

Imaginário e Memória na Tessitura Narrativa da Telenovela “Velho Chico”: as Mediações do Cotidiano¹.

Antonio Hélio JUNQUEIRA²
ESPM; Universidade Anhembi Morumbi, SP

Resumo

A presente pesquisa visa identificar, analisar e interpretar, a partir do acompanhamento de manifestações de fãs e telespectadores em páginas temáticas da rede social Facebook, as conexões, articulações e embates entre a tessitura narrativa da telenovela “Velho Chico” – conforme proposta e executada por seus autores e diretores –, e as práticas cotidianas da audiência, enquanto instâncias de mediação da recepção, compreensão, interpretação, apreensão e apropriação social da obra como produto sociocultural.

Palavras-chave: comunicação; consumo; televisão; teleficção seriada; representação

Sobre telenovela e sua importância sócio-cultural

A telenovela brasileira “Velho Chico” é a mais recente produção da Rede Globo de Televisão para o horário das 21 horas. Seu primeiro capítulo foi ao ar no dia 14 de março de 2016, substituindo o folhetim anterior, “A Regra do Jogo”. Seu projeto original inclui a produção de 173 capítulos, dividido em três fases históricas, e deverá terminar no dia 29 de setembro de 2016.

Criada por Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa, a telenovela é escrita por Edmara e Bruno Luperi – respectivamente, filha e neto do autor –, sob supervisão de Benedito, com a colaboração de Luís Alberto de Abreu, direção de Carlos Araújo, Gustavo Fernandez, Antônio Karnewale, Philipe Barcinski e Luiz Fernando Carvalho, seu também diretor artístico. A trama se desenvolve no interior da Bahia, na fictícia localidade de Grotas de São Francisco, a partir dos anos da década de 1960, e articula uma narrativa da vida social, econômica e cultural comandada pelo rio São Francisco, conferindo protagonismo a este elemento geográfico.

Desde sua estreia, a telenovela “Velho Chico” surpreendeu seu público telespectador pelo inovador e ousado formato narrativo, no qual se distingue das tradicionais produções já

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-doutorando do PPGCOM ESPM (bolsista CNPq), professor e pesquisador da Universidade Anhembi Morumbi e da ESPM (Grupo de Pesquisa CNPq “Comunicação, Educação e Consumo: as interfaces da teleficção”).

estabelecidas, no Brasil, para o gênero. Entre seus elementos distintivos mais importantes, destacam-se: i) a experimentação fotográfica, que se aproxima da linguagem cinematográfica, especialmente no que diz respeito ao tratamento da luz e das texturas das cores e imagens; ii) a exploração dos detalhes e excessos da estética barroca conforme consagrada no cinema pelo cineasta italiano Luchino Visconti (1906-1976); iii) a adoção de um ritmo narrativo lento, pausado, propositalmente focado na revalorização do tempo exigido para o olhar do público.

Na contemporaneidade, a telenovela constitui-se no produto cultural brasileiro mais consumido e o de maior popularidade, tendo se transformado, ao longo de mais de cinco décadas da existência da televisão no País, em um dos elementos mais distintivos da cultura, e, provavelmente, o que melhor caracteriza uma densa e compartilhada “narrativa da nação” (LOPES, 2003, 2009).

Neste contexto, cabe destacar, já de início, que a telenovela vem a constituir-se em um lugar privilegiado para os debates públicos nacionais de temas significativos da formação e da sedimentação da memória e do imaginário coletivo no cotidiano da nação (BACCEGA, 2003, 2013; LOPES, 2003, 2009). Sua condição supera em muito, portanto, estigmas culturais que, com certas teimosia e regularidade, têm lhe imposto a pecha de produto de baixa qualidade, sentimentalista e alienante.

Pelo contrário, a telenovela tornou-se, elemento chave reconhecido e legitimado das construções das representações socioculturais, capaz de criar, atualizar, dar visibilidade e reciclar repertórios imaginários comuns não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina, de modo geral (LOPEZ, 1995; STRAUBHAAR, LA PASTINA & REGO, 2004). Articulando dialeticamente públicos e realidades díspares – que compõem o conjunto da nação brasileira –, a teleficção seriada televisiva, e mais especificamente a telenovela, permite o reconhecimento da diferença e o estabelecimento do diálogo social, ainda que marcado pela luta da construção e interpretação dos sentidos dessa “comunidade nacional imaginada”, conforme proposta por Benedict Anderson (2008).

Como gênero popular que é, a telenovela cria espaço público para compartilhar experiências, representações e discussões da nação (LOPES, 2009; LOPEZ, 1995) e de seus dilemas e mazelas, bem como das perspectivas de mudança social. A televisão atua como verdadeiro historiador e, neste sentido, pode ser pensada como lugar privilegiado para o conhecimento e reconstrução do passado, de fatos e de personagens de relevância sócio-

histórica, tanto quanto para a discussão de realidades políticas, econômicas e culturais coletivas (MOTTER, 2001).

Vale lembrar que a televisão, e ainda mais particularmente a telenovela, representa um instrumento potente para as narrativas do passado, a partir de onde exerce notável poder de influência sobre os modos de pensamento, interpretação e atribuição de sentido por parte de sua audiência. Os novos ditos atualizam o já dito, garantindo a continuidade da comunicação e a estabilização dos sentidos, ou seja, a inteligibilidade dos textos na sua permanência histórica. É, portanto, a memória discursiva (ORLANDI, 2004) que vem dar sustentação aos sentidos que impregnam os signos, desvelando o contido na interpretação da história e do passado comum, tanto quanto permitindo, pela intertextualidade acessada através de novos e ampliados repertórios, o surgimento de novas leituras e de novos sentidos. Nesta ambiência, o imaginário e a representação da vida cotidiana conforme expostos na produção ficcional televisiva seriada, adquirem notáveis espessuras e relevos, pois que permitem, em sua constituição polifônica e polissêmica (BAKHTIN, 2000) discutir, articular e interpretar distintos pontos de vistas sobre a realidade vivida.

As matrizes culturais da telenovela – componentes dos imaginários e das representações – captam, influenciam e põem em circulação temáticas caleidoscópicas que traduzem as demandas, angústias, ansiedades, sonhos, decepções e esperanças de públicos de todos os gêneros e das mais distintas idades, ideologias, religiões, regiões geográficas e classes sociais de pertencimento. Trata-se, dessa forma, de um lugar de problematização social, que abrange e avança do espaço privado/doméstico para o do público/político, colaborando, desta forma, para a construção da cidadania consciente, crítica e ativa (BACCEGA, 2013).

Como detentora de recursos comunicativos próprios e específicos, a teleficção seriada brasileira, e especialmente a telenovela, torna-se apta à execução de ações informativas, formativas e educativas – deliberadas, implícitas ou até mesmo não intencionais –, que se desdobram na “institucionalização das políticas de comunicação e cultura no país” (LOPES, 2009, p. 32), recuperando e atualizando a missão pedagógica primitiva do melodrama (THOMASSEAU, 2005).

A teleficção contribui, desse modo, para a construção e consolidação de uma sociedade multicultural no Brasil (LOPES, 2009) e para as ações informativas e educativas das audiências e da sociedade em geral (BACCEGA, 2013). Seus produtos podem ser então identificados como “fóruns culturais” (NEWCOMB, 1999), constituídos pela pluralidade

das interpretações de seus conteúdos e que contribuem para o entendimento da diferença, da diversidade e da distinção, tanto quanto para a mudança social (FAIRCLOUGH, 2001). A teleficção seriada, e em especial a telenovela, assume ainda a função de narradora da história da sociedade contemporânea (FISKE, 1987, MOTTER, 2001), propiciando a conexão do sujeito, em sua esfera individual, com o social em que está imerso (SILVERSTONE, 1989).

Para os propósitos desta pesquisa, convém destacar que o estudo do imaginário contempla um vasto e diversificado conjunto de leituras, abordagens, vertentes e tradições, ora focadas na esfera do mítico, ora na da utopia, ora, ainda, na do cotidiano das práticas humanas (LEGROS et al. 2007). Neste contexto, marcado pela multiplicidade de percursos analíticos e interpretativos possíveis, alinhamo-nos com as proposições conceituais de Castoriadis (1982) e Bergson (1999, 2006), autores para os quais a imagem e o imaginário não se constituem em elementos supostos ou aderidos ao ser humano, mas sim seus elementos constituintes. Para Castoriadis (1982, p. 380), “Não há (‘logicamente’) pensamento sem figuras, esquemas, imagens, imagens de palavras”.

Sabemos que bens simbólicos como os produtos ficcionais podem ser observatórios privilegiados de um momento histórico, “observatórios de cenários políticos e econômicos, de panoramas socioculturais, de visões de mundo e do espírito de uma época” (BACCEGA, 2011, p.344). Assim, a telenovela constitui-se em instrumento de “narrativização da sociedade” (BUONANNO, 2002, p.79) e em um “bem cultural-midiático em que podemos identificar práticas, representações e sentidos do consumo” (BACCEGA, 2011, p.344), como lugar de produção de sentidos, como processo sociocultural, estabelecendo mediações e espaço de atuação do sujeito.

Metodologia

Para a consecução dos objetivos propostos, a pesquisa se utilizou de abordagens metodológicas qualitativas baseadas na coleta e análise sistemática de excertos de textos publicados em grupos de fãs e telespectadores no Facebook, a saber: i) “Novela Velho Chico – Grupo fechado”³; ii) “Velho Chico- novela da Globo – Programa de TV”⁴ iii) “Novela Velho Chico /Programa de TV”⁵ e iv) Novela Velho Chico – Grupo fechado⁶.

³ <https://www.facebook.com/groups/1530580797229569/?fref=ts>.

⁴ <https://www.facebook.com/groups/1541728412821703/?fref=ts>.

⁵ <https://www.facebook.com/groups/1676711822577092/?fref=ts>.

A construção do *corpus* seguiu os princípios da relevância e da homogeneidade, conforme propostos por Barthes (1971), que concede prioridade à experiência e conhecimento prévios do pesquisador na seleção dos materiais considerados pertinentes aos propósitos da pesquisa.

Os excertos de textos assim coletados, depois de devidamente selecionados e categorizados, foram estudados e interpretados com o suporte teórico-metodológico da Análise do Discurso de Linha Francesa (ADF). Na organização do presente texto, os excertos selecionados para análise aparecem transcritos, sem correções ortográficas e gramaticais, entre colchetes, separados por ponto e vírgula e suprimindo a identificação de autoria para proteger o anonimato dos fãs e telespectadores participantes das páginas eleitas para investigação.

Uma narrativa lenta como os ritmos do rural e do rio

Acho que a novela é concebida assim como um RIO...sem sequências...às vezes ela é cortada, dependendo do tempo ...⁷.

Esta lentidão é para a gente ter um outro tipo de olhar, desacelerar um pouco a mente já que as tramas atuais nos mal acostumaram com a "velocidade" da trama. Uma prova disso é que boa parte das músicas que ouvimos hoje são em sua maioria para dançar e agitar, não temos quase música romântica na tv⁸.

A construção da narrativa da ruralidade e dos fenômenos afetos a uma vida submetida e comandada pelos caprichos de um rio exige uma temporalidade própria. A cenografia se expande e ganha largas e longas tomadas, os detalhes cênicos ganham expressão e relevância, a música adquire centralidade e determina uma nova duração [“Aqui a música é um PERSONAGEM em si!”], assim como a luz desloca a imagem no tempo e no espaço [“A imagem da novela que parece um filtro de Instagram também colabora pra estranheza. Talvez por isso não esteja atraindo o grande público”]; “Ainda que eu não goste da imagem película, penso que ela funciona melhor em Velho Chico do que em Liberdade "libertinagem", pois a outra tá sempre escura e eu não suporto novelas escuras demais com cara de película. Já Vale Tudo era escura mas a novela tinha cara de novela e não de filme”; “as novelas q Amora Mautner dirige todas tem luz com cara de tudo menos de novela”; “pra mim o que cansa os olhos é a cor amarelada da imagem (será o

⁶ <https://www.facebook.com/groups/509825392522392/0>.

⁷ Excerto coletado no Grupo “Novela Velho Chico”, do Facebook, em 5 de junho de 2016.

⁸ Excerto coletado no Grupo “Novela Velho Chico”, do Facebook, em 8 de maio de 2016.

benedito que toda novela tem que ter filtro?"]. Tudo isso, evidentemente, provoca o deslocamento e a perda da significância relativa da ação, do movimento, da aceleração do próprio tempo narrativo, com os quais o público telespectador se apresenta mais familiarizado.

Visto pelo lado da intenção autoral, as opções pelas lentidões cênica e dialógica parecem mostrar-se dotadas de total coerência e propriedade. E isto torna-se ainda mais significativo se se atribui aos autores e diretores a intencionalidade da produção de uma obra teleficcional de alta qualidade estética e provocativa de uma reflexão crítica sobre a realidade retratada; fatos esses reconhecidos e apreciados por parte do público [“Só tenho elogios para a novela, pois uma ótima fotografia, belas paisagens, costumes do nosso nordeste, muito melhor do que as anteriores que eram urbanas e só mostrando tragédias. Se estamos de frente a uma TV depois de um dia exaustivo de trabalho é para relaxar e isso temos com Velho Chico, pois faz sua parte e Viva a Bahia e nosso sertão”; “A história da novela é muito boa, trata de assuntos importantes. É muito bem produzida, belos cenários, belas paisagens, fotografia maravilhosa e os atores são excelentes”].

Porém, do ponto de vista da recepção teleficcional massiva, constata-se uma reação significativa de inquietação e repulsa, que resulta ora na decidida condenação e no abandono do ato de acompanhar a telenovela, ora na manifestação de críticas e de apelos à equipe de produção para que o ritmo narrativo, o tempo e a densidade da trama novelística ganhem velocidade e ação [“Velho Chico também tem sexo, violência e vingança. Só que a história é contada de uma maneira muito lenta, lúdica, reflexiva”].

É interessante ressaltar que o público, em geral, reconhece que tais tensões reportam-se a um conflito entre diferentes gêneros das obras culturais em suas inserções estabilizadas no cotidiano da recepção, especialmente no que diz respeito aos horários de exibição na tela da televisão. Assim, parece claro que parte dos telespectadores assume a crítica à concepção de “Velho Chico”, principalmente como telenovela a ser exibida no horário nobre da televisão brasileira, ao mesmo tempo em que reconhece e avalia que a qualidade da obra seria mais adequada ao gênero “Minissérie”, exibida nos horários noturnos mais avançados, onde seria “seguramente reconhecida como obra-prima” [“mas só que novela não é série, em que não precisamos assistir a um episódio para entender o outro”].

Uma função (in)formativa e educacional para a telenovela

Por isso a novela tem que ter vista ate ao fim!! O povo tem que ter educado...olhar,ouvido,coracao... e cérebro. Kkkkk⁹

A discussão e o questionamento do papel que efetivamente pode ou não ser assumido pela telenovela cotidiana na promoção da informação, da educação popular e da provocação da análise e da interpretação crítica do mundo, há muito vêm sendo promovidos por autores de diferentes campos e filiações. Muitos estudiosos defendem - especialmente no âmbito das tradições de pesquisa latino-americanas contemporâneas, às quais nos filiamos -, a existência, de fato, de um espaço (in)formativo/educativo aí possível. Nesta ambiência, contudo, não se pode negar a necessidade de instauração da crítica capaz de revelar limites e nuances para essas abordagens. Entre os elementos a serem arrolados nesta crítica, há que se destacar o do significado, características e relevância da mediação do cotidiano, a ser entendido como espaço da ação pragmática, não propício à reflexão profunda e à práxis.

Neste sentido, conforme discute Agnes Heller (2000, p:17-18), “O homem da cotidianidade é atuante e fruidor, ativo e receptivo, mas não tem tempo nem possibilidade de se absorver inteiramente em nenhum desses aspectos; por isso, não pode aguça-los em toda a sua intensidade”. O tempo da cotidianidade vivida no lar é o tempo do descanso para a reprodução da força de trabalho. É um tempo no qual se inserem “o ritmo fixo, a repetição, a rigorosa regularidade” (HELLER, 2000, p.30). Trata-se de um ambiente onde toda categoria de ação e de pensamento manifesta-se e funciona exclusivamente enquanto imprescindível para a simples continuação da própria cotidianidade, sem “profundidade, amplitude ou intensidade especiais, pois isso destruiria a rígida *ordem* da cotidianidade” (HELLER, 2000, p.31. Grifo original da autora). O cotidiano é, assim, marcado pelas ações e pensamentos pragmáticos, que não se elevam ao plano da teoria, pois que aí não há lugar para a práxis. Em realidade constitui-se pelos estereótipos, pelas imitações e pelas ultrageneralizações, dos quais não pode abrir mão.

Ao proporem uma obra crítica, reflexiva, aberta, exigente do espaço da atenção, os autores e diretores de “Velho Chico” instigam e provocam consciente ou inconscientemente, uma quebra dos sentidos estabilizados, da recepção sossegada, do torpor e da mera repetição, do sempre mais do mesmo. Há, assim, um enfrentamento daquilo que se estabilizou como a linguagem consagrada da própria televisão, ou, como no dizer de

⁹ Excerto coletado no Grupo “Novela Velho Chico”, do Facebook, em 26 de junho de 2016.

Beatriz Sarlo, da própria “televisibilidade”, entendida como o “fluido que dá consistência à televisão e assegura um reconhecimento imediato por parte do público” (SARLO, 2004, p. 67).

Em seu instigante livro “Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina”, Beatriz Sarlo (2004) discorre longamente sobre o modo como o discurso televisivo retirou o significado e importância tanto da imagem, quanto do silêncio. Na lógica do capital, a produção cultural da televisão não tolera – e não pode tolerar – o risco do silêncio, da ausência ou da permanência por certo tempo de uma mesma imagem. Tais fenômenos “vão contra a cultura perceptiva que a própria televisão implantou e que seu público lhe devolve multiplicada” pela possibilidade ou ameaça do *zapping* (SARLO, 2004. p. 61). [“A TV vive de audiência quanto mais audiência mais anunciantes, isso qualquer tv do mundo”]. Nesse sentido, para ela, a televisão comercial necessita e exige um “ritmo”, uma estratégia de sucessão vertiginosa de imagens, que cada vez mais significam menos. Assim, “a estética seriada precisa de um sistema de traços simples, cuja condição é o desvanecimento dos matizes” (SARLO, 2004. p.65).

Ao optar por uma narrativa e por uma construção cênica enriquecidas, preñes de simbolismos, referências e sofisticadas intertextualidades, exigentes de uma leitura demorada, atenta, focada, a produção de “Velho Chico” rompe com o *stablishment* e instaura a necessidade de novas perspectivas para a sua satisfatória fruição.

Parte significativa do público reconhece a ousadia aí contida e, a esse respeito, se manifesta na rede social investigada e em outras esferas midiáticas pesquisáveis, como *blogs*, sites, jornais e revistas impressos, entre outros. Alguns decididamente saem em defesa da proposta dos autores e diretores, elogiando a qualidade da produção [“eu amooo, acho tudo lindo! mas tenho medo por ela ser meio lenta e diferente das outras novelas o público não gostar e não ter ibope, vcs não tem esse medo?”]; “Com o grau de cultura do Brasil é possível que muitos não curtam, gostam do trivial alienado na moda etc... Mas quem curte uma boa estória a novela é ótima, principalmente por abranger uma outra cultura bem próxima de nós que se encontra no mesmo País. Uma alerta para cuidarmos mais do nosso Rio São Francisco e dos que depende dele para sua sobrevivência! ”]

Outros, porém, manifestam condenação, desgosto e desejos que que a novela seja alterada em seu formato, ou que a sua duração seja substancialmente abreviada [“acho essa novela uma chatice, tomara que venha logo outra”].

Certo é que, no cenário televisivo contemporâneo, raramente a discussão pública sobre os índices de audiência conquistados e sustentados por uma telenovela ganharam tanta penetração e destaque como tema de discussão em redes sociais digitais. De fato, o compartilhamento digital da experiência de assistir telenovela trouxe um componente novo ao cenário teleficcional, qual seja o do relevante engajamento do público – fãs e telespectadores – no acompanhamento crítico e no monitoramento dos índices de audiência alcançado por “Velho Chico”.

Assim, desde a exibição dos primeiros capítulos de “Velho Chico”, diversos blogueiros, comentaristas, fãs e telespectadores em geral passaram a discutir os baixos índices de audiência alcançados por esta telenovela, especialmente buscando contrapor tais indicadores de desempenho aos da alta qualidade da produção da telenovela. [“os críticos se baseiam só pela audiência, e não devíamos avaliar apenas audiência e sim o conteúdo da novela por completo ... a novela peca na audiência mas acerta na qualidade do texto, nas impecáveis atuações e na excelente produção¹⁰; “Esquece audiência e aprecia a beleza!”; “A audiência é o de menos!”; “Não sei o que falta para aumentar a audiência, mas será que é só isso que importa? ”; “esperando o dia que não iram (sic) ligar pra audiência e sim em oferecer um ótimo produto aos telespectadores! ”; “Aqui em csa o pessoal só fala isso. Mas eu não ligo eu adoro”; “ Tô nem aí, ã sou influenciável, eu gosto e pronto”; “quando não tem ibope eles começam a botar tanta coisa desnecessária, cenas de sexo, muita briga, odeio isso”; “Tô pouco me lixando para essa audiência, a novela é um primor, pra isso uma palavra basta kkkkk!”; “Eu acho que esse negócio de audiência é tudo exagero da imprensa. A imprensa exagera demais”].

Narrativa teleficcional no cotidiano: uma arena para a verossimilhança

Tudo faz parte da vida...O importante é o COMO e não só o QUE narrar...¹¹

Ainda que a telenovela possua relativa autonomia e especificidades narrativas, ela necessariamente “reflete/refrata o contexto social, respeita o tempo e espaço históricos da sociedade da qual emerge e trata dos grandes temas do cotidiano, os quais são alçados à condição e elementos do universo ficcional” (BACCEGA, 2013, p. 36). Assim, é no interior da própria narrativa que se constrói a verossimilhança do texto melodramático televisivo, sem o que não seria possível a sua compreensão, apreensão, interpretação e apropriação

¹⁰ Blog “Pronto Falei” <http://prontofv.blogspot.com.br/?m=1>.

¹¹ Excerto coletado no Grupo “Novela Velho Chico”, do Facebook, em 15 de junho de 2016.

social como produto cultural. A obra ficcional é, pois, relativamente autônoma, mas não independente da realidade que a rodeia (MACHEREY, 1971). Desta forma, é a partir do reconhecimento dos elementos e das práticas constituintes da realidade cotidiana, de seus ordenamentos, de suas lógicas, coerências e pragmatismos que o público estabelece as condições para a sua efetiva fruição da obra teleficcional. O eventual rompimento das cadeias de sentidos (GREGOLIN, 2003) estabilizados no dia a dia – e repetidos à exaustão –, implica estranhamento, desconforto, recusa e uma recepção desassossegada do produto cultural.

No caso da telenovela “Velho Chico”, o acompanhamento das manifestações de telespectadores e de fãs na rede social pesquisada evidencia frequentes e recorrentes manifestações de desagrado, mal-estar ou decidida recusa às propostas narrativas e cênicas que confrontam o imaginário e a representação cotidiana dos fenômenos da realidade reconhecível pela percepção superficial e pelo senso comum. São particularmente marcantes os estranhamentos relativos às caracterizações dos personagens (figurinos, maquiagem e adereços), às construções cenográficas (presença de lousa escolar no espaço doméstico), aos gestos cotidianos (ligados aos atos de cozinhar, comer, limpar) e aos textos (regionalismos deslocados), como se verá mais à frente neste artigo.

Se, por um lado, tais opções reportam-se a um determinado estilo próprio de narrativa autoral, reconhecida e apreciada por parte do público como sinalizador de uma obra ficcional de qualidade superiormente elaborada [“Uma novela para ser saboreada... Degustada aos poucos!!!; “Gente, adorei as cenas... tão lindas com uma visão maravilhosa do “Rio Velho Chico”. O cotidiano das lavadeiras, dos pescadores, o barco à vela... tudo lindo”; “Essa novela é pra quem gosta de cultura. Uma novela para poucos...Uma pena!!!! O brasileiro não tem cultura para entender essa obra de arte...”], por outro, provoca o desgosto e a repulsa de um conjunto também significativo de receptores [“Essa novela tá muito devagar... que chatice...”].

A ocorrência inevitável de tensão entre o produto teleficcional apresentado e os elementos que o público telespectador não reconhece como autênticos, verossímeis ou legítimos encontra justificativa no pensamento de Paul Ricoeur, para quem a memória é indissociável de seu caráter veritativo, ou seja, de sua relação com um “real anterior” ao qual se reporta (RICOEUR, 2007, p.61). Nesse sentido, pela sua referencialidade ao passado, cabe à memória assegurar fidelidade às lembranças. Como afirma Bergson, “a imagem do passado se atualiza, ou se fixa, portanto, no exato momento em que é escolhida

para servir ao presente, ou seja, quando dá forma à percepção do presente” (BERGSON, 1999, p.146).

Nesta direção, caso que merece destaque no acompanhamento das manifestações digitais de fãs e telespectadores é o da exploração da cozinha e do ato de cozinhar pela personagem Luzia, em seus momentos de agonia frente à eminente perda do amado para a protagonista e eterna rival Maria Teresa. Em um conjunto de cenas sequenciais, a personagem dedica-se ao infundável preparado de refeições, enquanto monologa com seus demônios, sonhos e arquiteturas de vingança frente à conhecida traição do marido. A intencionalidade, o ritmo e os componentes dramáticos propostos na narrativa não são suficientes para superar o deslocamento sócio dos gestos de Luzia. A audiência reivindica coerência e verossimilhança na representação da cozinha, da casa e dos atos de cozinhar como esses se lhes apresentam no cotidiano [“Gente morro de medo da Luzia... mexendo aquele ensopado...”; “Será que eles vão comer ??”; “Mais parece uma bruxa mexendo no seu caldeirão”; “Se eles vão jantar...eu quero ver o efeito da pimenta...seria uma cena...fogosa “E com bastante pimenta ainda. Kkkk”; “o pessoal da casa vai comer Miojo, com o tanto de pimenta q ela colocou vai tudo pro lixo!!!!!!!!!!”; “Uma desesperada enlouquecida. Ela quebra os pratos, mas não recolhe os cacos”;“Pelo visto ninguém vai conseguir almoçar nessa casa hoje. A louca tá quebrando tudo qto é prato. Aff!”; “cozinhou,cozinhou de repente saiu...kkk.].

As cenas vividas pela personagem Luzia, em realidade, encaixam-se em sequências narrativas frequentemente exploradas nesta telenovela, e que consiste em filmagens de longos diálogos ou de largas extensões temporais, nos quais diferentes personagens dedicam-se ao preparo de alimentos. Nestes casos, o estranhamento do público na cotização das cenas com suas práticas cotidianas decorre do fato de o ato de cozinhar, apresentar-se desconectado da sua própria decorrência prática – que seria o ato de comer – e de outras atividades domésticas sequenciais também relevantes, como limpar, varrer, recolher coisas quebradas etc. [“Ninguém mais falou em jantar...”; “Gente elas ficam mexendo panela de manhã até a noite pode reparar, ninguém limpa a casa só cozinha e lá no Coronel é a mesma coisa...”; ”...!!”; “ninguém come, só ficam preparando a comida!”. “Kkkkk mas repara... ninguém limpa a casa, o banheiro, passam o dia Td na cozinha kkkkkk”; “Só cozinham na novela, ninguém limpa, ninguém come”].

Para Luce Giad,

O gesto técnico tem por duração única o tempo em que é animado por uma necessidade (material ou simbólica), um significado e uma crença. O gesto

técnico distinto do gesto de expressão, que traduz um sentimento ou uma reação, define-se primeiramente por seu objetivo de utilidade, sua intenção operatória. Totalmente orientado por sua finalidade, busca chegar à realização que manifestará sua eficácia como gesto” (p.272).

Não apenas os gestos do fazer, mas também os horários das refeições são dignos de nota à medida em que não correspondem à imagem-memória cotidiana [“É janta gente! ”; “pensei que era almoço por causa do sol”; “O fuso horário dessa novela é louco...nunca sei quando e dia ou qdo. é noite !”].

Para o público, a memória da casa também estranha e rejeita, *a priori*, a presença da lousa escolar em seu interior, clamando por explicações [“Gente! O que um quadro negro de escola faz dentro de uma casa? Em uma fazenda? Eu ainda não entendi”; “Na casa da minha avó tinha um quadro negro porque ela tinha uma sala grande e emprestava para aulas do MOBREAL, depois que arrumaram o lugar adequado deixaram o quadro negro e era muito comum em alguns lugares como casas grandes ou fazendas ter uma sala para isso”; “É, geralmente quando não tem escola perto, empresta-se um cômodo da casa para que crianças ou adultos da fazenda possa estudar, ou até mesmo ,ensinar os próprios filhos !”;“na roça muitas vezes acostuma dar aulas aos que querem aprender pelo menos o nome daí a importância do quadro .”; “Não é uma má ideia ter um cômodo da casa com uma lousa em localidades onde se tem poucas possibilidades de ir a escola. Ou até prà dar aulas extras.”].

O público pesquisado de modo geral, ou pelo menos uma parte importante dele, considera que trazer à tela a realidade nordestina e as condições regionais para a sobrevivência do próprio rio São Francisco são elementos favoráveis ao esclarecimento, informação e educação populares, prestando verdadeiro serviço de natureza política e social à região. Contudo, muitos cobram a autenticidade, verossimilhança e fidedignidade à narrativa ficcional, sem o que, consideram, os impactos potenciais tornam-se menos relevantes. Em outras palavras, para um conjunto significativo de fãs e telespectadores, a liberdade criativa dos autores e diretores acaba por limitar o papel possível da telenovela na efetiva instauração de um espaço público para o debate, conscientização e agendamento de ações políticas em prol da conservação do rio.

Neste contexto, a importância social da telenovela “Velho Chico” extravasa o âmbito das redes sociais, para abranger, simultaneamente outras mídias. Na discussão crítica a respeito da falta de fidedignidade e verossimilhança da representação do rural nordestino pela obra ficcional em questão, vale citar, por exemplo, excertos do artigo

publicado pelo iminente professor José Marques de Melo, na revista “Imprensa”, do bimestre junho/julho de 2016: “A telenovela vem prestando grande serviço à região nordestina, na medida em que expõe e ajuda a refletir coletivamente sobre alguns problemas da região, mas poderia contribuir muito mais se as imagens difundidas buscassem maior fidedignidade e verossimilhança” (MELO, 2015, p.78). Para ele, “uma maior ancoragem na realidade” evitaria que cenas locais continuassem a ser distorcidas, como poderá ocorrer, por exemplo, se a transposição das águas do rio for ocultada ou manietada, “convenientemente” [“só fazendo uma ressalva: uma pena que a censura da Globo com a transposição do rio São Francisco. Acho que seria legal abordar o tema”].

Na representação do nordestino, há que se destacar os seguintes excertos que corroboram o estranhamento e o não reconhecimento do público de sua imagem mostrada na tela: “povo do nordeste não é feio e sujo assim não minha gente”; “Mostrar um nordeste atrasado agrada muito os que culpa os nordestinos pelas mazelas do Brasil. Preconceituosos que vê no nordeste um povo submisso e dominado por corruptos, pediram até mesmo separação dessa parte do país. Postando que a microcefalia era uma doença natural ao povo dessa região pão com mortadela do país. Globo e suas globices”; “EU COMO BAIANO NÃO FALO VISSE QUE É USADO NO ESTADO DE PERNAMBUCO E SIM VIU, ESSE É O PADRÃO DA REDE ESGOTO DE TELEVISÃO QUE ACHAM QUE NO NORDESTE TODOS FALAM IGUAIS, EITA QUE ESTÃO MAL DE PROFESSOR DE SOTAQUE”. “E esse nordeste atrasado, sujo, dominado. Onde só filho e neto de coronéis tem acesso a escola, a bens de consumo. ..tv, celular, geladeira e chuveiro elétrico indagação ainda deve existir principalmente nas fazendas dos Marinheiros”].

Considerações finais

Compreender não deve excluir a possibilidade de uma modificação, ou até de uma renúncia (BAKHTIN, 2000, p.382).

Neste artigo, pudemos avançar em algumas considerações a respeito da memória, do imaginário e da representação de fãs e telespectadores da telenovela “Velho Chico” – nas suas multifacetadas lutas e interações com a narrativa ficcional mediada pelo cotidiano –, partindo da análise de manifestações colhidas em páginas temáticas específicas de grupos de fãs e telespectadores frequentadores da rede social Facebook.

Entre os avanços obtidos, destacamos a constatação empírica da essencialidade da imagem – enquanto categoria das representações e, assim, preche de significações e sentidos sociais – e da memória como fatores geradores de tensões e conflitos frente a mudanças propostas nos padrões televisivos estabilizados e prontamente reconhecidos pelo público, sob a mediação de sua cotidianidade pragmática e previsível.

Destacamos que, longe de considerar tal constatação como desestimulante das inovações narrativas teleficcionais focadas na promoção da conscientização, da mudança e da elevação da qualidade dos produtos culturais, acreditamos que a “experiência social da visão” (JAMESON, 1994, p.115), pode e deve ser estimulada permanentemente pela busca das brechas e oportunidades de renovação do discurso social e pela construção de novos espaços possíveis para a reflexão e para a práxis no espaço do consumo cotidiano.

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BACCEGA, M. A. Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos. In: LOPES, M. I. V. de (Org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil**: plataformas, convergências, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. Narrativa ficcional de televisão: encontro com temas sociais, Revista **Comunicação & Educação**, n.26, p.7-16, São Paulo, 2003.

_____. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, M. A.; OROFINO, M. I. R. (Orgs.). **Consumindo e vivendo a vida**: telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: PPGCOM ESPM, Intermeios, 2013. p. 27-48.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BERGSON, H. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito; tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BUONANNO, M. Conceptos claves para el story-telling televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía, **Diálogos de la Comunicación**, Peru, n.64, 2012.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**; tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, M; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano:2**. Morar, cozinhar; tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UnB. Brasília, 2001.
- FISKE, J. **Television culture**. London and New York: Methuen, 1987.
- GREGOLIN, M. R. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria. In GREGOLIN, M. R.; BARONAS, R. (Org.). **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. 2 ed. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003. p. 47-58.
- HELLER, A. **O cotidiano e a História**. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LEGROS, P.; MONNEYRON, F.; RENARD, J.; TACUSSEL, P. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007. (Coleção Imaginário Cotidiano).
- LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação, **Comunicação & Educação**, São Paulo, ECA/USP, ano IX, n.26, p. 17-34. jan./abr.2003.
- _____. Telenovela como recurso comunicativo, **MATRIZES**, ano 3, n.1, ago./dez. , p. 21-47. 2009.
- LOPEZ, A. Our welcome guests: telenovelas in Latin America. In: ALLEN, R.C. (Ed.). **To be continued...soap operas around the world**. Londres e Nova York: Routledge, 1995.
- MACHEREY, P. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Estampa, 1971.
- MELO, J. M. de. Velho Chico, **Imprensa**, jun./jul.2016, p.78.
- MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- MOTTER, M. L. Telenovela e campanha política: Porto dos Milagres. In: BARROS FILHO, C. **Comunicação na pólis: ensaios sobre mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p.165-191.
- _____. Telenovela e educação: um processo interativo. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 17, n.jan-abr, p. 54-60, 2000.
- NEWCOMB, H. **La televisione: da forum a biblioteca**. Milão: Sansoni, 1999.
- ORLANDI, E.P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4 ed. Campinas: Pontes, 2004.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.
- SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**.; tradução Sérgio Alcides. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- SILVERSTONE, R. Let us return to the murmuring of everyday practices: a note on Michel de Certeau, television and everyday life, **Theory, Culture and Society**, v.6, p.77-94. fev. 1989.
- STRAUBHAAR, J. D., LA PASTINA, A. C., REGO, C. M., La centralidad de las telenovelas en la vida cotidiana de América latina: tendencias pasadas, conocimiento actual e investigación por venir. **Global Media Journal**. V.1, n.1 2004. Acesso em: 29 de jun. de 2016. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=68710109>.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.