

Imagem e memória: uma perspectiva bergsoniana no estudo da recepção da telenovela “Velho Chico”

Antonio Hélio Junqueira

Universidade Anhembi Morumbi (UAM), Mestrado Profissional. São Paulo, SP, Brasil. Contato com o autor: helio@hortica.com.br.
Orcid: 0000-0002-1875-9133.

Resumo: Esse artigo alinha-se às discussões sobre as estratégias e as inovações nos modos do fazer teleficcional seriado brasileiro contemporâneo, as quais, pelo agenciamento da memória, do imaginário e de novas linguagens e narrativas imagéticas e textuais, elevam a qualidade de telenovelas e minisséries em comparação aos produtos culturais da indústria massiva tradicional, tornando-as aptas, assim, ao trabalho da elevação da consciência, da reflexão e do pensamento crítico e, portanto, da instauração da praxis em espaços e brechas do cotidiano utilitário e pragmático da recepção doméstica. Nesse sentido, a perspectiva bergsoniana aplicada aos estudos da recepção – antes restrita aos estudos de cinema – pode ser estendida também à teleficção seriada. Como corpus empírico a pesquisa contempla a obra teleficcional “Velho Chico”, de autoria de Benedito Ruy Barbosa e com direção de arte de Luiz Fernando Carvalho, publicamente reconhecida pela inovação e subversão do produto teleficcional brasileiro tradicional, a partir do que pode viabilizar estados expandidos da consciência, necessários para a reflexão e a modificação do sujeito e de sua realidade-mundo.

Palavras-chave: Comunicação. Teleficção. Recepção. Imagem. Memória.

Abstract: This article is aligned with the discussions about strategies and innovations in contemporary Brazilian modes of making serial telefiction, which, through the agency of memory, imaginary and new visual and textual languages, elevate the quality of telenovelas and miniseries in comparison with the cultural products of the traditional mass industry, thus enabling them for the work of raising awareness, reflection, critical thinking and, therefore, the establishment of praxis in spaces and gaps of the utilitarian and pragmatic everyday of domestic reception. In this sense, the Bergsonian perspective applied to the study of reception - previously restricted to film studies - can also be extended to serial telefiction. As an empirical corpus the research contemplates the telenovela “Velho Chico”, written by Benedito Ruy Barbosa and directed by Luiz Fernando Carvalho, publicly recognized for the innovation and subversion of the traditional Brazilian telefictional product, from which one can make viable expanded states of consciousness that are necessary for the reflection and modification of the subject and his world reality.

Keywords: Communication. Telefiction. Reception. Image. Memory.

1 Introdução

A telenovela constitui-se no produto cultural brasileiro mais consumido e o de maior popularidade, tendo se transformado, ao longo de seis 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, da História e do imaginário coletivo no cotidiano do País (BACCEGA, 2003, 2013; LOPES, 2003, 2004b 2009). Sua condição supera em muito, portanto, estigmas culturais que, com certa 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. 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” (ANDERSON, 2008).

O conceito de articulação aqui empregado, segundo genealogia apontada por Fredric Jameson (1994), reporta-se ao que foi originalmente introduzido pelos Estudos Culturais britânicos (HALL, 2005; WILLIAMS, 1975) e visa indicar o modo como diferentes componentes socioculturais se organizam dialeticamente para a produção dos sentidos, valendo-se dos valores e das representações ideológicas presentes nos corpos e nos contextos sócio-históricos e culturais.

As matrizes culturais da telenovela – componentes dos imaginários e das representações – captam, influenciam e põem em circulação temáticas caleidoscópicas que traduzem as demandas (WILLIAMS, 1975), angústias, ansiedades, sonhos, decepções e esperanças de públicos de distintos gêneros, 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 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 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).

A televisão, e ainda mais particularmente a telenovela, representa um instrumento potente para as narrativas do passado – no qual residem e de onde podem ser chamados a operar no presente o imaginário, as *imagens-lembrança* (BERGSON, 1999) e a memória –, a partir de onde exerce notável poder de influência sobre os modos de pensamento, interpretação e atribuição de sentido por parte dos receptores. 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. Neste contexto, as *imagens-lembrança* (BERGSON, 1999) e a memória popular agenciadas pela produção ficcional televisiva seriada, adquirem notáveis espessuras e relevos, pois que permitem discutir, articular e interpretar distintos pontos de vistas sobre a realidade, a partir da recepção atenta e subvertedora do cotidiano utilitário e pragmático (HELLER, 2000).

No contexto desta pesquisa, alinhamo-nos às perspectivas dos estudos contemporâneos da recepção – especialmente os latino-americanos – a partir das quais um olhar renovador é dirigido ao receptor/consumidor, que nelas ocupa um espaço ativo e consciente ao longo do processo comunicacional e no interior do qual participa decididamente na disputa social pelos sentidos (OROZCO GÓMEZ, 2001, 2005). A expansão do acesso, usos e apropriações das tecnologias de informação e comunicação digitais veio complexificar e aprofundar essa realidade do sujeito receptor contemporâneo, consolidando uma cultura participativa, caracterizada pela ampla e intensa conexão entre diferentes mídias (JENKINS, 2009; JENKINS; GREEN; FORD, 2014) e pela instauração de novos modos de assistir televisão e compartilhar os produtos e processos da sua recepção. Nesta ambiência, receptores operam interativa e simultaneamente tanto o consumo, quanto a produção e a circulação de conteúdos.

Neste trabalho, adotamos diferencialmente as categorias de receptores e de fãs. Enquanto a primeira define pelas condições e quesitos apontados nos dois parágrafos anteriores, a segunda se concentra apenas na parcela dos receptores que de fato se envolvem emocional e afetivamente com determinados artistas, autores e/ou obras, conectando-se a outros com os quais dividem preferências semelhantes, conformando grupos de interesse ou comunidades interpretativas (FISH, 1980; OROZCO GÓMEZ, 2001, 2005; LOPES, 2015).

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 no Facebook, a saber: i) “Novela Velho Chico – Grupo fechado”¹;

1 Para maiores esclarecimentos consultar os seguintes endereços eletrônicos:

<<https://www.facebook.com/groups/1530580797229569/>>;

<<https://www.facebook.com/groups/1541728412821703/>>;

ii) “Velho Chico- novela da Globo – Programa de TV”; iii) “Novela Velho Chico /Programa de TV” e iv) Novela Velho Chico – Grupo fechado.

Os excertos de textos 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 participantes das páginas eleitas para investigação.

2 Em busca de um dispositivo analítico

A problematização dos agenciamentos da imagem e da memória nas construções narrativas teleficcionais seriadas brasileiras contemporâneas, demandam um adensamento da compreensão sobre os modos e estratégias do funcionamento da articulação desses elementos em engrenagens produtoras de sentido. Para isso, valemo-nos, inicialmente, do conceito foucaultiano de dispositivo, para, em seguida, seguir seus desdobramentos nos pensamentos de Gilles Deleuze (1987) e do italiano Giorgio Agamben (2010).

Para Foucault (1979), o dispositivo é um conjunto de relações sociais em rede, que se estabelece a partir de conexões amalgamadas entre poder, sujeito, discurso, prática, fenômenos, ideias, ações, atitudes e comportamentos. O dispositivo, resulta, portanto, de relacionamentos de forças, que, enredados, geram sentidos sociais (DELEUZE, 1987). Para Foucault, o dispositivo tem natureza e função predominantemente estratégicas.

Para Deleuze (1987) o conceito de dispositivo confunde-se com os próprios modos do existir e de engendramento do porvir e apresenta-se alicerçado em três eixos: o saber, o poder e a subjetivação. Para esse autor, os dispositivos são máquinas de fazer ver e fazer falar. Suas análises se aproximam das de Agamben, para quem os dispositivos são “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2010, p. 40).

Vemos, assim, que para a compreensão dos fenômenos comunicacionais, o conceito de dispositivo deve contemplar a sua própria multidimensionalidade constitutiva, ou seja, o conjunto de operações técnicas, linguísticas e sociais (FERREIRA, 2006). Para Klein (2007, p.219), “essa formulação permite ver uma espécie de ‘acoplamento estrutural’ entre contexto, enunciado, suporte e forma de inscrição, ou seja, entre dimensões que expressam o que categorizamos como objetos centrais da comunicação midiática – a sociedade, a linguagem e a tecnologia”.

Deste conjunto inicial de considerações, nasce o desafio da construção de um dispositivo

<<https://www.facebook.com/groups/509825392522392/>>;

<<https://www.facebook.com/groups/1676711822577092/>>.

analítico e interpretativo dos processos comunicacionais associados ao nosso objeto de pesquisa – os agenciamentos da imagem e da memória na produção social de sentidos pela teleficção seriada brasileira contemporânea – que dê conta, simultânea, sinérgica e convergentemente, da dimensão socioantropológica dos fenômenos (sujeito, cultura, vida material e simbólica, instituições etc.), dos aspectos semiolinguísticos (regras e operações de linguagem e da criação dos significados por meio da utilização de códigos e símbolos) e, por fim, da esfera técnica e tecnológica (especialmente no que se refere à produção e circulação de imagens e mensagens).

Acreditamos que só assim, e a partir da identificação e análise dos movimentos dialéticos e das interações entre as diferentes dimensões do dispositivo, torna-se possível a interpretação – para além do meramente descritivo (KLEIN, 2007, p.220) –, “produzindo um sentido específico do acoplamento, inexistente nas operações de cada polo isoladamente” (KLEIN, 2007, p. 229).

3 Imagem e memória

Toda conceituação do fenômeno das representações decorre, necessariamente, de suas relações com a realidade e com o real. Laplantine e Trindade (2003, p. 12), nos auxiliam neste percurso ao elucidarem que “o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida. As ideias são representações mentais de coisas concretas ou abstratas”. Assim, o real é interpretação sócio-histórica da realidade tal como percebida e apreendida pelo sujeito; fenômeno, portanto, da ordem das ideologias, das conceituações, das abstrações mentais e, conseqüentemente, das representações.

Operativamente, os elementos da consubstanciação das representações são as imagens, pois que são elas as traduções mentais, para os conceitos, das sensações e dos objetos, nas formas como são percebidos pelo sujeito.

Fica claro que o significado aqui atribuído à imagem segue direção contrária ao do conceito aristotélico de *mimesis*. Ou seja, o da ideia da imagem como imitação, decalque, cópia imperfeita, deturpada e empobrecida da realidade.

Castoriadis (1982) – a cujas interpretações da imagem aqui nos filiamos – questiona ampla e decididamente essa visão social que traduz a representação da imagem pelo conceito de reflexo ou cópia, quase sempre imperfeita, de algo, de alguma coisa, ou do mundo. Para esse autor, a imagem é constituinte do pensamento e, por conseguinte, do ser. A imagem não é um acessório, uma ferramenta, uma mediação, algo exterior que pode ser tomado ou abandonado livremente pelo sujeito. “Ela não pertence ao sujeito, ela é, para começar, o sujeito” (CASTORIADIS, 1982, p.375). Sua importância reside no fato mesmo de ela possuir caráter fundante do ser e do social-histórico. Para ele, “não há (‘logicamente’) pensamento sem figuras, esquemas, imagens, imagens de palavras” (CASTORIADIS, 1982, p.380).

Assim, a imagem, como categoria das representações, constrói-se como fenômeno sócio-histórico, atravessado e amalgamado pelas condições materiais e simbólicas da existência

cotidiana. No dizer de La Plantine e Trindade (2003, p.10): “imagens não são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar”, ou seja, são elementos que participam da elaboração do real. Ao conceituarmos, assim, as imagens, como representações, abandonamos a dimensão do alusivo, ou do alegórico do símbolo, para revesti-las plenamente das funções ideológicas do signo (BAKHTIN, 1992).

Terry Eagleton (1993), ao reportar-se à estética em Marx, conclui que toda representação é fenômeno construído pela História, a partir do já vivido, decorrente, portanto, de uma relação de classes em permanente disputa hegemônica. O futuro, o porvir, o não vivido, neste sentido, não pode ser representado, pois que carece de simbolização própria. Observemos que a imagem, como categoria da representação, também opera de maneira análoga, pois que “imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p.10).

Neste contexto, o pensamento filosófico de Henri Bergson especialmente o expresso em “Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito” (1999), torna-se extremamente relevante para a análise dos produtos audiovisuais. Nele encontramos suportes conceituais e articulações produtivas para o estudo das relações entre imagem e memória e dos desdobramentos dessas na formação das subjetividades e dos sentidos.

Da perspectiva bergsoniana, a imagem serve, por um lado, à atualização do passado no presente, em busca de sua serventia pragmática ao cotidiano (HELLER, 2000), e por outro, à criação de futuros possíveis. No primeiro caso, está o que ele próprio denominou de imagem-lembrança, à qual o sujeito tem acesso através da percepção presente; operação essa articulada ao que o filósofo chamou reconhecimento. Reconhecer seria, portanto, associar a uma percepção presente as imagens dadas outrora em contiguidade a ela (BERGSON, 1999). As imagens são, pois, praticamente inseparáveis dos pensamentos, das percepções, do reconhecimento e da memória.

Do ponto de vista da arte – especialmente aquela de natureza audiovisual – o pensamento bergsoniano permite considerar que as imagens que se sucedem por meio de ações utilitárias (a *imagem-ação*) não permitem a emergência da experiência do pensamento. O que viabiliza o surgimento do pensamento, ou da *imagem-criadora*, é a experimentação da bifurcação da imagem em suas vertentes atual (ligada à percepção do objeto, da circunstância ou do fenômeno presente) e virtual (ligada à experiência passada, à memória, a *imagem-lembrança*). Assim, ao ser lançado frente a uma situação onde o sujeito não reconhece a possibilidade de recorrer à lembrança útil, já experimentada e de resultados conhecidos, vê-se obrigado a pensar, ou seja, “a criar vínculos de outra natureza entre as realidades do mundo exterior e a interior” (MELO, 2014, p.21).

É nesse sentido que entendemos que a arte em geral – e o produto cultural audiovisual, de modo especial –, oferece a possibilidade da expansão da percepção e o acesso mais profundo à memória, que, assim, sempre se expande, ao permitir o acesso ao passado cada vez mais distante do presente: “assim, o que é revelado pela simples experiência da recordação é que o

tempo não é interior à nossa experiência subjetiva, mas, ao contrário, que é a subjetividade que habita e se move no interior do tempo” (MELO, 2014, p.21).

4 Atenção e memória na recepção de “Velho Chico”

Criada para o horário das 21 horas da Rede Globo de Televisão por Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa, a telenovela “Velho Chico” foi escrita por Edmara e Bruno Luperi, 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 inicia no interior da Bahia, na fictícia localidade de Grotas de São Francisco, nos 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 pelo inovador e ousado formato narrativo, no qual se distingue das tradicionais produções já estabelecidas, no Brasil, para o gênero. Entre seus elementos distintivos mais importantes, destacam-se, conforme apontado por Junqueira (2016) e por Junqueira e Baccega (2017): 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), e iii) a adoção de um ritmo lento, pausado, propositalmente focado na revalorização do tempo exigido para o olhar do público e propício à narrativa do rural e da vida comandada pelos caprichos de um rio.

A obra teleficcional de Benedito Ruy Barbosa, ao longo do tempo, vem progressivamente amalgamando-se, conforme já apontamos em outro lugar, em uma notável e produtiva parceria com a do diretor de arte Luiz Fernando Carvalho. Ambos consolidaram, em conjunto e interação, uma linguagem e um fazer televisivos, cujas marcas já são amplamente reconhecidas pela crítica e pelo público mais atento, e que surgem sempre associadas a um produto de alta qualidade técnica e esmerado cuidado de produção e acabamento (JUNQUEIRA, 2016b).

Luiz Fernando Carvalho, em seu fazer artístico sofre notável influência do cineasta italiano Luchino Visconti, de quem empresta a estética barroca do excesso e do detalhe obsessivo. Daí decorre a preocupação transbordante deste diretor de arte com a minúcia e a precisão dos objetos cênicos, figurinos, cenários, adereços, luzes, cores, texturas e sonoridades, em que cada um desses elementos surge, em sua plenitude sgnica, carregado de memórias e sentidos a serem confrontados e desdobrados ao longo do processo receptivo do produto teleficcional, resultando em uma fruição tão mais rica e produtiva, quanto maior e diversificado o repertório cultural do público receptor (JUNQUEIRA; BACCEGA, 2017).

Porém, o que nos convém aqui destacar, dentro da perspectiva bergsoniana que vimos explorando, são os modos como o receptor pode, a partir da riqueza, diversidade e

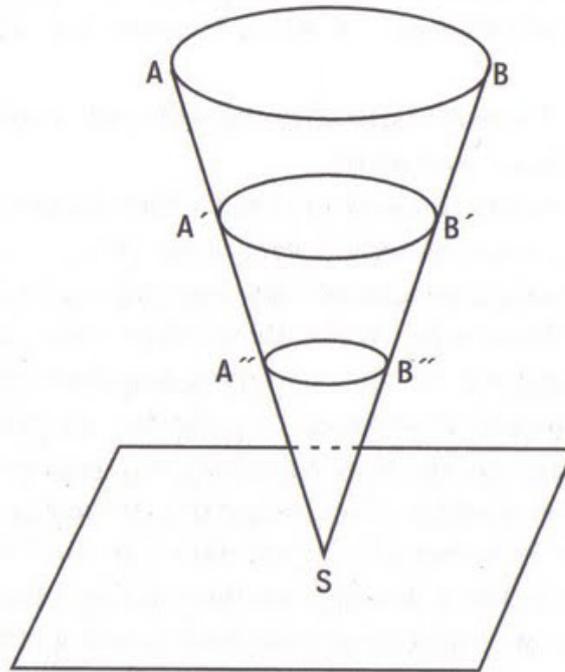
qualidade da obra artística teleficcional, imergir no universo simbólico proposto e fruir ampla e profundamente o processo da produção dos sentidos decorrentes da exploração da memória contida nos inumeráveis elementos e recursos intertextuais articulados e postos em circulação pela narrativa da obra artística.

A chave de acesso que permite essa investidura é a atenção. Se esta encontrar-se e manter-se fragmentada, distraída, não focada, ao receptor não se viabilizará uma fruição para além da simples percepção limitada às operações do reconhecimento. Assim, o sujeito desatento reconhecerá, em “Velho Chico”, o rio, o Nordeste, o calor, a cidade, a fazenda, a chuva, os elementos naturais do cenário. Ou seja, o suficiente para situá-lo no tempo e no espaço onde se desenvolverá a trama ficcional e ansiar pela apresentação das personagens e o desenrolar dos fatos chaves do enredo. E isso, com a celeridade e objetividade costumeiramente solicitadas pelos ritmos e fluxos operativos do cotidiano existencial e pelas lógicas e urgências do consumo.

Porém, ao recorrermos à imagem metafórica do cone invertido da memória proposto por Bergson (V. Figura 1), veremos que se níveis mais intensos de esforço da atenção forem empreendidos, o receptor experimentará estágios progressivamente mais alargados de acesso às *imagens-lembrança* e, com isso, tornará possível um trabalho mais intenso da memória na mobilização dos recursos simbólicos que repousam nas inumeráveis intertextualidades possíveis. Neste contexto, a fruição do produto teleficcional se adensa e se enriquece, posto que atualiza no presente um conjunto cada vez mais significativo e diversificado de signos e sentidos sócio-históricos. O trabalho da memória é chamado, então, a cooperar, para além do pragmatismo cotidiano (HELLER, 2000), com o pensamento, com a reflexão, enriquecendo a experiência² do receptor na produção de sua própria subjetividade e no alargamento de seu potencial de entendimento, atuação e transformação da realidade-mundo. Na imagem do cone invertido, em Bergson, a base AB representa o *locus* onde está contido todo o passado em seu estado virtual e que coexiste com o seu vértice (S), que corresponde ao presente, centrado em sua inserção no plano da experiência atual, ou seja, na matéria.

2 Optamos interessadamente aqui pelo uso da palavra experiência para intensificar o sentido benjaminiano da sua qualidade, intensidade e comunicabilidade, em contraposição ao da simples e empobrecida vivência cotidiana.

Figura 1. Cone invertido da memória proposto por Henri Bergson.



Fonte: BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 190.

Vê-se que Bergson concebe o tempo como bifurcação entre presente e passado, entre o atual e o virtual. Para o filósofo, o nascimento do tempo é paradoxal e no seu interior “a lembrança aparece duplicando a todo instante a percepção, nascendo com ela, se desenvolvendo ao mesmo tempo que ela, e lhe fazendo sobreviver precisamente por que ela é de uma outra natureza que ela” (BERGSON, 1967, p.135). No contexto desta experiência humana, “a formação da lembrança não é nunca posterior à da percepção; mas é contemporânea sua” (BERGSON, 1967, p.130). E é a essa bifurcação que Deleuze (1990) dará o nome de “cristal do tempo”.

No universo da obra bergsoniana, à arte é reservado papel relevante na construção de novas possibilidades de experimentação dos atos de mudança na percepção, “fazendo-nos descobrir mais qualidades em mais matizes do que percebemos naturalmente” (BERGSON, 1966, p.175).

As lembranças provocadas a partir da exploração atenta e reflexiva dos significantes exibidos na obra artística podem decorrer tanto da experiência diretamente vivida pelo receptor, quanto da memória coletivamente construída, no interior da qual os sentidos subsistem de modo latente. Vemos, então, que, ao longo do processo da recepção, o passado presentificado pelo trabalho da memória, intuitivamente aguçada e solicitada pelo esforço da atenção, torna-se capaz de promover a renovação dos sentidos, provocar o seu renascimento e, assim, permitir novos conhecimentos e formas de subjetividades, favoráveis à expansão da consciência e à reflexão, e, conseqüentemente, à mudança social.

Neste contexto, desde o primeiro capítulo de estreia da telenovela “Velho Chico”, seus autores e diretores evidenciaram o uso de um ampliado conjunto de referências histórico-culturais e estéticas, o qual passa, de imediato, a exigir dos receptores e dos fãs nível de competência interpretativa e amplitude de repertório não usuais para a fruição de produtos teleficcionais dessa natureza, no Brasil. De fato, a intensa mobilização de elementos simbólicos sonoros, visuais e textuais posta em circulação já nas primeiras cenas da própria abertura da telenovela e nos primeiros minutos do seu capítulo introdutório, solicita a identificação e a interpretação da intertextualidade estruturante da narrativa proposta. Ali são encontrados, e pedem reconhecimento, referências mais ou menos explícitas, conforme o caso, a: i) representações visuais, canções e artistas icônicos do movimento de renovação artístico-cultural “Tropicália”(1967-1968), que tece o ambiente vivencial da primeira fase da novela; ii) imaginário do Nordeste, da seca e do sertão, que compuseram significativamente a estética do Cinema Novo, especialmente a partir do longa metragem “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, inspirado na obra homônima de Graciliano Ramos; iii) imagética da obra etno-fotográfica de Pierre Verger, particularmente aquela produzida na Bahia, a partir de meados da década de 1940; iv) discreta e velada menção, pelo teatro popular de bonecos, da lenda indígena que narra a origem do rio São Francisco pelas lágrimas derramadas pela desventurada Iati com a perda do seu amado; v) cultura popular das feiras, mercados, artesanato e carrancas típicas da região, e vi) sutil chamamento à oração musicada de São Francisco de Assis, demarcando a origem cristã e católica do próprio nome do rio que dá nome à trama (JUNQUEIRA, 2016a).

Ainda nesta mesma introdução, outros elementos mobilizados são também dignos de destaque, como, por exemplo, a inclusão da complexa e sofisticada intertextualidade presente na música “Triste Bahia” (1972), composta e gravada por Caetano Veloso durante o seu exílio em Londres. A canção, ao citar textualmente trechos de poema do poeta barroco baiano Gregório de Matos (1636 - 1696) – que imortalizou o apogeu e decadência do comércio e vida da cidade de Salvador e de toda a Bahia – denuncia a “máquina mercante” que avança na espoliação política e cultural do povo brasileiro, enquanto símbolo da ditadura militar vigente no período a que se reporta a telenovela.

Dessa forma, tornam-se inequívocas as intenções autorais de trazer à tona uma tessitura complexa de signos constituintes da memória coletiva – em seus múltiplos e imbricados matizes históricos, políticos, socioculturais e estéticos –, mobilizados para narrar melodramaticamente a saga das históricas desavenças entre duas famílias pertencentes à oligarquia rural nordestina.

Criou-se, assim, desde o início, uma expectativa, prévia e intensamente explorada pela mídia e por ansiosos receptores e fãs, de que o Nordeste rural brasileiro, com todas as suas mazelas, rusticidade e atraso tomaria de assalto o *prime time* da televisão nacional, atualizando, no presente, a memória das contradições, conflitos e descompassos de um Brasil que se pretendia e se sonhava modernizante e desenvolvimentista no contexto sócio-político, econômico e cultural dos icônicos anos das décadas de 1950 e 1960 [“o movimento tropicalista

foi importante no cenário artístico-cultural do país. Espero que não seja uma ‘modinha’ para as novas gerações. É preciso conhecer sobre o assunto”; “o tropicalismo foi referência em tudo na concepção do folhetim. No contexto dramatúrgico, na trilha sonora, na comunicação visual da novela”; “a cena cultural da época, a década de 60, foi tão rica culturalmente e politicamente nesse país e no mundo”].

Neste contexto, a memória sociocultural coletiva é chamada ao trabalho da construção da narrativa (BOSI, 2003), produzindo e atualizando sentidos, conferindo e checando consistências e possibilidades históricas da trama, do enredo e da vida das personagens. [“a novela é um convite à volta as aulas, de história, é uma busca de identidade para as pessoas que praticam racismos, preconceitos e tal”].

O imaginário social do rural nordestino – arcaico, injusto, patriarcal e violento – é prontamente ativado pela atualização da memória latente no público receptor pela telenovela exibida, que nela reconhece os elementos estruturantes da realidade do campo, em suas verossímeis articulações da luta pelo poder e pela posse da terra, muitas das quais sobreviventes nos dias atuais. [“num Brasil desconhecido do grande público, um dos temas que serão abordados é a questão dos jagunços por exemplo, que até hoje ainda existe no sertão nordestino”; “A história é de uma veracidade enorme e ao mesmo tempo é muito lúdica”].

O espaço permitido se abre, também, para a expressão e denúncia dos graves problemas ambientais decorrentes da exploração dos recursos naturais do rio São Francisco e seu entorno [“só fazendo uma ressalva: uma pena a censura da Globo com a transposição do Rio São Francisco. Acho que seria legal abordar o tema”]. Um fã chega a reproduzir textualmente trecho de entrevista concedida pelo ator Rodrigo Lombardi, que vive, na novela o revolucionário personagem capitão Rosa:

A gente tem que mostrar um país que é nosso, que está aí acontecendo, sofrendo. Eu visitei lugares que eu não sabia que existia ou nunca tinha ido, como o rio São Francisco. A gente vê e não tem noção da quantidade de água que tem ali e que vai acabar. Está condenado. Está morto e ninguém fez nada. É um rio que vai virar mato. É isso que a gente está querendo mostrar nessa trama.

O trabalho exigido do receptor na ativação e reconstrução da memória sócio-histórica recente – de um tempo vivido do qual, em muitos casos, participou pessoalmente –, contudo, demanda uma alteração no ritmo do desenvolvimento da narrativa teleficcional, que se torna mais lenta, arrastada e que, em certa medida, instaura na tela a temporalidade própria do rural e da vida comandada pelas morosas alterações dos fluxos do rio.

Parte dos receptores e fãs saudará esse deslocamento narrativo, afirmando-se cansada das tramas urbanas conturbadas, violentas, velozes e barulhentas do eixo Rio-São Paulo. Trata-se de sujeitos que se mostrarão dispostos à experiência da rememoração das tramas rurais, de reconstituição de época e desterritorializadas do universo geográfico conhecido e cotidiano da maioria [“ [...] chega de favela, funk e as paisagens cansativas do rio, o brasil é muito mais que isso, novelas de época sempre fazem sucesso e essa está sendo o melhor início de novela que

já vi. ”].

Interessante observar nas manifestações dos fãs internautas acompanhados, a expressão do entendimento de que “Velho Chico”, em sua proposta narrativa, solicita uma retomada da postura de centramento e foco do receptor na própria tela da televisão, em contraposição às práticas contemporâneas do assistir distraidamente aos produtos ficcionais, muitas vezes compartilhando uso simultâneo de outras telas, como celulares, *smartphones*, *tablets*, *games* e outras. Dessa perspectiva de entendimento, conforme manifestada por receptores e fãs, a telenovela passa a exigir uma fruição visual, pausada, centrada, lenta exclusiva, na qual as imagens ganham relevância frente à oralidade dos diálogos [“Cada cena é produzida de forma tão saborosa que o texto acaba ficando em segundo plano – por enquanto é uma novela mais para ser vista que ouvida”; “ficamos acostumado a ver novela mexendo no celular, fazendo coisas e tal, e aqui não temos q parar e ver e hoje com a correria anda difícil, por isso alguns implicam ainda mais né?”; “Novela é um entretenimento? Ok, mas não é reality, tem sim a função de informar, de contar histórias, e sim essa é uma história rústica, bruta, lenta, afinal em 68 não havia celular né?”].

Por outro lado, desacostumada dessa lentidão, outra parcela reclamará incomodada do ritmo lento do desenrolar da trama novelística, clamando pelo retorno de mais ação e velocidade, com as quais melhor se identifica [“não é questão de não prestar atenção, é q nós estamos acostumando às tramas ágeis, urbanas e tal e nelas podemos fazer várias coisas ao mesmo tempo e em “Velho Chico” temos que apreciar, olhar e prestar atenção, se não nos perdemos]. A expressão de tais opiniões nas redes sociais não ficará, contudo, alheia à crítica daqueles que apoiam a opção narrativa adotada pelos autores e diretores, como as contidas no excerto:

Sobre a malemolência da novela continuo dizendo: É uma novela para se degustar! É contemplativa. Não queira que seja apenas para engolir, ela não está e espero que não seja entregue a nós já mastigada. A novela é cheia de segredo nas entrelinhas. O Luiz não dá tudo de mão beijada, ele não vomita no seu público. Esta novela não é pra gente preguiçosa.

A alta qualidade da produção artística³, prontamente reconhecida pelo público, será outro elemento distintivo da produção de “Velho Chico”. Na maior parte das vezes, tais elementos serão motivo de demorados elogios [“Carvalho une magistralmente o teatro, o cinema e a TV... os closes, a fotografia, o corte das imagens... Tudo perfeito”]. Observa-se, junto à parte dos receptores e fãs, o entendimento de que as diferenciações estéticas e técnicas adotadas pela produção da telenovela aproxima sua linguagem à do cinema, por eles próprios considerada

3 A discussão da qualidade na teleficção é ampla e plural no cenário brasileiro contemporâneo. Aqui, nos alinhamos às proposições de Beatriz Becker (2010), especialmente no tocante à conquista da qualidade a partir da abordagem inovadora da linguagem televisiva, tanto do ponto de vista técnico, quanto estético, que a autora destaca entre outras possibilidades como: condições conjunturais da recepção, agências para a construção de valores sociais como cidadania, solidariedade, interesses coletivos ou garantia do direito de expressão de minorias excluídas e formas diversificação da oferta de gêneros e experiências multiculturais.

mais lúdica e marcada por uma narrativa cênica mais centrada na exploração morosa do deslocamento da câmera, desde os enquadramentos mais panorâmicos das paisagens, até a exploração dos mais simples detalhes cenográficos e estilísticos da caracterização dos cenários e das personagens.

Parte do público dá mostras de reconhecer nesta opção narrativa maior propriedade e pertinência para o entendimento e fruição das já tradicionais divisões da trama novelesca em várias fases históricas e consecutivas de desenvolvimento. [“esse tom cinematográfico achei até que valorizou muito mostrando mais realismo!! É como se a gente estivesse ali dentro da TV!!”].

As expressões, na rede social digital analisada, de receptores e fãs da telenovela “Velho Chico”, deixam perceber, também, a presença daqueles que não apreciam o uso de tais recursos narrativos. Para esses, há excessos, exageros e isso prejudica o ritmo de sua fruição do produto teleficcional [“O começo tava tão lúdico e enfeitado demais que eu nem consegui assistir. Agora parece que está melhorando. É aquela história do pouco é muito. Tava muito exagerado”]; “As roupas, a decoração, as cenas, o jeito das pessoas falarem, tudo estava muito exagerado. Agora tá ficando mais leve de se ver”].

Frente a essas diferentes e contraditórias percepções, se instaura nas páginas digitais acompanhadas, certa polêmica, desenvolvida à guisa de um incipiente debate, envolvendo receptores e fãs. Por um lado, alguns apontarão as limitações de parte do público no entendimento, interpretação e fruição de tais propostas e investidas técnicas [“é uma pena que o público está cada vez menos entendendo a técnica de fazer televisão, a proposta do autor, diretor... Prefere o de fácil entendimento!”]; “Temo que uma certa rejeição de um público que não entenda essa poética faça com que a Globo pressione a equipe da novela a torná-la simplória visando audiência”; “O tom lúdico requer sensibilidade dos telespectadores, e isso infelizmente, é raro”; “aprendi uma coisa no teatro... existem coisas em cena que fica ao seu critério interpretar, o diretor deixa meio que no ar... coisa de cenas não se explica, se curte”].

Outros, por sua vez, manifestaram sua radical condenação dessa abordagem adotada pela produção teleficcional [“Este ar teatral é muito confuso... “; “há um excesso de trilha sonora que chega a cansar o telespectador”]; “a cena em que o sertanejo tenta erguer a vaca, é de uma riqueza tão grande, que ali, bastava o som, da corda, os sons naturais do ambiente. Essa é minha sugestão, diminuir as trilhas e deixar que as cenas falem por si só”; “Gente achei os cenários muito escuros, excesso de trilha sonora. Acho a novela cansativa].

Considerações finais

No percurso desta investigação, sinalizamos que a obra artística – teleficcional seriada, no caso – a partir de sua proposta estética inovadora e transgressora do *mainstream* dos formatos industriais institucionalizados é capaz de induzir novos modos de visão e fruição, e tornar-se, assim, apta, também, a instaurar, mesmo no cotidiano doméstico, espaços para a reflexão crítica

sobre a realidade-mundo e para a imersão do imaginário transformador.

Neste contexto, creditamos essencialidade à imagem – categoria das representações, preche de significações e sentidos sociais – tanto quanto à memória, enquanto elementos geradores de tensões e conflitos frente às mudanças propostas nos padrões televisivos estabilizados e prontamente reconhecidos pelos receptores e fãs de telenovelas, desde que competentemente agenciados para a produção de um produto teleficcional de alta qualidade. Representam, neste sentido, estímulos a serem permanentemente buscados para a geração de brechas e oportunidades de renovação do discurso social e para a construção de novos espaços possíveis para a reflexão e transformação social, a partir do espaço do consumo cotidiano.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2010.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa ficcional de televisão: encontro com temas sociais, **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 7-16, 2003.
- BACCEGA, Maria Aparecida.. Resignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. In: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel. **Consumindo e vivendo a vida:** telenovela, consumo e seus discursos. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 27-48.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1992.
- BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela “Pantanal” e as novas formas da ficção televisiva. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **A história da televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto: 2010. p. 239-258.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória:** ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II.** Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Lisboa: Veja, 1987.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FERREIRA, Jairo. Uma abordagem triádica dos dispositivos midiáticos, **Líbero**, São Paulo, ano IX, n.º 17, p. 137-145, jun. 2006.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1980.

FISKE, John. **Television culture**. London; New York: Methuen, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a História**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Aleph, 2014.

JUNQUEIRA, Antonio Hélio. “Eu vi um Brasil na TV: imaginário e representação do rural na primeira fase da telenovela “Velho Chico”. In: COMUNICON 2016 - CONGRESSO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 2016, São Paulo, SP. **Anais...** São Paulo: ESPM, 2016a..

JUNQUEIRA, Antonio Hélio. Imaginário e memória na tessitura narrativa da telenovela “Velho Chico”: as mediações do cotidiano. In: INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIX, 2016, São Paulo, SP. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2016b.

JUNQUEIRA, Antonio Hélio; BACCEGA, Maria Aparecida. “Velho Chico”: narrar para audiências desatentas. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 75-83, 2017.

KLEIN, Otávio José. A gênese do conceito de dispositivo e sua utilização nos estudos midiáticos. **Estudos em Comunicação**, Covilhã, Portugal, n.1, p. 215-231, abr./2007.

LA PLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense: 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de.. Telenovela como recurso comunicativo, **MATRIZES**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009..

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de.. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**.

São Paulo: Loyola, 2004b.

MELO, Danilo Augusto Santos. Bergson e os paradoxos do tempo, ou como o cinema faz pensar. **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, p. 9-28, jun. 2014.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 74-87, 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. Campinas: Pontes, 1996.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. O telespectador frente à televisão. Uma exploração do processo de recepção televisiva. **Revista Comunicare**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 27-42, 2005.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **Televisión, audiências y educación**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

SILVERSTONE, Roger. 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.

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

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. New York: Schocken Books, 1975.

Recebido em: 29/09/2017

Aprovado em: 07/02/2018