



“Eu vi um Brasil na TV”: imaginário e representação do rural na primeira fase da telenovela “Velho Chico”¹

Antonio Hélio Junqueira²

ESPM e Universidade Anhembi Morumbi

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 – o fenômeno do agenciamento da memória coletiva brasileira e seus desdobramentos na (re)produção de sentidos sociais, decorrentes da exibição da telenovela “Velho Chico”, ao colocar em cena lembranças, discussões, posturas, críticas e valores postos em circulação pelo tropicalismo, pela revolução dos costumes, pelas decisivas alterações políticas e econômicas vividas pelo Brasil, desde o período representado na primeira fase do folhetim analisado: os emblemáticos anos 60.

Palavras-chave: Comunicação; Educação; Consumo; Teleficção.

Introdução

As já legitimadas e consolidadas tradições do estudo da telenovela na América Latina – e especialmente no Brasil –, às quais nos filiamos, atribuem a este produto cultural e, nele reconhecem, caráter formativo, educativo, mobilizador e político, que se concretizam na alteração das condições simbólicas da existência cotidiana. São essas condições que, por sua vez, irão possibilitar e viabilizar tanto o surgimento de novas formas de (re)produção, atualização e circulação social de sentidos, quanto de organização da compreensão e da interpretação da realidade do mundo (MATTELART; MATTELART, 1998; MOTTER, 2000; LOPES, 2009; BACCEGA, 2013). Dessa perspectiva, a teleficção seriada, e em especial a telenovela, assume também a função narrativa da história da sociedade contemporânea (FISKE, 1987, MOTTER, 2001),

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, Educação e Consumo (GT8), do 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016.

² Pós-doutorando (CNPq) do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM (PPGCOM/ESPM). Doutor em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Mestre pelo PPGCOM-ESPM. Professor e pesquisador da Universidade Anhembi Morumbi. helio@hortica.com.br



propiciando a conexão do sujeito, em sua esfera individual, com o social em que está imerso (SILVERSTONE, 1989).

Ainda que a telenovela possua relativa autonomia e especificidades narrativas (LOPES, 2009), 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 social como produto cultural. A obra ficcional é, pois, relativamente autônoma, mas não independente da realidade que a rodeia (MACHEREY, 1971).

A teleficção seriada, enquanto produto cultural de larga penetração e alcance populares, reveste-se de forte espessura simbólica e de grande força sócio-política na circulação e atualização das representações coletivas, fenômenos esses estruturantes das práticas de comunicação e consumo, no interior das quais se processam as transformações sociais (MOSCOVICI, 2005; FAIRCLOUGH, 2001). Ao reportar-se à estética em Marx, Terry Eagleton (1993) 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.

A construção social da História (BRAUDEL, 1969; CERTEAU, 1982; BURKE, 1992) é, portanto, processo ativo e permanente, envolvendo a escrita e a reescrita por parte dos sujeitos em luta nas arenas dos sentidos, das articulações e das apropriações da realidade, sempre na busca de um redesenho de perspectivas e de novos cenários para o porvir.

A interpretação da presença do passado no presente, conduz, em Henri Bergson (2006), ao conceito da duração (*durée*), que, para ele, se constitui em um tipo de ilusão necessária para manter o sentimento de continuidade na vida dos sujeitos. Uma



sensação subjetiva do tempo, que é capaz de conferir algum sentido de continuidade, por mais precário que seja, entre o passado, o presente e o futuro.

Segundo Marialva Barbosa (2005), memória implica quatro postulados fundamentais: i) ação do presente; ii) disputas por significações; iii) produção dialética da lembrança e do esquecimento (o que a remete ao campo das escolhas, ou da apropriação seletiva do passado) e, finalmente, iv) projeto em direção a um futuro desejado. Já a História, segundo essa mesma autora (BARBOSA, 2005.p.107), “é permanente desconstrução, operação intelectual que exige interpretações, análises, crítica, que aponta para as diferenças, tensões e interditos”. Segundo o pensamento de Oswaldo Truzzi (2007. p. 267), podemos dizer que “a memória deve ser encarada ela própria como fenômeno histórico”, fazendo assim sentido nos referirmos a uma verdadeira... “história social do lembrar”.

Tanto quanto as representações, também as imagens e o imaginário social são portadores de valores e crenças, cujas origens se perdem nas “espirais da memória”. Nelas, “o sentido sujeita-se às ordens do icônico, do simbólico, da simbolização” (GREGOLIN, 2003, p. 54) e aos ditames do tempo, que, pela práxis, seguem seu percurso histórico em permanentes derivações, transformações, ressignificações.

Alain Renaud, ao propor a compreensão contemporânea da imagem, entende que não é mais possível delimitar, em campos distintos e historicamente demarcados, o discurso textual (enunciados confinados aos registros da racionalidade) e a visibilidade (limitada aos registros da estética). Para ele, urge uma renovação filosófica que problematize o visual, em uma perspectiva mais global, que ele chama de uma nova “visibilidade cultural”, no interior da qual, “discursividad y visibilidad se ensamblan estrechamente; se refuerzan, se sostienen mutuamente” (RENAUD, 1989, p.14)

O rural algodoeiro nordestino retratado na primeira fase de “Velho Chico”

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 180 capítulos, dividido em três fases históricas. A primeira delas – eleita para este estudo – durou até o dia 11 de abril 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 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, em moldes assemelhados aos já realizados e consagrados na literatura nacional, como, por exemplo no livro “O rio comanda a vida”, de Leandro Tocantins, que trata da importância determinante do rio Negro, sobre a realidade da Amazônia brasileira (TOCANTINS, 1983). Com temática agrária correlacionada à economia do algodão no Nordeste brasileiro – à qual se associam fortes elementos da disputa pela posse da terra, do domínio dos preços e demais condições do comércio da fibra e das relações de violência pelos coronéis donos do poder no campo –, a estória se constrói por tramas que remetem às memórias dicotômicas e conflituosas entre um Brasil rural e arcaico, por um lado, e por outro, às de um país que começava a romper com valores e tradições políticas, culturais e comportamentais secularmente estabilizadas, na ambiência dos emblemáticos anos 60.

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

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 e telespectadores participantes das páginas eleitas para investigação.

Agenciamento e trabalho da memória dos fãs e telespectadores de “Velho Chico”

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 do público 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 desta fase da novela; ii) imaginário do Nordeste, da seca e do sertão, que compuseram significativamente a estética do Cinema Novo, especialmente

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>.

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



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.

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.

Benedito Ruy Barbosa tem sido consensualmente apontado como o autor nacional de teleficção seriada que mais se debruçou sobre o ambiente rural brasileiro. Em sua obra, temas como as questões da luta pela posse da terra e pela reforma agrária se destacam, em meio à exibição das condições miseráveis – históricas e presentes – de grandes contingentes de trabalhadores rurais, incluindo os retirantes e imigrantes. Nascido ele próprio no interior paulista, na cidade de Gália, conviveu em sua infância



com a profunda realidade contrastante entre o rural e o urbano, com os problemas enfrentados pelos trabalhadores rurais, com os efeitos sentidos especialmente no campo, como consequência da depressão econômica da II Guerra Mundial, o que veio a contribuir fortemente para a formação do universo autoral contido em sua obra.

O diretor artístico Luiz Fernando Carvalho, por sua vez, possui também currículo relevante na produção de grandes narrativas sobre a realidade e o imaginário do ambiente rural brasileiro, destacando, entre muitos outros produtos, a direção de “Lavoura Arcaica” (2001), da obra homônima de Raduan Nassar, emblemática do atraso, do patriarcalismo arcaico e do intransponível isolamento sociocultural dos habitantes do espaço agrário nacional.

Criou-se, assim, desde o início, uma expectativa, previa e intensamente explorada pela mídia e por ansiosos telespectadores, 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 dramaturgico, 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 e violento – é prontamente ativado pela atualização da memória latente no público telespectador 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 participante, 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.

Tal fenômeno vem reafirmar o imenso potencial da telenovela enquanto lugar para o *merchandising social*, expediente este que se caracteriza pela difusão educativa de conhecimentos e posturas focadas na promoção de valores e princípios éticos e universais, tais como o respeito aos direitos humanos, o voto consciente, a defesa e a proteção da natureza e do meio ambiente, a prevenção e o cuidado da saúde, entre outros.

O trabalho exigido do telespectador 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 (TOCANTINS, 1983).



Parte da audiência saudará esse deslocamento narrativo, afirmando-se cansada das tramas urbanas conturbadas, violentas, velozes e barulhentas do eixo Rio-São Paulo. São telespectadores 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 telespectadores internautas acompanhados, a expressão do entendimento de que “Velho Chico”, em sua proposta narrativa, solicita uma retomada da postura de centramento e foco da audiência 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 fãs e telespectadores, 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 artística, 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 da audiência, o entendimento de que as diferenciações estéticas e técnicas adotadas pela produção da telenovela aproxima sua linguagem à do cinema, por eles próprios considerada 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, em redes sociais, de telespectadores e fãs da telenovela analisada, 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 fãs e telespectadores. 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, manifestarão 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].

O excerto abaixo é ilustrativo da insatisfação dessa parcela da audiência:

Pra ser bastante sincero, essa novela está bem montada. Só que ainda não sei se posso dizer que estou envolvido com ela. Tenho verdadeiro ódio por novelas de época sempre tem os mesmos temas, o mesmo tempo cronológico e terminam da mesma forma. Também detesto as tramas de vaca e boi. Pra citar (sic) as do Benedito, pois essas são sempre as mesmas. Duas famílias rivais, disputando poder. Até que os filhos ou netos dessas famílias, se envolvem em um amor proibido. Se separam e ai vivem uma amor ao se reencontrarem e no final tudo termina alegre e feliz...Enfim...de um lado é Manuel Carlos e suas Helenas, de outro Aguinaldo Silva e seus nordestinos que subiram na vida e Benedito e seus italianos ou vacas. Não sei. Se não gostar vou assistir A Regra de novo pois pelo menos é meio original.

Relativamente aos aspectos da memória coletiva postos em circulação, observa-se que a interpretação e o engajamento dos telespectadores e/ou fãs muitas vezes entram



em descompasso ou até mesmo em conflito com a liberdade criativa dos autores e diretor, cobrando coerência e verossimilhança com a memória e o imaginário presente na sua visão da História. De fato, não são raras as oportunidades em que parte do público manifesta estranhamento quanto à liberalidade adotada pela equipe de produção da telenovela quanto a cenário, figurinos e caracterizações das personagens [“Agora me diga uma coisa, [...] o figurino dos personagens não estão muito séc. XIX não??? Principalmente o de D. Encarnação???”; “alguém saberia me dizer como em sua consciência alguém (mesmo que seja pra aparentar amargura e dureza) usaria em plenos anos 60/70 um traje do século XIX? Tô falando em relação a personagem Encarnação. Não tem lógica esse figurino”].

Fatos e comportamentos historicamente demarcados são também chamados a corroborar ou questionar o rumo do desenrolar do enredo, como, por exemplo, aqueles relacionados às antigas e correntes práticas aplicadas à educação dos filhos [“Naquele tempo podia espancar os filhos “hj n pde e nao sabemos educar por isso muitas mães choram”; “É os tempos que mudaram. Antes a gente respeitava os pais senão apanhava mesmo. Era normal apanhar de cinto”; “Me deu vontade de sair correndo até a Bahia e pegar o Pai bruto e quebrar ele todinho, e aí me lembrei é Novela cara rrsrrsrrs”; “naquela época era rígido, a surra pq ela desobedeceu normal mas isso não quer dizer q eles não a amam. Meu pai era igualzinho saudds dele”; “apesar de toda rigidez, os filhos respeitavam e amavam mais os pais, hoje tudo é permissivo demais”; “hoje dá cadeia por isso tem mtos bandidos. na escola os professores não podem falar nada vira processo.. resumindo ninguém tem disciplinas”; “Verdade! Hoje confunde liberdade com irresponsabilidade, resultado, muita malandragem, drogas e muitas mães adolescentes sem nenhum preparo”].

O tema da violência doméstica, posto em circulação pela cena de espancamento da filha pelo pai, ganha expansão vertiginosa nas redes sociais e expressa preocupação recorrente junto ao público pesquisado. Cabe ressaltar que essa audiência se mostra observadora crítica e atenta da violência contida no desenrolar das disputas entre os poderosos da trama novelística. Em muitas oportunidades, é possível coletar excertos



textuais em que se verificam manifestações que visam opor esse elemento de força da narrativa a outras consideradas levianas e inconsequentes, como, por exemplo, as de condenação das cenas de nudez de personagens femininas [“As pessoas reclamam das cenas de sexo e nudez, mas as de morte e violência ninguém fala nada...vai entender!].

Comentários finais

A análise e a interpretação de excertos coletados em páginas de grupos da rede social Facebook, publicados por fãs e telespectadores da telenovela “Velho Chico” permitem avançar em algumas considerações a respeito do imaginário e da representação do ambiente rural brasileiro pela teleficção seriada, as quais deverão ser confrontadas pelos resultados de pesquisas que se seguirão a esta.

Há que se destacar, já de início, as grandes dimensões dos desafios enfrentados pela representação de uma temporalidade narrativa própria do rural e da organicidade da vida comandada pelos caprichos dos fluxos das águas de um rio. Tais enfrentamentos se dão em uma arena na qual a audiência mostra-se social e historicamente condicionada à exposição de cenas conduzidas pelos excessos da ação, da agilidade e da velocidade, pelos diálogos fáceis e pela simplificação das propostas cênicas e cenográficas. Complica-se o problema ao se considerar que essas opções narrativas se mostram também melhor ajustadas às novas práticas de assistir televisão em conexão simultânea com outras telas, ou de maneira distraída, no decorrer da execução de outras tarefas. Neste contexto, a opção por narrativas técnica e esteticamente mais exigentes para a fruição competente e prazerosa desestabiliza-se no cenário de produção e de consumo de telenovelas no Brasil, apontando para a ameaça de sua permanência no ar e/ou para o seu eminente redirecionamento artístico, fatos sempre mencionados pela audiência pesquisada em seus comentários.

Tal problemática inspira, seguramente, novas abordagens analíticas, a serem conduzidas sob as perspectivas da *durée* bergsoniana. Porém, para além dela, há que se destacar que projetos teleficcionais que visem colocar em circulação o imaginário e as representações rurais seguramente encontrarão na contemporaneidade urbanizada,



conectada, apressada e distraída, desafios de outras ordens e grandezas, tais como as limitações da compreensão e/ou da tolerância para com a alteridade dos habitantes do campo frente às especificidades, confortos e oportunidades da vida nas cidades, o que denuncia uma lacuna relevante na condução dos processos da mudança social.

Emblemática desse fenômeno é a recorrente manifestação dos intensos incômodos, desconfortos e agonias experimentados por fãs e telespectadores frente à abundante exposição dos suores dos corpos das personagens. Se, no universo rural, o suor historicamente significa a dignificação pelo trabalho e se, na semiologia da identidade nordestina, participa do imaginário da tropicalidade geograficamente descentrada do País, sua releitura urbana e polarizada no Sul-Sudeste traduz asco, aversão e intolerável desleixo, apontando importante rearticulação na ordem do discurso [“Rede Globo, amo meu Nordeste e estou adorando a novela. Só que dá agonia ver tanto suor e tanto cabelo despenteado”; “Essa novela tem muita gente suada, pra minha agonia com suor”].

Referências

BACCEGA, M. A. 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.

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

BARBOSA, M. Jornalismo e a construção de uma memória para a sua história. In: BRAGANÇA, A.; MOREIRA, S.V. (Orgs.). **Comunicação, acontecimento e memória**. São Paulo: Intercom, 2005. p.102-111.

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

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAUDEL, F. **Escritos sobre a História**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

BURKE, P (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (Unesp), 1992. (Biblioteca básica).



- CERTEAU, M. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- 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.
- 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
- MACHEREY, P. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Estampa, 1971.
- MATTELART, M.; MATTELART, A. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- 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.
- RENAUD, A. Compreender la imagen hoy. Nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginário. In: ANCESCHI, G. et alii. **Videoculturas de fin de siglo**. Madrid: Cátedra, 1989. p. 11-26.
- 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.
- TOCANTINS, L. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- TRUZZI, O. Comunidades de memória. In: MIRANDA, D.S. de. **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007, p. 262-271.