

O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea¹

■ MILLY BUONANNO *

RESUMO

Este artigo reconstruirá uma «história de sucesso» da ficção italiana para a TV do final do século, no contexto dos processos culturais e dos fatores industriais e de regulamentação que a consolidaram e a respaldaram. Serão abordados os elementos que relacionam a narração de histórias na TV à identidade italiana, com especial referência à onda poderosa de histórias que, na virada do milênio, buscou inspiração e conteúdo no sentimento católico e na memória coletiva da população italiana.

Palavras chave: teledrama, Itália, imaginação católica, memória coletiva.

ABSTRACT¹

The article will reconstructs the «success story» of end-of-century Italian tv fiction, within the context of cultural processes and industrial and regulatory factors that have grounded and supported it. The elements which relate the television story-telling to the Italian identity, will be focused; with special reference to the powerful wave of stories which, at the millennium turn, have drawn inspiration and contents from the source of the catholic sentiment and the collective memory of Italian population.

Key words: television drama, Italy, catholic imagination, collective memory.

* Professora da Universidade de Roma. Milly@mclink.it

1. Conferência Internacional “Narrando a Nação”, Tarragona (Itália), 4-6 de outubro de 2007.

Traduzido do inglês por ELAINE PEPE.

1. Traduzido por MARIANNE HARUMI para a versão *on line* de MATRIZES.



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

NA ÚLTIMA DÉCADA, a ficção na TV transformou-se no sistema central para contar histórias da sociedade italiana. Em um país onde a leitura de livros e jornais é um hábito pouco difundido e onde o cinema nacional parou de ser uma forma de entretenimento popular desde a década de 1970, a televisão conseguiu desempenhar o papel de «supernarradora». A produção nacional de dramas italianos, que havia diminuído de forma significativa na década de 1980 e começo dos anos de 1990 sob o impacto de produtos importados, aumentou muito em um período de tempo relativamente curto; e a verdadeira explosão dos sucessos retumbantes premiou a intensa produção de histórias de ficção feitas em casa, que se firmaram no horário nobre dos principais canais, nos quais os produtos importados americanos desapareceram em maior ou menor grau.

Este artigo reconstruirá uma «história de sucesso» da ficção italiana para a TV do final do século, no contexto dos processos culturais e dos fatores industriais e de regulamentação que a consolidaram e a respaldaram. Serão abordados os elementos que relacionam a narração de histórias na TV à identidade italiana, com especial referência à onda poderosa de histórias que, na virada do milênio, buscou inspiração e conteúdo no sentimento católico e na memória coletiva da população italiana.

Na temporada de 1995-1996, apenas 130 horas de ficção inédita produzida na própria Itália foram transmitidas nos canais de televisão do país (três estatais e três privados). Foi a menor quantidade de horas entre os cinco maiores países europeus.

Passados dez anos, a oferta de ficção inédita produzida na Itália em canais terrestres superava 800 horas.

Esse aumento impressionante, que coloca a Itália na quarta posição na Europa, atrás da Alemanha, Reino Unido, Espanha e na frente da França, é evidência e ratificação de uma década de crescimento contínuo da produção e oferta de teledrama. É durante essa última década que o sistema industrial de contar histórias na televisão se firmou na Itália.

Para entender o que esse processo de mudança significou e seu impacto na produção, programação e consumo de drama produzido na Itália, precisamos voltar um pouco na história da televisão italiana.

NA ORIGEM DE TUDO ESTAVA O *Teleromanzo*

A televisão estatal italiana (RAI) nasceu em 1954 e por mais de duas décadas, isto é, até meados da década de 1970, funcionava como um serviço público em um sistema monopolista: essa foi a época da qual alguns se lembram com nostalgia, como uma espécie de anos dourados do drama italiano.

A fase monopolista foi fortemente influenciada pelas ideologias pedagógicas – a televisão era considerada um instrumento de educação e aculturação do público – e por um *staff* administrativo treinado em Humanidades. No que diz respeito à ficção, a combinação entre esse projeto pedagógico e a alta cultura deu origem a um gênero que logo se tornou um campo específico e claramente nacional de produção: o *teleromanzo* (*telenovel*, não confundir com telenovela) ou *sceneggiato*, um termo ainda usado na Itália para denominar ficção ou drama passado na TV, em geral.

O *teleromanzo* era uma história que se desenvolvia em poucos capítulos (de seis a dez), que levava a uma conclusão narrativa. Em termos de formato, o *teleromanzo* era equivalente a uma minissérie contemporânea, embora estas sejam um pouco mais curtas: de duas até quatro, raramente seis partes. No tocante ao conteúdo, ele baseava-se em algo já conhecido: ou seja, como acontece mais frequentemente, um trabalho literário, ou um acontecimento histórico ou a biografia de um personagem ainda vivo. Adaptação literária ou drama de costumes ou drama de época, como era chamado em outros países (Reino Unido, por exemplo), onde esse gênero também floresceu nos primeiros tempos da televisão estatal, o popularíssimo *teleromanzo* se tornou e continuou a ser por mais de duas décadas o «gênero nacional» da ficção televisiva italiana.

Embora, em longo prazo, o *teleromanzo* tenha passado por mudanças significativas – por exemplo, concentrar-se cada vez mais na família contemporânea e nas questões sociais – como um seriado basicamente curto, ele estabeleceu o padrão para o que ainda é considerado «típico italiano» e desempenhou um papel de legitimação cultural, fornecendo a ligação entre o modelo «aristocrático» de ficção cinematográfica baseado em protótipos e os modelos «populares» de ficção televisiva repetitiva e seriada. Essa tradição ainda hoje faz da Itália a primeira em se tratando de produção de minisséries (séries curtas) entre os cinco maiores países da Europa.

A esse respeito, vale a pena enfatizar que, até muito pouco tempo atrás, uma produção doméstica de narrativas seriadas para a TV (séries de longa duração, novelas diárias, seriados no horário nobre, etc.) não existia na Itália. Isso se devia a duas razões altamente relacionadas: a pequena dimensão do setor televisivo na Itália, um tipo de «indústria caseira», com base em uma antiga tradição enraizada de formatos de curta duração e semelhantes a filmes, como filmes para TV, minisséries com poucos capítulos, séries com quatro ou seis episódios; e a feroz oposição à serialização, como uma forma cultural hegemônica dos Estados Unidos, da parte de intelectuais e círculos profissionais (autores, diretores, atores, produtores e muitos outros).



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

A posição contra a serialidade, parte integral da cultura italiana bastante elitista e que despreza a cultura popular, conforme salientou Antonio Gramsci décadas atrás, demonstrou sua força oposicionista na década de 1980, no auge da grande transformação do sistema de televisão italiano. Como é amplamente conhecido, de meados da década de 1970 em diante, o *mediascape* italiano foi sacudido por uma mudança profunda e turbulenta: começaram a aparecer redes comerciais, primeiramente em nível regional e depois em âmbito nacional. O efeito imediato dessa transformação foi um aumento substancial da oferta para a TV e a necessidade dramática de preencher a programação com uma quantidade de «televisão por volume» que a produção doméstica não conseguia satisfazer. Portanto, as redes privadas acabaram por importar muitos programas de ficção americanos, e a televisão estatal, pega no meio dessa concorrência, viu-se obrigada a fazer o mesmo. Conseqüentemente, a Itália tornou-se, e permaneceu por muitos anos, a principal importadora européia de ficção estrangeira (principalmente dos Estados Unidos e do Brasil).

Foi durante esse estágio que os telespectadores italianos conheceram e se familiarizaram com novos formatos e gêneros como as comédias de situação (*sitcoms*) e seriados, tanto abertas quanto fechadas. Eles viram pela primeira vez e ficaram fascinados com as narrativas diárias das novelas norte-americanas e telenovelas latino-americanas e estavam expostos a uma interminável oferta de séries policiais feitas nos Estados Unidos.

Dada a popularidade conseguida pela ficção estrangeira seriada, as emissoras estatais italianas pensaram pela primeira vez em produzir seriados e séries de longa duração. Mas o projeto encontrou forte oposição de interesses e culturas profissionais, tanto dentro como fora dos círculos televisivos. O interminável debate decorrente desse projeto não pode ser analisado detalhadamente aqui; basta dizer que muitas vezes lutaram ferozmente contra uma idéia percebida como uma rendição a modos «alienígenas» de produção e narração, como uma forma inaceitável de ficar «americanizado» de livre e espontânea vontade. Questões de identidade e diversidade, «formas de televisão» nacional e estrangeira, tradição e mudança foram intelectual e emocionalmente envolvidas nesse debate. A televisão estatal desistiu.

Por sua vez, os canais comerciais não eram muito sensíveis a questões de produção original, estando satisfeitos, por um lado, com a política de importação; por outro lado, quando eles começaram a produzir uma pequena quantidade de ficção, na segunda metade da década de 1980, fizeram um número de séries, mas também demonstraram estar totalmente cientes de que, para conseguir «legitimação», primeira e principalmente, tinham de aderir à tradição nacional de ficção não seriada, isto é, filmes para a TV e, acima de tudo, minisséries.

Como consequência dessa situação – exploração da ficção estrangeira seriada, também por sua conveniência financeira em comparação aos programas produzidos no país que eram mais caros; recusa de criar um sistema de produção industrial visto como uma traição à tradição nacional – a ficção televisiva italiana entrou em um período de declínio. A produção e a oferta começaram a cair de forma significativa.

ESCASSEZ: FUGA DO DRAMA

Teve início a fase de «escassez», para usar as categorias conceituais de John Ellis (2000). Na verdade, a primeira metade de década de 1990 caracterizou-se por uma autêntica «fuga do drama» por parte das emissoras, não tanto em termos de oferta, totalmente suprida pela América do Norte e do Sul, mas por questões de produção e oferta de conteúdo doméstico. Por razões econômicas, políticas e culturais, a produção nacional sofreu uma drástica queda, atingindo uma baixa histórica de 130 horas na temporada 1995-96. Fatores econômicos influenciaram bastante essa situação: a televisão estatal e a televisão privada cruzaram o limiar da década assoladas por dívidas imensas, da ordem de milhares de bilhões. Além disso, os canais privados tiveram de lidar com os custos resultantes da criação de escritórios editoriais de notícias, uma exigência da nova lei, que as obrigava a transmitir noticiários e que abriu uma nova frente de concorrência entre a televisão estatal e comercial. Era quase inevitável que a produção de ficção passasse por cortes mais ou menos radicais por ser o gênero televisivo mais dispendioso.

Em segundo lugar, e talvez o que vale mais a pena comentar, «a fuga da ficção» aconteceu, no começo da década de 1990, em meio a um autêntico ambiente politicamente conturbado no qual tanto a televisão estatal como a privada estavam mergulhadas, embora cada uma de forma diferente. Esse ambiente conturbado ajudou a espalhar um clima de ansiedade e instabilidade nas emissoras, dificultando um planejamento para o futuro e dissuadindo-as de investir em projetos e processos de produção de médio e longo prazos, o que a ficção na TV exige. Os canais estatais e privados preferiram desviar os investimentos e recursos para programas de «fluxo», que eram mais baratos e produzidos com mais rapidez: notícias, assuntos atuais, *shows* de variedades, *talk shows* e, acima de tudo, *reality shows*, um novo gênero que crescia rapidamente no começo da década de 1990 (e que voltou com força total uma década depois, como podemos ver atualmente). Na Itália, a ficção foi eliminada da programação em favor do *reality show*, que também foi teorizado como uma «ficção substituta», capaz de satisfazer quase gratuitamente a necessidade do público por histórias «passadas em nosso próprio quintal».



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

DISPONIBILIDADE: A SERIALIZAÇÃO DA FICÇÃO NA PROGRAMAÇÃO DIURNA E NO HORÁRIO NOBRE

Foi apenas na segunda metade da década de 1990 que o desenvolvimento da indústria de ficção nacional se tornou gradualmente uma questão relevante nas estratégias e políticas editoriais das emissoras de TV italianas. Os investimentos aumentaram graças a maiores receitas advindas da propaganda, e a máquina de produção começou a funcionar novamente. Ela não «decolou» de imediato, mas a indústria da ficção realmente começou a suprir a programação dos canais nacionais com uma quantidade maior de conteúdo nacional. Teve início uma fase de «disponibilidade», para citar John Ellis novamente, o que levou, em poucos anos, à fase de «abundância». E, então a serialidade chegou, tanto na programação diurna como no horário nobre.

Juntamente com o advento de um ambiente multicanal (e, em parte, como consequência disso) relacionado a novas tecnologias de satélite e digitais, sem dúvida, essa é a mais notável transformação do panorama televisivo italiano na última década.

As razões para o ressurgimento da indústria televisiva italiana podem ser atribuídas a quatro principais fatores.

1. Um novo modelo de regulamentação. A lei nº 122, aprovada formalmente na primavera de 1998, mas há muito aguardada, fixou a porcentagem de receita líquida que as emissoras deviam reinvestir na produção nacional e europeia de ficção e filme: 20% da taxa de licença, para a televisão estatal, 10% da propaganda, para a televisão privada. No geral, um número calculado em cerca de 600 milhões de euros por ano.
2. As consequências da inovação tecnológica e da penetração da TV por assinatura. Os canais temáticos no ambiente multicanal foram absorvendo uma quantidade crescente de filmes para o cinema e programas de esporte, tirando-os dos canais terrestres, que tiveram de preencher os claros na programação com outros gêneros procurados; por isso, eles precisavam ter quantidades maiores de programas de ficção disponíveis.
3. A desvalorização das importações americanas, não tanto por razões econômicas – ainda é mais barato atualmente comprar do que produzir – mas por causa do «empobrecimento do recurso», isto é, a capacidade cada vez menor dos produtos norte-americanos atraírem audiência em massa nos mercados locais. Embora ainda seja digna de nota em termos de quantidade, a programação americana estava sendo gradualmente retirada do horário nobre dos canais italianos (e europeus).

4. Por fim, e talvez mais importante, a evidência reveladora da «proximidade cultural» que domina o consumo de programas de TV e que, na Itália, assim como em qualquer lugar, permite que o telespectador busque e aprecie, acima de tudo, os mundos reconhecíveis e familiares, narrados em histórias de ficção produzidas no país. É claro que isso não é de forma alguma um fenômeno novo – até na época de *Dallas*, a ficção produzida na Itália, caso existisse, mostrou ser mais atrativa do que as importações americanas – mas ela ganhou mais visibilidade em uma época que as importações estavam perdendo terreno na preferência dos telespectadores.

O impacto de tudo isso pode ser visto na programação atual, que oferece quatro novelas nacionais diárias, vários seriados no horário nobre, além de muitas outras séries de longa duração. Mais da metade da oferta doméstica é suprida atualmente por ficção serializada.

A virada coincidiu com *A Place in the Sun*, novela diária produzida pela Grundy para o período que precede imediatamente o horário nobre do terceiro canal estatal, que fez sua estréia em outubro de 1996 e celebrou seu décimo aniversário no ano passado. No início, recebida com algum ceticismo e desconfiança, *A Place in the Sun* (inspirada na australiana *Neighbours*), no final, conseguiu criar uma imagem de sucesso de si própria e logo se tornou a marca registrada e orgulho do canal. Ambientada em Nápoles, no sul da Itália, altamente acessível e agradável graças às muitas cenas rodadas *in loco*, *A Place in the Sun*, mostra uma comunidade de personagens demográfica e socialmente diversificados, que vivem em apartamentos localizados no mesmo prédio no centro de Nápoles.

Depois de *A Place in the Sun*, na primavera de 1999, a segunda novela italiana, *Vivere*, foi lançada e produzida pela Endemol para a televisão comercial e apresentada na programação diurna do Canal 5, seguindo o mesmo caminho de *The Bold and Beautiful*. Outras novelas – *The Mall* (Canal 5), *Stolen Hearts* (Raidue) e *Downhome* (Raiuno) – vieram nos anos seguintes, e quatro delas estão no ar atualmente.

Na verdade, para uma indústria televisiva e uma cultura que se opunham tenazmente há décadas à idéia de serialidade longa, estamos testemunhando uma guinada de 180 graus.

No que diz respeito ao horário nobre, a serialidade entrou nesse *slot* através da fórmula das chamadas *super-sitcoms* e *supernovelas*. Quando falo em *super-sitcom*, estou me referindo a *A Doctor in the Family*, uma série semanal de longa duração lançada em 1999 no primeiro canal estatal. Ela é uma «indigenização»



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

bem feita de um formato espanhol de sucesso, que mostra o dia-a-dia de uma família de três gerações, que conseguiu atrair durante muitas temporadas um grande público de várias gerações, sendo as crianças a principal força motriz. A representação de uma grande família, afável e unida – uma imagem com uma forte ressonância na cultura centrada na família que ainda prevalece na Itália – desempenhou um papel importante em enraizar as séries nos hábitos de uma média de oito a dez milhões de telespectadores.

Por sua vez, a fórmula da supernovela foi testada com *Enchantment*, um seriado que se passa em um hospital. Bastante melodramática em tom e estilo, *Enchantment* pode ser considerada a versão italiana da telenovela. Recentemente, ela tornou-se uma novela diária. Também contribuiu para a serialização da ficção em horário nobre a série policial *The Crew*, produzida pela Grundy para o terceiro canal estatal e que já está na sua sétima temporada; e mais recentemente, os dramas de época de sucesso *Pride*, *Elisa di Rivombrosa* e muitos outros.

Pode parecer que os canais comerciais participam apenas como atores secundários nesse processo de serialização da ficção italiana. Não é verdade; além das duas novelas já mencionadas e suas tradicionais *sitcoms* no horário diurno, os canais comerciais agora são usados para transmitir no horário nobre duas ou três séries de longa duração por temporada (principalmente séries policiais como *Police District*, e *RIS. Imperfect Crimes*).

No entanto, a questão da serialidade está longe de ser um território neutro ou um consenso na Itália atualmente, mas de uma forma ou de outra, ou com atitudes ou reações diferentes e às vezes divergentes, ela acabou sendo vista como um «caminho sem volta» na estrada do desenvolvimento industrial. Isso é uma mudança nas opiniões e atitudes, o que seria impensável pouco tempo atrás.

CONVERGÊNCIA ENTRE PASSADO E PRESENTE

Mas, embora pareça que as emissoras tenham encontrado um tipo de Santo Graal na serialidade, o processo de serialização não está apenas ligado à revalorização (mas até serve até para tal fim) do formato embutido no «patrimônio genético» e na tradição da ficção produzida na Itália, estabelecido desde o surgimento da televisão estatal italiana: as minisséries, para as quais tanto a RAI como a Mediaset dedicam metade de seus títulos, com mais zelo editorial e maiores investimentos..

Vale a pena enfatizar a esse respeito que a nova tendência para a serialidade não parece ter abalado a sólida base das minisséries, herdeiras do histórico *sceneggiato*, na preferência das emissoras, autores e dos próprios telespectadores italianos. As minisséries têm uma exigência única que as emissoras e o pessoal

de marketing chamam de «iluminação do canal». Em outras palavras, um retorno favorável da imagem, uma aura duradoura positiva que rodeia a rede de TV e lhe dá uma identidade marcante.

A minissérie recompensa a alta consideração que ela goza junto às emissoras, produtores, autores e atores e, ao mesmo tempo, aumenta seu próprio prestígio, provando ser ano após ano a «rainha» dos formatos da ficção italiana, o que tem mais probabilidade de sucesso.

Dez principais dramas do período 2006-2007

Título	Canal	Formato	Público	Share
Papa Luciani. Il Sorriso Di Dio	RAIUNO	Minissérie	9.598.541	35,39%
L'Inchiesta	RAIUNO	Minissérie	7.650.299	28,55%
Giovanni Falcone	RAIUNO	Minissérie	7.597.874	28,52%
Assunta Spina	RAIUNO	Minissérie	7.576.117	29,37%
Butta la Luna	RAIUNO	Minissérie	7.276.072	29,34%
Il Figlio della Luna	RAIUNO	Filme para TV	7.215.733	27,61%
Maria Montessori	CANALE5	Minissérie	7.121.428	29,54%
Il Padre delle Spose	RAIUNO	Filme para TV	7.026.044	26,75%
Graf5 o di Tigre	RAIUNO	Minissérie	7.013.554	27,18%
Due Imbroglioni	CANAL 5	Filme para TV	6.948.907	26,90%

Fonte: OFI

Analisando os episódios mais vistos de qualquer temporada, fica bastante evidente a verdadeira hegemonia das minisséries, o que confirma a força e também as habilidades de uma tradição produtiva e narrativa que remonta às origens da televisão italiana. O maior número de melhores índices de audiência, também favorecido pela familiaridade do público com esse formato e pela sedimentação igualmente histórica da experiência dos produtores, é garantido pelas minisséries ano após ano. Sete das dez séries de ficção mais assistidas ou na temporada 2005-2006 ou de 2006-2007 são minisséries, quase todas produzidas para o público de televisão e transmitidas no primeiro canal estatal.

Essa é uma peculiaridade das dez séries mais assistidas que não existe em outros países e reforça a preferência nacional por um formato que é amplamente reconhecido por fazer o impossível, isto é, conseguir conciliar a audiência e a qualidade, popularidade e cultura, requisitos normalmente dos quais o público reclama ou, ao contrário, não são valorizadas.



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

UMA DÉCADA DE SUCESSOS

A década de 1996-2006 coincidiu não apenas com uma fase de desenvolvimento e consolidação da indústria italiana, mas também com uma série ininterrupta de níveis altos e até picos surpreendentes de audiência: em outras palavras, com uma gama de sucessos populares ricos e abundantes.

Na Itália, nos círculos intelectuais, acadêmicos e jornalísticos, há uma tendência generalizada de ver o sucesso, e comumente os fenômenos de ampla popularidade, com certa arrogância. A presumida contradição entre quantidade e qualidade leva as pessoas a considerar grandes números (ou grande audiência, no caso da televisão) com uma indicação, tão inatacável quanto deplorável, da banalização do conteúdo e dos programas, com o objetivo de favorecer o gosto mediano de uma massa de espectadores fácil de agradar.

Na medida em que o sucesso é uma indicação da capacidade da «narrar histórias» televisual italiana de atrair o maior número possível de público para assistir à mesma história, o sucesso deve ser considerado seriamente (em vez de ser desprezado). Além disso, deve-se presumir que ele é a mais intensa e paradigmática expressão do que, segundo a afirmação abalizada de Horace Newcomb (1999, principalmente capítulo II) é a natureza eminentemente «coral» do teledrama no contexto da televisão generalista. Na antiga tradição do teatro grego, “o coro expressa as idéias e emoções do grupo (...) A atenção do coro concentra-se nas reações convencionais, amplamente partilhadas, que levam em conta conceitos socialmente aceitos (...)” (idem, p. 38). Nós reconhecemos a metáfora do coro como uma voz da comunidade, ou *vox populi*, concordante, afinada com uma visão convencional e socialmente aceita das coisas, o teledrama que nós costumamos chamar de «tradicional». Ele está no cerne de qualquer sistema de narração popular, o principal componente da produção italiana e do sistema de oferta que, no horizonte da difusão geral (*broadcasting*), prova ser o principal criador de grandes sucessos e fenômenos de verdadeira popularidade.

Além disso, devemos ter em mente que a década passada se caracterizou pela crescente hegemonia daquela diretriz de consumo de cultura popular, principalmente na televisão, que é definida como «proximidade cultural» e que consiste em uma inclinação marcante do público de preferir o produto feito em casa. Essa intensa necessidade de proximidade cultural é um efeito (e ao mesmo tempo um contraponto) daqueles processos de globalização que são amplamente identificados como uma ameaça de privar as comunidades locais e nacionais de suas próprias origens que as identificam. A necessidade de proximidade cultural, a necessidade de casa, tem alimentado uma demanda, mais premente do que no passado, de «narração de histórias

italianas» e fez surgir uma ampla gama de espectadores de teledramas que está pronta para acorrer, mediante o canto da sereia, ao que está sendo oferecido. É esse horizonte mais amplo de expectativas e necessidade de realização narrativa, com tendência para a narração de histórias nacionais, que criou (não apenas na Itália) um solo fértil para os grandes índices de audiência da década.

Tendo como pano fundo essas observações iniciais, na segunda parte do artigo, gostaria de abordar os êxitos obtidos pelo drama italiano contemporâneo, com foco em duas tendências narrativas que revelaram o maior poder de apelo e fascinação entre uma grande variedade de espectadores fiéis: os gêneros de drama religioso e histórico.

Vinte dramas mais populares na TV no período 2001-2006

Título	Temporada	Rede	Formato	Audiência, (ooo, média)
Papa Giovanni	2001-2002	Raiuno	Minissérie	13180
Karol Wojtyla	2004-2005	Raiuno	Minissérie	12832
Perlasca	2001-2002	Raiuno	Minissérie	12205
Giovanni Paolo II	2005-2006	Raiuno	Minissérie	11329
Paolo Borsellino	2004-2005	Canal 5	Minissérie	10834
Madre Teresa	2003-2004	Raiuno	Minissérie	10600
Un Posto Tranquillo	2002-2003	Raiuno	Minissérie	10.054
Il Papa Buono	2002-2003	Canal 5	Minissérie	9982
Maria Goretti	2002-2003	Raiuno	Filme para TV	9.896
Il Maresciallo Rocca	2003-2004	Raiuno	Série	9.862
Il Commissario Montalbano	2002-2003	Raiuno	Série	9.428
L'Uomo che Sognava con le Aquile	2005-2006	Raiuno	Minissérie	9252
Soraya	2003-2004	Raiuno	Minissérie	9234
Maria José	2001-2002	Raiuno	Minissérie	9160
Al di là delle Frontiere	2003-2004	Raiuno	Minissérie	8961
Cime Tempestose	2004-2005	Raiuno	Minissérie	8942
L'Uomo Sbagliato	2004-2005	Raiuno	Minissérie	8855
Il Cuore nel Pozzo	2004-2005	Raiuno	Minissérie	8831
Gino Bartali – l'Intramontabile	2005-2006	Raiuno	Minissérie	8657
Virginia - Monaca di Monza	2004-2005	Raiuno	Minissérie	8626

Fonte: OFI



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

A IMAGINAÇÃO CATÓLICA

A partir do ano 2000, o Ano do Jubileu, os teledramas de maior sucesso em cada temporada coincidiram quase sistematicamente com histórias de «vida exemplar» de uma importante personagem religiosa, que foi objeto de adoração em massa e de um processo de canonização: os dois dramas *Padre Pio* (1999-2000 e 2000-2001); *Papa Giovanni* (papa João XXIII: 2001-2002); *Madre Teresa* (2003-2004); *Karol* (papa João Paulo II: 2004-2005). Devemos salientar que os dramas de narrativa religiosa que alcançaram os níveis mais altos de popularidade nas primeiras temporadas do novo milênio não constituíram uma manifestação excepcional ou totalmente inesperada da ligação estreita entre a oferta e o consumo de histórias religiosas italianas: uma ligação que é atribuída à natureza forte e duradoura do sentimento católico. Histórias que, de uma forma ou de outra se baseiam na inspiração religiosa da imaginação coletiva nacional, têm atraído um vasto público há anos. Em um mercado de bens culturais como a televisão, caracterizado por uma incerteza estrutural em que, apesar das expectativas, não se pode ter certeza dos resultados de audiência de muitos programas, o drama religioso na Itália é a maior garantia possível de sucesso popular. Na verdade, não estamos diante de um fenômeno novo, mas certamente bastante intensificado.

Além dos exemplos citados acima, os doze títulos do Projeto Bíblia (de *Abraham* até *Revelation of St John the Divine*) são prova disso; assim como a proliferação das biografias dos dois últimos papas, a vida de santos (*Maria Goretti*, *São Francisco*, *Santo Antônio de Pádua*, *Rita de Cássia*) e histórias das aparições da Virgem Maria (*Lourdes*, *Fátima*). Esses são programas cujos índices de audiência são mais do que satisfatórios e às vezes notáveis.

Esse acúmulo de oferta narrativa relacionado aos sentimentos religiosos do público italiano e recompensado por ele com uma generosa e aparentemente inesgotável gosto por esses programas, mostra um cenário italiano que, nesse aspecto em particular, pode ser considerado único no mundo. Os observadores estrangeiros costumam ficar surpresos com isso, e essa surpresa talvez reflita a atitude empática e culturalmente relativista de alguém que está percebendo algum estranho caso de folclore. Por outro lado, não é incomum detectar até nos observadores e críticos italianos uma atitude de condescendência mal disfarçada com uma tipologia de programas que estão sintonizados com o sentimento religioso que, supõe-se, diz respeito a elementos mais tradicionais e menos secularizados do país.

Não há dúvida de que o processo de secularização na Itália de hoje é menos avançado e mais igualmente distribuído na sociedade do que em outros países. Mas a natureza singular do fenômeno da televisão que está sendo analisado simplesmente não pode ser atribuída ao atraso cultural.

Como o sociólogo da religião Franco Garelli (2003) salientou recentemente de modo convincente, a Itália se diferencia de outros países católicos no campo da religião pela persistência de um senso forte e compartilhado pela maioria de pertencer à fé católica, vista e percebida pela maior parte dos italianos como parte fundamental de sua identidade coletiva, bem como da identidade nacional. Esse sentimento generalizado é relativamente independente da prática do ritual religioso, observada atualmente apenas por uma minoria (embora substancial) da população; ele independe até da observância da moral sexual e familiar pregada pela Igreja. Se for alguma coisa, é precisamente a forma pluralista de interpretar e mostrar os sentimentos religiosos – um traço recorrente da Itália católica e não um traço novo – e o alto grau de tolerância por parte da Igreja em face dessa diversificação que cria e mantém as condições para a lealdade duradoura à fé católica. Essa lealdade persiste não em oposição aos processos de secularização e de modernização, ou apesar deles, mas dentro e através deles – processos aos quais, por acaso, a religião católica não se opõe (dentro de limites) ou é hostil.

A força do catolicismo italiano na sociedade moderna deve-se muito, acrescenta Garelli, ao que ele chama de «abordagem afetiva da verdade»: uma estratégia que visa recuperar e manter a autoridade eclesiástica com base não tanto nas admoestações doutrinárias e prescritivas bem como na eficácia da comunicação de uma mensagem religiosa: uma mensagem que comprova sua verdade no contexto de ações caridosas e em um compromisso com as questões mais importantes da coexistência civil que oferece pontos de referência constantes sobre o profundo significado da vida. Tudo isso acontece em uma terra que é dotada, mais do que qualquer outra, de lembranças religiosas históricas, cujos traços visíveis estão espalhados por todo o país, em inúmeros locais de adoração, galerias de arte, em pequenas cidades, vilas e na literatura. Através disso, surge uma «imaginação católica», habitada por santos, estátuas, igrejas, catedrais, vitrais, pinturas e cenas da Natividade; isso permite que símbolos, ícones e pontos de referência religiosos estejam profundamente enraizados no imaginário coletivo dos italianos e, com toda a probabilidade, relacionados a seu sentimento católico duradouro, mesmo que eles não estejam, em grande parte, conscientes disso.

Isso quase basta para nos ajudar a entender melhor o fenômeno, nem excentricamente folclorista, nem atribuível à persistência da tradição, do êxito do drama religioso na televisão da Itália. E isso quase basta também para explicar tamanha escalada desse êxito, que se equiparou a uma demanda igualmente intensa desde o começo do novo milênio. Figuras religiosas que são amadas e cercadas de imensa devoção popular, como João XXIII e Padre Pio, a divina figura de Cristo, uma pessoa benevolente respeitada e admirada universalmente

M

O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

1. Espírito de uma época determinada; característica genérica de um período específico (Nota da Tradutora).

com Madre Tereza, uma pureza que simboliza a criança sagrada como Maria Goretti e muitas outras: dramas religiosos apresentados na TV nos primeiros anos do novo milênio sempre atraíram um grande público.

Para explicarmos totalmente esse fenômeno, devemos talvez mencionar o *Zeitgeist*¹ que permeia o início do terceiro milênio e, ao somar o impacto desestabilizador e preocupante da eclosão de sérios conflitos no mundo ao espanto diante das mudanças do milênio, tem uma influência considerável sobre a conscientização individual e coletiva da condição humana atual e de seu destino. Mesmo que não possamos sentir tudo isso no curso comum e em grande irrefletido de nosso dia-a-dia, estamos envolvidos, se não infundidos, em uma atmosfera de insegurança e perigo e enfrentamos uma incerteza muito nebulosa, tanto material como simbólica, no futuro.

Nunca houve circunstâncias mais apropriadas para o que podemos identificar como uma necessidade e uma demanda de pontos de referência, pontos sólidos de ancoragem e fontes éticas. Estes mostram ser ainda mais convincentes se forem encarnados e comunicados por figuras carismáticas, cuja autoridade e natureza exemplar foram reconhecidas pelo sentimento popular. Portanto, não devemos ficar surpresos se o teledrama, precisamente nessas circunstâncias, tenha mais recurso do que nunca, e o público se permita ser conduzido em massa para a rica gama de sentido e herança maciça de personalidades salvadoras e carismáticas de um catolicismo que, como dissemos anteriormente, um grande número de italianos continua a reconhecer como um elemento fundamental de sua própria identidade e de seu país. Alimentado pela imaginação católica, o teledrama religioso, por sua vez, dá a essas pessoas a versão televisual contemporânea das cerimônias sagradas.

VOLTANDO AO PASSADO

Mais de 30 anos atrás, em um livro que atualmente é considerado o texto precursor dos estudos sobre a televisão, Horace Newcomb (1974) identificou os três componentes básicos da estética da televisão, ou seja, intimidade, continuidade e sentido de história. Agora, assim como antes, a relação entre televisão e o sentido de história provoca surpresa e ceticismo. No que diz respeito à televisão, temos, ou pensamos ter, nossas próprias convicções; sem dúvida, uma delas relaciona-se à natureza da mídia do presente, totalmente em sintonia com o aqui e o agora, sem qualquer lembrança do passado.

Não se pode negar com qualquer evidência que a maior parte do conteúdo e gênero televisuais, desde noticiários passando pelo entretenimento até os vários tipos de programas, desde programas de estúdio até o próprio teledrama, é basicamente orientada para a apresentação e narração do que acontece no

presente (às vezes ao vivo e em tempo real): é o material de nossa experiência diária e, além disso, constitui uma das principais razões do apelo da mídia. Mas a evidência não é infreqüentemente ofuscante, no sentido próprio de obscurecer a visão; e, nesse caso, ela obscurece o fato de que, de todos os gêneros televisuais, o drama é o mais adequado, instrumentalizado e também acostumado a trabalhar com o sentido de história. Newcomb sustenta que o teledrama pode ser histórico de formas diferentes e incontestáveis: por exemplo, por meio da longa duração e da temporalidade em evolução dos seriados, que ocorrem em um período de anos e que não apenas constroem sua própria história, mas também captam e memorizam a história social, enquanto paralelamente a vida dos telespectadores segue seu curso normal. O teledrama também pode ser histórico por causa da evolução dos gêneros, o que é comprovado pela coexistência, na programação das emissoras, de antigos e novos programas que constantemente comparam o passado e o presente; ou quando ele busca sua inspiração em pessoas que realmente existiram ou em eventos reais. De forma mais geral, o teledrama é histórico quando ele reconta as histórias, verdadeiras ou imaginárias, que são ambientadas em períodos do passado recente ou distante.

O teledrama italiano foi intensa e basicamente histórico – nesse último significado – nos primeiros 20 anos da televisão estatal, com exemplos prolongados, mas cada vez mais raros de mudança nos anos subseqüentes. Como já foi dito, as produções desse período preferiram rever o passado através da mediação das obras literárias italianas e européias ou de biografias de grandes figuras italianas ou também da reconstrução de eventos do Renascimento (a construção da nação no século XVIII). Essa foi a era do *sceneggiato*, o termo italiano para adaptações de obras literárias para a TV. A segunda metade da década de 1970 testemunhou um processo de presentificação do teledrama, que atingiu seu auge no decorrer da última década.

Mas a televisão e os gêneros televisuais freqüentemente funcionam em ciclos, encerramentos e retomadas, apresentações e reapresentações. Embora a nova moda dos *reality shows* e programas de perguntas e respostas dominem atualmente, o teledrama volta a lidar com o sentido da história e da memória – incluindo sua própria memória e história.

HISTÓRIAS E MEMÓRIAS

Existem sinais fortes e persistentes que nos induzem a identificar o traço distintivo do drama na TV italiana atual em seu esforço para recuperar, explorar e reconstituir a herança da memória coletiva ligada a personagens, eventos, momentos e experiências vividas ou legadas na história política, religiosa e história cultural da Itália.



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

Podemos perceber a continuidade desses sinais em sua persistência desde o início do século XXI. Vemos a força dessa continuidade na relação entre o crescimento da oferta e a disseminação do consumo do teledrama no sentido amplo histórico ou reminiscente: entre os 20 programas de maior sucesso dos últimos anos (desde 2001-2002 até a temporada de 2005-2006), os três mais populares (*Papa Giovanni*, *Karol Wojtyla e Perlasca*) e ao todo simplesmente quinze – proporcionalmente três programas em cada quatro – fizeram parte da mesma tendência de percorrer novamente caminhos históricos.

A migração da dimensão temporal das histórias de teledrama do presente para o passado – em um maior ou menor grau, mais em cada caso claramente perceptível – constitui um fenômeno que se espalhou para além da Itália. Até certo ponto, e que fique claro, nunca até o ponto de solapar o domínio do presente – essa é uma característica do regime discursivo de todos os gêneros de programas de televisão (com exceção, naturalmente, dos programas históricos) – o drama em todos os maiores países europeus foi influenciado nos primeiros anos do século XXI pelo processo de «despresentificação», se não pela verdadeira historicização. Desde a reconstrução da vida cotidiana na era Franco, nas séries *costumbristas* espanholas *Cuentame come pasò*, até o gênero histórico e biográfico revigorado dos *feuilletons* do teledrama francês, a maior produção de drama do período inglês, a exploração sem precedentes de temas mitológicos (os Nibelungos) e políticos (o atentado contra a vida de Hitler) no teledrama alemão: em toda a Europa a narração de histórias televisuais começou a cultivar aquilo que, na companhia de Paul Ricoeur (2004: 16), poderia ser definido como «a recriação do passado» na narrativa contemporânea.

Estamos diante de um fenômeno que, pelo menos em parte, é a expressão da estrutura mais geral de sentimentos coletivos (e sua reincidência); os observadores e os analistas atuais (filósofos, sociólogos e historiadores) chamaram a atenção para a presença perceptível de numerosos indícios desse sentimento. O filósofo Emmanuel Kattan refere-se de maneira particular a esse renascimento do passado referente a eventos traumáticos mais ou menos distantes – a assim chamada «memória do trauma» ou «memória ferida»: por exemplo, ele fala do «lugar predominante [ocupado] no espaço público pela preocupação com o passado em suas diferentes manifestações» (Kattan, 2004: 29). «Neste período de fim do milênio, os europeus estão obcecados por um novo culto – o culto da memória», Tzvetan Todorov (2001: 60) antecipou, percebendo, portanto, o risco de uma «preocupação compulsiva com o passado» (idem, p. 61). Voltaremos a abordar esse ponto.

À medida que saímos de um século XX que, com guerras mundiais, regimes totalitários, massacres e genocídios, provocou um acúmulo de feridas

na memória coletiva – para citar de novo Ricoeur (op.cit. capítulo III) –, nossa entrada no novo milênio, marcada quase que imediatamente pelo ataque mortífero contra o símbolo vivo da modernidade do Ocidente, constituiu muito provavelmente um solo fértil para a «ansiedade sutil decorrente do fim de uma era» (Scalamonti apud Todorov, cit. p. 9) e para o temor da ameaça à segurança e à identidade (ou aquilo que é percebido como tal). Esses sentimentos podem gerar uma grave incerteza a respeito do presente e como ele resultará no futuro; eles podem desencadear uma tendência, ou até mesmo uma compulsão, para o redescobrimento e o reconhecimento do passado em uma tentativa de encontrar reafirmação, inspiração ou simplesmente alguma coisa para desviar a mente das preocupações prementes do aqui e do agora.

Seja como for, o teledrama europeu começou a trabalhar com a recriação do passado, rompendo (sem subverter) a quase exclusiva simbiose com o presente que poderia ter sido encontrada alguns anos antes.

Não há lugar melhor para encontrar a prova mais contundente disso do que na televisão italiana. Em outros países europeus, a recriação do passado em todas as suas formas, passível de ser classificada sob o rótulo generalista e inclusivo de drama histórico, concentra-se em um número limitado de títulos, indicando, assim, um exemplo sintomático, porém não abrangente, de tendência. No entanto, na Itália, o drama histórico constitui uma característica generalizada que, nas últimas temporadas, incluiu um terço dos títulos programados, dois de cada cinco títulos apresentados no horário nobre e pelo menos a metade dos dez programas de maior audiência da temporada.

Esse teledramas podem inspirar-se, e o fazem com frequência cada vez maior, no passado recente que se concentra principalmente nos anos e nos eventos cruciais da II Guerra Mundial e no período imediatamente subsequente (*Perlasca*, *Beyond Frontiers*, *The Hart in the Well*, *The War is Over*); ou então eles retrocedem mais no tempo até o romântico século XIX (*Wandering Heights*), ao romantizado século XVIII (*Elisa from Rivombrosa*), ao século XVII de *The Betrothed* (*Virginia*, *the Nun of Monza*) de Manzoni, ao tempos antigos da primeira missão cristã (*Saint John*, *Saint Peter*); ou então eles encurtam a distância e chegam até os tempos atuais, situando o cenário nas décadas de 1950 ou 1960 que acabamos de deixar para trás (*The Great Torino*, *Marcinelle*, *Tell me*). Em cada caso, a tendência do teledrama tão contemporâneo de narrar histórias e transmitir lembranças que não são contemporâneas se dispersa por vários gêneros de narrativa. O mais comum deles parece ser hoje a biografia, em sua variante religiosa (vidas de santos e de papas) e na versão leiga (*Perlasca*, *Maria Josè*, *Bartali*, *Ferrari*), e adaptações ou mais frequentemente readaptações de romances (os *remakes* de *Small Ancient World*, *Resurrection*, *Hart*, *The Betrothed*, *The Small Town*).



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

A PASSAGEM DE UMA ERA

Os primeiros sinais do retorno ao passado no teledrama italiano começaram a aparecer na temporada televisiva de 2000-2001 (Buonanno, 2002). As temporadas subseqüentes viriam confirmar que aquilo visto como uma expansão e consolidação de uma tendência era capaz de ser duradouro. Em cinco anos ou pouco mais, a tendência do teledrama histórico produziu quase uma centena de títulos, diferentemente distribuídos entre diferentes linhas editoriais e gêneros e subgêneros de narrativa.

Além do clima de ansiedade decorrente da passagem de uma era, que até mesmo em outros países – embora em grau menor do que na Itália – fazia as narrativas televisuais tenderem para o passado, é possível identificar uma aliança, ou pelo menos uma confluência, de outras condições que provavelmente favoreceram o surgimento de uma tendência tão marcante e persistente. Em primeiro lugar, deve ser levado em consideração o que Edgerton chama de o «grande negócio» da narrativa na televisão. O teledrama histórico, em seus vários subgêneros, deu uma grande prova de sua popularidade, como atestam as numerosas «colocações» entre os dramas de maior sucesso de cada temporada; e em um segmento cujas linhas mestras são (de certa maneira inevitavelmente) mapeadas pelas experiências anteriores de fracasso e resultado, o sucesso não apenas prorroga – gerando continuações e repetições das histórias –, mas também multiplica – promovendo a produção de outras histórias do mesmo tipo, repletas de expectativas de ter a mesma capacidade de alcançar êxito.

Além disso, mesmo que nem todo material histórico seja igualmente utilizável – o século XX, por exemplo, é compreensivelmente o mais visitado, enquanto o período do Renascimento é completamente esquecido – o passado, histórico e literário, sacro e secular, ainda constitui uma imensa reserva de material do qual pode ser extraída uma riqueza de inspiração para narrativa. Eventos históricos, novas histórias, vidas heróicas e exemplares, tradição literária e muito mais oferecem uma grande vantagem adicional. Eles colocam à disposição do autor o material de narrativa que tem grande potencial de dramaturgia e permite a criação de produtos que se beneficiam do valor promocional ligado à notoriedade e à popularidade dos personagens originais (santos, papas, romances, eventos e períodos históricos). Ou, de qualquer maneira, elas se beneficiam da curiosidade surgida pela recorrência de nomes, de histórias que reverberam e ressoam na memória comum, mesmo que seja apenas por ouvir dizer. Em suma, o passado possui um valor adicional apreciado de «um recurso promocional embutido»; e talvez menos apreciado, porém ainda capaz de atrair audiências, o valor do prazer visual de roupas, móveis e costumes dos tempos passados: os «pequenos prazeres»² oferecidos pelos detalhes decorativos de uma era.

2. Assim os chama J. Caughie, op. cit. A apreciação dos “pequenos prazeres” do drama histórico (penteados, vestidos, os interiores das casas, estilos de vida).

O retorno ao passado continua gravado na «lógica da distinção» (em termos de Bourdieu) entre os gêneros televisivos que concorrem uns com os outros. É de conhecimento geral como o final da década de 1990 testemunhou uma onda de intensa e ampla popularidade da assim chamada *reality television*, que ainda continua apesar das flutuações. De *Big Brother* a *I'm a Celebrity – Get me Out of Here*, a nova geração de *reality shows* caracteriza-se por uma ênfase extrema na dimensão do presente: isso é enunciado e testemunhado pelo acesso que eles dão ao escrutínio voyeurístico da vida transmitida ao vivo na televisão e ao permanente monitoramento daquilo que acontece nos laboratórios, nas casas, nas fazendas, nas ilhas. Embora os espectadores vejam somente determinadas partes e fragmentos desse monitoramento incessante, pelo menos nas redes terrestres, a concepção e o prazer dos *reality shows* estão ligadas de maneira inseparável à idéia de filmagem ao vivo da vida cotidiana de nossos contemporâneos. Enquanto os formatos de entretenimento intensificam o controle sobre o presente imediato, uma área do teledrama volta a trabalhar com a história e a memória e faz ressurgir personalidades, eventos e histórias do passado: essa é uma lógica da distinção que inspira o teledrama a se distanciar (não somente no tempo) de um gênero que nos últimos anos constituiu uma ameaça alarmante à sua primazia nas estratégias de programação e na aprovação do público.

A abundância de histórias do passado distante e não tão distante que ainda persiste encontra, dessa forma, as condições necessárias para sua existência em uma série de razões plausíveis e, às vezes, convincentes. O uso tão amplo desse recurso que, como vemos, constitui a especificidade do teledrama italiano contemporâneo, exigiria que nós evocássemos somente de maneira insignificante os riscos do excesso ou do uso incorreto da memória. Autores tais como Todorov e Ricoeur nos advertem sobre esse risco: a «política da memória correta», que é especialmente importante para Ricoeur³, sem dúvida deve ser recomendada também no caso do teledrama, mesmo que seja nos termos vagos de manter a consciência no contexto das decisões dos editores e produtores (porém ninguém, com toda a probabilidade, possui a receita ou a dosagem da «memória correta»).

Em vez disso, vale a pena dedicar alguma atenção à problemática questão da relação entre o passado e o presente ou, para ser mais preciso, a relação entre as respectivas políticas de representação. A esse respeito, esse é um bom momento para rejeitar a consideração, que é tão simplista quanto apressada, da tendência de voltar ao passado sob a égide da «operação nostalgia»; como também a premissa pouca refletida de que, ao enveredar por esse caminho, estamos tentando escapar ou fugir do presente para o passado, seja ele recente, seja ele mais distante. Dificilmente podemos negar que o passado, simplesmente

3. P. Ricoeur, op. cit., principalmente o Capítulo 3 da Parte II.

M

O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

pela virtude de ter ficado para trás e já ter existido, amplia nossa visão tranqüilizadora de um cenário estável e sólido que se apresenta, por si só, como uma alternativa (mas não necessariamente um refúgio) ao presente instável e incerto. Michael Pickering, no contexto de um ensaio que visava liberar a nostalgia da imputação de ser um sentimento unilateralmente antimodernista, reconhece, por exemplo, que esta “incerteza e falta de segurança nas circunstâncias presentes cria um solo fértil para uma saudade sentimental pelas coisas do passado (...) e os meios de comunicação ajudam a cultivar esse solo” (Pickering & Keightley, 925). Nem podemos, *a priori*, excluir o risco, apontado por Todorov (op. cit., p. 63), de que a ansiedade referente ao passado gera essas “benesses da consciência clara”⁴ que terminam livrando as pessoas da ansiedade em relação ao presente.

4. T. Todorov, op. cit., p. 63. “Comemorar as vítimas do passado é gratificante, tratar das vítimas de hoje é perturbador”, afirma o autor.

No entanto, as formas de história e de memória popular tendem, de muitas formas, a incorporar o presente em uma reativação do passado; e, por isso, os dramas históricos não se absterem de falar sobre os nossos dias. Eles fazem isso ao tratar o passado segundo os critérios de julgamento do presente, escolhendo personagens e eventos que estão mais afinados com a sensibilidade atual, encenando os problemas, sentimentos e não raramente a linguagem de hoje no mundo de ontem e, não menos importante, confiando a atuação a atores cuja fisionomia e movimentos são claramente modernos.

Porém não é preciso entrar nesses detalhes para sustentar a afirmação de que voltar ao passado já nos fala por si só sobre o presente. Caso contrário, isso diz ou sugere que o mundo em que vivemos se tornou confuso, complicado e indecifrável (ou é percebido como tal). Vivemos nele e, com os resultados que mudam e são constantemente discutidos, procuramos aceitá-lo com sentimentos de confusão, insegurança e desorientação a respeito do futuro. Mas o passado, visto por um olhar nessa direção, assume os contornos tranqüilizadores de um território protegido e seguro; porque lá está nossa origem, e nos serve de consolo lembrar e ser lembrados de que nossas raízes estão bem profundas nesse solo firme. O espírito forte, firme e flexível da identidade individual e coletiva, às vezes, é evocado nos estudos culturais pela metáfora da árvore, ancorada no solo por suas raízes e ao mesmo tempo movimentando-se no ar graças a seus galhos e folhas. Nunca é tão necessário confiar em suas raízes de que quando seus galhos e folhas são fustigados pelos ventos.

É muito provável que histórias sobre o passado narradas por um teledrama ofereçam o antídoto de forte e renovado apoio e vínculos de continuidade contra a incerteza que emerge da estrutura de sentimentos coletivos. Se hoje achamos difícil prever o futuro, restabelecer os fios entre o passado e o presente pode servir para reascender nossa consciência e nossa confiança de que não

somos náufragos em uma dimensão temporal que é isolada tanto do presente como do futuro.

Portanto, devemos reconhecer que o teledrama italiano realiza uma tarefa que é simbolicamente importante: por meio de seu *tour d'horizon* do passado, ele nos traz de volta ao presente e nos permite perceber o mal-estar do dias atuais que, na verdade, é bem inquietante.

CONCORDÂNCIAS

Religião como um elemento básico da identidade coletiva italiana; a história política e social do século XX como um cadinho de experiências – fascismo, o período do pós-guerra, a emigração – que foram traumáticas e ao mesmo tempo terapêuticas no sentido de que a mesma identidade foi posta à prova e, de alguma forma, reinventada; todos esses elementos formam um quadro de identidade mergulhada no catolicismo, afetada pelas vicissitudes históricas, porém capaz de ser reparada, algo que se desenrola dentro e através dos mais significativos sucessos do teledrama, isto é, as histórias baseadas na religião e as histórias baseadas na memória.

O que nos convence a atribuir uma importância adicional e, portanto, interesse a essa dupla entidade é a natureza singular e sem precedentes das circunstâncias que na conjunção temporal do século XX e do terceiro milênio transformaram o sentimento católico e a memória histórica do século XX em duas fontes de inspiração que são as mais revisitadas pelo teledrama e seu público. Recorrer aos componentes do prisma variado e, às vezes, contraditório da identidade nacional é mais do que prática regular do teledrama em todos os países: essa é uma condição indispensável para despertar nos espectadores um sentido de proximidade cultural e o prazer do reconhecimento, o que, por sua vez, é uma condição de popularidade. Portanto, a questão que realmente importa não é se as histórias televisadas, especialmente as de sucesso, conseguem atingir os perfis de identidade dos telespectadores em questão, mas qual dimensão de identidade elas atraem e como essas dimensões mudam ao longo do tempo.

Sem dúvida, uma investigação mais profunda nos permitiria identificar no material à nossa disposição um repertório inteiro de elementos que levam a marca inconfundível da identidade italiana – seria possível citar, por exemplo, a família e os crimes da Máfia. O sentimento católico e os momentos mais brilhantes na recente história da Itália não são os únicos. O que é único é o fato de que esses dois elementos apareceram, pela primeira vez, com sua carga simbólica de um sistema coerente (a religião) e de mecanismos de ligação entre o passado e o presente (memória). É significativo que isso tenha coincidido com uma fase de grande renovação e do reconhecimento do teledrama italiano



O teledrama como sistema central de narração de histórias na Itália contemporânea

como um sistema central para se contar histórias da sociedade italiana, em um momento decisivo no tempo (no sentido mais amplo) que pode ser percebido e experimentado – por meio de muitos sinais de inquietação e risco que existem no mundo atual – como a passagem de uma era a partir de um destino que dificilmente é incerto. Nesse contexto, a oferta e o consumo do teledrama acharam maior afinidade com as histórias de identidade que reafirmaram e testemunharam a profundidade das raízes católicas e registraram (ou representaram) como os italianos passaram por outros estágios traumáticos no breve e tempestuoso século XX, usando os julgamentos da história para fortalecer a força individual e coletiva necessária para enfrentar o futuro.

Isso pode ser considerado um fato único, não somente pela ausência de precedentes, mas também pela dificuldade de repeti-lo nas temporadas futuras. O fenômeno da cultura popular frequentemente caminha em ciclos: isso não significa que o teledrama religioso e histórico está a caminho da extinção. Mas mesmo se eles estiverem destinados a se repetir, os êxitos das histórias que narram a vida de santos e papas ou as que revivem o último século terão grande dificuldade no futuro para igualar os números recordes de audiência da temporada de dez anos de duração que terminou recentemente.

É muito provável que os últimos anos – que marcaram o fim de uma era de quase incontestado domínio da difusão geral (ou *broadcasting*), enquanto a comunicação direcionada (ou *narrowcasting*) apenas acaba de entrar em cena – foram os últimos ou quase os últimos que preservaram a condição necessária que permitiu que as histórias do teledrama italiano usufruíssem uma temporada de dez anos de um grande se não magnífico sucesso. Vamos ser claros: não há razão para insistir que os grandes índices de audiência do teledrama pertencem agora ao mundo da televisão que perdemos ou que estamos perdendo. O mercado italiano atualmente está em uma fase inicial, e assim vai permanecer ainda por algum tempo, de fragmentação de audiências que, de acordo com Denis McQuail (1997: 137), corresponde ao modelo central-periférico. Nesse estágio, embora a multiplicação de canais permita desfrutar de uma ampla escolha de programas, tanto dentro como na periferia da corrente dominante, as redes generalistas vão continuar a ocupar o centro do palco na televisão e atrair a maior parte das audiências.

Porém não se pode negar que, em um sistema multicanal, as maiores audiências possíveis que ainda se concentram, e continuarão a se concentrar, em torno das histórias que lhe são mais atraentes não serão as mesmas audiências da era do *broadcasting*.

Portanto, ao concluir, vale a pena salientar e considerar a sintonia ou concordâncias especiais que nesta década de sucessos do teledrama italiano

se estabeleceram entre o modelo de comunicação *broadcasting* - que ainda é dominante, embora desgastado pela chegada do *narrowcasting* multicanal - e as histórias inspiradas pela fé católica e a memória do século XX.

Nessas concordâncias, o espírito unificador do *broadcasting* se expressa com a maior intensidade. A televisão do *broadcasting*, na última fase de sua hegemonia, ofereceu ao drama de produção nacional, na fase de seu renascimento, a oportunidade de narrar histórias da identidade italiana às maiores audiências nacionais possíveis que provavelmente não se repetirá.

REFERÊNCIAS

- BUONANNO, M. (ed.) (2002). *Per Voce Sola e Coro*. Roma: RAI VQPT.
- ELLIS, J. (2000). *Seeing Things*. Londres: Tauris.
- GARELLI, F. (2003). *Il Sentimento Religioso in Italia*, Il Mulino, nº 5, 2003, pp. 814-822.
- KATTAN, E. (2004). *Il Dovero della Memoria*. Nápoles: Ipermedium libri.
- MCQUAIL, D. (1997). *Audience Analysis*. Londres: 1997.
- NEWCOMB, H. (1999). *La Televisione, da Forum a Biblioteca*. Milão: Sansoni.
- _____ (1974). *TV, the Most Popular Art*. Nova York: Doubleday.
- RICOEUR, Paul (2004). *Ricordare, Dimenticare, Perdonare*. Il Mulino.
- SCALAMONTI, A. (2001). *Cavicchia Introduzione* In Z. Todorov, citado na p. 9.
- TODOROV, T. (2001). *Gli Abusi della Memoria*. Nápoles: Ipermedium libri.