

Velho Chico, Complexidade Tropicalista¹

Lucas Martins NÉIA²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O presente artigo investiga como a telenovela *Velho Chico* (Globo, 2016), ao congregar elementos e procedimentos tropicalistas nas mais diversas instâncias de sua concepção, interpreta seu contexto de emergência e se insere no panorama audiovisual contemporâneo. Para isso, aborda-se a telenovela brasileira e sua imbricação histórica nos movimentos socioculturais da nação à luz da complexidade, tangenciando os níveis cultural, estético e social da experiência comunicacional por ela propiciada.

Palavras-chave: telenovela brasileira; *Velho Chico*; complexidade; Tropicalismo; audiovisual contemporâneo.

Introdução

Nos últimos anos, as telenovelas exibidas no horário das 21h da Rede Globo apresentaram histórias que, sob um viés predominantemente realista, centraram diversos de seus núcleos em favelas e comunidades³ de grandes centros urbanos, investindo nas possibilidades dramáticas oferecidas por estes agrupamentos – ajustadas, obviamente, à abordagem pretendida pela trama. Devido à baixa audiência de *Babilônia* (2015) e do início de *A Regra do Jogo* (2015), no entanto, a emissora optou por uma mudança de estratégia, adiando *A Lei do Amor*⁴, telenovela de Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari que substituiria *A Regra do Jogo*, para o final de 2016; alegou-se que a trama possuía forte temática política,

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

² Roteirista. Mestrando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista CNPq. E-mail: lucas_martins_neia@hotmail.com.

³ A onipresença das comunidades nas telenovelas das 21h da Rede Globo se deu a partir do sucesso do fictício Divino de *Avenida Brasil* (2012). A partir daí, todas as tramas do horário – com exceção de *Amor à Vida* (2013) – apresentaram núcleos centrados em algum subúrbio ou favela – do também fictício Morro da Macaca em *A Regra do Jogo* (2015) aos “reais” (vistos à luz da ficção, obviamente) Morro do Alemão em *Salve Jorge* (2013), bairro de Santa Teresa em *Império* (2015) e Morro da Babilônia na novela homônima (2015). Até a “crônica do cotidiano” de Manoel Carlos aderiu à “moda”: algumas situações de *Em Família* (2014) extrapolaram os arredores do Leblon, bairro carioca constantemente presente das tramas do autor, para se situarem na favela em que residia o personagem Jairo (Marcello Melo Jr.).

⁴ Título tido como definitivo até o presente momento.

“inadequada”⁵, portanto, para ser exibida em período eleitoral – em 2016, recorda-se, realizar-se-ão eleições municipais. Para o local vacante, foi escalada *Velho Chico*, sinopse até então destinada à faixa das 18h.

Uma história de amor às margens do Rio São Francisco funcionaria, afinal, como um “respiro” às tramas urbanas⁶ e tão próximas do cotidiano das grandes cidades – nas quais, é bom lembrar, se afere a audiência. O telespectador parecia cansado de se deparar, na ficção televisiva, com as mesmas situações de violência e criminalidade a ele tão próximas, sempre aventadas pelos jornais. Apostar em uma trama sem grandes “invencionices” narrativas também soava mais acertado, já que a trama então em exibição às 21h, com seus personagens dúbios e sua estrutura a emular a estética dos seriados contemporâneos, não empolgava tanto quanto o épico bíblico exibido pela emissora concorrente: *Os Dez Mandamentos*, na Record, alcançava médias cada vez mais expressivas de audiência – estamos no final de setembro de 2015, quando se anunciou a escalação de *Velho Chico* para o alto *prime time*⁷; entre o final de outubro e o início de novembro, a trama religiosa alcançaria seu ápice, chegando a derrotar *A Regra do Jogo* algumas vezes quando exibidas em confronto direto⁸.

Em fevereiro, as chamadas de estreia de *Velho Chico* apresentavam a telenovela como o “novo romance das nove”; a emissora frisava, em releases e outros materiais divulgados para o público e para a imprensa, que a trama resgataria o “amor e a emoção” que andavam um tanto ausentes do horário. Este *slogan*, porém, já após a exibição do primeiro capítulo se revelou um tanto simplificador: o romance é apenas um dos muitos

⁵ Fonte: <http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2015/09/24/maria-adelaide-amaral-diz-que-adiamento-de-novela-foi-um-ganho/>. Acesso em 13 jul. 2016.

⁶ Antes de *Velho Chico*, a última novela das 21h ambientada inteiramente fora do eixo Rio-São Paulo foi *Porto dos Milagres* (2001). Tramas como *Senhora do Destino* (2004), *Duas Caras* (2007), *Em Família e Império* tiveram somente suas primeiras fases ambientada parcial ou inteiramente em outras localidades do país, enquanto *Paraíso Tropical* (2007) e *Insensato Coração* (2011) mostraram, em seus primeiros capítulos, personagens que, residindo em outras regiões, logo migrariam para o Rio de Janeiro. Localidades internacionais, quando utilizadas, apareceram em poucos capítulos – algumas semanas nos casos de *Esperança* (2002) e *Páginas da Vida* (2006); as exceções para esta regra são todas tramas de Glória Perez – *O Clone* (2001), *América* (2005), *Caminho das Índias* (2009) e *Salve Jorge*: as quatro tiveram, durante toda sua exibição, a ação dividida entre o Rio de Janeiro e regiões de outros países. As cidades fictícias presentes em *A Favorita* (2009) e *Babilônia*, por sua vez, localizavam-se, respectivamente, na Grande São Paulo e na região metropolitana do Rio de Janeiro.

⁷ Fonte: <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/politica-faz-globo-trocar-substituta-de-a-regra-do-jogo-em-2016-9282>. Acesso em 13 jul. 2016.

⁸ A novela da Record começava às 20h30, concorrendo diretamente com o *Jornal Nacional* e com o início da novela das 21h. Observando o avanço da concorrente, a Globo, já a partir de *Babilônia*, passou a esticar a duração do jornalístico – finalizando-o entre 21h30 e 21h40 – e do primeiro bloco de sua principal novela – de habituais 10 min. para mais de 20 min. ininterruptos. Impulsionada pelo sucesso, a Record também aumentou a duração dos capítulos de sua ficção bíblica; a partir de agosto, mês de estreia de *A Regra do Jogo*, alguns capítulos de *Os Dez Mandamentos* chegaram a ter mais de 1h30. Tornou-se comum, por exemplo, que a exibição da novela da Globo às quartas enfrentasse, do início ao fim, a trama da Record – o capítulo da novela das 21h é mais curto nesse dia devido à transmissão de futebol na faixa posterior.

traços de uma xilogravura televisual que, por meio de cores, sons e movimentos rumo a um universalismo-popular – aliados à religiosidade, ao multiculturalismo, ao *kitsch*, ao blague, à paródia e, inclusive, à política –, manifesta um pungente *ethos* tropicalista (MONTEIRO, 2014).

Telenovela brasileira e o paradigma da complexidade

Ainda que as razões para o adiamento de *A Lei do Amor* não soem convincentes se olharmos para o viés político de *Velho Chico*, a cautela manifestada pela Globo ao evitar a exibição de uma trama objetivamente política⁹ em período eleitoral nos remete de imediato aos imbrólios envolvendo a telenovela *O Salvador da Pátria* (1989). Levada ao ar à época das primeiras eleições diretas após a ditadura militar, houve quem dissesse que a trama, por meio do personagem Sassá Mutema (Lima Duarte), estimulava a campanha “pró-Lula” – Sassá, afinal, era o boia fria que subia na vida, tomava consciência do que ocorria ao seu redor e se tornava político (não necessariamente nesta ordem) –, enquanto outros a acusavam de reproduzir a visão hegemônica da empresa, fomentando uma campanha “pró-Collor” – Sassá, no início, era facilmente manipulável, e só ingressou na política para servir de massa de manobra dos poderosos da fictícia Tangará.

Ora, o poder “não está contido numa instituição, nem no Estado, nem nos meios de comunicação. [...] Os setores chamados populares coparticipam nessas relações de força, que se constroem simultaneamente na produção e no consumo” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 261); isso explica a identificação, por parte dos mais diversos setores, de elementos que beneficiavam tanto um candidato quanto outro neste momento tão delicado e importante da história do Brasil. A trama de Lauro César Muniz, afinal, ia ao cerne da suscetibilidade política daquele momento.

O Salvador da Pátria pode ser tomada, por conseguinte, como uma “narrativas da nação” brasileira, termo cunhado¹⁰ por Lopes (2009) para designar as telenovelas que, ao retratarem a sociedade na qual estão inseridas, acabam invariavelmente influenciando nos mecanismos socioculturais, ou seja, atuam tanto como operativas quanto como transformadoras da cultura – a ponto de suscitarem reações tão extremadas quanto a

⁹ A atual novela das 21h, ao menos, tangencia sua abordagem por intermédio da alegoria.

¹⁰ Aqui, assinalamos o percurso de Lopes no que tange ao termo: em 2003, a pesquisadora cunhava “narrativa sobre a nação”; entendeu, contudo, que a preposição “de” abrange melhor a dialética existente “entre o tempo vivido e o tempo narrado e que se configura como uma experiência ao mesmo tempo cultural, estética e social” (LOPES, 2003, p. 29-30).

relatada acima –, incorrendo, dessa forma, no princípio da recursão, delineado por Morin (2006, p. 74).

Destarte, compreender o papel da telenovela na sociedade brasileira exige-nos o paradigma da complexidade; devemos, portanto, investigá-la no sentir de Morin, ou seja, em sua multidimensionalidade (2006, p. 68-69), tangenciando os níveis cultural, estético e social da experiência comunicacional por ela propiciada (LOPES, 2009, p. 29) como forças dialéticas que constituem uma totalidade complexa. Para isso, corroboramos a afirmação de Borelli (2001, p. 5-6) acerca da necessidade de se enxergar não apenas a TV como meio de comunicação, e sim todo o processo – do polo de produção das materialidades econômicas aos demais elementos (linguagens, formas narrativas, dimensões da videotécnica, territórios de ficcionalidade, apropriações, usos), entendidos como componentes de uma cadeia de mediações que relacionam indústrias culturais, produtores, produtos e receptores.

A própria noção de telenovela brasileira¹¹ se formaliza a partir de uma relação dialógica, princípio característico da complexidade (MORIN, 2006, p. 74). Em uma edição do programa *Canal Livre* exibida em fevereiro de 1981, nomes como Helena Silveira, Décio Pignatari, Maria Adelaide Amaral, Flávio Gikovate e Walter Avancini sabatinam o já citado Lauro César Muniz; a partir de uma pergunta de Gikovate e uma observação de Avancini, o entrevistado chega à conclusão de que a telenovela no Brasil é resultado da união da carpintaria radiofônica – ou seja, a radionovela, berço de nomes como Janete Clair e Ivani Ribeiro – com a perspectiva crítica instaurada no teatro brasileiro dos anos 1950 e 1960 – do qual surgiram o próprio Lauro, Bráulio Pedroso, Dias Gomes, Jorge Andrade e Benedito Ruy Barbosa (autor de *Velho Chico*).

Esta “associação de dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos” (MORIN, 2006, p. 74) corrobora a operação de uma “modernidade não-contemporânea” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 218) em nosso país, na qual coexistem “o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 19). Tais questões, conforme veremos adiante, também serão fundamentais para compreensão dos níveis ou “camadas” da telenovela *Velho Chico*, principal objeto de estudo desse artigo.

A compreensão de como telenovela brasileira forjou o conceito de nação como entidade histórica e de que modo o significado de “brasilidade” se constituiu e se transformou durante o processo histórico-estético destas ficções televisivas – “pela linguagem, pela difusão de comportamentos e hábitos, pelas referências culturais e

¹¹ Para Mazziotti (1996), há seis grandes modelos de produção de telenovela na América Latina: o brasileiro (Globo), o mexicano (Televisa), Miami (EUA hispânico), o argentino, o venezuelano e o colombiano.

históricas e pelo direcionamento do consumo” (KORNIS, 2011, p. 97) –, além da ideia recursiva, também aciona o princípio hologramático – “o todo está na parte, que está no todo” (MORIN, 2006, p. 76).

O processo de retroalimentação entre telenovela, cultura e sociedade exige-nos uma visão ao mesmo tempo diacrônica e sincrônica das ficções televisivas brasileiras em seus contextos de emergência. Compreendemos, desta forma, para além das obras, a(s) realidade(s) que estas representam, e é possível realizar tanto uma espécie de “leitura melodramática” da história do país quanto uma leitura histórico-cultural de cada telenovela – o projeto estético percorrido pelo formato, afinal, está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento sociocultural da nação, teoria defendida, inclusive, por profissionais envolvidos no *métier*, como o diretor Luiz Fernando Carvalho¹², regente máximo de *Velho Chico*.

As águas caudalosas do *Velho Chico*

Se a novela é o “espelho mágico”¹³ dos brasileiros – para utilizarmos novamente uma reflexão de Lauro César Muniz –, podemos dizer que *Velho Chico* nos convida a adentrar em uma “casa de espelhos”, na qual veremos, sim, a realidade que nos cerca, ainda que de maneira distorcida. Sua capacidade de reflexão e refração – no melhor sentido bakhtiniano – é tão intensa que vemos o embate entre o arcaico e o moderno, mote do roteiro, reverberar não só por todos os níveis da *mise-en-scène*, mas também nos bastidores da produção da trama.

Poucos dias antes da estreia da trama, o autor Benedito Ruy Barbosa declarou não ser simpático ao que chamou de “história de bicha”, e que não transformaria esse tipo de assunto em “aula para crianças”; ao proferir estas palavras, Benedito foi rapidamente repreendido pela filha, Edmara Barbosa, que, nos primeiros capítulos, colaborou com o pai e com seu filho, Bruno Barbosa Luperi, na confecção dos roteiros da telenovela¹⁴. A melhor

¹² Em entrevista concedida no dia 31 de janeiro de 2016 ao jornal Folha de São Paulo, Luiz Fernando Carvalho, questionado acerca da função social da TV, afirmou: “A função estética é filha da função ética. Não existe o belo só pelo belo. [...] Quando a TV atinge essa função estética, necessariamente dá as mãos para sua responsabilidade. O belo, o bom texto, a boa imagem, a boa música são elementos fundadores de um país. E conseqüentemente são elementos educativos, mas através da emoção.” Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>. Acesso em 13 jul. 2016.

¹³ Frase dita por Lauro César Muniz em 1977; nela, o autor explicita o sentido do título de sua trama metalinguística – veiculada pela Globo então no horário das 20h.

¹⁴ Fonte: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/odeio-historia-de-bicha-diz-benedito-ruy-barbosa-18832714.html>. Acesso em 13 jul. 2016.

reflexão acerca do assunto foi postada em uma rede social pelo deputado Jean Wyllys (PSOL-RJ), um dos maiores defensores dos interesses LGBTs na Câmara:

As declarações homofóbicas e deselegantes de Benedito Ruy Barbosa durante o lançamento de *Velho Chico* – nova novela das 21h da TV Globo – podem ser interpretadas como mais uma manifestação do embate entre o antigo e o novo: entre a velha ordem social, com seus preconceitos, hierarquias e opressões, defendida por conservadores e reacionários, e a nova ordem social que nasce da ampliação dos conhecimentos humanos e do repertório cultural, da mobilidade social, da paulatina inclusão de outros atores sociais e temas na esfera pública e da superação de velhas injustiças. Aliás, curiosamente, esse antigo embate é o mote da nova novela, que fará da transposição do Rio São Francisco palco para o confronto entre duas ordens político-econômicas e culturais e pano de fundo de uma história de amor e vingança entre famílias rivais no Nordeste brasileiro.¹⁵

Posteriormente, deu-se o afastamento de Edmara Barbosa da roteirização da trama¹⁶ – em mais uma história de bastidor que parecia reverberar a narrativa da novela, já que as divergências entre o Coronel Afrânio de Sá Ribeiro (Antonio Fagundes) e sua filha, Teresa (Camila Pitanga), formam um dos principais entrecos da segunda fase da trama. Seria o espelho de *Velho Chico* tão “mágico” e potente a ponto de imbricar a história da trama no próprio cerne da produção? Ainda que esta ponderação soe absurda em uma primeira instância, ela não deixa de ecoar certos meandros “místicos” que também são caros à temática desta ficção televisiva.

Velho Chico marca a volta de Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho ao alto *prime time* da Globo. O texto de Benedito, autor que traz consigo toda a bagagem de seu histórico no teatro¹⁷ e apresenta uma narrativa mais contemplativa – a despeito da agilidade subliminarmente exigida às atuais produções –, contudo, agora é lido não pelo Luiz Fernando Carvalho que o acompanhou, na década de 1990, em grandes sucessos do horário – *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1996) –, e sim por um Luiz Fernando Carvalho proveniente de uma sucessão de experiências estéticas na televisão, principalmente em formatos mais curtos, e que, desde *Meu Pedacinho de Chão* (2014) –

¹⁵ Fonte: <http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/03/09/jean-wyllys-classifica-declaracoes-de-benedito-ruy-barbosa-de-homofobicas.htm>. Acesso em 13 jul. 2016.

¹⁶ Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/filha-de-benedito-ruy-barbosa-explica-saida-da-equipe-de-velho-chico-19156836>. Acesso em 13 jul. 2016.

¹⁷ Benedito Ruy Barbosa desponta na cena teatral em 1960 com *Fogo Frio*, uma das peças resultantes do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (AUTRAN RIBEIRO, 2012). O autor faz coro a uma seara de dramaturgos que, provenientes dos palcos, transpuseram sua obra teatral para a televisão (SACRAMENTO, 2012). Observam-se, já em sua obra de estreia, temas que marcariam toda a sua ficção – tanto no teatro como na televisão: *Fogo Frio* retrata as terríveis condições sociais impostas pelos donos de terra a colonos plantadores de café residentes no Norte do Paraná; o título faz menção à geada, intempérie capaz de acabar com toda uma plantação.

trama também escrita por Benedito e exibida no horário das 18h –, procura estabelecer um diálogo entre essas experimentações e o formato telenovela, assumindo o gênero melodrama para investigar, como já citamos, “os elementos fundadores de um país”¹⁸. Ressaltamos, ainda, a presença de Luis Alberto de Abreu – profícuo dramaturgo que esteve com Luiz Fernando em trabalhos como *Hoje é Dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008) – na colaboração da trama.

Observando mais atentamente a *mise-en-scène* da obra, vemos o mote tradição *versus* modernidade refletido nas mais diversas instâncias, do figurino à cenografia, da interpretação dos atores à montagem, tudo perpassado por uma sonoplastia e trilha sonora de qualidade inquestionável. A direção não se furta de abraçar o melodrama, e ora sublinha o texto, ora a ele se contrapõe. Na primeira fase da trama, raros eram os momentos em que não havia uma música ao fundo, o que ia ao encontro da noção mais primordial de melodrama – “aquele de uma peça – espécie de opereta popular – na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa” (PAVIS, 1999, p. 238). O *leitmotiv*, tão caro ao cinema hollywoodiano, também se faz latente – toda vez, por exemplo, que Teresa e Santo (Domingos Montagner), separados pelo ódio existente entre os De Sá Ribeiro e os Dos Anjos, se encontram, iniciam-se os acordes de *Mortal Loucura*, poema de Gregório de Matos corporificado em voz, movimento e sangue por Maria Bethânia.

Outra questão que nos chama a atenção é a montagem de determinadas passagens: não é incomum a exibição de cenas entrecortadas, um recurso que, primeiramente, nos remete à ficção televisiva latino-americana, preponderantemente a mexicanas – duas unidades dramáticas ambientadas em um mesmo espaço são “fatiadas” e intercaladas entre si, de modo a suspender a expectativa do público no que concerne ao desfecho daquelas situações (ainda que este desfecho seja previsível, recorrendo um típico clichê melodramático). *Velho Chico* se apropria deste recurso e o potencializa dramaticamente ao contrapor duas cenas que se *linkam* ou por afinidade ou por franca oposição – neste último caso, as contradições que guiam o mote da novela se evidenciam ainda mais, e não seria exagero comparar alguns desses momentos ao conceito de montagem ideológica de Eisenstein: nesses momentos, Luiz Fernando Carvalho, como o cineasta russo, sustenta seu

¹⁸ Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1734731-a-maior-funcao-da-televisao-e-criar-cidadaos-diz-luiz-fernando-carvalho.shtml>. Acesso em 13 jul. 2016.

discurso em uma natureza simbólica, e o telespectador necessita se afastar do ponto de vista lógico e realista para interpretá-los¹⁹ (AUMONT; MARIE, 2015).

Os figurinos, obviamente, também não escapam à estilização, corroborando a relação dialógica que rege toda a telenovela. Enquanto dona Encarnação (Selma Egrei) está de luto permanente, utilizando uma roupa que remete ao século XIX, Doninha (Suely Bispo) se veste como mucama de uma época ainda mais remota – para nos lembrar da forma mais evidente que “nosso *know how* de relações sociais ainda tem um quê da escravatura” (RIBEIRO, 2004, p. 41). Miguel (Gabriel Leone), por diversas vezes, já apareceu vestido camisas do avesso – com os botões nas costas; ele, de fato, “vira a casaca” para o avô e todo o peso do nome De Sá Ribeiro, inquirindo-o a todo o momento acerca de “quantos de medo se faz uma tradição”²⁰.

Nenhum visual, contudo, chama mais a atenção que o do próprio Afrânio de Sá Ribeiro, o eminente Coronel Saruê – a peruca utilizada por Antonio Fagundes já foi apontada, inclusive, como a “causa” de certa rejeição por parte do público. Ironia das ironias, Afrânio personificou diversos dos políticos que, ao bradarem contra a corrupção no dia de votação, na Câmara, referente ao processo de *impeachment* movido contra a presidente Dilma Rousseff, pareciam se “esquecer” de que eles próprios estavam envolvidos em escândalos e negociatas. Este momento nos remete a 1985, quando o Sinhozinho Malta de *Roque Santeiro* funcionava como uma espécie de simulacro dos políticos, “em geral nordestinos, que, depois de servir a todos os ditadores, se haviam reciclado com a volta da democracia. Apareciam como grandes homens da República. [...] A novela era ficção no varejo mas dizia a verdade no atacado” (RIBEIRO, 2004, p. 106).

Velho Chico, como um todo, assume um caráter alegórico, cuja chave para interpretação se encontra justamente no tema de abertura da telenovela.

“Eu organizo o movimento, eu oriento o Carnaval”²¹

“Recolhi estas canções como um pajé recolhe e escolhe suas folhas para, depois, extrair delas um caldo do país”²². Esta frase de Luiz Fernando Carvalho, para além de sintetizar a trilha sonora da trama, também exprime o processo de construção da obra audiovisual, a

¹⁹ Os momentos que mais dialogam com Eisenstein são aqueles que envolvem a figura do Coronel Afrânio e a intercalam com motivos religiosos ou que invocam o poder – o poder dos homens e o poder do sobrenatural.

²⁰ Trecho da música Senhor Cidadão, de Tom Zé (1972), presente na trilha sonora de *Velho Chico*.

²¹ Trecho da música *Tropicália*, de Caetano Veloso (1967), tema de abertura de *Velho Chico*.

²² Trecho de texto de Luiz Fernando Carvalho disposto na contracapa interna do CD *Velho Chico – volume 1*.

“terceira coisa”²³ – a qual chamamos de xilogravura tropicalista – apontada pelo diretor. O coração da produção de *Velho Chico*, aquele que bombeia sangue para todas as instâncias da tessitura televisual, parece bater acompanhando o ritmo e a ideologia tropicalista.

O termo Tropicália, inclusive, foi originalmente empregado em um projeto ambiental (RIDENTI, 2000, p. 272). Em *Velho Chico*, o chamado *merchandising* social – caro às próprias origens do melodrama em sua dimensão pedagógica –, tangenciado à ecologia, não aparece como mera “enunciação esquemática, polarizada, maniqueísta, facilmente legível e sem ambiguidades” (NICOLOSI, 2009, p. 66): está intrinsecamente ligado à estética da telenovela, desde a sua concepção²⁴.

Velho Chico ecoa texto de Hélio Oiticica acerca da Tropicália (apud RIDENTI, 2000, p. 272): tal qual este movimento, a telenovela soa como uma “tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. Por seu caráter multiculturalista e antropofágico – verdadeiro mosaico de referências assimiladas à luz de questões latentes à realidade e ao imaginário brasileiro –, *Velho Chico* se insere na busca por um audiovisual contemporâneo genuinamente nacional, rejeitando a mera cópia de modelos de serialização norte-americanos ou aceitação de todos os cânones concernentes ao formato telenovela. Ainda citando Oiticica (apud RIDENTI, 2000, p. 272-273): “para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra”.

A visão do crítico Roberto Schwarz (apud RIDENTI, 2000, p. 273) acerca da Tropicália mergulha ainda mais nas águas do *Velho Chico* de Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho:

O efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial [...] É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista.

²³ Idem.

²⁴ Cabe ressaltar que a Globo firmou parceria com a organização ambiental Conservação Internacional (CI-Brasil), responsável pela colaboração técnica de conteúdo para a novela. Fonte: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2016/03/velho-chico-globo-e-conservacao-internacional-firmam-parceria-inedita.html>. Acesso em 13 jul. 2016.

Considerações finais

A interpretação da “xilogravura tropicalista” de *Velho Chico* por parte do público nos remete às noções de leitor/telespectador de primeiro e segundo nível, tomadas por Motter e Munglioli (2006) a partir de Eco (1997). A atual trama das 21h apresenta um “desafio cognitivo que demanda do telespectador diversos níveis de compreensão que vão além do simples entendimento (ou decodificação) de uma mensagem” (MOTTER; MUNGIOLI, 2006, p. 67). Assim, o leitor/telespectador de primeiro nível compreende o texto em seu sentido estrito, enquanto o leitor/telespectador de segundo nível estabelece relações e identifica, conforme seu conhecimento, alguns – ou a totalidade – dos componentes daquela enciclopédia intertextual; isso não significa, no entanto, que o leitor de primeiro nível tenha a sua fruição prejudicada por não captar alguma referência específica.

Ao apresentar uma dialética entre ordem e novidade, procedimento e inovação (ECO, 1997) sob o vórtice do tropicalismo, *Velho Chico* imbrica-se em outro processo – e novamente se dá o princípio hologramático caro a Morin (2006): ao mesmo tempo em que opera conforme as diretrizes básicas da telenovela brasileira, unindo o melodrama ao drama na abordagem de temas ligados à identidade e ao imaginário da nação, adequa sua narrativa televisual à contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L’analyse des films**. Paris: Armand Colin, 2015.
- AUTRAN RIBEIRO, Paula Chagas. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. In: XXIV INTERCOM – Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Campo Grande: set. 2001.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed., 7. reimp. São Paulo: Edusp, 2015.
- KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2011.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

_____. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, ano 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MAZZIOTTI, Nora. **La industria de la telenovela**: la producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 1996.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. “Caras de presidentes”, “bandeiras”, “bomba” e “fuzil”: a política no *ethos* tropicalista. In: II Encontro Internacional de História, Memória, Cultura e Oralidades. Fortaleza: 2014.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Serialidade: o prazer de reconhecer e pré-ver. **Communicare**: revista de pesquisa. São Paulo: v. 6, n. 2, p. 59-70, 2006.

NICOLOSI, Alejandra Pía. **Merchandising social na telenovela brasileira**: um diálogo possível entre ficção e realidade em *Páginas da Vida*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIBEIRO, Renato Janine. **O afeto autoritário**: televisão, ética e democracia. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

Materiais audiovisuais

Canal Livre. Entrevista com Lauro César Muniz. TV Bandeirantes. 08 fev. 1981.²⁵

²⁵ Agradecimento especial a Pedro Paulo da Silva pela cessão do referido material.