Brasil. Ao longo de mais de meio século a telenovela foi gestada no país, possibilitando que sujeitos construam suas identidades também a partir desse repertório. Isso pode ser percebido através das narrativas com seus diálogos,

imagens, sons; da relação que os telespectadores estabelecem com o tempo de lazer e entretenimento, que vão contribuindo para tecer a vida cotidiana, atingindo mesmo àqueles que não a consomem diretamente, mas, que são interpelados por essa cultura. A telenovela fornece modelos daquilo que significa ser jovem, ser homem ou mulher; oferece elementos com os quais as pessoas constroem seu pertencimento étnico, de classe e até mesmo de sexualidade. Ela contribui na formação de comportamentos, juízos, valores, enfim, fornece visão de mundo e cria formas de dominação ideológica que contribuem para reiterar algumas posições hegemônicas da sociedade. Entre outras fontes de informações, a telenovela tem a capacidade de apresentar e representar o passado e o presente das identidades familiares. Estas narrativas ficcionais, em um processo de construção e reconstrução das representações, contribuem para a constituição de identidades.

A telenovela se encontra presente na sociedade através das interações, transmissões de valores, padrões de comportamentos, socializando muitas gerações e, sobretudo, disponibilizando representações de modo a contribuir efetivamente na constituição de identidades. Ela se inscreve na memória mesmo que às vezes não se faça qualquer esforço nesse sentido. Estas narrativas fornecem um cenário simbólico de imagens, discursos, trilhas sonoras com suas tramas extremamente ambivalentes que contém concomitantemente características progressistas e reacionárias. Desse modo, essa narrativa ficcional é particularmente rica de informações e símbolos, respondendo a questões fundamentais do período em que é veiculada, uma vez que interpela indivíduo e grupos e convida-os a identificarem-se com suas histórias, valores e comportamentos sociais.

A telenovela traz à tona aspectos importantes do tecido social ao contribuir para a elaboração de problemas referentes a esse tecido. Ela projeta uma aparência do cotidiano, que é tomada muitas vezes como verdade quando veiculada não só pela televisão, mas pautada de modo incisivo por outros meios de comunicação. Aliás, nos últimos anos tem se diversificado cada vez mais os modos de ver e consumir telenovela, a exemplo das revistas especializadas em telenovela, das revistas de notícias semanais que costumam dedicar espaços em sessões ou até mesmo páginas duplas, dos suplementos de jornais, *posters*, do *YouTube*, dos sites e blogs das telenovelas, dos celulares, da indústria fonográfica (veja-se a relação com a Som Livre, que atua nesse mercado de 1971) e dos demais programas televisivos que referenciam este formato. As

peças dedicam parte de seu tempo a assistirem televisão, ouvir rádios, lerem revistas e jornais tudo isso possibilita identificações, sobretudo àquelas concernentes ao consumo.

Se por um lado se faz necessário reconhecer a importância dos meios de comunicação no sentido de que eles tem se constituído cada vez mais espaços múltiplos de poder e de produção cultural, por outro lado, é preciso considerar os *mediadores sócio-culturais* (entre outros, a escola, a família e a igreja) considerando que os meios de comunicação e a tecnologia não se constituem os únicos mediadores.

Todos os produtos culturais, por exemplo, exigem ser produzidos, mas as condições de sua produção não podem ser inferidas simplesmente examinando-os como “textos”. De forma similar, os produtos culturais não são lidos apenas por analistas profissionais, mas pelo público em geral (se fossem lidos apenas pelos analistas, haveria pouco lucro em sua produção). Por isso, não podemos predizer essas leituras a partir de nossa própria análise ou, na verdade, a partir das condições de produção (JOHNSON, 2006, p.34).

Ainda que o poder da telenovela seja enorme, o receptor não assimila passivamente sua mensagem. A mídia é muito importante na vida das pessoas como referência de vida, mas, a dor, o trabalho, etc., também são tão importantes quanto. É exatamente por isso que a telenovela deve ser analisada como um contexto social a nos dizer alguma coisa sobre a família e a sociedade contemporânea. Assim, compreender os processos que se estabelecem entre família e telenovela requer, sobretudo, estudar as relações desenvolvidas no contexto sócio-histórico, no qual as famílias encontram-se inseridas.

Não se pode esquecer que essa cultura da telenovela é pautada na indústria e que se organiza a partir de um modelo de produção em massa, seguindo os cânones já consagrados, inclusive fazendo uso da tecnologia de ponta. No entanto, não se pode cair no reducionismo de afirmar que a produção determine tudo. Certamente que as condições de produção exercem profunda influência na concepção do produto, entretanto, afirmá-las que são pura e simplesmente ideológicas sem analisar profundamente seus modos de recepção, é ingênuo.

Essa narrativa pode ser entendida como um produto da indústria cultural, uma história de ficção desenvolvida para apresentação na televisão. Ela é estruturada em capítulos que costumam ter em média 55 minutos diários de duração, que são exibidos de segunda-feira a sábado e duram aproximadamente oito meses. Só na grade de programação da Rede Globo, por exemplo, são exibidas quatro telenovelas entre 14 e 21h.

A telenovela brasileira é uma fusão de drama, romance e violência de uma forma bem peculiar. Apesar de ser um produto audiovisual, a telenovela é na verdade um texto de grande oralidade, comportando diversas formas de expressão artística como texto, música, dança e imagem. Seu surgimento contribui para explicar quanto o melodrama se popularizou na contemporaneidade, sendo possível perceber sua inserção em diversos elementos, entre eles, a comicidade e a oralidade.

[...] O enredo das telenovelas se desenvolve através de diálogos apresentados por personagens centrados, principalmente, em núcleos familiares. Assim, aquilo que aconteceu ou está por acontecer é anunciado aos telespectadores por meio de falas e não de imagens como acontece no cinema, por exemplo. As ações, por mais visuais que sejam, deixam-se acompanhar por trilhas musicais descritivas e toda uma ambientação sonora (LIMA, 2000, p.134).

A telenovela, tal como a conhecemos hoje, continua sendo narrada basicamente por meio de diálogos. Na sua construção narrativa é possível verificar diversos elementos do melodrama que foram sendo apropriados a partir do folhetim, tais como o enredo, personagens, linguagem, ambientação. E ainda, o drama da identidade perdida ou desconhecida; a ameaça da perda associada à questão da fatalidade e felicidade negada; das histórias de amores contrariados; o amor como prêmio; os conflitos derivados do sentimento de culpa; o diálogo que se estabelece desde uma perspectiva feminina; a moral como modo de enfrentar os conflitos; a estrutura de narração enquanto repetição e atraso dos acontecimentos; a promessa final: ascensão social via amor e justiça e o final feliz (GOMES, 2006; RINCÓN, 2008).

O conceito de telenovela para Rincón (2008) ilustra com precisão a relação entre melodrama e telenovela.

Una telenovela es un formato televisivo para contar historias em tono de melodrama, un producto cultural que responde a las necesidades de reconocimiento de las masas desposeídas de mayores relatos. La telenovela es un éxito industrial, comunicativo e cultural porque responde a las necesidades del televidente, que ve la pantalla para entretenerse, escapar en la ficción al tedio cotidiano, identificarse emocionalmente, concretar el deseo de encontrar el amor [...] (RINCÓN, 2008, p.49).

Por tudo isso, é preciso ver nesta prática social, sua dimensão cultural e explorar os modos como os significados, mobilizados pela telenovela, se tornam parte da vida cotidiana dos receptores. E assim compreender o quanto esse significado serve nos contextos estruturados da vida cotidiana, para reafirmar ou questionar pressupostos tradicionais e de algum modo, tidos

como estabelecidos. Nessa dinamicidade, o cotidiano dá significado à telenovela, ao mesmo tempo em que esta dá significado aos fenômenos do cotidiano, entrando em contato com as pessoas, integrando suas vidas, chegando às vezes a desvendar mecanismos através dos quais essas vidas se organizam socialmente.

Assim, a telenovela é entendida e analisada em suas estratégias de escritura, comercialização e recepção, ou seja, é resultante de um diálogo entre a produção e o consumo, muitas vezes com características de um diálogo desigual. Diversos autores têm buscado estudá-la e entendê-la, desse modo, ela é vista a partir de diversas perspectivas, como um sistema de narrativa central da contemporaneidade (BUONNANO, 2004); gênero com maior possibilidade de exportação (MAZZIOTTI, 2004); como narrativa popular sobre a nação (LOPES, 2004); ofício de imaginar para a nação (MARTÍN-BARBERO, 2004); brasilianização da cultura (STRAUBHAAR, 2004).

Martín-Barbero relaciona o melodrama no contexto do continente latino americano a uma questão de identidade. “É isso o que constitui o verdadeiro movimento da trama: a ida do desconhecimento ao reconhecimento da identidade esse momento em que a moral se impõe” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.178). “Reconocer significa interpelar o ser interpelado, una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse” (MARTÍN-BARBERO, 1992, p.27).

Fazendo adesão ao pensamento de Martín-Barbero, cabe compreender a telenovela enquanto constitutivo das interações cotidianas, à medida que no ambiente familiar, na cidade que se habita, no trabalho, na música, na política, etc., são desenvolvidos processos de significação incidindo na constituição e manutenção de identidades, mesmo quando o receptor não é um telespectador/consumidor direto deste produto.

O processo de construção da identidade, bem como seus elementos constituintes, tem um caráter dialético, e dentro dessa perspectiva é relevante destacar os princípios dessa dialética, para melhor compreensão da noção de identidade, não só em seu aspecto representacional, mas também operativo. Deste modo, para que a questão da identidade seja melhor problematizada, torna-se necessário partir da análise de algumas especificidades que a constituem. Nesse sentido, a telenovela se converte em um objeto de estudo essencial, para verificar e analisar a constituição das identidades contemporâneas tendo presente as dimensões social, cultural e econômica. Entendemos as múltiplas facetas que envolvem a constituição da identidade, inclusive que esta não se restringe às instituições família e mídia (em

específico, telenovela). De modo similar e, considerando às devidas proporções, situamos o *bumba-meu-boi* na perspectiva da narrativa familiar estudada.

3.3 Aspectos históricos e conceituais do *bumba-meu-boi* no Maranhão

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*⁸, no Pará e Amazonas, *boi-bumbá*, em Pernambuco, *boi-calemba*, na Bahia, *boi-janeiro*, no sul, *boi-de-mamão*, etc.

Sua provável origem é o Nordeste das últimas décadas do século XVIII, onde a criação de gado era feita por colonizadores com a mão-de-obra escrava.

Neste percurso, a manifestação foi sendo alternadamente delineada pelos índios, negros e mestiços como se fosse um jornal comunitário, capaz de expressar em toadas, danças e teatro o que os incomodava no contexto social, e pelo poder constituído como um brinquedo sem categorização cultural, uma dança violenta, folclórica e baderneira. Deste modo, tendo que movimentar-se entre dois pólos opostos em permanente tensão, e sob estrito controle da sociedade emergente, o folguedo conseguiu resistir e sobreviver sem dessacralizar o seu núcleo simbólico, adaptando-se, porém às contingências históricas e às exigências sociais, no contexto de um processo político/ideológico mais amplo de uma luta de classes que se iniciou no Brasil entre senhores e escravos, e depois entre brancos/burgueses e negros/proletários (MARQUES, 1997).

Nas fazendas, os escravizados teriam mesclado suas tradições africanas às tradições européias dos senhores – a exemplo das touradas espanholas e das tourinhas portuguesas-, numa expressão que tematizava as relações de poder e também certo caráter religioso, sendo, inicialmente, motivo de repressão.

O *bumba-meu-boi* do Maranhão é uma grande celebração cultural que incorpora diversos bens culturais e constitui-se “[...] numa representação da vida, morte e ressurreição de um *Boi*, é um auto que dramatiza a relação entre o homem e o animal, relação essa mediatizada pela música, canto e pela dança”

⁸ No Maranhão é usual denominar o festejo de *bumba-meu-boi*, *bumba-boi* ou simplesmente *Boi*.

(PASSOS, 2003, p.19). Na sua composição expressiva temos as performances dramáticas, musicais e coreográficas, e em sua composição material, os artesanatos, como os bordados do *Boi*, a confecção das indumentárias e dos instrumentos musicais artesanais, etc. Em seu conjunto, destaca-se também a riqueza das tramas e personagens.

As tensões e conflitos históricos vivenciados pelo *bumba-meu-boi* no Brasil também tiveram fortes ressonâncias no Maranhão, onde os conflitos e resistências igualmente foram elementos constituintes dessa história. Um trabalho de Wagner de Sousa e Silva (2008) intitulado *De perseguido a reconhecido: a história da resistência do bumba-meu-boi na cidade de São Luís - MA (1890-1920)* que teve por objetivo investigar as ambiguidades que permearam os discursos e as práticas do *bumba-meu-boi* em São Luís do Maranhão no referido período ilustra bem essa história silenciada.

Neste período de transição para o século XX, era difundida no Brasil a idéia de progresso, o fascínio pelo *novo*, em contraste com o *velho*. O popular soava, para os arautos do progresso, como sinônimo de *velho*, e de *barbárie*, precisando ser eliminado, tendo em vista que a sua presença nas ruas já significaria um atraso [...]. O *bumba-meu-boi* inserido nesse contexto, expresso e representado na figura de seus populares, seria, em consequência, qualificado e/ou estereotipado como *selvagem*. A brincadeira não seria bem vista pela sociedade ludovicense, isto porque a abolição não acabara com o preconceito com os negros, e nem lhes propiciara um novo trabalho. Ao andarem pelas ruas expondo suas brincadeiras, os negros eram (des) qualificados como *vagabundos* (SOUSA e SILVA, 2008, p.11).

Como pode observar essa concepção tem sua origem desde o tempo da escravidão.

Essa desqualificação vinha do tempo da própria escravidão, portanto, mesmo quando os negros trabalhavam pesado. De várias maneiras, procurou-se combater os brincantes do folguedo: primeiro por serem negros, associados à escravidão; segundo, por estarem à margem do social, nas periferias, visto como anti-civilizados, e, por último por serem populares, avessos aos valores que se pregavam na época, referendados na *belle époque* francesa (SOUSA e SILVA, 2008, p.11).

Os negros estavam entre os mais perseguidos pelo regime⁹. Entretanto, Carvalho (*apud* SOUSA e SILVA, 2008) enfatiza que aquela população indesejada pelo regime não deixaria de participar da vida da cidade, ainda que dividida em suas repúblicas. Como exemplo, Sousa e Silva (2008) destaca que

[...] apesar das perseguições, os brincantes do Bumba-meu-boi encontraram algumas estratégias de resistência que permitiram a sua participação na República que ora se instalara na cidade. A princípio, a dança foi proibida no centro da cidade; depois, normatizada, com data e hora marcada; outras vezes, imposta pelos seus brincantes e,

⁹ Sousa e Silva (2008) resgata *Os bestializados* (1987) de José Carvalho para situar o contexto da participação popular na instalação do regime republicano no Rio de Janeiro.

muitas vezes, praticada com a participação da própria sociedade que a denunciara (SOUSA e SILVA, 2008, p.7).

A desqualificação do *bumba-meu-boi* se dava de modo aberto e oficial conforme pode ser verificado em Portarias da Chefatura de Polícia, publicadas no Diário Oficial do Maranhão em 1920 (*apud* SOUSA e SILVA, 2008, p. 10): “É expressamente proibido tocar bombas no perímetro urbano, fazer brincadeira de *bumba-meu-boi*, bem assim como tocar caixa do Divino Espírito Santo”.

Entre outros aspectos, chama a atenção o *bumba-meu-boi* sendo tratado como caso de polícia, fato que ocorre historicamente com diversas manifestações populares. Outro aspecto a destacar é o espaço como lugar de demarcação social na realização da brincadeira. Desse modo, depreende-se que o *bumba-meu-boi* era sinônimo de barbárie, atraso, algazarra, de um passado colonial escravagista que não deveria ser lembrado. Por conta dessa hostilidade à brincadeira evidenciando-se desse modo, não só perseguição, mas exclusão sócio-espaciais (SOUSA e SILVA, 2008). Esse contexto de hostilidade ao *bumba-meu-boi* também encontrava respaldo através dos jornais da época.

Percorreu este ano, as principais ruas da capital, naquela algazarra infernal, que faz as delicias da garotagem, o boi, o bumba-meu-boi escandalizando a nossa civilização e perturbando o sossego público, há tempos essa brincadeira foi relegada para os pontos afastados da urbe, mas agora o boi investiu contra a cidade e veio a praça João Lisboa, nosso principal salão publico (Jornal *A Tarde*, 1915 (*apud* SOUSA e SILVA, 2008, p. 64).

As manifestações populares, no período de transição do século XIX para as duas primeiras décadas do século XX eram mantidas sobre controle policial, uma vez que

precisavam ser legitimadas, e concretizadas por intermédio de requerimentos de licenças: o solicitante, fosse ele dono de *bumba-meu-boi* ou de outros folguedos popular, pedia permissão para sair com a sua brincadeira, firmando compromisso de que ela atuaria na melhor ordem possível e cumpriria as determinações, ou seja, os deveres prescritos no documento (SOUSA e SILVA, 2008, p.67).

Entretanto, mesmo com as licenças, os grupos de *bumba-meu-boi* não estavam isentos de críticas e perseguições, como podemos ver na notícia veiculada pelo jornal *O Pacotilha*.

Sairão hoje pelas ruas da nossa civilizada capital diversos bois, com licença das nossas autoridades policiais. Ao abuso continuo das bombas transvalianas, que já devia ter sido reprimida, vem juntar o batuque e o berreiro dos dansantes, perturbando o sossego público, os negros. Convinha por um paradeiro a esse divertimento, especialmente dentro do perímetro da cidade pois quase sempre termina em conflitos (*O Pacotilha*, 1917 *apud* SOUSA e SILVA, 2008, p. 71).

As perseguições integravam o cotidiano dos brincantes do *bumba-meu-boi*. No controle da brincadeira era definida, inclusive, a quantidade de ensaios em determinada localidade: “Nada menos que 3 ensaios de Bumba-meu-boi sendo feitos nas ruas de São Pantaleão e Passeio no codozinho” (O Jornal, 1916 *apud* SOUSA e SILVA, 2008, p. 69).

Sousa e Silva (2008) enfatiza que, apesar de todas as perseguições ao *bumba-meu-boi*, as brechas foram buscadas paulatinamente, destacando inclusive o fato da brincadeira se apresentar em locais próximos ao centro da cidade, lugar ocupado pela elite naquele período.

Do século XIX até os anos 1950 o *bumba-meu-boi* vivenciou um grande processo de repressão exercido pela elite da sociedade maranhense que coibia a presença desta manifestação no perímetro urbano da cidade. Deste modo, a existência do *bumba-meu-boi* se deu em uma trajetória de lutas e astúcias que, a partir de negociações, os sujeitos implicados revelavam suas concepções de mundo, valores, crenças e sentimentos.

Anos se passaram e, em 1960, São Luís encontrava-se situada no contexto daquilo que foi denominado pelo Governo Federal de modelo do Milagre Econômico Brasileiro. Nesse contexto, o Estado do Maranhão no governo de José Sarney (1966 a 1971) desenvolveu um projeto desenvolvimentista que tinha por objetivo motivar a economia local, igualada aos níveis da economia nacional e internacional. Movido pelo espírito desenvolvimentista do país, o Estado investiu para que o Maranhão pudesse acompanhar em similar evolução os demais estados, culminando desse modo num período de acelerada transformação na estrutura urbana da capital. Dessa forma, a cidade de São Luís modificou-se física e economicamente e, conseqüentemente as expressões populares também foram se alterando. Esse cenário contribuiu de modo contundente para que *bumba-meu-boi* fosse concebido como peculiaridade da cultura¹⁰ maranhense com forte potencial turístico, sobretudo, pela elite política (SOUSA e SILVA, 2008). Percebe-se desse modo um projeto político fazendo usos da cultura como elemento de sua realização.

Nas décadas de 1970 e 1980 com o advento e a expansão do capital internacional o Estado do Maranhão recebeu apoio financeiro, resultando a instalação de um Distrito Industrial com culminância no Projeto Carajás. Assim, a partir de um projeto entendido como modernizador financiado pelo Estado, a cidade de São Luís também se modificou, possibilitando desse modo que as influências culturais e raciais (negras, índias e brancas) passassem a gozar um *status* diferenciado. Diversas expressões culturais artísticas - tal como os grupos de *bois* -, vão se tornando paulatinamente em produtos turísticos.

¹⁰ De acordo com Ortiz (1994) a política estatal pós-64 tem um impacto efetivo sobre o mercado cultural atuando nas suas mais variadas formas, a exemplo do impacto da política de turismo em relação à mercantilização da cultura popular.

É no governo de José Sarney que começa a prática de apresentar grupos de Bumba-meu-boi no palácio do governo, como um produto exótico para turistas e visitantes oficiais. O pagamento era sempre em garrafas de cachaça. Para apresentações em locais públicos e privados, a moeda da época era, além da cachaça, o transporte dos brincantes em caminhões (OLIVEIRA, 2003, p. 63).

De 1960 aos dias atuais há uma maior aceitação e até certo reconhecimento da elite dirigente ludovicense às práticas culturais do *bumba-meu-boi*. Nas últimas décadas, o *bumba-meu-boi* não só frequenta a zona urbana de São Luís, como é difundido massivamente a nível estadual, nacional e internacional com apoio do Governo do Estado através da sua Secretaria de Cultura. Despertando nas décadas seguintes interesse dos intelectuais em estudá-lo principalmente em seu sentido estético uma vez que, gradativamente o *bumba-meu-boi* foi sendo percebido como guardião da identidade maranhense.

De acordo com Borralho (2006), um desses estudiosos do *bumba-meu-boi*, querer enquadrar o *bumba-meu-boi* num determinado modelo estético, mesmo popular, é um tanto fora de propósito uma vez que o *bumba-meu-boi* é uma expressão popular, e como tal, ao mesmo tempo em que conserva sua tradição, reinventa-se e transforma-se. O autor reconhece no folguedo, traços que demonstram semelhanças ao teatro primitivo, ou seja, o auto representado (matança, comédia ou palhaçada) é executado mantendo uma encenação de forma circular, elementos de uma comunhão ritualística onde atores apresentam e se divertem concomitantemente.

Se quisermos tentar encontrar uma similaridade estética para o bumba-meu-boi, poderíamos admitir a comparação com o Teatro Rústico que, 'livre da unidade de estilo, fala na realidade uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência de sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos' (BROOKS, 1970, p. 67) (BORRALHO, 2006, p. 160).

Assim, inserido num panorama dinâmico das relações sociais e culturais, o *bumba-meu-boi* estabelece trocas, contatos e transformações, expressa seus universos simbólicos e suas experiências definidoras de sentido entre o local e global, que vai possibilitando sua reelaboração e ressignificação por meio de processos cujos elementos permanecem, são incluídos e excluídos e, desse modo, seguem garantindo sua existência. O que ocorre de fato é uma hibridização e ressignificação do folguedo.

Se, no passado, o *bumba-meu-boi* foi identificado como sinal de barbarismo, no presente, ele é constituinte e mediador da identidade maranhense num trânsito cada vez mais acelerado entre a cultura popular e a cultura de massa. Se no passado a manifestação na rua foi caso de polícia, atualmente os espaços da apresentação são legitimados nos parques juninos, praças, ginásios, teatros, shoppings com

grande divulgação nos meios hegemônicos. A história não se repete de modo cíclico, ela se modifica conforme seu tempo histórico. É desse modo que história recente do *bumba-meu-boi* no Maranhão é outra história e, é nesse contexto que se encontra inserido o *Bumba-meu-boi* de Morros.

3.3.1 O *Bumba-meu-boi* de Morros (1976 - 2011)

Cultivando a tradição da cultura popular maranhense o *Bumba-meu-boi* de Morros completa 38 anos em 2011. Até ser conhecido como *Boi* de Morros, foi denominado Alegria dos estudantes, Sonho realizado e Dominador. A trajetória do *Boi de Morros* sugere uma história composta de três fases: uma concepção pedagógica, uma concepção popular, uma concepção massiva.

Na primeira fase (1979-1997), o *Boi* nasce como uma ação pedagógica dentro da Escola Normal de Morros com o objetivo de resgatar a tradição desse folguedo na região do Munim.

A desistência da Escola deu-se por conta da mudança de residência da Professora Maria Marlene Ferreira Lobato [uma das idealizadoras do *Boi* de Morros] de Morros pra São Luís, como também pelas dificuldades inerentes ao tipo de trabalho, acompanhado pela falta de recursos financeiros pela existência de razoável quantia de investimentos. A professora preocupada com o fim da brincadeira procurou ajuda de José Hugo Lobato, que acreditando na idéia passou a ser o principal patrocinador e proprietário (MARQUES, 1997).

Em sua segunda fase (1980-1981) a organização do *Boi* é assumida por um entusiasta homem do povo, José Hugo Lobato e, que aos poucos vai cativando sua esposa Maria Izabel para aderir à coordenação do *bumba-meu-boi*. Nesta fase o *Boi* sai de um espaço educacional e se aventura por um contexto local, de Morros e suas imediações, com fortes características de uma brincadeira e expressão populares.

A terceira fase (1983 até os dias atuais)¹¹ pode ser caracterizada como um *boi* familiar uma vez que foi assumido pela família Muniz Lobato. Com o falecimento de José Hugo Lobato em 1981, a administração do *Boi* de Morros ficou aos cuidados de Maria Izabel e de um dos filhos do casal, José Carlos Lobato, nessa época, com 24 anos. José Carlos admite que naquela altura não apreciava o *bumba-meu-boi* e por diversas vezes chegou a chamar a atenção do pai por se dedicar à brincadeira colocando em risco a própria saúde.

¹¹ O *Boi* de Morros não se apresenta em 1982 uma vez que se encontrava de luto pelo falecimento de José Hugo Lobato.

É interessante perceber que, com o falecimento de José Hugo Lobato, assumiram a coordenação do *Boi de Morros* exatamente aqueles membros da família que inicialmente tinham pouca afeição a essa expressão cultural. Isto pode ser entendido a partir de um contexto mais amplo e complexo. Na década de 1970 o *bumba-meu-boi* no Maranhão não possuía ainda a adesão massiva que tem atualmente, era um número reduzido da população que via nessa manifestação uma expressão cultural. Observa-se com isso, aquilo que habitualmente acontece quando se trata das classes populares, ou seja, há uma deslegitimação e desqualificação do gosto popular.

Marques (1997) elenca diversas ações que possibilitaram a popularidade do *bumba-meu-boi* no Estado, certamente que essas ações se deram de modo gradual.

Alguns fatores contribuem para a sua popularização: a ida do Boi de Pindaré ao Rio de Janeiro levado pelo governo para apresentações públicas e gravação do seu primeiro disco; a gravação da música Boi da Lua, de César Teixeira no disco Bandeira de Aço; a criação do programa Raízes pelo radialista José Raimundo Rodrigues; as apresentações fora de época para turistas dos grupos de Apolônio Melônio e Madre Deus; a expansão dos grupos de orquestra; a organização em associações culturais e em federações folclóricas definem um novo papel para o folguedo. Há, dessa forma, um processo de identificação coletiva que se solidifica nos finais dos anos 70 e início da década de 80 quando ocorre a inclusão de mulheres na brincadeira e quando passa a ser interessante dançar o Bumba-Meu-Boi porque isso dá status. É o tempo em que aparecem as variações modernas para competir de igual para igual com os grupos mais antigos, aumentando a popularidade e a empatia social pelo folguedo (MARQUES, 1997).

É nessa 3ª fase que são eleitas temáticas anualmente pelo *Boi de Morros* predominando, sobretudo, aquelas de cunho religioso, social e político¹². Nos temas sociais destacaram-se as questões da educação, étnico-racial, da mulher, diversidade e igualdade, paz. Nos temas religiosos por diversas vezes foi escolhida a mesma temática da Campanha da Fraternidade¹³. Nos temas políticos, foram feitas alusões as *Diretas Já* e também ao político Tancredo Neves. A questão étnico-racial foi abordada no contexto do

¹² Os temas do Boi de Morros no período de 1976 a 2011 foram: Alegria dos estudantes (1976); Sonho realizado (1979); Diretas já (1983); Homenagem a Tancredo (1985); Homenagem a Escola Rural de Morros (1986); Homenagem a raça negra (1988); Natureza (1989); Homenagem a mulher (1990); Canto feliz (1992); Boi profeta (1994); Boi feliz (1996); Lobato-15 anos (1997); Homenagem a São João (1998); Brasil 500 anos (2000); São João do Maranhão pela paz / 25 anos do Boi de Morros (2001); A Paz que brota do amor (2003); Recriar a vida pela água (2004); Paraíso da criação (2005); O reino de Deus abrange toda a terra (2006); E somos todos irmãos (2007); O universo e a eterna dança da vida (2008); O horizonte é pra fazer caminhar (2009); Aquele que é princípio e fim (2010); O essencial é invisível aos olhos, só vê bem com o coração (2011).

¹³ Campanha de âmbito nacional produzida anualmente pela Igreja Católica através da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

centenário da abolição da escravatura, assim como o tema da diversidade e igualdade no contexto dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Verifica-se desse modo que os temas se renovam considerando as variáveis que o contexto sócio-histórico-político imprime na dinâmica social, além do mais, nesse tipo de prática, a de passar uma mensagem ao público, a narrativa do *bumba-meu-boi* revela sua função pedagógica, aos moldes do melodrama. Função esta muito similar àquelas utilizadas em *merchandisings* sociais trabalhados nas telenovelas, que em muito se aproxima do melodrama em sua característica moralizante.

O *Boi de Morros* possui aproximadamente 150 brincantes e apresenta um conjunto de personagens (índios/as, vaqueiros/as, campeador, toureiro, Chico, Catirina e a orquestra). Seu sotaque é de orquestra¹⁴. Os bois de orquestra têm sua dança embalada por instrumentos como banjo, clarinete, piston e bumbo e um forte apelo popular, sobretudo nos arraiais juninos, pela variedade de cores de sua indumentária e pela sonoridade de seus instrumentos. O cordão é formado por brincantes trajados com peitilho e saiotê bordados com miçangas e canutilhos e chapéu enfeitado com fitas coloridas.



Ilustração 1: Boi de Morros - Índios (1) e Bumba-boi de Morros (2).
Fonte: Site do Boi de Morros

¹⁴ Os bumba-meu-boi se distinguem quanto ao sotaque, (formas diferenciadas de batuques, indumentárias e dança). Atualmente no Maranhão existem cinco sotaques: 1) de zabumba, considerado o mais antigo, e comprovado que foi fundado pelos escravos, devido aos seus instrumentos, como tambores e outros; 2) de matraca (da ilha), de influência indígena. Usam-se matracas e é acompanhado de pandeirões e indumentárias próprias desse sotaque; 3) de orquestra, de influência européia, e portanto, o mais recente, as indumentárias são caracterizadas como as mais luxuosas. Os instrumentos variam desde saxofones, instrumentos de sopro, até os de corda. No Maranhão o boi com sotaque de orquestra se origina na região do Munim; 4) de Costa de Mão, só existe em Cururupu. Os principais instrumentos são os pandeirões; 5) da Baixada, como o próprio nome diz, ocorre na Baixada do Maranhão.

O *Boi de Morros* possui uma agenda cultural cheia. No mês de março são iniciadas as atividades para a temporada anual, isso envolve a definição do tema, as indumentárias com seus bordados, toadas, coreografias e ensaios. No auge da temporada, que compreende os meses de junho e julho, acontecem cerca de 80 apresentações, numa média de seis apresentações ao dia com cerca de 1 hora de duração. Os meses de agosto e setembro são destinados para as viagens de apresentação fora do estado, inclusive o *Boi* já fez turnê no continente europeu e no asiático.

Essa 3ª fase, sob a administração de José Carlos Lobato e da sua mãe Maria Izabel se situa num contexto diferenciado das fases anteriores, a década de 1990 para o *Boi de Morros* é marcada por diversas transformações. É nessa década que o *Boi de Morros* se consolida no Estado como um dos grupos mais apreciados. É também a partir dessa década que o boi vai aos poucos saindo de Morros e se fixando na capital do Estado e com todas as questões que essa mudança significou. Esses processos pelos quais o *Boi de Morros* passou, entre outros elementos, se encontram relacionados ao espaço: nasce no âmbito de uma escola para em seguida se legitimar no âmbito de uma família, duas instituições sociais muito presentes na sociedade maranhense.

Esse processo também é marcado por uma série de elementos que vão reconfigurando o *Boi de Morros*. Se outrora ele nasceu como uma expressão cultural para mobilizar estudantes de uma escola, a sua trajetória o colocou em outro cenário, o da midiaticização e da indústria cultural. Assim, ao mesmo tempo em que o *Boi de Morros* é a expressão de uma cultura popular ele é também um produto cultural que se adequou às exigências de uma indústria assimilando elementos da modernidade. Com isso a dinâmica atual do *Boi* envolve uma espécie de trabalho em série, que precisa ser rentável. Desse modo, o que outrora era considerado brincadeira assume ares de espetáculo. Os brincantes começam a ser selecionados a partir de critérios, entre eles o estético; as indumentárias vão ganhando mais cor e brilho e passam ser confeccionadas de material sintético; as maquiagens passam de algo considerado mais “artesanal” para algo mais “artístico¹⁵”; as apresentações anuais ganham “categorias”, ou seja, começam a ser temáticas; os padrinhos dos *Bois* deixam de ser as pessoas “comuns” para serem pessoas públicas, a exemplo de políticos.

O *Boi* para continuar existindo necessitou se denominar como uma instituição jurídica, com CNPJ, pois só assim seria possível elaborar projetos e ter apoio cultural dos governos através das suas secretarias

¹⁵ De acordo com García Canclini (1983) o artesanato é um lugar privilegiado para perceber a rapidez e a multiplicidade de modificações que o capitalismo introduz nas culturas tradicionais. De fato, a estrutura semântica dos objetos é mais maleável que a das pessoas.

de cultura. Com isso os diversos *Bois* do Estado foram nomeados como pertencentes a um determinado grupo ou categoria (A, B, C...), A exemplo do que ocorre com as escolas de sambas no carnaval; tudo isto para determinar uma média no valor a ser destinado a cada *Boi* pertencente a um determinado grupo ou categoria. Conseqüentemente esse *status* também contribui para o boi determinar o seu cachê nas apresentações que realiza.

Todo esse processo vai modificando a dinâmica de apresentação do boi, o batalhão cresce em número de brincantes, tanto pela coreografia em si como pelo número de apresentações. Afinal, na alta temporada o boi chega a realizar seis apresentações por dia, daí o número de brincantes justificar não só um espetáculo mais atraente como também possibilitar trabalhar com possíveis imprevistos na agenda pessoal dos brincantes; como doença, cansaço, etc.

Parece não restar dúvidas que a indústria cultural permeou as expressões populares e que também foi permeada por elas. Porém, há que se considerar que é latente que essas expressões se reiventam a partir das suas condições de vida e dos diferentes contextos sociais e econômicos.

Os dados expostos fornecem chaves que permitem entender como o popular se relaciona ao massivo, ou seja, busca entender o processo pelo qual passou o Bumba-meu-boi de Morros em uma perspectiva não só da cultura popular, mas, da cultura popular de massa. Esse processo é muito bem retratado por Martín-Barbero (2003) ao resgatar Raymond Williams quando discorre sobre a dinâmica cultural a partir de dois eixos: o teórico e o metodológico. No que se refere ao segundo eixo, a partir de uma tipologia das formações culturais, Williams apresenta três estratos: o arcaico, o residual e o emergente. Para a perspectiva que estamos desenvolvendo o estrato residual nos parece pertinente, uma vez que é formado efetivamente no passado, acha-se hoje, contudo, dentro do processo cultural [...] como efetivo elemento do presente. Na interpretação que Martín-Barbero faz de Williams, o residual não é uniforme uma vez que comporta dois tipos de elementos: “os que já foram plenamente incorporados à cultura dominante ou recuperados por ela e os que constituem uma reserva de oposição, a impugnação aos dominantes, os que representam alternativas” (Williams *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003, p.122).

Outra noção que contribui para entender esse processo de transformação entre a cultura popular e a cultura popular de massa é encontrada em García Canclini quando destaca que a preocupação maior deve ser com o que se transforma e menor com o que se extingue (GARCÍA CANCLINI, 1996). Tal preocupação, conforme Canclini, não deveria se concentrar nos aspectos ditos originais ou tradicionais, mas nos *resíduos* culturais decorrentes.

Paralelo a tudo isso é nas últimas décadas que se intensifica o uso de novas tecnologias e, conseqüentemente novos modos de produção cultural que mudam significativamente a vida cotidiana dando nova configuração tanto ao mundo do trabalho quanto ao da cultura e do lazer. Os ares da globalização é um fenômeno que abarca todos os âmbitos da realidade, inclusive da vida cotidiana. É nesse cenário que o Boi de Morros se insere nas lógicas da indústria cultural e da mídia.

Cada vez mais os referentes chaves dos intercâmbios sociais contemporâneos são os produtos midiáticos. Nesse sentido, estes produtos são uma possibilidade de aproximar as audiências das narrativas propiciando uma interlocução para além do presencial.

3.4 Bumba-meu-boi e melodrama

A festa do bumba-meu-boi constitui-se um dos principais elementos que evidenciam a presença do melodrama nas festas populares do Maranhão. Tradicionalmente ponto alto da festa ocorre por ocasião dos festejos juninos. A lenda do Pai Francisco e a Negra Catirina tornam-se pilar para entender o bumba-meu-boi.

Essencialmente, a narrativa do bumba-meu-boi se desenvolve em torno de um rico fazendeiro que tem um boi muito bonito. Esse boi, que inclusive sabe dançar, é roubado por Pai Francisco, escravo da fazenda, para satisfazer a sua mulher Catirina, que está grávida e sente desejo de comer a língua do boi. O senhor fica furioso quando descobre o sumiço do animal e, após investigar entre seus escravos e índios, descobre o autor do crime e obriga Pai Francisco a trazer o boi de volta. Quando encontram o animal, ele está doente, pajés e curandeiros são convocados para salvar o escravo e, depois de muitas tentativas, depois de rezarem o boi ressuscita urrando, o fazendeiro perdoa Pai Francisco e Catirina e todos participam de uma enorme festa para comemorar o milagre.

Assim, o auto do bumba-meu-boi encena o rapto, morte e ressurreição do boi - uma história que, de certa forma metaforiza o ciclo agrário. O bumba-meu-boi une elementos das culturas européia, africana e indígena. Na sua concepção sincrética se utiliza de elementos de comédia, drama, sátira e tragédia e, das expressões populares a exemplo do romanceiro, das toadas de pastoril, da literatura de cordel, das canções populares, de louvações, dos diálogos e das danças na consolidação desse espetáculo popular que reúne aspectos artístico, folclórico e religioso. Assim, com origens em autênticas formas dramáticas constitui uma espécie de ópera popular, um auto em que se misturam teatro, dança, música e circo que resgata uma

história típica das relações sociais e econômicas durante o período colonial, marcadas pela monocultura, criação extensiva de gado e da escravidão¹⁶.

Caracterizado ao longo de sua história universal como uma dança dramática, como um auto ou como uma comédia *dell'arte* e, no Brasil, como uma dança dramática de escravos, uma brincadeira de negros, uma festa de mestiços, um ritual de índios, uma lembrança de brancos e um folguedo popular, o bumba-meu-boi possui uma genealogia plural que permite as mais diversas interpretações, conforme as contextualizações históricas, sociais e políticas adotadas pelos grupos sociais em cada cultura. Uma genealogia cujas procedências foram determinadas pelas adaptações feitas em cada cultura de acordo com as práticas e universos simbólicos locais e, que permitiram num mesmo cenário, a mistura de elementos da comédia, da sátira, do drama, do teatro e da música através da brincadeira, do rito profano-religioso, da pilhéria, da malandragem e da construção de personagens caricaturais, às vezes reais, às vezes fictícios (MARQUES, 1997).

Entre outros elementos que contribuem para caracterizar o *bumba-meu-boi*, Marques dá ênfase aos aspectos histórico, narrativo e estético.

Elementos amalgamados através do tempo e do espaço por rituais (ensaios, batismo, apresentações e morte) permanentes e de transição, por lendas (São Sebastião, Boizinho de São João) e auto (lendas e suas versões) que lhe permitiram criar uma narrativa e um lugar no social, constituindo um conteúdo próprio, cujas estruturas interligaram-se num cenário que deu o sentido de permanência do Bumba-Meu-Boi no Brasil; pelos ritmos, sotaques, toadas e caracterizações; pelas manifestações estéticas dos modos de dançar, vestir e apresentar de cada grupo, pelos personagens que mudaram de contexto a contexto, e pelos rituais adotados em função da dinâmica de cada região (MARQUES, 1997).

Como se pode observar, os gêneros ficcionais se comunicam continuamente com outros gêneros, ou seja, não é possível dizer que existe gênero puro, mas sim uma mescla de elementos advindos de outros gêneros. Assim, o bumba-meu-boi mantém o melodrama como seu principal gênero, acrescentando outros formatos como as toadas, a literatura de cordel, etc.

Apesar dessas raízes originárias no universo do teatro, o bumba-meu-boi, não costuma ser visto pelos brincantes como tal. De acordo com Borba Filho (1966) raramente os integrantes do boi dizem *vou representar* hoje, mas, *vou brincar* hoje, utilizando, ainda que subconscientemente, a palavra brinquedo no sentido de jogo, que é designação medieval para o ato de representar.

¹⁶ Na historicidade do bumba-meu-boi não há consenso sobre sua origem e sua relação com ciclo do gado no Nordeste. Sousa e Silva (2008) citando Azevedo Neto propõe que, para aceitar essa hipótese, o bumba-meu-boi deveria ser uma expressão apenas nordestina ou, quando muito, brasileira. Ou então: aceitando-se esta hipótese, teríamos que aceitar a existência, em vários outros países do mundo, de um ciclo do gado também. Entretanto, para fins desta tese, o que importa sobremaneira é a história social do bumba-meu-boi na relação com o melodrama e as classes populares, bem como sua prática cultural no Maranhão, *locus* desta pesquisa.

Tanto nas raízes de origem histórica quanto nas atualizações contemporâneas do bumba-meu-boi é possível perceber uma forte articulação entre a vida cotidiana e a narrativa. Uma narrativa que é contada e que se assemelha a uma “leitura oral”, contrária à leitura silenciosa e individual do romance dos letrados e cultos, assim como seus modos e usos de aquisição de leituras. O modo de ler das classes populares é da ordem da audição, da ação coletiva, cuja leitura não se limita ao final do percurso, mas o início “de reconhecimento e de colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, reescrevendo-o ao utilizá-lo para falar o que o grupo vive” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 160).

É partindo dessas lógicas que compreendemos a narrativa tal como Leal para quem

[...] Narrar significa buscar e estabelecer um encadeamento e uma direção, investir o sujeito de papéis e criar personagens, indicar uma solução [...]. As narrativas, assim, tecem a experiência vivenciada e podem aparecer no cotidiano, contadas pelos seres humanos, ajudando-os a viver e agrupando-os, distinguindo-os, marcando seus lugares e possibilitando a criação de comunidades (LEAL, 2006, p.20).

É esse encadeamento narrativo, essa mestiçagem presentes no bumba-meu-boi que possibilitam a existência da mediação entre o tempo da vida cotidiana e o tempo da narrativa. “O tempo da vida, isto é, de uma sociabilidade negada, economicamente desvalorizada e politicamente desconhecida, mas culturalmente viva. E o tempo da narrativa que afirma e permite que as classes populares se reconheçam nela” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.318).

O tempo da narrativa possibilita que as classes populares se reconheçam no bumba-meu-boi e que, a partir da sua narrativa, possam operar nas *táticas* que fazem frente às *estratégias*, pois são nas práticas do cotidiano que são possíveis as resistências (CERTEAU, 1994).

3.5 Matrizes culturais e comunicacionais do melodrama

De acordo com Martín-Barbero (2003) os processos culturais devem ser investigados a partir das práticas de comunicação dos sujeitos, lugar onde intervêm as matrizes culturais. Desse modo, nossa compreensão de matrizes culturais consiste nas experiências culturais localizadas e vivenciadas pelos sujeitos nas diversas dimensões do seu cotidiano, lugar de interação e produção de sentidos individuais e coletivos. As matrizes culturais não se referem à evocação do arcaico, mas ao residual (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Ao tratar sobre a telenovela e o bumba-meu-boi historiciza-se o modo e a partir de quais condições sociais esses dois formatos narrativos se constituíram ao longo do tempo. Isto decorre da necessidade de buscar explicações de como essas construções sociais foram (e continuam sendo) constituídas. Tal compreensão requer pensar da produção ao consumo tendo presente a indústria cultural e o sistema discursivo, o que implica pensar nos usos, formatos e gênero.

Existe pouco consenso na literatura quanto a identificação entre gênero e formatos televisivos. Martín-Barbero (2002) 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 é interessante porque permite entender o gênero não na perspectiva da mensagem, mas a partir das interações, onde são possíveis estratégias de negociações, buscando entender quais as competências do receptor para negociar sentido, as suas intenções, os contextos, enfim, pensar em toda a complexidade do processo comunicativo. Em síntese, o pensamento de Martín-Barbero (2003) parte do entendimento do gênero enquanto mediação, matriz cultural e *estratégia de comunicabilidade*.

A compreensão de Mazziotti acerca do gênero também se aproxima desse pensamento. Para a autora o gênero se constitui em uma prática cultural, um conjunto de características que se modifica a cada novo exemplo que é produzido, ou seja, “são definidos como sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, os sujeitos espectadores e o texto (MAZZIOTTI, 2002, p.207).

Assim, apesar da dinamicidade e atualização do gênero do melodrama é muito instigante que mesmo depois de séculos, a mesma estrutura do gênero melodramático continue sendo utilizada do mesmo modo.

Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida é preciso adaptar a este título um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo. Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio etc., no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz etc., Tudo se encerrará com uma exortação ao povo, para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar mulheres virtuosas (Pixerecourt, 1817 *apud* THOMASSEAU, 2005, p.27).

A estrutura do melodrama permanece e sua narrativa é baseada na ação que envolve narrador, enredo, personagens, espaço, tempo e conflito. Essa narrativa possui uma estrutura que tem em sua composição apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho. Dito de outro modo, a estrutura essencial

da narrativa integra os elementos início, meio e fim. Portanto, o modo de apropriação seja da telenovela, seja do bumba-meu-boi decorrem de uma estrutura maior, ou seja, do gênero melodramático.

Telenovela	Bumba-meu-boi
<p>Abertura</p> <p>Quando são apresentados os personagens, seus perfis e valores.</p>	<p>Guarnicê Quando o amo¹⁷ do boi chama o grupo para começar a apresentação;</p> <p>Lá vai Uma canção para avisar ao dono da casa e a todos que o boi deu a partida.</p> <p>Licença Permissão para que o grupo se apresente ao público entoando louvores a santos, a personalidades e a vários outros temas.</p>
<p>Enredo</p> <p>É o desenrolar da história dos personagens principais em paralelo aos antagonistas e protagonistas e os personagens secundários. Trata-se das fases da telenovela, as intrigas, paixões, emoções, etc.</p>	<p>Saudação</p> <p>Quando são cantadas toadas de louvação ao dono da casa e ao boi.</p>
<p>Final</p> <p>Trata-se do desfecho, quando é dado o destino a cada personagem.</p>	<p>Urro do Boi</p> <p>Momento que celebra a alegria de todos pelo restabelecimento do boi depois de ter sido sacrificado.</p> <p>Despedida</p> <p>Quando a brincadeira é encerrada.</p>

Quadro 1 - Aproximações da estrutura narrativa do melodrama na telenovela e no bumba-meu-boi.
Fonte: Dados da pesquisa.

Enquanto as tramas das telenovelas são em geral movidas por oposições entre homens e mulheres; entre gerações; entre classes sociais; entre localidades rurais e urbanas, arcaicas e modernas (LOPES, 2009), a trama do bumba-meu-boi 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.

¹⁷ Na representação o amo é o proprietário da fazenda e também a pessoa quem puxa as toadas.

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.

3.5.1 Matriz espacial

É inegável a relação existente entre espaço e sociabilidade (MAFFESOLI, 1994; MARTÍN-BARBERO, 2003; DE CERTEAU, 1994). Os sujeitos se constituem a partir de um lugar, lugares emocionalmente vividos, lugares-ditos, onde grafamos nossa presença (MAFFESOLI, 1994). Martín-Barbero e Muñoz (1992) questionam quais os espaços e quais os atores sociais intervêm na circulação e ressemantização de formatos narrativos como a telenovela, sobre quais dimensões gira a atenção e a leitura, qual tipo de personagem catalisa primordialmente os desejos e as fobias. Assim segundo esses autores, os principais espaços a indagar são: a casa, o bairro e o lugar de trabalho. De Certeau (1994), por sua vez, faz uma distinção entre espaços e lugares. Enquanto o *espaço* é um lugar praticado, um cruzamento de móveis, um existir no mundo, o *lugar* é a ordem (seja qual for), implica uma indicação de estabilidade. De Certeau identifica o bairro como “o lugar onde se manifesta um engajamento social ou, noutros termos: uma arte de conviver com parceiros (vizinhos, comerciantes) que estão ligados a você pelo fato concreto, mas essencial, da proximidade e da repetição” (idem, 1994, p.39).

Também para Martín-Barbero (2003) o espaço social que melhor expressa o sentido da dinâmica popular é o bairro. O bairro entendido como território de resistência e da criatividade cultural, que se constitui num mediador fundamental entre o público e o privado, inclusive proporcionando algumas referências básicas para a construção de um “nós, de uma “socialidade” mais ampla que a familiar e mais densa e estável que a imposta pela sociedade. Enfim, para este autor, pertencer a um bairro para as classes populares significa ser reconhecido em qualquer circunstância (MARTÍN-BARBERO, 2003).

O quadro abaixo busca aproximações entre os lugares que a produção se inscreve para acionar suas narrativas. Lugares estes onde o cotidiano também habita na ótica da recepção e do consumo.

	Telenovela	Bumba-meu-boi
Narrativa	Enredo	Auto
Espaço/Cenário	Da produção: cidades cenográficas, ou majoritariamente, as maiores metrópoles brasileiras Rio de Janeiro e São Paulo Da recepção: casa, trabalho, bairro, etc.	Da produção: a fazenda do amo. Da recepção: arraiás, arenas, terreiros, shoppings, ginásios, praças, etc.

Quadro 2 - Telenovela e Bumba-meu-boi x Espaço/lugar
Fonte: Dados da pesquisa

Os cenários das telenovelas em geral são ambientados em espaços privados, ou seja, a maioria dos núcleos encontra-se localizado no espaço doméstico, familiar. Quanto ao espaço público, o cenário em geral é o bairro e os ambientes de trabalho. No caso do bumba-meu-boi o cenário do auto é a ambiência da fazenda do amo. No que se refere à produção, enquanto na telenovela a caracterização do espaço se dá através de cidades cenográficas, fictícias ou reais; no bumba-meu-boi o espaço é a fazenda, “materializada” através das toadas, se assemelhando aos formatos de uma ópera ou a de um musical.

Na perspectiva da produção, tomando como exemplo a telenovela, Motter (2004) situa os personagens em relação aos lugares ficcionais que estes vivenciam durante os meses que a narrativa é veiculada.

Os espaços fonográficos construídos, como as cidades ficcionais, representam os lugares por onde flui a vida cotidiana de seus habitantes, as ruas por onde transitam, as casas em que moram. Essa carpintaria tem a durabilidade da história e responde significativamente pela identidade dos seres ficcionais [...]. É no viver a cotidianidade que a personagem da telenovela vai se configurando até o seu acabamento final. Entre o estável e a instabilidade a que está sujeito seu destino na história (MOTTER, 2004, p. 274-275).

Esse habitar no bairro, também se encontra diretamente relacionado à cidade, seja no âmbito do real ou do ficcional. Percebe-se que a cidade só existe enquanto relação entre os diferentes grupos que interagem em um dado sistema de produção. Cada grupo (ficcional ou real), com seu modo de conceber podem construir e reconstruir a cidade criativamente, a partir de elementos eleitos pela diversidade disponibilizada pela cultura de uma dada sociedade. Isto é, a cidade, como bem situou Motter anteriormente, pode ser "construída" a partir da geografia, da profissão, do lazer, da política, da religião,

da música e sempre haverá uma cidade a ser construída conforme sejam privilegiados aspectos específicos.

Portanto, a cidade pode ser considerada a uma manifestação de modo de vida, do imperativo de viver em sociedade. Ela é produto do indivíduo e da sua intervenção no seu habitat. O espaço urbano, porém, não é apenas receptor, não é mero cenário para nossas experiências, nossas interações e nossos encontros no espaço. As atividades humanas interagem com os espaços que elas produzem e, assim como as novas tecnologias e formas de produção e de vida, são constituintes dessa interação. O espaço da cidade estrutura as ações dos indivíduos, das famílias e as interações em uma sociedade, onde os significados produzidos são aqueles da prática dentro dos espaços.

Em se tratando do espaço ficcional, se há necessidade de classificação também nesse universo é porque há um interstício grande no meio social, carregado de complexidades e ambiguidades que “requerem” uma representação que dê conta de normatizar aquela narrativa, aquela representação, que, de algum modo afirme isto é, aquilo não é, ou seja, pode verificar que na representação há uma relação de ambiguidade entre ausência e presença. Essas classificações possibilitam uma imposição de uma identidade grupal homogênea, de algum modo idealizada, mas que de fato nunca existiu, mesmo porque a identidade se constitui na diferença (HALL, 2000).

Conforme García Canclini (2005) nosso bairro, nossa cidade, nossa nação são cenários de identificação de produção e reprodução cultural. Percebe-se desse modo que as telenovelas propiciam pouco reconhecimento local, uma vez que há uma dependência de definições centralizadas em níveis geográficos e culturais que não considera a diversidade nacional. Sua produção realizada e representada, sobretudo no eixo Rio/São Paulo se configura numa lógica do centro para a periferia. Nem os avanços tecnológicos recentes parecem ter contribuído para uma mudança nesse aspecto, uma vez que continua convergindo para o centro. O país parece se identificar com a força de sua atração ao mesmo tempo em que reivindica reconhecimento¹⁸.

Certamente que há que se considerar o que significa produzir telenovela tendo a cidade do Rio Janeiro como cenário preferencial. O fato da cidade cenográfica erguida na Central Globo de Produção

¹⁸ Mesmo quando as narrativas são ambientadas em outras cidades fora do eixo referido, outros aspectos culturais que contribuem para a sua identificação, parece não serem levados em consideração. É o caso, por exemplo, da trama de *Porto dos Milagres* (GLOBO, 2001), de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, inspirada na obra de Jorge Amado. A história se dava na Bahia, um dos estados brasileiros com a maior concentração de negros. A trama tinha foco numa comunidade pesqueira e sua ligação com o universo religioso afro-brasileiro. Contudo, contava com a participação de apenas seis atores negros num elenco composto por 45 atores (SILVA e BARSÍ LOPES, 2011, p. 45).

(Projac) está localizada no Rio de Janeiro implica em redução de custos de produção de diversas naturezas, do deslocamento dos atores a transporte de equipamentos, locações, etc. Assim, como o fato do Rio de Janeiro ser um dos principais nichos do mercado publicitário do país, sobretudo no que diz respeito ao turismo interno e externo. Outro aspecto a ser considerado tendo presente o turismo externo é a capacidade de exportação das telenovelas da Rede Globo, o que amplia consideravelmente a propagação da capital carioca em diferentes continentes. O Rio de Janeiro institui-se como uma cidade cuja identidade produz-se principalmente a partir das belas imagens de paisagens recortadas, das praias, da bossa nova, do samba, do carnaval da Marquês de Sapucaí e do turismo.

Para Benedict Anderson (1991) as comunidades/nações distinguem-se pelo estilo em que são imaginadas e não por seus aspectos genuínos. Fazendo uma analogia ao pensamento de Anderson podemos inferir que um telespectador de telenovela que nunca tenha estado no Rio de Janeiro seja capaz de descrever esta cidade a partir do seu imaginário imagético e dos discursos reiterados a partir das narrativas assistidas.

Ainda que sejam ponderadas as condições mercadológicas reais descritas acima, faz-se necessário ter presente que o poder simbólico é um poder de construção da realidade e que as representações dependem profundamente do conhecimento e do reconhecimento (BOURDIEU, 2006). Afinal, conforme afirma Silva, “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade” (SILVA, 2000, p. 91).

3.5.2 Matrizes linguísticas e retóricas

O campo discursivo é fundamental para entender de que modo o melodrama afeta o sujeito, o que significa dizer que a linguagem se constitui referencial essencial na produção de sentidos. De acordo com Berger e Luckmann (1985, p.202) “o veículo mais importante da conservação da realidade é a conversa”. Os autores consideram o funcionamento da vida cotidiana do indivíduo a uma espécie de *aparelho de conversa*, que continuamente mantém, modifica e reconstrói sua realidade subjetiva. É desse modo que as principais matrizes do melodrama como a fala (oralidade); o excesso (a hipérbole); a repetição e a redundância são essenciais para a construção do seu universo linguístico.

A fala, a oralidade - As expressões emocionais do melodrama se nutrem, sobretudo por meio da fala. É também por meio desta que os personagens se caracterizam socialmente (FUENZALIDA, 2009).

O melodrama tem um parentesco demasiado forte, estrutural, com a narração (MARTÍN-BABERO E MUÑOZ, 1992). As culturas orais estimulam o excesso, a repetição e depende da memória para sua reprodução, memória entendida como processo discursivo em constante reformulação e atualização dos sentidos.

Vale ressaltar que a televisão é um meio predominantemente oral e sua matriz principal é a narrativa. Martín-Barbero (2004) resalta que a maioria das pessoas goza muito a telenovela quando narram que, quando a assistem. É que o contar vai além da narrativa da telenovela em si, uma vez que a telenovela como um elemento ambientador que promove atmosfera familiar. A telenovela enquanto narrativa suscita ambiências, cria uma atmosfera familiar e cotidiana, muitas vezes expressa saberes do cotidiano baseado em hábitos e tradições se constituindo desse modo em um referente de conversação e imaginação. Durante a semana, por exemplo, o espectador costuma comentar o que assistiu da telenovela exercitando desse modo sua capacidade narrativa; sínteses são produzidas, cenas são selecionadas, são feitas edições que se configuram em forma de relatos; nesses relatos, muitas vezes é perceptível a identificação com alguns personagens. Tudo isso parece só ter valor aos telespectadores quando externado, quando comunicado nos ambientes pelos quais circula. No entanto, cabe ressaltar que todo discurso se configura a partir de uma posição determinada, isto é, os telespectadores sempre falam de algum lugar. É exatamente o lugar concreto, ou seja, a situação, que dá base à linguagem, portanto não é exterior ao discurso. Percebe-se desse modo o melodrama agindo como um meio de expressão emocional que não só se alimenta de palavras, mas de ações que mobilizam os mais vivos sentimentos.

A estética do excesso é um dos poucos pontos comuns em torno do conceito tão complexo que é o melodrama. A matriz popular do melodrama, com origem nos espetáculos de feiras, de narrativas sentimentalistas e folhetinescas deixa de herança a *retórica do excesso* (BROOKS, 1995; OROZ, 2009) componente fundamental na construção das narrativas populares. Historicamente o excesso atrelado às matrizes populares situa o melodrama como uma narrativa significativa capaz de uma nova expressividade no contexto do século XVIII. O excesso entendido desse modo como articulações da narrativa que suscita reações sentimentais no espectador.

O excesso é acionado no melodrama por diversas maneiras, sobretudo nos contrastes visuais e sonoros. De modo mais específico, através do elemento musical; do próprio enredo dessas narrativas, que lidam com repertórios dicotômicos, da antítese (o bem e o mal; o pobre e o rico; o feio e o bonito, etc.); da hipérbole (a simbolização exacerbada no riso, no choro, provocando comoção), especialmente por meio de

metáforas (ênfase na gestualidade, na voz – grito ou sussurro, exacerbação da retórica, do ilusionismo, da música, cenário e figurino) com o intuito de reforçar os valores de virtude.

Conforme Oroz (2009), o excesso está relacionado à retórica se entendermos esta como reiteração de um conceito. Entretanto, dizer que algo é excesso significa colocar em contraponto em relação à outra coisa, conforme salienta Nichols citado por Oroz (2009).

Decir que algo es un ‘exceso’ equivale a reconocer su subordinación a outra cosa. Al igual que el concepto de marginación, el exceso hace que se pierda el derecho a cualquier reivindicación de autonomía. Sin un sistema dominante el exceso no existiría (Nichols, 2003, *apud* OROZ, 2009, p. 97).

Essa sujeição com relação ao excesso é fruto do preconceito para com o popular, é na verdade, de acordo com Oroz (2009) um modo de exclusão, de desqualificação por medo de contaminação.

Martín-Barbero (1992) se referindo ao melodrama televisivo ressalta que sua matriz cultural se organiza em torno da **repetição e do fragmento** e, em se tratando do sistema produtivo, é exatamente nesse tempo, nessa rotina que a televisão se inscreve no mercado. A telenovela, por exemplo, utiliza o recurso do *flashback* com bastante recorrência com a finalidade de resgatar cenas ocorridas.

[...] o relato telenovelesco remete também à longa experiência do mercado para captar, na estrutura repetitiva da série, as dimensões ritualizadas da vida cotidiana e, juntando o saber fazer contas com a arte de contar histórias, conectar as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.115).

No bumba-meu-boi a repetição ocorre, sobretudo nas questões em torno da musicalidade, do ritmo, das composições, das coreografias, das encenações, etc., tendo na repetição¹⁹ uma de suas marcas mais peculiares. Observemos este recurso na composição da estrofe de uma toada de boi:

Lá vai meu boi,
Lá vai meu boi,
Lá vai meu boi
Lá vai Boi de Morros
Fazendo a terra tremer
E a humanidade os seus conceitos rever
Pois muita gente já inverteu seu valor
A guerra chamam de paz, a maldade de bem e o ódio de amor
E o boi de Morros veio mostrar esse valor²⁰.

¹⁹ A repetição entendida desse modo nos remete à compreensão da mediação da ritualidade conforme entendida por Martín-Barbero (2004). A mediação da ritualidade trata da conexão simbólica que sustenta toda comunicação, isto é, as lembranças, ritmos e formas, seus modos de interação e repetição. Assim, a ritualidade abrange a interação cotidiana da audiência remetendo aos modos como o sentido é apreendido através das práticas de recepção. Para o autor essa mediação ocorre entre a ritualidade e os formatos industriais e as competências de recepção ou consumo.

²⁰ Música de José Carlos Muniz Lobato “Só se ver bem com o coração” (2011).

Assim, tanto na telenovela quanto no bumba-meu-boi, para que uma prática seja qualificada como ritual requer que ela possua diversas ações e convenções que sejam reiteradas no cotidiano através das relações sociais. Portanto, perceber o consumo de bens culturais como um sistema de rituais que possibilitam sentido às experiências cotidianas contribui para o esclarecimento do modo como o receptor se relaciona com tais expressões culturais.

É desse modo que, a estética da repetição e do fragmento não diz respeito somente à produção, veja-se, por exemplo, o conto popular e o relato das aventuras até as canções com estrofes. Até mesmo o folhetim no século XIX ao permitir que o leitor não se perdesse no trânsito do conto remetendo desse modo ao *sentimento de duração* (MARTÍN-BARBERO e MUÑOZ, 1992). A televisão também opera de modo similar com seu sistema de grade de programação a partir de gêneros, como uma “estratégia de comunicabilidad, esto es, ‘modos que se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa de destinatarios y os destinatários’” (MARTÍN-BARBERO e MUÑOZ, 1992, p.26).

3.5.3 Matriz festiva

A festa é considerada como uma linguagem por diversos autores (Da Matta, 1978; Brandão, 1973, 1985; AMARAL, 2001). Desse modo é possível encontrar na festa elementos linguísticos como a repetição e a hipérbole (o excesso). Não existe festa sem repetição do passado uma vez que há uma temporalidade para a realização das mesmas, geralmente anual, a exemplo de festas natalinas, juninas, de festivais, etc. Logo, a festa carrega consigo a repetição, elemento este que se fundamenta a esperança (DURKHEIM, 1989).

Outro elemento que contribui para caracterizar as festas diz respeito ao excesso. Durkheim (1989) observa que a efervescência dos participantes de uma festa superexcita as paixões, as sensações e, para garantir esse estado da alma, de excesso, alguns elementos presentes em todas as festas contribuem sobremaneira: música, bebidas, comidas específicas, danças, comportamentos ritualizados, sensualidade. A festa é, nesse sentido, sinônimo de euforia, êxtase, alegria e também de entrega. Brandão (1989) também aponta o excesso contido na festa e ressalta que esta exagera o real ao se apossar das rotinas - sem, no entanto rompê-las- mas, excede suas lógicas levando às pessoas ao "ritual da transgressão", o que de algum modo remete ao excesso.

Amaral (2001) concebe a festa desde diferentes perspectivas: enquanto mediação, como meio de comunicação entre culturas; como de inserção social, como espetáculos de idéias e projetos sociais. Festa tem relação ainda com lazer, com entretenimento, com busca ou comemoração de algum fato, rito de passagem, faz alusão a um sentimento de felicidade. O final feliz é um dos componentes do melodrama, sendo bastante comum que as histórias das telenovelas tenham bastantes festas, sobretudo no grande final quando a paz é restabelecida e quando em geral é encerrado com algum tipo de festa, principalmente a de casamento. No auto do bumba-meu-boi a ressurreição do animal é comemorada com todos os personagens. Assim, as festas podem ser tomadas como ponto de partida para compreender alguns aspectos da vida cotidiana e da forma de pensar os sujeitos (MAGNANI, 1984, p171).

De acordo com Amaral, festa não é somente um fenômeno social, mas, uma das expressões mais completas e perfeitas das utopias humanas de igualdade, liberdade e fraternidade (AMARAL, 2001, p.17). Ainda segundo Amaral, a festa pressupõe não somente a presença de um grupo, mas sua participação, sendo necessário envolvimento e adesão. Veja-se, por exemplo, a mobilização que há por parte não só da produção, mas também dos receptores de telenovela em torno do seu final. Há todo um envolvimento e ritual não somente no ato de assisti-la, mas, sobretudo depois, através dos comentários, se assemelhando a comentários de fins de festas que não sejam mediadas pela televisão. No bumba-meu-boi, um dos momentos altos da apresentação, é exatamente quando o amo libera a participação ao público e este se junta aos brincantes para festejarem coletivamente.

3.5.4 Matriz iconográfica

Sobre essa questão Martín-Barbero (2003) faz um interessante resgate histórico da relação entre as classes populares e a imagem (em contraponto à escrita). Um primeiro aspecto que o autor resgata é o fato de, desde a idade Média a imagem ser o 'livro dos pobres', ou seja, uma espécie de texto em que as massas apreenderam uma visão de mundo *imaginada* na ótica cristã destacando, por exemplo, as figuras internas nas igrejas. No segundo aspecto e, já no século XV, Martín-Barbero destaca a reprodução através de gravura chegando ao espaço cotidiano das casas, dos vestidos e dos objetos, a exemplo dos santos. A igreja é nesse século a grande distribuidora de imagens. Aos poucos isso vai se modificando e nos séculos XVI e XVII a possibilidade de reprodução e difusão de imagens através da xilogravura muda completamente o cenário. Nesse período a distribuição passa do controle da igreja aos comerciantes. “Às classes populares chegará majoritariamente a gravura barata, a que reproduz imagens tradicionais e num

desenho tosco” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 166). No século XVIII, em uma cidade da França onde são produzidos diversos tipos de imagens o destaque é dado às narrativas em imagens destinadas inicialmente ao público infantil. O passo seguinte na indústria da iconografia popular será o jornal ilustrado. É nesse contexto que se situa o melodrama na sua relação com os espetáculos de feiras e os temas das narrativas oriundos da literatura oral.

A partir da década de 80, no tocante à telenovela, a imprensa enquanto formadora da opinião pública passa a dar maior destaque às tramas dessas narrativas, seja criando espaços editoriais, seja dedicando colunas a elas. Esse "novo jornalismo", conforme denomina Melo (2008) se converteu em um instrumento indispensável de consumidores dos produtos de entretenimento. O foco descritivo desses materiais privilegia mais a vida particular dos atores e menos a dos personagens. Desse modo, o que temos hoje, seja na telenovela ou no bumba-meu-boi, são resquícios dessa historicidade e que são ressemantizados paulatinamente.

A composição dos personagens também integra o quadro imagético dessas narrativas.

	Telenovela	Bumba-meu-boi
Narrativa	Enredo	Auto
Personagens	Protagonista	Boi
	Antagonista	Amo - dono da fazenda.
	Coadjuvantes	Pai Francisco – vaqueiro. Mãe Catirina - mulher de Pai Francisco. Índias - mulheres cobertas por penas no peito, mãos e pernas e cocares na cabeça. Miolo - brincante responsável pela coreografia do boi. Vaqueiros - empregados da fazenda.

Quadro 3 - Telenovela e Bumba-meu-boi x Personagens

Fonte: Dados da pesquisa

A produção do figurino na telenovela também contribui para compor e caracterizar o personagem a partir da identidade visual. Mas, nem sempre foi assim, o estilo carnavalesco adotado no início das tramas foi aos poucos sendo substituído por um estilo mais realista e naturalista numa aproximação entre moda e ficção. Na ótica da recepção cabe ressaltar os modos como sujeitos se apropriam da telenovela a partir do consumo e dos usos através do figurino, dos posters, do estilo de decoração da casa, das imagens

como um todo²¹. Enfim, a telenovela se convertendo em um modo estratégico de modernização para seus telespectadores.

No que se refere ao bumba-meu-boi, todos os personagens são representados de maneira alegórica, com roupas muito coloridas e coreografias. A indumentária dos grupos é determinada de acordo com o sotaque do boi. Dada a importância da imagem, o Bumba-meu-boi de Morros promoveu um desfile com seus índios e índias para apresentar a indumentária da sua versão 2011.



Ilustração 2 – Elemento de matriz iconográfica do Bumba-meu-boi
Fonte: Boi de Morros

3.5.5 Matriz musical

Uma das principais funções da música no melodrama é criar uma atmosfera emocional estabelecendo desse modo empatia com o público. Essa atmosfera é criada acentuando o humor, o suspense, o romance, a ansiedade, felicidade ou tristeza, pontuando simbolicamente as ações criando o clímax, muitas vezes evidenciado pelo excesso que a emocionalidade melodramática requer.

Considerando que a televisão é o meio da cultura de massa que tem maior penetrabilidade no Brasil, é possível verificar a evolução da música através de sua relação com este meio. O próprio modo como se dá a interação da música através da TV é bem diferente se comparada a outras mídias. As experiências musicais que decorrem da televisão, como a combinação de diversos elementos, sons,

²¹ Algumas imagens de telenovelas sugerem eternizarem-se na memória dos telespectadores. Na telenovela *Gabriela* (1975), a cena em que a protagonista (Sônia Braga) sobe no *telhado* para pegar uma pipa. Ou ainda, a cena de *Laços de família* (2000) em que a personagem Camila (Carolina Dieckmann) decide raspar a cabeça devido à leucemia.

palavras, imagens, cor e movimentos-, ou seja, a linguagem audiovisual-, permite outra configuração. No videoclipe, por exemplo, a música é considerada a um fenômeno audiovisual.

O mundo se alterou e a tecnologia integra definitivamente a vida das pessoas e a música acompanhou essa transformação. Desde o início dos anos 70, as trilhas sonoras⁴ se transformaram em parte integrante das telenovelas. Há um processo de retroalimentação na telenovela que confere à música uma tripla função na configuração da telenovela brasileira: a de registros de construção sociais próprios de um período; a de influência no reforçamento e perpetuação de valores, estereótipos e preconceitos que dão fundamentos ao processo de identificação cultural; e constituição do mercado contemporâneo da música em produções ficcionais.

Assim, é inegável a importância da trilha sonora para a telenovela, é através dela que os personagens são lembrados dando emotividade às cenas. A trilha sonora de um modo geral tem a função de criar identificações entre telespectador, personagem e a cena. Essa identificação vai aumentando de acordo com a veiculação das músicas que são repetidas a cada capítulo propiciando familiarização, memorização inconsciente da mensagem musical e gerando no telespectador a vontade de consumir. Deste modo, divulgar a música através de um personagem ou de uma cena é estratégico e possibilita que seu consumo seja potencializado através de sua associação com personagens exercendo um forte poder de identificação e reconhecimento de determinados acontecimentos no mundo ficcional²².

Quanto ao aspecto comercial da trilha sonora na telenovela, cabe ressaltar que o Brasil, através da Rede Globo, foi um dos primeiros países do mundo a gravar e lançar no mercado trilhas sonoras compostas para as telenovelas. A inserção de determinada música na telenovela, conforme veremos é uma estratégia de persuasão com o intuito comercial.

A trilha sonora, entretanto, como produto inerente ao audiovisual, ganhou novos contornos com a criação da Som Livre. E nesse fato reside o impacto que tais mercadorias culturais têm no conjunto do mercado fonográfico brasileiro. Da primeira trilha sonora produzida pela Rede Globo (novela *Véu de Noiva*, em 1969) até os dias atuais, os discos que trazem as músicas das novelas constam das listagens dos mais vendidos e tal fenômeno se repete com parte dos artistas e das canções que compõem a trilha, assim como, com ritmos e estilos musicais, alguns deles, durando apenas o tempo em que a novela e sua trilha são exibidas. Nesse sentido é preciso considerar que a trilha sonora, como produto cultural, traz em si mesma, como elemento constitutivo, a capacidade de atingir o espectador/consumidor em condições muito especiais de recepção (TOLEDO, 2008).

²² Como exemplo, podemos lembrar a música de Dorival Caymmi “Ierê-Ierê, vida de nego é difícil, é difícil como quê” em *A Escrava Isaura* (GLOBO, 1976- 1977), que até hoje se relaciona à escravidão e a trabalho pesado no imaginário dos telespectadores. Isto propicia que ocorra o que alguns pesquisadores chamam de consumo aleatório, momento no qual se escuta uma canção que não é produto direto da escolha do indivíduo (DIAS, 2000).

O mercado tem demonstrado que os produtos musicais gerados pela telenovela têm garantido grandes lucros. Cantores e gravadoras aspiram ter suas músicas vinculadas a essas narrativas, visto que é sinônimo de sucesso imediato, bom negócio, mercado garantido, por força da presença diária da mídia agindo sincronicamente. A própria programação da Rede Globo adota a autoreferencialidade. Os programas reiteram outros e onde são divulgados materiais para consumo, artistas, músicas, como por exemplo, o Vídeo show, o Domingão do Faustão, que dedicam grande parte da sua programação, para a apresentação da memória da telenovela inseridas nas trilhas sonoras das novelas da TV Globo. É muito usual que as músicas sejam ancoradas por cenas reprisadas, onde aparecem os personagens ligados à temática da música. Reforçando dessa maneira o desejo de consumo no telespectador. A telenovela se constitui desse modo um dos instrumentos mais importantes de difusão e venda da indústria fonográfica. Nos anos 1990, a forte influência da Internet na distribuição de música e o acesso a plataformas digitais de produção provocaram grandes mudanças no cenário musical. De modo que nos anos 2000 os ritmos musicais e os modos de ouvir música mudaram consideravelmente. O CD perdeu a popularidade com o lançamento do MP3 tornando-se cada vez mais usual a aquisição de músicas a partir de *downloads*, uma vez que o uso da Internet aumentou bastante nos anos 2000. Nem essa conjuntura impediu que as 15 telenovelas das oito exibidas na década de 2000 resultassem na produção de 47 CDs, ou seja, uma média de um pouco mais de três CDs por telenovela.

Contextualizar o panorama nessa área é um desafio complexo, uma vez que não há como desconsiderar a nuance mercadológica que acompanha essa intrínseca relação entre telenovela e música.

As trilhas sonoras utilizadas nas telenovelas, não se limitam a seu aspecto dramático, elas vão além, se convertendo, por exemplo, em produtos radiofônicos que sensibilizam o ouvinte. Para se tornarem *hits*, o ciclo de produção deve prever distribuição e divulgação. As gravadoras se utilizam de estratégias de *marketing* e estudos para efetuar a comercialização.

Assim como na telenovela, a música é um elemento fundamental no bumba-meu-boi. O canto normalmente é coletivo, acompanhado de matracas, pandeiros, tambores e zabumbas, trombones, clarinetas, etc. Do mesmo modo que a indumentária é escolhida de acordo com o sotaque do boi, os instrumentos também devem estar em harmonia com o tipo de cadência da música e com as coreografias. Os bois de influência predominantemente indígena utilizam instrumentos como maracá, matraca, pandeirão e diversos tipos de tambores. Os bois de sotaque de orquestra costumam utilizar instrumentos de sopro como saxofones, trombones, banjos, bumbos, taróis, clarinetas e pistões. As músicas também se

encontram em sintonia com os personagens e, desse modo, contam a história da lenda de Catirina e Francisco além de outros temas, reunindo vários estilos brasileiros como toadas, repente, canções pastoris e cantigas.

3.5.6 *Matriz religiosa*

Explorar o aspecto religioso presente no melodrama, bem como as conexões existentes entre religião e bumba-meu-boi, insere-se numa discussão mais ampla sobre os modos das dinâmicas culturais. A religião entendida desse modo como uma, entre tantas formas de ler o mundo, sendo capaz de propiciar matrizes para construção deste mesmo mundo possuidor de signos e valores que extrapolam o próprio campo religioso. Neste sentido, nos parece elucidativa a compreensão de Geertz sobre religião.

Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade, que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (GEERTZ, 1978, p. 105).

Assim, perceber a religião como um elemento cultural contribui para entender que toda a cultura se constrói através de mitos, imagens, preceitos, leis, instituições que administram a vida do indivíduo integrante de uma família e de uma comunidade. Contudo, toda cultura necessita do apoio de criações míticas que canalizem as emoções dos sujeitos. Esses mitos podem ser apropriados, por exemplo, desde os personagens do bumba-meu-boi aos personagens de uma telenovela. Tanto a cultura popular quanto a cultura de massa souberam explorar esse recurso na criação de arquétipos. Em sua obra *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo I – neurose*, Morin (2000) discorre sobre como a cultura é fonte inesgotável desse tipo de produção:

Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade) (MORIN, 2000, p. 15).

Importa notar, em primeiro lugar, que é na praticidade do cotidiano que o imaginário se alimenta do simbólico para existir e se expressar. Deste modo, nos parece plausível perceber a cultura brasileira, especificamente a maranhense, também a partir dos elementos do sistema religioso e, neste caso associando religião à festa. Essa associação entre religião e festa foi percebida por Durkheim (1989) ao

destacar a importância dos elementos lúdicos e estéticos para a religião, comparando-os inclusive a representações dramáticas e assinalando a linha tênue entre o ritual religioso e o entretenimento popular.

[...] a própria idéia de cerimônia religiosa de alguma importância, desperta naturalmente a idéia de festa. Inversamente, toda festa apresenta determinadas características de cerimônia religiosa, pois em todos os casos, tem como efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes até de delírio que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado para fora de si mesmo, distraído de suas ocupações e de suas preocupações ordinárias. Assim, de ambas as partes observam-se as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que restaurem o nível vital, etc. Observou-se muitos limites que separam o lícito do ilícito, o mesmo se dá com as cerimônias religiosas que determinam uma necessidade de violar as regras normalmente mais respeitadas (DURKHEIM, 1989, p.456).

Conforme Durkheim há pontos de convergência entre o sagrado e o festivo provocando inclusive comoção. Neste sentido, é relevante perceber o sentido da festa como um estilo de vida carregado de signos e rituais, como lugar para reafirmar, elaborar e re-elaborar valores e, como um lugar propício de construção de identidades.

É nesse cenário, de vários elementos constituintes da cultura que situamos o aspecto religioso do gênero melodrama presente no bumba-meu-boi e na telenovela.

Inicialmente o melodrama serviu como propagador dos ensinamentos da moral religiosa. Baseado nos valores das sociedades patriarcais e judaico-cristãs o eixo condutor deste gênero é o forte sentido moral, que premia as virtudes e a pune os vícios. Assim, a estrutura narrativa melodramática apresenta modelos de condutas de vida, ressaltando de algum modo um sentimentalismo conservador. Conforme Brooks (1976) o melodrama difunde a dessacralização da sociedade moderna oriunda da Revolução francesa.

No que se refere especificamente ao teatro, conforme já vimos, a dramaturgia foi uma das grandes divulgadoras dos princípios cristãos, contribuindo na caracterização de encenações de peças religiosas, na inclusão de conteúdos morais nos escritos profanos desde a metade do século XIX até a metade do século XX. O conteúdo moral da dramaturgia popular, mais evidenciado nos melodramas e dramas religiosos, é característica basilar e pode ser verificado no discurso das obras, no título, e mesmo na linguagem utilizada pelos personagens. Não por acaso que Peter Brooks (1995) define a imaginação melodramática como expressão da sensibilidade e como um meio de operacionalizar a moral através de maniqueísmo, polaridade entre o bem e o mal.

No que se refere à telenovela é perceptível a relação que se estabelece com o universo religioso. Junqueira e Tondato (2009) examinam que “[...] a religião e religiosidade são fortes componentes da

construção do *habitus* moral construído pela telenovela nacional no curso de seus 46 anos de diálogo com o público” (idem, 2009, p. 183). As autoras verificam a partir de diferentes décadas, que à proporção que a sociedade brasileira se altera e o cotidiano começa a ser afetado pelas questões da globalização econômica e abertura de mercados, há uma maior inserção de outras religiões e seitas nas tramas das telenovelas.

Nos anos 1970 a presença das religiões nas novelas se limitava praticamente à católica. Nos anos 1980 outras crenças surgiram nas telenovelas. Nos anos 1990, um diferencial que abrange do vampirismo até a ufologia, passando pelo espiritismo. A partir de 2000, a religiosidade na ficção se torna menos limitada às orientações religiosas entendidas como as mais tradicionais. Junqueira e Tondato (2009) concluem afirmando que “As tramas são construídas levando em consideração uma diversidade de opções de religiosidade, representada como uma parte do fazer cotidiano, com implicações sociais mais profundas do que a participação em rituais” (JUNQUEIRA e TONDATO, 2009, p.189).

No que diz respeito à relação da religiosidade com o *bumba-meu-boi* não é diferente. Ainda que o *bumba-meu-boi* seja classificado como folguedo profano, seus rituais são revestidos de forte espírito de religiosidade e sua relação com o catolicismo é bastante evidente. Sua origem encontra-se na aglutinação de reisados que tem como motivo a vida e a morte do boi, nas músicas acompanhadas de diversos instrumentos musicais, oriundas das toadas de pastor, das canções populares, das louvações e da música popular religiosa.

O auto do *bumba-meu-boi* ao mesmo tempo em que representa a fragilidade do homem, representa a força bruta de um boi, tendo como tema central a ressurreição. Sem dúvida que esta representação remete ao tríduo pascal da paixão, morte e ressurreição de Cristo. Os ritos de passagem da festa do *bumba-meu-boi* assemelham-se aos sacramentos da igreja católica, como é o caso do batismo - iniciação na vida cristã - e da morte -, que corresponderia a unção dos enfermos. Do ponto de vista simbólico, o batismo do boi é importante para que os integrantes da brincadeira não saiam pagãos, mas que todos sejam abençoados por São João.

A morte também tem lugar de grande destaque na brincadeira, uma vez que o *Boi* é morto simbolicamente. O caráter simbólico característico se manifesta pelo fato do líquido vermelho, vinho tinto, ser derramado em um balde quando a garganta do boi é cortada. O vinho representa o sangue do *Boi*, e a carne o corpo, ou seja, o manto que envolve a armação de madeira, que às vezes chega a ser repartido entre os espectadores e participantes da festa, que evoca de algum modo o partir o pão da Última Ceia.

[...] nos deparamos com a narrativa da morte e ressurreição que, para Cavalcanti (2006: 89), corresponde sua própria abertura para ‘outro nível de realidade, novo tempo e novo

espaço'. Ainda para ela, 'a ressurreição do boi metaforiza a própria festa e sua razão de ser. [...] O boi que ressuscita é rito e, com ele, o drama mítico abre-se para novos códigos de sentido. É festa com sua ampla comensalidade/sociabilidade: todos devem comer a carne do boi. Os próprios atos humanos inscrevem-se em uma vasta rede de reciprocidade estabelecida com os santos juninos' (BORRALHO, 2006, p.162).

Com a morte do *Boi* o ciclo anual se encerra e, para a festa do próximo ano, outro manto será produzido. A morte do *Boi* significa o fim de tudo que fizeram em torno da brincadeira. Este ritual sem dúvidas faz alusão à hóstia e ao vinho, representando o corpo e sangue de Cristo na fé católica. Assim como na prática cristã popular, muitos cristãos consideram a morte e não a ressurreição o momento mais alto do tríduo pascal, na brincadeira do *bumba-meu-boi*, para muitos brincantes o auge também é a morte, evidenciando o trágico, vivenciado de forma coletiva e social.

[...] pode-se perceber aí também de forma tácita o caráter de ludicidade que extrapolou esses rituais, miscigenando a licença de brincar com o sagrado. A celebração passa a abarcar os dois caracteres: a representação do divino e a relação de aproximação do plano material, poder tocar intimamente; o poder brincar sem cerimônia com aquele animal simbólico. Distanciado do ritual religioso original, tornando-se de total domínio do público mesmo sem perder sua estrutura de voto como algo sagrado que se profana, o folguedo se populariza, se multiplica, se expande, mas mantém suas estruturas abstratas. Permanece seu caráter messiânico, implicando a idéia de ressurreição, que provoca uma conexão entre passado e futuro e organiza o tempo social. (BORRALHO, 2006, p.161)

Assim, a religiosidade no *bumba-meu-boi* ocorre em uma espécie de moldura, de pano de fundo, onde o batismo, morte e ressurreição é a tríade dessa expressão popular.

Quando pensamos no folguedo, pelo menos tal qual se brinca no Maranhão, na sua ritualística que obedece a um calendário através do qual a brincadeira descreve o ciclo: 'Batismo (renascimento) iniciação/Vida (brincadas)/Morte', não podemos nos abster de pensar que o folguedo vai além de uma dança dramática, de uma encenação metafórica de uma hora de apresentação (BORRALHO, 2006, p.161).

A festa do *Bumba-meu-boi* ocorre na forma de um enredo com forte presença dos santos católicos. De modo que, a primeira parte é constituída pelos ensaios que têm caráter preparatório e começam no sábado santo se estendendo até o dia de Santo Antônio, 13 de junho. Em seguida, dia 23 de junho tem o batismo, em que o *Boi* recebe as bênçãos de São João. A terceira parte são as próprias apresentações que ocorrem até o fim do mês de junho se apresentando em distintos lugares. Finalmente, entre os meses de agosto e setembro, acontece a festa da morte do *Boi*, encerrando desse modo o ciclo anual da brincadeira. Percebe-se desse modo, certa fusão entre o calendário católico (conhecido como Ano Litúrgico) e o ciclo anual do *Boi*.

Assim, tanto a telenovela quanto o *bumba-meu-boi* são regidos por elementos da cultura oral, matrizes do melodrama, que dinamizam seus ciclos e alimentam suas práticas, tradições e rituais.

Fazendo apropriação dessas idéias, podemos então entender que, assim como os elementos advindos do melodrama integram a estrutura narrativa da telenovela, de modo similar ocorre com o *bumba-meu-boi* na sua origem melodramática.

3.6 Reconhecimento: uma questão de identidade

A formação da identidade inseparavelmente está relacionada ao reconhecimento, ou ainda, pela ausência dele. Nas últimas décadas do século XX, a compreensão da identidade foi profundamente afetada pelas tendências multiculturalistas que se intensificaram a partir da década de 80. A modernidade também ofereceu novas formas de construção da identidade (KELLNER, 2001), pois os meios de comunicação alteram os sentidos afetivos, temporais e territoriais da sociedade uma vez que transformam proximidade e distância em variáveis dispensáveis ao fazer com que as relações humanas prescindam do espaço.

As questões de identidades supunham um sujeito fixo, com raízes, costumes, territórios, tempo longo e de 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*. A identidade é caracterizada atualmente a partir de palavras como “complexa, mutável, impalpável” (KAUFMANN, 2006, p. 21). No entanto, apesar dessas caracterizações acerca da identidade e do sujeito, em um mundo que se transforma rapidamente algumas identidades ainda permanecem

[...] las identidades son una clase de garantía de que o mundo no se desahace tan velozmente como as veces parece. Son una especie de punto fijo del pensamiento y del ser, un fundamento de la acción, un punto aún existente en el mundo cambiante (HALL, 2010, p.343).

A identidade se transforma não somente nos contextos sociais onde ela se dá, mas também a partir dos sistemas simbólicos que oferecem e dão sentidos à nossa existência. Neste sentido o conceito de Ortiz nos parece esclarecedor ao definir identidade como uma *construção simbólica*, o que elimina, portanto possíveis dúvidas sobre a veracidade ou falsidade do que é produzido (ORTIZ, 1994), ou ainda, do que é narrado.

Especificando identidade na perspectiva familiar e, a partir da sociologia, o conceito de identidades coletivas é bastante elucidativo. Conforme Pollak (1992) identidades coletivas consiste em

todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência.

A partir do suporte teórico de Melucci e Moufe, Prado (2003) concebe identidade coletiva como

um processo dinâmico de construção de políticas coletivas que criam um conjunto de significações interpretativas da estrutura e da hierarquia societal; além de, nesse processo dinâmico, serem estruturadas relações que criam e dão formas ao sentimento de pertencimentos grupais entre elementos que compartilham crenças e valores sociais responsáveis pela criação de uma unidade grupal que se sustenta sobre a dinâmica da negociação, da comparação entre grupos e categorias sociais, através das relações de reciprocidades e de reconhecimento. Nesse sentido, as identidades coletivas não são formas, mas, sim, processos que se dão nas relações de poder [...] (PRADO, 2006, p.200).

Como se pode observar, as identidades coletivas remetem a um princípio integrador. Tais identidades são fundamentais para o grupo familiar uma vez que fornecem uma narrativa integradora. Como afirma a Hall (2010) estamos sempre inscritos e implicados nas práticas e nas estruturas da vida dos demais. Assim, é desse modo que estas identidades vão se constituindo paulatinamente e vão dando sentidos (que é sempre parcial, dado seu caráter relacional) de continuidade aos indivíduos, que por sua vez adotam posicionamentos para os demais membros da família. A constituição das identidades coletivas vai se conformando 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, a memória pode ser entendida como um elemento do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, 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 desde um lugar e um momento determinado, desde uma história e uma cultura específica.

Ao se referir especificamente à família Bertaux alega que o grupo familiar constitui relações afetivas e morais que geram sentidos. Sua vida em grupo pressupõe engajamentos emocionais e morais mais ou menos recíprocos em relação a outros membros do grupo. Assim, há uma espécie de pressão

sobre cada membro para que ele adapte suas condutas às expectativas compartilhadas pelos demais membros (BERTAUX, 2010).

Como podemos perceber, uma questão se coloca: a identidade é vivenciada como construção individual e a família é um modo de identidade coletiva. Entretanto, a lógica da identidade é a da profundidade interior em que o sujeito pode se reconhecer e isso é um elemento de continuidade. Do mesmo modo, a constituição das identidades individuais configura-se na complexidade da vida social, suscitando necessidade de agrupamentos de modo coletivo, isto é, supõe vários discursos que se cruzam (HALL, 2010). Assim, a aptidão de um indivíduo de pensar enquanto indivíduo e de poder qualificar suas individualidades é determinada por suas interações, experiências sociais e modos de compreender o mundo. O *eu* se constrói e é construído através de negociações consigo mesmo e também em suas interações com o *outro*.

Berger e Luckmann entendem que “a identidade é um fenômeno que deriva da dialética entre um indivíduo e a sociedade” (BERGER e LUCKMANN, 1985, p.230). De acordo com estes autores “as sociedades têm histórias no curso das quais emergem particulares identidades. Estas histórias, porém, são feitas por homens com identidades específicas” (idem, 1985, p.228-230). Kaufman, por sua vez, afirma que, o indivíduo ao identificar-se com o grupo tem a sensação de possuir uma personalidade maior, centrada no sentido de socializações. “O indivíduo, a partir de agora no centro de definição do sentido da sua vida, esforça-se por fornecer conteúdos significativos” (KAUFMAN, 2006, p.125).

Como vimos, o estudo sobre identidade implica múltiplos níveis de análise. Geralmente uma das primeiras classificações a que os estudiosos do assunto recorrem para distinguir o fenômeno é a identidade pessoal e a social (CASTELLS, 1999). Há inúmeras formas de identidade e, embora muitas vezes pareçam contraditórias, elas acabam se cruzando e podem inclusive se completarem, dado seu caráter dinâmico e múltiplo e da sua capacidade de se construírem e reconstruírem continuamente. É nessa ótica que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 1994, p.8).

3.6.1 *Identidade e narrativa*

Conforme Barthes “a narrativa está presente em todos os tempos, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade” (BARTHES, 2001, p.103), o que demonstra que a capacidade narrativa é inerente ao ser humano. Tal como Sherazade em *As mil e uma noites*, a mulher

que contava histórias para não morrer, o ser humano necessita de narrativas para se constituir uma vez que a experiência humana está intrinsecamente ligada à reelaboração da narrativa, ou seja, como possibilidade de reviver e recriar o vivido.

A indústria cultural também se alimenta dessa necessidade de narrativas, de contar histórias, aliás, é essa uma de suas fortes características. Silverstone fala do potencial das histórias em proporcionar prazer, mas também ordem. “Nossas histórias são textos sociais, rascunhos, esboços, fragmentos, estruturas, indícios visíveis de nossa cultura essencialmente reflexiva, convertendo os eventos e as idéias tanto da experiência como da imaginação em conto diários nas telonas e nas telinhas” (SILVERSTONE, 2002, p.81-82).

É desse modo que a noção de narrativa é fundamental para entender o conceito de identidade. Segundo Paul Ricoeur uma narrativa é

uma história [que] descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos da situação e das personagens e engendram uma nova prova (*predicament*), que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão (RICOEUR, 1994, p. 214).

Na sociedade contemporânea, cada vez mais as narrativas são eletrônicas. No contexto brasileiro, com dimensões continentais, a televisão é o meio que permite a integração nacional e, não se restringe à informação e ao entretenimento, mas, com sua principal oferta televisiva: o mundo (MARTÍN-BARBERO, 2004). Diversos autores Hall (1990, 1991), Woodward (2000), Giddens (2002), García Canclini (2005), Silva (2000) e Martín-Barbero (2006), Arendt (2007) indicam a conexão entre identidade e narrativa.

Martín-Barbero (2006) resgata J.M. Marinas e Homi Bhabha para enfatizar que “a relação da narração com a identidade é constitutiva: não há identidade cultural que não seja contada” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p.63). García Canclini afirma que “a identidade é uma construção que narra” (2005, p.129). “Ao se tornar um relato que reconstruímos incessantemente, que reconstruímos com os outros, a identidade torna-se também uma co-produção” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 136). Silva (2006) também concebe a identidade como resultado de atos da criação linguística, isto significa dizer que a identidade é criada por meio de atos de linguagens, que precisa ser nomeada. Os sentidos de identidade se

dão também por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representados (WOODWARD, 2000).

Em similar perspectiva, com foco na narrativa, Giddens trabalha a partir de dois conceitos, a *narrativa do eu* e *projeto reflexivo do eu*. O primeiro é entendido pelo autor como “a estória (ou estórias) por meio da qual a auto-identidade é entendida reflexivamente, tanto pelo indivíduo de que se trata quanto pelos outros”. O segundo conceito diz respeito ao “processo pelo qual a auto-identidade é constituída pelo ordenamento reflexivo das narrativas do eu” (GIDDENS, 2002, p.222).

Conforme Arendt, “é com as palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original” (ARENDR, 2007, p. 189).

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. Disso decorre a necessidade da representação para ajudar a classificar o mundo e as relações. Ora, toda e qualquer sociedade tem suas formas de classificação de mundo e “a narração é um dos maiores instrumentos que dispomos para organizar a experiência social” (JOVCHELOVICH, 2000, p. 146). A noção de linguagem compreende tanto as palavras, como os modos de expressão com os quais o indivíduo e os grupos se definem por meio da interação com os outros.

3.7 Família: uma construção social

Ao longo dos tempos cada cultura e cada área do conhecimento científico cunharam a sua própria definição de família propiciando uma multiplicidade de conceitos, buscando encerrar em si todas as possibilidades de estruturas e funções que a família foi adotando. Mais que nos fixarmos numa elaboração conceitual imutável, interessa-nos pensar que o conceito de família pode revestir-se de muitas formas dependendo tanto da história individual como familiar, de vínculos biológicos, de regulamento jurídico ou religioso, do contexto, entre outros aspectos. As mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais a que

assistimos fazem surgir uma heterogeneidade de configurações familiares que dificilmente se encaixam numa única definição.

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 se constitui em uma célula social privilegiada e 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 e LUCKMANN, 1985). Assim, são os vínculos entre os indivíduos que criam a família e são as variações possíveis desses vínculos intrafamiliares que caracterizam as formas possíveis de família.

Desse modo, 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; cabendo à família a função de cuidar, proteger e promover a socialização dos seus membros. Esse papel de agente socializador é atribuído à família por diversas correntes do pensamento sociológico, do funcionalismo ao marxismo. É no âmbito da família que os indivíduos se relacionam e trocam experiências, uma vez que a família é um lugar tanto de bem-estar quanto de conflito.

Atualmente a concepção de família tem sido construída baseada mais no afeto que nas relações de consanguinidade. Conforme o pensamento de Ferry (2008), o mundo de hoje é caracterizado por relações amorosas que têm uma origem muito recente. Antes do capitalismo, as pessoas se casavam à força e dificilmente por amor. As funções do casamento eram fundamentalmente manter a linhagem familiar e tocar a vida rural, o que significava em termos gerais, os cuidados com a agricultura, o preparo dos alimentos e até a produção das próprias roupas. Com o capitalismo, surge o salário e o mercado de trabalho.

A polissemia que abarca o conceito de família ultrapassa as questões relativas a seu modo de organizar-se e da sua configuração. Deste modo, ter presente as particularidades de cada contexto - e porque não dizer de cada sistema familiar-, tornam-se essenciais para a compreensão de um conceito tão amplo.

O certo é que a(s) família(s) ocupa(m) um lugar central na sociedade e fornece o sentido de pertencimento e diferenciação. Seu caráter dinâmico propicia que esteja em constantes transformações (nascimentos, mortes, mudanças, rompimentos, alianças, etc.). Para muitas sociedades a noção e o

sentimento de ter uma família é algo essencial. Diversos autores (DUARTE, 1994; FONSECA, 1999; ROUDINESCO, 2003; FERRY, 2008) têm observado esta importância.

Duarte (1994), por exemplo, observa a importância da família ressaltando que seu significado diferencia-se de acordo com as diversas camadas sociais da população brasileira. Nas classes mais favorecidas economicamente, prevalece a família como linhagem, pessoas orgulhosas do seu patrimônio, que em geral vivenciam um espírito corporativista. Nas classes médias há uma enorme adesão à prática da família nuclear, identificada com a modernidade. Quanto às camadas populares, o conceito de família se busca nas atividades domésticas do cotidiano e nas redes de ajuda mútua, o que possibilita de algum modo sua sobrevivência.

Ferry (2008) defende a ideia da importância da família situando-a como a única coisa que resta de sagrado no mundo. Em seu pensamento filosófico o autor afirma que, o que dá sentido e valor à vida, situa-se basicamente na vida privada, no âmbito da família.

Esta centralidade da família na sociedade contemporânea nos instiga a identificar e relacionar o modo como as questões sociais desenvolveram o pensamento científico acerca da família tendo presente os processos históricos que antecederam a década de 2000.

Nos anos 60, nas teorias sociais críticas, a família foi vista como antagônica à organização popular e aos movimentos sociais. Foi considerada como o espaço da reprodução do capital e da alienação. Foi depreciada como lugar de intimidade, das emoções e da irracionalidade, como mediação privilegiada da reprodução da desigualdade e do autoritarismo (SAWAIA, 2008).

Também foi na década de 60 que se deu a difusão da pílula anticoncepcional que provocou uma ruptura na compreensão entre sexualidade e reprodução modificando consideravelmente a sexualidade feminina e o ser mulher, modificando inclusive a maternidade. Além disso, diferente dos outros métodos, a pílula favorecia a mulher no sentido de ser usada sem o conhecimento dos pais, do marido, do namorado, etc., modificando a família nuclear de muitos filhos a filhos planejados.

A descoberta da pílula possibilitou maior autonomia feminina. O trabalho feminino ampliou o campo de atuação da mulher modificando o cotidiano familiar, seja com a ida das crianças para as creches, seja no papel das avós no cuidado e na educação dos netos. É possível dizer que, com a descoberta da pílula houve certo avanço na distribuição de poder entre homem e mulher.

A família, como pode ser observada, 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, se utiliza de estratégias de controle. Não por acaso que, no final dos anos 70 Althusser (1970) a definiu como um

aparelho ideológico do estado ao lado da igreja e da escola. Também nos anos 70, Lévi-Strauss (1976) defende que a família não é uma entidade em si, nem tampouco uma entidade fixa; ela é, antes, o lugar onde se desenvolvem as normas de filiação e de parentesco, construindo sistemas elementares cujo intento é ligar os indivíduos entre eles e à sociedade.

Nos anos 70 houve no Brasil uma produção intensa relacionada à demografia histórica, o foco colocado nas pesquisas era a dinâmica da população, privilegiando temas como, mulher, nupcialidade, fecundidade e estrutura da família. Essa década foi marcada pelos esforços tecnológicos promovidos pelo governo militar para a intensificação das redes de comunicação e também pela crescente concentração das áreas urbanas por conta do êxodo rural provocado pelo processo industrialização.

Ainda na década de 70 as questões familiares conduziram a refletir sobre a passagem da família patriarcal para a família nuclear. O Censo Demográfico do IBGE, nesta ocasião, revelava que aproximadamente 30% da população vivia nas grandes cidades, enquanto 70% da população habitava pequenas cidades e o campo, situação que se contraria na passagem para o século XXI, quando 80% da população se encontra nos centros urbanos e apenas 20% nas zonas rurais e pequenas cidades. Com a rápida migração para os grandes centros urbanos tem-se maior ocorrência da família nuclear, constituída por um casal (ou somente pela mãe, em pelo menos um terço das famílias segundo o IBGE) e um ou dois filhos, longe do sistema familiar de origem.

Com as mudanças ocasionadas pelos processos de industrialização, a sociedade passou a se organizar de modo diferenciado quanto ao seu modo de produzir. As consequências da revolução industrial favoreceram a separação do mundo da família do mundo do trabalho. Surge daí outro tipo de família que, ao contrário de se constituir a partir do vínculo através da herança, passa a se constituir através de vínculos de afetos e a gerar bens e serviços.

A mudança estrutural da família nos anos 80 é marcada pela presença das mulheres brasileiras nos espaços públicos, acompanhada pelas discussões sobre feminismo, trabalho, desigualdades e direitos da mulher. Todavia, isto é apenas parte de uma mudança mais ampla de transformação da sociedade brasileira em busca da democracia e de cidadania. Tudo isso em uma conjuntura adversa, de recessão e de inúmero planos econômicos, cuja década é marcada por um aprofundamento das desigualdades sociais (GOLDANI, 1994). Na década de 80 a conjuntura dizia respeito às novas configurações familiares: famílias reconstituídas, com filhos de casamentos anteriores e do novo casamento, tendo este fato social o reconhecimento com a Lei do Divórcio em 1977.

No início dos anos 90 as famílias brasileiras passam por mudanças que, segundo Goldani (1994) fazem parte de um processo de modernidade ‘contraditório’, muito peculiar ao Brasil na segunda metade do século XX. Esse processo é caracterizado pela autora pela diminuição e pela maior diversidade de arranjos domésticos e familiares. O maior crescimento de arranjos no início dessa década foram os de adultos vivendo sós e de famílias monoparentais. Outra tendência sinalizada foi o aumento da complexidade da vida familiar devido ao incremento no número de famílias reconstituídas.

Nas últimas décadas diversas mudanças ocorreram nas condições de reprodução da população; na diminuição da fecundidade e mortalidade; no aumento da longevidade dos idosos, proporcionado por melhores condições de vida e saúde; no papel do sexo feminino dentro e fora do espaço doméstico; no tempo dedicado à convivência familiar, que tem se reduzido, seja pela jornada de trabalho em prol das necessidades econômicas, seja pela solicitação de atividades externas, exercidas individual ou com grupos extrafamiliares (amigos do bairro, namorados, do time de futebol, da Igreja, amigos de trabalho, da escola, etc.).

O panorama da família brasileira expôs a coerência de uma diversidade bastante característica à nação. Entretanto, deve ser salientado que tais realidades devem ser compreendidas em suas singularidades e não a partir de um quadro “real” da família, mas considerando suas histórias construídas de negociações cotidianas entre seus membros e a sociedade em que estão inseridos.

Considerando o panorama acima descrito é que se entende a família como um lugar estratégico para pensar identidade. As identidades familiares têm um lugar no espaço, tem histórias no tempo e, como tudo o que é histórico, é passível de transformação.

Bourdieu (1996) em sua obra *Razões práticas sobre a teoria da ação* desconstrói a noção usual e naturalizada de família. Os argumentos utilizados pelo autor para a desconstrução da categoria família vão desde a sua descrição (que sob essa aparência é construída a realidade social) até a questão dos conceitos classificatórios (no qual fazemos simultaneamente uma descrição e prescrição que não aparece como tal, porque é aceita e admitida como dada). Para o sociólogo, o discurso comum e até mesmo universalmente aceito, é o da família como modelos ideais das relações humanas. Assim, Bourdieu entende a família como um lugar de reprodução social, como uma ficção bem fundamentada e ainda, como um princípio de construção da realidade. Para o autor “esse princípio de construção é ele próprio socialmente construído e que é comum a todos os agentes socializados de certa maneira” (BOURDIEU, 1996, p. 127).

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 seus 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 com um sistema.

Nessa perspectiva é importante o pensamento de Guadarrama (2004) quando aproxima as contribuições da Escola de Palo Alto à família. O autor percebe na Escola de Palo Alto²³ certa abertura para o campo da comunicação ao conceber os “*problemas de conducta*” do indivíduo numa perspectiva sistêmica. A grande contribuição desta Escola, segundo Guadarrama, consistiu em perceber a pessoa não somente numa escala individual, mas sistêmica. Isto possibilitou ao campo da comunicação pensar movimentos teóricos e metodológicos no que diz respeito à comunicação interpessoal e a repensar o modelo comunicacional que até então só concebia a linearidade fonte-emissor-mensagem-canal-receptor e que se dedicava a estudar a influência das campanhas midiáticas.

Nessa perspectiva o sistema possui diversos subsistemas, como geração, sexo, interesse ou função e onde cada indivíduo pertence a diferentes subsistemas em que possui diferentes níveis de poder e aprende habilidades diferenciadas (GUADARRAMA, 2004). Ou como ratifica Minuchin (1982), a família é um sistema dentro de outros sistemas e contém outros sistemas. Nesse sentido, cabe destacar que Foucault (2000c) entende a família como um instrumento privilegiado para o governo. Em geral, é via a instituição familiar que muitos objetivos governamentais se baseiam. Isto dá a entender que regular a família é essencial aos objetivos políticos. A própria Constituição (1988) proclama que a família é a base da sociedade, havendo muitas situações em que se pode verificar o interesse social ou público através das funções do Estado. A título de exemplo, na própria Constituição consta que, é de interesse social que as crianças sejam alfabetizadas e tenha educação básica, obrigatoriamente; é de interesse público a política populacional do Estado, cabendo a este estimular a prole mais ou menos numerosa. O planejamento familiar é livre, pela Constituição, mas o Estado não está impedido de realizar um planejamento global; é de interesse social que se assegure a ajuda recíproca entre pais e filhos e idosos e que o abandono familiar seja punido; é de interesse público que seja eliminada a repressão e a violência dentro da família.

Se o Estado é o principal responsável pela construção de categorias oficiais nas sociedades modernas conforme Bourdieu propõe, podemos dizer que contemporaneamente é a mídia que tem assumido com maior propriedade esse papel, ao alimentar e legitimar cotidianamente essas categorias. Os

²³ A Escola de Palo Alto foi fundada nos Estados Unidos em 1959 por Don Jackson e seus colegas. Constituiu-se a partir de investigadores de áreas diferentes do conhecimento: psiquiatria, antropologia, sociologia, psicologia e linguística.

diversos *campos* têm convergido sua ação na e a partir da mídia, uma vez que esta processa discursos produzidos em vários campos.

4 INSTÂNCIA METÓDICA

Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha (Machado de Assis, 2002).

Este capítulo parte da premissa de que os métodos devem ser estudados tanto quanto a teoria, ou seja, conhecemos pela ação, conhecer é atuar sobre o objeto, construí-lo desnaturalizando-o em uma estrutura de relações. Desse modo, este capítulo tem por objetivo elucidar os propósitos teórico-metodológicos do método e das técnicas utilizadas no processo de produção da pesquisa. Para tal, refletiremos acerca do método e técnicas utilizados, evidenciaremos o objetivo de cada técnica utilizada, e descreveremos como se deu o uso das técnicas na referida pesquisa.

4.1 A pesquisa qualitativa nos estudos de comunicação

As ciências da comunicação estão preocupadas em buscar especificidades a partir daqueles objetos restritos à dimensão humana e mediatizados por suportes técnicos, sobretudo, práticas socioculturais, ou seja, como os sujeitos se encontram implicados nesses objetos.

Essa afirmação nos leva, pelo menos a dois caminhos: o de não cair no reducionismo de fechar o objeto da comunicação na mídia, e o de não excluir as diversas práticas comunicativas (de produção – veiculação, circulação-contexto e de consumo-público). Desse modo, torna-se objeto da comunicação o que emerge da incidência das duas partes dialogantes.

Segundo Duarte (2003), o que está em jogo na localização desse objeto não é o suporte no qual ele se expressa, mas qual a comunhão que ele permite a partir da informação posta na relação, ou ainda, qual o sentido de troca que se estabelece a partir da percepção recíproca do outro. Para o autor, é exatamente esse redimensionamento do objeto que abre possibilidades metodológicas e que implica na criação constante de novos métodos e na revisão de ferramentas.

É nessa linha tênue entre o método e a estratégia metodológica que reside a busca do inexaurível objeto da pesquisa. Nesse sentido, os procedimentos metodológicos podem ser comparados a uma espécie

de caminhos que o pesquisador vai experimentando em seu percurso com o objetivo de chegar a um determinado lugar. Portanto, é possível dizer que a metodologia se alimenta das trajetórias de investigação já realizadas, buscando organizar e sistematizar de modo crítico essas práticas. De acordo com Lopes (2001) toda atividade científica tem uma base importante na metodologia de pesquisa. É a partir do referencial teórico e com apoio em métodos e técnicas de pesquisa que a atividade científica não só se constitui, como também obtém seus objetivos.

Os procedimentos metodológicos aqui adotados têm como pressupostos o enfrentamento da complexa realidade do tecido social. Desse modo, optamos por uma investigação de natureza qualitativa em decorrência do problema de pesquisa, e também por entender que a orientação qualitativa busca entender os objetos de estudo como uma ação ou como uma atividade do próprio investigador, que trata de fazer sentido a partir dos elementos que está explorando (OROZCO GOMES, 2000).

O termo qualitativo, como conceito alternativo às formas dos procedimentos quantitativos utilizado pelas ciências sociais, é entendido como um modo diferente de fazer ciência em relação ao modelo positivista, o que tem implicações teóricas e epistemológicas para além do aspecto instrumental. Em contraponto a isso, fazemos adesão ao estatuto das ciências sociais para a qual “[...] os fenômenos sociais são historicamente condicionados e culturalmente determinados” (SANTOS, 1987, p. 20). De tal modo que a concepção de metodologia qualitativa neste trabalho se ancora na produção de sentido desenvolvida em um processo constante no relacionamento pesquisador e pesquisado.

Desse modo, a pesquisa qualitativa se mostrou relevante nesta investigação por trabalhar com aspectos processuais e contextos locais enfatizando os pontos de vista dos sujeitos.

4.2 Lugares de onde se vê e se analisa a realidade

O referencial empírico desta investigação é a família. Justificamos esta escolha pela especificidade e configuração do problema da pesquisa, considerando o critério básico para a seleção a contribuição para o desenvolvimento do tema. Entendemos 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).

Assim, entendemos que o objeto empírico pode ser observado numa escala maior de âmbito sociológico, considerando que os processos sociais são de alcance geral da sociedade. Desse modo, depreendemos que os fenômenos familiares/comunitários não se dão num vazio sociológico; e daí decorre

a necessidade de manter em linhas gerais o equilíbrio entre a exposição dos fatos e as considerações teóricas. Assim, o uso de um grupo familiar como referencial empírico, ao mesmo tempo em que inclui algumas limitações óbvias, inclui vantagens, uma vez que possibilita a exploração do problema de modo minucioso, sendo possível trabalhar na esfera microsocial elementos sociológicos que podem ser ampliados em outras situações.

A partir do universo familiar foi selecionada a Família Muniz Lobato, tratada em três gerações. Esta família reside no Estado do Maranhão, Nordeste brasileiro, mais especificamente nas cidades de Morros e São Luís. É preciso ressaltar que estamos trabalhando com uma unidade familiar, o que significa entender a família como um sistema e um subsistema, no todo e nas suas partes, no coletivo e no individual. A unidade familiar dos Muniz Lobato se encontra assim configurada: a primeira geração, o casal-base; a segunda geração, composta de 12 filhos; e a terceira geração, formada por 57 netos, totalizando 71 pessoas nas três gerações²⁴. Entretanto, compartilhamos do pensamento de Jacques Marre (1991): “Não basta um número de indivíduos; é preciso que este número expresse de maneira diversa, mas inter-relacionada, a trajetória sócio-econômica do grupo social pesquisado, enquanto grupo diferente de um outro ou escolhido como exemplar” (MARRE, 1991, p.111).

Nesse sentido, se levarmos em conta apenas a primeira e segunda gerações dos Muniz Lobato, resultará em 13 subsistemas familiares, o que por si só já é um grupo considerável, uma vez que encontraremos os mais distintos tipos de configurações familiares (famílias nucleares, extensa, monoparental de chefia feminina, reconstituídas, consangüíneas, etc.) (MARCONI, 2008; NOVAIS, 1998). Por sua vez, cada membro faz parte de uma rede de relações, tanto com sua família de origem quanto com sua família de procriação. Estes e outros elementos certamente contribuem para maximizar as variáveis, uma vez que há diversas histórias de vidas entrelaçadas, distintas posições e percursos do grupo familiar, revelando desse modo a complexidade das relações sociais que a família encerra.

Do ponto-de-vista empírico, ao fazermos a seleção desta família, foram considerados os seguintes critérios: a) disponibilidade e possibilidade reais dos integrantes contribuírem com a investigação; b) família pertencente à cultura popular, do tipo extensa, de fácil acesso às três gerações e com grande capacidade narrativa, elementos estes 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, considerando o fato de a família ter sido em sua cidade natal, pioneira na aquisição do aparelho de

²⁴ Desse total, três membros são falecidos; entretanto, foram incluídos por estarmos trabalhando com História de Família.

televisão, quando no final dos anos 1960 este bem de consumo nem de longe era massificado. A intensa afinidade com a cultura da telenovela, instaurada a partir de uma matriz familiar foi uma característica essencial para que os Muniz Lobato fossem investigados.

No que concerne ao nível teórico, cabe ressaltar que a pesquisa de tipo qualitativa não requer a lógica da representatividade e de possibilidades de generalização que se baseia na noção estatística de amostra. Dado o seu caráter muitas vezes exploratório, a pesquisa qualitativa busca obter um entendimento mais aprofundado dos casos analisados. Essa compreensão pode ser verificada em diversos autores (HAGUETTE, 1992; MINAYO, 1999; GOLDENBERG, 2007; BERTAUX, 2010).

Para Daniel Bertaux, por exemplo, não é a lógica da representatividade estatística que rege a passagem das observações empíricas às hipóteses sociológicas, mas do *raciocínio propriamente sociológico*. “Na pesquisa de campo, a noção de amostra ‘estaticamente representativa’ não tem nenhum sentido; ela é substituída pela ‘construção progressiva da amostra’” (BERTAUX, 2010, p.34). O autor destaca ainda que se deve considerar a onipresença da relação de poder na sociedade em que vivemos, e que o mundo social que buscamos compreender em uma investigação é produto de atividades reguladas e interações de variados números de categorias de agentes/atores situados uns em relação aos outros em posições hierárquicas e funcionais diferentes. Posições que podem ser caracterizadas por status, por papéis, interesses, recursos, o que certamente levará a experiências e visões diferenciadas. No caso da família, por exemplo, podemos pensar no papel do pai, da mãe, de um irmão em relação a outro irmão, se mais novo ou mais velho, se empregado ou desempregado, etc. Assim, de acordo com Bertaux (2010), é exatamente essa variedade de posições e de percepções com possibilidades de entender o mundo social dos atores que contribuirá para a construção progressiva de uma amostra.

Ainda no que diz respeito ao caráter da representatividade, Teresa Maria Haguette chama a atenção para a necessidade de se reconhecermos que “[...] a sociedade é constituída de microprocessos que, em seu conjunto, configuram as estruturas maciças, aparentemente invariantes, atuando e conformando inexoravelmente a ação social individual” (HAGUETTE, 1992, p.20).

Ampliando a discussão da representatividade nos processos metodológicos, Mirian Goldenberg (2007) se reporta aos usos feitos pelas diferentes ciências. Citando o alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911), resgata seu pioneirismo em criticar o uso da metodologia das ciências naturais pelas ciências sociais em função da diferença fundamental entre os objetos de estudo das mesmas. Nas primeiras, os cientistas lidam com objetos externos passíveis de serem conhecidos de forma objetiva, enquanto nas ciências sociais lidam com emoções, valores, subjetividades.

Enfim, como observado, os fatos sociais não são suscetíveis de quantificação, já que cada um deles tem um sentido próprio, diferente dos demais, e isso torna necessário que cada caso concreto seja compreendido em sua singularidade. Portanto, as ciências sociais devem se preocupar com a compreensão de casos particulares e não com a formulação de leis generalizantes, como fazem as ciências naturais (GOLDENBERG, 2007, p. 18).

Tendo presente essas justificativas no que se refere à questão da representatividade, definimos o *locus* da pesquisa. A história familiar dos Muniz Lobato se dá, sobretudo em Morros (MA), apesar de contemporaneamente a maior parte da família residir em São Luís, mas o lugar familiar *praticado* da família continua sendo a cidade de origem, isto é, Morros²⁵.

Na perspectiva da recepção e do consumo cultural nossa opção consiste em analisar o fenômeno a partir de três gerações de uma família. No tocante à produção, o objeto empírico eleito foi o gênero melodrama principalmente a partir de dois formatos narrativos: a telenovela e o *bumba-meu-boi*.

Assim, nossa defesa em adotar o gênero melodrama como *corpus* deste trabalho se justifica por motivos empíricos e teóricos. Em primeiro lugar, pela relevância deste gênero observada na família estudada, em segundo lugar, baseia-se em argumentos de vários autores (FUENZALIDA et alli, 2009; MARTÍN-BARBERO, 2003; LOPES, et all 2002) de conceber o gênero enquanto *estratégia de comunicação*.

Parece-nos esclarecedora a relação que FUENZALIDA et alli (2009) estabelece entre redundância e *corpus*. A redundância, ao ser considerada como um elemento de qualificação do melodrama, remete a noção de *corpus* e, mais precisamente a efeito de *corpus*.

Es decir, existiría un sistema de obras y de interpretaciones críticas de ellas, que indenciarían con pretensiones de semejanza, organicidad y unicidad estética dramática, un repertorio amplio pero finalmente limitado de argumentos, de estructuras dramáticas, de tipologías de personajes, de regímenes posturales, de recursos de expresión audiovisual que constituirían el **sistema de sentido de lo melodramático** (FUENZALIDA et all, 2009, p.15-16).

Desse modo, exemplificando a partir do formato telenovela, podemos entendê-la na perspectiva do melodrama (o gênero maior que a recebe) e de uma relação de semelhança com seus elementos formais e temáticos. Uma nova telenovela, por exemplo, carregará o peso das obras anteriores que a constituem ‘a norma’ que a nova obra poderá copiar, transgredir ou transformar. No que concerne ao receptor, a

²⁵ O *locus* da pesquisa encontra-se descrito no próximo capítulo.

compreensão e a interpretação dependerá dos saberes e competências adequados à telenovela dado à sua história de consumidor (SÁNCHEZ, 2000).

Compreensão similar é encontrada em Martín-Barbero (1991) que defende o argumento de pensar a televisão não a partir de produtos isolados, mas como programação.

Deparamos com um conceito chave: não adianta analisar programas isolados; precisamos estudar a televisão como estrutura de programação e os programas como série (...). Quando tratamos de televisão; não podemos ficar só na obra do autor, como no cinema. É preciso pensar a série, o gênero. Enfim, a TV como programação, pois estamos diante de uma outra estrutura de temporalidade. No estudo da cultura não cabe preconceito. Se queremos analisar a televisão na América Latina e no mundo, se queremos criar com esse meio, comecemos observar o que ele faz com o tempo e o espaço antes de condená-lo (MARTÍN-BARBERO, 1991, p.15).

Enquanto Martín-Barbero faz um contraponto da televisão em relação ao cinema, evidenciado que se trata de *formas* narrativas diferenciadas, portanto, análises também diferenciadas, Lopes (2004) põe foco a partir da própria televisão, especificamente quando se trata da ficção televisiva:

A ficção televisiva não deve ser pensada numa história específica, numa particular produção de gênero, mas antes no inteiro *corpus* e fluxo das narrativas por onde assume a função de preservar, construir e reconstruir um “senso comum” da vida cotidiana (LOPES, 2004, p.131).

Aderimos a essas proposições compreendendo os gêneros enquanto práticas discursivas (MITTEL, 2001) e como relatos standardizados em termos produtivos, ideológicos e formais com pretensões de maximização de recursos (FUENZALIDA et all, 2009).

Desse modo, a opção metodológica com relação ao *corpus* deste trabalho, não tratou de fazer a análise de telenovela, mas de capturar os indicadores expressos no gênero melodrama aspirando garantir sua diversidade. Principalmente no que se refere a dois formatos narrativos melodramáticos consumidos pela família estudada: a (tele)novela e o *bumba-meu-boi*.

4.3 Desenvolvimento de técnicas e procedimentos de coletas de dados

A compreensão aqui adotada para o desenvolvimento das técnicas de pesquisa se baseia em Bourdieu, para quem as técnicas são *teorias em ato*.

A medida e os instrumentos de medição e, de forma geral, todas as operações da prática da pesquisa, desde a elaboração dos questionários, a codificação até a análise, constituem outras tantas teorias em ato, enquanto procedimentos de construção, conscientes ou inconscientes, dos fatos e das relações entre os mesmos (BOURDIEU, 1999, p.53).

As dimensões epistemológicas implicadas na escolha dos procedimentos e das técnicas metodológicas encontram-se vinculadas ao referencial teórico, bem como ao objeto de estudo, o problema e os objetivos da pesquisa. Assim sendo, a tabela abaixo resume o método e as técnicas utilizadas para o desenvolvimento da pesquisa.

PESQUISA QUALITATIVA	
Método	História oral
Técnicas	História de família
	Entrevistas: em profundidade e semiestruturadas
	Observações etnográficas
	Questionário

Quadro 4 – Método, técnicas e procedimentos metodológicos da pesquisa
Fonte: Dados da pesquisa

Desse modo, conforme pode ser observado no quadro acima, o uso de técnicas combinadas, ou seja, a utilização consciente de mais de uma técnica possibilita maior apropriação das informações oriundas da pesquisa de campo. Com isto objetivamos, além de uma aproximação mais condizente da realidade, entender como algo socialmente construído e situado pode superar parcialmente as limitações que decorrem do método e das técnicas.

4.3.1 *História oral, história de família: perspectivas teórico-metodológicas*

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 se situa em meio ao desenvolvimento dos métodos qualitativos de investigação²⁶. 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

²⁶Afiliamo-nos aos teóricos (ACEVES LOZANO, 1998; THOMPSON, 1992), que concebem a história oral como um método de pesquisa, isto é, que ultrapassa uma decisão técnica ou um procedimento metodológico.

recriação do passado, uma manifestação social da oralidade, ou seja, se organiza a partir dos princípios desta, em uma espécie de veículo social que os grupos acionam para reforçar suas identidades²⁷. 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. A história oral se caracteriza por temáticas múltiplas, heterogêneas, extensivas, testemunho pessoal, tradição oral, experiência coletiva, relatos de vida e trajetórias (ACEVES LOZANO, 1998).

Tais características contribuem para que a história oral seja acusada de produzir representações e não reconstituições do real. Essa crítica encontra-se embasada muitas vezes no positivismo das ciências sociais. Michael Pollak (1992) rebate tal crítica argumentando que, se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é.

Em similar linha de raciocínio, Ecléa Bosi (1981) se reporta à veracidade do que é dito pelos sujeitos argumentando que, nesse sentido, tanto a escrita quanto a oralidade encontram-se nas mesmas condições.

Não dispomos de nenhum documento de confronto dos fatos relatados que pudessem servir de modelo, a partir do qual se analisassem distorções ou lacunas. Os livros de História que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão dos acontecimentos, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista. A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas conseqüências que as omissões da História oficial. Nosso interesse *está no que foi lembrado*, no que foi escolhido para perpetuar-se na história da sua vida (BOSI, 1994, p.37).

Reforçando esse posicionamento, Aceves Lozano (1998) recorre a aspectos específicos da história oral e põe em evidência a sua constituição multidisciplinar. O autor resgata o percurso do método a partir de diversas disciplinas: a antropologia, com sua antiga tradição etnográfica; a sociologia, que se desenvolveu a partir da utilização da informação oral, demonstrando a experiência dos sociólogos norte-americanos com a Escola de Chicago, que impulsionou exitosamente a construção da história de vida que tem por base os princípios da oralidade; a psicologia, sobretudo a psicanálise, que considera elementos desde outras dimensões, como o inconsciente, logo, como tratamento da informação oral. Do mesmo modo e, considerando suas especificidades, outras áreas do conhecimento, a exemplo da literatura, da linguística, da

²⁷ Não só do passado, mas do presente também, conforme proposições de MARINAS e SANTAMARINA (1993).

semiótica, etc. precisaram enfrentar desafios de diferentes níveis à proporção que o uso da história oral foi avançando. No campo da comunicação não foi diferente, principalmente se consideramos a gênese da história oral no país e as implicações desse processo.

Esta metodologia só foi introduzida no Brasil a partir da década de 1970. Essa demora, se comparada a outros países, está relacionada ao golpe militar de 1964, que restringia fortemente a liberdade de expressão e, nesse contexto, a gravação de depoimentos ou opiniões (FREITAS, 2006). O principal referencial teórico utilizado ainda hoje no Brasil é de matriz européia, sobretudo a vertente francesa, a exemplo de autores como Daniel Bertaux, Pierre Bourdieu e Roger Chartier.

No que se refere ao argumento da pouca legitimidade da história oral, dado seu caráter de trabalhar com a cultura popular e que só alguns sujeitos ou grupos teriam algo a dizer à história, não nos parece suficiente. Diversos autores (BOSI, 1981; ACEVES LOZANO, 1998; POLLAK, 1992) reforçam a convicção de que a representação deste método é válida se pensarmos na perspectiva de que qualquer grupo social e sujeitos históricos são significativos, ou seja, valoriza *qualquer um*, desde que inclua as suas experiências, por isso, históricas. É desse modo que entendemos que a história oral e, por sua vez, a história de família, sejam transmitidas para reforçar a identidade sociocultural de um determinado grupo. Talvez seja exatamente por isso que, no contexto do trabalho de campo e da coleta de informações sobre a história de família, a matriarca dona Maria Izabel tenha se (e me) questionado sobre a validade da contribuição da sua história de família para o conhecimento científico²⁸.

Inicialmente, nesta investigação, a história de família foi concebida fundamentalmente centrada na recepção de telenovela; entretanto, já nas primeiras entrevistas ficou evidente que a cultura da novela na história da família antecedia à cultura da (tele) novela. Com o desenvolvimento das entrevistas e das demais técnicas de pesquisa, verificamos a profunda relação entre a família Muniz Lobato e os processos comunicacionais e midiáticos vivenciados, sobretudo no que diz respeito à sua relação com a matriz do melodrama. Desse modo, foi possível constatar que o hábito de assistir à telenovela precedeu outros produtos midiáticos e culturais (alguns deles também de matriz melodramática), a exemplo do teatro

²⁸ Conforme pode ser visto no capítulo *Instância empírica*.

popular, das radionovelas, do sistema de alto-falantes, do consumo musical, entre outros, fortemente consumidos e vivenciados no âmbito dessa família.

Ao observarmos as práticas culturais de três gerações da família Muniz Lobato, verificamos um conjunto de trajetórias individuais e grupais conformado por diversos ramos familiares relacionadas em um tempo determinado e num complexo contexto sociocultural. Portanto, trabalhar com histórias de família permitiu buscar conexões entre sujeitos, através de suas ações no tempo, sobretudo no que se refere à sua relação com a mídia. Assim, ao reconstruir as experiências vivenciadas por essa família, participamos do processo de reconstrução oral, com todas suas especificidades e singularidades, ainda que muitas tendências generalizantes tenham se evidenciado. Desse modo, ações como reconstruir, reorganizar e reler, tendo presentes as rupturas e descontinuidades, integrou essa primeira fase do processo, que almejou inserir elementos sociológicos para compreender o recorte no campo midiático.

A opção metodológica da história de família encontra-se vinculada aos propósitos desta investigação e justifica-se pelas aproximações qualitativas dos processos e fenômenos sociais e individuais; por considerar o âmbito subjetivo da experiência humana concreta e do acontecer sócio-histórico (ACEVES LOZANO, 1998), sobretudo os simbólico-culturais.

Uma vez situada a vinculação entre a técnica história de família e o método história oral, explicitamos que a compreensão de história de família adotada neste trabalho se filia principalmente nas proposições de Bertaux (1994) e González (1995).

A história de família, conforme Bertaux (1994), possibilita compreender os processos de formação das trajetórias sociais (individuais e familiares) e em particular os processos internos das famílias e dos indivíduos, em oposição aos processos externos como o mercado de trabalho, acontecimentos históricos, sistemas educativos, etc.

González também se reporta aos aspectos individuais e coletivos da família.

[...] narraciones que nos documentan la no-linearidade de los cursos de vida e así, cada familia o individuo no es solo um átomo de la esquina más alejada de la sociedad, sino que con provecho puede volverse observable como um sistema a escala contenido dentro de um tejido complejo de macro estructuras que más bién separecen a um holograma que a una cebolla: cada fragmento de aquél reproduce la totalidad de la imagen (GONZÁLEZ, 1995, p.136).

Para explicar sua compreensão acerca da história da família no que concerne ao todo e à parte, González a compara a um holograma. Tal como os hologramas, a história de família possui

uma característica única: cada parte possui a informação do todo. Assim, um indivíduo ou um ramo de uma família possibilitam informações de toda a família completa.

Em termos práticos, podemos dizer que a história de família se origina em relatos que são produzidos com duas finalidades principais: a de elaborar e, ao mesmo tempo, de transmitir uma memória de uma família em um tempo histórico concreto. Na história de família se descrevem trajetórias individuais e grupais que se reconstróem através da oralidade de seus protagonistas; neste sentido, o método da história oral, articulado à técnica da história de família, é central.

A história de família pressupõe a combinação de diferentes instrumentos, o que possibilita reconhecermos as vantagens e limitações epistemológicas. Esta técnica é entendida como um conjunto de múltiplas entrevistas e observações, combinando várias etapas e fontes: orais, escritas, documentais, etc. Esta técnica exige alguns cuidados quanto ao seu desenvolvimento, a saber: 1) iniciar pelas gerações mais antigas e terminar com as mais jovens; 2) dividir a árvore genealógica por blocos (ramo materno, paterno); 3) a narrativa deve centrar-se num casal, preferencialmente de idade média ou avançada; 4) incluir um número máximo de entrevistas para fazer escutar a voz dos protagonistas; 5) desenvolver as descrições dos contextos (para apreender as regras do jogo de competências múltiplas e desequilibradas); 6) enriquecer o texto com fragmentos de notas e comentários sócio-históricos e; 7) uma vez escrita a história de família, agregar comentários sociológicos de interpretações sobre o vivido (GONZÁLEZ, 1995; JACKS et alli, 2006).

Segundo González (1995), na aplicação da técnica história de família, convém seguir as normas básicas da história oral no que diz respeito à relação com os informantes, particularmente aquelas relativas às condições do encontro, da privacidade, dos horários, etc. O autor recomenda ainda que, antes de iniciar a redação da história de família, deve-se ter presente a totalidade das informações (fichas, genogramas, cronologia), conforme segue esquematizado na a seguir.

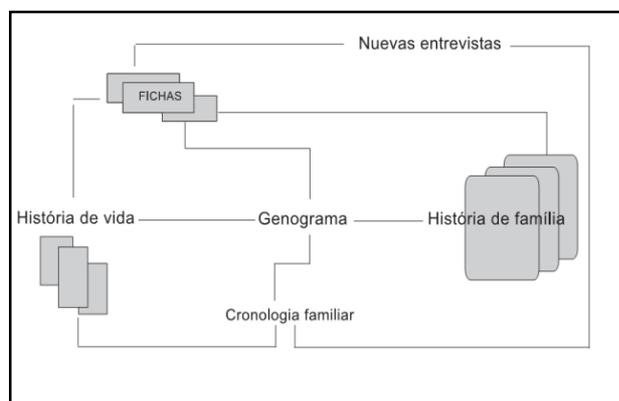


Ilustração 3: Síntese da técnica história de família
 Fonte: González (1995)

Inicialmente o uso do genograma esteve associado a um instrumento utilizado pela terapia familiar. Ultimamente tem sido disseminado como um instrumento científico para a coleta de dados, designadamente em pesquisas qualitativas com famílias.

O genograma é uma representação gráfica que exhibe o mapa da família ao longo de pelo menos três gerações e da trajetória da vida familiar. Sua contribuição reside em se ter uma visão esquemática e holística das relações, ao mesmo tempo em que informa o tempo biográfico (das vidas) e o tempo histórico (GONZÁLEZ, 1995).

O genograma é utilizado como um instrumento que registra informações usando simbologias para verificar a composição e dinâmica familiar, evidenciar dados demográficos, clarificar os padrões relacionais elucidando seus padrões, regras, valores, crenças e mitos, além de identificar a família extensa ao longo de pelo menos três gerações (WENDT e CREPALDI, 2008). Essas características atribuídas ao genograma permitem configurar o grupo familiar, a exemplo do “número de componentes, sexo, idade, religião, moradia, nível econômico, profissão, escolaridade, tipo de casamento, trabalho, cor, raça, *background* étnico e cultural” (Cerveny e Berthoud, 2002 *apud* WENDT e CREPALDI, 2008). Para Bertaux, uma genealogia social contém esboços de histórias de várias – às vezes muitas – famílias nucleares, mas, basicamente, o que uma genealogia com histórias de família proporciona é informação sobre uma pequena parte do enorme tecido de relações e alianças de parentesco incrustadas no espaço social, feitas de posições de classes e status (BERTAUX, 1994, p.345).

Wendt e Crepaldi afirmam que a “recorrência de algumas formas de relacionamentos entre determinados membros da família origina padrões transacionais, ou seja, padrões de relacionamentos cristalizados no sistema familiar” (WENDT e CREPALDI, 2008, p. 302).

Assim, o genograma pode ser considerado como um instrumento que auxilia a família a expressar-se e que vem somar-se à gama de instrumentos de coleta, como os relatos orais, histórias de vida e entrevistas, que possibilitam a ampla expressão dos participantes.

Por outro lado, o genograma mostra-se limitado, tendo presente os seguintes itens: é estático no tempo, como uma fotografia com data; existe o “efeito Rashoman”, em que numa família o mesmo acontecimento suscita várias versões; não avalia a dinâmica e nem a funcionalidade familiar; certos indivíduos são relutantes ou resistentes a prestarem informação de índole familiar (REBELO, 2007).

Na produção do genograma o software utilizado foi o GenoPro²⁹ versão 2.5.3.9. É um programa utilizado para elaboração de árvores genealógicas e mostra o histórico dos ancestrais de uma pessoa ou família. Trata-se de uma representação gráfica que indica as conexões familiares entre indivíduos, mostrando seus nomes e datas de nascimento, casamento e morte.

Cada procedimento realizado na criação da árvore é representado por um ícone. São vários deles, cada qual com o seu significado. Dentre estas opções é possível incluir indivíduos separadamente ou incluir as famílias de maneira geral, uniões matrimoniais que ocorrem, a exemplo do tipo de relacionamento emocional e social, filhos adotivos, entre outras.

O GenoPro permite conectar cada um dos indivíduos ou família de acordo com o relacionamento que tem. Por exemplo, se o filho é adotivo só do ramo paterno ou se dos dois ramos.

No que se refere à utilização do GenoPro na pesquisa de campo, cabe ressaltarmos que, no primeiro contato presencial na pesquisa de campo, isto é, na realização da primeira entrevista, foi dada uma folha de papel em branco solicitando à entrevistada que desenhasse a árvore genealógica da família. Com o desenho em mãos, a entrevistadora pediu que os membros fossem apresentados. Esse procedimento inicial foi fundamental para introduzir a história da família e, sobretudo, conhecendo cada um dos seus membros, número de componentes e localização espacial quanto à moradia de cada integrante do grupo familiar.

O desenho inicial da árvore genealógica foi utilizado em diversas entrevistas, inclusive feito a partir de contribuições mais efetivas dos membros com mais idade, conforme corrobora a literatura da

²⁹ Para download da versão
free<<http://www.baixaki.com.br/download/genopro.htm#ixzz1c7vvDJAU>>

história de família ao afirmar que os membros mais idosos têm maior propriedade da história familiar. A partir do desenho manual, a árvore genealógica da família foi reproduzida no GenoPro.

De modo geral, o instrumento do genograma contribuiu sobremaneira na compreensão da história da família, ou seja, para situar cada membro no grupo familiar, uma vez que trabalhamos com três gerações, com uma família extensa, com uniões consanguíneas, com uma quantidade significativa de filhos adotivos, nomes repetidos e apelidos.

Se inicialmente estas variáveis provocaram certa desordem para a compreensão da família ao longo da pesquisa, supomos que esta confusão poderia dar-se e ampliar-se para o leitor; entretanto, o uso desse instrumento de pesquisa vem somar-se a outros instrumentos no sentido de viabilizar a pesquisa e sua compreensão.

Assim, o uso do genograma se deu de modo efetivo, tanto na imersão ao campo quanto na redação da história de família. Durante a redação da história de família a utilização do genograma se tornou presente, possibilitando inúmeras consultas, contribuindo desse modo para localizar os sujeitos e suas histórias.

Cabe ressaltarmos que a redação da história de família mereceu diversas versões até chegar a uma versão definitiva que parecesse satisfatória à finalidade da pesquisa. Foi necessário reconstruir os fatos e sua ordem diacrônica, em uma sucessão temporal dos acontecimentos, ações dos sujeitos e, principalmente, entender os contextos dos fatos tendo presente o tempo em que eles ocorreram. Optamos por adotar uma redação em que a história fosse narrada pela própria família, ou seja, dando voz aos protagonistas da história, ainda que a edição fosse feita pela pesquisadora. Não obstante, dadas as diferenças existentes entre a oralidade e a escrita, por diversas vezes sentimos a necessidade de reescrever algumas citações dos entrevistados, a fim de facilitar a compreensão do texto; entretanto, observando os aportes teóricos da técnica, desistimos de tal transgressão. Bertaux é categórico ao afirmar que

a tentação de ‘organizar’ as passagens das entrevistas é natural, porque as regras da comunicação escrita não são as mesmas da comunicação oral. O que ‘passa’ bem na comunicação oral, porque é acompanhada de gestos, de entonações, de um ritmo falado, se empobrece na transcrição. Por outro lado, a comunicação oral compreende frases não terminadas e repetições que parecem insuportáveis no discurso escrito. [...] Ademais, não se deve acrescentar uma *só palavra* que o sujeito não tenha empregado (BERTAUX, 2010, p.148).

Bertaux aconselha que os cortes sejam indicados por [...], recurso esse que adotamos ao longo das citações ao descrever a história da família.

4.3.2 Descrição da pesquisa de campo e observações etnográficas

Na pesquisa do tipo qualitativa, o acesso ao campo é de essencial importância. As expectativas do pesquisador são de diversas naturezas, sobretudo aquela do primeiro contato. Inteirar-se da história do *outro* não é uma tarefa das mais fáceis; requer escuta, tempo de conhecimento e reconhecimento, de desenvolvimento de uma relação a ser construída paulatinamente e que exige *competências comunicativas* tanto do pesquisado quanto do pesquisador.

O acesso ao campo e aos sujeitos não se constituiu em uma tarefa difícil, dado a mediação ter sido feita por uma pessoa de acentuada referência da família. Pelo contrário, a acolhida à proposta pelo grupo familiar foi de grande receptividade. Entretanto, não significa dizer que durante todo o processo não tenham sido feitas negociações e adotadas estratégias no sentido de estabelecer relações, sobretudo àquelas de disponibilidade de tempo, no que diz respeito aos pesquisados, e também àquelas relacionadas à pesquisadora, de assumir e fixar-se em um papel no campo, ou seja, situar-se no campo e estar situado nele (FLICK, 2009).

Durante mais de dois anos, participamos tanto da vida pública quanto da vida privada da família Muniz Lobato. Nesse período convivimos, observamos, examinamos, escutamos, sentimos, interagimos com seus integrantes. Enfim, coletamos todo e qualquer dado que estivesse disponível concernente à problemática da pesquisa, de modo a iluminar o objeto de estudo da mesma. Entrevistamos 25 pessoas, e na maioria dos entrevistados da primeira e segunda gerações retornamos no mínimo duas vezes presencialmente, além de estabelecer contatos via e-mail e telefone³⁰. Cada entrevista durou em média 1 hora. Algumas entrevistas duraram bem mais que 1 hora, a exemplo da matriarca, o ego da história de família³¹; da filha mais velha que na história de família foi também uma espécie de segunda mãe, tanto na cidade de Morros quando da sua migração para São Luís, onde acolheu a maioria dos irmãos; e também a filha que fez a mediação com os demais membros das famílias, que, apesar de ser a caçula das mulheres, exerce atualmente uma grande função no âmbito da família, constituindo-se desse modo numa referência.

Além dos colaboradores principais, ou seja, os integrantes das três gerações, a interação com a família possibilitou o encontro e diálogo com outros atores sociais, como, por exemplo, amigos, parentes

³⁰ Especificando por geração, as entrevistas realizadas foram: na primeira geração, a matriarca; na segunda geração 11 filhos/as; na terceira geração 13 netas.

³¹ Por *ego* nos referimos àquela pessoa sobre a qual gira toda a dinâmica familiar e exerce cotidianamente poder sobre os outros membros da família em relação a diversos aspectos (a organização da vida em grupo, econômica, etc.). Assim, o *ego* ocupa um espaço social diferente dentro da estrutura de poder da família e é reconhecido como tal pelos demais membros da família (BERTAUX, BERTAUX-WIAME, 1994).

do ramo paterno e cunhados/as que integram as relações familiares, sobretudo no contexto da imersão na cidade de Morros³². Assim, registramos depoimentos, isto é, informações complementares que ajudaram a compor e ampliar o cenário da história da família desde outra perspectiva. Como sugere a técnica, vários membros da rede familiar devem ser entrevistados para que se verifiquem e complementem uns aos outros (BERTAUX, 1994).

No desconforto e na busca para não naturalizar o objeto, mas de elucidá-lo e tensioná-lo em distintas perspectivas, como por exemplo, através de diferentes fontes, nos parece plausível o ponto de vista de Gilberto Velho.

[...] o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido, e o que não vemos e encontramos pode ser exótico, mas, até certo ponto, conhecido. No entanto, estamos sempre pressupondo familiaridades e exotismos como fontes de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente (VELHO, 1987, p.39).

Nessa e em outras perspectivas, buscamos um distanciamento da realidade aparentemente já conhecida, o que demandou em questionamento sistemático do ambiente, de modo a realizar uma interpretação, isto é, uma subjetivação da pesquisa enquanto um conjunto de práticas sociais, e justamente por isso passível de várias versões e críticas³³. É partindo dessa ótica que a reflexividade da e na pesquisa se torna essencial para a compreensão da trajetória feita.

O trabalho científico não é uma operação linear, mas uma espécie de construção de conhecimento que é experimentada, sistematizada, explorada e testada. Assim, ao longo da pesquisa, a problemática pode ser alterada, a hipótese modificada e as variáveis reconsideradas. É preciso termos presente que o ponto de vista é que cria o objeto, e isto implica na necessidade do pesquisador estar atento ao inesperado, ao insólito, tendo consciência das suas responsabilidades e limitações durante todo o processo de construção do conhecimento.

Nesse sentido, em diversas situações vivenciadas na pesquisa de campo, presencial ou por telefone³⁴, por exemplo, ocorreu de fazermos uma pergunta e o entrevistado nos dizer inicialmente: “se eu souber responder [...]”. Ainda que as perguntas feitas versassem sobre a história de vida ou da família da pessoa em questão, percebemos quão assimétrica é a relação entre pesquisador e pesquisado, ainda que o pesquisador, sobretudo nessa fase de coleta de dados, tenha mais dúvidas que possíveis respostas. Embora,

³² Conforme exploramos no capítulo subsequente.

³⁴ Cabe ressaltar que os contatos via telefone foram diversos e fundamentais no processo metodológico, sobretudo após a primeira redação do texto, resultado das imersões ao campo. Havia sempre algo a ser esclarecido e complementado, próprio das exigências de um texto. O fato de a maioria dos membros da família possuir a mesma operadora de telefonia reduziu em muito o custo das chamadas telefônicas durante a pesquisa.

durante todo o processo de interação, a entrevistadora tenha buscado transmitir interesse, compreensão, confiança, motivação e identificação para com aquilo que foi relatado, ou seja, interesse pela história do *outro*.

Nesse sentido, observar e se sentir observado são práticas bastante inerentes ao processo vivenciado na pesquisa de campo. Ainda que fizéssemos um esforço para não ser notada, sobretudo levando em consideração a quantidade de pessoas que circulavam pela casa³⁵, inocentemente chegamos a pensar que poderia ser só mais uma pessoa, mas a teoria e a prática evidenciaram o contrário.

Considerando as relações assimétricas existentes entre pesquisador/pesquisado e apesar do sentimento de acolhida ter sido recíproco, de algum modo nosso lugar naquele grupo constituído já estava dado, de uma ‘estranha no ninho’, de alguém que se fazia presente com o objetivo de conhecer sua história de família, mas principalmente de observá-los.

Fomos questionados diversas vezes não somente sobre assuntos concernentes à pesquisa, mas referentes à nossa pessoa, do que fazemos, do nosso estado civil, da nossa família, do nosso cotidiano, etc. Pareceu-nos plausível que assim ocorresse, dada nossa imersão em suas vidas, da nossa proximidade e distanciamentos em relação a eles. Foi recorrente o fato de, ao chegar num ramo familiar para realizar a entrevista, este já ter conhecimento do que havia sido conversado nos ramos anteriores. Foi perceptível que as trocas estabelecidas entre os ramos se davam de modo afetivo e eficaz, do mesmo modo que foi compreensível a curiosidade que a pesquisadora despertava neles.

Além das interlocuções estabelecidas entre pesquisador/pesquisado, há uma espécie de interlocução do pesquisador com ele próprio. Um diálogo que se estabelece continuamente, sendo o pesquisador interpelado pelo campo, pelos sujeitos, pela teoria, enfim, há um processo de reflexividade que se instaura e que não passa incólume. É neste sentido que Bourdieu alerta para o fato de que se mantenha na pesquisa uma “vigilância epistemológica” constante, isto é, que se repense e critique cada operação da pesquisa, inclusive as mais rotineiras e aparentemente óbvias (BOURDIEU, 1983). Nessa mesma linha de raciocínio, Uwe Flick (2009) afirma que os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador em campo como parte explícita da produção do conhecimento.

Nesse sentido, tanto nossa memória quanto nossas anotações nos instigaram à descoberta do quanto a pesquisa de campo é desestabilizadora. Se, por um lado, reafirma o quanto a realidade é sempre maior que a capacidade humana de analisá-la, por outro, dá ênfase às subjetividades e às referências do

³⁵Referimo-nos à última imersão a campo, quando convivemos literalmente com a família, estando na casa da matriarca durante quatro dias consecutivos.

pesquisador sempre presente de modo contundente. A subjetividade muitas vezes é o primeiro ponto de partida dos processos de pesquisa e torna-se, de algum modo, dados em si mesmo, chegando a fazer parte da interpretação (FLICK, 2009). Desse modo, as poucas convicções que tínhamos acabaram por se transformar em inúmeros questionamentos das mais diferentes proporções, como nos exemplos que seguem.

Depois de termos realizado cerca de 10 entrevistas, e mesmo depois que avançamos nas demais entrevistas, em todos os relatos o lazer em Morros se fazia mais presente que em São Luís, sobretudo as atividades relativas ao rio daquela cidade. Então nos perguntávamos do porquê disso e o que isso poderia significar para os propósitos da pesquisa. Somente em nossa última imersão no campo tivemos a oportunidade de ir ao rio. É que diante da quantidade de entrevistas que tínhamos por realizar, estávamos ocupadas demais para nos permitir esse passeio (e aqui reforçou em nós a convicção de que o campo é sempre maior que nossa capacidade investigativa). Foi horas antes da nossa saída do campo e, não por iniciativa nossa, mas por convite da mediadora da família, que finalmente fomos ao rio. Para nossa grande surpresa, o rio Munim em nada se assemelhava a todos (poucos, é verdade) os rios que conhecíamos em toda a nossa vida, os rios de tipo lodosos em que os banhos se tornam desagradáveis devido ao mau cheiro. Mais que permitirmos conhecer o rio de águas cristalinas com areia ao fundo, similares às praias (e estas nós conhecemos!), o rio Munim nos fez entender o prazer que a família Muniz Lobato (e a população da cidade de Morros e os turistas) têm em “praticar” o rio, ou seja, esse contato nos fez ressignificar os relatos dos sujeitos da pesquisa de modo que jamais supúnhamos; assim, as poucas convicções, literalmente, foram água abaixo. Enfim, esse aprendizado denota que, quanto mais adentramos na pesquisa, mais cresce o volume de informações e mais complexo se torna o processo de aproximação da realidade.

Foi também na última imersão a campo que um fato nos questionou profundamente. A matriarca Maria Izabel estabeleceu um profícuo diálogo conosco sobre a relação entre o conhecimento do senso comum e o conhecimento científico. Estávamos indo da varanda para a cozinha, quando ela nos abraçou pela cintura, olhou em nossos olhos e nos perguntou: “Minha filha, mas no que mesmo nós podemos ajudar na tua pesquisa? O que nós temos a dizer para um trabalho de faculdade? Nós somos apenas uma família”.

Buscando olhar nos seus olhos com a mesma profundidade e procurando uma resposta que pudesse fazer algum sentido, mesmo sem saber se nos faríamos entender ou se ela nos entenderia, respondemos: “Dona Maria Izabel, o conhecimento da sua família é também um tipo de conhecimento.

Vocês têm a experiência da vida, o conhecimento prático. A história da sua família daria uma infinidade de pesquisas, e o conhecimento especializado da faculdade se interessa sim por esse tipo de conhecimento”.

Abismada, ela nos fez uma pergunta mais ousada que a anterior: “E isso é um conhecimento?” Nesse momento já tínhamos chegado à cozinha e estávamos tomando água, ainda assim, engoli em seco e, em fração de segundos, vieram às nossas lembranças as discussões acaloradas que brotavam das disciplinas de metodologia quando discutíamos na sala de aula textos de Pierre Bourdieu, Gaston Bachelard, Boaventura Sousa Santos, Edgar Morin, etc. que dissertavam sobre os diferentes tipos de conhecimento. Respondemos reiterando: “Sim, é um conhecimento, um tipo de conhecimento diferente do conhecimento científico, mas é um conhecimento. É a partir das vivências de vocês que o conhecimento científico, carregado de teorias, busca entender a realidade ou parte dela.” Mentalmente elaboramos uma frase que nos privamos de verbalizar: Tem relação com a tal da *ruptura epistemológica*³⁶ [...], esse conceito que almejamos muito na academia e do qual muitas vezes não nos apropriamos com a devida intensidade, dada a complexidade do objeto e outras limitações das mais diferentes ordens.

Ao que tudo indica, esse momento vivenciado com Maria Izabel tem maior relação com a reflexividade entre pesquisado e pesquisador, ou melhor, nos moldes de Bourdieu, a reflexividade epistêmica. Ou ainda, conforme o pensamento de Edgar Morin (1982), o qual designa o conhecimento científico de “A incerteza-certeza”.

O conhecimento científico é um conhecimento certo no sentido em que se baseia em dados verificados e que é apto para fornecer previsões concretas. Todavia, o progresso das certezas científicas não vai no sentido de uma grande certeza (MORIN, 1982, p.31).

Depreendemos desse modo que o conhecimento não é uma representação correta ou incorreta de determinado fato, mas percepções de mundo no modo de apreender a realidade social e, portanto, deve ser considerado em seu caráter preliminar e relativo. Mas, retomando o diálogo com Maria Izabel, podemos observar que o mesmo não foi provocado, pelo menos diretamente; ele resultou da necessidade de um dos sujeitos em interação na pesquisa. Entretanto, provocou em nós uma reflexão não somente de caráter

³⁶Segundo Bourdieu (2006), a ruptura epistemológica é uma espécie de fronteira entre o conhecimento comum, que em geral é baseado em suposições, e o conhecimento científico, que busca se aproximar mais da realidade social, bem como de suas causas e consequências. Dito de outro modo, é perceber as imbricações entre ciência e senso comum e a intervenção do real na produção do conhecimento com a finalidade de saber como está composto, ou como se compõe o mundo social, buscando extrair as enganosas evidências do imediato construído.

teórico, algo perfeitamente natural na prática da pesquisa, mas principalmente de caráter epistemológico. As observações foram registradas em caderno de campo (Apêndice A).

4.3.3 Entrevistas: em profundidade e semiestruturada

A entrevista foi adotada nesta pesquisa considerando-a como técnica complementar no conjunto dos procedimentos, sobretudo no que concerne ao método da história oral e à técnica história de família. Assim, esta técnica se evidenciou necessária nesta pesquisa devido à sua capacidade de recuperar o passado, assim como algumas coisas presentes e futuras.

As definições de entrevistas, na ótica de diferentes autores, apresentam algumas divergências. Para Guillermo Orozco Gomes (2000), o comum em todas as entrevistas é sua capacidade de captar o discurso, a linguagem do entrevistado. É exatamente a mensagem, afirma o autor, que é a ferramenta de trabalho e o objeto de estudo da pesquisa qualitativa³⁷. Já conforme Francisco Sierra (1998), a entrevista qualitativa é um construto comunicativo e não um registro de discursos de sujeitos interpelados pelo investigador. Enquanto Orozco Gomes percebe a necessidade de captar o discurso, Sierra apreende a necessidade de construí-lo no diálogo.

Nessa perspectiva e, entre outras finalidades, a entrevista serve para desvelar emoções, sentimentos e subjetividades, possibilitando ao entrevistado criar um lugar de reflexão, de auto-afirmação, de um fazer e de um saber de objetivação da própria experiência (SIERRA, 1998). Assim sendo, é, sobretudo na prática conversacional que os sujeitos constroem suas crenças, seus sentimentos, seus medos e ordenam seu sentido de sociedade conforme o contexto em que vivem. É desse modo que a entrevista adentra o mundo íntimo das culturas populares, e as dimensões desconhecidas da vida constituem materialidade reconstruída na investigação microssociológica baseada na propriedade da palavra.

Essa materialidade é caracterizada pela fragmentação, como toda e qualquer conversação, que tem sua matriz na oralidade. Ao mesmo tempo em que é centrada em detalhes, flutua e se fragmenta na memória, o que faz da entrevista uma técnica cercada permanentemente da ameaça da interrupção do diálogo em sua incompletude e suas limitações, dado seu caráter inconcluído e aberto.

Neste trabalho, a entrevista se mostrou essencialmente como técnica de acesso à informação. Foram adotados dois tipos de entrevistas: em profundidade e semiestruturada.

³⁷De acordo com Sierra (1998), a origem da entrevista deriva da divulgação dos usos jornalísticos; se a princípio a técnica era usada pela imprensa no início dos anos 30 nos EUA, a entrevista começa a ser usada amplamente pelas ciências sociais em tarefas de investigação.

Nossa compreensão de entrevista em profundidade se baseia em Sierra (1998), cuja concepção se fundamenta no seguinte conceito:

Por entrevista em profundidad entendemos un tipo de entrevista cualitativa de carácter holístico, en la que el objeto de investigación está constituido por la vida, experiencias, ideas, valores y estructura simbólica del entrevistado aquí y ahora (SIERRA, 1998, p.299).

Outra compreensão de entrevista em profundidade que adotamos é aquela concebida por Jorge Duarte (2005). O autor enfatiza que uma das principais qualidades da entrevista em profundidade seja exatamente sua flexibilidade em permitir ao informante definir os termos da resposta e ao entrevistador ajustar livremente as perguntas. Duarte enfatiza ainda que esse tipo de entrevista procura intensidade nas respostas, e não quantificação ou representação estatística.

Esse tipo de entrevista foi adotado em nossa investigação, objetivando estudar a articulação das práticas e saberes da vida cotidiana da família Muniz Lobato com a dimensão inscrita na ficção e em outras expressões da cultura popular.

No que se refere à entrevista tipo semiestruturadas, também conhecida como entrevista semidiretiva ou semiaberta, é caracterizada por questionamentos básicos que se apoiam em teorias e hipóteses relacionadas ao tema da pesquisa. De acordo com as ideias de Maria Cecília de Souza Minayo, a entrevista semiestruturada se caracteriza do seguinte modo:

[...] suas qualidades consistem em enumerar da forma mais abrangente possível as questões onde o pesquisador quer abordar no campo, a partir de suas hipóteses ou pressupostos, advindos, obviamente, da definição do objeto de investigação (MINAYO, 1999, p.121).

Desse modo, o roteiro foi produzido em uma espécie de tópicos temáticos previamente elaborados, sem intenção alguma de seguir um roteiro fechado, apenas com o objetivo de inicialmente motivar o entrevistado, buscando algum tipo de esclarecimento ou aprofundamento das entrevistas anteriores, ou ainda com a finalidade de buscar algum ajuste ao tema central da investigação (Apêndice B).

Primeiramente foram realizadas entrevistas em profundidade com cada um dos integrantes da primeira e segunda gerações da família Muniz Lobato. Posteriormente, a entrevista do tipo semiestruturada foi direcionada para a terceira geração, tendo presente os aportes teóricos da técnica história de família, que ressalta que as gerações mais novas têm menores condições de contribuir com os relatos sobre a história familiar.

Os contatos iniciais com a família só foram possíveis através da mediação de um dos seus membros, que liberou os telefones e correios eletrônicos dos demais integrantes, bem como os situou e os motivou acerca da proposta da pesquisa³⁸.

O primeiro contato presencial, que pode ser considerado mais uma conversa informal que uma entrevista, foi realizado na residência de Conceição³⁹, pessoa que fez a mediação entre a família e a pesquisadora. Nessa ocasião, além de reapresentar a proposta da pesquisa e obter maiores informações acerca da família, solicitamos a este membro que desenhasse a árvore genealógica da família. A árvore se fez presente em praticamente todas as sessões das entrevistas e foi revisada manualmente, chegando a um total de quatro versões.

A realização das demais entrevistas foi precedida de um telefonema da entrevistadora com o objetivo de agendá-las e de confirmar os endereços. No agendamento das entrevistas foram negociadas propostas de dias e horários, de acordo com a disponibilidade dos entrevistados. Para propiciar a participação de outros membros do mesmo núcleo familiar, bem como conhecer o espaço domiciliar, as entrevistas foram agendadas nas residências dos entrevistados.

Ainda que não existam regras fixas para a aplicação da técnica, alguns cuidados se fizeram necessários, como por exemplo, a definição do lugar da entrevista, de modo que as sessões se dessem de preferência no domicílio dos entrevistados, espaço doméstico de reprodução social, e não de produção, e por constituírem um território de domínio do interlocutor. Cabe ressaltar que, ainda que seja necessário um planejamento prévio do entrevistador, a entrevista se dá mesmo no ato, ou seja, não é necessariamente o planejamento que definirá a eficácia da entrevista; há muitas variáveis, tais como o lugar, o grau de empatia que será estabelecido, e, sobretudo, dependerá em muito da habilidade do entrevistado no ato.

Desse modo, as entrevistas foram iniciadas com a apresentação da pesquisadora, exposição dos objetivos da pesquisa e esclarecimentos das questões levantadas pelos participantes. Inicialmente, o

³⁸ A aproximação com a mediadora da família se deu através da mediação da irmã da pesquisadora, ambas pertencentes à mesma categoria profissional, a docência. A pesquisadora entrou em contato através do telefone, se apresentou, expôs a proposta da pesquisa, bem como os critérios de escolha da família, e solicitou à mediadora que por ora não tomasse nenhuma decisão, somente que pensasse na possibilidade e que pré-agendasse uma conversa presencial no final daquele ano, quando a pesquisadora estaria naquele que mais tarde seria seu campo de trabalho. No contato telefônico foi possível perceber certa abertura, e que veio se confirmar no primeiro contato presencial. Entre o primeiro telefonema e o primeiro encontro presencial se passaram quatro meses, e nesse ínterim foram estabelecidas algumas comunicações através de e-mail e telefonemas. Também nesses quatro meses, ainda que a pesquisadora estivesse num Estado e a família da pesquisa em outro, foi possível maior conhecimento da família graças às redes digitais e aos sites, blogs, etc. de membros da família.

³⁹ Nesse primeiro contato, além de Conceição, esteve presente sua filha Marcela, que participou vivamente de toda a conversa.

desenvolvimento da entrevista se apoiou na seguinte “questão gerativa de narrativa” (FLICK, 2009): “Conte-nos sua história de vida buscando seguir a ordem cronológica da fase da infância, adolescência, juventude, enfim, até os dias de hoje. Tudo o que for importante para você me interessa”.

Os instrumentos de coleta utilizados em campo foram a agenda de endereços e telefones, o gravador digital, a câmara fotográfica, o genograma familiar e o caderno de campo. Em todas as entrevistas, além do gravador, utilizamos também anotações. Se por um lado o recurso da escrita limita um pouco a interação face-a-face, por outro, além da garantia das informações, no caso de ocorrer algum imprevisto com a gravação⁴⁰, as anotações possibilitam outros tipos de informações, como a descrição do local e demais pessoas presentes por ocasião da entrevista, entre outros.

O uso do gravador foi negociado com cada um dos participantes e nenhum deles apresentou obstáculo. As sessões foram registradas em um pequeno gravador digital (10x4) – que devido a seu tamanho, muitas vezes se tornava esquecido pelos entrevistados – e transferidas para o computador e cuidadosamente salvas em diferentes suportes. As entrevistas foram ouvidas diversas vezes no processo de transcrição, o que possibilitou à pesquisadora maior imersão nos conteúdos fornecidos pelos participantes. Em alguns casos, fizemos uso também da câmara fotográfica, inclusive pedindo permissão para que fossem fotografadas algumas fotos dos álbuns de família.

Bourdieu, em sua obra *A miséria do mundo* (1997), salienta o fato de que os discursos orais

têm a função de lembrar as condições sociais e os condicionamentos dos quais o autor do discurso é o produto, sua trajetória, sua formação, suas experiências profissionais, tudo o que se dissimula e se passa ao mesmo tempo nos discursos transcritos, mas também na pronúncia e na entonação, apagadas pela transcrição, como toda a linguagem do corpo, gestos, posturas, mímicas, olhares, e também nos silêncios, nos subtendidos e nos lapsos (BOURDIEU, 1997, p.9)

Sem dúvida que, mesmo com todo o rigor que se possa ter ao fazer uma transcrição, a realidade vivenciada no momento em que se dá a entrevista sempre será maior que a escrita possa alcançar. Nesse sentido, cabe ao pesquisador e também ao leitor relativizar alguns condicionamentos dos aspectos não-verbais, conforme salienta Bourdieu.

⁴⁰ O que é possível de acontecer. Como foi o caso da gravação de uma entrevista da terceira geração sobre o Bumba-meu-boi, que foi inutilizada por dois motivos: a qualidade do áudio ficou péssima (mesmo com o recurso unidirecional do gravador), devido a vários ruídos: a televisão da residência que foi ligada minutos depois ao início das entrevistas, conversas, som externo. Num dado momento a entrevistada precisou sair por alguns minutos, e quando retornou, a pesquisadora ligou o *pause* e desligou o *pause* involuntariamente. O que salvou a recuperação da entrevista foram os manuscritos no caderno. Enfim, ainda que as condições de gravação do local tivessem sido observadas, a conjuntura acabou sendo modificada no percurso da entrevista.

4.3.4 O questionário

Com o objetivo de conhecer o perfil, os usos e o consumo cultural e midiático da 3ª geração foi aplicado um questionário (Apêndice C) com 36 questões, das quais, nove são abertas. Foram distribuídos/enviados 59 questionários⁴¹, ou seja, uns foram aplicados e outros enviados e devolvidos através do correio eletrônico, no total, 20 netos responderam. Se a entrevista foi uma opção metodológica direcionada a primeira e segunda geração, o mesmo não pode ser considerado na aplicação do questionário à terceira geração. A possibilidade de entrevistar 59 netos distribuídos em duas cidades se tornou inviável em termos de custos e tempo.

A terceira geração tem o seguinte perfil: com relação ao sexo, 13 são do sexo feminino e 07 são do sexo masculino. Quanto à faixa etária, a predominância é de 20 a 29 anos, os demais, a partir de 30 anos de idade, o que significa dizer que a maioria encontra-se na fase da juventude. Mais de ¼ desses netos já constituíram família e já possuem filhos. Quanto à escolaridade, encontram-se no Ensino Médio, já concluíram ou estão por concluir o Ensino Superior. Dentre aqueles que estão fazendo ou fizeram o Ensino Superior, a maioria cursou ou cursa em instituição privada. Nas opções pelos cursos encontram-se os de Pedagogia, Letras, Artes Visuais, Educação Artística, Economia, Administração, Direito, Turismo, Serviço Social, Nutrição, Licenciatura em Eletricidades e Tecnologia e Informática. A grande maioria ainda reside com a família de origem e considera ser o pai o chefe da família, ainda que a mãe seja considerada a principal responsável pelas atividades administrativas da casa e da educação dos filhos. Os que trabalham, afirmaram contribuir com a renda familiar.

Com relação à eficiência dessa técnica do questionário, ela pode ser medida pela sua funcionalidade e, para tal, alguns cuidados precisam ser observados: deve ser apropriado, inteligível, claro e capaz de conter todas as possíveis respostas, de modo a conduzir o pesquisador às informações que ele almeja alcançar.

Assim, na etapa de produção do questionário se faz necessário agrupar as questões de acordo com o tipo de informação a ser obtida: dados demográficos, comportamentos, conhecimentos, etc.; ter clareza de quem é o público-alvo, bem como suas características, limitações e onde estão localizados. Assim se terá condições de dar as respostas que se precisa.

⁴¹ O nº de questionário foi proporcional ao nº de netos. Conforme já evidenciado, esta geração compreende 59 netos, sendo 36 homens e 23 mulheres.

É primordial que se tenha clareza na formulação dos enunciados das questões; que não se direcione as respostas; buscar “falar” diretamente com o entrevistado. Assim como buscar o emprego de alguns termos (“frequentemente”, “regularmente”, etc.). Do mesmo modo, é aconselhável evitar perguntas ambíguas, duplas, capciosas, perguntas com jargão e terminologia técnica, perguntas de cunho muito emocional e até mesmo as perguntas negativas. O formato e a sequência das perguntas devem seguir o princípio do geral para o particular.

4.4 Considerações éticas na pesquisa

Perguntamos-nos até que ponto a história de família escrita, reflete de fato a história da família Muniz Lobato. Certamente que a narrativa é fruto da reflexão dos sujeitos e da pesquisadora, assim como certamente outro pesquisador teria uma narrativa distinta. Por isso julgou-se fundamental que os princípios éticos essenciais sejam incluídos no planejamento da pesquisa envolvendo participantes humanos.

Uwe Flick (2009, p. 54), citando Northway, sintetiza o envolvimento ético em uma pesquisa afirmando que “seja como for, todos os aspectos éticos da pesquisa, desde a decisão do tema até a identificação da amostra, a condução da pesquisa e a publicação das descobertas, possuem implicações éticas.” Assim, tanto no trabalho de campo quanto ao longo da pesquisa evitou-se prejudicar os participantes, o que incluiu não omitir os objetivos e nem invadir sua privacidade. Pelo contrário, buscou-se garantir o bem-estar dos participantes e produzir algum tipo de benefício para eles, como o de rememorar sua história oralmente e propiciá-la através da escrita.

Os princípios éticos que norteiam esta pesquisa estão pautados em valores humanitários e naqueles habitualmente partilhados pela comunidade científica, tais como: o consentimento voluntário do participante; noções de equilíbrio entre risco e benefício; garantia da dignidade, integridade e privacidade do participante, isto é, não fazer uso dos participantes de modo utilitarista, mas protegê-los e respeitá-los de acordo com os direitos humanos; deixar claro ao participante seu desligamento em qualquer momento da pesquisa; informar o participante do verdadeiro objetivo da pesquisa.

Estes posicionamentos vão além de uma questão meramente formal do desenho metodológico; eles se constituem num princípio ético no qual o bem-estar do ser humano antecede qualquer melhoria científica. No entanto, haveremos que considerar que os resultados de pesquisas envolvendo seres

humanos pressupõem melhor qualidade de vida das pessoas, logo, da humanidade. Diante do exposto, consideramos necessário fazer uso do termo de consentimento livre e esclarecido (Apêndice D).

Durante todo o processo da pesquisa buscamos estabelecer uma relação de respeito, empatia, integridade e sensibilidade para com os participantes, de modo a fazer o exercício de se colocar no papel do *outro* como ação para intervir na realidade. Desse modo e em sintonia com Flick (2009, p. 96), tem-se presente que “as teorias não devem ser aplicadas ao sujeito que está sendo estudado, mas sim ‘descobertas’ e formuladas no trabalho com o campo e com os dados empíricos ali encontrados”.

5 INSTÂNCIA EMPÍRICA

Não há nada mais precioso para entender o mundo que ouvir as pessoas⁴² (Karen Worcman apud Penzani).

O objetivo deste capítulo é narrar a história da família que dá forma ao vivido enquanto experiência de produção dos sujeitos. Assim, as narrativas familiares que seguem são frutos de reconstrução de fatos, de vivências, de memórias, de percepções e representações da história da família Muniz Lobato que se dispôs a partilhar suas vivências e, desse modo, revisitar o passado. Certamente que cada membro narrou sua história a partir da compreensão que tem de família e a partir de onde se localiza, ou seja, indicando quem é o sujeito que fala e de onde fala.

A história de família se dá a partir de um contexto e, para compreendê-lo, é essencial conhecer a visão de quem olha, isto é, como esse alguém vive, com quem convive, que experiências tem, em que trabalha, que desejos alimenta, como assume os dramas da vida e da morte e que esperanças o animam. Desse modo, para entender as narrativas foi necessário conhecer o lugar social e a visão de mundo do grupo familiar dos sujeitos que compõem o núcleo Muniz Lobato, interlocutores desta pesquisa. Esse conhecimento faz da compreensão sempre uma interpretação e, conseqüentemente, uma releitura por parte daqueles que narram sua história. Somam-se a essa perspectiva as concepções e interpretações feitas pela pesquisadora, originando desse modo outra (re) construção, que é conjunta.

A construção da história não se deu a partir da simples transcrição das narrativas, uma vez que os sujeitos raramente se limitam a narrar os fatos em ordem cronológica ou relatando suas vidas de modo linear. Coube à pesquisadora, organizá-los na perspectiva do seu objeto e no seu modo de apreender a realidade. Nesta perspectiva parece cabível o pensamento de Gabriel García Márquez⁴³ quando diz que “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que gente recorda, e como recorda para contá-la”. Nesse sentido, a busca por linearidade em uma história de família é um esforço de organizar a descontinuidade do espaço e do tempo com o intuito de produzir sentido, entretanto há limitações. Assim, as histórias de família são de algum modo, discursos não-lineares que, à proporção que vão sendo analisadas podem possibilitar maior segurança e racionalidade à pesquisa. É necessário ressaltar que essas histórias não se articulam enquanto

⁴³ Gabriel García Márquez, colombiano, escritor, jornalista e editor. Recebeu o Nobel de Literatura de 1982.

verdade universal, mas um saber exemplar de uma sabedoria prática e de um conhecimento de vida e de experiência (SANTAMARINA e MARINAS, 1998).

Diante do exposto, a história dos Muniz Lobato será narrada a partir de três perspectivas: na primeira parte caracterização e elaboração do perfil de Maria Izabel; de José Hugo Lobato; do casal-base; dos filhos e netos. Na segunda parte, narração da história de família, o marco compreensivo que abrange a autoestima, o sentimento de pertencimento, a moradia, a vivência no bairro, as relações consanguíneas, a relação vivenciada entre o mundo do trabalho e a classe, assim como as dimensões festivas e religiosas. A terceira parte aborda a trajetória da família em relação à mídia, desde a aquisição dos meios ao modo como se relacionam com estes. Na trajetória é evidenciado o consumo do rádio e da televisão, sobretudo no que diz respeito à radionovela e à telenovela nos moldes que a conhecemos hoje.

Para contribuir na condução da leitura e sua interpretação, conclui-se esta breve introdução com uma citação instigante de Ecléa Bosi.

[...] na maioria das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve duvidar da sobrevivência do passado, 'tal como ele foi', e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é linguagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1994, p.55 e 59).

Adentrar no universo da história de família é penetrar na essência da vida humana, que por sua natureza social, se constrói na relação do sujeito com outros sujeitos, num contexto de inter-relações e em uma linha tênue entre passado e presente. Em toda e qualquer investigação a subjetividade perpassa o objeto de pesquisa, uma vez que o dinamismo da vida, seja ele individual ou coletivo, é carregado de significados. A família é desse modo, um lugar de intensa heterogeneidade.

5.1 Família: *sujeito* plural

Em muitos casos a família age como uma espécie de *sujeito plural*, cujos membros se sentem como partes de um corpo unido e não como um simples aglomerado de indivíduos.

As relações estabelecidas no contexto familiar em suas diferentes gerações é um espaço de multiplicidades, onde diferentes valores, concepções, experiências, crenças e relações sociais se compõem e fazem do cotidiano familiar uma rica e complexa estrutura de sujeitos. Embora a realidade da vida

cotidiana esteja organizada em função de um “aqui”, a sua realidade não se esgota nessas presenças imediatas, uma vez que engloba fenômenos que não se encontram presentes no “aqui e agora” (BERGER e LUCKMANN, 1985), isso evidencia quão múltipla é realidade. Essas relações se confrontam com uma estrutura social que está fundamentada num padrão de família e de sociedade. Assim, é imprescindível considerar o sujeito concreto, contextualizado no tempo e no espaço – pais e filhos, avós e netos, tios e sobrinhos – atuantes no cenário familiar. É desse modo que a pluralidade da família tem a ver também com as dinâmicas de cada indivíduo, de cada membro que dela faz parte, ou seja, tanto o comportamento individual quanto social é considerado na constituição familiar.

Maria Izabel e José Hugo Lobato⁴⁴ nasceram, cresceram e constituíram família na cidade de Morros, no Maranhão. Ambos nasceram em 1921 e uniram-se em matrimônio em 1943. Dessa união tiveram 12 filhos que lhes deram 59 netos. Em três gerações a família Muniz Lobato possui 71 membros, três destes falecidos, Zuza pai (1981) e Zuza filho (2009) e Valmundo Júnior (2000).

Tanto Maria Izabel quanto Zuza foram funcionários públicos federais, o que lhes garantiu certo *status* devido serem os únicos com cargos federais em Morros naquela época. Anterior a esse trabalho Maria Izabel foi professora e também trabalhou na secretaria da paróquia. Quanto a Zuza, iniciou a vida profissional com seu pai e também era contador dos comerciantes locais. A caracterização que os filhos fazem dos pais é que Maria Izabel sempre foi uma mulher muito aguerrida, sendo ela o estio da família, inclusive financeiramente, visto que proveu a casa por um longo tempo. Zuza Lobato foi considerado pelos filhos como um paizão carinhoso e como alguém muito voltado para as questões culturais, sobretudo seu amor incondicional pelo *bumba-meu-boi*.

Os filhos de Maria Izabel e Zuza vivenciaram com muita intensidade a fase da infância. Brincaram muito. Nessa relação com a brincadeira, as manifestações culturais e acesso aos meios de comunicação, mesmo residindo numa cidade rural como Morros, foram elementos que marcaram e ainda marcam a vida de toda essa geração e, conseqüentemente, a terceira geração dos Muniz Lobato. Os filhos de Maria Izabel e Zuza cresceram com as brincadeiras populares como pimentinha-pimentão, caí no poço, cabra-cega e ganzola, empinaram pipas, tomaram muito banho de rio, brincaram de casinha com seus pais, entre tantas outras brincadeiras.

Ao longo da sua trajetória a família teve acesso aos meios de comunicação quando estes ainda tinham pouquíssima popularidade. A presença dos meios de comunicação no cotidiano se fazia presente

44 Deste ponto em diante, assim como toda a família Muniz lobato o faz, nos referiremos a José Hugo Lobato para designar Zuza Lobato, o pai, e a Zuzinha, para designar o filho, José Hugo Filho.

de diversos modos. Os usos que a família dava ao rádio eram bastante diversificados: ouviam músicas, notícias, entravam em contato com os familiares entre as cidades de São Luís e Morros através dos serviços de utilidade pública, pois naquele período ainda não tinham acesso ao telefone.

Havia também a rádio poste, uma iniciativa da família que consistia em uma espécie de serviço por meio de alto-falantes; além do uso do gravador e da televisão, uma das primeiras famílias de Morros a adquirir o aparelho de TV e que agregava não somente a família, mas a vizinhança para assistir às telenovelas. Atualmente os meios ainda se fazem bastante presentes. A maioria das residências possui no mínimo dois televisores, em geral televisões do tipo plasma e de grandes polegadas. Outro fato a ressaltar nesse sentido é que a maioria dos integrantes da família utiliza o serviço de uma mesma operadora de telefonia móvel.

Ainda com relação ao entretenimento, cabe ressaltar as peças teatrais, geralmente da literatura brasileira, que eram ensaiadas por Maria Izabel com seus filhos e apresentadas à comunidade, no teatro popular construído no quintal da residência dos Muniz Lobato. Além das peças literárias, havia ainda as festas de cunho popular religioso, como Reis e Pastor⁴⁵, que eram apresentadas anualmente.

Ainda com relação ao entretenimento, os filhos podiam contar também com a participação do pai. Era ele quem possibilitava o acesso aos livros, ao futebol, quem realizava as festas, quadrilhas e *bumba-meu-boi*. Mais tarde, no início da década de 1970, a família veio a tornar-se proprietária do *Bumba-meu-boi* de Morros. A grande maioria dos integrantes participa ou já participou do *Boi de Morros*, direta ou indiretamente. Na terceira geração a maioria participou como um dos personagens, ou seja, dançando.

Se a segunda geração dos Muniz Lobato teve o direito de brincar garantido em sua infância, o mundo do trabalho também se fez presente de modo contundente também nessa fase da vida. Ainda que os filhos acreditassem não ter necessidade dessa prática, desde cedo Maria Izabel e Zuza educaram os filhos para o trabalho. De modo que eles plantaram, colheram, pescaram, abasteceram o forno à lenha, apanharam água na fonte, pisaram a massa da andiroba para a produção de sabão, entre tantas outras tarefas. A educação dos filhos do casal teve por princípios e práticas as refeições obrigatoriamente em família, a religiosidade, o castigo e as surras.

A dimensão da religião é outra matriz que se faz bastante presente na vida familiar, sobretudo na primeira e segunda gerações. Atualmente, na segunda e terceira gerações, mais que a vivência da religião, ou seja, do catolicismo, é possível ver a vivência da dimensão da religiosidade, que transcende esta prática

⁴⁵ Reis é uma festa realizada na véspera e dia de Reis (6 de janeiro) e retrata a visita dos três reis magos ao Menino Jesus. Pastor é um auto natalino onde são reproduzidas cenas que recordam o nascimento do Menino Jesus.

em si, conservando os valores e princípios da matriz cristã. Elementos esses que podem ser observados nas músicas do *Boi*, denominadas de toadas, nos rituais familiares das festas, e na própria concepção que tem sobre família.

Em sua trajetória, a família passou por várias intempéries, como o distanciamento de uma das filhas por ter se tornado mãe solteira. Por este motivo vivenciou, na época, discriminação por parte da escola onde era aluna e na comunidade, de um modo geral. Casos de morte como a do patriarca Zuza Lobato, e posteriormente a descoberta da doença de Zuzinha que o levou à morte, assim como o assassinato de um dos netos são outros contratempos que marcaram a trajetória desta família. Entretanto, uma característica que identifica bastante a família é sua capacidade de reunir e tudo transformar em celebração e festa gerando união entre os membros da família.

A família se reúne também em torno do trabalho. A vida profissional dos filhos de algum modo sugere um paralelismo da trajetória profissional dos pais, como no caso de Zuza que sempre apreciou o universo tecnológico, ou as “modernidades” como se referiu seu filho José Paulo e, atualmente, a grande maioria dos homens trabalha na área das telecomunicações e da eletrotécnica. Zuza também sonhou um dia ser prefeito de Morros, atualmente dois de seus filhos exercem cargos políticos. As mulheres trabalharam ou trabalham na área da educação, primeira profissão de Maria Izabel.

Na terceira geração esse paralelismo também sugere certa continuidade, sobretudo na ala masculina, cuja maioria dos rapazes tem formação e/ou trabalha na área da eletrotécnica ou das telecomunicações. Quanto às mulheres a formação e atividade profissional encontram-se voltadas para as ciências humanas e sociais.

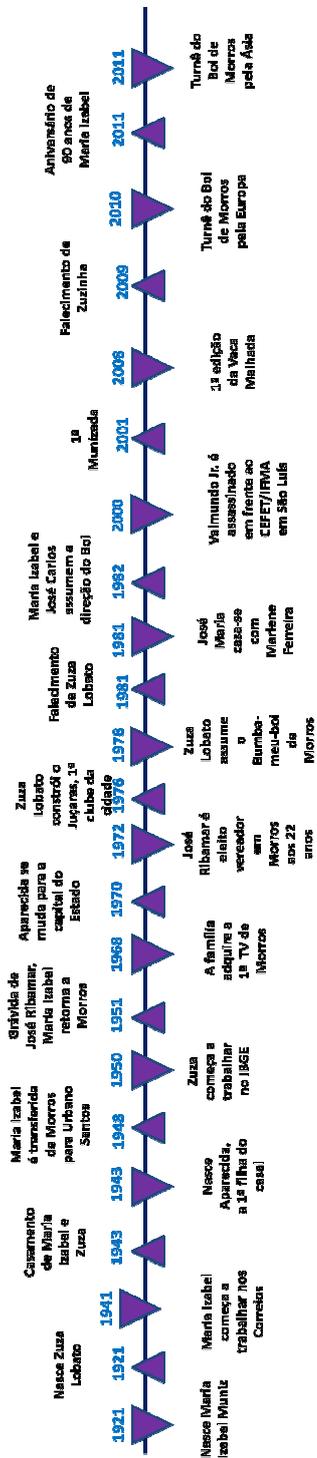


Ilustração 4 – Linha do tempo da Família Muniz Lobato (1921 – 2011)

Enfim, a identidade da família pode ser sinteticamente caracterizada como uma família extensa, aparentemente patriarcal, unida por fortes laços de afeto e solidariedade. Laços estes alimentados pela acentuada frequência de estar juntos, sobretudo para aquelas dimensões da vida voltadas para o mundo do trabalho, das festas, da religião e do cotidiano, visto a proximidade das suas residências em São Luís, da frequência semanal com que vão a Morros e das relações consanguíneas, seja através de casamento ou de namoro.

5.1.1 Caracterização dos sujeitos: as três gerações dos Muniz Lobato

Lagarta: - Quem és tu?

Alice: - Eu... Senhor, eu agora neste momento nem sei. Sei, pelo menos, o que eu era, quando me levantei esta manhã, mas acho que devo ter mudado várias vezes desde essa altura, responde Alice à Lagarta⁴⁶ (CARROLL, 1865).

De algum modo essa é a pergunta central que um pesquisador faz a seus entrevistados ao adotar a história de família como parte dos procedimentos metodológicos. A família que se dispõe a trilhar essa trajetória tem à sua espera um mundo a ser revisitado que, apesar de fascinante, certamente não exprime a perfeição de um conto de fadas. Revisitar e reconstruir junto à família sua história não significa tão somente a narração de fatos isolados, mas um processo de descobertas e emoções do convívio familiar que possibilita ressignificar o presente. Assim, o que segue é resultado das buscas por responder a essa pergunta central e a tantas outras que dela derivam, a exemplo de, *De onde vens? O que fazes? Como vives? Quais são teus sonhos?*

A primeira e segunda gerações da família Muniz Lobato têm sua origem na cidade de Morros (MA) e, aos poucos, a segunda geração vai migrando para São Luís do Maranhão, de modo que a grande maioria da terceira geração é nascida e residente na capital. Ainda que a maioria dos integrantes da família resida em São Luís, a história dos Muniz Lobato é narrada, sobretudo no contexto da cidade de Morros.

Lócus da pesquisa - Morros é uma cidade ribeirinha que integra a região norte maranhense e faz parte da bacia do Munim e seus afluentes, distante da capital maranhense 100 km. Sua geografia é caracterizada por uma grande quantidade de morros. O município possui aproximadamente 17 mil

⁴⁶ Da obra de literatura infantil *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (2006).

habitantes (Censo, 2010) e sua emancipação política se deu em 1935 (ROCHA, 2011). A população de Morros é predominantemente parda (Censo, 2010). A participação na evolução populacional deste município está associada aos índios e também aos portugueses, que ocuparam Morros, sobretudo para exploração de madeira. Durante muito tempo a economia do município esteve associada ao comércio e, principalmente à produção de farinha, cachaça e sabão.

Na cidade de Morros os núcleos familiares dos Muniz Lobato que lá se encontram, residem todos no bairro Santa Cruz, conhecido popularmente como Botequim por ter abrigado uma fábrica de cachaça. Dona Maria Izabel Muniz Lobato, a matriarca da família, reside no mesmo local desde 1943 quando se uniu em matrimônio a José Hugo Lobato. No passado, quando a família toda ainda residia em Morros, o bairro do Botequim possuía aproximadamente 20 domicílios, e seus residentes eram pertencentes das famílias Muniz, Lobato e Ferreira. Atualmente o número de domicílios aumentou, entretanto, são os membros dessas famílias que continuam o povoamento do bairro, predominando, sobretudo, o ramo dos Muniz.

O bairro se configura desse modo como um forte elemento gerador de sociabilidade para os Muniz Lobato. Tanto em Morros quanto em São Luís a família se agrupou praticamente em um único bairro, fortalecendo desse modo maior integração. A cidade de Morros é o lugar *praticado*⁴⁷ pela família. É nessa cidade que os filhos e netos de Maria Izabel optam por passar seus finais de semanas, ainda que as ocupações do dia a dia, como trabalho e estudo, estejam localizadas em São Luís, onde (com exceção de dois ramos familiares) residem. Aos 90 anos Maria Izabel, a matriarca, ainda possui esse potencial catalisador de reunir diferentes gerações.

A cidade de Morros é desse modo, para a família Muniz Lobato sinônimo de aconchego, de agregação familiar, ainda que estruturalmente a cidade seja carente de lazer e entretenimento. Morros possui um vasto manancial, e os rios Munim e Una integram a trajetória da família e se configuram como os maiores responsáveis pelo entretenimento local. Em todas as narrativas familiares, nas três gerações estudadas, o rio foi citado como elemento gerador de sociabilidade e entretenimento. Nas poesias e canções de composição das famílias e daqueles que a cercam, os rios de Morros são sempre referendados numa íntima relação.

Apesar disso, a cidade é carente de entretenimento. No entanto, nos relatos da família esse é um dado que não aparece, não porque isso não seja percebido enquanto carência estrutural da cidade, mas

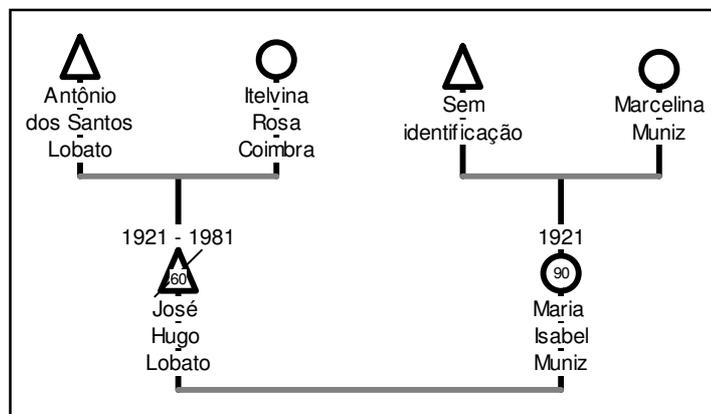
⁴⁷ Michel de Certeau (1994) utilizou o conceito de lugar praticado para descrever a cidade como um lugar a ser apropriado pelo uso.

porque as estratégias familiares utilizadas para suprir essa carência parecem realmente dar conta disso. O cotidiano dos Muniz Lobato revela isso, seja nos lugares físicos de celebração e festa da vida, a exemplo do “Cantinho da Felicidade” construído ao lado da residência da matriarca, seja através da praça construída no bairro Botequim por eles próprios. Bairro onde basicamente mora toda a família que originou os Muniz Lobato, ou seja, a fusão entre as famílias Ferreira, Muniz e Lobato.

Em São Luís, cidade para onde migrou a maior parte da família, os núcleos familiares residem basicamente em um mesmo bairro. É nesse bairro que acontecem os ensaios do *Bumba-meu-boi* de Morros. No cotidiano dos Muniz Lobato São Luís é a cidade onde a grande maioria dos filhos de Maria Izabel e Zuza fixaram residência, é nessa cidade que trabalham, é nessa cidade que seus filhos estudam, entretanto, a sociabilidade familiar se dá de modo mais efetivo na cidade de Morros, lugar “praticado” pela família por inúmeras razões: cidade natal, moradia da matriarca, opções de lazer vivenciadas pela família, reconhecimento da cidade à família, etc.

As duas ambiências vivenciadas por maior parte dos integrantes da família, isto é, residir em São Luís e passar os fins de semana em Morros, estão imbuídas de práticas distintas. Enquanto São Luís está relacionado ao urbano, às exigências da vida do cotidiano, como trabalhar, estudar e tantas outras atividades, inclusive o *Bumba-meu-boi*, Morros está relacionada, e é vivenciada, a partir de outras lógicas a exemplo da temporalidade rural, como o lugar do não-trabalho, logo, de entretenimento.

É nesta cidade que Maria Izabel Muniz e José Hugo Lobato nasceram em 1921. Ela, nascida no mês de julho e ele em novembro. Eles eram vizinhos e estudavam na mesma escola. Eles não só nasceram como cresceram e viveram praticamente todas as suas vidas na cidade de Morros ou em suas imediações (Anexo – Legenda de símbolos do genograma).



Genograma 1 - 1ª geração: casal-base
 Fonte: Dados da pesquisa

E foi também nessa cidade que Maria Izabel e Zuza Lobato casaram-se em 1943 aos 22 anos de idade. Emocionada Maria Izabel recorda: “*Somos casados no civil e no católico. Foi uma grande festa de casamento!*” Foi Maria Izabel quem comprou as alianças e o terno de Zuza. Mesmo com a ameaça de sua mãe que costumava dizer que poria para fora de casa se suas filhas ficassem mãe solteira, Maria Izabel casou grávida e, naquele mesmo ano do casamento nascia a primeira filha de uma sucessão de muitos filhos.

Foi desse modo que há 68 anos José Hugo Lobato (1921-1981) casou-se com Maria Izabel Muniz (1921) e dessa união resultaram 12 filhos e 59 netos⁴⁸. Maria Aparecida (1944), José Hugo (1945-2009)⁴⁹, Maria Ivanilda (1947), Maria José (1949), José Ribamar (1951), José Antônio (1953), Maria de Fátima (1954), José Carlos (1957), José Maria (1958), Maria da Conceição (1962), José Augusto (1963) e José Paulo (1965).

Os netos de Izabel e Zuza são: Flaubert, Clédina, Cláudia, José Hugo Neto, Valmundo Jr., Elierson, Flávio e Elilson, filhos de Aparecida e Valmundo Reis; Cláudio, Rosa e Letícia, filhos de José Hugo Lobato Filho e Valderês Rego; Clayton, Vardes Jr., Hugo Manoel, Vinícius, Luana, Luís e Izabel, filhos de Maria Ivanilda e Vardes Lindoso; Rodrigo e Renata, filhos de Maria José e seu cônjuge; José Ribamar, Liliana, Taísia, Carlos, Victor Hugo, Conceição, Raul, Fernanda, Luís Fernando, Vanda, Ribamar e Luís Amorim, filhos de José Ribamar e Maria Aparecida Ferreira; Alessandra, Fábio, Saulo e Adrianna, filhos de José Antônio e Fátima Tavares; Catiana, Maria Elizabeth, Flávia, Lia, Nádia, Carlos,

⁴⁸ Alguns destes netos são adotados ou filho somente de um dos cônjuges. Maiores detalhamentos serão dados posteriormente a partir do ramo de cada família.

⁴⁹ E, em 2009, vítima de um câncer, falece o segundo filho, José Hugo Lobato, o Zuzinha.

Roberto, Bráulio, Nara e Flávio, filhos de Maria de Fátima e João Vieira; Clarissa, José Carlos, Saul, Talita, Emanuelle e Mateus Evangelista, filhos de José Carlos e Maria da Conceição Ferreira; Lucas, filho de José Maria e Marlene Ferreira; Marcela e Raquel, filhas de Maria da Conceição e Marcelino Muniz; José Augusto Muniz Lobato Filho e Adriano Augusto Moraes Lobato, filhos de José Augusto Adriana Moraes; Maria Eduarda, Paulo Eduardo e João Gabriel, filhos de José Paulo e Daniela Coutinho.

Diante dessa pluralidade de nomes e sujeitos, bem como da necessidade de penetrar e desvendar o universo familiar (na relação com o objeto de pesquisa) existe a noção da impossibilidade de apreensão da realidade, uma vez que não é possível ver a família tal como ela se constitui, como ela é. Apreende-se o que se pode e se consegue ver, assim como o que permite o conhecimento e a concepção do sujeito pesquisador.

Portanto, a família, ao mesmo tempo em que se constrói a partir de um mundo interno, se constrói também a partir das relações com um mundo externo, estruturado pela cultura e pelas condições históricas. É nessa perspectiva que se apresenta e se descreve a família Muniz Lobato.

5.1.2 Maria Izabel e Zuza Lobato: 1ª geração

*Mas é preciso ter força. É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre. Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria mistura a dor e a alegria⁵⁰.*

Maria Izabel, a matriarca dos Muniz Lobato – Filha do que se convencionou chamar de mãe solteira e era discriminada na sociedade local por isso. A família de Maria Izabel, monoparental de chefia feminina, era composta por sua mãe Marcelina Muniz e suas irmãs Nair e Lenir e seu irmão Lourival.

Considerando o tempo e o espaço, Maria Izabel foi bastante precoce em sua infância e juventude. Em 1928, aos sete anos de idade, quando o índice de analfabetismo no Brasil ultrapassava 50% (FERRARO, 2002), Maria Izabel já era alfabetizada. Estudou dos cinco aos 15 anos de idade na “Escola Municipal de Morros” onde cursou até o 5º ano primário, sendo uma aluna muito aplicada. Maria Izabel lembra que era usual nas atividades escolares participar de dramas, produzirem versos, ensaiar músicas, etc. Sobre sua infância recordou chorando das tantas surras que levou, fruto da educação severa que tivera da mãe. Sobre a adolescência, enfatiza que apesar de se considerar tímida era muito namoradeira.

⁵⁰ *Maria, Maria*, música de Milton Nascimento.

Maria Izabel iniciou sua trajetória profissional aos 18 anos. Por dois anos consecutivos, 1939-1940, foi professora em uma escola municipal. Em 1941, durante alguns meses esteve a serviço da secretaria paroquial de Morros e durante 30 anos foi funcionária da Empresa dos Correios e Telégrafos, onde se aposentou.

Maria Izabel trabalhou nos Correios de 1941 a 1971. Tinha por atribuição receber e distribuir as correspondências, acompanhar o movimento dos malotes, transmitir e receber telegramas e fazer atendimento ao público. Naquela época, a cidade só dispunha de dois empregos públicos federais, nos Correios e Telégrafos, ocupado por Maria Izabel, e o de Agente de Estatística do IBGE, preenchido por Zuza, ambos muito visados na pequena cidade, sobretudo o primeiro, talvez por ser ocupado por uma mulher. Isto fez com que, após muitos anos de trabalho em Morros, o Correio Central de São Luís recebesse uma denúncia anônima sobre os serviços prestados por Izabel, o que resultou em uma sindicância. Nada foi apurado, entretanto, Maria Izabel fora transferida para São Luís durante dois meses. Maria Izabel narra com tristeza o fato. Inclusive enfatiza que foram anos tão duros que apesar da sua boa memória, esqueceu muitas ocorrências desse período, e faz alusão a traumas. Apesar de o trabalho lhe trazer estabilidade econômica familiar e bastante reconhecimento social, o período em que trabalhou nos Correios foi marcado por muitos desafios e conflitos. Isto pode ser percebido no relato da sua filha Conceição Lobato.

Eu considero mamãe uma mulher a frente do seu tempo. Ela foi uma pessoa revolucionária para os padrões que eram colocados pela sociedade no tempo que ela viveu nessa sociedade. Mulher que sempre trabalhou fora de casa. Nunca foi somente uma mulher doméstica. Ela dava conta dessa tarefa. O fato dela trabalhar fora nunca foi problema para papai. Ela ocupava um cargo. Ela trabalhava no Correios e papai no IBGE. Ela sofreu muito por conta do trabalho, foi transferida [...]. Ela atrela isso à perseguição política. A gente não sabe direito o que aconteceu na época. Ela achava que alguém que estava interessada no cargo dela e aí, para criar vaga em Morros e ela ser transferida para outro lugar. E ela grávida [...] foi um transtorno! (*Conceição Lobato*).

Em 1948 Maria Izabel fora novamente transferida, dessa vez para Urbano Santos, cidade onde permaneceu até 1951. Levou seus quatro filhos, Aparecida, Zuzinha, Ivanilda e Mazeca. Maria Izabel atribui a essas transferências, a perseguição política, uma vez que seu cargo era muito visado na cidade. Em 1951, grávida de Ribamar, retornou a Morros. Maria Izabel relata que foram três anos de muito sofrimento, uma vez que fora obrigada a deixar sua casa, cidade, marido e familiares para trás para manter seu trabalho.

A relação de Maria Izabel com o trabalho chama atenção por diversos motivos. Por um lado, no que concerne ao trabalho formal percorreu uma trajetória individual bastante singular, se comparada às mulheres do seu contexto, sobretudo se evidenciarmos alguns marcadores identitários como mulher, pobre, negra e filha de “mãe solteira”. Por outro lado, em âmbito coletivo, com a família e a vizinhança, no que se refere ao trabalho informal, é possível verificar o significado deste para além do seu caráter econômico ou de sobrevivência, como em geral o trabalho é concebido. Ao longo de sua vivência, a concepção de trabalho para Maria Izabel pode ser verificada como um forte recurso pedagógico, sobretudo quando se tratava da educação dos filhos e da sociabilidade vivenciada junto à vizinhança. Desse modo, o significado do trabalho para Maria Izabel se assemelhava a uma espécie de ação humanizadora exercida num contexto social, relacionado às expectativas de desenvolvimento pessoal, de ocupação do tempo e de aprendizado consigo mesma e na relação com os seus. Há uma infinidade de atividades laborais enumeradas pelos filhos que esta mãe os colocava a realizar: os serões de andiroba, a pesca, a lavoura, a produção da farinha, entre outros⁵¹.

Além do trabalho, Maria Izabel se destacou em Morros como uma mulher de fé. Sua prática religiosa ainda consiste em integrar o Movimento Familiar Cristão, participar das missas, do grupo Sagrado Coração e de muitas atividades promovidas pela paróquia. Ainda hoje é uma das rezadeiras mais populares da cidade, sendo convidada com frequência para rezar tanto em casos de doenças quanto em velórios. Apesar de ser reconhecida popularmente como rezadeira da cidade, Maria Izabel é possuidora de um refinado humor.

Mamãe faz até dono de defunto sorrir em pleno velório. Uma vez uma tia nossa tava passando mal vários dias [...] e o pessoal antigo tinha o costume de fazer a mortalha, comprava o caixão e deixava lá. Uma outra tia preparou tudo isso. Daí mamãe foi pro banheiro, vestiu a mortalha, e quando a outra tia chegou e viu mamãe vestida na mortalha saiu gritando: uiiiiiii. Todo mundo se acabando de ri e quanto mais mamãe dizia que era ela, mas a tia ficava apavorada (*Maria José Lobato*).

Mas a tenacidade de Maria Izabel junto ao mundo do trabalho e, mesmo sua inserção no campo religioso, não a impossibilitou de outros prazeres. A jovem mulher e, mais tarde, a matriarca de uma família extensa, nunca se contentou apenas com o papel de “rainha do lar”, chegando mesmo a transgredir alguns padrões impostos pela sociedade para uma mulher. Exemplo disso, é o fato de, mesmo contrariando Zuza, Maria Izabel nunca ter usado os cabelos compridos, como era o padrão para as

⁵¹ Fatos estes bastante reiterados nas entrevistas e que serão retomados mais adiante quando os filhos de Maria Izabel e Zuza integrarem a narrativa de modo direto.

mulheres daquele tempo. Era pouco usual naquele período que as mulheres fumassem, mas a jovem Izabel também quebrou essa norma. Hoje, entre as suas rotinas, cultivava o hábito de apreciar um uísque e dar conselhos a quem os pede⁵².

Maria Izabel sempre apreciou música, dramas, comédias, as festas de reisados. Um de seus avôs era músico e uma das suas grandes frustrações foi não ter aprendido a tocar um instrumento musical. Nessa sua relação com as expressões culturais, chegou a pedir a Zuza que construísse um palco no quintal da sua casa e foi nele que ensaiou com os filhos, e depois encenaram para a comunidade peças teatrais como *Os dois sargentos* e *I Juca Pirama*⁵³. Até hoje Maria Izabel conserva os manuscritos destas peças, que anotou cuidadosamente dos livros de uma professora sua.

Na relação com os filhos, segundo eles próprios, Maria Izabel demonstrava pouco o lado maternal e carinhoso tradicionalmente esperado pela sociedade. Esse papel, segundo boa parte de seus filhos, era exercido de modo mais efetivo pelo pai. José Maria expressa a relação dos seus pais com os filhos dizendo:

Minha mãe era aquela protetora. A gente recorria sempre a ela e nunca ao papai. Ela era quem ia ao socorro da gente, quem pedia pra papai dar alguma coisa, um real, dois reais, pra gente participar de uma festinha ali, ela sempre acudia. Ao contrário de papai, mamãe não era daquelas de manifestar carinho, ela era protetora como falei. Papai, além dele ser muito carinhoso ele era muito assim, carente de carinho, porque ele vivia assim se esfregando, cobrando carinho, cobrando atenção da sua Maria. Só almoçava com a Maria [...] (*José Maria Lobato*).

A primeira filha do casal, Aparecida, também é da mesma opinião do José Maria.

Mamãe não era assim muito carinhosa [...]. Mas sempre que amamentava, ela fazia cantando. Isso marcou muito a gente. Mamãe era muito rigorosa na educação. Papai não, às vezes ele fazia as coisas porque ela ficava cobrando (*Aparecida Lobato*).

⁵² Essa relação entre narrador e conselho faz lembrar *O narrador ([1892-1940]1994)* de Walter Benjamin: “[...] aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada [...]. O narrador é um homem que sabe dar conselhos [...]. O conselho tecido na substância vida da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

⁵³ *I-Juca Pirama* é uma obra indianista de Gonçalves Dias, maranhense, teatrólogo, o maior dos poetas românticos da 1ª fase do Romantismo brasileiro. O Romantismo, movimento artístico, político e filosófico foi uma das maiores expressões da cultura de massa e se faz presente até hoje em nossas vidas através do melodrama. Vale ressaltar que os antecedentes da história da telenovela têm sua origem no romance de folhetim. As telenovelas da década de 70 foram adaptações da literatura nacional. *A Escrava Isaura* (Globo, 1976), uma das telenovelas citadas pela família Muniz Lobato é exemplo dessa fase do Romantismo.

Entretanto, no relato de Maria Izabel, é possível perceber uma forte relação de cuidado e afeto para com os filhos e, mais que isso, verifica-se a forte presença do papel que foi convencionado à mulher no que diz respeito às questões domésticas e administrativas do lar.

Eu acordava às 6h, tomava café, deixava a mesa pronta. Quando era 11 horas vinha, colocava o almoço deles, almoçava [...]. Sempre almoçávamos juntos. Aos domingos brincava com meus filhos, fazia casinha no quintal. Alfabetizei meus filhos. Em nosso quintal tinha um palco onde fazíamos comédias, dramas [...] (*Maria Izabel Muniz Lobato*).

Na sua trajetória de matriarca, Maria Izabel não só foi administradora do lar como provedora, uma vez que durante muito tempo Zuza ficara desempregado e vivendo do trabalho informal. Seu trabalho mais efetivo, no IBGE, só se concretizou de fato em 1950 quando o casal já tinha quatro filhos. Maria Izabel transgredia o papel de mãe e de mulher esperado pela sociedade e mesmo por seus filhos. Isto pode ser verificado nos fragmentos abaixo quando José Ribamar e Mazeca reivindicam esse papel, de algum modo, ao estabelecer comparações entre a mãe e o pai.

[...] não me lembro de mamãe, por exemplo, como eu me vejo hoje ajudando nos deveres dos meus netos, ou como eu vejo o Raul [seu filho] hoje tomando conta das irmãs na educação [...] Não me lembro de mamãe me ensinando assim uma lição [...]. Papai me ensinou muito a fazer redação (*José Ribamar Lobato*).

Papai era mais carinhoso. Mamãe é muito seca, ela faz tudo pela gente, mas ela assim, não declara [...]. Papai reclamava pra ela porque ela não fazia assim demonstração de carinho, mas ela gostava muito dele sim (*Maria José Lobato*).

Paradoxalmente, essa mulher com um perfil que nada lembra o de “Amélia”, é também fruto das ideias e princípios do tempo e do espaço em que se constituiu. Suas concepções sobre a relação homem e mulher demarcam claramente posicionamentos machistas daquela época, fatos estes apontados por algumas de suas filhas.

Mamãe dizia que não tinha ciúmes de papai. Ela prega isso para os netos todinhos [...] ela acha que o homem deve namorar várias mulheres, os netos adoram! Aí eles dizem: ensine isso para suas netas aí [risos]. - ‘Vocês têm que entender que o homem não pode ser só de uma mulher’. Daí eu digo, - mamãe não fique pregando isso aí, que isso era no seu tempo. Mulher não trai mais, mulher se vinga⁵⁴ [risos] (*Aparecida Lobato*).

Maria José recorda a postura de dependência que seu pai possuía em relação à sua mãe.

⁵⁴ Com a frase “Mulher não trai, mulher se vinga” Maria José faz alusão a uma música de mesmo nome de uma banda brasileira de forró eletrônico.

Papai dependia de mamãe pra tudo. Se ele ia pro banheiro, ela tinha que dá a toalha de banho, quando ele saía, já em cima da cama estava a roupa dele toda pronta pra ele vestir: a cueca, meia, calça, tudo pronto pra ele ir pro trabalho! Muito dependente de mamãe. E mamãe sempre fazia tudo por ele. Era daquela mulher que achava que a mulher tinha que fazer tudo, que tinha que ser submissa. E ela fazia tudo por ele (*Maria José Lobato*).

De um modo brejeiro Maria Izabel costuma dizer que possui três defeitos: “*sou preta, pobre e feia*”. Apesar dessa auto-descrição, Maria Izabel é tida pelos filhos como uma mulher bastante vaidosa.

Certo final de semana eu cheguei lá e disse:

- Mamãe vai ter um jogo agora, seus netos vão jogar e vamos lá pra ajudar a fazer torcida.

E ela:- É minha filha? E eu: - Mas olha, vamos que é agora mamãe, já vai começar [...].

Ela só anda muito arrumada, passa batom, aí ela vai, se arruma toda [...] Sempre foi vaidosa!

- Mãe não é casamento não, é um jogo de futebol, bem aí.

(*Maria José Lobato*)

Mas a tríade dos defeitos alegados a si não impediu que Zuza se apaixonasse por ela e travasse uma história de insistência e resistência que a levou ao altar.

Porque se chamavam homens

Também se chamavam sonhos

*E sonhos não envelhecem*⁵⁵.

Zuza Lobato - Filho de Antônio dos Santos Lobato e Itelvina Rosa Coimbra. Tinha três irmãos Valmir, Maria da Glória e Maria Édna. Descendente de português, Zuza tinha uma condição de vida razoavelmente confortável. Foi seminarista durante três anos no Seminário Santo Antônio, em São Luís.

Em uma de suas férias em Morros, contraiu catapora e não retornou mais ao seminário. Nesse ínterim ficou ajudando seu pai que tinha barco e trabalhava no comércio com compra e venda de aguardente. Nesse período o jovem Zuza ia com bastante assiduidade à casa de dona Marcelina com o intuito de conquistar Maria Izabel, que naquela altura tinha namorado e não tinha o menor interesse por ele. Maria Izabel recorda emocionada das artimanhas que Zuza se utilizou para conquistá-la: “Minha mãe não gostava que ele viesse à nossa casa. Quando ele vinha, se eu estava bordando ele dizia: eu tenho fé de me casar com uma bordadeira. Se eu estava cozinhando ou passando, ele dizia o mesmo. Eu achava ele muito antipático”.

⁵⁵ *Clube da Esquina*, música de Milton Nascimento.

Zuza estudou somente o primário e, andou as voltas tentando fazer o ginásio através de ensino à distância. Sua busca pelo conhecimento é algo que despertou a atenção dos filhos, conforme se pode verificar do discurso abaixo:

Papai era um autodidata. Ele tentou fazer o Ensino Fundamental à distância. Formação escolar mesmo era só até o Ensino Primário, mas, tinha uma formação, uma sede de conhecimento, né? Não se contentava só com isso, ele lia muito, sempre teve em casa a cultura de comprar enciclopédias. Então nós tínhamos muitos livros para fazer pesquisa e ele lia tudo. Palavras cruzadas, ele sempre teve essa prática, o tempo todo! E não eram palavras cruzadas simples, era o cobraão, era o nível mais alto (*Conceição Lobato*).

Ainda no que se refere à busca do conhecimento tão presente na trajetória de vida de Zuza Lobato, Conceição traça um paralelo entre o sistema educacional de outrora e o de hoje buscando, de algum modo, justificar a formação autodidata do seu pai.

Ele tinha educação elementar, mas creio que a estrutura do currículo da época dava conta de muita coisa. Inclusive ele tinha uns caderninhos que ele anotava palavras em inglês, por exemplo, nem sabia para onde ia língua estrangeira, não sabia pronunciar, mas ele sabia escrever, ele ia anotando [...]. Assim [exemplifica, escrevendo], essa palavra aqui é em inglês, ele não sabe, mas fazendo outras ele acabava descobrindo, daí, quando vinha outra vez ele já sabia. O certo era que papai era o contador da cidade, que fazia todo o serviço de contabilidade do comércio, sem nunca ter cursado uma faculdade [risos]. O grande desejo dele era que algum filho seguisse essa formação profissional e nenhum seguiu (*Conceição Lobato*).

Depois de casado, além de trabalhar no IBGE (1950-1979), Zuza fazia a contabilidade dos comerciantes locais e o imposto de renda dos mesmos. Era amante do futebol, da literatura, da música, da dança, do *bumba-meu-boi* e também um verdadeiro aficionado pelo mundo tecnológico. Sua atuação no esporte, também foi algo significativo junto aos jovens da cidade de Morros.

No esporte, além de ter um time de futebol, ele cuidava das seleções. Depois nós herdamos isso aí, a vida inteira [...]. Ainda existe o time, o Brasil (*Time de futebol da cidade fundando por Zuza Lobato*) é nossa paixão! Todos os nossos sobrinhos jogam, no futsal, futebol, no beker soccer. Eu assumi essa coisa do esporte com os jovens. Meu pai foi bem sucedido nesse trabalho (*Ribamar Lobato*).

Não raro, Zuza é lembrado como um bom orador, consumidor de literatura, que habitualmente comprava livros e revistas para consumo dos filhos.

Papai era uma pessoa de pouco estudo, mas muito inteligente, né? Ele era um orador perfeito, tudo ele discursava, em todas as festividades ele quem era chamado para discursar. Quando eu estava numa atividade com um desafio maior eu trazia a lição para ele me ajudar. Ele dizia: - Meu filho eu estudei menos que tu, e eu que ainda tenho que [risos]. Aí a gente tomava aquele puxão de orelhas [risos].- Papai como é que o senhor conseguiu esse conhecimento todinho? – Foi lendo, trabalhando, com a vida. Ele lia muito, sempre teve biblioteca, lia muito literatura, lia tudo (*Ribamar Lobato*).

A sede por conhecimento de Zuza Lobato, assim como a perspicácia de Maria Izabel contrastam com o posicionamento que tiveram em relação à educação formal das suas filhas.

A mentalidade de papai e de mamãe era estudar só até o primário, e isso era o suficiente. Os colegas de papai diziam – Zuza não faz isso com tua filha. E papai, - Não, a mulher tem que ser preparada é para o casamento. Quando eu terminei o primário, foi exatamente quando iniciou [os cursos] o secundário e ginásio em Morros, então eu entrei no embalo (*Aparecida Lobato*).

Zuza promovia bailes e levava as filhas pra dançar. Sob os conselhos do pai, estas tinham que dançar com idosos, novos, bêbados, etc. Se o rapaz viesse convidá-las a dançar, Zuza não admitia que recusassem, tinham que dançar com todo mundo pra não contrariar ninguém. Com os namorados, recorda Maria José, era com quem menos dançavam.

Foi mais ou menos em 1951, por ocasião do nascimento de José Ribamar, que Zuza teve um derrame cerebral e desde então ficou com a saúde comprometida. Durante certo período fora transferido do seu trabalho em Morros para a cidade de Rosário, de modo que só era possível estar com a família durante os finais de semana. Entretanto, Zuza não parou com sua atuação junto às festas populares e, em 1976, chegou a construir o único clube que tinha em Morros naquela época, o Clube Juçara, devido ter sido construído de troncos de juçareira.

Zuza Lobato também teve uma inserção muito forte junto à igreja, acompanhava o padre nas visitas às comunidades, em batizados, nos festejos de São Bernardo, de Nossa Senhora Aparecida e nas atividades cotidianas da igreja. Por conta disto tinha uma proximidade muito grande com a população local, que lhe fazia muito convite para ser padrinho de seus filhos. Desta relação com a igreja e com a população local, Zuza chegou a aspirar cargos públicos na cidade, queria ser prefeito e assim poder fazer algo pela população local. Aspiração esta que nunca foi concretizada.

Entre as características mais marcantes de Zuza, seus filhos José Maria e Ivanilda destacam que ele era extremamente carinhoso, característica também ressaltada por José Carlos e Aparecida, esta última denominou o pai de beijoqueiro. Outra filha, a Mazeca, recorda que o pai tinha o hábito de andar de mãos dadas o tempo todo com sua Maria – como ele a chamava carinhosamente. Maria de Fátima destaca ainda que “Papai era compreensivo, preocupado com a família, tinha a preocupação de manter a casa sempre farta. Gostava de na hora do jantar alguém coçar a careca e as costas para ele relaxar”.

Assim como Maria Izabel, Zuza tinha um apreço muito grande pelas questões culturais. As quadrilhas organizadas por Zuza, sobretudo ao som das músicas de Luiz Gonzaga, eram apreciadas por todos das redondezas. Chegou a ter um conjunto de música, com uma bateria e realizava festas na cidade.

Por volta dos anos 1970, Zuza introduziu no bairro aquilo que ele denominou de *A voz de Santa Cruz*, uma espécie de serviço de alto-falantes que funcionou inicialmente à base de gerador porque ainda não havia serviço de luz elétrica. *A voz de Santa Cruz* cobria o bairro de mesmo nome e os bairros adjacentes, e objetivava simplesmente entreter a comunidade. O serviço ia ao ar sempre introduzido pela *Hora do Ângelus*⁵⁶, seguido de oferecimento de músicas e envio de mensagens para os casais de namorados. José Antônio, um dos locutores “oficiais” recorda que seu pai gostava de dizer assim: “A gente tem que mexer com essa juventude, fazer essa juventude vibrar, exercer sua jovialidade”.

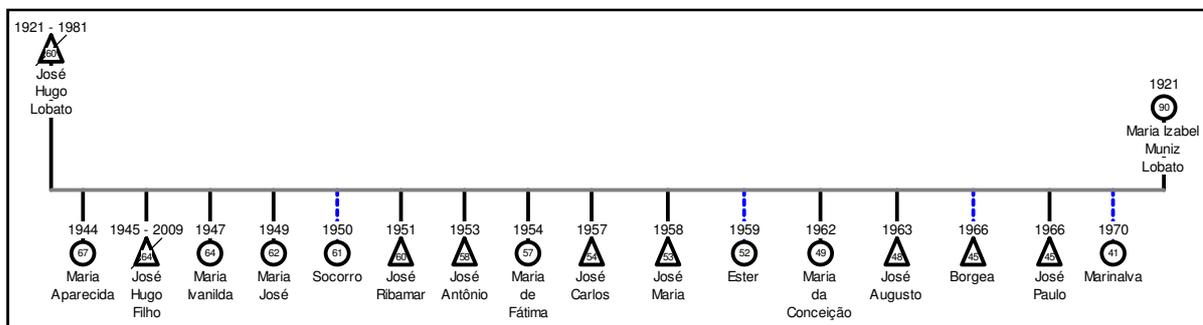
Todavia o apreço maior de Zuza era dedicado ao *bumba-meu-boi*. A população de Morros era muito pobre e Zuza via nessa manifestação uma possibilidade de aproximar as distintas classes sociais. Seu envolvimento de fato com o *Bumba-meu-boi* de Morros, enquanto organizador, iniciou em 1978.

Em 1981, aos 60 anos, Zuza falece em São Luís vítima de falência múltipla dos órgãos e de diabetes, e seu corpo trasladado para Morros. Em leito de morte Zuza pediu à sua família que não deixasse a “brincadeira” do *Boi* morrer.

Ao longo de 37 anos de união matrimonial, Maria Izabel e Zuza adotaram ainda mais de uma dezena de filhos. Dentre os quais os mais citados pela família, seja pela maior proximidade ou por maior período de convivência foram: Borgea (1966), Socorro (1950), Ester (1959), Marinalva (1970), Deusdedith e José Francisco (que não foi possível precisar a o ano de nascimento). Entretanto, outros foram citados: Cleusa, Wildes, Aparecida/Mocinha, Marina, Antônio, Carioca (falecido), Nonato e Erelene.

Além do legado do *bumba-meu-boi* de Morros, Zuza Lobato constituiu com sua Maria uma grande família.

⁵⁶ A *Hora do Ângelus* corresponde às 6, 12 e 18 horas e relembra aos católicos, através de orações, o momento da Anunciação feita pelo anjo Gabriel a Maria.



Genograma 2 - 1ª e 2ª gerações dos Muniz Lobato
 Fonte: Dados da pesquisa

5.1.3 As Marias e os Josés de Izabel e Zuza: 2ª geração

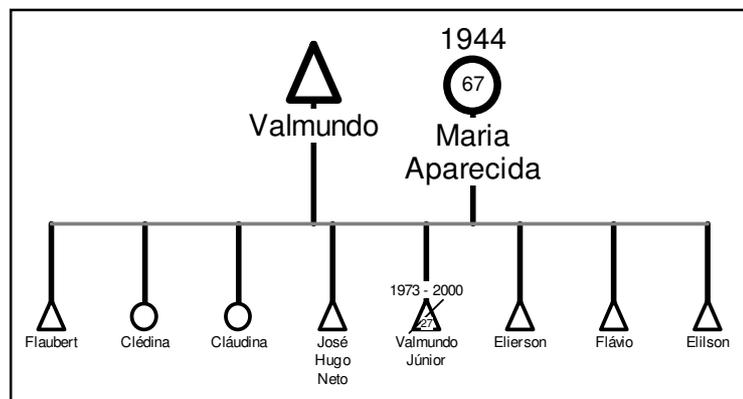
Além dos 12 filhos, o casal teve ainda mais três filhos que não sobreviveram⁵⁷.

1) Maria Aparecida, 67 anos, é a primogênita. Desde pequena se encantou com o universo da literatura. Na escola trabalhavam muito com a poesia e os sábados eram dedicados à sua escritura, leitura e recitação. Aparecida é amante da poesia e, desde pequena, cultiva o hábito de compor, inclusive compôs diversas toadas do *Bumba-meu-boi* de Morros. Através da sua inserção no movimento da terceira idade integra o *Bumba-meu-boi* da APAE em São Luís. Aparecida recorda do primeiro verso de sua autoria:

*Eu quisera ser um dia poeta
 Para fazer tudo falar
 Desde o grãozinho de areia
 Ao maior peixe do mar.*

Aparecida casou-se com Valmundo Conceição Reis em 1969 e teve oito filhos: Flaubert, Clédina, Cláudia, José Hugo Neto, Valmundo Jr., Elierson, Flávio e Elilson.

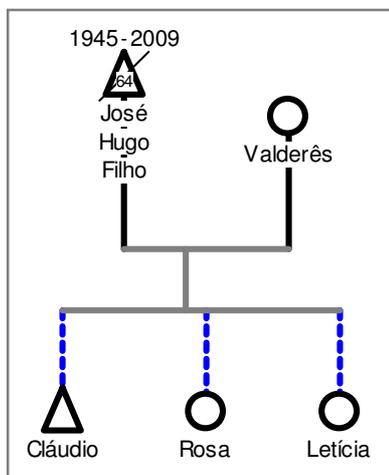
⁵⁷ Na década de 1940 no Brasil a taxa de mortalidade infantil era altíssima. A título de contextualização, de acordo com dados do IBGE as taxas de mortalidade infantil no Brasil que se situavam na faixa de 163,4 por mil em 1940, caíram para 87,9 por mil em 1980. (<<http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/duvidas/analfabetos.html>>).



Genograma 3 - Família de Aparecida
 Fonte: Dados da pesquisa

Aparecida iniciou sua trajetória profissional aos 16 anos. Em 1960 trabalhou em um laboratório de análises de um posto médico; em 1966 iniciou sua profissão de professora exercendo-a na Escola Normal de Morros e na TVE em São Luís, com o Telecurso e no Colégio Costa Rodrigues. No final da década de 1960, cursou Educação Física na Universidade Federal do Maranhão. Em 1969, teve seu primeiro filho e no ano seguinte mudou-se para São Luís. Foi a primeira filha a mudar-se para a capital, de modo que a maioria dos irmãos morou com ela. A ocupação do espaço da casa de Aparecida, isto é, a entre ajuda familiar para a habitação de familiares e outros, em muito se assemelha a de seus pais no passado, onde também passou muita gente. Contabilizando filhos, cunhadas e agregados, atualmente moram 14 pessoas em sua casa, entre eles, dois netos de uma filha que casou aos 15 anos.

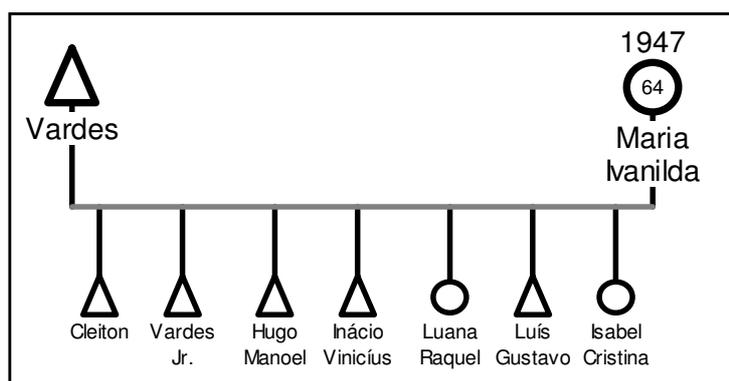
2) José Hugo Filho, Zuzinha, era o 2º filho da descendência e se fosse vivo teria 66 anos. Assim como seu pai, foi interno no seminário Santo Antônio em São Luís, mas, devido às suas peripécias, foi expulso porque fugiu do Seminário para assistir a um filme no Cine Passeio. Em 1970 começou a trabalhar na Central Elétrica do Maranhão, CEMAR, onde se aposentou. Aos 22 anos casou com Valderês Rego. Zuzinha adotou dois filhos e uma neta da esposa, Cláudio, Rosa e Letícia, respectivamente.



Genograma 4 – Família de José Hugo Filho
Fonte: Dados da pesquisa

Com a morte do pai em 1981, Zuzinha assumiu o domínio da organização familiar com bastante obstinação por quase três décadas, até ser acometido por um câncer em 2009. Zuzinha é lembrado por sua família como uma pessoa extremamente extrovertida que apreciava contar piadas e, ao mesmo tempo, bastante rigorosa em suas atitudes.

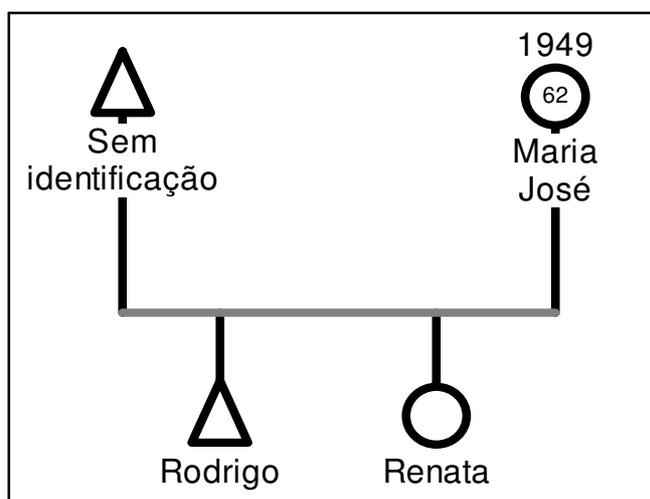
3) Maria Ivanilda, conhecida por Vanda, tem 63 anos. Casou aos 28 anos com Vardes Lindoso com quem tem sete filhos: Clayton, Vardes Jr., Hugo Manoel, Vinícius, Luana, Luís e Izabel.



Genograma 5 – Família de Maria Ivanilda
Fonte: Dados da pesquisa

Ivanilda mudou-se de Morros para São Luís em 1974, quando foi nomeada professora. Morou com a irmã Aparecida durante um ano e só saiu quando se casou. Recorda que, nos primeiros anos do casamento, era o pai quem pagava seu aluguel. Atualmente é aposentada e trabalha como representante de cosméticos.

4) Maria José, Mazeca como é chamada pela família, é a 4ª filha de Maria Izabel e Zuza, tem 62 anos, é mãe de Rodrigo e Renata, frutos de “produções independentes” como denominou. Entretanto, anterior a estes filhos, engravidou duas vezes, mas teve aborto espontâneo.

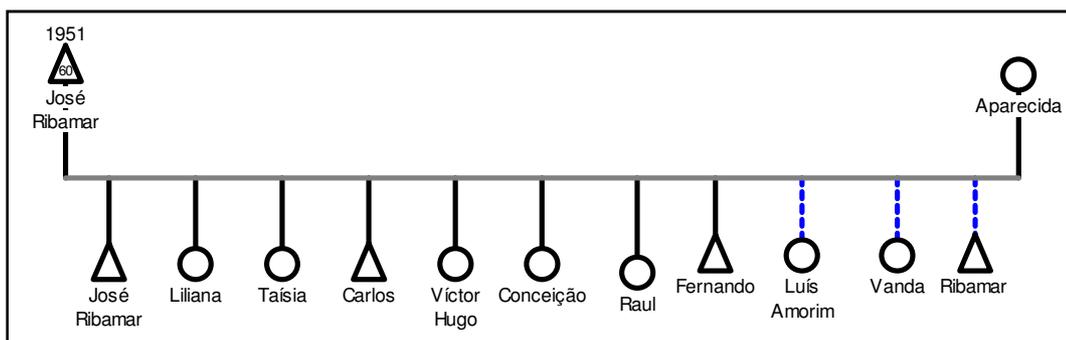


Genograma 6 – Família de Maria José
Fonte: Dados da pesquisa

Quando engravidou pela primeira vez, mudou-se para São Luís, e lá, também morou com sua irmã Aparecida. A escola que estudava em Morros não admitia mãe solteira, entretanto, pode contar com o apoio dos pais, ainda que muita gente os aconselhasse a colocarem a filha “pra fora de casa”. Contou também com o apoio do seu irmão adotivo, Borgea⁵⁸, que lhe convidou para morar em Florianópolis, onde residiu de 1976 a 1979. Foi a única da família a ter a experiência de residir em outro Estado. Incentivada afetiva e financeiramente por seu irmão adotivo Borgea fez o curso de Letras, cursou parte em Florianópolis, parte em São Luís. Em 1980 teve seu primeiro filho, Rodrigo. Trabalhou no magistério por um longo período e, há três anos, se aposentou.

⁵⁸ Borgea também foi vítima de preconceito social, quando estudante engravidou uma moça e também não pode mais permanecer na escola.

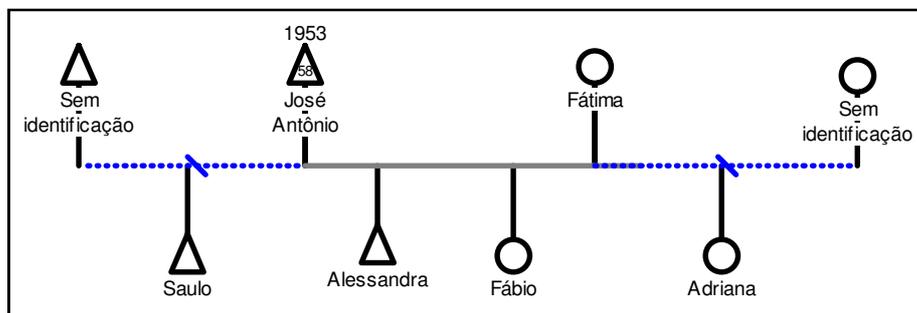
5) José Ribamar tem 60 anos, reside em Morros e é casado com Aparecida Ferreira Lobato, sua prima de segundo grau. Tiveram 12 filhos, dos quais três são adotivos. São eles: José Ribamar, Liliana, Taísia, Carlos, Víctor Hugo, Conceição, Raul, Fernanda, Luís Fernando, Vanda, Ribamar e Luís Amorim.



Genograma 7 – Família de José Ribamar
Fonte: Dados da pesquisa

Em 1972, com 22 anos, foi eleito vereador pelo Partido Social Progressista, mas em seguida abandonou a carreira política para dar continuidade aos estudos em São Luís, na casa da sua irmã Aparecida, onde morou dos 15 aos 25 anos de idade, e nesse período fez curso Normal. Retornou a Morros, constituiu família e anos depois, em 2009, foi eleito novamente vereador pelo Partido da República, coligação do Partido Democrático Trabalhista – PDT. Em sua trajetória profissional foi funcionário concursado dos Correios, professor e trabalhou muito anos no ramo de farmácia. Este último trabalho lhe deu bastante visibilidade em Morros, pois no período a cidade possuía apenas quatro farmácias, o que lhe resultou o codinome de “Riba da Farmácia”.

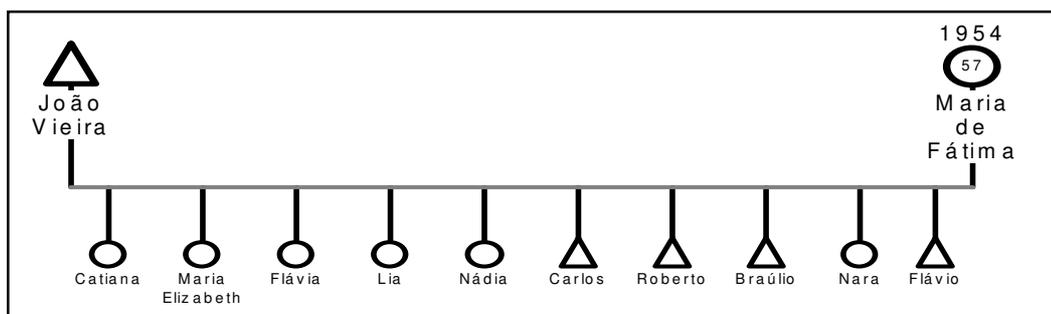
6) José Antônio, 58 anos, casado no civil há 29 anos com Fátima Tavares, tem dois filhos dessa união, Alessandra e Fábio. Ambos têm um filho de outro relacionamento, ele pai de Saulo, ela, mãe de Adriana.



Genograma 8 – Família de José Antônio
 Fonte: Dados da pesquisa

Apesar de José Antônio ser o sexto filho, foi ele o primeiro irmão a morar com Aparecida em São Luís. Quando jovem, tentou por duas vezes sair do Maranhão para trabalhar; uma delas, no Navio Escola e, noutra, com amigos, para São Paulo, no entanto, sua mãe não permitiu por considerar que o lugar dos filhos é próximo à família. José Antônio chegou a pensar em fugir, mas desistiu. Na vida profissional foi pioneiro na família no ramo da eletrotécnica e eletrocomunicações, setor onde trabalha com seu irmão José Maria e alguns sobrinhos.

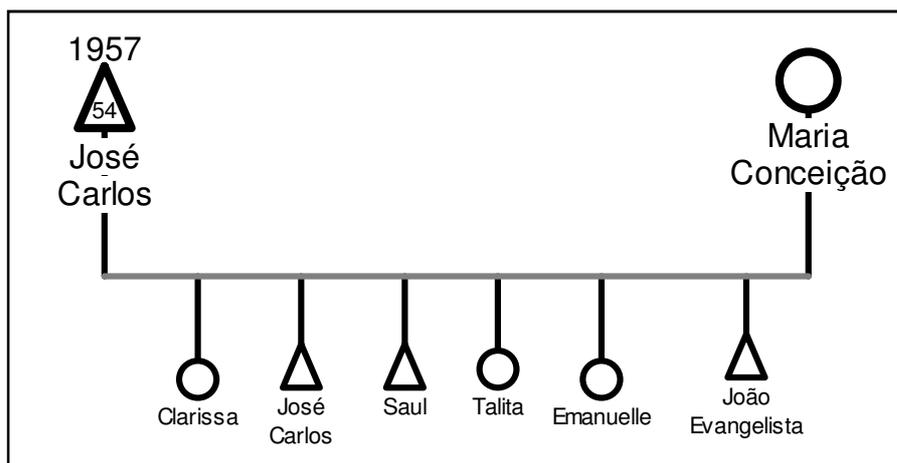
7) Maria de Fátima é a 7ª filha de Izabel e Zuza. Fátima iniciou o curso de Pedagogia, mas não chegou a concluir. Tem 57 anos, reside em Morros e é casada com João Vieira, com quem tem 10 filhos: Catiana, Maria Elizabeth, Flávia, Lia, Nádia, Carlos, Roberto, Braúlio, Nara e Flávio.



Genograma 9 – Família de Maria de Fátima
 Fonte: Dados da pesquisa

Também foi professora e, atualmente é aposentada e proprietária de um bar, às margens do rio Munim. Dos filhos de Izabel e Zuza, Maria de Fátima foi a única que nunca chegou a residir em São Luís. A voz é um dos seus maiores atributos. Além de contribuir com o canto nas celebrações litúrgicas, é uma das cantoras da *Vaca Malhada*.

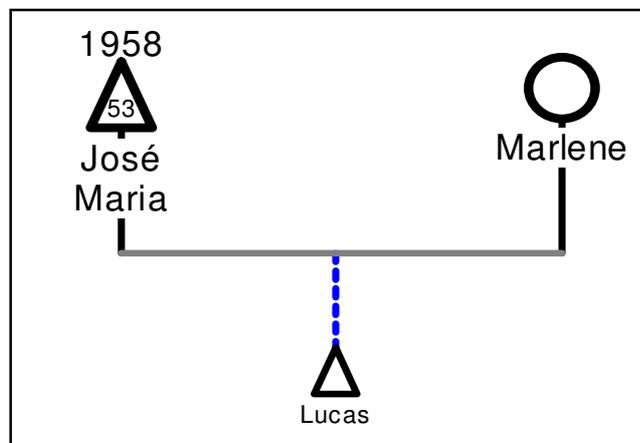
8) José Carlos é conhecido como Lobato e como tio Magrinho. Tem 54 anos e é casado com Maria Conceição Ferreira com quem teve seis filhos: Clarissa, José Carlos, Saul, Talita, Emanuelle e Mateus Evangelista.



Genograma 10 – Família de José Carlos
Fonte: Dados da pesquisa

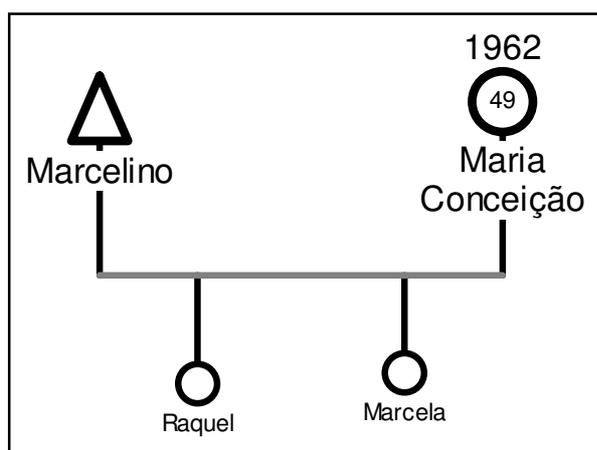
Assim como seu irmão Zuzinha, também se aposentou pela Companhia de Energia do Estado. Atualmente, além de administrar uma empresa no setor de eventos, negócio do seu ramo familiar, é secretário do meio ambiente do Município de Morros.

9) José Maria, 53 anos, mudou-se para São Luís em 1978. Seu casamento ocorre em maio de 1981, um semestre antes do falecimento de seu pai. Aos 22 anos de idade casa com Marlene Ferreira que na época tinha 40 anos. A história de amor que os levou ao casamento é baseada no aluno que se apaixonou pela professora. Relatam que por conta disso enfrentaram muitos obstáculos e preconceito por parte da família e da sociedade cuja resistência não foi o fato de serem primos, mas a diferença de idade. De um lado, os pais de Marlene não queriam porque, além de um menino, consideravam José Maria irresponsável. Por outro lado, Izabel não aceitava devido ao fato de Marlene ser mais velha que seu filho. O fato é que casaram e, anos depois, adotaram Lucas com poucos meses. José Maria trabalha no ramo das telecomunicações junto a seu irmão José Antônio.



Genograma 11 - Família de José Maria
Fonte: Dados da pesquisa

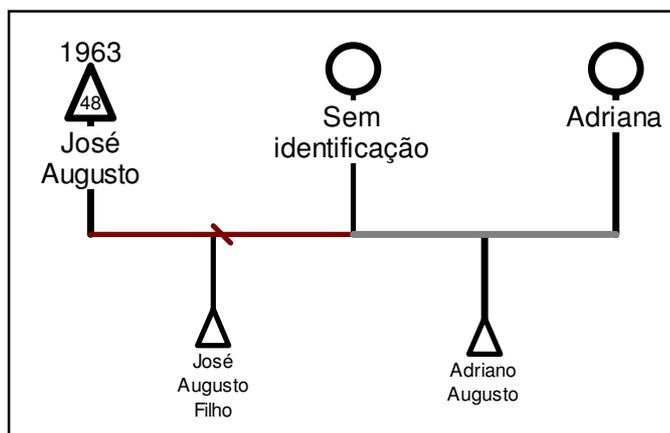
10) Maria da Conceição, 49 anos, pedagoga, mestra em Educação. É a filha mais nova entre as mulheres. Mudou-se para São Luís aos 20 anos de idade e morou com Vanda e posteriormente com sua irmã Mazeca. Entre suas atividades profissionais e sociais, como todas as suas irmãs, também trabalha com a docência sendo coordenadora de Ensino Fundamental no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e também coordena os Projetos de Extensão em Educação do Campo, desenvolvidos pela mesma universidade. É integrante do sindicato dos professores da UFMA e integra a Pastoral Familiar da paróquia da qual participa. Casou com Marcelino Muniz, apesar de relutar muito, pois é seu primo em 1º grau. Tem duas filhas Raquel e Marcela.



Genograma 12 – Família de Maria da Conceição
Fonte: Dados da pesquisa

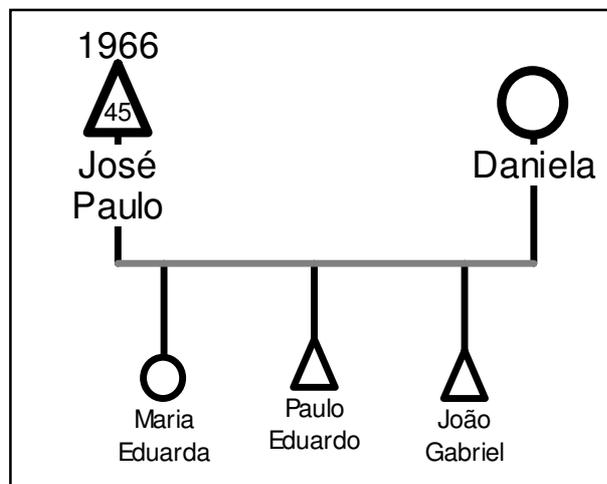
Com a morte de Zuzinha em 2009, Conceição assumiu a administração da casa materna, dada a idade avançada de Maria Izabel e, de algum modo, as articulações familiares, gozando de muita credibilidade por parte de toda a família.

11) José Augusto tem 48 anos. Em 1979, com 16 anos, também fez sua mudança de Morros para São Luís. Primeiramente morou com Aparecida, depois com Ivanilda, José Carlos e Mazeca. Fruto de um relacionamento anterior, em 1987, teve seu primeiro filho, José Augusto Muniz Lobato Filho, que mora com ele até hoje. Em 2003 casou com Adriana Moraes com quem tem um filho, Adriano Augusto Moraes Lobato. Atualmente José Augusto é empresário no ramo da eletrotécnica.



Genograma 13 - Família de José Augusto
Fonte: Dados da pesquisa

12) José Paulo, 45 anos, é casado com Daniela Luso com quem tem três filhos: Maria Eduarda, Paulo Eduardo e João Gabriel.



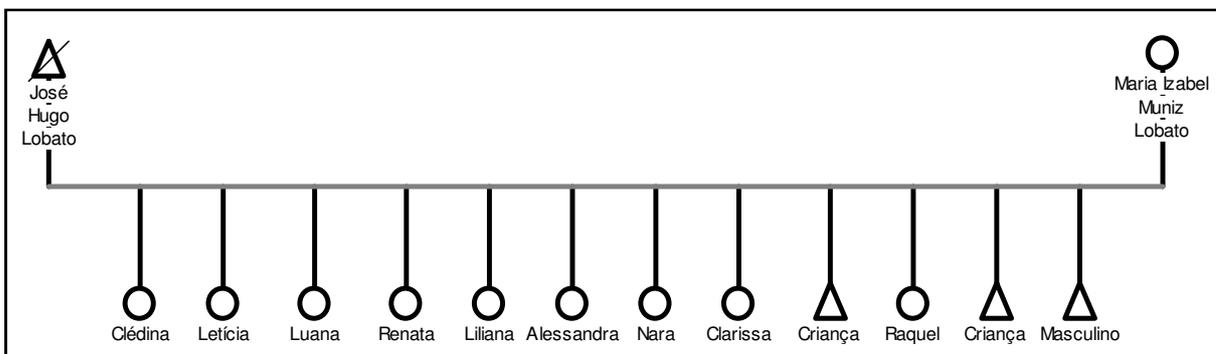
Genograma 14 – Família de José Paulo
 Fonte: Dados da pesquisa

Quando seu pai faleceu tinha 16 anos e admite que durante muito tempo ficou meio revoltado com o fato de pouco ter usufruído a companhia do pai que tanto admirava. Foi o último filho a sair da casa dos pais. Aos 20 anos de idade mudou-se para São Luís a contragosto. José Paulo também trabalha no ramo da eletrotécnica juntamente com José Augusto.

5.1.4 Os netos de Maria Izabel e Zuza: 3ª geração

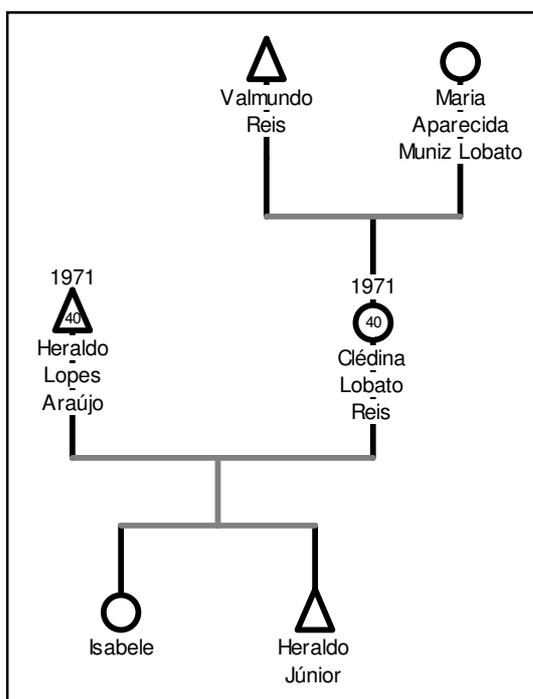
A terceira geração dos Muniz Lobato compreende 59 netos, dos quais 36 são do sexo masculino e 23 do feminino. A maioria ainda reside com os pais, mora ou já morou em São Luís. Excetuando os núcleos familiares menores como o de Mazeca, José Antônio, Zuzinha e José Maria e, também aqueles que possuem crianças, como o caso de José Augusto e José Paulo, alguns núcleos possuem algumas características bem peculiares. Os netos de Maria Izabel e Zuza dos núcleos dos irmãos Aparecida e José Carlos, sem exceção, participaram ou participam brincando no *Boi de Morros*. No núcleo de José Ribamar, a ala feminina possui forte inclinação para a área da educação. No núcleo de Maria de Fátima, há uma forte relação dos netos com a televisão e o esporte. No núcleo de Conceição, as netas de Maria Izabel são identificadas como “as meninas” com singular capacidade de relacionamento, “amigas”, “cabeças legais”.

Nesta geração optou-se por trabalhar de modo mais aprofundado com uma neta por ramo familiar.



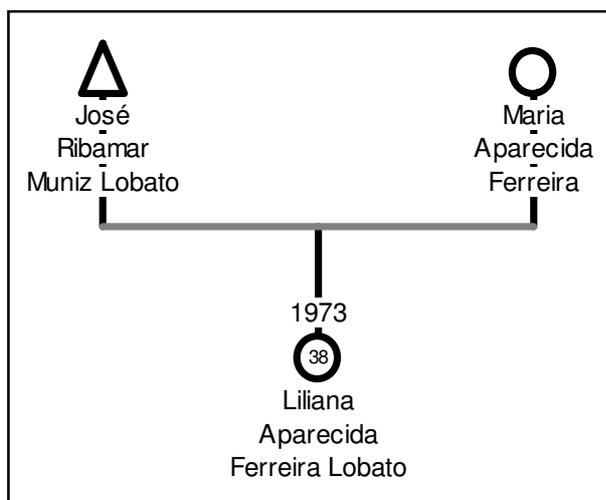
Genograma 15 – 3ª geração: neta por ramo familiar
 Fonte: Dados da pesquisa

Clédina Francisca de Assis Lobato Reis, 39 anos, formada em Letras e Direito, filha de Aparecida e de Valmundo Reis. Em 2005 uniu-se a Heraldo Lopes Araújo com quem tem dois filhos, Isabele Karine e Heraldo Júnior.



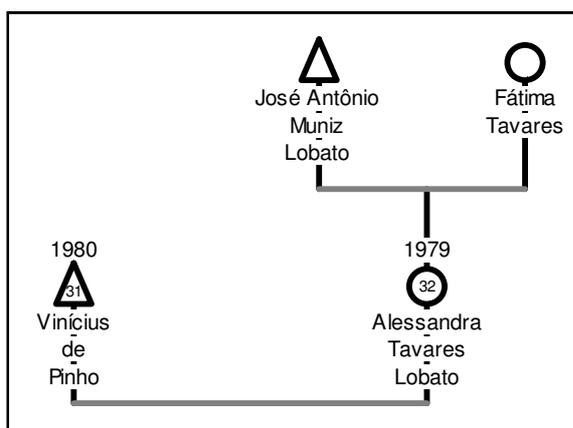
Genograma 16 – Família de procriação de Clédina
 Fonte: Dados da pesquisa

Liliana Aparecida Ferreira Lobato, 38 anos, a 2ª filha de José Ribamar e Aparecida Ferreira, nascida em Morros. Graduiu-se em Química e, nesse período, residiu em São Luís com os tios José Maria e Marlene. Atualmente reside em Morros, onde atua na área da educação trabalhando em três escolas, inclusive a de propriedade do seu ramo familiar.



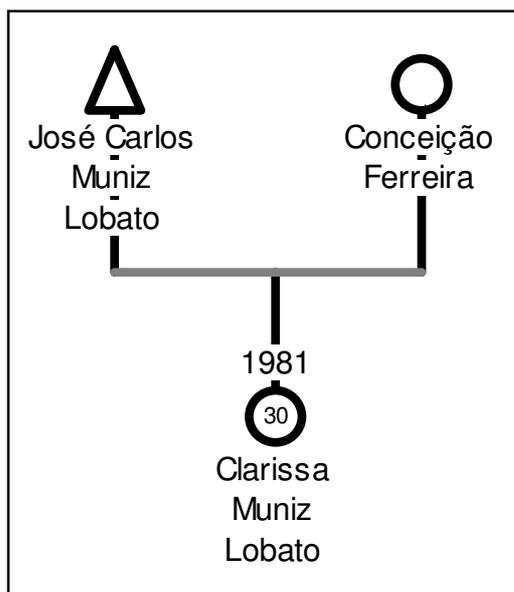
Genograma 17 – Família de origem de Liliana
Fonte: Dados da pesquisa

Alessandra Tavares Lobato, 31 anos, pedagoga, filha de José Antônio e Fátima Tavares, nascida em São Luís, onde reside e trabalha como professora. Em 2010 uniu-se em matrimônio com Vinícius de Pinho.



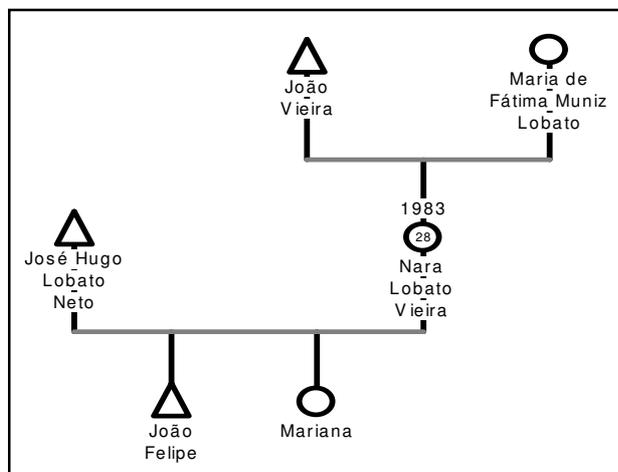
Genograma 18 – Família de procriação de Alessandra
Fonte: Dados da pesquisa

Clarissa Ferreira Lobato, 30 anos, é a filha mais velha de José Carlos e Conceição Ferreira, nascida em São Luís, cursa Filosofia na UFMA e, nos últimos anos, assumiu todas as questões administrativas referentes ao *Bumba-meu-boi* de Morros.



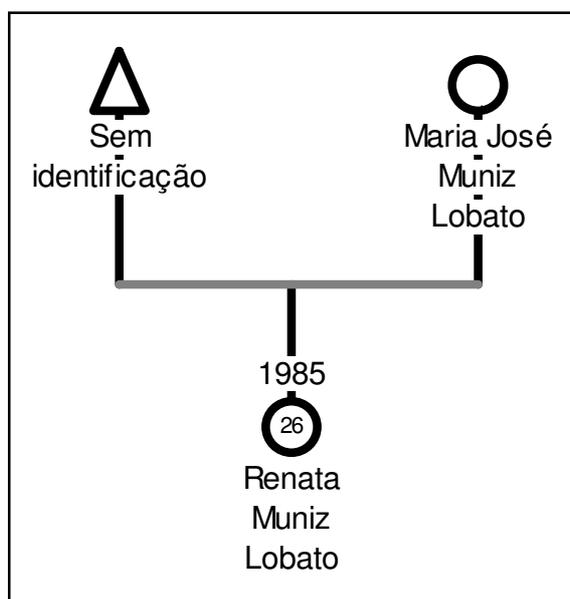
Genograma 19 – Família de origem de Clarissa
Fonte: Dados da pesquisa

Nara Fernanda Lobato Vieira, 28 anos, é filha de Maria de Fátima e João Vieira. Nascida em Morros e reside em São Luís desde 2004, quando se uniu a José Hugo Lobato Neto, seu primo, com quem tem dois filhos, João Felipe e Mariana. Nara é uma das coreógrafas do *Boi de Morros*. Dançar é uma das suas atividades preferidas.



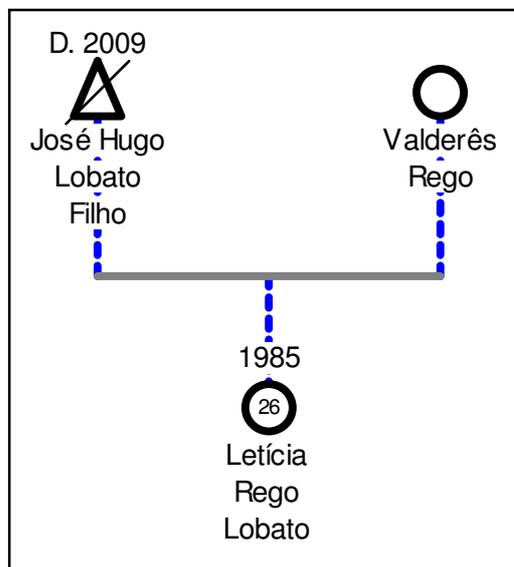
Genograma 20 – Família de procriação de Nara
 Fonte: Dados da pesquisa

Renata Muniz Lobato, 26 anos, filha caçula de Maria José, assistente social, nascida em São Luís e reside em Morros nos últimos quatro anos, onde trabalha.



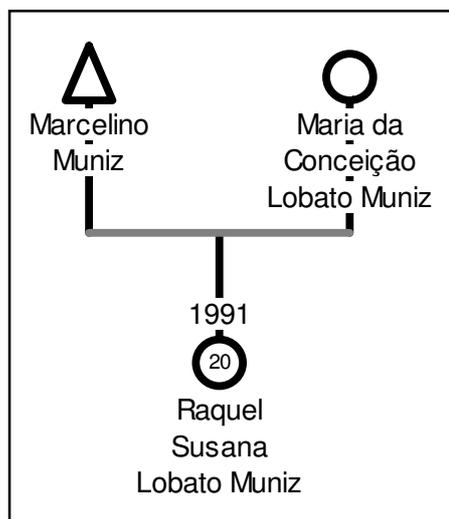
Genograma 21 – Família de origem de Renata
 Fonte: Dados da pesquisa

Letícia Rego Lobato, 22 anos, parda, estudante de Nutrição, filha adotiva de Zuzinha e Valderês, nascida em São Luís onde reside.



Genograma 22 – Família de origem de Letícia
 Fonte: Dados da pesquisa

Raquel Susana Lobato Muniz, 20 anos, filha mais velha de Conceição Lobato e Marcelino Muniz, estudante de Ciências Econômicas pela UFMA, nascida em São Luís, onde reside.



Genograma 23 – Família de origem de Raquel
 Fonte: Dados da pesquisa

Esta história de/da família poderia ter sido iniciada com a célebre frase introdutória das narrativas: “Era uma vez [...]”, entretanto, não caberia encerrá-la, ainda que textualmente, com a também célebre frase conclusiva das narrativas, inclusive das telenovelas: “E viveram felizes para sempre⁵⁹”. Há que se considerar que a história de família dos Muniz Lobato tem 90 anos, e nessas três gerações e nas seguintes, ainda há muitas histórias a serem narradas, inclusive a partir de diferentes perspectivas. Desse modo, retorna-se à questão inicial: “Quem és tu?” E, assim como *Alice no país das maravilhas*, que não soube responder a essa pergunta à Lagarta, a família Muniz Lobato também não tem resposta a esse questionamento: - “Quem são vocês”, *a família Muniz Lobato*? Certamente que em nove décadas de existência, a família deve ter mudado várias vezes, assim como *Alice*.

Todavia, não ter resposta não significa não se questionar, não ensaiar possibilidades, não pensar em um roteiro, em um *script* ou algo do gênero no transcurso da existência. Certamente existe algum tipo de (re)conhecimento, embora ainda não identificado, mas que há uma busca constante por definição. O filósofo Descartes buscou resposta a este profundo questionamento afirmando: “Uma coisa que pensa. Que é uma coisa que pensa? É uma coisa que duvida, que concebe, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente” (DESCARTES, 2000, p. 162-163).

Nessa dialética, nesse vir-a-ser, a presente história de família dos Muniz Lobato, isto é, o caráter humano dos materiais recolhidos, nos pareceu mais que suficiente para perseguir os objetivos da pesquisa em questão, aliás, transcende a isso e, nesse sentido, faz-se adesão ao pensamento de Malinowski:

Estudar as instituições, costumes ou códigos ou estudar o comportamento e mentalidade do homem, sem atingir os desejos e sentimentos subjetivos pelos quais ele vive, e sem o intuito de compreender o que é, para ele, a essência de sua felicidade, é, em minha opinião, perder a maior recompensa que se possa esperar no estudo do homem (MALINOWSKI, 1984, p. 34).

A história dos Muniz Lobato permite compreender práticas e contextos sociais nos quais se inscrevem não somente na ótica do consumo midiático, mas, sobretudo a partir do processo sócio-comunicacional familiar, lugar onde a vida familiar e o mundo social pulsam e tomam forma nos modos mais elementares da cultura, uma vez que o fazer do sujeito na sociedade revela quem é ele e quais seus sonhos, logo uma questão de identidade.

⁵⁹ Ainda que as histórias de família tenham um início, meio e fim como na estrutura das narrativas ficcionais, ou seja, há uma temporalidade mais precisa, o mesmo não ocorre na vida real, no sentido de se ter condições de precisar o tempo e o espaço de uma narrativa familiar.

6 INSTÂNCIA ANALÍTICA E INTERPRETATIVA

*Podemos agora retornar ao melodrama, ao que nele está em jogo, que é o **drama do reconhecimento** [...]. Uma luta por se fazer reconhecer (Martín-Barbero, 2003).*

Só depois de termos conhecido a superfície das coisas – conclui – nós podemos aventurar a procurar o que está por baixo. Mas a superfície das coisas é inesgotável (Ítalo Calvino, 1990).

A relação espaço-temporal na qual se deu, e ainda se dá, a vivência dos Muniz Lobato é marcada pelo estar junto com elevada frequência. Assim, o hábito das refeições em família, do futebol aos sábados, das missas dominicais, do rezar em família, das festas que iam (e continuam indo) juntos, do reunir-se em torno da televisão e do rádio, das reuniões familiares, dos ensaios e apresentação dos dramas, das quadrilhas, reisados, pastor, das cantorias, etc., dos cafés das tardes, das atividades laborais e, principalmente o encontro em torno das festas familiares e do banho no rio, é algo muito presente nessa família. Muito dessas práticas são evidenciadas através dos registros dos álbuns de família e também dos relatos.

Na casa de José Antônio, integrante da família que tem o maior acervo fotográfico da família, há registro de momentos bastante distintos de integração familiar, a exemplo do casamento de sua irmã Conceição, dos banhos no rio Munim, das rodas de cerveja entre irmãos e amigos, das apresentações do *Boi*, do cotidiano da casa de Maria Izabel. Em seu acervo fotográfico, José Antônio tem ainda recortes de jornais que fazem remissão à trajetória do Bumba-meu-boi de Morros.

No que diz respeito à história de família dos Muniz lobato, eles também foram relatados por outros integrantes da rede familiar, ou seja, para além dos informantes da investigação, isto é, de outros ramos excetuando as três gerações pesquisadas, foi possível conversar com um sobrinho e o marido de uma sobrinha de Maria Izabel.

Com o sobrinho de Maria Izabel, filósofo, residente em São Luís e com residência também em Morros, foi possível ter uma conversa informal sobre dois aspectos: a situação da cidade de Morros, principalmente no passado e questões concernentes a cultura popular do Bumba-meu-boi de Morros na sua relação com o passado e o presente. No que se refere à cidade enfatizou dois aspectos sócio-econômicos: o fato da base da economia local se restringir aos recursos da administração municipal e ao ciclo da andiroba, inclusive afirmando ser essa amêndoa, naquele contexto dos anos 1930/1940, um

elemento agregador da cidade e resgatando o fato de até hoje a cidade ainda possuir fábrica de sabão à base de andiroba. Sobre o bumba-meu-boi seu discurso destacou a descaracterização que o boi de Morros vem sofrendo ao longo dos anos, principalmente no aspecto relacionado à indústria cultural.

O diálogo que o marido da sobrinha de Maria Izabel estabeleceu comigo versou sobre sua percepção ao entrar naquela família, cujo fato foi narrado sem delongas. Oriundo de uma família que seguia as etiquetas no vestir, comer, falar etc., o então rapaz de modos refinados ao visitar os Muniz Lobato pela primeira vez no interior do Maranhão contou-me do seu estranhamento.

Quando eu ia comer, naquela bagunça - entre aspas - deles, minha mulher separava as coisas pra mim [...] eu ficava morto de vergonha [risos] ela colocava minha toalha separada deles. Daqui pra ali [gesticula] era a bagunça deles e daqui pra cá era eu. E eu tinha certeza que isso incomodava muita gente [...] e isso foi me forçando a aderir às coisas. Eles tinham o hábito aqui de comer no prato que a gente já comeu [...] e eu pensava: gente esse povo aqui é tudo índio! Uma vez lá em casa em São Luís eu fui fazer isso e mamãe me perguntou: onde tu aprendeste isso? E eu respondi, na casa da minha mulher. Hoje [a relação] é totalmente diferente, meus filhos dizem que eu sou mais a família dele que ela [sua esposa, mães dos seus filhos] e eles me agradecem por eu ter educado eles no convívio desta família (*Informante A*).

Ao mesmo tempo em que o informante continua falando da sua relação com sua família de origem, em contraponto ele fala do seu processo de adentramento na família Muniz Lobato. “Na minha família não tem grandes intrigas, mas é despedaçada, ela não se junta como essa aqui [...] e a gente se apaixona por isso aqui”.

Inicialmente eu confesso que me choquei com a cultura da família. No contato com eles eu fiquei me perguntando: o que eu vim fazer aqui meu Deus do céu? Mas eles são muitos fáceis de introduzir você no seio deles [...] eles vão te deixando à vontade, são muito alegres, solidários e afetivos, é uma característica marcante! Eles [os pais. Maria Izabel e Zuza] não ensinam isso de boca. Eles [os filhos] viram os pais sendo e são (*Informante A*).

Esse tipo de relação e adesão em torno da família, também foi possível observar em torno da *Vaca Malhada*, uma brincadeira que surgiu no âmbito da família e que foi ganhando adeptos da população de Morros e também de São Luís. Como é o caso de um grupo de moças de São Luís que todos os anos participam do ritual da morte do Boi de Morros, na cidade de Morros, que precede a brincadeira da *Vaca*. Esse grupo que se autodenominou de *Estrela da Vaca* tem toda uma organização: se articula para a viagem a Morros; providencia camisetas, uma espécie de abadá, se caracterizando de modo independente para participar do ritual.

Além dos membros da família, muitas outras pessoas circularam pela casa de Maria Izabel quando das minhas imersões a campo: pessoas que iam pedir aconselhamento a ela sobre que remédio caseiro

utilizar, pessoas amigas oferecendo algum produto para venda, namorados/as dos netos/as, um deputado amigo da família, integrantes do Bumba-meu-boi de Morros, o antigo e o atual pároco e tantas outras pessoas. Uma visita particularmente me chamou a atenção. Aquela que veio de São Luís conversar sobre a experiência dos Muniz Lobato no que se refere à realização do encontro bi-anual da família Muniz, a Munizada. Essa visita tinha o firme propósito de fazer algo do tipo com sua família, mas não sabia por onde iniciar.

Essas relações pessoais em torno da família me chamaram atenção. Há um vai e vem intenso de pessoas na casa da matriarca, tudo isso num clima de afeto, piadas, risos e re-encontros. Por conta disso, por várias vezes me senti motivada a ampliar o grupo de informantes da pesquisa para além do âmbito familiar nas três gerações, ou seja, ir além do âmbito familiar doméstico. Entretanto, me dei conta que devido ao tamanho da família e do recorte de três gerações, o grupo escolhido além de ser mais que suficiente para os propósitos da pesquisa estava no limite do que era possível realizar.

A família Muniz Lobato, assim como toda e qualquer família, se forma e se desenvolve a partir de um universo simbólico de *ideias-força*, capazes de orientar as ações e as interações. Assim, as narrativas que seguem expressam as *ideias-força* dos Muniz Lobato e contribuem para expressar seus valores, limitações, conquistas, sonhos, crenças, medos, etc.

6.1 Autoestima e processos de pertencimento

Referindo-se ao significado de ser família José Augusto destaca que “o ponto forte da minha família consiste na capacidade de reunir, nos momentos de confraternização, festas e também nas dificuldades”.

Em diversos relatos dos membros dos Muniz Lobato foi possível verificar o sentimento de pertencimento e autoestima imbuídos na família. Ao recordar o contexto da morte de seu pai, José Carlos o faz situando a si, à sua família e à população da cidade de Morros.

A perda deixa uma dor muito grande, né? [Referindo-se à morte do pai] Mas o que mais motivou a gente a dar continuidade nesse processo todinho foi [...] a concepção de Morros é que família ali desmoronava porque o esteio tinha se acabado. Aí foi a hora de a gente mostrar que ele soube deixar outros esteios, soube deixar realmente filhos bem formados na área da tradição familiar e na unidade que prevalece até hoje. Então foi uma perda, mas a vida nos ajudou a transformar isso em ganhos. Com a saída dele [do pai] de cena o questionamento: ah, agora acabou toda a produção que Morros tinha nessa área? Aí, isso me sensibilizou a continuar com o boi, porque a grande herança é a educação.

Eu recebi o título de filho ilustre da cidade esse ano. Eu tive a felicidade de nascer nesse lar abençoado (*José Carlos Muniz Lobato*).

Neste contexto, o fortalecimento do sentimento de pertencimento engloba a questão da autoestima, que funciona como instrumento de coesão e fortalecimento da identidade. Além disso, a percepção do *eu/nós* família se revela sempre em relação ao *outro*, como pode ser observado tanto no relato anterior, quanto no de Mazeca ao expor que “*Não querendo me gabar, mas eu acho que nós somos referência, graças a Deus somos uma família unida*”. A autoestima e sentimento de união, do estar junto, também é reverberado por outro irmão.

A família é grande e além dela ser grande ela tem essa diferença do encontro. A gente se encontra muito, quase todos finais de semana e quando possível a gente faz as festas e, desses encontros, quem a gente conhece? Só os parentes, só primos e, sem nenhuma modéstia, os sobrinhos são todos bonitos [risos] e acabam se encantando um com outro (*José Maria Muniz Lobato*).

A dimensão da festa e do encontro é bastante reverberada pelos integrantes da família, conforme se pode observar também no relato de Liliana Ferreira Lobato. “Tenho muito orgulho de ser dessa família. Ela se caracteriza pela união e pela festa. Ser neta de Maria Izabel é muito bom, ela é símbolo de uma mulher guerreira. Enfim, de saber [choro] que eu tenho uma família e que sou feliz pela família que tenho”.

As primas Alessandra e Renata percebem a sua família de modo relativamente similar. Ao caracterizá-la se valeram dos antônimos aberta e fechada, conforme pode ser observado nos relatos que seguem.

Orgulho de fazer parte, de ser. De ser exatamente Lobato, sabe? Eu percebo [...] Eu acho que tem dois aspectos que se misturam, ao mesmo tempo que é [...] que parece fechada, também é muito aberta. Porque eu já vi pessoas dizendo: vocês são muito fechados, metidos, querem chamar atenção, querem alguma coisa. E também, o contrário é verdade. As pessoas têm essa impressão. A gente se dá tão bem que a gente não tem necessidade, por exemplo, eu tô aqui eu não faço questão de procurar, de [...] ah, vou convidar uma amiga pra vir, pra me fazer companhia [...] a gente se dá tão bem e a gente se basta (*Alessandra Tavares Lobato*).

Alessandra inicia a caracterização dando ênfase naquilo que ela denomina de família fechada para exemplificar em seguida como sua família também é aberta.

É aberta no sentido assim, qualquer pessoa que chega de fora e que queira participar [...], por exemplo, se eu trazer uma amiga, e eu já fiz inúmeras vezes [...] a pessoa de fora ela é muito bem recebida, como os namorados, os amigos. Os primos, primas dizem, ei fulano, vem cá, toma uma cerveja, não sei o que [...] Então sempre teve isso, tanto que já houve várias situações na família e não é o meu caso, gente que veio namorar alguma

prima minha e terminam, e a pessoa não sai do nosso convívio, continua, porque a família é assim. As pessoas se sentem bem, gostam e permanecem (*Alessandra Tavares Lobato*).

Enquanto Alessandra exemplifica e percebe a abertura da família no sentido de acolher quem chega à família, isto é, numa perspectiva de acolhimento interno, sua prima Renata, ao mesmo tempo em que aprecia a postura relatada por Alessandra, busca e reivindica uma abertura que sai do espaço familiar e vai ao encontro das pessoas.

Como nossa família ela é sempre muito fechada, tudo, é todo mundo junto, é primo, né? E eu era uma pessoa [...] Como eu era muito comunicativa eu conhecia muitas pessoas. Inclusive, aqui em Morros eu conheço muita gente. Então eu não queria ficar só nesse ciclo aqui, eu sempre queria ir lá pra baixo, mamãe brigava. Tinha carnaval aqui, era no clube daqui, pra a gente ir no clube lá de baixo, Ave Maria! Era uma briga, não podia [...] e eu sempre quebrando essas coisas e eu ia, isso eu tinha 15 anos, né? Mamãe chorava muito, porque eu dizia pra ela: mamãe eu não sou de boate, nunca fui [...] mas, em Morros eu gostava muito de sair à noite, saía para clube de reggae, seresta, é o que tem aqui em Morros. Mamãe brigava comigo por causa disso (*Renata Muniz Lobato*).

Renata dá continuidade a seu relato afirmando que, devido a esse jeito de ser, conhece muita gente em Morros e que o mesmo não ocorre com suas primas, e isso, segundo ela, contribui para as pessoas terem essa impressão de família fechada.

[...] as pessoas tinham essa coisa de ah, o pessoal do Botequim [bairro], é besta. E quando eles me conheceram me diziam: Renata a gente tem uma visão de vocês totalmente diferente. E as primas que andam comigo foram começando a se relacionar também [...] e como na família, eles, eles [...] era sempre namoro de primo com primo, e eu nunca namorei primo, né? Meu namorado é de fora [...] e aí eu queria tá com ele também, e pra tá com ele eu tinha que sair do núcleo da família. E tinha essa briga o tempo todo. Eu dizia: mamãe, mas eu não sou que nem meus primos. Eu não gosto de tá aqui o tempo todo, eu tenho minhas amizades, então eu não quero [...] por isso ela sofria muito, porque sempre queria me comparar. Eu não fazia nada demais, mas mãe, né? Muito preocupada. Desde sempre eu sou assim (*Renata Muniz Lobato*).

Ser ou não ser, eis a questão - O sentimento de pertencimento dos Muniz Lobato não ocorre somente na relação entre ser uma família aberta e/ou fechada conforme as percepções anteriormente relatadas. Esse sentimento em alguns momentos se dá em uma espécie de “identidade encoberta” conforme pode ser observado nos relatos que seguem.

Foi na minha pré-adolescência que eu realmente descobri minha história de vida, né? Que o meu pai que eu achava que era meu pai, era na verdade meu avô, minha mãe também, minha avó. Na verdade eu sou filha de Cláudio, que eu considero meu irmão, que é filho só de mamãe. Eu tinha entre 9 a 11 anos quando me contaram. Eu fiquei triste, porque no começo eu não quis aceitar, mas aí, como a gente não pode mudar o passado, né? [...] eu fiquei com medo, eu disse: meu Deus! Todo mundo já sabe, eu era a

única pessoa que não sabia. Depois fui me acostumando e depois foi tranquilo (*Letícia Rego Lobato*).

Letícia recorda que a verdade foi revelada por Zuzinha, quem ela considera seu pai realmente e fala da sua aflição ao tomar conhecimento da sua nova identidade.

No momento que eu descobri minha história eu fiquei muito triste, foi uma confusão na minha cabeça: meu Deus, eu sou ou eu não sou? Mas, depois que passou essa confusão [...] pra mim é como se não existisse essa diferença, me considero sendo da família, como sendo de sangue, não mudou o tratamento, a minha amizade com as pessoas, com as primas. Eu sinto que o amor das pessoas por mim é verdadeiro e pra mim isso é muito importante e por ser o que família é, unida, que tem essa coisa de afeto, de conseguir trazer as pessoas pra dentro da nossa família, a festividade, de participar de todos os eventos, de a gente tá sempre muito junto. (*Letícia Rego Lobato*)

Com Alessandra acontece algo similar. Quando os pais de Alessandra, José Antônio Lobato e Fátima Tavares se uniram, eles já vinham de outra relação conjugal e cada um já tinha um filho. Alessandra narra que essa configuração familiar dos seus pais fez com que, durante certo período, isso lhe parecesse meio confuso a ponto de pensar não ser filha do seu pai.

Houve um tempo que eu achava que não era filha biológica de Lindão [seu pai, José Antônio], mas assim, na teoria eu me considerava [...] eu achava que eu era filha do pai da minha irmã, não sei [...] aí, depois quando eu fiquei adolescente eu perguntei numa boa pra Lindão. Ah, e porque vocês não me falaram antes, então? Ele disse: - Minha filha eu acho que tua mãe não queria, não sei o que [...] Acho que assim, eles se conheceram na fase da separação dela, coisas da sociedade daquela época, talvez estivessem casado no papel ainda, não sei direito, eu nunca me interessei por essa parte, em perguntar sobre essa minha confusão (*Alessandra Tavares Lobato*).

Se por um lado Alessandra destaca em seu relato a suspeita de não ser vir filha biológica do pai, por outro lado ela fala disso com naturalidade chegando até afirmar que, independente de qualquer resposta à sua suspeita ela se considerava filha legítima, ou seja, havia um reconhecimento da relação pai e filha independente da configuração familiar. Esse reconhecimento de uma identidade paterna independente dos laços biológicos paternais também é percebido em Renata na sua relação com seu tio.

Eu fui criada pela minha mãe, né? Sem meu pai [...] na época meu pai biológico não registrou a gente. Desde que eu era criança [...] tinha o irmão da minha mãe, o Zé Paulo que morou lá em casa por um bom tempo. Então, a figura de pai era ele, e ele me ensinou a chamar ele de pai. Inclusive eu chamo ele de pai até hoje. E ele morou lá em casa até meus 15 anos de idade. Quando eu era criança quem costumava me levar para escola era ele. É ele quem eu chamo de pai. Rodrigo, meu irmão, nunca se acostumou a chamar ele de pai, chama de tio, mas tem ele como um pai também (*Renata Muniz Lobato*).

Nos três relatos anteriores é possível perceber configurações familiares totalmente distintas, entretanto, percebe-se a similitude na concepção de família para além das questões sanguíneas.

Quando toca pra um, toca pra todos - A família Muniz Lobato vivenciou diversas experiências que demonstram que valorizam as relações interpessoais através de interações intra e extra-familiares. A exemplo de Maria Izabel e Zuza que mesmo tendo uma família extensa, adotaram diversos filhos; de Aparecida que acolheu a maioria dos seus irmãos na sua casa em São Luís e dos demais irmãos que posteriormente se acolheram. Enfim, diante das crises familiares a busca por soluções e apoio coletivo, como no caso de doenças, mortes, separações.

[...] quando algum irmão tá com algum problema, a gente corre pra ajudar, faz uma reunião de família [...] seja financeiramente, sei lá, com alguma coisa a gente ajuda [...] eu mesma quando engravidei, meus pais me deram todo apoio. Morei com Aparecida depois com Vanda. Zuzinha e Conceição me incentivaram muito a comprar minha casa (*Maria José Muniz Lobato*).

José Ribamar lembra que “Zuzinha tomou a rédea da família após a morte de papai. Todos os irmãos são preocupados uns com os outros”. De acordo com Conceição “a solidariedade é algo muito forte na família [...] não tem uma pessoa na família que a gente diga fulano de tal é ruim, não socializa, não compartilha não se compadece [...] é algo muito peculiar da família”.

As relações de trabalho permeadas pelas práticas de ajuda mútua na família Muniz Lobato é algo que se faz bem presente tanto dentro de um único núcleo familiar como entre núcleos. Em núcleos específicos, por exemplo, a família de José Carlos, cujos membros todos são envolvidos com as questões administrativas e culturais do Boi de Morros. Independente das atividades do Boi, ou em decorrência das atividades e experiência de produção do Boi, este ramo familiar possui uma empresa no ramo de produção de festas, a Lobato Eventos, que trabalha com diversos tipos de cerimoniais (15 anos, formaturas, casamentos, etc.). No que se refere ao núcleo do José Ribamar, uma parte significativa da família trabalha em uma escola de Ensino Infantil e Ensino Fundamental de propriedade da família. No ramo das telecomunicações, a parceria de José Antônio e José Maria e alguns sobrinhos. No ramo da eletrotécnica, também trabalham juntos os irmãos José Paulo e José Augusto acrescido de sobrinhos.

Por essas e outras questões é que Raquel percebe a solidariedade vivenciada por sua família como um valor que foi transmitido de geração em geração.

A família preza por alguns valores que tem se perdido hoje em dias. Os valores que os nossos velhos avós ensinaram e ensinam até hoje. Os valores de solidariedade. Minha avó sempre fala isso até hoje, não só fala, ela mostra isso em suas atitudes, sempre foi

uma pessoa que deu a apoio a quem quer que seja que chegasse em casa doente, ela recebia (*Raquel Muniz Lobato*).

Raquel resgata que anualmente sua avó Maria Izabel realiza em sua residência o “almoço dos pobres”. Ela faz questão de enfatizar que o almoço é iniciativa da avó e que todos os seus tios participam. “Ela sempre gostou de fazer esse almoço. Porque aqui nessa área, nessa comunidade tem muita gente pobre. E vem gente de fora, de outras redondezas também. Vovó que organiza com os filhos. Vovó faz isso desde que eu me entendo por gente”.

6.2 Questão étnico-racial

Na família Muniz Lobato, a questão racial é relevante desde a união do casal-base. Devido à condição social de Maria Izabel, pobre e negra, a família de Zuza, de descendência portuguesa, foi radicalmente contra o casamento, sobretudo o pai. Desse modo percebem-se dois marcadores sociais, o econômico e o racial.

Aparecida relembra que, anterior ao casamento, seus pais pertenciam a classes sociais distintas e chama atenção para o *status* que cada um gozava ou não a partir destas.

A família Lobato era uma família de classe média e a família de mamãe [Muniz] era pobreza [...]. Eram duas irmãs e eles dois irmãos. A mãe de mamãe era mãe solteira. Então elas eram discriminadas porque eram muito pobres e negras. Então não queriam de jeito nenhum esse namoro (*Aparecida Muniz Lobato*).

Os casamentos ao mesmo tempo em que revelam alianças, por outro, estabelecem sanções. Historicamente os padrões de união foram reveladores dos termos em que as relações são estabelecidas e concebidas por uma sociedade e, conseqüentemente, das relações interraciais.

A questão racial, por sua vez, é retomada na família também através das brincadeiras infantis pondo foco na corporalidade, nos estigmas e nos juízos relativos à "cor".

José Antônio quando criança apelidou seu irmão José Ribamar de “*Café Torrado*”, por este ser um dos membros mais escuro da família, após ter sido repreendido pelos pais, astuciosamente trocou o apelido para “*Cor de Brasa Acontecida*”.

Os dois fatos caracterizam raça como um operador de diferença. Assim, a identidade enquanto processo social só pode ser compreendida vinculada à produção da diferença, uma vez que a construção social costuma se produzir num contexto caracterizado por relações de força.

Os membros da família Muniz Lobato se auto-identificaram⁶⁰ na questão racial do seguinte modo: na primeira geração, Zuza Lobato, da raça branca e Maria Izabel negra; na segunda geração 03 brancas (Aparecida, Zuzinha, Maria de Fátima); 03 negras (José Ribamar, José Antônio e Conceição) e 06 pardas (Maria Ivanilda, Maria José, José Carlos, José Maria, José Augusto e José Paulo); na terceira geração uma negra (Clédina), 02 brancas (Clarissa e Renata) e 05 pardas (Liliana, Alessandra, Nara, Letícia e Raquel)⁶¹.

6.3 A moradia, a vivência no bairro e na cidade

Esses três elementos, entre outros, revelam e reforçam os laços de famílias existentes. Um fato que chama a atenção na família Muniz Lobato é o tamanho das suas residências. Em geral são grandes, de dois pisos, possuem terraços, varandas e quintais. Isso sem contar no número de quartos, geralmente superior a três, e a quantidade de cadeiras e sofás distribuídos pelos ambientes, fazendo alusão de que realmente o lugar é *praticado* e circula bastante gente pelas moradias.

Atualmente na residência de José Maria, por exemplo, moram apenas três pessoas, ele, a esposa e o filho, entretanto, a casa é de dois pisos, possui um grande terraço e cinco quartos. Ele justifica o tamanho da casa dizendo que no passado já passaram oito sobrinhos que vinham de Morros para estudar em São Luís e, em seguida, esses sobrinhos retornavam a Morros ou casavam. José Maria menciona a irmã mais velha, Aparecida, dizendo ser ela, nesse sentido, o caso clássico da família. “Ela constrói desde que casou. Todo tempo ela tá construindo, ela é tipo formiga, nunca acaba de construir” [risos]. Cabe lembrar que Aparecida foi a primeira filha de Maria Izabel e Zuza a se mudar para São Luís e boa parte dos seus irmãos chegaram a morar com ela, pois à proporção que iam terminando o ginásio em Morros, mudavam-se para São Luís para continuarem os estudos.

A relação da família com a casa, isto é, a delimitação do espaço físico, é algo que realmente chama a atenção. No passado, desde a união de Izabel e Zuza os relatos sobre a casa são feitos tendo presente o acolhimento, o encontro de pessoas, dando o sentido de “casa aberta”. Atualmente, os filhos e netos de Maria Izabel e Zuza residentes em São Luís passam seus finais de semana em Morros, enchendo

⁶⁰ De acordo com o IBGE, usou-se o critério de cor ou raça conforme característica declarada pelos entrevistados de acordo com as seguintes opções: branca, preta, amarela, parda ou indígena.

⁶¹ No caso de Zuza pai e Zuza Filho, a família os identificou. No caso da terceira geração tomamos com base apenas as oito netas que participaram de modo direto dos procedimentos metodológicos adotados na pesquisa.

a casa de Maria Izabel. Além dos dois filhos que residem em Morros, Ribamar e Fátima, três outros filhos de Izabel residentes em São Luís, também possuem casas na cidade natal.

Para reunir tanta gente, foi construído ao lado da residência de Maria Izabel um salão intitulado “Cantinho da Felicidade”. É nesse espaço que se dão os momentos de sociabilidade, como os almoços familiares, aniversários, reuniões, etc.

Além desses encontros, a família chegou a possuir momentos formais de reunião. Durante certo período, após o falecimento de Zuza Lobato, filhos e netos residentes em São Luís se reuniam todas as segundas-feiras. Essas reuniões congregavam um bom número de familiares, o que necessitava de um mínimo de infra-estrutura, como lembrou Ivanilda ao justificar a quantidade de cadeiras que tem em sua casa. “Toda segunda feira a gente tinha encontro para rezar, trocar ideias, bastava ter um problema [...] Ele que organizava esses encontros das segundas-feiras. Mas deixamos de nos reunir assim” [...] (Ivanilda Lobato).

Renata, filha de Mazeca, recordou sorrindo que num determinado momento da sua trajetória de vida - pelo seu jeito autêntico e meio rebelde - foi por diversas vezes pauta dessas reuniões familiares.

Clarissa também fala da peculiaridade da família Muniz Lobato em fazer reunião e esclarece como se dá essa prática em sua casa.

Lá em casa a gente sempre faz as reuniões [...] a gente sempre fica imaginando: ai, meu Deus é carão! Mas papai sempre faz assim [...] de um jeito [...] “Olha hoje à noite eu quero conversar com vocês” [...] Tá bom, 7h todo mundo em casa, ninguém marca nada. Aí, 7h a gente vai, começa com uma oração e depois a gente vai conversar. Se tem algum problema no namoro de alguém, isso é compartilhado com todo mundo [...] como fazer, como ajudar, se há algum problema na escola, de saúde, ou de comportamento mesmo, então sempre a gente está conversando (Clarissa Ferreira Lobato).

A relação espacial da família encontra-se presente também na localização das moradias. Tanto na cidade de Morros quanto em São Luís, os ramos familiares se concentram praticamente nos mesmos bairros, favorecendo desse modo maior convívio e proximidade. Nesse sentido, o bairro pode ser entendido como apreço ao local, às raízes, como um lugar praticado, conforme se refere De Certeau (1994), ou como uma espécie de mediador sociocultural que introduz novos sentidos do social e novos usos sociais, conforme Martín-Barbero (2003).

Uma das principais atrações da cidade de Morros são os banhos propiciados pelas águas límpidas dos rios Munim e Una. O bairro Santa Cruz, conhecido popularmente como Botequim é banhado pelo rio Munim, local de referência no cotidiano familiar, conforme relata José Carlos [...] então, uma das rotinas

era tomar banho no rio Munim. A nossa infância é marcada pelo rio. Na verdade a família continua sendo muito festeira.

Na juventude de Conceição, uma campanha chegou a ser feita em prol do rio Munim. Conceição recordou que juntamente com seu irmão José Carlos integrou o grupo de jovens de inspiração católica. A proposta apresentada ao grupo através do seu líder José Carlos era preservar o rio que cortava a cidade, a ação além da conscientização dos ribeirinhos que poluíam o rio, objetivava propiciar condições para que os resíduos fossem destinados a um local adequado e para isso, se fez necessário reivindicar junto ao poder municipal. Atualmente José Carlos é Secretário Municipal do Meio Ambiente.

Se o rio Munim marcou a trajetória da segunda geração é na terceira geração que ele aparece de modo mais contundente. Depois da casa da “vovó Maria Izabel”, o local mais praticado pela terceira geração em Morros é o rio Munim. Sem exceção, todos os netos de Maria Izabel e Zuza entrevistados fizeram alusão ao rio.

Em Morros eu gosto muito de tomar banho no rio. E gosto desses momentos aqui, às vezes a gente nem sai, fica aqui na casa de vovó. Esse espaço aqui tem história [risos]. Em São Luís em relação à diversão, eu saio muito também, vou pra festa, pra boates [...] É diferente lá e aqui. É outro ambiente, são outros ares. Aqui a gente respira um ar diferente, historicamente a gente sempre vinha, aí fica aquele gostinho de coisa boa, de aconchego. Lá também [em São Luís] a gente se reúne muito, mas aqui [Morros] como é uma coisa mais fixa, todo mundo converge pra cá (*Raquel Lobato Muniz*).

O município de Morros dispõe de poucas opções de lazer e entretenimento, entretanto, esse fator não se reflete na narrativa da família, pelo contrário, Morros é sinônimo de entretenimento mesmo quando comparada a São Luís.

A gente ficava contando os dias pra chegar 1º de Julho pra irmos pra Morros. E a gente passava o mês inteiro aqui [...] aí tem o rio, ele é muito presente na minha memória, nesse período. Como Morros é cercada de rios a gente se criou próximo do rio, gostando muito do banho, muito próximo mesmo da natureza. [...] a gente já tomava café de biquíni porque já sabíamos que íamos pro rio (*Clarissa Ferreira Lobato*).

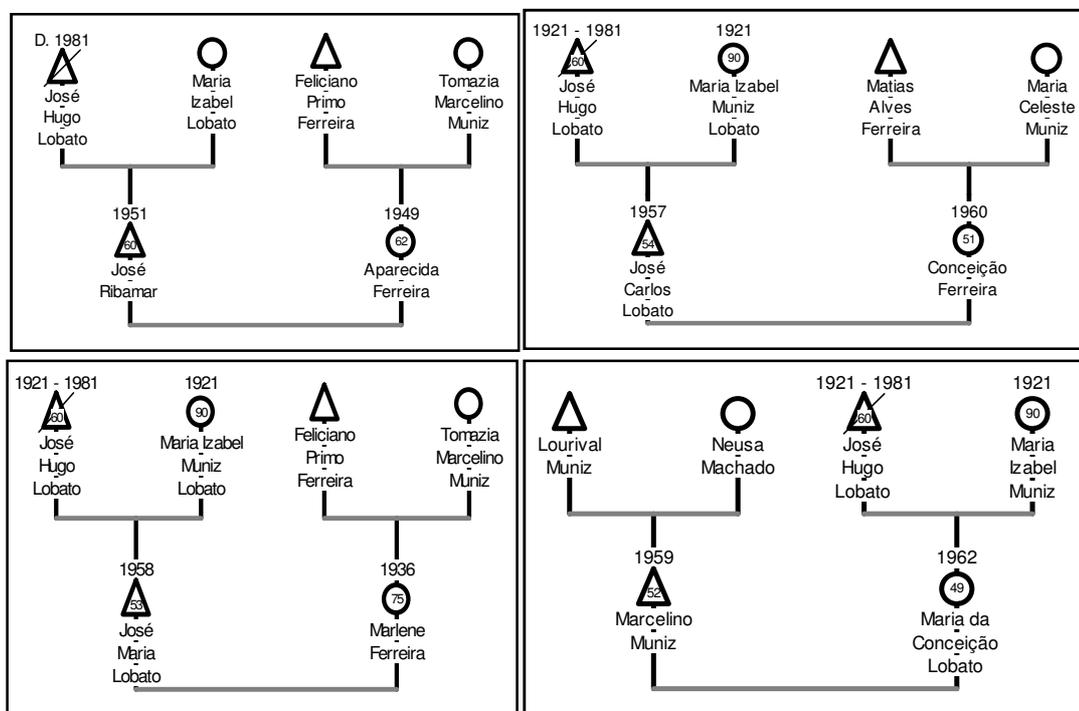
Apesar de Clarissa se referir ao rio no passado, ela, assim como seus primos, continuam sendo frequentadores do rio, como é o caso de Nara que relata o cotidiano dos seus fins de semana em Morros.

Em Morros eu gosto de ficar em casa, ir pro rio, vir pra casa de vovó, ir ao sítio, ficar na praça conversando. Difícilmente a gente passa final de semana em São Luís e quando ficamos lá, a gente vai para casa de familiares, ou vai ao cinema e shopping com as crianças (*Nara Lobato Vieira*).

A família chegou a construir em mutirão uma praça com quadra de esporte no bairro e é nesse lugar que se dá as festividades maiores, como o ritual da morte do Boi de Morros, o treino do time Brasil, entre outros.

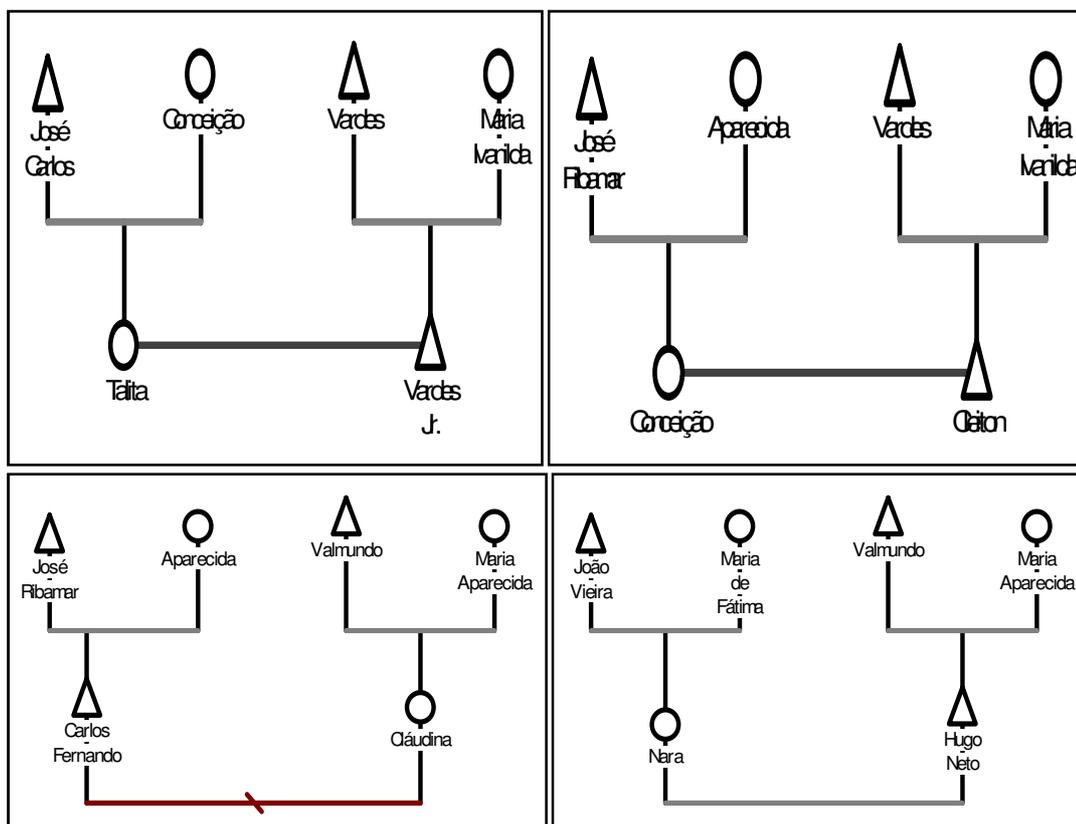
6.4 As relações consanguíneas como fator de sociabilidade

Outro elemento que propicia o estar junto da família são as relações consanguíneas constituídas na família. O namoro e casamento entre primos é uma prática social bastante comum na família Muniz Lobato. Nas três gerações estudadas verificaram-se pelo menos oito ocorrências. Na segunda geração temos a união de José Ribamar e Aparecida, primos de 2º grau; José Carlos e Maria da Conceição, primos de 3º grau; José Maria e Marlene, primos de 2º grau e, Maria Conceição e Marcelino, primos de 1º grau. Na terceira geração, também há quatro ocorrências, cujos primos são todos de 1º grau: Talita e Vardes, filhos de José Carlos e Maria Ivanilda, respectivamente; Clayton e Conceição; filhos de Maria Ivanilda e José Ribamar; Hugo Neto e Nara, filhos de Aparecida e Fátima, respectivamente; e Cláudia e Carlos Fernando, filhos de Aparecida e Ribamar, respectivamente.



Genograma 24 - Relacionamentos consanguíneos na 2ª geração

Fonte: Dados da pesquisa



Genograma 25 - Relacionamentos consanguíneos na 3ª geração
 Fonte: Dados da pesquisa

Para Conceição há pelo menos duas possíveis explicações para que os relacionamentos entre primos seja uma recorrência:

A família é muito grande e há uma certa frequência de estar juntos. Todo mundo junto em vários locais [...] No início creio que seja o fato da cidade [Morros] ser pequena, depois creio que seja o estar junto com muita frequência, mas isso é senso comum! Mas isso também se vê em outras famílias de Morros. É interessante que, mesmo do ponto de vista religioso, onde o padre dava conta da vida de todo mundo, isso não era impedimento. Agora mesmo, dia 12 de fevereiro [2011] vai ter um casamento entre primos. No direito canônico da igreja o casamento entre primos de 4ª geração é consentido (*Conceição Muniz Lobato*).

Aparecida que tem dois filhos com essa configuração familiar, e que possui uma das maiores casas dentre os irmãos, aspirava manter todos os filhos em sua casa, mesmo depois de casados.

Eu queria que meus filhos casassem e ficassem morando aqui. Cada filho tem sua suíte aqui. Mas minha mãe sempre disse que isso não ia dá certo [...] ela dizia: minha filha isso não vai dá certo porque depois casam e a relação é outra (*Aparecida Muniz Lobato*).

Clarissa, que atualmente namora um primo e, anteriormente namorou outro, relata pelo menos quatro ocorrências de namoros entre primos. Destacou que, além da convivência familiar, frequentavam a mesma escola.

Na adolescência, nessa fase de namoro e tal, a gente conviveu sempre muito junto, então, por isso, os relacionamentos surgiram muito com os primos. E se a gente tá no carnaval, natal, réveillon, todas as festividades [...]. E a família tem muitos aniversários [...] aí você não conhece muito outras pessoas, você conviveu muito essa parte da vida, que é a fase das descobertas, dos amores e tal com os primos, aí gente acaba se apaixonando por um deles. A gente também sempre estudou nos mesmos colégios [...] Acho que meus tios conversavam entre si sobre os colégios (*Clarissa Ferreira Lobato*).

Os relatos acima convergem para os diversos modos de agregação familiar. Cabe ressaltar que, o meio social é fundamental para a constituição do indivíduo uma vez que é nesse espaço que se dão as agregações e a socialização, base das experiências que possibilitam e fortalecem a comunhão e a comunidade.

6.5 A relação entre trabalho e classe

O modo da família se relacionar com o trabalho sempre foi algo muito intenso. Maria Izabel trabalhava nos Correios, mas nas horas vagas coordenava junto aos filhos e a vizinhança os serões de andiroba, que tinha por objetivo recolher o óleo dessa amêndoa e vender para a fábrica de sabão da cidade. Zuza trabalhava como agente estatístico do IBGE e no tempo livre fazia o imposto de renda dos comerciantes da cidade. Essa prática de preencher o tempo livre era estendida aos filhos, que contribuía com seu trabalho na lavoura, pescavam, vendiam bombons e tantas outras atividades incentivadas pelos pais. O trabalho transcendia o objetivo da sobrevivência: era um modo de ensinar um ofício e de preencher o tempo livre da prole, ainda que naquela época os filhos não entendessem desse modo.

O poder aquisitivo de mamãe e papai era razoável. Mas, mesmo assim, meus pais, principalmente a minha mãe, gostava de fazer plantação de mandioca para a farinha. Nós fomos [...] eu ainda fui plantar, arrancar e fazer a farinha de mandioca. Era uma tarefa muito difícil, mamãe punha a gente porque ela queria ver os filhos também serem criados no trabalho. Mas não havia necessidade, meus pais tinham uma condição melhor, não era necessário a gente ir pra roça, mas ela [a mãe] nos colocava (*José Maria Muniz Lobato*).

José Maria dá ênfase à questão do trabalho exercido por ele e seus irmãos e admite que apesar de terem tido uma infância e adolescência de muito lazer, o trabalho também se fazia presente de modo bastante denso.

Além dessa atividade, nós fazíamos [...] a gente também praticava a pesca. Mamãe colocava a gente pra pescar. Hoje eu penso assim, que não era preciso a gente tá ali, pescando aquele peixe para comer. Ela fazia aquilo como educação, queria que os filhos sentissem a mesma coisa que os filhos daquele pobrezinho que eram nossos vizinhos faziam. Uma atividade que eu odiava fazer era pisar a massa para tirar azeite de andiroba. Eu fazia aquilo saindo lágrimas. Era muito maçante, estressante, cansativo! Pisávamos quase 1 hora. Lá em Morros, em frente ao rio Munim, tem um enorme andirobal [...] botava lá no tacho de uns 100 litros dessa amêndoa e a gente ia pisar para sair o azeite que era vendido para um comerciante que fabricava sabão (*José Maria Muniz Lobato*).

No relato de José Carlos é possível verificar o *status* que a família gozava na sociedade de Morros devido os trabalhos que seus pais tinham. Há um reconhecimento a partir da diferença, lugar onde a identidade se manifesta.

Éramos da classe alta em Morros. Algumas pessoas diziam: ‘Lobato a gente tinha nos seus pais o sonho de chegar aos degraus deles’. Na verdade eram dois cargos federais, Correios e IBGE. Ainda hoje as pessoas comentam: ‘Nosso sonho era ser uma família igual à de vocês’ (*José Carlos Muniz Lobato*).

Entretanto, essa diferença verificada entre a família Muniz Lobato e a população morruense é relativizada por José Maria que põe em evidência o contexto.

Naquele período na cidade de Morros, nós éramos classe alta, pra a realidade de Morros, entende? Morros tinha poucas famílias nobres, no caso era nossa, por conta dos empregos dos meus pais. Morros tinha dois empregos federais IBGE e Correios. Outras pessoas, no mesmo nível, eram os lavradores de potência que tinham casa de forno, que pagavam homens para plantar e retirar a mandioca no período, então, nós estávamos na classe alta, né? Lá, pra realidade de lá, mas, muito aquém da realidade da alta daqui, da capital, **mas, mesmo assim** (*grifo nosso*), nós trabalhávamos, íamos para roça (*José Maria Muniz Lobato*).

Enquanto José Carlos evidencia o *status* e o prestígio - um dos elementos que norteia o conceito de classe social-, gozado pela família na sociedade local, José Maria põe em contraste o fato de, apesar de pertencerem à classe alta, trabalhavam. O discurso de José Ribamar também segue em similar raciocínio ao de José Maria.

Ele [Zuza Lobato] era um funcionário público de grande respeito na cidade. Conhecido nessa zona toda. Era um trabalho de grande destaque financeiro. Ele e minha mãe, também funcionária pública. As pessoas nos consideravam ricos. Nossa família era considerada classe social alta. **Apesar** [*grifo nosso*] de ser funcionário, **mas** [*grifo nosso*] a gente trabalhava todos os dias. A gente pescava para se manter. Meu pai tinha

muita roça, trabalhava na lavoura. Ele tinha, mas não trabalhava, porque trabalhava fora (José Ribamar Muniz Lobato).

Ribamar não chega a considerar sua família como pertencente à classe alta, seu discurso evidencia aquilo que as pessoas da cidade de Morros consideravam, ou seja, informa as representações oriundas de outrem. Ele relativiza essa representação de classe quando coloca em oposição que, apesar do *status* profissional que seus pais gozavam, toda a família trabalhava para contribuir no sustento da casa.

É interessante perceber perspectivas de uma mesma realidade por diferentes integrantes da família, ao mesmo tempo em que se aproximam, divergem. Isso ajuda-nos a atender como cada integrante vai se constituindo de modo individual e coletivo na família. Assim como José Ribamar, José Augusto, um dos filhos mais novos de Izabel e Zuza, também faz sua leitura de classe da família a partir da representação que percebia que a sociedade de Morros fazia: “Pra realidade da terra nossa família era rica, mas nós tínhamos nossas dificuldades também”. José Augusto agrega um elemento novo à leitura feita pelos seus irmãos: mescla a visão do Outro e do Eu localizando as dificuldades também no âmbito da sua família.

Cabe ressaltar, em alguns casos relativizar, que as experiências relatadas se dão em épocas distintas e que requer contextualizá-las no tempo e no espaço. Requer considerar a diferença de idade entre os integrantes da família que se manifestaram acima e em que período cada um vivenciou de modo mais efetivo. Se pensarmos, por exemplo, que a maior estabilidade financeira de Zuza Lobato se deu a partir dos anos 1950, quando já tinha três filhos, pode-se inferir que o poder aquisitivo tenha melhorado, uma vez que sua renda somou-se à de Maria Izabel, ainda que, nos anos posteriores a família tenha aumentado.

Levando em consideração os relatos acima sobre a questão de classe, cabe ressaltar que o casal Zuza e Izabel, além de vender sua força de trabalho era também, em pequena escala, proprietário de meios de produção. Assim, a renda, de acordo com a teoria marxista, não é um indicador de classe social, mas a “fonte de renda” sim, uma vez que o que importa é sua localização no modo de produção. A família poderia até ter uma renda compatível a um lavrador que fosse detentor de meio de produção, por exemplo, mas, poderia ocorrer deles não compartilharem valores aceitáveis de classe, por exemplo.

Atualmente a vida profissional dos filhos de Izabel e Zuza sugere uma reprodução daquilo que foi a vida profissional também dos pais. A maioria dos homens da família trabalha no ramo das telecomunicações e dois deles possuem cargos públicos (um vereador e outro secretário municipal do meio ambiente).

Zuza Lobato tinha uma verdadeira fascinação pelo universo das tecnologias, assim como chegou a aspirar ser prefeito de Morros. Segundo alguns de seus filhos, Zuza possuía uma forte visão política cristã, entretanto essa visão ia além dos princípios da religiosidade. São os próprios filhos que relembram que no dia a dia o sentimento de coletividade de Zuza se manifestava nas pequenas coisas. Quando chegava uma visita em sua casa, coisa que acontecia frequentemente, o melhor quarto, a melhor cama, a melhor comida eram para visita, e isso às vezes desestabilizava o cotidiano da família. Cabe ressaltar ainda que, no tocante aos integrantes masculinos da família, o trabalho é vivenciado também em família. Há pelo menos duas empresas familiares onde irmãos são sócios de irmãos, empregando inclusive vários sobrinhos.

Quanto às mulheres da família, todas elas trabalharam ou ainda trabalham com a docência, um dos primeiros trabalhos exercido na trajetória profissional de Izabel. É curioso observar ainda que, dos integrantes da família que possuem nível superior, todas são mulheres, confirmando de algum modo as estatísticas nacionais que informam que na população total as mulheres têm maior escolaridade que os homens, ainda que continuem a receber os salários mais baixos mesmo quando melhor qualificadas.

6.6 A dimensão da festa na família

Se a relação da família com o mundo do trabalho foi e é algo bem acentuado, as relações com as festas também o são, tanto no passado quanto no presente. A maior parte dos filhos de Zuza o caracterizou como um homem festeiro.

Falar do meu pai é muito gostoso [lágrimas], meu pai era um cara muito extrovertido, muito brincalhão, divertidíssimo, ele era muito família, muito a gente assim mesmo. Meu pai, na minha infância, tenho lembranças das festas que ele gostava de organizar e botava a gente para participar [...] das festas que ele fazia como quadrilhas, bailes dançantes e a gente sempre participava das produções festivas que ele organizava. Ele chegou a construir um clube! (*José Maria Lobato*).

Realizações de festas são práticas que integram de modo efetivo o cotidiano familiar dos Muniz Lobato que, inclusive, possuem um calendário anual pontuando àquelas que se dá em Morros e as que acontecem em São Luís. Mas, como pode ser observado - com exceção do mês junino que é festejado pela família em São Luís, onde o *Bumba-meu-boi* de Morros, de propriedade da família, se apresenta em diversos arraiais dentro e fora do país-, as demais festas acontecem em Morros, seja pelo retorno dos filhos à cidade natal, seja pela força catalisadora de Maria Izabel. As festividades maiores do calendário, conforme diversos integrantes da família descreveram, são:

JAN	FEV	MAR	ABRI	MAI	JUN
Ano Novo (Morros)	Carnaval (Morros)	Carnaval Páscoa (Morros)	Páscoa (Morros)	Ritual do batizado do Boi (Morros)	Festas Juninas (São Luís)
JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
Aniversário da matriarca Izabel Encontro da Família Muniz ⁶² Vaca Malhada (Morros)		Morte do Boi (Morros)		Finados (Morros)	Natal (Morros/São Luís)

Quadro 5- Calendário Familiar Muniz Lobato

Fonte: Dados da pesquisa

Boi de Morros: patrimônio familiar dos Muniz Lobato - As datas centrais do calendário familiar estão relacionadas às atividades do *Bumba-meu-boi de Morros*, que é de propriedade da família, porém nasceu no âmbito de uma escola:

Comecei fazer com os alunos essas peças, era só quadrilha, quadrilha, daí eu disse: vamos mudar, vamos fazer uma coisa diferente, vamos fazer um boi, só ali na escola. Só que esse boi quando surgiu já foi fazendo sucesso porque era um boi só de jovens, moças e rapazes. Os outros bois eram só de pessoas idosas. Lá em Morros nem tinha boi (*Marlene Ferreira Lobato, esposa de José Maria Muniz Lobato*).

Marques (1997) situa a origem do *Bumba-meu-boi* de Morros em 1976.

[...] fruto de um trabalho educativo das professoras da Escola Normal Monsenhor Bacellar para recuperar uma tradição do início do século que estava esquecida na região do Munim. Entre intempéries [...] e trabalhos causados pelos impactos da nova ideia que visava reunir estudantes jovens de ambos os sexos em seus cordões, não era de se esperar facilidades, ocasionados de outros lados pelos preconceitos e tradições

⁶² Encontro bi-anual da Família Muniz, denominado “Munizada”.

enraizadas na cultura popular de que o Bumba-meu-boi era somente para adultos, caboclos e homens, acostumados às maratonas cansativas, entre bebedeiras, viagens, noites de sono e desconfortos da referida brincadeira (MARQUES, 1997).

José Maria Lobato esclarece a concepção passada e contemporânea do *Boi*:

Porque boi era dança só de caboclo. Em 76, o primeiro boi de orquestra [...] só começou a surgir boi de orquestra em São Luís, quando o boi de Morros veio para cá, que foi visto, que tinha jovens, que não se bebia cachaça. Tinha toda uma disciplina que se queria passar. Nessa época a cidade de Morros nem era conhecida. Os pais dos alunos não queriam que os filhos participassem por conta do assédio. Nós trouxemos o boi pra cá pra São Luís em 76. Muita gente perguntava de onde é? de onde é? Aí se dizia, é de Morros, e as pessoas perguntavam, e onde fica isso? (*José Maria Muniz Lobato*).

O *Boi de Morros* teve início com um trabalho educativo numa instituição escolar, migrou para a instituição familiar se tornando umas das maiores expressões populares do Maranhão. Tanto na cidade de Morros como em São Luís, falar do *Bumba-meu-boi de Morros* significa falar da família Muniz Lobato. De modo que, ao longo de quase quatro décadas, o Boi de Morros tem se tornado um dos principais elementos constituidores da identidade familiar dos Muniz Lobato.

Vaca Malhada: (re) elaboração do *Boi de Morros* e as relações de gênero – Há quatro anos e com uma proposta diferenciada do *bumba-meu-boi*, surgiu a *Vaca*. A *Vaca* é uma brincadeira criada por um grupo de mulheres da família, uma espécie de bloco que faz uma re-leitura do *bumba-meu-boi* numa versão mais feminina. Diferente do que geralmente ocorre no *Boi*, a participação maior em termos de articulação e organização é de mulheres, a exemplo da produção das composições e das cantoras do cortejo. Em geral, quem não participa diretamente do *Boi*, costuma participar da *Vaca*. Enquanto a apresentação do *Bumba-meu-boi de Morros* ocorre a partir de uma agenda cheia de participação nos arraiais em São Luís, no estado e fora dele, a brincadeira da *Vaca* ocorre nas ruas de Morros e também por ocasião do encontro da família Muniz.

A *Vaca* é uma brincadeira que tem lá em Morros que nós inventamos. Tem o Boi de Morros que é famoso e nós [as mulheres] ficávamos só de fora, não tínhamos participação, não podíamos brincar no Boi, todo mundo já de idade [...] Então, resolvemos fazer a *Vaca*. E a *Vaca* são as mulheres. A *Vaca* também participa da *Munizada*, é a sua parte folclórica. Em 2011 será gravado o primeiro CD da *Munizada*. A gente sai num grupinho do bairro Botequim e a brincadeira vai crescendo no trajeto (*Aparecida Muniz Lobato*).

Não brinquei no Boi, meus filhos que brincam, mas na *Vaca* eu não posso perder [...] a *Vaca* sai na rua procurando o Boi [...]. Participa muita gente além da família, vai muita gente daqui de São Luís também. A *Vaca* sai também na *Munizada* (*Ivanilda Muniz Lobato*).

Ao relacionar a *Vaca* ao *Boi*, a terceira geração dos Muniz Lobato faz algumas distinções bastante elucidativas quanto à origem e à criatividade, a estética, a participação e a estrutura dessas manifestações.

No primeiro momento os netos de Maria Izabel fazem um reconhecimento à criatividade da família e situam a *Vaca* como mais uma das tantas ideias festivas que surgem na família, conforme relata Raquel: “Eu amo a *Vaca*, eu adorooo! É uma coisa diferente. Acho engraçadas essas ideias que vão surgindo na nossa família. As ideias loucas que acabam dando certo”. Nara também explica a *Vaca* do seguinte modo: “A *Vaca* é assim, como tudo na família, todo mundo inventa e os outros acompanham, né?”. Letícia também se declara à *Vaca* e a contextualiza a partir do *Boi*

Sou apaixonada pela *Vaca*. Foi uma brincadeira que começamos há alguns anos, começamos com isso de que a *Vaca* ia se despedir da morte do *Boi*. A *Vaca* é bem diferente. A *Vaca* é como se fosse uma despedida, o *Boi* vai morrer e a *Vaca* vai se despedir do *Boi*, aí a gente sai pela cidade fazendo aquele cortejo (*Letícia Rego Lobato*).

Como a apresentação “oficial” da *Vaca* ocorre no dia do ritual da morte do *Boi*, existe uma conotação simbólica de que esta se despedirá do *Boi*. O discurso dos brincantes remete à questão de gênero, como àquela que demonstra que a *Vaca* colocará o *Boi* em seu devido lugar: no mourão, local onde o *Boi* morre simbolicamente.

A *Vaca* surgiu como uma brincadeira, né? Do nada, como quem não queria nada [...] Tipo, ah, não tá mais no *Boi*? Tá muito gorda? Vai pra *Vaca* [...] acho que isso nem existia de fato, era mais uma brincadeira. É uma forma de, não sei [...] acho que fuga, não sei se seria a palavra, uma forma de a gente fazer mais uma brincadeira, porque tudo é motivo de brincar [...] e de uma forma não tão controlada, de ser assim ou assado, não, a gente vai, faz o que quer, brinca, ri, canta (*Alessandra Tavares Lobato*).

A *Vaca* é ornamentada numa estética bem feminina: brincos grandes, colares, uma flor atrás da orelha. Outro elemento bastante presente na brincadeira da *Vaca* é exatamente essa função estética, ou melhor, contra-estética, uma vez que a *Vaca* é, nesse sentido, o que *Boi* não é.

A *Vaca* ela surgiu [...] o *boi* seleciona as pessoas, né? Tem que ter um top pra dançar, tem que ter um corpo, tem que ter um aspecto bom, em relação ao físico. E a *Vaca* não, ela veio pra [...] olha, pode dançar quem quiser. Não tem negócio de feio, gordo, magro, não [...] quando tia Aparecida inventou isso, a ideia era quem quiser dançar, vai dançar, não tem frescura. O *boi* você tem critérios e a *Vaca* veio pra chamar o povo pra [...], não tem dessa, pra brincar mesmo (*Renata Muniz Lobato*).

Essa perspectiva da contra-estética se reproduz também em termos de estrutura quando comparada a *Vaca* ao *Boi*. A maioria dos relatos expressou que a *Vaca* é uma farra e o *Boi* é uma coisa séria. O *Boi* já é uma pessoa jurídica, é algo organizado e que faz parte da cultura do Maranhão e a *Vaca*, por sua vez, é

uma invenção das filhas de Maria Izabel. Raquel participante assídua da *Vaca* e que é brincante atual no *Boi* relata:

A estrutura da *Vaca* mesmo não tem toda essa estrutura do *Boi* [...] de brincantes, de coreografia. A *vaca* é uma coisa mais livre, mais solta, a gente se diverte mais. Tu não te prendes àquelas coreografias, que tem que fazer, aí se canta, se dança, se brinca do jeito que se quer (*Raquel Lobato Muniz*).

Clédina dá ênfase à questão organizativa do *Boi* e o situa enquanto espetáculo.

O que distingue o *boi* da *Vaca* é que o *Boi* tem um preparo maior, uma preocupação maior com a indumentária, com a coreografia, está mais organizado, é um espetáculo, um show [...] a *Vaca* é um grupo que sai, que quer se divertir, sem preocupações de se tá bem para se apresentar, diferente do *Bumba boi* hoje (*Clédina Lobato Reis*).

A *Vaca* para existir precisa de muito pouco. Além da adesão já garantida dos participantes, precisa de um carro de som para acompanhar o cortejo pelas ruas e também de alguns poucos instrumentos.



Ilustração 5: *Vaca Malhada*
Fonte: Site do *Boi de Morros*

Sob os cuidados de Aparecida surgiu o primeiro CD da *Vaca*. A própria concepção que originou o CD era de participação coletiva, ou seja, as brincantes que cantassem as toadas no cortejo da *Vaca* gravariam o CD. Nara relata o ocorrido.

[...] aí nós gravamos. Ficou bem diversificado, bem legal! Mas aí deu pau no gravador do estúdio que a gente estava gravando e foi tudo por água abaixo. Como titia [Aparecida] queria muito que o CD saísse e os outros não tinham mais disponibilidade

de gravar, acabei eu gravando tudo. Aliás, depois Margô [Margareth, esposa do sobrinho de Maria Izabel] foi e gravou duas ou três músicas. Margô é considerada a madrinha da Vaca (*Nara Lobato Vieira*).

Se por um lado a estrutura que coloca a *Vaca* na rua é mínima, o mesmo não se pode dizer do seu caráter participativo, outro elemento que sugere distinguir a *Vaca* do *Boi*, conforme explica Nara.

A Vaca é mais povão, entendeu? É mais pra tu tá ali curtindo, é mais participativa. O Boi é mais espetáculo, uma admiração [...] tu ficas lá olhando [...] se tu tiveres oportunidade tu vais lá e dança [...] mas tu te encantas muito de ficar ali! Se tu puderes ficar lá só sentada, olhando tu vais ficar! Na Vaca tu tens mais é que tá lá [...] é um arrastão, quem quiser pode vir, todo mundo pode cantar, brincar e dançar do seu jeito não tem regras. No Boi já tem regras, tem toda uma linha que a gente tem que seguir, né? As pessoas já sabem que o Boi tem todo um roteiro, que tem o momento do guarnicê. O público só dança junto com o Boi na hora que o amo libera. Não tem nem uma corda marcando que tu não podes avançar, porque o primeiro momento é para curtir, admirar, depois é que junta todo mundo (*Nara Lobato Vieira*).

Alessandra também relata como percebe a *Vaca* e o *Boi* nessa questão da participação.

O Boi, hoje em dia, a gente fica mais naquela de admirar, sabe? De ficar olhando [...] e a Vaca é pra gente tá lá, no meio mesmo, e é muito diferente [...]. A Vaca é a Vaca e não tem nem pretensão de ser algo mais controlado [...] não controlado no sentido de ser ruim, mas, sabe? Participa do jeito que quiser e tal [...] e o Boi a gente fica: ah, que bonito! Que legal! Que pessoal criativo! É nesse sentido [...] A Vaca é uma diversão, a gente diz: olha o que fulano tá fazendo, olha que engraçado [...] olha, não sei quem tá cantando, poxa, que legal! É uma diversão de uma forma bem mais descontraída (*Alessandra Tavares Lobato*).

Letícia resgata esse caráter de participação e adesão à *Vaca* para além da família. “Acho legal porque a gente passa isso pra quem vem de fora, a gente atrai as pessoas e cria vínculos de amizade”. Nesse sentido, há um grupo de mulheres de São Luís que se autodenominaram “Estrela da *Vaca*” (a *Vaca* possui uma estrela na testa), que se organizam entre si, viajam para Morros, confeccionam camisetas e que não perdem nem um momento de entretenimento que a *Vaca* proporciona.

Na história da Família Muniz Lobato a relação de gênero aparece de modo bastante proeminente nas três gerações. Na primeira geração, anteriormente fizemos referência a Maria Izabel e Zuza na perspectiva das relações de gênero no que tange ao que se convencionou hegemonicamente aos papéis de masculino e feminino em nossa sociedade. Na segunda geração, há uma sucessão de fatos que contribuem para ilustrar isto, como por exemplo, um fato ocorrido entre Zuzinha e sua esposa. Valderês trabalhava como enfermeira e a pedido de Zuzinha deixou o trabalho porque, na concepção deste, toda enfermeira era uma espécie de candidata a amante de médico. Entretanto, Valderês reconhece que também se deixou submeter a esse posicionamento do marido.

Aparecida também narra que se casou com um militar machista. Izabel aconselhava Aparecida a não reagir. Durante muito tempo Aparecida admite que se submeteu a esse sofrimento por conta dos filhos, mas uma hora se rebelou e não aceitou mais essa condição, sobretudo porque sempre trabalhou e era independente economicamente. É também por este motivo que Aparecida costuma a dizer que é uma “viúva de marido vivo”.

A história de Mazeca extrapola a questão individual ou familiar e se revela com precisão em um contexto mais amplo, de uma sociedade moralista e machista em meados da década de 70. Por ter sido mãe solteira sofreu forte preconceito na sociedade morruense, tendo que sair da escola, de deixar de participar das atividades da igreja e até mesmo do convívio social, como aconteceu certa vez num baile. Mesmo com todo o prestígio que a família Muniz Lobato gozava na cidade, Mazeca foi convidada a retirar-se do salão pelo fato de ser mãe solteira. Indignados com tal situação, Zuza, Izabel e todos os filhos se retiraram também.

É exatamente Conceição, a filha mais nova de Izabel e Zuza, que faz questão de enfatizar que essas histórias revelam mulheres que se fazem fortes e que apesar da situação, subvertem e não se deixam levar completamente pelos homens ou mesmo por seus maridos e pela sociedade como um todo.

Todavia as histórias que envolvem questões de gênero na família Muniz Lobato não se limitam às suas mulheres e nem somente a situações conflituosas. Há na família, por exemplo, casos em que o homem se casa adotando filhos de outra relação da sua mulher, prática esta nem sempre bem aceita ou perpetrada em nossa sociedade. É também nesse contexto de representação, de entretenimento, de sociabilidade e resgate das raízes familiares que tem acontecido o Encontro bi-anual dos Muniz, a Munizada.

Munizada: encontro de família - Desde 2001, quando aconteceu a primeira edição do encontro familiar do ramo familiar dos Muniz, a Munizada reuniu familiares de diversas gerações. A sua gênese se deu num velório, quando um grupo de pessoas da família se deu conta que só se encontravam em situações de morte. Conceição narra que sua prima Sayonara (prima de 2º grau) falou algo assim: “Gente, a gente só se encontra nesses momentos. Quando falece alguém, que a gente vem e se vê. A gente precisa marcar outro momento para a gente se encontrar fora de velórios, em momentos festivos” (Conceição Lobato). A ideia teve adesão do grupo que logo agendou uma reunião para discutir a viabilidade do encontro de família que desde o início tem a finalidade de integrar os familiares.

Assim, compuseram uma comissão organizadora com 11 pessoas. O evento ocorre no sítio Boa Esperança, uma propriedade da família adquirida desde a década 30 e conservada com as características

originais. A programação do encontro consiste na celebração de uma missa, almoço, apresentações culturais, resgate da história por ramificação familiar, café da tarde e finaliza com uma festa dançante. Em 2001 aconteceu o primeiro encontro e reuniu cerca de 600 pessoas e, nas últimas edições, a participação só tem aumentado.

Seiscentas pessoas que reunimos na primeira edição, um número pequeno se considerado o tamanho da família. A notícia se espalhou de tal forma e muita gente compareceu. Reunimos tios, primos [...] as gerações a partir dos meus tetravôs. Em julho de 2011 acontece a 5ª edição. A previsão da comissão é que se reúna 1000 pessoas e já estamos pensando em limitar esse número, pois a partir da 3ª edição já reuniu esse quantitativo. Vêm pessoas do Rio de Janeiro, de Belém [...]. Como já é referência, e é a cada dois anos, então as pessoas já se programam para vir (*Conceição Muniz Lobato*).

A Munizada é planejada tendo presente diversos aspectos. No que diz respeito à historicidade da família, tem havido um zelo em resgatar e preservar essa história, conforme pode ser observado no relato abaixo.

Na festa [Munizada] a gente faz tipo uma reconstituição da história dos antepassados. Pela história a gente sabe que a Brígida [sua tetravó materna] morava numa comunidade vizinha [a Morros] e Marcelino [seu tetravô] morava em Morros. E ela [Brígida] vinha pra Morros acompanhada de um grupo de mulheres, caixeiras que faziam a festa do Divino Espírito Santo. Brígida e Marcelino casaram. Inclusive, na festa a gente faz essa passagem. Eu represento Brígida e meu marido representa Marcelino. Aí a gente vem de lá com as caixeiras. Ainda hoje tem essa festa, elas vem tocando os tambores e a gente atravessa o rio e chega no local onde acontece a Munizada, no sítio Boa Esperança (*Conceição Muniz Lobato*).

No aspecto participação, há uma forte articulação financeira para que todos integrem a festa. As pessoas da família que tem empresa e possuem maiores recursos patrocinam favorecendo a participação de quem tem menos. Há custos de locomoção, alimentação, estrutura, etc. A identidade visual, bem como a audiovisual, é outro aspecto levado em conta, a exemplo da confecção de camisetas, do CD. Cada ano é eleito um tema, slogan ou até mesmo uma toadinha, como a de 2011, de autoria de Aparecida.

Vem Muniz de todo lado
Vem Muniz de todo jeito
Muniz de sangue
Muniz de nome
Muniz do peito.

Inspirados pelo encontro da Munizada e pela proposição de um tio, os netos de Izabel e de Lourival (irmão de Maria Izabel) resolveram articular um encontro entre primos que nomearam de Primarada. A Primarada tem por finalidade reunir os primos para além do caráter festivo, ou seja, a

finalidade primeira é propiciar aos participantes um espaço de reflexões pra partilharem a vida e, desse modo se conhecerem mutuamente.

A Primarada, encontro de primos - A Primarada ainda não aconteceu de fato. O que aconteceu em 2010 foi uma espécie de prévia, denominada pré-primarada. Esse encontro ocorreu na casa de um dos primos e na ocasião definiram uma comissão organizadora.

Nesse encontro foram feitas algumas reflexões familiares sobre a convivência entre primos, inclusive com alguns indicativos para a melhoria dessa convivência. Andar mais juntos, conviver socialmente e parar de se reunir só pra beber foram alguns desses indicativos.

6.6.1 A religiosidade familiar dos Muniz Lobato

A religião exercia forte influência na família. Isso pode ser verificado em diversos fatos, a começar pelos nomes dos 16 filhos de Izabel e Zuza, todos têm nomes compostos e são precedidos por um dos nomes do casal da Sagrada Família, Maria ou José⁶³. Outro aspecto curioso a ser observado nesse sentido, e isso extrapola o âmbito da família Muniz Lobato, é o fato de, na década de 60, na cidade de Morros, boa parte das famílias batizarem sua primeira filha com o nome de Aparecida. Isso ocorria por indicação do religioso Monsenhor Barcelar em homenagem à padroeira da cidade. O religioso exercia forte liderança na população da pequena cidade.

Há vários fatores que elucidam os aspectos de religiosidade da família. Zuza Lobato e seu filho Zuzinha foram seminarista; Maria Izabel ainda hoje é umas das rezadeiras mais populares de Morros; conforme já evidenciado, na “Voz da Santa Cruz”, o serviço de som era sempre antecedido pela *Hora do Ángelus*; na programação do encontro da família Muniz, a Munizada, há tempo reservado para a celebração da missa e mesmo de momentos de oração, assim como há apresentações de matrizes populares como a dança de São Gonçalo e o grupo de Caxeiras do Divino, que prestam homenagem ao Divino Espírito Santo; alguns filhos participaram de grupos de jovens da igreja.

Outro fator a ser considerado é que ao longo de 30 anos da existência do *Boi de Morros*, a maioria das suas toadas possui temáticas de conotação religiosa, a exemplo da sua primeira toada que homenageia o monsenhor Barcelar, e outras toadas, que fazem referência à Campanha da Fraternidade promovida pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB.

⁶³ José é uma referência ao patriarcado, na narrativa bíblica é o pai de criação de Jesus Cristo.

Tanto Izabel quanto Zuza eram católicos engajados. Dos filhos do casal, todos são católicos, entretanto, a prática religiosa é vivenciada de modo mais efetivo por José Antônio e Conceição, que entre outras atividades na igreja, integram a pastoral familiar da Arquidiocese de São Luís. Além de Fátima, que participa assiduamente das missas contribuindo nos cantos e José Carlos que atualmente participa dos momentos fortes da igreja de Morros e, no passado, foi líder de um grupo de jovens.

[...] quando eu aprendi a tocar o violão, eu já vinha das canções da igreja, eu era presidente do grupo de jovens, e já cantava e tocava na igreja, né? A entrada depois no boi foi uma questão de dizer ao povo que a família tinha entrado para continuar com aquele trabalho. Eu já tinha uma veia musical que veio dos meus avós, né? E a igreja foi pra mim a primeira experiência de tocar e cantar, depois o boi foi dando essa oportunidade (*José Carlos Muniz Lobato*).

José Carlos destaca ainda a forte influência religiosa dos seus pais no processo de formação dos filhos. Neste sentido, sua irmã Maria de Fátima lamenta que seus filhos e sobrinhos não sejam tão assíduos quanto ela e seus irmãos foram.

Os netos de Izabel e Zuza quando se referiram ao aspecto religioso, o fizeram com remissão ao passado, como é o caso do relato de Clarissa.

[...] vovó sempre estava envolvida com alguma festividade da igreja, reza, novenários, então também essa parte religiosa sempre esteve muito presente. Nós sempre estivemos muito acostumados desde a adolescência a estarmos no novenário, ali na praça, na comunidade, rezando o terço (*Clarissa Ferreira Lobato*).

Ou em questões mais pontuais, conforme relata Renata, ao se referir à programação da paróquia organizada por bairros por ocasião do novenário da padroeira de Morros. “[...] a igreja decorada mais bonita é na noite quando o Botequim está organizando”.

Assim, devido à liderança da família Muniz Lobato em Morros, os netos de Izabel e Zuza acabam se envolvendo de algum modo em atividades religiosas, conforme relata Aparecida:

Na Igreja, a família que é muito grande se destaca. E os netos, são verdadeiros artistas, se é para fazerem uma coisa na igreja, fazem a coisa mais linda [...]. Se é pra decorar a Igreja é o pessoal do Botequim, e a Semana Santa, e assim vai (*Aparecida Muniz Lobato*).

Ivanilda resgata a participação da família com relação à Igreja, ressaltando o aspecto da obrigação, de uma participação tradicional, fato esse muito presente no catolicismo brasileiro.

A gente era muito religioso. Querendo ou não a gente tinha que freqüentar a igreja (*risos*), porque os pais obrigavam, né? Mas a gente ia satisfeito. Ah, a gente não podia perder uma missa! A gente era muito católico, aliás, somos. Lá [em Morros] tem uma

igreja enorme que nunca conseguiram terminar [...] Depois da missa por dever nós tínhamos que carregar as pedras de paralelepípedos do porto até a igreja, para a construção. Tinha o Monsenhor Barcelar que trabalhou muito por Morros (*Maria Ivanilda Muniz Lobato*).

A “obrigação” para com as atividades relacionadas à religião também é reforçada por José Maria como uma espécie de dever a ser cumprido por todos os integrantes da família.

A minha família, convocada por Maria Izabel, todas as noites, as seis, sete da noite, tínhamos que tá no quarto para lá rezarmos o terço. Rezávamos todas as noites, mesmo depois da televisão, da novela. Desligava-se a TV, íamos rezar e depois voltávamos. Eu ficava injuriado porque na hora de sair pra rua pra brincar de pegador, de ganzola, mamãe mandava buscar a gente onde estivéssemos. Até hoje mamãe ainda reza o terço dela, de vez em quando chego lá, sete horas da noite ela tá lá sozinha rezando o terço (*José Maria Muniz Lobato*).

O discurso de José Maria posiciona a televisão na família como um marco, um antes e depois da TV. O hábito de rezar em família foi mantido, entretanto, era a televisão que de algum modo demarcava o horário da oração diária.

6.7 Mídia e família: lugares de referências socioculturais

Todo lugar, midiático ou não, exprime a pertença de um nós, que se constrói e se manifesta em recortes territoriais. Os lugares são diversos, eles se formam e se transformam continuamente e produzem infinitos sentidos. Nessa acepção, a mídia na sociedade moderna tem se tornado (e de modo bastante diferenciado se comparado a outros campos) lugar de socialização e de construção de identidades. Tal diferenciação se manifesta, sobretudo, se considerarmos a emergência de uma nova configuração cultural abalizada por um espaço gerador de múltiplas referências identitárias. A modernidade tem sido caracterizada por favorecer uma ambiência propícia onde indivíduos e grupos encontram condições para tecerem um sistema de referências que misturam diferentes influências a partir de distintos lugares (entre outros, família, igreja, trabalho) na sua relação cada vez mais imbricada com a mídia. É desse modo que se percebe a relação da família Muniz Lobato com a mídia como algo profundamente intenso desde a sua origem.

No final da década de 1960, quando a cidade de Morros sequer tinha energia elétrica em tempo integral, a família já tinha uma das primeiras televisões da cidade que funcionava à base de um gerador elétrico de propriedade da família. A televisão, em preto e branco, ficava numa grande varanda e ao lado, os quartos da casa, que através das suas janelas davam acesso à varanda onde se localizava a TV. Desse

modo, varanda e quartos se transformavam em ambientes para a assistência da televisão. Nessa década, no Brasil e em São Luís, poucas famílias possuíam televisão, o que significa dizer que a geração dos filhos de Izabel e Zuza, ainda que residindo no interior maranhense, conviveram desde cedo com a cultura televisiva, praticamente desde a sua gênese no país.

Tal prática evidencia a capacidade dos sujeitos apropriarem-se das mensagens e construírem sentidos particularizados ao consumirem essas *formas* simbólicas. Assim, assistir a telenovela, não significava pura e simplesmente vê-la, uma vez que a recepção se consistia em uma gama de *usos*: momento de re-encontro entre família e vizinhos, de entretenimento, das explicações dadas por Zuza, de espaço para o namoro, de atualizarem-se com as questões do país, etc. Como se pode verificar, o ato de recepção não se restringia exclusivamente à mensagem da telenovela, ou ainda, a um processo simples considerado muitas vezes como de massificação. Esses telespectadores demonstraram que seu “encontro” com a telenovela expressava relações sociais de inter-dependência.

Ribamar resgata a configuração do público cativo da assistência da televisão - ou da telenovela, como ele faz questão de ressaltar: “Era muita gente, adultos [...] muitos jovens, os namoradinhos (risos)”. A filha mais velha do casal era a encarregada de organizar a acomodação dos familiares e vizinhos. Havia nessa ação uma gama de ritualidade, de organização grupal, de hierarquia (crianças sentavam-se à frente, adultos atrás), expressando desse modo a importância que esse momento e que a televisão gozava para aquela audiência. Aparecida rememora:

Assistíamos muito às novelas! A que passava nesse período era Antônio Maria [Tupi, 1968]. Quando iniciava a novela, um rapazinho, um vizinho nosso, chegava no meio da rua e gritava: começouuu e vinha todo mundo lá pra casa. Reuníamos muita gente, não sei quantas pessoas [...] mas, lá em casa reuníamos 100 pessoas rapidinho (*Aparecida Muniz Lobato*).

O número de pessoas relatado por Aparecida, além de expressar a capacidade de reunir dos Muniz Lobato, revela também a tão conhecida capacidade de a televisão aglutinar pessoas, principalmente no passado, dada a escassez do acesso. Contudo, a prática do acolhimento, do reunir familiares e amigos com bastante frequência no lar dos Muniz Lobato, sobretudo o de assistência da televisão, tinha lá seus inconvenientes conforme relatou a matriarca Maria Izabel:

A noite toda o pessoal ficava na TV. De manhã cedo, todos os dias antes de ir para o trabalho tinha que lavar o terraço, porque naquela época as pessoas mascavam [fumo] muito. Eu pedia a Zuza para parar com aquilo, que era um incômodo muito grande. Se dormia tarde, acordava cedo [...], mas ele dizia que enquanto o povo estava assistindo a

novela, não estava fazendo maldade. As novelas que eu lembro era *Paraíso, Zeca Diabo* (Maria Izabel Muniz Lobato).

Como pode ser observado, as lógicas que regulavam o uso da televisão não se esgotavam na simples assistência. As telenovelas, desde o início, interferiram de modo direto no cotidiano da família. Com a chegada da televisão na residência dos Muniz Lobato algumas funções foram distribuídas e estabelecidas: à Aparecida, a filha mais velha, coube a atividade de organizar e estruturar o lugar para a assistência, à Maria Izabel coube a limpeza do dia seguinte, a Zuza, as explicações sobre a programação.

Zuza chegava a desligar a televisão nos intervalos comerciais para explicar a programação, pois percebia a programação como um recurso pedagógico, de inclusão social, como uma alternativa que pudesse suprir a carência de entretenimento de Morros e contribuir para tirar pessoas da marginalidade. A televisão, desse modo, é entendida como instância que influencia e é influenciada pela cultura, configurando uma prática cultural que pode ser definida como eminentemente pedagógica. É exatamente na década de 1960 que as telenovelas escritas por autores brasileiros começam a ser produzidas se aproximando mais da realidade brasileira, em detrimento das adaptações de produções cubanas⁶⁴ e mexicanas.

A atmosfera que a telenovela gerava nos telespectadores contribuiu para revelar os princípios familiares daquela época

Nós comentávamos a novela entre a gente, mas entre os pais não, porque naquele tempo a gente não podia comentar conversa dos pais. Hoje eu não assisto novela, mas *Passione* (Globo, 2010) eu assisti, porque eu simpatizava muito com Totó, eu ficava assistindo, torcendo por ele (Maria José Muniz Lobato).

Um fato curioso que corrobora o apreço da família por telenovela foi evocado por muitos dos integrantes da família. Abaixo, a recordação do Ribamar:

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 (José Ribamar Muniz Lobato).

Entre outros aspectos, dois chamam atenção na fala do José Ribamar: a questão da serialidade expressa na necessidade da audiência em acompanhar a narrativa, e a relação automática que é feita entre

⁶⁴ Cuba foi uma das grandes produtoras de radionovelas para a América Latina.

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.

Nessa época Ribamar tinha em torno de 16 anos, todavia, sua memória foi capaz de evocar toda a música da radionovela *Jerônimo, herói do sertão*, mesmo após 44 anos: “A gente assistia toda sete horas da noite”. Ribamar se pôs a cantar com toda espontaneidade a música da abertura da radionovela⁶⁵, sem pestanejar ou fazer qualquer esforço para recordar-se.

Quem passar pelo sertão
Vai ouvir alguém falar
Do herói desta canção
Que eu venho aqui cantar

Se é por bem vai encontrar
O Jerônimo protetor
Se é por mal vai enfrentar
O Jerônimo lutador

Filho de Maria homem nasceu
Ser um bravo foi seu berço natal
Entre tiro e batalhas cresceu
E hoje luta pelo bem contra o mal

Galopando vai a todo lugar
Pelo pobre a lutar sem temer
O moleque saci pra ajudar
Ele faz qualquer valente tremer.

Ribamar narrou sorrindo que, quando menino, por conta do personagem Jerônimo, tinha vontade de ser pistoleiro:

[Jerônimo] Era um homem no cavalo com um revólver [...]. Eu dizia: rapaz, eu vou pra guerra! Era assim os pensamentos que impressionavam a gente. Eu era leitor de *bangue-bangue*, eu tinha muitos livros, meu cunhado também era leitor, a gente fazia aquela coisa de troca. Papai comprava livro pra gente, ele comprava o que a gente pedia (José Ribamar Muniz Lobato).

⁶⁵ Após transcrever o áudio da entrevista contatamos que a música foi cantada na íntegra por José Ribamar, o que revela um aspecto relevante: a memória musical do rádio-ouvinte.

A remissão ao *western*, programa genuinamente americano, conhecido no Brasil como *bangue-bangue* ou *faroeste*, evidencia a hegemonia que as programações americanas, assim como a *soap opera*, exerciam desde esse período. Uma das justificativas para o declínio do *western* nos Estados Unidos é que esse tipo de programação era uma forma arcaica de evidenciar conflitos e situações dramáticas que poderiam ser melhor explorados em cenas urbanas e contemporâneas (SOUZA, 2004). É possível que exatamente esse tipo de abordagem adotada, gerasse identificação em José Ribamar, dado o contexto rural em que vivia.

José Antônio também se lembra de outra programação que agradava bastante os rapazes da família. Era a radionovela *Três homens sem medo*⁶⁶, segundo ele era veiculada às 13h e a temática central versava sobre a revolução cubana⁶⁷.

Aparecida citou a radionovela *Tarzan* dizendo que a família costumava reunir-se em torno do rádio para ouvi-la. Entretanto, ressaltou que, o que gostava mesmo de ouvir no rádio eram as músicas, e anotava tudo. Esse hábito de consumir e anotar as músicas ouvidas no rádio para cantar depois era algo bastante recorrente entre os irmãos, vários deles reiteraram que, próximo ao rádio, era deixado um caderno de música e uma caneta para esse propósito.

Conceição, a filha mais nova de Maria Izabel e Zuza, também rememorou a presença marcante do rádio em sua infância.

Uma coisa que me marcou muito quando criança foram as histórias da Carochinha⁶⁸. 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 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 (*Conceição Muniz Lobato*).

⁶⁶ Radionovela veiculada pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro no início dos anos 1960, em plena era de ouro do rádio, patrocinada pelas indústrias da Gessy/Lever.

⁶⁷ Vale ressaltar novamente a memória ativa dos entrevistados, dessa vez quanto à temática, visto que a Revolução Cubana, movimento liderado por Fidel Castro, tenha se dado exatamente em 1959, ou seja, o ano anterior à veiculação da radionovela pela Rádio Nacional. A relação maior, entretanto, é que Cuba foi uma das grandes exportadoras de radionovela para o Brasil.

⁶⁸ 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*.

Como se pode perceber, a cultura da narrativa ficcional existiu desde cedo na família Muniz Lobato. Fala-se 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 certamente contribuíram na transformação dos seus modos de aprender e de existir considerando como elas foram percebidas e recebidas. De acordo com Silverstone (2002) estudar a mídia é investigar não só nossas relações com o amor à narrativa, mas também os modos de a cultura midiática construir passados públicos.

As narrativas ficcionais realmente integraram desde cedo o cotidiano dessa família, entre outros fatores, isso se revela pela capacidade de relembrar detalhes como bastante precisão. A telenovela mais marcante na vida de José Maria e sua esposa Marlene foi *Irmãos coragem* (Rede Globo, 1971). Marlene integrava o grupo de “televizinha” que assistia a telenovela na residência da família Muniz Lobato. Ela resgatou alguns atores do folhetim da época: Tarcísio Meira, Glória Menezes, Cláudio Marzo, Cláudio Cavalcante.

José Maria, assim como seu irmão Ribamar relembrou uma música inteira de uma radionovela, também fez um resgate musical decorrente da assistência da telenovela e evidenciou que seu repertório musical ainda é bastante influenciado por aquele período.

Até hoje tenho uma música gravada de *Irmãos coragem* (Rede Globo, 1971), tenho na chamada do meu celular. As minhas músicas de hoje são aquelas que eu ouvia quando era jovem, solteiro [...] músicas da década de 70, 80 [...] Roberto Carlos, tenho quase todas as músicas dele, gosto demais! Jane e Erondir era uma dupla que a gente curtia muito. Quando a gente começou a namorar [se referindo a Marlene] era um dos cantores que a gente ouvia muito. Os balanços de época: década explosiva, década romântica (José Maria Muniz Lobato).

José Maria e Marlene têm 30 anos de casados e a história de amor do casal é marcada por uma música de telenovela. Com os olhos marejados ele narra com certo saudosismo e emoção suas lembranças: “A gente tem uma historinha muito bonita quando a gente namorava. Uma música que marcou a trajetória do nosso encontro [risos], essa música é ouvida até hoje. É Mississipi”. Marlene faz questão de contextualizar a história e complementa a narrativa: “Essa música eu ouvi pela primeira vez lá no clube do pai dele, no Juçara. Me aproximei dele e daí perguntei o nome da música. Nós dançamos [essa música] duas ou três vezes e pronto, isso marcou nossa vida, nosso amor”.

Como pode ser observado, a música também exerce um papel bastante singular na família Muniz Lobato. O próprio Zuzá Lobato gostava muito de ver “sua Maria” cantando e pedia que ela o fizesse com bastante frequência. As refeições em família eram antecedidas e precedidas por canções.

A matriarca Maria Izabel, por exemplo, em todas as suas gestações cultivou o hábito de amamentar cantarolando e havia uma espécie de música tema para este momento de ninar os filhos. Recentemente os netos resgataram esta música na Internet e disponibilizaram para toda a família. José Paulo, o filho caçula da família, afirmou que quando garoto, dormia com o radinho ligado para aprender as músicas.

O rádio era algo muito presente no cotidiano da família, seja para escutar as radionovelas, seja para ouvir músicas e informações. A começar pelos pais. Maria Izabel, por exemplo, até hoje tem o hábito de passar a noite escutando a Rádio Educadora⁶⁹. A família tinha o hábito de escutar o rádio na *Hora do Ângelus*, prática essa ainda conservada até os dias atuais por José Antônio, conforme relatou seu irmão José Maria: “O Zé Antônio é fanático! [risos] Até hoje, se ele estiver em casa tem que ter o Ângelus, seis horas da manhã, seis horas da tarde [...]”. É o mesmo José Antônio que até hoje é chamado de Buchudo, apelido que ganhou na infância devido ao fato de ter participado e ganho um concurso que elegia a criança mais robusta. O concurso era promovido pela Phillips da Magnésia e era amplamente publicizado na época pela mídia, inclusive com o *slogan* “Nação forte é quem tem filhos fortes.”

Na vivência com os meios de comunicação, o primeiro contato com o gravador foi algo que marcou profundamente José Maria. Ele narrou que seu pai havia comprado um gravador e apresentou o aparelho à família de um modo bem singular. Estavam todos jantando e, aparentemente, era um jantar como tantos outros, porém, quando terminaram, Zuza ligou o gravador e todos se puseram a ouvir. Gerou um clima de suspense e, em um misto de espanto e alegria, entreolharam-se abismados ao ouvir toda a conversa tida na hora do jantar, para em seguida Zuza explicar do que se tratava e ensinar aos filhos o manuseio do aparelho.

Quando Zuza Lobato - homem que apreciava uma novidade tecnológica e um dos maiores entusiastas da 2ª fase do *Bumba-meu-boi de Morros* - faleceu em 1981, ele sequer tinha ideia dos processos de midiaticização pelos quais o Boi de Morros passaria. Aos poucos o *Boi de Morros* foi adentrando o universo das mídias digitais.

O site⁷⁰ do *Boi de Morros* desde que foi criado em 1997 possui mais de 13 mil acessos (até junho de 2011). Tão logo se abre o site, na parte superior, é possível assistir a um slide show. Ao lado uma logomarca do *Boi* com o slogan "Sou Boi de Morros com muito orgulho". Logo abaixo, como uma espécie de boas-vindas, uma frase de cunho religioso em destaque: "Louvado seja Cristo Jesus", frase esta que é

⁶⁹ Rádio AM, da Arquidiocese de São Luís, com grande cobertura em todo Estado.

⁷⁰ Cf. <<http://www.boidemorros.com.br/index.php>>.

"proclamada" para abrir as apresentações que o boi realiza. Os textos de cunho noticioso do site são escritos sempre fazendo remissão ao boi como uma grande família.



Ilustração 6: Site do Boi de Morros
Fonte: Site do Boi de Morros

Na coluna localizada à esquerda do site, encontram-se fotos das atividades e realizações do Boi, uma espécie de álbum por apresentações (Boi de Morros, 2009; Morte do Boi; Blumenau-SC, 2008; Boa Vista - RO 2007; Anápolis - GO, 2007).

Na coluna à direita, links com o histórico, genealogias⁷¹, agenda, galerias de fotos, discografia, loja virtual e contato. Abaixo, nessa mesma coluna, links que remetem ao Twitter, Facebook e YouTube, bem como espaço dedicado ao registro de acessos e publicidade dos apoiadores. Entre uma coluna e outra, o centro do site é dedicado às notícias.

Conforme já explicitado, o *Boi* é divulgado ainda nas redes sociais do Facebook⁷² (mais de 4.073 amigos) e Twitter⁷³ (1.744 tweets, 357 seguidores e 13 listas), no YouTube, buscando pelo termo "Boi de Morros", foi possível encontrar 816 resultados (em junho 2011) e no buscador do Google, a partir do mesmo termo de busca, foram encontrados mais de 4.320.000 resultados.

O *Boi* encontra-se presente em vários blogs, como é o caso do Blog⁷⁴ da *Vaca Malhada* e também circula nas redes sociais através dos participantes e, sobretudo, através da terceira geração dos Muniz Lobato. É o caso, por exemplo, da adesão da "Família do Boi de Morros" ao Facebook, que se deu a partir do contato com outras culturas, em uma turnê do *Boi*. Clarissa Lobato narrou que em 2010 quando o *Boi* fez uma turnê pela Europa, ao trocarem contatos havia sempre um ruído: os brincantes eram usuários do Orkut enquanto os nativos, do Facebook, fato esse que ilustra bem a história dessas redes sociais no contexto brasileiro⁷⁵. Aqueles que participaram da turnê foram aderindo ao Facebook e motivando os demais a entrarem, de modo que a grande maioria do batalhão do *Boi de Morros* e da família Muniz Lobato se tornou usuário.

Além de circularem pelo universo online, o *Boi de Morros* é frequentemente pauta na mídia impressa e televisiva do Maranhão. Na circulação midiática do *Boi de Morros* é possível verificar ainda outras estratégias de divulgação, a exemplo do lançamento de 09 LPs, 01 fita k7, 07 CDs, 1 VHS e 1 DVD. O *boi* possui ainda uma série de outros artefatos como camisetas, canecas de chopp, adesivos, bandeiras, etc.

⁷¹ Os textos destes links são assinados por uma jornalista e pesquisadora do bumba-meu-boi no Maranhão.

⁷² Cf. <<http://www.facebook.com/boidemorros>>.

⁷³ Cf. <<http://twitter.com/#!/boidemorros>>.

⁷⁴ Cf. <<http://www.flogao.com.br/vacamalhada/138813114>>.

⁷⁵ Apesar do Brasil possuir uma afinidade cultural com as mídias sociais, a adoção do Facebook foi sempre fraca no Brasil se comparada ao Orkut, o que mudou consideravelmente em 2011.

6.7.1 Consumo cultural e midiático: dados sobre a 3ª geração

O tempo livre da terceira geração é usado para estar em companhia da família, navegar na Internet, assistir televisão, jogar futebol, ouvir música e dançar. Chama atenção que “estar em companhia da família” é igualmente uma preferência compartilhada por jovens e adultos desta geração. Isto nos leva a pensar que essa preferência, independe de faixa-etária ou fase da vida, e não deixa de ser um dado instigante - sobretudo se considerarmos que é na juventude que o sujeito tem maiores condições de ampliar sua sociabilidade para além do ambiente familiar – e, ao mesmo tempo, um dado revelador da prevalência da família como um grande valor para todas as gerações.

Na ocupação do tempo, tendo presente os turnos diurnos e noturnos, é possível visualizar os resultados abaixo a partir de ordem de preferência, destacando-se principalmente as atividades concernentes ao consumo cultural e midiático:

Atividades durante o dia	Atividades durante a noite
Estudam	Assistem TV
Trabalham	Estudam
Assistem TV	Descansam, dormem
Leem	Navegam na Internet
Navegam na Internet	Namoram
Ouvem música	Vão ao cinema
Praticam exercícios físicos	Fazem trabalhos manuais
	Praticam exercícios físicos
	No período junino, frequentam arraiais

Quadro 6 – Atividades diurnas e noturnas
Fonte: Dados da pesquisa

De acordo com o quadro acima, as atividades lúdicas relativas ao consumo cultural e midiático praticadas durante o dia são dedicadas à televisão, leituras, navegação na Internet, audição de música e prática de exercícios físicos. À noite, assistir televisão e navegar na Internet é um hábito comum à maioria deles que, no caso da televisão, dedicam à assistência em torno de duas a cinco horas diariamente.

A televisão é o meio de comunicação mais utilizado por esta geração, seguida da Internet e do uso do DVD, ainda que as residências disponham de outros aparelhos tais como os de som, rádio e telefone fixo. A quantidade de aparelhos de televisão por domicílio varia de duas a quatro unidades e geralmente encontram-se localizadas na sala e nos quartos. No que diz respeito às emissoras de preferência, quando se trata do público feminino, recai sobre a Rede Globo, seguida da Record e da Band. Esta última, quando se

trata do público masculino, que opta pelos programas de futebol. Os canais fechados como TNT, Fox, Discovery e Channel apareceram também entre as preferências. Quanto à programação, a primeira opção é o Jornal Nacional, seguido das telenovelas e dos filmes. Programas como o Fantástico, Mais você e Big Brother Brasil (Rede Globo) também se encontram entre os programas preferidos.

Com relação ao hábito de assistir à telenovela as justificativas são bastante distintas: perceberam-na como fonte de entretenimento; como fonte de informação e aprendizado; destacaram o caráter social das telenovelas; ressaltaram a importância da narrativa em relação à proximidade com a realidade; justificaram simplesmente “porque gostam”; destacaram que as telenovelas são emocionantes e inteligentes; por falta de opção de algo mais interessante e alguns não responderam por que não apreciam ou não tem disponibilidade de assistir.

No que diz respeito à frequência com que as assistem, uns assistem semanalmente, outros, somente aos sábados; existe um grupinho que assiste “somente quando dá” e também um número reduzido que não assiste. A preferência recai para aquelas veiculadas pela Rede Globo e, as mencionadas foram as que estavam no ar no período em que o questionário foi aplicado: *O clone*, *Araguaia*, *Cordel encantado*, *Ti-ti-ti*, *Insensato coração*.

No que diz respeito às telenovelas que mais marcaram e suas razões: *Viver a vida*: “porque em muitos momentos mostrou a vida como ela é”; “gostei muito da novela, aliás, gosto muito das novelas escrita por Manoel Carlos. Sempre aborda um assunto muito interessante, representação da vida social, cultural e econômica do mundo cotidiano”. Outra telenovela citada foi *Páginas da vida*, porque “nos deu muitas lições de moral, nos ensinou muito sobre o preconceito e porque tratou de vários temas da vida real”. *Cordel encantado* “porque é uma novela de época que lembra as histórias dos cangaceiros”. As telenovelas *O clone* e *Sinhá moça* também foram citadas. Ainda com relação à esta questão temos o relato abaixo que enfatiza as memórias recorrentes não somente às telenovelas, mas também as suas temáticas.

Muitas novelas me marcaram e por motivos variados: Top model (os desfiles), Quatro por quatro (comédia muito bem bolada), Roque Santeiro (prende toda a nossa atenção), Tieta (as histórias diferentes), Mulheres apaixonadas (casos reais), Senhora do destino (a coragem e orgulho do nordestino e sua ascensão social), Mulheres de areia (o drama das irmãs e as esculturas), O Cravo e a rosa (o romance dos personagens e), Sinhá moça (a escravidão), O Rei do gado, Renascer, Rainha da sucata, Laços de família, O clone (cultura estrangeira, a dança), Caminho das Índias (cultura estrangeira, a dança), Da cor do pecado (cultura maranhense, a luta e o orgulho de uma maranhense), Chocolate com pimenta (fábrica de chocolate e a ascensão social da Aninha), Alma gêmea (a espiritualidade, o amor além da vida), Cama de gato (enredo maravilhoso), A padroeira (a religiosidade me encantou muito), Cabocla, com histórias do interior (*Nara Lobato Vieira*).

O consumo cultural e midiático têm significado não somente como entretenimento, mas como aprendizado, inclusive retirando “lições”, tal como o caráter moralizante presente no gênero melodramático e, conforme podemos verificar na prática de assistir à telenovela dessa geração.

Nos relatos da história de família, os Muniz Lobato chegaram a fazer referência a 38 telenovelas (Anexo B) que permanecem em suas memórias. Essa memória midiática resgatou não somente as narrativas atuais, mas revisitou as telenovelas desde a década de 60, quando inicia a veiculação diária da telenovela no Brasil (1963), e também quando a família adquire sua primeira televisão (final dos anos 1960).

Por outro lado, o uso do computador, especialmente no que diz respeito a navegar na Internet, é a segunda atividade preferida na ocupação do tempo livre, além de acessos a e-mails, chats e redes sociais, com destaque ao Facebook. A finalidade do uso foi justificada como estudo, trabalho, lazer e fortalecimento das relações pessoais. O acesso se dá, sobretudo, em casa e no trabalho, entretanto apareceram locais de acesso como universidade, *lanhouse* e casa de parentes. Entretanto, se pensarmos na perspectiva da convergência entre a televisão e o computador, em especial no que diz respeito à prática de assistir ou ler a programação da televisão no computador, isto reduz consideravelmente, ou seja, poucos fazem uso desta possibilidade.

No consumo de vídeo e DVD o uso é marcado por aqueles de shows, filmes e documentários. Nos DVDs de música a preferência é para os cantores como Ivete Sangalo, Chico César, Maria Bethânia, Jorge Aragão, Chiclete com banana e *Boi de Morros*. Entre os filmes, destacam-se as seguintes produções internacionais: *Harry Potter*, *O Patriota*, *Coração valente*, *Diário de uma paixão*, *O gladiador*. A produção nacional foi mencionada através dos filmes: *O auto da compadecida*, *Deus é brasileiro* e *Nosso lar*; os documentários não foram especificados.

No caso da citação do filme *O auto da compadecida*, três considerações merecem destaque: em primeiro lugar é preciso que se diga que essa peça de Ariano Suassuna é originária da fusão de folhetos de cordel e é uma das peças mais populares do teatro brasileiro que mistura a *commedia dell'arte* com romance picaresco, auto sacramental, sátira de costumes com arguta mensagem teológica (OROFINO, 2006); em segundo lugar, destacamos a proximidade (e identificação) do contexto dos receptores com o contexto em que ocorre a narrativa, o nordeste brasileiro; e por último, é preciso que se diga que esse filme, inicialmente veiculado na TV como macrossérie (GLOBO, 1999) e posteriormente como longametragem para as telas do cinema (GLOBO FILMES) foi grande sucesso de bilheteria em todo o

Brasil na época em que foi veiculado, o que põe em relevo a aceitação de produtos melodramáticos em uma escala maior, ou seja, no âmbito da sociedade.

Quanto ao gosto musical, a terceira geração é bastante eclética. Apreciam da Música Popular Brasileira (Ana Carolina, Maria Gadú, Vander Lee, Marisa Monte) à Música Popular Maranhense (Flávia Bittencourt), axé (Chiclete, com Banana, Ivete Sangalo), forró (Aviões do forró, Calcinha preta), samba (Arlindo Cruz, Jorge Aragão), reggae (Bob Marley), sertaneja (Zezé de Camargo e Luciano), religiosa (Pe. Zezinho) e regional, como o caso das toadas do *Bumba-meu-boi*. Cabe destacar a grande afinidade existente entre música e melodrama, sobressaindo-se inclusive, alguns estilos mais do que outros. Como é o caso do forró e das toadas de *bumba-meu-boi*, que em geral tem apelo emocional melodramático expressos através dos formatos estilísticos e linguísticos, com mini-dramas e melodias de fácil assimilação.

O consumo de música através de CDs é bastante presente nas práticas dos respondentes, destacando-se a Música Popular Brasileira, o forró e o samba. Ivete Sangalo foi uma das cantoras mais citadas, assim como Ana Carolina e Jorge Aragão. Músicas católicas, como as de padre Zezinho, e o *Bumba-boi de Morros*, também foram evidenciadas. O consumo de música se dá também através do meio rádio, na frequência AM, ainda que não se encontre entre os principais hábitos desta geração. Na preferência pelas rádios, destaca-se em primeiro lugar a Mais FM, Rádio Educadora, Rádio Universidade e, em segundo bloco, as rádios Mirante, Difusora e Jovem Pan.

Quanto ao hábito de leitura de jornais impressos, esse hábito se revelou mais esporádico. Em ordem de preferência dos jornais consumidos encontram-se: O Estado do Maranhão e o Imparcial, seguido do Aqui MA. As formas de acesso se dão através de compra avulsa, no trabalho, pela Internet e pela assinatura domiciliar. No que se refere ao consumo de revistas, entre os que consomem, o destaque foi para a revista Veja. Em proporções bem diferenciadas constam as revistas IstoÉ e Super Interessante. Revistas com temáticas específicas também foram mencionadas, a exemplo da revista Escola, Boa Forma, Placar, Crescer e Casa Cláudia. As formas de acesso se dão através da Internet, na universidade, nas bancas e através de assinaturas.

Os usos e o consumo cultural estão associados aos processos de integração familiar e de interações sociais e simbólicas. Nesse sentido, as práticas da terceira geração revelaram que o consumo cultural ocorre principalmente no domicílio e encontra-se totalmente associado ao fato de reunir pessoas, corroborando o “estar junto” tão peculiar aos Muniz Lobato. Outro aspecto que cabe ressaltar é o consumo de bens culturais e midiáticos limitados pelo tempo e pelo fator econômico, conforme se pode perceber

pelo perfil desta geração, formada por jovens-estudantes e jovens-trabalhadores. O consumo encontra-se também vinculado à aceitação e à reprodução dos valores tradicionais familiares (entre outros exemplos, o consumo de músicas religiosas e de toadas de *Boi*). Destaca-se ainda a crescente utilização de tecnologias digitais na produção e circulação de bens simbólicos (a exemplo do site do *bumba-meu-boi*, do blog da *Vaca Malhada*, das redes sociais utilizadas, etc.) que tem permitido diversas transformações nas práticas do consumo cultural e no âmbito familiar. Conforme vimos na história de família, a primeira e segunda gerações chegaram a fazer uso do rádio para enviar mensagem entre São Luís e Morros, hoje, a maioria dos membros da família não somente possui telefonia fixa e móvel, como são usuários de uma mesma operadora, o que propicia maior contato. Tais fatos possibilitam perceber o consumo cultural contribuindo para organizar significados familiares e sociais decorrentes dos processos de integração social.

Assim, no que diz respeito aos aspectos midiáticos vivenciados nas três gerações dos Muniz Lobato podemos afirmar que a terceira geração já nasceu com acesso à televisão, de modo que esta se faz bastante presente até os dias atuais, mas é principalmente a Internet o meio que tem caracterizado esta geração nos últimos anos. Entre as décadas de 50 e 70 o rádio e a televisão foram os meios mais consumidos e utilizados pela segunda geração. A primeira geração, contextualizada nos anos 30 em sua “aldeia”, vivenciou a comunicação oral através do meio rádio⁷⁶.

Esses dados demonstram, conforme apontam outros estudos, que apesar das transformações do sistema midiático, ocorridas entre uma geração e outras, as mídias antigas não costumam ser substituídas pelas mais recentes, pelo contrário, elas interagem.

A partir dessa relação vivenciada entre os Muniz Lobato e a consumo cultural e midiáticos a domicílio, é possível afirmar que a terceira geração encontra-se mais associada à cultura dos meios audiovisuais; a segunda geração à cultura visual; e a primeira geração encontra-se mais associada à cultura oral. Cabe ressaltar ainda que, se o lazer está associado diretamente ao consumo cultural, poderíamos perfeitamente incluir a dimensão festiva tão presente nessa família. Por tudo isso, o consumo cultural se revela como elemento que contribui para a formação de identidades.

⁷⁶ É possível inferir que a qualidade de bom orador evidenciado em Zuza Lobato esteja associada à sua relação intensa com rádio, inclusive de receptor a produtor.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressão vocabular humana não sabe ainda, e provavelmente não o saberá nunca, conhecer, reconhecer e comunicar tudo quanto é humanamente experimentável e sensível (SARAMAGO, 2000).

No decorrer deste trabalho buscou-se compreender de que modo o gênero melodrama – nas suas atualizações através da (tele) novela, do *bumba-meu-boi* e das práticas sócio-comunicativas familiares – se constitui em uma matriz cultural para a identidade familiar. Para alcançar tal objetivo, percorreu-se a seguinte trajetória: se explorou aspectos históricos e conceituais do melodrama, discorreu-se acerca das matrizes culturais desse gênero, e discutiu-se conceitos e trajetórias sobre gênero e formatos, identidade e família; teorizou-se e descreveu-se o método, as técnicas e os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa; narrou-se a história de família, considerando especialmente dois aspectos: a forte relação da família com o campo midiático e também as suas práticas sócio-comunicativas; analisou-se e interpretou-se a história de família, tendo presente as matrizes de suas constituições identitárias, o consumo cultural e os usos midiáticos.

Tendo presente os aspectos acima descritos, os resultados desta pesquisa encontram-se distribuídos a partir de quatro perspectivas, a saber: os resultados empíricos, os metódicos, os teóricos e os epistemológicos⁷⁷.

Resultados empíricos – Apesar de se entender que as transformações culturais encontram-se fortemente entrelaçadas ao desenvolvimento e impactos da mídia, para melhor compreensão da nossa proposição, considerou-se pertinente organizar estes resultados, a partir de dois níveis: as práticas midiáticas e as práticas sócio-comunicativas.

Quanto às práticas midiáticas, não há dúvidas de que desde as primeiras gerações dos Muniz Lobato, a mídia provocou grandes impactos na vida familiar. A história de família revelou que a *novela*, enquanto tradição popular melodramática antecede à *telenovela*, quer dizer, a novela vista na televisão. Assim, se demonstrou 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

⁷⁷Por questões didáticas, apresentamos os resultados de modo específico; entretanto, entendemos que em geral tais resultados se cruzam entre si.

bumba-meu-boi, da *Vaca Malhada* e da telenovela. O consumo, cotidiano e processual, destas *formas* culturais favoreceu e construiu um repertório cujo gênero melodrama é matriz.

Quando o rádio se consolidou no Brasil, logo em seguida consolidou-se também a radionovela. A história de família Muniz Lobato evidenciou o quanto a radionovela ocupava lugar de destaque no seu cotidiano, sendo apreciada por homens e mulheres da primeira e da segunda geração. Reuniam-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 como o de transcrever as letras no caderno de música da família, construiu referências simbólicas, formatou padrões de comportamento, costumes (inclusive consolidados, como aquele que até hoje permanece, como o de ouvir a *Hora do Ângelus*). Essas práticas possibilitaram a incorporação de elementos de constituição identitária na família, principalmente no que se refere à primeira e à segunda geração. 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 dos Muniz Lobato foi possível constatar seus membros fazendo usos diferenciados daqueles inicialmente propostos pelo sistema de produção midiático. A criação dessa rádio configura-se em um claro exemplo de transgressão do sujeito para com a produção, à medida que o receptor sente a necessidade de produzir também. A rádio-poste, nesse sentido, tornou-se eficaz na medida em que o receptor Zuza atendeu suas necessidades de comunicação também enquanto produtor.

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. Esta geração pouco consome este meio e, quando o faz, esse consumo se dá a partir do rádio do carro, basicamente para ouvir música. Essa relação diferenciada de consumo e uso dos meios entre as distintas gerações pode ocorrer desse modo, entre outros motivos, dado ao contexto temporal, onde outros meios concorrem de modo mais incisivo. É preciso considerar, ainda, que atualmente a família possui uma diversidade maior de oferta, visto que tem maior acesso a uma série de outros meios.

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 dos Muniz Lobato tornou-se um espaço que diariamente aglutinava audiências (familiares, amigos e vizinhos) para assistir principalmente 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 por Zuza 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 co-produtor da mensagem veiculada. Esses exemplos contribuem para demonstrar o quanto televisão também impactou a família. Até hoje é considerável o grau de exposição da família à TV como rotina doméstica. O consumo de televisão que, a rigor continua se dando de modo coletivo, chega a acontecer por mais de duas horas ao dia, para a maioria da terceira geração. A assistência de telenovela tem diversas justificativas por parte desses espectadores: serve como fonte de entretenimento, informação e aprendizado; se dá devido ao seu caráter social e à proximidade com a realidade observada nas telenovelas, ao seu caráter emocionante e inteligente; simplesmente porque gostam ou, ainda, porque não há nada mais interessante a fazer. Para a terceira geração, a emissora que goza de maior preferência é a Rede Globo e, além das telenovelas, figura na ordem de prioridades o consumo da programação de esporte e filmes.

Nessa perspectiva, os processos midiáticos vivenciados pela terceira geração, sobretudo no que diz respeito aos usos e apropriações, se dão de forma bastante distinta. A primeira geração e, praticamente toda a segunda geração, é marcada principalmente pelo consumo do rádio e, posteriormente, pelo consumo da televisão. Na terceira geração a televisão continua sendo o meio que predomina, entretanto, o uso da Internet tem competido de modo efetivo. A segunda geração também faz uso da Internet, embora de modo bem diferenciado daqueles feitos pela terceira. Enquanto a segunda utiliza esse meio basicamente para fins de trabalho, a terceira agrega seu uso ao trabalho, na utilização das redes sociais, de chats e de pesquisas na rede, a partir de diferentes naturezas, variando de questões estudantis e acadêmicas a artesanatos, *downloads* de músicas e filmes.

Quanto à mídia impressa, pode-se fazer pelo menos duas inferências para tal fato considerando, entretanto, que uma justificativa não exclui a outra, podendo ser complementares. Assim, uma diz respeito ao cultivo das matrizes da oralidade, tão presentes nas culturas populares, e outra, a possibilidade de que as leituras possam estar migrando de mídia, visto que uma parcela considerável dos respondentes afirmou fazer uso diariamente da Internet consumindo revistas e jornais através desse meio.

O consumo musical da terceira geração, apesar de bastante eclético, caracteriza-se principalmente pela *proximidade cultural* nos âmbitos local, regional e nacional. Assim, os estilos musicais mais consumidos são, além das toadas de *bumba-meu-boi*, o forró (que varia entre o considerado “mais tradicional” e o eletrônico), as músicas de cunho religioso, a Música Popular Maranhense e também a Música Popular Brasileira.

Com relação aos resultados empíricos decorrentes das práticas sócio-comunicativas, destaca-se em primeiro lugar a importância dada à família como um dos principais elementos da identidade dos Muniz Lobato. 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 na sua “lobatolidade”, 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 em uma troca contínua, estruturando-se através da representação e da diferença, elementos fundamentais à sua construção. Isto pode ser exemplificado através do modo de perceber-se da família no tocante à questão étnico-racial e àquelas relativas ao pertencimento de classe. Pode ser ilustrado, ainda, com os membros da família conhecendo fatos da história de família a partir de relatos de outros membros. Assim, foi possível verificar o processo que, a cada momento em que a família se percebia, ela se reelaborava e surgia uma nova compreensão de si mesma.

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

A estrutura familiar é dependente do bairro, e nele podem ser compreendidos diversos tipos de usos do espaço, bem como a inter-relação entre seus frequentadores. No bairro, conforme já descrito, os Muniz Lobato construíram uma praça. Os usos e apropriações dessa praça por parte da família são de diferentes naturezas: é ponto de encontro cotidiano, de familiares e amigos; é onde acontece o ritual da morte do *Boi*, os torneios de diferentes modalidades de esporte, as festas da família, como por exemplo, o aniversário de 90 anos de Maria Izabel. A praça - assim como o rio - sugere ser uma extensão das residências dos Muniz Lobato, localizada no bairro do Botequim. Mais que isso, expressa momentos

decisivos do acontecer familiar, experiências comuns que especificam suas histórias. É desse modo que a família reinventa seu lazer, sua sociabilidade e constrói sua história em uma cidade com pouca oferta e estrutura para o lazer e o entretenimento.

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 dos Muniz Lobato em relação a Morros pode ser considerada uma ação típica das comunidades tradicionais, detentoras de saberes, transmitidos oralmente, de geração a geração. Conseguem formar o consenso de que, para preservar seus laços familiares e contribuir na conservação da comunidade, necessitam ser vistos como parte que compõe o todo, como pertencentes a esse lugar. Por outro lado, esse sentimento tem relação com a noção de comunidade, à medida que a família se sente protagonista ao construir formas participativas de se relacionar com o espaço.

Não por acaso a família Muniz Lobato desempenha papéis centrais em quase todos os setores da vida comunitária de Morros. No campo político – dois dos filhos exercem atualmente cargos políticos; no cultural – a tradição de Zuza Lobato nesse setor e, atualmente, sobretudo no que se refere ao *status* que goza o *Boi de Morros*; no religioso – a tradição da participação efetiva da família nos rituais e na vida eclesial, principalmente no passado; no educacional – além da inserção de Maria Izabel outrora, toda a segunda geração (feminina) exerce ou exerceu a profissão do magistério e também pelo fato de, ultimamente, um dos ramos da família possuir na cidade uma espécie de escola modelo; no campo esportivo – uma parte da família segue mantendo o envolvimento que Zuza Lobato iniciou com o futebol. O sentimento de pertencimento está relacionado concreta e simbolicamente ao local de origem (onde indivíduos e grupo constroem e são construídos, integram e são integrados), uma vez que pertencer é buscar ser reconhecido e reconhecer.

Outro fator que tem relação direta com o sentimento de pertencimento diz respeito à questão racial. Tal questão é caracterizada na família pela mestiçagem desde a sua origem geográfica – uma vez que a população de Morros é predominantemente parda, devido à sua colonização – até mesmo às questões genéticas de Maria Izabel e Zuza, uma vez que ela é negra e ele considerado branco, dada sua descendência portuguesa. Desse modo, tanto a segunda quanto a terceira geração se autodeclararam a partir das raças branca, negra e parda. Foi interessante observar que em alguns casos, houve dúvidas ou receios quanto à autodeclaração, recorrência essa que se encontra longe de configurar-se como localizada no âmbito familiar, dada a frequência com que este fato ocorre em âmbito nacional, sobretudo por ocasião do censo demográfico realizado pelo IBGE.

A questão racial na família Muniz Lobato se expressa desde o casamento entre Maria Izabel e Zuza Lobato. Entre outras razões, por ela ser negra. Outro caso na família – e este, num primeiro momento, pode parecer hilário ou simplesmente brincadeira de criança – foi a sagacidade de um irmão, ainda criança, apelidar outro irmão de “*Café Torrado*” e, ao ser repreendido pela mãe, ressemantizar o apelido para “*Cor de Brasa Acontecida*”. A astúcia denota uma questão que já estava posta, seja no âmbito da família ou da sociedade. Ao ironizar, a criança não somente já se dava conta da diferença, como percebia que essa diferença era considerada negativa socialmente.

A questão racial também se expressa no espetáculo do *bumba-meu-boi*, a partir do que se observou empiricamente e também através de vídeos do *Bumba-meu-boi* de Morros no YouTube. Além dos aspectos estéticos já mencionados, é como se existisse uma espécie de cuidado, pelo menos no que diz respeito à representação das índias e dos índios, em contemplar as diferentes raças, reproduzindo de algum modo o *mito das três raças*.

Certamente a autoestima e a autoimagem da família também se encontram relacionadas ao que os *outros* pensam dela, assim como as representações sobre a família produzem um saber familiar sobre si mesma. Deste modo, no que se refere à questão da autoimagem familiar, os dados observáveis revelaram que algumas vezes a família é entendida ou representada como uma instituição autônoma e que deve ser resguardada dos *outros*. É possível enumerar alguns exemplos: discursos sobre as uniões consanguíneas na família, justificados muitas vezes como “se é alguém da família, a gente já conhece, fica mais fácil” ou o fato de um pai realizar festas para os filhos não precisarem sair em busca de festas fora do ambiente familiar, a reivindicação para que alguns filhos não saiam do espaço circunscrito pela família, ou, ainda, o desejo de uma mãe em manter os/as filhos/as morando na casa (ma)paterna mesmo depois de casados⁷⁸.

Nesse sentido, a questão que se coloca não é inquirir se os Muniz Lobato podem ou não ser caracterizados como uma “família aberta ou fechada”, mas verificar a partir de quais discursos e práticas a família se percebe e se constitui. Expressões como “somos referência”, “somos unidos”, “somos bonitos”, “a gente se basta”, “somos acolhedores e extremamente carinhosos e afetivos”, “somos criativos”, “trabalhadores e festivos”, “somos solidários”, “sinto orgulho de ser um Lobato” podem revelar muitos elementos desse constituir-se. Tome-se como referência o alto grau de cooperação alimentado por uma tradição de três gerações, cujos sentimentos de solidariedade familiar certamente fortalecem os laços de

⁷⁸ Nesse sentido, cabe destacar que a maioria dos membros da terceira geração (dos que responderam ao questionário), mesmo estando na faixa etária entre 20 a 39 anos de idade, continua residindo com os pais. Dado este, que vai ao encontro de uma parcela significativa da juventude contemporânea brasileira que possui dificuldade em se emancipar, sendo conhecida como “geração canguru”.

afetividade; ou ainda, a prática familiar que consiste em passar as horas livres com membros da família, expressando desse modo forte coesão grupal. Aliás, para a terceira geração, estar em companhia da família é a primeira opção, quanto à ocupação do seu tempo livre.

Esses elementos aludem à questão sobre a família ser caracterizada como do tipo “fechada”, o que de algum modo sugere uma contradição, dada a sua capacidade de reunir pessoas, o que, então, remete ao tipo “aberta”, conforme assinalado anteriormente⁷⁹. Ser ou não uma família do tipo “aberta ou fechada” alude à capacidade familiar de relacionar-se, de colocar-se em comunicação consigo mesma e com outros, isto é, seu caráter interno e externo, privado e público. Assim, a comunicação, seja através do midiático, seja das práticas comunicativas, perpassou a trajetória familiar dos Muniz Lobato de modo contundente.

No universo de trabalho dos Muniz Lobato, por exemplo, há uma franca relação com o comunicacional. O próprio trabalho de Maria Izabel e Zuza de algum modo possuía relação direta com a comunicação: ela, funcionária dos Correios e Telégrafos, ele, agente do IBGE (não seria um agente censitário do IBGE uma espécie de “repórter comunitário”?). Atualmente, na segunda geração, um dos ramos da família possui uma empresa na área de eventos, e há também a recorrência de diversos filhos e netos de Maria Izabel e Zuza que trabalham nas áreas da telecomunicação e da eletrotécnica. Os Muniz Lobato sempre estiveram envolvidos em ações que reunissem ou mobilizassem pessoas/públicos não apenas nos diversos espaços de trabalhos, mas igualmente nos espaços festivos e religiosos.

Conforme se verifica na fase descritiva e compreensiva da história de família, as duas primeiras gerações dos Muniz Lobato organizaram suas vidas em torno da igreja, da festa e do trabalho. Essa tríade nos parece bastante relacionada entre si. Como já vimos, há uma estreita afinidade entre festa e religiosidade, e isso se expressa nas formas culturais, nas matrizes do melodrama e no próprio cotidiano familiar.

Com relação à matriz religiosa, destaca-se que as primeiras gerações, sobretudo na fase adulta e na juventude, mantinham uma vivência religiosa de modo mais próximo e relacional à comunidade, isto é, participavam de modo mais efetivo nos espaços comunitários como a catequese, os grupos de jovens, os novenários, etc., embora esse hábito tenha sofrido algumas transformações atualmente. Esta geração tem vivenciado sua religiosidade também a partir do campo midiático, como por exemplo, acompanhar a programação de emissoras católicas como a Rede Vida de Televisão e a Canção Nova. Com relação à terceira geração, esta parece vivenciar sua religiosidade de forma diferenciada, mais pontual, onde a

⁷⁹A referência de ser uma “família aberta ou fechada” emergiu em diversas ocasiões e por diferentes indivíduos nas entrevistas, sugerindo desse modo, ser um discurso já existente no seio da família.

participação se dá, principalmente, a partir de eventos ou, ainda, cantarolando ou ouvindo músicas religiosas, um hábito herdado, conforme constatado no levantamento sobre consumo midiático e cultural dos meios.

No que diz respeito às festas familiares, estas encontram-se relacionadas também ao universo do trabalho. Festa e trabalho, a princípio, podem sugerir uma relação díspar, se pensados na lógica do sistema capitalista, onde o uso do tempo é considerado um valor inestimável, dada à sua relação com o dinheiro. No entanto, a sociedade contemporânea cada vez mais tem buscado formas de prazer, de entretenimento, de perceber o lazer também como um valor relacionado ao bem-estar e à qualidade de vida do indivíduo e do grupo familiar. As diversas gerações dos Muniz Lobato têm concebido essa forma de administrar a vida no tocante ao trabalho e aos tantos modos de se confraternizarem em função de festas. Os relatos das últimas gerações são marcados pela ênfase em uma infância e adolescência na qual usufruíram ao máximo o direito de brincar e de festejar. Não obstante, o trabalho, sobretudo para a segunda geração, também foi algo muito presente nessas fases da vida. Aliás, se tomarmos o cotidiano familiar como referência, a sucessão dos relatos nos conduz a perceber que a tríade - festa, igreja e trabalho - integrava realmente o dia-a-dia da família. O início do dia foi descrito como ocupado por atividades laborais ou escolares; à noite, com as rezas e as diversas formas de entretenimento coletivo, seja o de reunir-se em torno da televisão para assistir a telenovela, seja nas brincadeiras.

Aliás, o entretenimento é algo que caracteriza sobremaneira os Muniz Lobato. A prática da festa, conforme já observado, é um momento singular através do qual ocorre a transmissão e a reafirmação das tradições familiares, que são invariavelmente recriadas, reiventadas e ressignificadas.

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. Destarte, torna-se cada vez mais imprescindível que indivíduos e grupos reivindiquem os mais diferenciados modos de pertencimento com a finalidade de sustentar as narrativas significativas da sua existência. Assim, a identidade é a história narrada que cada indivíduo ou grupo conta de si próprio.

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 de Zuza Lobato em receber pessoas em sua residência para assistir a telenovela, percebendo essa ação como uma 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. Outro exemplo que se pode citar é a preparação da festa associada ao prazer e ao trabalho intenso

dos preparativos, como é o caso da *Munizada*, que reúne cerca de mil pessoas, onde várias equipes de trabalho são organizadas para garantir a festa. Ações desse tipo conduzem à participação e à vida coletiva.

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* é festa, mas é também negócio. Objetivando manutenção, visibilidade e uma margem de lucro o cachê é cobrado, e produtos de distintas naturezas, que vão desde camisetas à venda de cerveja, são comercializados. Quando os bens simbólicos encontram-se subordinados à valorização econômica, consequentemente podem ser comprados, vendidos ou trocados de qualquer modo no mercado (THOMPSON, 1990).

A associação entre o melodrama e as relações de gênero, especificamente quando se trata do feminino, é histórica e também cultural. O melodrama é, reconhecidamente, o gênero mais popular das representações latino-americanas, e frequentemente tem sido relacionado como pertencente às narrativas femininas⁸⁰ no âmbito doméstico familiar.

Nas duas maiores expressões populares (e popular-massiva) em que atualmente a família se encontra 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 dos Muniz Lobato 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 de *Boi*, o adjetivo malhada remete à ironia de corpos não-malhados. O nome faz uma sátira ao culto do corpo, efetivamente presente no *Boi*, em especial nos corpos esculpidos dos/das seus/suas índios/as.

A *Vaca Malhada*, ao construir sua enunciação, tem presente os sentidos já produzidos do *Bumba-meu-boi de Morros* e estes servem de referências para produzirem novos sentidos. Desse modo, os sentidos se localizam no passado e no presente, na medida em que recorrem a sentidos já produzidos (entre eles, 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 dos Muniz Lobato. 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

⁸⁰Esta 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.

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 gêneros. A “brincadeira” transgride ao desqualificar a concepção de gênero muitas vezes entendida como dominador/dominada, ou ainda, homem x mulher e não homem e mulher. Apesar de a *Vaca* ter o referencial do *Boi*, ela se constitui enquanto *Vaca* na diferença, em oposição à constituição do *Boi*: a partir da ausência de indumentárias (sem fantasias), de coreografias pré-concebidas, de seleção para participar, da posse feminina do microfone (isto é, a voz de comando, a que se faz ouvir) e da produção das composições. Todavia, o paralelo não se dá somente entre o *Boi* e a *Vaca*. Se o *Boi* está, sobretudo para os homens (e para os atributos convencionados como masculinos) e para a maior representação do ramo familiar Lobato, a *Vaca Malhada* está para as mulheres e para a participação mais efetiva do ramo Muniz.

Enquanto o *Boi* representa simbolicamente a força masculina e a seriedade que o espetáculo (cf. Clédina) requer, a *Vaca* representa a transgressão feminina através do lúdico. *É povão* (cf. Nara) – uma vez que congrega (família, vizinhos, amigos, população da cidade) e agrega a diferença: *o feio, o gordo, o magro* (cf. Renata), diferentes *idades* (cf. Aparecida) ou, até mesmo, uma espécie de *fuga* (cf. Alessandra), ao sair de uma estética socialmente hegemônica como a do *Boi* para aderir à estética (ou falta 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 e, 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 a partir da vitimização ou da 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 cultural⁸¹. Enfim, o que se

⁸¹Entretanto, 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 que historicamente o Bumba-meu-boi de Morros foi um dos primeiros bois

verifica 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 o fato de que as expressões culturais de uma sociedade não se dão 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 também pelos sistemas simbólicos em que é representada. Afinal, “nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente” (HALL, 1997, p.26).

Essa falta de simetria entre gêneros no âmbito familiar não se dá somente na relação entre o *Boi* e a *Vaca*. As relações de gênero que decorrem das práticas familiares dos Muniz Lobato foram verificadas tanto externa quanto internamente. No passado, quando Zuza Lobato ainda era vivo e introduziu o sistema de rádio-poste, a locução era predominantemente masculina e, se havia participação da voz feminina, esta foi esquecida ou ocultada nos relatos, o que, de um modo ou de outro, pode sugerir ausência de participação. Assim, a experiência vivenciada na *Voz de Santa Cruz* reproduz a lógica da dominação masculina no campo da comunicação, enquanto campo simbólico, que historicamente foi e, muitas vezes continua sendo, construído como “lugar” do masculino.

Na primeira geração, conforme já vimos, havia um posicionamento machista tanto de Zuza quanto de Maria Izabel. Nos discursos da segunda geração é possível verificar também indícios dessa cultura. Ao que tudo indica, desde o início da relação, a provedora do lar era Maria Izabel: foi ela quem comprou o terno e as alianças do casamento, quem levou os filhos para outra cidade, quando foi transferida de trabalho; e quem manteve substancialmente a família durante todo o percurso de vida útil laboral. Mesmo nas questões relativas ao *Boi*, muitas ações, e não só de cunho financeiro, evidenciam que era ela o esteio principal da família.

As trajetórias e identidades dos sujeitos e grupos, parecem se contradizer continuamente, o que é natural, visto que as identidades não são unificadas. Se por um lado essas práticas foram constatadas no percurso familiar da primeira e segunda gerações, por outro, foi possível, principalmente na terceira geração, reconhecer em Maria Izabel uma mulher forte. No que diz respeito ao âmbito familiar, Maria Izabel é considerada “símbolo de uma mulher guerreira” (cf. Liliana), “uma mulher à frente do seu tempo”, “revolucionária para os padrões que eram colocados pela sociedade” (cf. Conceição). Nas

de orquestra do Maranhão a ter a participação feminina em seus cordões, conforme já sinalizamos no capítulo teórico. Ver Marques (1997).

questões concernentes ao *Boi*, ela é a matriarca do *Bumba-meu-boi* de Morros; com relação à sociedade de Morros, devido à sua forte inserção no campo religioso, nas questões da medicina popular, nos aconselhamentos, nas relações que estabelece com amigos e vizinhos. Assim, não parece exagero afirmar que Maria Izabel tem se configurado como uma espécie de “personagem” bastante conhecida e reconhecida na cidade de Morros ou, se quisermos fazer uma aproximação maior com a narrativa melodramática, a trajetória de vida de Maria Izabel traduz perfeitamente a personagem da heroína das narrativas melodramáticas: viúva, cativante, realizada e definida pelos laços de família e pelo parentesco, vitimizada por sua condição de mulher, de classe, raça, injustiçada nas relações trabalhistas, etc. Desse modo, a identidade feminina de Maria Izabel não tem se constituído somente como esposa e mãe, ainda que isso tivesse sido reivindicado no passado por alguns dos seus filhos. Até porque esses papéis nunca foram assumidos na íntegra, ou melhor, como únicos, por Maria Izabel, mesmo no auge dos anos 40, quando já trabalhava fora de casa.

De igual maneira, é possível exemplificar a partir da *Vaca Malhada* que, 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*. Fazia-se necessário participar efetivamente com sua produção, inclusive demarcando as posições de gêneros vivenciadas. Percebemos nessa prática noções de cidadania, busca por justiça social, fatos de discriminação sendo substituídos pelo empoderamento das mulheres. Dessa forma, a cultura se manifesta por meio do 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 trajetória profissional da segunda geração sugere “reprodução” ou repetição da profissão exercida pelos pais. É possível considerar que a repetição pode perfeitamente ser facilitada ou dificultada por contextos diferentes, o que pode eliminar uma análise somente no sentido da reprodução. O contexto da primeira geração era caracterizado por uma família extensa, que vivia em uma comunidade rural; a segunda geração, entre outros fatores, se distingue pelo seu processo migratório para um contexto urbano e por uma pluralidade e diversidade de configurações familiares. Se a segunda geração deu continuidade às formas de trabalho exercidas pela primeira geração, a terceira, por outro lado, ‘ousou’ e teve condições concretas ao vislumbrar e alcançar outras possibilidades no campo educacional e profissional. Dessa maneira, podemos considerar que as possibilidades contextuais dessa geração são diferentes daquelas vivenciadas pela primeira e segunda gerações. Assim, além da terceira geração ter a possibilidade de poder escolher um curso, considera-se o fato da urbanização gerar diversos tipos de trabalho e,

consequentemente, de produtos e serviços gerando maiores possibilidades de escolhas. Pondere-se, ainda, que o campo de possibilidades entre uma geração e outra, deve considerar o momento histórico determinado.

A proximidade da família com o melodrama indica uma relação não somente no que concerne ao campo midiático, mas também às práticas sócio-comunicativas, uma vez que, ao produzirem cultura, estão produzindo sentidos consigo próprios e com outras pessoas. Em muitas práticas, a família sugere se reconhecer no melodrama (ou matrizes do melodrama podem ser reconhecidas na família). Como exemplo, as histórias de casamentos marcadas pela distinção de classe e raça (Maria Izabel e Zuza), ou de um aluno que se apaixona pela professora (José Maria); de uniões consanguíneas (José Ribamar, José Carlos, Conceição, etc.); a recorrência de nomear filhos e netos com nomes compostos, algo tão típico de telenovelas mexicanas; ou, ainda, a recorrência de integrantes da família serem batizados homonimamente (referências tanto a Júnior e Filho, como também a nomes repetidos em homenagem à avó, ao irmão, etc.), o que pode reiterar os processos de pertencimento.

O gênero melodramático na família pode ser verificado ainda na forte matriz da oralidade, onde os “causos”, danças, cordéis, músicas e narrativas fluem no dia-a-dia. 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. Mesmo contrariando os apelos de Izabel, que não era simpática ao fato de os filhos procederem assim, essa era uma das tantas práticas que rendia risos no dia-a-dia da criançada. Elementos como estes podem ser encontrados no gênero dramático farsesco, predominantemente cômico, de ação trivial, inspirados no cotidiano e no cenário familiar.

Mas nem só de risos sobrevive o melodrama familiar dos Muniz Lobato. Há os fatos dramáticos, os que abundam no excesso de sentimentos, como aquele em que Maria Izabel, em uma discussão com Zuza, por conta de um peixe, desmaia, gerando comoção entre os filhos, em plena madrugada. Em geral, quando as pessoas discutem, elas cometem excessos (uma das características do melodrama, conforme já vimos), como alterar a voz, chorar, xingar, etc. Maria Izabel desmaia, em uma ação real, que na ficção configura-se como um recurso dramático.

Ainda na perspectiva considerada “excesso de sentimentos”, cabe ressaltar a forte carga emotiva presente em boa parte dos membros da família, homens e mulheres de diferentes gerações. A espontaneidade com que alguns membros choram e sorriem impressiona. E não se trata de choro motivado pelas dificuldades da vida, muito comum quando se trata de entrevistas de histórias de vida, mas choro de emoção, de reconhecimento como, por exemplo, para falar sobre a mãe ou o pai em situações de alegria,

ou mesmo para falar sobre a união da família. Essa mesma expressividade foi observada ainda em outras situações por ocasião do trabalho de campo. Como aquelas em que alguns membros da família fizeram intervenções cantadas ou declamaram poesias com a maior espontaneidade e sem o menor alarde, como se estivessem representando um personagem num drama.

Podemos também citar fatos que remetem à “identidade oculta”, recurso bastante utilizado nas telenovelas, a exemplo do caso de Letícia, que pensava ser filha legítima e que somente na adolescência veio saber que, na verdade, era filha de “pai solteiro” e que havia sido adotada pelos seus avós. Ou o caso de Alessandra que, por ser filha de pais recasados, durante algum tempo conviveu com a dúvida, pensando não ser filha paterna. Aliás, as questões relacionadas aos papéis e identidades paternas e maternas no percurso da família são bastante singulares. Tanto Aparecida quanto Zuzinha assumiram as lacunas deixadas pela ausência dos pais: Aparecida, como irmã mais velha, assumiu durante algum tempo a responsabilidade materna, quando Maria Izabel precisou ficar ausente de casa por causa do trabalho; e Zuzinha assumiu com todo rigor o patriarcado da família, quando do falecimento do seu pai, papel hoje assumido por Conceição a partir do falecimento de Zuzinha. Todos esses fatos são histórias que evocam visivelmente a *forma* do melodrama. Tanto os excessos quanto a questão das “identidades ocultas” são recursos recorrentes nas narrativas de matriz melodramática, recursos esses muitíssimo utilizados nas telenovelas.

Cabe ressaltar que essas relações entre melodrama e identidade familiar não se encontram 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 pelo qual o gênero melodramático se faz presente na história familiar, assim como na perspectiva de verificar os objetos estéticos como algo pertencente e relacional à sociedade.

Por todas essas questões assinaladas nas perspectivas epistemológica, metódica, teórica e empírica é possível afirmar que a família possui um repertório simbólico compartilhado, que 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 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 se constituir continuamente, desde diferentes gerações, como se observa na Família Muniz Lobato.

Desse modo, os resultados obtidos na pesquisa confirmaram a hipótese inicialmente formulada, podendo abrir novas probabilidades para o alargamento e análises dessa natureza. Ficou evidenciado que o gênero melodrama constitui matriz privilegiada para o entendimento da identidade familiar desse grupo. Os resultados revelaram que o melodrama se configurou um fenômeno dotado de grande impacto na vida familiar. Evidenciou ainda, a interação existente entre 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 sugestão para novas pesquisas, parece oportuno que as investigações que trabalhem com a técnica história de família possam ter condições operacionais para adentrarem em espaços em que o cotidiano familiar se faz presente, a exemplo da vizinhança, do campo profissional, religioso, entre outros. No entanto, o que nos parece uma contribuição essencial às pesquisas circunscritas ao campo da comunicação, sobretudo àquelas relacionadas aos estudos de recepção, seria que estas pudessem contemplar a comunicação como um processo social, no sentido literal do termo. Tal objetivo pode ser alcançando à medida que buscarmos não restringir os estudos de comunicação em estudos midiológicos e também 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 se tornou questão de mediações mais que de meios, questão de cultura, e, portanto, não só de conhecimento, mas de (re) conhecimento.

Resultados metódicos – Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que uma história de família não se improvisa. Ela é tecida de entrevista em entrevista, 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 a conservação da tradição. Nesse sentido, compreende-se a narração como lugar de exercício no qual o indivíduo e o grupo familiar tomam forma, se (re) elaboram e experimentam tanto a sua história de vida, quanto a história familiar. Ao que tudo indica, o ato de recordar e de narrar para os Muniz Lobato 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 negligenciou as questões mais amplas,

que foram cuidadosamente explicitadas a partir 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 consumos do gênero melodrama e também as práticas sócio-comunicativas dos Muniz Lobato em diferentes âmbitos. Tais âmbitos vão desde a unidade familiar em três gerações, perpassando pelo local e regional, e 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 também desse continente. A técnica história de família, quando colocada em perspectiva sociológica, permite dimensionar a história a diversas outras famílias e contextos similares.

Tendo presente o grupo estudado, a técnica história de família se mostrou 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, o que certamente ampliou e propiciou maior complexidade ao fenômeno observado.

Nessa mesma perspectiva - a 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 o *corpus* dos estudos de recepção desse formato, e eleger o gênero melodrama enquanto matriz cultural dessas narrativas, se possibilitou ao fenômeno estudado maiores condições de tensionamento. Tal opção metodológica se evidenciou 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.

Essas e outras questões contribuíram para evidenciar o quanto a história de família dos Muniz Lobato encontra-se atravessada pelo melodrama, constituindo desse modo uma matriz cultural propícia para investigar a recepção de (tele) novela enquanto narrativa que se insere na vida familiar cotidiana.

Resultados teóricos – Nesta perspectiva, foi possível verificar a (tele) novela como uma narrativa cultural que se manifesta não somente através das suas tramas, mas também como manifestação simbólica que, ao ser contada, o sujeito (e grupos) fala(m) de si mesmo(s), se reconhece(m) e se identifica(m) nos valores expressos pelos personagens em uma espécie de identidade cultural. Assim, o que atrai no melodrama, não é tanto o desfecho da narrativa, mas a encenação e as interações que se estabelecem a partir e por meio dele. Desse modo, reconhecemos que as indústrias culturais proporcionam um princípio 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 se constitui 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), uma “imaginação melodramática”.

As práticas sociais decorrentes de assistir a telenovela colaboram e alteram o modo de ser da família contemporânea, fornecendo subsídios para a constituição de novas identidades. 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 se revela 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 e de acionamento da memória familiar. Cabe ressaltar essa capacidade do campo midiático de aglutinar experiências, uma vez que na sociedade contemporânea, para existir, há necessidade de se estar cada vez mais na mídia. É por meio dela que indivíduos e grupos percebem a si e aos demais e, por conseguinte, podem agir e distinguir-se em seu grupo.

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. Reconhecemos desse modo a identidade familiar sendo construída, ou seja, a família Muniz Lobato constrói a si própria, em relação e resistência ao *outro*, o que implica no fato de sua identidade familiar depender de modo categórico das relações que vão sendo estabelecidas com os *outros*.

Ao percorrer as trajetórias (individual e coletiva) dos Muniz Lobato a partir de distintas gerações, verifica-se que estas são construídas a partir de diferentes processos de formação e também a partir da diferença, condição necessária para a compreensão dos processos de constituição identitárias. É o caso, por exemplo, como vimos a partir da relação da família em suas diversas gerações com o campo midiático.

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.

De igual modo, verificamos também as transformações ocorridas na família, sobretudo aquelas decorrentes do *Bumba-meu-boi* e da *Vaca* relacionadas às questões de gênero.

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 dos Muniz Lobato, 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 considera que a capacidade da audiência de também ser ativa e que os conteúdos dos meios são polissêmicos. Considerando tais questões é que se verifica que o processo identitário familiar passa por discursos e práticas, cujo objeto explícito não é constituído exclusivamente por esses formatos, mas também pelas produções de sentidos que decorrem deles, ou seja, as apropriações feitas pelos sujeitos, principalmente no que diz respeito à instância discursiva.

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 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, como sujeito histórico e social. A história dos Muniz Lobato permeada pelo contexto midiático e as práticas sócio-comunicativas, 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, a perspectiva histórica. Consequentemente, a perspectiva do tempo histórico possibilitou localizar as gerações em décadas correspondentes, inclusive contextualizando as relações midiáticas e os eventos importantes vivenciados pela família. Neste sentido, a utilização de

genogramas propiciou maior clareza das relações familiares e possibilitou maior compreensão da cronologia das narrativas de vidas.

Buscou-se compreender esta família a partir de um conceito relacional, com fronteiras maleáveis, problematizando não apenas o que representa e é experienciado como família, mas também aquilo que não é representado como sendo, isto é, o que é desconhecido, o que não é presumível. Enfim, se pode alegar que as tendências e implicações epistemológicas desta tese desenvolveram-se considerando os diferentes contextos (sócio-político-econômico e cultural), em perspectiva sincrônica e diacrônica.

Elucidar a concepção que se tem sobre comunicação foi fundamental para não analisar a história de família restringindo-a ao campo midiático. Tal noção possibilitou entender que o processo comunicativo encontra-se inserido num processo cultural mais amplo e que comunicação relaciona-se mais à noção de práticas e menos à de meios. Isto clarifica o princípio essencial expresso na unidade complexa dos elementos do processo comunicativo.

É desse modo que a pesquisa “*Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares. Um estudo de (tele)novela e bumba-meu boi - usos, consumo e recepção*” se insere na abordagem sociocultural dos estudos de recepção na sua vertente latinoamericana.

REFERÊNCIAS

ACEVES LOZANO, Jorge (Comp.). **Historia Oral: Ensayos y aportes de investigación**. Seminario de Historia Oral y enfoque biográfico. México: CIESAS-Occidente y Ediciones Casa Chata, 1990.

ACEVES LOZANO, Jorge (Comp.). **Historia Oral**. México, Antologías Universitarias, Instituto ora y Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

ACEVES LOZANO, Jorge. Biografía comentada sobre historia oral e historia de vida. In: **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas (ESCC)**, n. 8-9, Vol. III, México, Universidad de Colima, 1996.

ACEVES LOZANO, Jorge. La história oral y de vida: del recurso técnico a la experiência de investigación. In: GALINDO CÁCERES, Jesús Luis. (coord.) **Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación**. México: CNCA/Addison Wesley Longman, 1998.p.207-266.

ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, [1070]1985. 128 p.

AMARAL, Rita. **Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que “não é sério”**. Ed. eBooks Brasil, Internet, 2001.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª ed. São Paulo: Ed. Forense-Universitária. 2007.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Nobel, 2002.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BENEDICT, Anderson. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo. Edições 70: Lisboa, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. 26ª ed. Vozes: São Paulo, 1985.

BERTAUX, Daniel. Genealogías sociales comentadas: una propuesta metodológica. In: **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, Vol. VI, número 16-17, Colima, 1994.

BERTAUX, Daniel. **Narrativas de vida**. A pesquisa e seus métodos. São Paulo, Paulus: 2010.

BERTAUX, Daniel; BERTAUX-WIAME, Isabel. El patrimônio y su linaje: transmisiones y movilidad social em cinco generaciones. In: **Estudios sobre las culturas contemporâneas**. Colima, 1994. v. 6, n.18, p.27-56.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espectáculos populares do Nordeste**. São Paulo: DESA, 1966.

BORELLI, Sílvia Helena Simões (Org). **Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa**. SP. INTERCOM/CNPq. 1994.

BORRALHO, Tácito. Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão. In: **Revista Móin Móin**. Florianópolis: UDESC/SCAR, 2006.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude e PASSERON; Jean-Claude. **O ofício do sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica do julgamento**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007b.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, R. **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. São Paulo: Papyrus, 1996.

BRAGANÇA, M. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**. Eco-Pós (UFRJ), v. 10, p. 29-47, 2007.

BRANDÃO, Carlos R. **A cultura na rua**. Campinas: Papyrus, 1989.

BROOKS, Peter. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 321 p.

BROOKS, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970. 151 p.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1976.

BUONNANO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. Para uma nova teoria crítica dos fluxos televisivos interacionais. In. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo, Edições Loyola: 2004.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 2006.

- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em Rede**. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTORIADIS, Cornélius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Temas e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi**. MANA, 2006.
- Censo Populacional 2010**. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (29 de novembro de 2010). Página visitada em 11 de dezembro de 2010.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Vol. 1: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CERVENY, C. M. O.; BERTHOUD, C.M. **Visitando a família ao longo do ciclo vital**. São Paulo, Casa do Psicólogo: 2002.
- CHONG, Alberto and LA FERRARA, Eliana. **Television and Divorce**. Evidence from Brazilian Novelas. Forthcoming in the Journal of the European Economic Association Papers and Proceedings, 2008.
- DESCARTES, René. Meditações. In: **Descartes**. Col. Os pensadores. São Paulo, Nova Cultural, 2000, p. 162-163.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os Donos da Voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DUARTE, Eduardo. Por uma epistemologia da comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (Org.). **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.
- DUARTE, L. F. D. Horizontes do indivíduo e da ética no crepúsculo da família. In: RIBEIRO, I. (Org.). **Família e sociedade brasileira: desafios nos processos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Fundação João XXIII, 1994. 23-41p.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.
- ECAD**. Rankings. Disponível em: <http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>. Acesso em Fev 2010.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** – Uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FARIA, Vilmar. **Políticas de governo e regulação da fecundidade: conseqüências não antecipadas e efeitos perversos**. Ciências Sociais Hoje. São Paulo: Vértice, p.62-103, 1989.
- FERRARO, Alceu Ravanello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os Censos? **Educ. Sociedade**, Campinas, vol. 23, n 81, p.21-47. Dez. 2002.

- FERRY, Luc. **Famílias, amo vocês**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Joice Elias Costa. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FONSECA, Cláudia. O abandono da razão: a descolonização dos discursos sobre a infância e a família. In: E.L. Sousa (Org.). **Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999. 255-275p.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000c.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
- FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- FUENZALIDA, Valério; CORRO, Pablo; CONSTANZA, Mujica. **Melodrama, Subjetividade e Historia en El cine y television de los 90**. Gráfica LOM. Chile, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005a.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. São Paulo, Edusp: 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- GIDDENS, Antony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 2002.
- GOLDANI, Ana Maria. As famílias brasileiras: mudanças e perspectivas. In. **Revista de Estudos e Pesquisas em Educação**, São Paulo: Fundação Carlos Chagas, Nov. 1994.7-22p.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais**. São Paulo, SP: Ed. Record, 2007.
- GOMES, Márcia M. **As telenovelas como texto e diálogo com o contexto: os personagens e suas trajetórias típicas**. São Leopoldo, VIII ALAIC, 2006.
- GORNEY, Cynthia. Elas têm a força. In: **National Geographic Brasil**. Edição 138/Set 2011.
- GONZÁLEZ, Jorge A. Y todo queda entre familia: estrategias, objeto y método para historias de familia. In: **Época II**. Volume 1. Num. I, Colima, junio 1995.

GUADARRAMA, Luis. Contribuciones para Pensar en la Interacción Televisiva desde la Familia. In: **Rev.Razón y Palabra**. Ago.-Sep. n. 40, México: 2004.

GUILHERM, Dirce. **O que é ética em pesquisa?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2008.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis/RJ: Vozes 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Revista da Educação e Realidade**, Porto Alegre, 22(2), p. 15-46, jul/dez, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultura na pós-modernidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro, DP&A: 2000.

HALL, Stuart. **Sin garantías**: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Colombia: Enviñon Editores, 2010.

MARTINO, Luiz C. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. 6. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2001, 11-25p.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JACKS, N. A.; CAPPARELLI, S. (Coord.). **TV, família e identidade**: Porto Alegre "fim de século". 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

JOHNSON, R. “O que é, afinal, Estudos Culturais?”. In: SILVA, T. (org). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

JOVCHELOVICH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública**: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JUNQUEIRA, Lília; TONDATO, Márcia Percin. Religiosidade e desigualdades sociais nas telenovelas. In: LOPES, M. I. V. (Org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Universidade, 2009, 183-214p.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A invenção de si: uma teoria da identidade**. Instituto Piaget: Lisboa, 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC, 2001.

LEAL, Bruno. Saber das narrativas: narrar. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. (orgs). **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

LIMA, Solange Martins Couceiro de; MOTTER, Maria Lourdes; MALCHER, Maria Ataíde. **A telenovela e o Brasil**: Relatos de uma experiência acadêmica. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, vol. XXIII, nº 1, 2000.

LODI, João Bosco. **A entrevista**: teoria e prática. São Paulo: Editora Pioneira, 1998.

LOPES, M. I. V. (Org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Universidade, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. Sao Paulo, Edições Loyola: 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo Edições Loyola, 1994.

MAFFESOLI, Michel. O poder dos espaços de celebração. In: **Rev. TB**, Rio de Janeiro, 116: 39/58, jan.-mar, 1994.

MAGNANI, José G.C. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo Brasiliense, 1984.

MALINOWSKI, Bronislaw. In: **Malinowski**. Col. Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1984.

MARCONI, Marina de Andrade. **Antropologia**: uma introdução. 7ª. ed. – São Paulo: Atlas, 2008.

MARINAS, José Miguel; SANTAMARINA, Cristina. Introducción. In: MARINAS, José Miguel; SANTAMARIA, Cristina (org.). **La história oral**: métodos y experiencias. Madrid: Debate, 1993.

MARQUES, Esther. Histórico. In: **Boi de Morros, 2007**. Disponível em: <http://www.boidemorros.com.br/pagina_historico.php>. Acesso em 2 jun 2011.

MARQUES, Esther. Genealogia. In: **Boi de Morros, 2007**. Disponível em: <http://www.boidemorros.com.br/pagina_genealogia.php>. Acesso em 2 jun 2011.

MARRE, J. L. História de vida e método biográfico. **Cadernos de Sociologia**, v. 3, p.55-88, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense/ECA-USP, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, [2002] 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. **Televisión y Melodrama**. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia. Bogotá, Colombia: Tercer mundo editores, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver.** Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los médios a las mediaciones:** comunicación, cultura y hegemonia. México: G. Gilli, 1987.

MATTELART, Michéle; MATTELART, Armand. **O carnaval das imagens.** A ficção na TV. São Paulo: Editora brasiliense, 1998.

MAZZIOTTI, Nora. A força da emoção. A telenovela: negócios, audiências, histórias. In. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). **Telenovela.** Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MAZZIOTTI, Nora. Os gêneros na televisão pública. In: Ricón, Omar (Org.). **Televisão pública:** do consumidor ao cidadão. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung, 2002.

MEMÓRIA GLOBO. **Dramaturgia.** Novelas. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5273-p-19357-1979-N,00.html>>. Acesso em Mar 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia ilustrado TV Globo:** novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento.** Pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001.

MINUCHIN, Salvador. **Famílias, funcionamento e tratamento.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1982.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1982.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX** – O espírito do tempo I – neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela. Empréstimos e doações. In. LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). **Telenovela.** Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo, Edições Loyola: 2004.

NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

OLIVEIRA, Andréa. **Nome aos bois:** tragédia e comédia no bumba-meu-boi do Maranhão. São Luís, 2003.

- OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV: um estudo sobre O auto da Compadecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- OROZ, Silvia. Largo tus lágrimas blancas y me voy. Uma conversación entre El melodrama y la generación del 60. In: ZAYAS, Eliseo Colón. **Gusto latino**. Buenos Aires: La Crujía, 2009.
- OROZCO GOMES, **La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa**. Guadalajara, México, 2000.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, R.; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. **Telenovela: história e produção**. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PASSOS, Iran de Jesus Rodrigues dos. **A transição da cultura popular para a cultura de massa no Maranhão: aspectos do Bumba-meu-boi Pirilampo**. 2ª ed. São Luís: Quatro Passos, 2003.
- PENZANI, Renata. Acervo feito gente. In: **Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=1483>. Acesso em 2 mai 2011.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. **Rev. Estudos históricos**. Rio e Janeiro, vol 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PONTE, Cristina. **Para entender as notícias: linha de análise do discurso jornalístico**. Florianópolis: Insular, 2005.
- PRADO, Marco Aurélio Máximo. “Movimentos sociais e massa: identidades coletivas no espaço público contemporâneo”. In: MAIA, R. e CASTRO, M. C. **Mídia, esfera pública e identidades coletivas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 193-212.
- REBELO, Luís. Genograma familiar. O bisturi médico da família. In: **Rev. Port. Clínica Geral**, 2007, p.309-317.
- REGUILLO, Rosana. Épica contra o melodrama. In: **Gusto latino**, ZAYAS, Eliseo R. Colón. Buenos Aires: La Crujía, 2009, p. 24-40.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1994. Tomo I, p. 214.
- RINCON, Omar Gerardo. La telenovela: um formato antropófago. In: **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicacion** (Quito), N. 104, Dic. 2008, p. 48-51.
- ROCHA, Francisco Rogério Araújo. **Morros: historia e memória de um povo**. Morros (MA): Gráfica Santa Clara, 2011.

- ROUDINESCO, Elizabeth. **A família em desordem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SÁNCHEZ VILELA, Rosário. **Sueños cotidianos: telenovela e oralidade**. Montevideo: Ediciones Santillana S.A., 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto : Afrontamento, 1987.
- SARACENO, Chiara. **Sociologia da família**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.77.
- SAWAIA, Bader B. Família e afetividade: a configuração de uma práxis ético-política, perigos e oportunidades. In: ACOSTA, Ana Rojas; VITALE, Maria Amália FALLER. **Família, Redes, Laços e Políticas Públicas**. São Paulo: Editora Cortez, 2008.
- SIERRA, Francisco. Función y sentido de la entrevista cualitativa em investigación social. In: GALINDO CÁCERES, Jesús Luis. (coord.) **Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación**. México: CNCA/Addison Wesley Longman, 1998, p.277-346.
- SILVA, Lourdes Ana Pereira; BARSÍ LOPES, D. Cidadania e telenovela: evidências e ocultações na midiática do social. In: Morigi, J.V; GIRARDI, I.M.T; ALMEIDA, C.D. (org.). **Comunicação, informação e cidadania: refletindo práticas e contextos**. 1 ed. Porto Alegre: Sulina, 2011, v. 1, p. 1-269.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000.
- SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.
- SILVERSTONE, R. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2004.
- SITE oficial do Boi de Morros. **Boi de Morros, 2007**. Disponível em: <<http://www.boidemorros.com.br/index.php>>. Acesso em: 2 jun 2011.
- SOUSA, Mauro Wilton. Recepção mediática como linguagem de pertencimento: entre o comum e o público. 2006. **Anais do XV Encontro Nacional da Associação de Programa de Pós-Graduação em Comunicação** (Compós). Bauru (SP), 2006.
- SOUSA e SILVA, Wagner. **De perseguido a reconhecido: A história da resistência do bumba-meu-boi na cidade de São Luis - MA: (1890-1920)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, 2008.
- SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

STRAUBHAAR, Joseph. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.). **Telenovela**. Internacionalização e Interculturalidade. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

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

THOMPSON, JONH B. **Ideologia e Cultura Moderna**. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. São Paulo: Editora Vozes, 2007.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMPSON, Paul. La familia como factor de movilidad social. In: **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas (ESCC)**, n.18, Vol. VI, México, Universidad de Colima, 1994.

TODOROV, Tzveten. **Os gêneros do discurso**. Lisboa: Edições 70, 1978.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Trilhas sonoras e a década de 70: um olhar sobre o surgimento da gravadora Som Livre. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, 121-132p.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, 7-72p.

Corpus do levantamento sobre as questões da pesquisa (teses e dissertações):

ABRÃO, Larissa Guimarães Martins. **O feminino e o masculino em malhação: identidade e identificação de adolescentes frente à telenovela**. 2003. 125f. Dissertação. (Mestrado em Psicologia) - Universidade de Brasília, 2003.

ARAÚJO, Joelzito Almeida de. **A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira**. 1999. 257f. Tese. (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, 1999.

BARROS JÚNIOR, Rui Coelho. **Temáticas sociais em telenovelas e cultura popular cuiabana: uma questão de negociação de sentidos**. 2001. 225f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2001.

BONIN, Jiani Adriana. **Identidade étnica, cotidiano familiar e telenovela**. 221f. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2001.

BUDAG, Fernanda Elouise. **Comunicação, Recepção e Consumo:** suas inter-relações em Rebelde-RDB.2008. 274f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2008.

CÂNDIDO, Cristiane Rose. **Racismo e a imagem do negro na sociedade:** uma leitura através do figurino da telenovela brasileira. 2009. 140f. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) - Centro Universitário Senac, 2009.

CARVALHO, Clarice Rodrigues de. **A telenovela na construção da memória social e na produção de subjetividade.** 2006.149f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

DADAM, James. **Coisas de Italiano:** a construção da memória e identidade italianas nos meios de comunicação. 2004. 112f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Vale do Itajaí, 2004.

DORNELES, Rogério de Abreu. **O design na teledramaturgia:** um olhar sobre as vinhetas de abertura das telenovelas da TV Globo. 2007. 124f. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

FANTINATTI, Márcia Maria Corsi Moreira. **A nova Rede Globo:** trabalhadores e Movimentos Sociais nas telenovelas de Benedito Ruy Barbosa. 2004. 338f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, 2004.

FERNANDES Danúbia de Andrade. **A personagem negra na telenovela brasileira:** Representações da negritude em Duas Caras. 2009. 206f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

FERREIRA, DANIELA STOCCO. **Paraíso tropical:** interpretação de um país através de uma cidade e uma novela. (2009).116f. Dissertação. (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

GOMIDE, Sílvia Del Valle. **Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do destino.** 2006. 210f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, 2006.

GONÇALVES, Cláudia Siqueira Caetano. **Laços televisivos, laços identitários, Laços de família.** 2002. 155f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) -Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

KIM, Hyung Mi. **Hang-Guk Yonsok-Kuk:** nas salas de vídeo, uma janela para a Coréia. Etnografia do conteúdo simbólico das novelas coreanas. 1996. 142f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, 1996.

LAUDISIO, Luz García Neira. **Abertura de telenovela:** o design em movimento. 2005. 177f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2005.

LORETO, Maria Mariz. **Televisão e nordestinos**: identidade regional e leitura diferenciada. 2003. 209f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Da esfera cultural à esfera política**: a representação de grupos de sexualidade estigmatizadas nas telenovelas e a luta pelo reconhecimento. 2003. 196f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

MARTINS, Edna Sandra. **Mulheres apaixonadas**: um estudo das representações do feminino nos diálogos da média empresa com a telenovela. 2005. 282f. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Universidade Est.Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus Araraquara, 2005

MEDEIROS, Ana Maria de. **Uma metáfora do Brasil**. O Bem-Amado e a teledramaturgia de Dias Gomes. 2001.130f. Dissertação (Mestrado Sociologia em Política)- Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

MOREIRA, Roberto Ribeiro. **As possibilidades da telenovela na Integração da América Latina**.1996.132f. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina). Universidade de São Paulo, 1996.

OCAMPO, Maria Luíza Teresa Castaños. **A telenovela como documento de memória social**. 1996. 187f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1996.

OLIVEIRA, Marcos Moisés Crisóstomo de. **Celebridade**: o controle discursivo do corpo, do espaço urbano e da linguagem da telenovela. 2006. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia, 2006.

PEREIRA, Bernadete Martinson Souza. **Mas como, o MST na telenovela?** aproximações à dimensão sociopolítica da telenovela O Rei do Gado. 2000. 104f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Universidade Federal da Bahia, 2000.

RESENDE, Suzana Teixeira Neri. **Incidências do mundo publicitário na constituição de identidades do sujeito pós-moderno**. 2008.103f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2008.

RODRIGUES, Rosemary Ramos. **A (des) construção das identidades femininas nas tramas da telenovela Laços de família**. 2006. 91f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal da Paraíba, Campus João Pessoa, 2006.

SANTOS, Alexandre Ferreira dos. **O apresentador negro na mídia televisiva**. 2004. 300f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Paulista, 2004.

SIFUENTES, Lirian. **telenovela e mediações culturais na conformação da identidade feminina de jovens de classe popular**. 2009. 245f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

SILVA, Joaize Levy da. **O professor como personagem na telenovela:** identidade docente e interação com a imagem na tv. 2006. 145f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Goiás, 2006.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. **Páginas da vida:** a família brasileira sob a ótica da recepção da telenovela. 2008.172f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2008.

SOARES, Leonardo Antônio. **O discurso gay na televisão:** uma análise das representações gays nas novelas. 2009. 135f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

SOUZA, Joseleide Terto de. **Contextos contemporâneos:** homossexuais, cultura e mídia. 2009. 160f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) -Universidade de São Paulo, ECA, 2009.

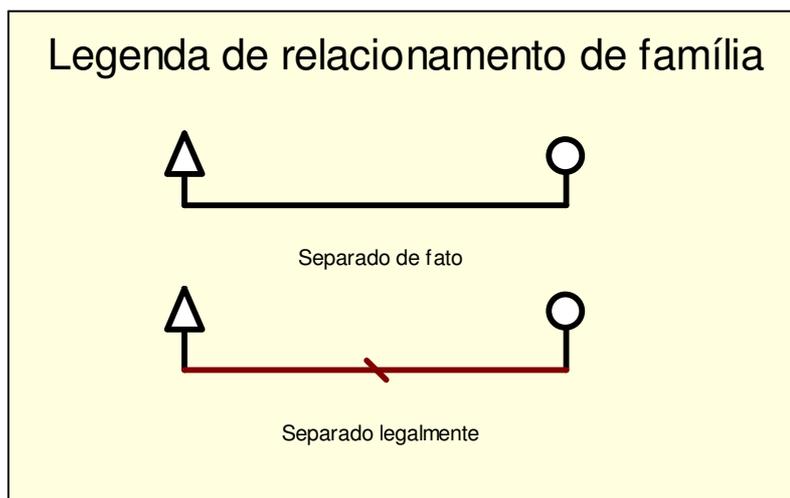
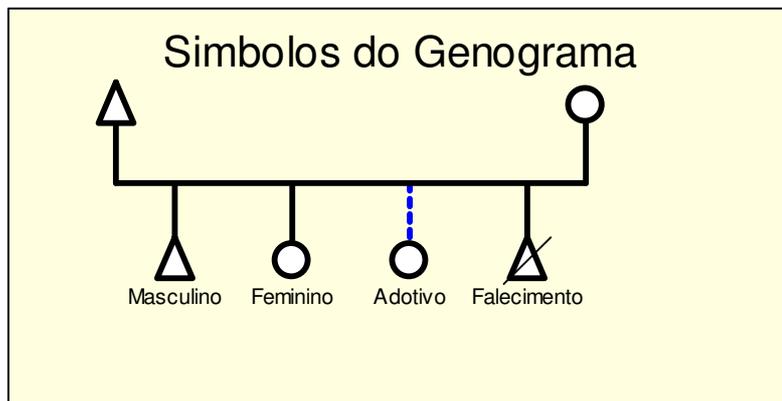
STROHSCHOEN, Ana Maria. **Mídia e memórias coletivas.** 2003. 211f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

TONON, Joseana Burguez. **Recepção de telenovelas:** identidade e representação da homossexualidade. Um estudo de caso da novela Mulheres apaixonadas. 2005. 181f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus Bauru, 2005.

VANINI, Valéria. **Adolescência e telenovela:** numa perspectiva crítico-interpretativa. 1999. 172f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Franca, 1999.

YAMAUTI, Amauri. **O real e o imaginário na imagem da telenovela brasileira exportada.** 2005. 62f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, 2005.

ANEXO A – Legenda de símbolos do genograma



ANEXO B - Telenovelas citadas pelos entrevistados

Déc. Telenovela

- 60 Antônio Maria (1968)
A grande mentira (Globo, 1968)
Legião dos esquecidos (TV Excelsior, 1968)
- 70 As pupilas do senhor reitor (Record, 1970; SBT, 1994)
Irmãos coragem (Globo, 1971)
Jerônimo (Tupi, 1972; SBT, 1984)
Ossos do barão (Globo, 1973; Record, 1997)
Mulheres de areia (Tupi, 1973; Globo, 1993)
Cabocla (Globo, 1979; 2004; 1981)
- 80 Paraíso (Globo, 1982; 2009)
Roque Santeiro (Globo, 1985; 1991; 2009; Canal Viva, 2011)
Sinhá Moça (Globo, 1986; 2006)
Top model (Globo, 1989)
Tieta (Globo, 1989; 1994)
- 90 Rainha da sucata (Globo, 1990)
Fera ferida (Globo, 1993)
Renascer (Globo, 1993)
Quatro por quatro (Globo, 1994)
O rei do gado (Globo, 1996; 1999)

2000 O Cravo e a rosa (Globo, 2000)
Laços de família (Globo, 2000; 2005)
O clone (Globo, 2001)
A padroeira (Globo, 2002)
Mulheres apaixonadas (Globo, 2003)
Chocolate com pimenta (Globo, 2003; 2006)
Da cor do pecado (Globo, 2004)
Senhora do destino (Globo, 2004;2009)
Alma gêmea (Globo, 2005; 2009)
Páginas da vida (Globo, 2006)
Duas caras (Globo, 2007)
Caminho das Índias (Globo, 2009)
Cama de gato (Globo, 2009)
Passione (Globo, 2010)
Títiti (Globo, 2010)
Araguaia (Globo, 2010)
Viver a vida (Globo, 2010)
Cordel encantado (Globo, 2011)
Insensato Coração (Globo, 2011)

Apêndice A - Fragmento do diário de campo

Residência de Aparecida Lobato
São Luís-MA, 17 de Janeiro de 2011
16h30 às 19h15

Depois de alguns desencontros finalmente consegui agendar a entrevista com Aparecida!

Aparecida é a filha mais velha de Maria Izabel e Fuzar. Em conversas anteriores com seus irmãos José Maria, José Antônio e Conceição me foi dito algumas características de Aparecida: a primeira da família a mudar-se para São Luís, que era muito bonita, que sua casa era enorme, que gostava muito de poesia e que já havia feito muitas composições para o Boi de Morros. Me falaram ainda que era ela quem organizava a dinâmica da assistência de TV, a televisinha.

Aparecida me conduziu para uma ampla mesa localizada em seu

APÊNDICE B – Roteiro da entrevista semiestruturada

1. Você já brincou no Bumba-meu-boi de Morros? Fale sobre isso.
2. Fale da Vaca malhada.
3. Qual a diferença entre a brincar no Bumba-meu-boi de Morros e na Vaca malhada?
4. Fale da Munizada e da sua participação nesse evento.
5. O que você mais aprecia fazer na cidade de Morros?
6. O que significa ser um Muniz Lobato para você?

APÊNDICE C – Questionário sobre acesso, usos e consumo midiático

1. O que você mais gosta de fazer no seu tempo livre?
2. O que você costuma fazer durante o dia?
3. E durante à noite?
4. Que meios de comunicação você utiliza? **Numerar em ordem de importância**
 - Televisão Revista CD
 - Rádio Vídeo cinema
 - Jornal impresso DVD Computador
 - outros _____

5. Marque os equipamentos que você possui em sua casa. **Coloque a quantidade ao lado**
 - TV
 - aparelho de som
 - computador
 - videocassete
 - DVD
 - TV por assinatura
 - TV a cabo
 - rádio
 - assinatura de jornais
 - assinatura de revista
 - telefone convencional

- televisão
- celular
- iPod, MP3...
- câmera fotográfica
- filmadora

MEIOS

6. TELEVISÃO

Nº de TV em casa _____

Quantas horas por dia você assiste TV?

- menos de 2 horas
- 2 horas
- de 2 a 5 horas
- mais de 5 horas
- não assiste

Responder as questões seguintes por ordem de preferência

Canais que assiste	Programas preferidos (5)	Programas marcantes

7. RÁDIO

Numerar as questões seguintes por ordem de preferência

Nº de rádios em casa:

Emissoras que escuta/ tipo (se AM, FM, etc)	Programas preferidos	Programas marcantes

8. JORNAIS

Jornais que lê <i>(Numerar por ordem de preferência)</i>	<i>Formas de acesso</i>

9. REVISTAS

Revistas que lê <i>(Numerar por ordem de preferência)</i>	Formas de acesso

10. VÍDEOS OU DVDs

Nomes de 3 vídeos preferidos <i>(Numerar em ordem de preferência)</i>	<i>Formas de acesso</i>

11. CDs

Nome de CDs de 3 tipos de música preferidos/ nome de cantores/bandas	Formas de acesso

12. COMPUTADOR

Você usa o computador

- diariamente
- Semanalmente
- fins de semana
- raramente
- nunca

Você tem a prática de assistir ou ler a programação da TV no computador?

- Sim Não

Nº de computadores em casa: _____

O que usa no computador (Internet, Chats, E-mails etc) (Numerar por ordem de preferência)	Para que usa (finalidade: lazer, trabalho, estudo, relações pessoais).

Onde costuma acessar computador (Numerar por ordem de importância)

- casa
- trabalho
- lanhouse
- escola
- universidade
- casa de parentes
- casa de vizinhos
- biblioteca
- outro. Qual _____

TELENOVELA

13. Você costuma assistir a telenovela? sim não

14. Quais? _____

15. Com que frequência?

- Semanal só aos sábados Outro. Qual _____

16. Por que assiste telenovela?

17. Há ou houve algum personagem de telenovela que lhe chamou ou chama atenção (Cite o personagem e se possível a telenovela). Por quê?

18. Quem na casa é mais fã ou assíduo telespectador de telenovela?

19. Das telenovelas que você assistiu qual a que mais lhe marcou. Por quê?

20. Através de que outro meio você acompanha telenovela? (especifique ao lado)

revistas _____

internet _____

Jornal _____

rádio _____

outros programas de TV. _____

outro meio _____

21. IDENTIFICAÇÃO

Nome		Sexo	<input type="checkbox"/> Masc <input type="checkbox"/> Fem
E-mail		Telefone:	
		Fixo:	
		Celular:	
Endereço			
Idade:	/ /	Profissão	
Função		Onde trabalha?	

22. Você contribui com a renda familiar? Sim Não

23. Usando as categorias do IBGE sua cor ou raça é:

branca preta amarela parda indígena

24. Você é:

Solteira/o Casada/o Companheira/o

Separada/o ou Divorciada/o Viúva/o

25. Tem filhos/as: () Sim () Não. Quantos? _____

26. Escolaridade:

() Fundamental (*antigo 1º grau*)

() completo () incompleto ()

() Escola Pública () Escola Privada

() Médio (*antigo 2º grau*): () completo () incompleto ()

() Escola Pública () Escola Privada

() Universitário: () completo () incompleto

() Universidade Pública () Universidade Privada

27. Qual curso? _____

28. Pós-Graduação: _____

29. Estuda atualmente?

() Sim () Não

30. Você mora:

() Sozinho

() Com a sua família

() Com seus parentes

() Outro. Qual _____

31. Quantas pessoas fazem parte da sua família? _____

32. Quem mora na sua casa, incluindo você?

() Pai () Mãe () Irmãos. Quantos? _____ () Avô () Avó

() Agregados. Quem? _____

() Outros.

33. Qual a posição que você ocupa no domicílio

() esposa/mãe

() esposo/pai

() filho/a

() outra. Qual? _____

34. Quem se envolve mais com a administração da casa e educação dos filhos?

35. Quem é o chefe da família? _____

Obrigada por sua contribuição!

APÊNDICE D – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A sua família está sendo convidada a participar, como voluntária da pesquisa “O melodrama como mediador no processo de constituição da identidade familiar. Um estudo de recepção de telenovela”. No caso de você concordar em participar, favor assinar ao final do documento. Sua participação não é obrigatória e, a qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com a pesquisadora ou com a instituição. Os dados serão divulgados conforme o acordo estabelecido entre as partes, isto é, com todos os ramos familiares. Você receberá uma cópia deste termo onde consta o telefone e endereço da pesquisadora, podendo tirar dúvidas do projeto e de sua participação.

PESQUISADORA RESPONSÁVEL: Lourdes Ana Pereira Silva
ENDEREÇO: Rua Netuno, Bloco 2, Ap. 102 – Cond. Colina dos Colibris – Recanto dos Vinhais
TELEFONE: (98) 3246-4611 e (51) 8542-0109
E-MAIL: lourde_silva@hotmail.com

OBJETIVO: Compreender de que modo o gênero do melodrama se constitui uma matriz cultural para a identidade familiar.

PROCEDIMENTOS DO ESTUDO: Caso você concorde em participar da pesquisa, você participará respondendo a um questionário, a entrevistas sobre a história da sua família, descrição do cotidiano familiar e percepção da sua família sobre a telenovela. Os dados coletados em decorrência da sua participação auxiliarão a pesquisa na análise da interação entre sua família e o consumo de assistência de telenovela.

RISCOS E DESCONFORTOS: A princípio, sua família poderá não se sentir à vontade com a presença de uma pessoa estranha no convívio familiar.

BENEFÍCIOS: A pesquisa possibilitará à família maior apropriação e reflexividade da sua história familiar; a possibilidade de contribuir com o universo empírico ao participar de uma pesquisa empírica.

CUSTO PARA O PARTICIPANTE: A sua família não arcará com nenhum gasto decorrente de participação (entrevista, grupo de discussão, etc.).

Assinatura da Pesquisadora: Lourdes Ana Pereira Silva

Assinatura da Orientadora: _____

1. Maria da Conceição Kobato Muniz
2. Maria Aparecida Kobato Reis
3. Maria Ivanilda Kobato Kindsos
4. Maria José Muniz Kobato
5. José Yfanie Muniz Kobato
6. José Aluísio Yfanie Kobato
7. José Antônio Muniz Kobato