

Da rememoração (im)produtiva aos desarranjos da história: desafios contemporâneos para pensar as séries ficcionais histórico-biográficas no empreendimento da memória

From (Un)Productive Remembrance to the Disruptions of History: Contemporary Challenges in Thinking Historical-Biographical Fiction Series in the Enterprise of Memory

Valdemir Soares dos Santos Neto*

RESUMO

Este artigo discute os desafios contemporâneos para pensar o papel das séries ficcionais histórico-biográficas no empreendimento da memória, na medida em que essas articulam memória e história e, assim, estimulam a rememoração pública sobre o passado. O enquadramento teórico desta investigação estabelece um diálogo com os estudos de memória, num esforço de compreensão crítica acerca do caráter efêmero e plástico da memória e, sobretudo, na relação que as séries histórico-biográficas constituem no modo como rememoramos coletivamente e atribuímos novos sentidos ao passado histórico. Nesse entendimento, o estudo tem como premissa subverter a superficialização que ocorre em torno das narrativas históricas em obras audiovisuais ficcionais, apontando para o desenvolvimento de uma literacia que consista em habilitar criticamente as audiências, numa interlocução com profissionais de distintas áreas, ampliando

ABSTRACT

This article aims to discuss the contemporary challenges in considering the role of historical-biographical fictional series in the realm of memory, insofar as these series intertwine memory and history, thereby stimulating public remembrance of the past. The theoretical framework of this investigation seeks to establish a dialogue with memory studies, in an effort to critically understand the ephemeral and malleable nature of memory, and, above all, the relationship that historical-biographical series form in the way we collectively remember and attribute new meanings to the historical past. In this understanding, this study assumes the premise of subverting the superficial treatment of historical narratives in fictional audiovisual works, advocating for the development of a literacy that critically empowers audiences, in collaboration with professionals from various fields, thereby expanding the critical awareness that histor-

* Universidade do Algarve (UALg), Faro, Algarve, Portugal. vsneto@ualg.pt <<https://orcid.org/0000-0003-2512-1100>>

a consciência crítica nos modos como re-memoramos em sociedade.

Palavras-chave: História; Memória; Séries históricas; Séries biográficas.

ical-biographical series exert on the ways in which we remember in society.

Keywords: History; Memory; Historical Series; Biographical Series.

As séries históricas ou biográficas trata-se de produtos midiáticos explorados pelas indústrias televisivas, recorrendo aos fatos e elementos históricos para compor seus arcos narrativos, responsáveis por mobilizar a audiência e a curiosidade implícita do espectador em reviver diferentes períodos históricos (Andrews, 2021; Neal, 1998; Combs, 1980). Com o avanço das ferramentas técnicas e recursos audiovisuais, numerosas séries audiovisuais evidenciam como as narrativas históricas vêm se complexificando e se estruturando ao longo dos anos, endossadas pelo forte apelo nostálgico. Tais produções podem ser entendidas também do ponto de vista de suas práticas mnemônicas ou práticas de instrumentalização da nostalgia, sobretudo, também pelo potencial que desempenham ao provocar estímulos e sensações ao telespectador em face a essa “revisitação histórica” (Castellano; Meimaridis, 2018; Goulart Ribeiro, 2018).

Num cenário marcado pela produção de obras audiovisuais, nota-se que a recorrência do passado tem sido utilizada como um recurso argumentativo extremamente interessante para analisarmos em função da profundidade com que tais narrativas se desdobram em meio às reconfigurações na paisagem midiática. O apelo imagético, as referências, o modo como os textos midiáticos se organizam, com base nessa premissa de “baseada em fatos reais”, torna-se um fator instigante e sedutor ao campo dos estudos da comunicação em suas diversas interfaces. Entretanto, ao mesmo tempo, perceberemos novas problemáticas que dialogam com outros campos, por exemplo, se pensamos na cultura da memória e nas formas como essas representações ajudam a repensar a história.

O foco de análise deste trabalho de investigação aponta para as narrativas em que o mundo real tende a ser cooptado para o interior dessas obras, possibilitando a construção de arcos narrativos e tramas em que percebemos remissões, analogias, referências (diretas ou indiretas) ao passado histórico. Reside aqui, portanto, um interesse nessa problemática da “ficcionalização” do real, da história, e nos modos como essas obras apresentam uma função além do consumo pautado pela lógica do entretenimento televisivo (Fischer, 2006).

Durante nossa existência, as imagens, símbolos e outros objetos culturais

que circundam os espaços midiáticos os quais transitamos, permitem-nos ler e compreender o mundo; a mídia exerce uma função essencial nesse processo de compreensão simbólica e de manutenção dos nossos repertórios culturais (Ferreira, 1998; 2014). As narrativas biográficas e/ou históricas possuem uma particularidade intrínseca ao fazer televisivo capaz de promover uma reflexão sobre o passado, tecer perspectivas e modos de interpelar determinados objetos a partir dessas incursões mediadas pelas imagens, pelo discurso e linguagem audiovisual. Todavia, ao propormos uma interlocução com o campo da História, tendo em vista o enquadramento deste trabalho, que visa dialogar com os estudos sobre memória, notamos certas preocupações as quais necessitam (devem) ser problematizadas.

Pensar a história e a memória no campo do audiovisual, sobretudo no contexto contemporâneo, requer análises de maior complexidade, com foco no desenvolvimento de abordagens metodológicas, com vistas a compreender a magnitude e a força que esses produtos exercem no modo como a história é repensada na contemporaneidade. Ainda que numerosos trabalhos tenham se dedicado a evidenciar os aspectos positivos das séries histórico-biográficas, que funcionam como instrumentos socializadores da informação, ao representar esses acontecimentos históricos e fornecer uma mirada ao passado, o presente estudo apresenta um contraponto a tal perspectiva, visando desenvolver uma reflexão crítica acerca dos modos de produção e consumo em torno dessas produções.

Nesse enquadramento, este artigo tem como objetivo discutir os desafios contemporâneos para pensar o papel das séries ficcionais histórico-biográficas no empreendimento da memória, na medida em que essas articulam memória e história e, assim, estimulam a rememoração pública sobre o passado. A discussão teórica que se segue propõe uma aproximação dos estudos de memória com a ficção televisiva, num esforço de compreensão da possível função pedagógica que a ficção exerce no processo de revisitação histórica. As conclusões preliminares desta investigação apontam para a necessidade de estimular a capacidade crítica das audiências no consumo de séries históricas e biográficas, convocando profissionais de diferentes áreas para a discussão e, assim, atuando no entendimento crítico do que essas séries representam na cultura contemporânea.

SÉRIES AUDIOVISUAIS ENQUANTO RECURSO DIDÁTICO: UM PANORAMA CRÍTICO

As séries audiovisuais vêm sendo utilizadas socialmente, ao longo dos anos, enquanto um recurso comunicativo didático e pedagógico, permitindo explorar uma variedade de temas e conteúdos de maneira dinâmica e envolvente, o que se torna um aspecto interessante quando pensamos em formas de promover uma reflexão crítica nos alunos, além de oportunizar uma experiência imersiva imagética através das narrativas (Fischer, 2002; 2005). No campo da comunicação, Lopes (2009) discute também a ficção enquanto recurso comunicativo ao pensar a função pedagógica presente no melodrama e na telenovela. Sabe-se que, no contexto brasileiro, a telenovela, por exemplo, tornou-se o objeto mais explícito no âmbito dos estudos ficcionais ao desempenhar tal função pedagógica, demarcando e atuando deliberadamente acerca de temas de relevância social que são pensados a partir da estrutura da ficção televisiva.

Com base nesse entendimento, as produções ficcionais se destacam pela capacidade de articulação de linguagens (sonoras e visuais), que se intercam-biam e estimulam os sentidos sensoriais do espectador (Fischer, 2005). A ambientação, a montagem, os personagens, a trilha sonora, são alguns desses elementos que são pensados e arquitetados pelas indústrias na busca por narrativas audiovisuais autênticas e atrativas. Segundo Fischer (2005), a integração desses artifícios enquanto recursos educacionais nas práticas de ensino desempenha uma função interessante no processo de socialização, permitindo a adaptação de temas complexos numa linguagem didática e lúdica, permitindo que educadores repensem a sala de aula enquanto um espaço mais estimulante e alinhado às demandas da sociedade contemporânea.

No caso das narrativas biográficas ou históricas, há um estímulo implícito à curiosidade, que aguça a inquietação do espectador em “espreitar” o passado ou, ao menos, obter uma imagem gráfica sobre como determinados fatos aconteceram ou como viviam as personalidades públicas (Andrews, 2021; Combs, 1980). Nesse sentido, a ficção televisiva consiste, enquanto um recurso comunicativo e pedagógico (Lopes, 2009), em uma capacidade imagética de simbolizar ou metaforizar o passado ou, literalmente, ficcionalizar determinados períodos, acontecimentos e, assim, proporcionar uma experiência estética ao telespectador (Sigiliano; Borges, 2021), numa busca catártica pelo passado.

Sob tal perspectiva, ao oportunizar essa imersão no mundo real pelo viés da ficção, ampliam-se as possibilidades de aprendizagem sobre uma variedade de tópicos, visto que as produções ficcionais fornecem compreensões e entendimentos acerca de temas e fatos sociais e culturais relevantes para o desenvolvimento das sociedades. Nesse sentido, a televisão cumpre um papel essencial enquanto uma instância socializadora de conhecimento, engajando as comunidades de espectadores e ampliando o debate sobre os temas abarcados pelos produtos midiáticos (Ferrés, 1998; 2014).

Todavia, ao mesmo tempo que reconhece essas forças coexistentes no fazer televisivo, Ferrés (1998; 2014) apresenta um panorama crítico sobre o que o defende como “mecanismos subliminares” ou “inconscientes” dessa função socializadora da televisão. Aqui damos destaque ao que Ferrés (2014) entende como a cultura da simulação e as telas enquanto um espelho.

O facto de as narrativas mediáticas convencionais serem sistematicamente estruturadas em torno de personagens bons e maus em conflito, como acontece nas histórias populares da tradição oral e escrita, é explicado e justificado por uma dupla necessidade psíquica: ter personagens que são emocionalmente percebidos como negativos, nos quais podemos projetar tudo o que experimentamos internamente como desagradável, e personagens percebidos emocionalmente como positivos, com os quais nos queremos identificar porque representam valores que consideramos atrativos.

Para Ferrés (2014), o espectador busca encontrar nessas produções um certo nível de identificação com os personagens ali representados; depositam suas frustrações, angústias, anseios em relação aos acontecimentos e aos fatos que subscrevem os arcos narrativos, bem como os modos como as histórias são delineadas e os seus respectivos desfechos. A tal aspecto, devemos reconhecer, portanto, os efeitos cognitivos emocionais estimulados pela ficção nessa compreensão da realidade. Tal compreensão não acontece de forma racional, como numerosos teóricos sugerem.

A ideia de que a ficção deve provocar um certo tipo de reação no espectador remonta ao período aristotélico. Na obra *Poética*, Aristóteles (1981) argumentava que as tragédias gregas deveriam, a priori, desencadear no espectador um momento de purificação emocional, isto é, promover um sentimento catártico no espectador. Através da identificação com os personagens, da experiên-

cia emocional gerada pela trama, o público experimentaria o que Aristóteles entende como uma liberação de sentimentos ou uma descarga emocional. Assim, ao testemunhar eventos trágicos representados na tragédia, o filósofo argumentava que a *mimesis* levaria o público a desencadear sentimentos de forma intensa, e que essa purificação mudaria a forma como o indivíduo decodifica o mundo, a partir dessa compreensão ou dessa ficcionalização do real.

Nesse entendimento, Ferrés (2014) entende a emoção enquanto uma experiência integradora da ficção televisiva, ao passo em que o espectador, ao identificar-se com os personagens ali representados, coloca-se diante de um espelho de contradições — dado momento em que busca estabelecer um nível de identificação, projetando emoções e sensações, e classificando essas representações como uma expressão que aponte para uma representação ou que se manifesta como uma ameaça. A partir dessas angulações, parece-nos aqui que as séries “baseadas em fatos reais” ou “séries histórico-biográficas” merecem um destaque especial dentro de nossas abordagens, quando consideramos o apelo imagético e sensorial do recurso audiovisual ao estimular o espectador nesse processo de compreensão do passado.

Em face da exaustividade desta investigação, inicialmente, problematizamos neste primeiro momento o papel das séries ficcionais histórico-biográficas na contemporaneidade, como ponto de partida para pensarmos nos uso(s) e desuso(s) dessas produções enquanto recurso didático possível.

SÉRIES HISTÓRICO-BIOGRÁFICAS: UMA ABORDAGEM NECESSÁRIA

A definição que este trabalho delinea para conceituar o termo “séries histórico-biográficas” refere-se a produções audiovisuais seriadas, da ordem do gênero ficcional, baseadas em eventos e/ou acontecimentos históricos e figuras reais para a construção de seus arcos narrativos. Nesse tipo particular de produção, as referências podem manifestar-se de maneira direta ou indireta, combinando elementos históricos e biográficos para contar uma história ficcionalizada (Edgerton; Rollins, 2001). As narrativas audiovisuais as quais enquadraremos neste trabalho consistem, portanto, em retratar eventos históricos significativos da vida de figuras ou personalidades públicas, que tiveram, ou não, um impacto relevante em determinado período. São casos de grandes sucessos, como a série *Holocaust* (1978, NBC), *Roots* (1977, ABC) e *The Diary of Anne Frank*

(1959, NBC), que ilustram a forma como a história é retratada e discutida nas produções audiovisuais. No contexto mais atual da cultura midiática contemporânea, nota-se também obras como *American Crime Story* (2016, Fox), *The Crown* (2016, Netflix), entre outras produções que se destacam pelo comprometimento ou pelo tom “quase realista” nessa revisitação histórica no plano da ficção televisiva. São alguns dos exemplos que ilustram a presente discussão.

Evidentemente que a consolidação desse interesse particular na produção de séries audiovisuais ficcionais reside em questões mais densas, principalmente mercadológicas, em detrimento dos aspectos propriamente sociológicos (Goulart Ribeiro, 2018; Castellano; Meimaridis, 2018; Andrews, 2021). McKerns (1980) entende que o fascínio do público por narrativas populares, ligadas aos eventos históricos e biográficos, tornou-se um fenômeno instigante para as indústrias televisivas, que passaram a vislumbrar nessa possibilidade de retorno ao passado uma estratégia promissora na capitalização da audiência.

Combs (1980, p. 12) entendia que a “representação de um grande passado serve então como uma dupla função para o público de massa contemporâneo: restaurar a nossa crença em grandes homens públicos e restaurar a nossa crença de que as pessoas são capazes de “verdadeiras” privações”.¹ Para o autor, as “fontes do apelo da fórmula biográfica podem ser atribuídas, então, ao desejo das massas por heróis, por voyeurismo, por aventuras românticas ambientadas em passados emocionantes e aproximadamente identificáveis” (Combs, 1980, p. 17).²

Entretanto, para além da história, Neal (1998) apresenta uma definição ainda mais problemática sobre produções audiovisuais que retornam ao passado. Na perspectiva do autor, o modo particular como essas narrativas se desenvolvem auxilia num processo de **elaboração do trauma**, desempenhando, também, um modo particular das sociedades contemporâneas de discutirem e revisitarem problemas ou desafios históricos, como são os traumas coletivos.

O trauma, segundo o autor, demonstrou ser um ingrediente extremamente sedutor às indústrias midiáticas, dado que os “eventos remotos se tornam parte de nossa compreensão geral da organização da vida social. Os acontecimentos, na sociedade em geral, são de importância prática para nós no estabelecimento de pontos de referência para orientar as nossas vidas”³ (Neal, 1998, p. 11). Com base nesse entendimento, os traumas, ao serem cooptados pelas indústrias culturais e ficcionalizados no âmbito da indústria televisiva, fornecem

e estimulam novas formas interpretativas de compreender o passado, permitindo que a sociedade extraia algum nível de entendimento, reconheça os perigos, os erros e os acertos com base nos elementos dramatizados em cena. Segundo o autor:

Os acontecimentos históricos são tratados tanto como acontecimentos simbólicos quanto pseudo-eventos que refletem os problemas e desafios da vida contemporânea. Nestas circunstâncias, a história torna-se uma forma de recordação em que a mistura de facto e ficção é menos preocupante do que o estímulo e o valor de entretenimento da produção⁴ (Neal, 1998, p. 212).

Nota-se que, nesse enquadramento, desde o final do século XX, a ficção televisiva elabora narrativas históricas e/ou biográficas, mobilizando distintos gêneros televisivos, numa tentativa de tornar visíveis aspectos e outras questões que foram, ao longo dos anos, recalcadas e silenciadas — seja em função de diversos fatores, tais como: sociológicos, políticos, culturais, entre outros. Dada tal possibilidade de revisitação ao passado e, sobretudo, face ao interesse das audiências na reencenação dramatizada da história, passamos a contemplar a ficção como uma forma possível de auxiliar as sociedades contemporâneas na “remediação” dos traumas, permitindo que temas históricos, sensíveis ou polêmicos sejam, ainda que num sentido abstrato, didaticamente e discursivamente estruturados com vistas a facilitar, essencialmente, o modo como o telespectador interagente contemporâneo se relaciona com esses traumas. Pode-se dizer, assim, que essa experiência ao telespectador funcionaria (quase)⁵ como um processo terapêutico — aproximando-se aqui das premissas aristotélicas acerca das tragédias gregas.

Nesse processo midiático de retorno ao passado, o público sofre, se emociona e, por consequência, cria uma identificação com os fatos apresentados, como postula Ferrés (1998; 2014), visto que se nota um processo de espetacularização do passado e reconstituição contemporânea de personagens marcantes na história de um período. Nesse sentido, Neal (1998) defende que, para o espectador, os seus problemas são menores se comparados a problemas de outras épocas, atribuídos a outras figuras públicas, por exemplo. Ao dramatizar fatos, eventos históricos e conflitos sociais, a televisão torna-se um tipo de espelho coletivo, que reflete não apenas a imagem da sociedade, mas, acima de tudo, uma autoimagem do indivíduo (Neal, 1998). A identificação do especta-

dor, no caso específico das séries históricas e biográficas, estabelece-se para além da ficção — está para além do metatexto ficcional (Jenkins, 2012).

Paralelamente a esse cenário evolutivo, no *modus operandi* da produção ficcional, desde o final do século XX, as consternações da academia em relação às formas subjacentes de ficcionalização do mundo real são problematizadas por numerosos autores. Neal (1998) tornou-se um dos teóricos referência no assunto ao dissecar esse movimento na última década. O autor postula que no final da década de 90 os historiadores, frequentemente, apontavam às indústrias as incoerências e as contradições retratadas em numerosas obras ficcionais. O grande questionamento residia especificamente na acuracidade dos fatos e na escolha dos acontecimentos dentro de um contexto complexo. Ou, num sentido adverso, na falta de elementos essenciais para uma leitura coesa da história. Tal entendimento estava ligado ao modo como a mercantilização dessas histórias, as quais foram se complexificando com o tempo, passaram a ser simplificadas e comodificadas num texto televisivo com vistas a atender os interesses das indústrias e, assim, isolaram ou marginalizaram as questões éticas ou sociológicas na elaboração dessas narrativas históricas (Andrews, 2021; Landsberg, 2004).

Em *National Trauma and Collective Memory*, Neal (1998) discute como a cultura popular e o entretenimento de massa, em especial as produções ficcionais enquanto produto cultural, tornaram-se preocupantes aos estudos culturais numa compreensão crítica acerca dessas formas de retrabalhar o passado na cultura de massa. Segundo o autor, a “manuseabilidade” do passado, podemos assim compreender, oportunizava às indústrias que essas apropriações de referências, fatos e acontecimentos históricos acontecessem e promovessem incursões com base nos interesses mercadológicos das instituições que instrumentalizavam esse retorno. Neal (1998, p. 211) postula que ao “procurar entreter e informar, os eventos anteriores são reconstruídos e seletivamente colocados em foco; as lacunas que faltam são preenchidas; eles [as figuras públicas] são humanizados e embelezados com formas extraordinárias de drama”.⁶

Quaisquer que sejam os acontecimentos ocorridos no passado, estão agora imobilizados e aqueles que contam histórias sobre eles são livres para moldá-los como desejarem. As restrições que cercam os acontecimentos à medida que se

desenrolam já não se aplicam. A plausibilidade para o público leitor e espectador é mais preocupante do que a precisão histórica.⁷

A crítica proposta pelo autor transcende a discussão dicotômica entre a realidade e a ficção. Ou, como evidenciado pelo autor, nessa imprecisão histórica ou na acuracidade dos fatos. Há aqui para Neal (1998) um olhar atento à experiência e os efeitos facultados (e, pode-se dizer, premeditados) pelas indústrias ao telespectador, possibilitados por essa elaboração do passado na contemporaneidade, ao invés de reduzir esse fenômeno ou prática midiática enquanto uma “pseudo” fonte de informação. Dentro desse questionamento, percebe-se que, na perspectiva crítica do autor, a ficção conota, essencialmente, um valor simbólico, dotada de significações e signos, num sentido mais alargado quando consideramos a experiência do telespectador em contato com o texto midiático como parte do processo ficcional.

Não se observa aqui somente uma forma ou um modo particular de “re-encenar” ou “reelaborar” o passado. Devemos nos atentar, especialmente, às memórias e às identidades que são elaboradas ou retrabalhadas a partir desse contato do indivíduo com o texto midiático. Ou seja, a discussão deve centrar-se nos desdobramentos e nas discussões que são enquadradas pelo cânone televisivo.

MEMÓRIA E HISTÓRIA: REMEMORAÇÃO (IM)PRODUTIVA OU DESARRANJOS DA HISTÓRIA?

Nora (1993, p. 24) argumenta que “é a memória que dita a história”, e questiona nesse sentido: “toda grande obra histórica e o próprio gênero histórico não são uma forma de lugar de memória?”. Embora reconheçamos as particularidades e especificidades que constituem o campo da Memória Social, enquanto um campo acadêmico institucionalizado por excelência, a natureza fluida e mutável da memória nos leva a refletir sobre a História a partir desse enquadramento teórico. Isso ocorre especialmente quando consideramos a experiência humana, os modos como somos afetados e como as percepções do passado e da compreensão histórica, que variam de acordo com o tempo presente.

Nessa aproximação dos estudos da memória com a história, encontramos

um terreno fértil para a compreensão do passado em perceber a sua influência no presente. Os estudos da memória fornecem ferramentas teóricas e metodológicas que enriquecem a prática histórica, permitindo-nos analisar não apenas os fatos objetivos, mas também as percepções, as emoções e as representações que moldam nossa compreensão do passado.

A memória tornou-se um tema fascinante de análise nos últimos anos. Desde os estudos sociológicos até as pesquisas em neurociência, a memória tem ocupado o centro das nossas reflexões no mundo moderno. No âmbito das ciências sociais, o enfoque nos estudos sobre memória toma força nos anos 1980, observada em esforços de pesquisadores como Halbwachs (2003), Nora (1993) e Huyssen (2000), evidenciando a volatilidade da memória e como se encontra em um processo contínuo de mutações em decorrências de processos sociais, políticos e culturais. O mundo testemunhou grandes transformações e avanços em diversos âmbitos da sociedade no final do último século, definindo-se como um marco na virada dos estudos sociológicos, pelas abordagens e desafios encontrados ao compreender o mundo contemporâneo, elaborar os traumas do passado e os desafios em relação ao futuro. A memória, por sua vez, insere-se nessa efervescência dos estudos sociológicos.

Embora não exista um conformismo estrito entre os diversos autores do âmbito dos estudos sobre memória, sabe-se que a memória não é entendida, sob a perspectiva sociológica, enquanto um fenômeno estável. Devemos compreender, antes de qualquer coisa, a memória enquanto um fenômeno construído coletivamente e em constante negociação com o tempo presente (Pollak, 1992). Para o autor, a memória resulta de um trabalho de construção, reconstrução e compreensão do passado sob a influência e a perspectiva do tempo presente. Em *Políticas de memória no nosso tempo*, Huyssen (2014) aprofunda essas discussões trazidas por Pollak (1992) e Halbwachs (2003) e problematiza a questão da memória nos espaços de conflitos e interesses inseridos nos contextos sociais, culturais e políticos. Nessas divagações, Huyssen (2014) explora, por exemplo, como a memória traumática reconfigura, com base nas convicções desses indivíduos, a memória coletiva de uma determinada comunidade, a partir do testemunho, da oralidade, que se perpetua com o passar dos anos nesses grupos sociais. São essas formas de elaboração da memória traumática que atuam na construção do passado histórico, enquanto fonte daquilo que os historiadores, pesquisadores em

História Oral, debruçam-se para empreender o passado e extrair dali lembranças produtivas que constituam o campo histórico.

Segundo Pollak (1992, p. 5), a memória é seletiva e, nesse sentido, recalca, exclui ou relembra as lembranças que constituíram as nossas memórias, e esse movimento “é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” da memória. Entretanto, nesse campo, chamamos atenção para um aspecto que orbita no cerne das discussões contemporâneas: a confabulação das memórias. Tais confabulações da memória refletem uma preocupação observada por Huyssen (2000) a respeito do esquecimento. O autor observa, ainda no início do século XX, que as sociedades contemporâneas vivem uma espécie de “síndrome da memória” em que o medo do esquecimento opera sobre as nossas relações de ser e estar no mundo. Segundo o autor, quanto mais somos expostos ao estrondoso e fascinante mundo das informações, mais somos confrontados por uma ameaça iminente de esquecimento, o que, assim, configura um verdadeiro paradoxo.

Os pressupostos teóricos de Huyssen (2000) são contundentes ao evidenciar que a ameaça do esquecimento nunca foi observada com tanta veemência, um sintoma que persiste conforme avançamos em direção ao futuro. Parece que, justamente a partir dessa possibilidade de esquecimento, a existência da síndrome da memória implica reconhecer que somos afetados por sentimentos e sensações que nos impactam de tal maneira que, como um mecanismo, nos permite, em certa medida, o desencadeamento de memórias imaginadas, a fim de compensar rupturas ou ausências na memória. A ausência incomoda, gera anseios e preocupações, tendo em vista que as memórias são, por definição, formas de nos situarmos no mundo e o nosso lugar junto aos demais e, principalmente, a respeito de nossas identidades (Pollak, 1992).

Com base nessa perspectiva, Huyssen (2000; 2014) pontua que é de conhecimento que, para a indústria do entretenimento, manter determinadas memórias sobre determinados fatos e acontecimentos garantem a estabilidade dessa “cultura da memória”, a qual persiste em instrumentalizar o passado. O retorno de determinadas memórias, operacionalizado pelas indústrias de tempos em tempos, como em datas comemorativas ou simbólicas, mobilizam e nutrem um consumo mnemônico e nostálgico. Contudo, devemos considerar também que esses retornos ao passado implicam, primordialmente, no desencadeamento das chamadas “memórias imaginadas”, como defende Huyssen

(2000), que se entremeiam aos processos rememorativos. Para o autor, “muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são ‘memórias imaginadas’” (Huyssen, 2000, p. 18).

A memória dentro de um grupo social, segundo Pollak (1992), indica que os fatos e os acontecimentos inerentes àquele grupo são essenciais para o funcionamento das relações interpessoais e intrapessoais. Torna-se evidente que, a partir da teoria empreendida pelos autores, as memórias são entendidas como movimentos constitutivos da vida comum, do cotidiano do indivíduo ou do(s) grupo(s) em que encontra-se inserido. Com base nesse entendimento, nos aproximamos da compreensão da História à luz dos estudos sobre Memória Social, em função da necessidade de compreender a própria história. Os desafios que se apresentam nessa relação entre a memória e a história são complexos, dado o momento em que percebemos que esses entendimentos variam e sofrem flutuações em consonância com o tempo presente e com os nossos repertórios culturais.

Pollak (1992, p. 5) defende, com base nesse entendimento, que a “construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade” definidos pelo grupo. Segundo Le Breton (2009), somos seres afetados, e as nossas emoções misturam-se a essas lembranças, a partir do complexo repertório cultural ao qual se encontra inserido e, principalmente, como os membros dessas comunidades enxergam essas lembranças no sentido coletivo. As pressões externas entram nesse jogo de relações de poder da memória. É diante desse entendimento que recuperamos Pollak (1992) para dar importância ao modo como as memórias são “ficcionalizadas” e, por essa perspectiva, atrelam-se e misturam-se às memórias anteriores — sejam herdadas ou vividas.

Conforme Pollak (1992) e Halbwachs (2003) sugerem, a memória é sempre retrabalhada no presente. Nesse sentido, entenderemos que a memória é refém do tempo presente. De tal maneira, existem processos extrínsecos a ela, dando-lhe condições de existência. Como é o caso da ficção televisiva. Nesse sentido, as memórias não são fechadas em si; os sentidos se ressignificam em múltiplas direções à medida que compreendemos essas memórias. Com base na leitura de Ferrés (2014), a televisão trabalha para que esse processo de reinterpretação e reenquadramento das memórias aconteça, uma vez que ela pró-

pria atua como mediadora entre o passado e o presente, operando signos e símbolos que estimulam nossos sentidos sensoriais e afetivos.

Pollak (1992) entende a memória como algo extremamente sedutor e complexo. Numa sociedade, a memória está no centro das discussões, pois o modo como nos recordamos coletivamente dos fatos e acontecimentos interfere diretamente em nossas tomadas de decisões. Nesse entendimento, Halbwachs (2006) postula que a memória deve ser compreendida num sentido amplo, como um fenômeno coletivo. Para o autor, a memória é coletiva, visto que sempre enquadramos as nossas lembranças com base nos nossos quadros de referências. Assim como Halbwachs (2003), o caráter seletivo da memória torna-se, paradoxalmente, um fenômeno interessante entre o lembrar e o esquecer. Recordamos e esquecemos a todo o momento. Alguns fatos nos marcam mais, outros menos. E, ainda sim, o modo como essas lembranças se reconstituem num tempo posterior dependerá, de forma preponderante, de outros elementos extrínsecos ao controle do indivíduo.

Entretanto, a história permanece lá, inalterada; mas o empreendimento da memória que tecemos sobre esses passados históricos oportuniza que refletimos e consideramos a história subjugando-a a partir do nosso olhar contemporâneo. Ou seja, embora os eventos passados em si permaneçam inalterados, nossa interpretação e compreensão deles estão sempre sujeitas a distintas interpretações. Essa reflexão e reinterpretação constante da história pela memória nos permite não apenas entender os eventos do passado, mas também questionar a história, confrontar os dilemas, desafiando-nos a reconsiderar não apenas o passado, mas também o nosso lugar nele. É justamente em decorrência desse caráter orgânico da memória que Pollak (1992) discorre sobre os modos como a memória encontra-se suscetível às oscilações, às flutuações e aos conflitos que envolvem pensar na consagração da memória.

Huyssen (2000) questiona, portanto, o modo como a cultura da memória que cultivamos no tempo presente se torna essencial para discutirmos e problematizarmos a sociedade atualmente. Com o excesso de rememorações, tendo em vista a facilidade com que tal movimento se tornou possível, sucessivamente verificam-se instâncias e produtores de conteúdos apropriando-se de determinados “passados históricos”, seja para provocar uma reflexão ou tão somente para tornar-se algo prazeroso, catártico. Tal aspecto nos direciona a uma reflexão crítica acerca da ficção nesse diálogo com a memória e suas implicações no

modo como repensamos o passado. Afinal, como Pollak (1992) discorre, as memórias são tocadas pelo presente.

A FICÇÃO PARA ALÉM DO CÂNONE

Para além das telas, nos últimos anos, as plataformas digitais reconfiguraram as nossas dinâmicas de consumo, preeminentemente, na maneira como mobilizamos nossas discussões em torno das narrativas. Graças à cultura participativa, os desdobramentos das produções televisivas são abarcados pelos espectadores nos diversos meios de comunicação na internet (Jenkins, 2009; 2015). Nesses espaços, os espectadores ascendem os seus questionamentos, fomentam discussões, viralizam memes e mobilizam discussões acerca dos fatos acontecimentos postos em cena, fornecendo novas camadas interpretativas e releituras que se estendem para além do cânone televisivo. Movimentos os quais acreditamos ser suficientes para intensificar o que definimos como “êmbates da memória”.

Conforme defende Halbwachs (2013, p. 39), não basta que as nossas memórias se ancorem nas dos demais indivíduos para reconstituir essas lembranças do tempo passado, mas é preciso “que esta reconstrução se opere a partir de dados ou noções em comum como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma comunidade.” Evidencia-se nesse contexto a questão das comunidades afetivas, da cultura dos *fandoms*, dos espectadores interagentes, que se organizam socialmente no âmbito das redes sociais e partilham desse mesmo sentimento nostálgico, das mesmas emoções, as quais mantêm vivas suas memórias.

No contexto da cultura participativa proposta por Jenkins (2009; 2015), com os telespectadores interagentes discutindo e ampliando o texto midiático nas plataformas de conversação em rede, a manutenção dessa memória coletiva se acentua ainda mais, na medida em que reconhecemos que os indivíduos que integram essas comunidades afetivas não se esmoreceram, em função da dimensão afetiva que orientam e regem suas relações sociais. Ora, mesmo com as pressões midiáticas, as quais insistem em desestabilizar as nossas memórias (Pollak, 1992), as comunidades afetivas buscam encontrar meios de manter viva a memória afetiva acerca de um determinado período e/ou momento o qual

não se pode recuperar, mas que faz parte de uma memória coletiva (Halbwachs, 2003), organiza a realidade e as relações sociais.

A produção de sentido para o espectador ocorre, num sentido considerável, pela via afetiva, como defende Ferrés (2014) e corroborando a ideia de Le Breton (2009) ao defender que somos seres afetados e somos movidos pelos afetos. Embora possa haver certa previsibilidade por parte das instâncias midiáticas ao ofertar um produto ficcional, as indústrias não detêm controle sobre os modos como os telespectadores reagem ou produzem sentido em relação às temáticas e aos tópicos sensibilizados pelas representações no plano do metatexto televisivo. Apesar de não ter compromisso com o mundo real, as representações ficcionais impactam a nossa visão do real, mobilizando imagens que estão no nosso inconsciente e de fácil reconhecimento e, com base nesse enquadramento, ajudam-nos a perceber o mundo, ver valores, como acreditava Ricoeur (1994). Notavelmente quando essas discussões são transpostas de múltiplas maneiras para o universo da conversação em rede, no qual os espectadores interagentes, ao apropriarem-se do metatexto ficcional, criam e desdobram a ficção televisiva em produções como *edits*, *fanfics*, *fanzines*, dentre outros recursos, atuando num processo de aprendizagem informal acerca dos aspectos relacionados aos referentes históricos mobilizados pela narrativa (Jenkins, 2009; Hirsjärvi; 2013).

Nesse entendimento, pensando especificamente em termos relacionados à qualidade da ficção histórica e/ou biográfica, perceberemos que se faz necessário uma problematização maior acerca dos modos como as tensões entre a história e o ficcional se desenvolvem nessas produções. Ora, o que postulamos neste percurso investigativo é que o desafio da produção em acomodar a realidade num contexto ficcional, num processo guiado pelas dinâmicas televisivas, no qual a narrativa necessita se atrelar às dinâmicas da produção e da circulação, envolve considerar, por exemplo, processos de produção de sentido, formas de transmidiação da narrativa, possibilidades de engajamento com os espectadores interagentes e outras particularidades que se inserem nessa gramática complexa que configura a televisão — atentando-nos aqui explicitamente para um nível de qualidade esperado dessas produções e das competências midiáticas do telespectador na leitura crítica que desenvolvem sobre esses produtos (Borges; Sigiliano, 2021).

Ainda que reconheçamos a existência de uma certa licença poética facul-

tada ao fazer televisivo ficcional, podemos assim considerar que recorrer ao mundo real envolve pensar, também, nos modos de agenciamento da memória, nas formas como essas práticas mnemônicas são estruturadas, pensadas e materializadas — ainda que o objetivo central dessas práticas esteja ligado ao capital, isto é, aos interesses das organizações ao capitalizar a memória. Huys- sen (2000; 2014) e Landsberg (2009) exploram tal problemática há certo tempo. Os escritos de Huyssen (2000), ainda no começo do milênio, apontavam os riscos dessa digressão aos passados, na forma como a mídia enquadra e reenquadra o passado para além da ficção. Ainda nesse entendimento, suas consternações circundam a mídia enquanto uma potência produtora de imagem, de sentido e significação, e as implicações das práticas mnemônicas no modo como lemos o passado.

As imagens mobilizam forças as quais nos possibilitam recordar de determinados passados em detrimento de outros. Ou, muitas vezes, retornamos ao passado pela primeira vez, graças à mídia, permitindo-nos ser afetados pelas forças das imagens e aquilo que elas representam. Como Huyssen (2000; 2014) discute, certamente existem passados que são mais comercializáveis, vendáveis e, nesse entendimento, sabemos que a mídia trabalha para que determinados passados permaneçam vivos na memória coletiva, inviabilizando, assim, que se esgotem ao máximo as possibilidades de reinterpretação desse passado. Há, portanto, processos de predileção ou agendamento das próprias instâncias midiáticas ao cooptar determinados passados e torná-los consumíveis, memoráveis.

Nota-se, portanto, que não é incomum vermos na televisão uma variedade de produtos midiáticos, sob distintos gêneros, ancorando-se nos mesmos fatos, acontecimentos, para fornecer diferentes perspectivas (ou perspectivas semelhantes) acerca de um mesmo referente histórico (Castellano; Meimaridis, 2018). A profusão de produtos midiáticos acerca de um mesmo objeto ou temática fomenta e nutre, ainda mais, o imaginário e a memória coletiva das distintas audiências sobre a alusão a determinados fatos e aos acontecimentos.

Nesse sentido, quando discutimos sobre os modos como essas produções estimulam as nossas percepções sobre o passado, devemos focalizar esta discussão essencialmente nos modos de expansão da narrativa pelo público abarcada pelo teor da ficção, podendo ser crucial na forma como a memória tende a ser acionada, constituída e retrabalhada no tempo presente. Parece-nos que

as obras ficcionais, em especial aquelas arquitetadas com base em uma lógica não estritamente interna, com referências diretas ao mundo exterior, são essencialmente as que enrobustecem essa discussão pela complexidade tal como se apresentam. É o que sustentamos nesta investigação.

A EMERGÊNCIA DA MEMÓRIA PROTÉTICA E OS DESARRANJOS DA HISTÓRIA

A intersecção da memória com as novas tecnologias vigentes estimula, certamente, as nossas discussões sobre como os processos históricos são enquadrados a partir desses entrecruzamentos de mídias e narrativas no fluxo da sociedade contemporânea. Dentro dessa corrente de pensamento, Célia Lury, socióloga e pesquisadora britânica, discute, em *Cultura protética*, como as tecnologias culturais contemporâneas moldam e influenciam nossas percepções, experiências e memórias. Para Lury (1998), as práticas culturais, especialmente aquelas relacionadas à mídia e à tecnologia, atuam como próteses que ampliam e transformam nossa capacidade de interagir com o mundo ao nosso redor. Nesse entendimento, a cultura protética, ou cultura da prótese, refere-se à ideia de que os avanços tecnológicos, especialmente no campo da informática e da comunicação, estão se tornando extensões de nossos corpos e mentes, moldando não apenas como interagimos, mas também como lembramos e processamos informações.

Alinhado ao pensamento da socióloga, Alison Landsberg (2004) elabora, em *Prosthetic Memory*, a força da mídia nessa relação parassocial do indivíduo com as narrativas midiáticas no desenvolvimento das chamadas “memórias protéticas”. Landsberg (2004, p. 28) define a memória protética “como resultado da experiência de uma pessoa com uma tecnologia cultural de memória em massa que dramatiza ou recria uma história que ele ou ela não viveu”. Embora o indivíduo não tenha vivenciado determinados fatos ou acontecimentos históricos, Landsberg (2004) sugere que o espectador tende a criar um sentimento de empatia por aqueles que vivenciaram esses períodos e, portanto, tal movimento corrobora um sentimento de identificação culminando no desenvolvimento de uma memória imaginada. Tal pensamento está alinhado aos entendimentos de Huyssen (2000) a respeito dessa influência da mídia na cultura da memória.

Segundo a autora, nesse contato do público com as narrativas midiáticas, os espectadores são levados a um contato íntimo com um conjunto de experiências que estão bem fora de sua própria vivência e, como resultado, são obrigados a olhar como se estivessem pelos olhos de outra pessoa e solicitados a lembrar essas situações e eventos (Landsberg, 2009). Acontece que, às vezes, tal experiência pode ser bastante desconfortável. Aprender a se envolver tanto intelectual quanto emocionalmente com alguém que é radicalmente diferente de si mesmo é crucial para o desenvolvimento da empatia (Landsberg, 2009, p. 222).

Aqui vemos uma aproximação interessante dos pensamentos de Landsberg (2004, 2009) com as noções discutidas anteriormente sobre o gênero ficcional por Ferrés (1998, 2014). Somos interpelados pelas imagens e, nesse entendimento, convidados a refletir e estabelecer conexões afetivas com os personagens. Nota-se que, para a autora, ainda que o foco de suas discussões esteja majoritariamente ligado ao campo do cinema, elabora-se muito a noção da capacidade do cinema de posicionar os seus espectadores em relação à narrativa. “Compreender como os espectadores são posicionados por um filme e como eles entram em identificações com diferentes personagens é crucial para entender a questão maior de como os filmes podem moldar a subjetividade e a política de um indivíduo” (Landsberg, 2009, p. 223).

Landsberg (2009, p. 224) defende que:

embora os filmes em si sejam polissêmicos, e nossas identificações com personagens e situações específicas sejam inevitavelmente influenciadas por nossas próprias posições subjetivas, ainda é o caso de que os filmes criam um ponto de vista preferencial para nós como espectadores, e às vezes ocupar esse ponto de vista exige que olhemos para o mundo de forma diferente do que normalmente veríamos, olhando, por assim dizer, como se estivessemos pelos olhos de outra pessoa.

A preocupação da autora centra-se na força da cultura imagética, das telas que invadem os espaços, constituindo-se como partes integrantes de nossas rotinas. Há uma clara diferenciação entre a literatura e o cinema, para a autora, nesse processo de representação do passado, diante da magnitude que o cinema representa e dos efeitos que podem ser alcançados pelo uso das narrativas fílmicas, no qual “devemos nos submeter às imagens e ao ritmo e lógica da narrativa mesmo se o que vemos nos perturba” (Landsberg, 2009, p. 224). Aqui cabe mencionar dois aspectos observados pela autora que reforça esse olhar aten-

to à construção do conceito de memória protética: a forma corporal e mimética que respondemos diante das imagens.

O sentido, dentro desse universo da ficção, está para o espectador, nos modos como ele enxerga o mundo. Afinal, a forma como cada indivíduo interpela a realidade resulta da própria experiência do indivíduo com o mundo e do seu repertório cultural. Entretanto, numa experiência espectral, imersiva, o espectador passa a ser confrontado pelas imagens que preenchem as telas, que os convidam a questionar, refletir, estimular suas percepções; um verdadeiro exercício no desenvolvimento de simpatia pelos acontecimentos que estão sendo representados diante de seus olhos. O que Landsberg (2009) postula é que, em decorrência desse *modus operandi* das imagens, das práticas de edição, da estrutura narrativa, somos interpelados pelo fazer televisivo, convidando-nos a tecer reflexões sobre aquilo que assistimos. Ela acrescenta:

técnicas cinematográficas como a edição podem manipular a percepção do tempo e do espaço do espectador, atraindo-o mais profundamente para a narrativa e aprimorando sua identificação com os personagens. Ao controlar o ritmo e a sequência das cenas, os cineastas podem evocar respostas emocionais específicas e moldar a compreensão do espectador sobre a história (Landsberg, 2009, p. 224).

Ora, evidentemente que não se trata de reescrever a realidade ou a história propriamente. Esse aspecto não está no cerne de nossas discussões. A questão que emerge dessa articulação teórica incide, de maneira considerável, no modo como os produtos audiovisuais, pensados e alinhados a uma cultura imagética, e que se baseiam em narrativas mnemônicas, são capazes de provocar e evocar no espectador. A história insere-se nessa intrincada relação com a memória e a mídia. Para Landsberg (2004, p. 176), “os meios de comunicação de massa — tecnologias que estruturam e circunscrevem a experiência — trazem a textura e os contornos da memória protética para um destaque dramático”.

Com base nesse entendimento, a autora ainda reforça que a indústria audiovisual está ciente, há muito tempo, sobre o seu potencial de evocar e gerar experiências, instalar memórias, numa dinâmica comunicacional e social ambivalente. Kuhn et al. (2016, p. 5) defendem que os “filmes podem fazer referência ou comemorar eventos passados, muitas vezes traumáticos, ou trazer à mente aqueles que foram esquecidos ou reprimidos; e eles podem até mesmo construir ativamente a memória cultural”.⁸

Nesse sentido, ao trabalhar os fatos, acontecimentos e determinadas figuras públicas, do ponto de vista imagético, o espectador coloca-se aberto para uma leitura polissêmica, a qual exigirá um esforço de compreensão acerca das referências que estão ali sendo trabalhadas. Landsberg (2004) sustenta que a memória protética permite aos espectadores experimentar o que ela chama de “posse emocional”. Essa posse emocional possibilita que as experiências vistas na tela sejam internalizadas pelos espectadores, fazendo-os sentir como se tivessem vivido essas experiências.

A partir da leitura de Landsberg (2004), Forde (2011, p. 68) defende que esse “processo de posse emocional complementa o tropo da identificação espectral tradicional, onde o público pode se identificar com as experiências dos personagens individuais na tela”. Ou seja, esse processo de posse emocional, como descreve Landsberg (2004), é essencialmente uma forma de identificação com as experiências representadas na tela, levando os espectadores a internalizarem essas experiências como se fossem suas próprias memórias.

Assim, percebemos que as narrativas midiáticas não estabelecem suas raízes somente no âmbito da ficção — a verdade é que a ficção aqui possibilita que a história seja revisitada, problematizada, discutida e repensada com base nas lentes contemporâneas e, principalmente, a partir das premissas e interesses particulares ligados ao capitalismo ficcional. Nessa tessitura que o discurso audiovisual se constrói, dotado de significações e simbolismos.

NECESSIDADE DE PENSAR EM UMA LITERACIA NA COMPREENSÃO CRÍTICA DE SÉRIES HISTÓRICO-BIOGRÁFICAS

Reconhecemos que as séries histórico-biográficas podem constituir um recurso didático relevante no ensino de História, uma perspectiva que outros autores também têm explorado. No entanto, a partir da articulação teórica, propomos aqui um olhar ainda mais crítico para esse movimento, buscando ampliar propostas e caminhos pedagógicos no ensino e na reflexão histórica. Com base nas condições expostas neste trabalho, a relação entre a ficção televisiva, a memória e a história tornam-se, portanto, ainda mais emblemáticas no contexto da cultura contemporânea. A partir de toda essa compreensão, não estamos a considerar tão somente o valor ficcional dessas obras ancoradas no mundo real; necessitamos, fundamentalmente, ter a concepção nos modos co-

mo esse movimento da ficção televisiva aciona lembranças, estimula memórias, direciona e orienta o modo como lemos a história no tempo presente. Os recortes que compõem as narrativas ficcionais também nos guiam em relação àquilo que deve ser esquecido, silenciado em relação à história. A seletividade dos fatos, dos acontecimentos, das figuras públicas delimita a forma como os espectadores, por exemplo, demonstram-se propensos a rememorar determinados fatos em detrimentos de outros, a engajarem-se ou envolverem-se emocionalmente com determinados personagens em detrimento de outros.

Quando falamos de produções ficcionais, especialmente as que adotam combinatórias tonais pautadas pela dramatização, percebemos que a ficção opera com um *modus operandi* particular na construção de enredos verossímeis aos referentes históricos. Nota-se que nesse processo há uma tentativa de sensibilizar as audiências e condicioná-las a refletir, muitas vezes, a partir do ponto de vista de seus idealizadores, ainda que de maneira indireta e implícita. A produção de sentido para o espectador ocorre, muitas vezes, pela via afetiva (Ferrés, 2014). Sobretudo quando essas discussões são transpostas de múltiplas maneiras para o universo da conversação em rede, culminando em novas formas de rememoração e produção de memória.

Partindo dessas angulações, retomamos aqui um argumento posto por Huyssen (2000) para nos ajudar a discutir o papel das séries histórico-biográficas na contemporaneidade: afinal, estamos produzindo rememorações produtivas? Ou estaria a ficção televisiva incompatível a tal objetivo, desestabilizando as leituras que tecemos sobre o passado?

Com base no entendimento de Huyssen (2003), esse processo de revisitação deve (ou deveria), portanto, balizar-se na busca por uma **rememoração produtiva**, num diálogo em que exista um equilíbrio ético e consciente com a história, sem que ocorra o que chamamos aqui de “**desarranjos da história**”. O fato é que devemos concordar que, de fato, as séries histórico-biográficas ampliam nossos horizontes, como também as nossas formas como lemos o passado. Embora entendamos os interesses particulares ligados ao capital da ficção televisiva nessa revisitação histórica, cabe aos estudos não negligenciarem os modos como as representações ficcionais nos afetam instintivamente, direcionando e estimulando as sensações, as emoções, sobretudo influenciando as leituras que tecemos sobre a história.

Ao alargarmos essa discussão para contextos transnacionais, em que a his-

tória é empreendida de distintas maneiras, a emergência de uma literacia torna-se ainda mais evidente. Trujillo e Allende (2018) discutem, por exemplo, no trabalho intitulado “Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming: Una exploración en torno a la serie Narcos como relato de memoria transnacional”, o potencial da ficção televisiva na construção da memória cultural e a articulação das dinâmicas de transferência de lembranças em contextos transnacionais. A partir de reflexões com base na série *Narcos*, produzida pela Netflix, os autores apontam a capacidade da produção em incitar a discussão pública em torno dos fatos narrados pela ficção em contextos alargados, apontando também para o risco da desinformação. Nessa perspectiva, o ponto crítico observado no trabalho referido incide na forma como uma série televisiva, dada a essas particularidades culturais, que competem à história de uma nação em específico, é crucial nesse processo de “retrabalho” da memória em audiências transnacionais, revelando implicações éticas e, em especial, o caráter conflituoso das operações de representações ficcionais do passado.

Ora, como estamos discutindo, dentro dessa cultura da convergência e da conexão (Jenkins, 2009; 2015), precisamos ajuizar, também, os aspectos críticos do uso das séries histórico-biográficas enquanto recurso didático capaz de propiciar essa incursão do espectador na história. Em primeiro plano, devemos repensar os modos de circulação dessas obras, para além dos espaços aos quais foram designadas previamente, ao envolver dinâmicas em que essas narrativas extrapolam o universo ficcional ao serem problematizadas e discutidas face a essas práticas de rememoração.

Todavia, o problema das séries histórico-biográficas não se limita, somente, aos modos como a ficção capta a essência, o mundo real, e a commodifica com base em seus interesses e premissas subjacentes a essa práxis. Diante do nosso contexto contemporâneo, marcado pelo excesso, pela profusão de desinformação, e em virtude das rápidas transformações nos processos de interação com produtos midiáticos, como pensar nesses desdobramentos e em suas inter-relações com a memória? O que buscamos, a partir dessas confluências, consiste em problematizar em formas de capacitar e habilitar criticamente o usuário no empreendimento do passado, nos modos interpretativos e de análise que as obras histórico-biográficas podem oportunizar ao telespectador. Faz-se necessário pensar no desenvolvimento de uma literacia como resposta às necessidades basilares da sociedade, a qual deve estimular a consciência, promover o co-

nhecimento das ferramentas midiáticas para além do seu entendimento enquanto suporte e, como consequência, habilitar os cidadãos para o pensamento crítico em relação ao empreendimento do passado.

Entendemos que, para alcançar esse nível de compreensão, faz-se necessário promover uma alfabetização crítica aos usuários para o exercício de suas competências midiáticas, e no entendimento das práticas de rememoração na sociedade na qual vivemos, como também acerca das tensões que se colocam como motor dessa manuseabilidade da história. Nesse sentido, como base para a construção desse pensamento, a literacia midiática emerge como um campo de estudo com um grande arcabouço teórico, possibilitando uma compreensão reflexiva da influência da mídia na construção de memórias individuais e coletivas, sendo essencial para enfrentar os desafios contemporâneos da propagação da desinformação e, assim, promover uma sociedade mais resiliente. Lopes (2023, p. 17) observou anteriormente as implicações postuladas neste trabalho em face dessas retomadas do passado no âmbito das obras audiovisuais ficcionais, convidando-nos a pensar em uma literacia no campo da memória, na qual “se reconheça a pluralidade de forças que coexistem na sociedade, e a tensão das diferentes narrativas que se encontram em constante negociação”.

Com base na discussão apresentada, faz-se necessária uma ampliação da consciência crítica acerca das narrativas audiovisuais ficcionais, rotuladas como “baseadas em fatos reais”, em que chamamos a atenção para a importância da interação e do diálogo entre profissionais e pesquisadores no âmbito dos estudos sobre História, Memória e Comunicação, na produção e discussão de narrativas histórico-biográficas, visando ajuizar acerca dos seus potenciais efeitos nas sociedades contemporâneas. De tal modo, nesse esforço teórico, buscamos neste trabalho subverter a superficialização que ocorre em torno das narrativas históricas em obras audiovisuais, reforçando a necessidade de uma literacia que possibilite-nos habilitar criticamente as audiências, por meio de práticas e caminhos didáticos e pedagógicos possíveis, convocando profissionais de distintas áreas, na discussão e no entendimento do que as séries histórico-biográficas representam na cultura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BORGES, G.; SIGILIANO, D. Qualidade Audiovisual e Competência Midiática: proposta teórico- metodológica de análise de séries ficcionais. Encontro Anual da Compós, XXX, São Paulo, *Anais...* 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3Bb8OsL>. Acesso em: 6 mar. 2022.
- COMBS, J. Television Aesthetics and the Depiction of Heroism: The Case of the TV Historical Biography. *Journal of Popular Film and Television*, v. 8, n. 2, p. 9-18, 1980.
- FERRÉS, J. *Las pantallas y el cerebro emocional*. Barcelona: Gedisa, 2014.
- FERRÉS, J. *Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Educação e Pesquisa*, v. 28, n. 1, p. 151-162, 2002.
- FISCHER, R. M. B. *Televisão & Educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FORDE, T. Television Dramas as Memory Screens. *Image & Narrative*, v. 12, n. 2, p. 66-82, 2024.
- HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2003.
- HIRSJÄRVI, Irma. Media literacy, fandom and participative cultures. A global challenge. *Anàlisi*, n. 48, p. 37-37, 2013.
- HUYSEN, A. *Políticas de Memória no Nosso Tempo*. Lisboa: Católica Editora, 2014.
- HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JENKINS, H. Lendo criticamente e lendo criativamente. *Matrizes*, v. 9, n. 1, p. 11-24, 2012.
- JENKINS, H. *Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture*. New York: NYU Press, 2009.
- JENKINS, H. *Invasores do Texto: Fãs e cultura participativa*. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.
- KUHN, A et al. Memories of cinemagoing and film experience: An introduction. *Memory Studies*, v. 10, n. 1, p. 3-16, 2017.
- LANDSBERG, A. Memory, Empathy, and the Politics of Identification. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, v. 22, n. 2, p. 221-229, 2009.
- LANDSBERG, A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nova York: Columbia University Press, 2004.

- LOPES, M. I. V. Telenovela como um recurso comunicativo. *Matrizes*, v. 3, n. 1, p. 21-21, 2009.
- LOPES, P. Literacia da memória: ficção audiovisual e o seu contributo para a construção da memória social. *Comunicação Pública*, v. 18, n. 34, 2023.
- LURY, C. *Prosthetic Culture*. Londres: Routledge, 1998.
- MCKERNS, J. P. Television Docudramas: The Image as History. *Journalism History*, v. 7, n. 1, p. 24-40, 1980.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- TRUJILLO, J. A; ALLENDE, A. J. C. Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming: Una exploración en torno a la serie Narcos como relato de memoria transnacional. *Comunicación y sociedad*, n. 31, p. 1, 2018.

NOTAS

¹ No original: “The depiction of a past great serves then a double function for contemporary mass audiences: to restore our belief in great public men, and to restore our belief that people are capable of ‘true’ private relations [...]”.

² No original: “The sources of the appeal of the biographical formula can be traced, then, to the mass desire for heroes, for voyeurism, for romantic adventures set in exciting, and roughly identifiable, pasts”.

³ No original: “remote events become a part of our general understanding of the organization of social life. Events in the broader society are of practical importance to us in establishing reference points for orienting our lives”.

⁴ No original: “Historical events are treated both as symbolic events and as pseudo-events that reflect on the problems and challenges of contemporary living. Under these circumstances history becomes a form of remembering in which the mixture of fact and fiction is of less concern than the stimulus and entertainment value of the production”.

⁵ Reconhecemos que a ficção televisiva não apresenta somente um papel de entreter, mas desempenha também uma função socializante capaz de simbolizar o mundo mediado por ima-

gens. Aqui recuperamos Racière (2009, p. 59) para sustentar a noção de que o “real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Eis a potência da ficção no mundo contemporâneo.

⁶ No original: “Through seeking both to entertain and to inform, previous events are reconstructed and selectively brought into focus; the missing gaps are filled in; they are humanized and embellished with extraordinary forms of drama”.

⁷ No original: “Whatever events occurred in the past are now immobilized, and those who tell stories about them are free to shape them as they wish. The constraints surrounding events as they unfolded no longer apply. Plausibility to the reading and viewing audience is of more concern than historical accuracy”.

⁸ No original: “Films may reference or commemorate past, often traumatic, events or bring to mind ones that have been forgotten or repressed; and they may even actively construct cultural memory”.



Artigo submetido em 24 de junho de 2024.
Aprovado em 30 de janeiro de 2025.