

## Representações da morte nas narrativas midiáticas: a poética da novela Velho Chico<sup>1</sup>

Representations of death in the media narratives:  
The poetics of the soap opera Velho Chico

**Míriam Cristina Carlos Silva**

Universidade de Sorocaba. Rodovia Raposo Tavares, km 92,5, Vila Artura,  
18023-000, Sorocaba, SP, Brasil. miriam.silva@prof.uniso.br

**Bruna Emy Camargo**

Universidade de Sorocaba. Rodovia Raposo Tavares, km 92,5, Vila Artura,  
18023-000, Sorocaba, SP, Brasil. brunaemy@globocom

---

**Resumo.** Este artigo busca compreender as representações da morte presentes na narrativa poética da novela “Velho Chico” (Gshow, 2016), produzida pela Rede Globo de TV. Parte-se dos conceitos de comunicação como acontecimento, vinculação e artifício, este último fundamentado na consciência da mortalidade, fenômeno que angustia o humano e que produz a cultura. Aqui, a novela é entendida como forma de representação, interpretação, crítica e reconstrução dos fenômenos do mundo. Os aspectos poéticos presentes nas representações da morte na novela Velho Chico, de modo sensível, abordam a mortalidade como um fenômeno de natureza e de cultura, além de ser o elo entre os pontos da narrativa e, mais do que isso, o grande elo humano.

**Palavras-chave:** representações poéticas da morte, antropofagia, Velho Chico.

**Abstract.** This paper seeks to understand the representations of death present in the poetic narrative of the soap opera “Velho Chico” (Gshow, 2016), produced by Rede Globo. We start from the concepts of communication as an event, bonding and artifice, the last one based on the consciousness of mortality, phenomenon which distresses the human being and produces culture. Here, the soap opera is understood as a form of representation, interpretation, criticism and reconstruction phenomena of the world. The poetic aspects present in the representations of death in the soap opera Velho Chico, sensitively approach the mortality as a nature and culture phenomenon, aside from being the link between the narrative items and, more than this, the profound human link.

**Keywords:** poetic representations of death, anthropophagy, Velho Chico.

---

### Introdução

Este artigo busca compreender as representações da morte presentes na narrativa da novela “Velho Chico”, produzida pela Rede Globo de TV. Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa assinam como criadores da trama,

desenvolvida também por eles, juntamente com Bruno Luperi. Na direção estão Carlos Araújo, Gustavo Fernandez, Antônio Karnewale e Philippe Barcinski. Luiz Fernando de Carvalho foi o responsável pela direção artística, e pela direção de fotografia, Alexandre Frutuoso.

---

<sup>1</sup> Uma versão recortada deste texto foi submetida ao XIV Congresso da Associação Latino-Americana de Investigadores da Comunicação (ALAIIC).

Os figurinos foram desenvolvidos por Tamara Schörnadie, a partir de um processo de reciclagem nas regiões nas quais houve gravações: os moradores trocaram suas roupas velhas por novas, sendo que as roupas usadas foram desbotadas e retingidas, chegando-se à predominância dos tons de sépia para os personagens sertanejos e dos tons da tropicália<sup>2</sup> para os personagens de Salvador.

Cerca de 70% do elenco é composto por intérpretes nordestinos, o que demonstra, na escolha dos artistas, a valorização de rostos mais desconhecidos do grande público, acostumados com a presença de atores ditos “globais” do eixo Rio–São Paulo.

Embora ambientada na Bahia, a novela foi gravada em diversas localidades do nordeste brasileiro, com 173 capítulos, exibidos entre março e setembro de 2016. Trata-se de uma saga sobre o ódio e a disputa entre duas famílias (os Sá Ribeiro e os Dos Anjos), com contornos de crítica social (questões ambientais, disputas de terra, corrupção na política) e com ênfase no amor proibido entre Maria Tereza, filha do Coronel Saruê, e Santo, filho de um casal de retirantes.

Velho Chico entrou para a história da tele-dramaturgia brasileira graças aos recursos estéticos que compõem o que podemos chamar de uma poética antropofágica, na perspectiva da antropofagia de Oswald de Andrade (Silva, 2008), pois há uma junção de elementos oriundos de diversas mídias, que se mesclam e geram um novo produto, fruto da relação entre estas linguagens distintas.

Apesar da baixa audiência, a novela constituiu-se como um marco, sobretudo pelos procedimentos estéticos adotados: tomadas fotográficas e enquadramentos criativos que remetem ao cinema; figurinos atemporais e inovadores, que somam o modo de ser do sertanejo a complexas elaborações artísticas do campo da alta costura; a constituição do cenário com planos internos que valorizam os contrastes entre claro e escuro e objetos de cena que misturam distintos períodos de tempo; a utilização de uma linguagem que valorizou a cultura popular (dança, cordel, repente, teatro, religiosidade e música, incluindo a participação de músicos como Xangai, que interpretava a si mesmo); a presença de moradores e de ato-

res nordestinos, oriundos do cinema e do teatro, que atuaram ao lado de astros consagrados da TV brasileira e auxiliaram na renovação da desgastada paisagem humana midiática.

Neste trabalho, parte-se das discussões sobre comunicação e cultura, entendendo-se a novela como uma forma comunicacional, por seu caráter mediador dos fenômenos concretos. A base conceitual está em autores como Flusser, Marcondes Filho, Baitello Júnior (para os conceitos de comunicação, incomunicabilidade e mídia); Paz, Dravet, Castro e Silva (para a comunicação poética); Benjamin e Silva (para as narrativas) e Flusser e Morin (para a morte como fundamento da cultura).

A relevância deste trabalho está em seu objetivo: apontar para a possibilidade de uma comunicação poética, mediada pela narrativa da novela Velho Chico, entendida como forma complexa de representação do fenômeno da morte nas narrativas midiáticas, portanto, como uma possibilidade de construção de um conhecimento reflexivo e sensível sobre os fenômenos humanos.

## A novela como forma de comunicação

Entendemos aqui a comunicação não apenas como a transmissão de informações, mas como a compreende Marcondes Filho (2008), para quem é necessário que o receptor não saia ileso do acontecimento comunicacional, visto como um evento improvável, resultante de um arranjo que não pode ser inócuo. Para o autor, as pessoas mudam após o acontecimento comunicacional, cujo atributo é incorpóreo e “diferente para cada um que o experimenta” (Silva e Silva, 2012, p. 29).

Já para Flusser (2007), o homem é um animal social, que tem a necessidade de comunicar-se para “esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte” (p. 91). Logo, as relações humanas e seus vínculos são tentativas de gerar a comunicação, uma vez que o homem precisa de interação com seus iguais (Flusser, 2007). A comunicação ainda é vista por Flusser como uma enganação do homem “para esquecer a nossa profunda incomunicabilidade e isolamento” (Silva e Silva, 2012, p. 31).

<sup>2</sup> Movimento artístico e musical iniciado no Brasil, no fim dos anos 60, com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Novos Baianos, entre outros artistas. Tal movimento inspirou-se no conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade.

O fenômeno da incomunicação está presente nos excessos que a vida contemporânea oferece, de acordo com Baitello Júnior (2002), pois quanto mais recursos e técnicas para a comunicação, maior a incapacidade do homem em comunicar.

“Os relacionamentos humanos trabalham contra a comunicação”, defende Marcondes Filho (2004, p. 98). O autor explica que os grandes sistemas de comunicação difundem muitas mensagens sem efetivar o ato comunicacional. Enunciar uma mensagem não garante sua compreensão correta pelo receptor; enquanto muito é emitido, nem tudo acaba por ser absorvido de forma a promover uma transformação. A comunicação apenas consegue ser cumprida quando “consigo fazer com que o outro atinja a mesma faixa de frequência de meu pensamento” (Marcondes Filho, 2004, p. 99).

Para se comunicar, o homem “baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos” (Flusser, 2007, p. 89). Os códigos culturais criados para superarem a inabilidade de comunicação humana, como a fala e a escrita, são tão naturalizados pelo homem a ponto de que a artificialidade da linguagem é esquecida.

Essas formas de textos artificiais, para Iuri Lotman, são um “conjunto estruturado de códigos, cuja finalidade é passar uma mensagem” (Silva, 2010, p. 280). Para Silva (2010), os mesmos textos são “condicionados pela cultura, além de produzidos pelos meios de comunicação, em convergência com a arte” (p. 281), como pode ser o caso de uma novela: um produto produzido artificialmente, que leva em conta uma linguagem e um público específicos e que, além de representar os fenômenos sociais, como mediadora, levando à interpretação dos fatos, pode oferecer novos modelos de realidade, sensibilizando o olhar do público, sobretudo quando converge com a arte.

Há cerca de 50 anos o brasileiro recebe na televisão de sua casa, diariamente e com horário marcado, histórias de amor, ódio, vingança e tantos outros temas através das chamadas telenovelas. Para Lopes, o gênero já deixou a dimensão única do lazer, considerando-o um produto artístico-cultural e “agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (2014, p. 2). A autora afirma sobre a possibilidade de um “repertório compartilhado de reconhecimento” gerado no ritual de assistir à telenovela (Lopes, 2014, p. 2). Ela também pode ser considerada um dos fenômenos mais representativos da tardia modernidade brasi-

leira, por combinar o arcaico e o moderno, por fundir dispositivos narrativos anacrônicos e imaginários modernos e por ter a sua história fortemente marcada pela dialética nacionalização-comunicação de massa dentro do Brasil (Lopes, 2014, p. 2).

A televisão funciona como uma reprodutora do que Lopes (2014) explica ser uma *comunidade nacional imaginada*; tal alcance só é conseguido porque o aparelho televisor oferece informações acessíveis, sem ser interdito a um grupo social ou econômico que costuma ser privado de participação representativa.

Lopes (2014) afirma que a televisão possui quatro papéis, sendo eles: a tematização, tanto no sentido de documentar ou narrar uma história; a ritualização, em que se constrói a memória coletiva por meio de sincronização de tempos sociais e criação de ritmo próprio, rituais coletivos e expectativas; o pertencimento, pois as identidades criadas podem ser facilmente associadas ao telespectador; e a participação, que está ligada a enxergar a si mesmo no que é reproduzido pelas telas.

A telenovela seria então uma narrativa da nação, uma realidade imaginada na qual pessoas produzem narrativas audiovisuais para que outras pessoas assistam e identifiquem-se. O produto gera um sentido de pertencimento, criando uma identidade nacional na qual todos podem ser representados (Lopes, 2014). Esse diálogo entre telespectador e produtor, baseado no sentido de pertencimento e participação, pode gerar a inclusão e o partilhamento de cultura, pois se utiliza a comunicação “como possibilidade de abertura, de reconhecimento e de compreensão dos outros” (Lopes, 2014, p. 6).

No caso da novela Velho Chico, à narrativa de um enredo convencional, feito de heróis e vilões que se embatem, além de uma história de amor cujos protagonistas passam por obstáculos e provações até o enlace final, há ainda uma crítica social que aponta para as diferenças de que o Brasil se constitui: concentração de riqueza na mão de poucos; pobres que lutam e são explorados; discriminações de toda ordem; malfeitos políticos; idealistas que batam por mudanças.

Tudo como em qualquer outra novela, não fossem os componentes poéticos presentes na tessitura da linguagem utilizada para a narrativa: mistura de elementos de outras linguagens como o cinema, o teatro, a dança, o cordel; e ângulos, cores, cenários e figurinos inovadores e criativos. Tais elementos, somados ao protagonismo da ideia da morte, perpassando toda

a narrativa, merecem análise como pontos de uma comunicação sensível sobre o incomunicável: um entre os fenômenos que mais inquietam e angustiam, a consciência do homem sobre sua finitude e a daqueles que ama.

### As representações poéticas da morte na novela “Velho Chico”

Morin explica que a existência da cultura como “patrimônio coletivo de saberes, habilidades, normas, regras de organização etc., só tem sentido porque as antigas gerações morrem, e é preciso transmiti-la às novas gerações” (1997, p. 10). O autor explica a morte como o traço mais humano, mais cultural do *antrophos*, responsável por distingui-lo dos outros seres vivos, pois se trata de uma ruptura responsável por afirmar o indivíduo e prolongá-lo no tempo. Os mortos cultuados são tornados vivos. Inventam-se uma vida pós-morte. Surgem ainda crenças, tabus, presságios e a religião, responsável por oferecer a adaptação à inadaptação do homem na relação com a mortalidade (Morin, 1997).

As narrativas são produtos e produtoras de cultura, e estão entre os recursos artificiais responsáveis por produzir comunicabilidade, criando vínculos, identidade, memória, interpretações, reflexões e até mesmo transformando os fenômenos concretos. São formas de perpetuar a cultura coletiva para além da morte dos indivíduos.

A narrativa de Velho Chico enfatiza o fenômeno da morte, permitindo uma certa compreensão sobre a condição mortal humana, e oferece representações que somam lendas locais e histórias ficcionais a angústias e dramas universais. Estas representações serão aqui estudadas através da morte de alguns de seus personagens.

Os capítulos com mortes anunciadas foram selecionados após uma leitura dos resumos disponíveis para consulta aos assinantes da plataforma Globo Play (2016). Em uma primeira busca, verificou-se que seis capítulos continham mortes anunciadas em seus resumos: o um (Coronel Jacinto); o oito (Capitão Rosa); o 11 (Leonor); o 16 (Belmiro); o 133 (Acusado); e o 169 (Martim). Há referência à ideia de morte em mais oito resumos de capítulos: 17, 19, 20, 38, 47, 55, 126 e 157.

Os capítulos selecionados foram assistidos pela plataforma Globo Play (2016) entre os dias 23 de novembro e 11 de dezembro.

### Capítulo 1 – A morte do Coronel Jacinto

O primeiro capítulo da novela “Velho Chico” situa o público acerca do enredo que será desenvolvido nos meses seguintes. Personagens, espaços e conflitos oferecem um vislumbre da trama e buscam criar interesse pelo que virá.

A lenda do nascimento do Rio São Francisco, o Velho Chico, é contada para o telespectador por meio de um teatro musical, que demonstra, desde o início da novela, a opção por uma poética antropofágica, que mescla distintas linguagens para contar a história.

Logo o público conhece o Coronel Jacinto de Sá Ribeiro, herdeiro de grandes latifúndios de produção algodoeira, casado com Encarnação e pai de Afrânio. Jacinto mantém uma rixa com o Capitão Ernesto Rosa, que tenta criar uma rebelião dos empregados contra o patrão explorador.

As tomadas panorâmicas do Rio São Francisco, em linguagem cinematográfica, com grandes planos gerais, enfatizam o protagonismo do rio não como apenas parte do cenário, mas como um personagem fundamental na condução do enredo e nas representações da morte, pois o Velho Chico levou a vida do filho mais velho de Jacinto e Encarnação.

Na cena em que o casal lamenta a morte do filho, o choro de Encarnação é intercalado com imagens de um deque quebrado e pedaços de madeira boiando na água, portanto, a morte aqui é representada por meio de uma metonímia visual (presença da parte pelo todo), caracterizada por indícios e não imagens explícitas daquilo que ocorreu, o que obriga a uma participação mais atenta do espectador, que precisa completar a informação da narrativa.

Nos momentos seguintes, a turva água do rio, mais escurecida pelo cair da noite, tem como trilha sonora a popular canção infantil “A Canoa Virou”<sup>3</sup>; ora com uma voz em off, ora entoada por Encarnação, portanto, novamente a mescla entre textos culturais distintos torna a linguagem poética usada na novela carregada de camadas a serem desveladas pelo telespectador.

<sup>3</sup> “A canoa virou/pois deixaram ela virar/Foi por causa de Maria/que não soube remar/Se eu fosse um peixinho/e soubesse nadar/Eu tirava Maria/do fundo do mar/Siri pra cá,/Siri pra lá/Maria é bela/e quer casar” (Letras, 2003).

No fim do capítulo, o Coronel Jacinto tem um ataque cardíaco em seu quarto. Sozinho, agoniza, solta o galo que segurava e cai de frente para uma cômoda. O galo o observa morrer e o animal não está ali por acaso, assim como outros símbolos no decorrer do enredo. Dravet e Castro e Silva (2006) defendem que se comunicar por meio da poesia equivale a permitir-se sair das estruturas usuais de diálogo e, neste caso, a poesia amplia as compreensões do real e da morte, além de ser o elemento capaz de proporcionar a abertura do pensamento.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2016), o galo é conhecido como o emblema da altivez, arrogância, do orgulho e da soberba, características do Coronel Jacinto, mas pode ser associado à vida e à morte, pois realiza o trânsito entre o céu e a terra, o dia e a noite. Vale destacar o fato de que, na cultura popular brasileira, o canto do galo fora de hora pode significar mau augúrio, inclusive a morte de alguém da casa.

“Naufrágio”, murmura Jacinto, prestes a morrer. Uma tomada do Rio São Francisco encerra o primeiro capítulo da novela. Aqui é usada uma metáfora, pois o naufrágio designa o fim da vida, e o rio demonstra que tudo é passageiro e instável.

Pensar poeticamente é, então, “efetuar uma inversão no movimento de construção lógica do raciocínio, permitindo que a indefinição, a ambiguidade ou o paradoxo permaneçam por mais tempo e abram os campos da cognição [...]” (Dravet e Castro e Silva, 2006, p. 10).

### *Capítulo 8 – A morte do Capitão Rosa*

As primeiras cenas indicam a formação de uma grande Roda de São Gonçalo; quando alguém alcança uma graça, credita o acontecimento ao santo e oferece-lhe uma grande festa com muita comida e música de violas, principalmente os mais devotos, em um efeito de transe (Sertão, 2014).

Dança é arte, e a arte, em si, é um dos meios de comunicação mais plenos, “por necessitar não apenas de um emissor e um receptor, como afirma Lotman, mas de um receptor com todos os seus sentidos, alerta para a possibilidade de uma experiência” (Silva, 2010, p. 276). Para Silva (2010), que entende que o campo de estudos da comunicação tem a complexidade e a interdisciplinaridade como principais características, de todos os sistemas de linguagem, a arte seria o mais complexo, sendo que, nos textos artísticos, “[...] a complexidade de uma dada estrutura de linguagem é proporcional

à complexidade da informação, e que a complexidade da informação é correspondente à complexidade do sistema semiótico” (Silva, 2010, p. 277-278).

À ideia de texto artístico concebida por Lotman, Silva acrescenta a denominação de signo poético, um modo de comunicação orgânico, no qual forma e conteúdo são indissolúveis. Trata-se de um signo polissêmico e multifacetado, com diversas camadas de significação e novas possibilidades de sentido a cada nova leitura (Silva, 2010).

A leitura do poético possibilitaria uma abertura para um novo modo de enxergar e interpretar os fenômenos humanos, pois poesia é pensamento, e a comunicação resulta do pensar somado ao sentir, de acordo com Dravet e Castro e Silva (2006). Pensar, na comunicação poética seria, então, enxerga-la como “grande operador cognitivo e prático que determina os limites de conhecimento” (Dravet e Castro e Silva, 2006, p. 12).

Na história, é Leonor quem oferece a roda para agradecer a São Gonçalo pelo casamento com Afrânio. Encarnação não está satisfeita com o futuro do filho, demonstrando a ira ao desabafar com a foto do falecido coronel Jacinto. Note-se que Encarnação, falando com os mortos, dá a eles nova existência: tanto o filho quanto o marido permanecem na narrativa cultuados por ela.

Eulália e Rosa partilham um momento reflexivo enquanto cenas da roda são intercaladas. Na varanda, à meia-luz e ao som do rádio, o casal revela cumplicidade na conversa. Ao fim, a cadeira em que Rosa aparecia sentado está vazia, sugerindo o que está por acontecer; outra vez há a utilização da metonímia, que indicia o fim da existência do personagem com o vazio de sua cadeira.

No dia do casamento de Afrânio e Leonor, ora aparece a celebração na igreja, ora o movimento comercial no porto. Quando a marcha nupcial toca, peixes, que são o símbolo da vida e da fecundidade, segundo Chevalier e Gheerbrant (2016), aparecem sendo dilacerados no porto, contraste entre vida e morte. A imagem metonímica de uma mão com revólver surge em meio à multidão assustada ao entender o que está acontecendo. A música de suspense da cena é acompanhada pelo tique-taque de um relógio, em uma contagem regressiva: novamente a utilização do recurso de construção da representação da morte por meio de indícios.

Dois tiros e Ernesto cai morto no chão; no casamento, Afrânio e Leonor se beijam. Outra

figura aqui presente é a da antítese, efetuada por meio do contraste gerado pela sobreposição de imagens: enquanto a vida de um novo casal começa, a vida de um homem termina.

### *Capítulo 11 – A morte de Leonor*

A mítica em torno do Rio São Francisco é evidenciada neste capítulo da novela logo em seu início, quando a empregada Doninha conta ao seu filho, Cícero, e à filha do coronel, Maria Tereza, sobre a lenda de uma serpente de olhos vermelhos que atacava jesuítas à beira d'água. Doninha prende a atenção dos pequenos falando sobre como a serpente estava agora presa a um lustre – na casa do coronel Afrânio – mas poderia despertar.

A esposa do coronel, Leonor, está grávida do segundo filho e, no quarto, a mãe acaricia os cabelos da filha, Maria Tereza, enquanto lembra momentos da própria infância; em seguida, dá-lhe uma boneca de pano. “Quando eu não estiver mais aqui, Terê, e tu sentir saudade de mim, tu abraça ela bem apertado e aí tu vai ver que mainha tá sempre aqui por perto”, garante Leonor.

O momento íntimo das duas sugere o futuro da personagem, ainda mais quando Maria Tereza beija a boneca antes de deixá-la em cima do altar no qual há uma santa à luz de velas junto a uma foto de Leonor no dia de seu casamento.

Posteriormente, Leonor, aos sete meses de gestação, cai da cama com as dores do parto. No corte de cena, Belmiro pede que Santo cuide do irmão e da mãe, Piedade, pois, quando morrer, quer ir com a tranquilidade de saber que o filho mais velho cuidará da família. O encerramento do capítulo é na casa dos Sá Ribeiro. Afrânio e sua mãe, Encarnação, recebem o recém-nascido e celebram o fato de ser um menino.

Quando o médico não sente os batimentos cardíacos de Leonor, Afrânio beija a esposa na testa, e Doninha a cobre com um lençol branco. Ao ver a cena, Maria Tereza chora; o som de seu pranto mistura-se ao do bebê que chegou ao mundo quando a mãe morreu. São utilizados indícios, metáforas e simbolismos para construir a narrativa sobre a morte de Leonor.

### *Capítulo 16 – A morte de Belmiro*

Com alguns anos de avanço na história, o capítulo tem início com Santo chamando por seu amor, Maria Tereza, sob a mira da arma de

Afrânio, que declara que a filha está comprometida com outro.

“Prefiro morrer na mão de jagunço do que ficar sem ela”, declara o jovem após seu pai, Belmiro, e seu irmão, Bento, o retirarem da fazenda do coronel. “Preciso de você vivo para cumprir a promessa que tu fez, que é cuidar da nossa família”, lembra o pai, remetendo ao diálogo apresentado no capítulo 11.

Belmiro, Bento e Santo estão em um local deserto, no limite das terras de Afrânio. A passagem de uma águia, considerada símbolo da espiritualidade e da revelação por Chevalier e Gheerbrant (2016), anuncia o perigo, pois a águia escolhe quando morrer, voando para muito alto e alcançando um lugar de descanso eterno, quando seu bico e unhas não mais a auxiliam nas caçadas, em função da idade; Cícero surge no topo de uma pedra; ele prepara-se para atirar em Santo, mas Belmiro protege o filho e recebe a bala no peito.

Santo segue sentindo culpa, e é o padre Romão quem lhe acalma: “Deus mandou chuva para receber uma alma de luz”, garantiu. O jovem chora, emocionado, embaixo d'água, e lembra-se da promessa que fez ao pai.

Se uma novela é feita por e para pessoas, o modo como a narrativa ficcional lida com a morte pode ser um reflexo da própria sociedade, seus medos e suas tentativas de perpetuar vínculos para que a solidão não a atinja, ou seja, pode servir essencialmente para comunicar: produzir transformação, criar vínculos, alterar o olhar para o mundo.

### *Capítulo 133 – A morte do Acusado*

Já na terceira fase da novela – e que perdura até o final –, os personagens estão lidando com o desaparecimento de Santo

O filho de Santo e Maria Tereza, Miguel, questiona o delegado Germano sobre o homem preso, acusado de causar o desaparecimento de seu pai. O acusado assume o assassinato.

Martim vai à delegacia revelar sua desconfiança pela facilidade com a qual o crime foi resolvido; não acredita nos relatos e na confissão do assassino. Então, o delegado é chamado com urgência, e o acusado, que não tem o nome revelado em todo o capítulo, é encontrado enforcado à sombra de sua cela.

Embora com o desenrolar da história descubra-se que Santo, na verdade, estava vivo, a trama do capítulo é sobre a recepção à morte dele, não à do acusado, morte esta que indicia a possibilidade de que Santo esteja vivo.

*Capítulo 169 – A morte de Martim*

Neste capítulo, há constante uso da câmera subjetiva para contar a história do ponto de vista de Santo, nas cenas em que ele se faz presente – uma solução para concluir a novela mesmo com a morte do ator Domingos Montagner (Bessa, 2016). É possível ouvir algumas falas e respirações de Santo, recolhidos de material anteriormente gravado. A câmera movimenta-se como um olhar veria a cena.

Martim está no Gaiola Encantado, um barco encalhado no Rio São Francisco há dias, conversando com o Comandante Eugênio. A presença do Gaiola Encantado, embarcação que conduz as almas dos mortos da região, representa uma narrativa inserida na narrativa da novela. Silva e Santos (2015) definem narrativa como “um texto contendo narrador, tempo, espaço, personagens e um enredo, sendo fundamentada na transformação dos fatos pela ação do tempo” (p. 8). Produto e produtora de cultura, a narrativa existe pela vivência e pelo acúmulo de experiência subjetiva, pessoal e única.

Segundo Benjamin (1992), a narrativa é a capacidade de trocar experiências, uma habilidade que estaria em extinção, pois o mundo altera-se constantemente, e os choques da realidade a silenciam. A observação do autor está inserida no contexto de sua vivência, na Segunda Guerra Mundial; no entanto, entende-se a possibilidade de atualizar seu conceito de narrativa para a contemporaneidade midiática. Ao resgatar mitos e lendas do São Francisco, a novela repercute um tipo de comunicação mais primitiva, vinda da oralidade, e mais duradoura do que a simples informação, porque passada adiante, de geração em geração, pelo simples fato de ser possível reconta-la sem necessidade de provas, mas pelo encantamento que produzem e pelas verdades arcaicas que carregam.

O autor explica que a figura do narrador é realizada no narrar daquele que vai e daquele que fica. Benjamin (1992) acredita que o ideal é orientar-se na Terra sem envolver-se demais com ela, ou seja, ser apenas um narrador observador, mas com uma noção ampla do mundo. Entende-se que a informação local tem mais apelo que a vinda de fora, mas um narrador transita de modo a fixar as histórias na memória, ao permitir que o leitor – ou ouvinte, já que Benjamin se refere sobretudo à tradição oral do narrar – identifique-se com a experiência. Além

disso, o narrador tem como característica a oferta de conselhos, “mais uma proposta do que a resposta a uma pergunta” (Benjamin, 1992, p. 31), para que tal diálogo faça com que as histórias continuem.

Afrânio ouve o apito de um barco. Enquanto Martim conta a história, as falas de Afrânio a completam. Discutem sobre a morte e fica claro como a tragédia do passado afetou profundamente a vida e a relação entre pai e filho. O coronel corre até a água e pede para ser levado até o barco em que está Martim, embora Cícero afirme não estar vendo nada.

Após ouvir as lembranças de Martim, Eugênio sente-se satisfeito. “É aqui que o meu destino e o do doutor se separam; quando o Velho Chico começa a terminar”, declara. Martim entende que o rio está morrendo por responsabilidade humana e que quer continuar lutando pela recuperação das águas, mas o Comandante diz que a parte dele está finalizada. “Você cumpriu o seu destino”, conclui. “Eu morri”, compreende Martim.

Há então a revelação do momento em que Martim morreu. Ele andava de moto quando foi atropelado e jogado em um barranco. Em seguida, Carlos Eduardo atirou nele.

Eugênio explica que família e amigos, aos poucos, já haviam aceitado a morte de Martim, com exceção de Afrânio, que estava em busca de dizer ao filho tudo que nunca havia sido verbalizado.

O coronel tira a peruca e joga-se na água. Quando ressurgir, parece outra pessoa – nada em seu visual remete ao tirano da fazenda. Com um cajado em mãos, caminha por dunas de areia até deparar-se com moinhos de vento.

A passagem de uma águia, assim como no capítulo 16, anuncia o embate; porém, desta vez, é interno. O Afrânio pós-banho no Rio São Francisco entra em conflito psicológico com o firme coronel Afrânio de antes. Em um surto, ele começa a atacar os moinhos de vento, o que pode ser uma referência às loucuras de Dom Quixote de la Mancha (Cervantes, 2005).

A redenção do coronel finalmente começa quando ele entende o motivo de ter chegado no ponto em que o Rio São Francisco vira mar, local que Martim queria que ele visitasse para ver como o homem podia estragar a água. “Posso fazer desse mundo sim um lugar melhor sem a sombra do coronel Saruê”, declara.

A figura de Martim sai correndo; sua alma está liberta. Assim como Afrânio está livre de seu outro eu, o Saruê tirano. Por três vezes, na

passagem, aparece uma imagem de um farol no meio da água, o que simboliza que há luz em uma direção a seguir, “o caminho do bem que guia o homem na vida” (Símbolos, 2008).

### Considerações parciais

Todos os capítulos com as mortes anunciadas em seus resumos poderiam formar uma narrativa por si só, o que faz pensar sobre a morte como elo entre as passagens do enredo: início, com a morte do Coronel Jacinto, que se endureceu, assim como Encarnação, pela dor da morte do filho mais velho; depois, vem o primeiro conflito, com a morte de Rosa. E a cada nova morte, como a de Leonor, a suposta morte de Santo e a de Martim, novos desdobramentos e recomeços são tecidos na trama, até a morte simbólica de Saruê, que simboliza o renascimento de Afrânio, após o sofrimento pela segunda morte de um filho, desta vez, Martim. É possível compreender o arco narrativo e o desenvolvimento dos personagens apenas pelo acompanhamento destes episódios de morte; há coesão.

As cenas são, em sua maioria, ao ar livre, privilegiando o brilho alaranjado de um pôr-do-sol – morte do dia; nas internas, é o jogo de luz e sombra que ganha destaque. O contraste entre luz e sombra, interno e externo, somado às paisagens e figurinos, trazem à tona a regionalidade que localiza a história às margens do São Francisco, mas dão o tom universal aos conflitos locais; angústias, medos e paixões de qualquer homem ou mulher, com forte apelo para a presença da terra, da natureza.

Emoção e sentimento são evocados nas cenas de morte por meio de metonímias (indícios de cenas em que se sugere, e não se explicita a morte que está por vir), metáforas e antíteses, que requerem a cumplicidade e participação do telespectador, que precisa ser ativo, atento e complementar as informações. Há vários níveis possíveis de leitura, pois o desvelar das camadas de cada construção de cena dependerá de repertório prévio dos leitores, como na utilização simbólica resultante da presença de animais – o galo, a águia, o peixe.

A presença da natureza nas cenas de morte revela a condição humana de seres tanto de natureza quanto de cultura, e recordam, ainda, o caos ao qual o homem está exposto, pois por mais que se criem artifícios comunicacionais, a carne perecerá: restarão apenas as memórias, materializadas na forma de narrativas, que dão conta da extensão da vida dos mortos.

O rio, personagem onipresente e preponderante na construção das imagens de morte na novela, aparece não apenas nas tomadas em grande plano geral, que sugerem a soberania da natureza sobre o homem, mas aparece como cultura, nas lendas, nas músicas, nas falas dos personagens, no enredo.

A trama de *Velho Chico*, seu enredo, é similar à de muitas outras narrativas, já contadas em outras novelas exibidas pela Rede Globo. Seu aspecto inovador está em sua poética, construída sobretudo pela direção de arte, ou seja, na linguagem usada para contar a história, carregada de elementos da oralidade e da cultura popular, o que a torna uma espécie de metanarrativa – uma narrativa que se utiliza de outras narrativas anteriores.

Destacam-se, como aspectos inovadores, sobretudo, a linguagem mestiça, na qual TV, cinema, teatro, dança, cordel, música popular, lendas, misturam-se. Também a presença de atores do cinema e do teatro, desconhecidos do grande público, e que visibilizam uma outra face do Brasil, outros costumes, outro vocabulário, outros modos de relação com a natureza. Neste sentido, há a construção de uma outra lógica, que rompe com cronologias previsíveis e modelos desgastados, na utilização de figurinos inovadores e atemporais, com a inclusão de tecidos amassados e sugestões de suor e poeira nos rostos pouco maquiados e distantes da beleza perfeita. A luz, os enquadramentos, tudo somado, rompe com o modelo convencionalmente proposto pela teledramaturgia brasileira e constrói uma poética incômoda, porque não usual, não familiar.

O estranhamento oriundo de toda poesia pode explicar, inclusive, os baixos índices de audiência de *Velho Chico*. Afinal, se poesia é razão e pensamento, e se comunicar é transformar, provocar um abalo, trata-se de uma poética desconfortável, mas necessária para ampliar os horizontes da sensibilidade dos espectadores.

Por último, sobre a morte, ainda que onipresente, é tratada, em *Velho Chico*, de modo sensível e poético, como um fenômeno de natureza e de cultura, como um elo entre os pontos da narrativa e, mais do que isto, como o elo humano: experiência inescapável e inexplicável, que nos iguala a todos; mas que, para além de sua tragicidade, revela a beleza de se viver de forma mais plena, conscientes de nossa finitude e da perenidade do narrar, pois nossas histórias, assim como as lendas em torno do *Velho Chico*, sobreviverão aos nossos frágeis corpos.

## Referências

- BAITELLO JÚNIOR, N. 2002. As Irmãs Gêmeas: Comunicação e Incomunicação. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/gemas.pdf>. Acesso em: 08/02/2018.
- BENJAMIN, W. 1992. O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov. In: W. BENJAMIN, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, p. 27-57.
- BESSA, P. 2016. Público se emociona com recurso para substituir Santo em 'Velho Chico'. Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/09/publico-se-emociona-com-recurso-para-substituir-santo-em-velho-chico.html>. Acesso em: 12/12/2017.
- CERVANTES, M. de. 2005. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo, DCL, 112 p.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. 2016. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1036 p.
- DRAVET, F.M.; CASTRO E SILVA, G. 2006. O pensamento comunicacional mediante o pensamento poético. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1592-1.pdf>. Acesso em: 13/08/2017.
- FLUSSER, V. 2007. *O mundo codificado*. São Paulo, Cosac & Naify, 224 p.
- GLOBOPLAY. 2016. Velho Chico. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/velho-chico/p/9219/>. Acesso em: 23/11/2017.
- GSHOW. 2016. Velho Chico: Personagens. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/velho-chico/personagem/>. Acesso em: 03/12/2017.
- LETRAS, M. 2003. A canoa virou. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/cantigas-populares/989737/>. Acesso em: 03/12/2017.
- LOPES, M.I.V. de. 2014. Memória e identidade na telenovela brasileira. Disponível em: [http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12\\_ESTUDOS\\_DE\\_TELEVISAO/templatexxiicompos\\_2278-1\\_2246.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiicompos_2278-1_2246.pdf). Acesso em: 03/12/2017.
- MARCONDES FILHO, C. 2004. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* São Paulo, Paulus, 111 p.
- MARCONDES FILHO, C. 2008. *Para entender a comunicação: Contatos antecipados com a nova teoria*. São Paulo, Paulus, 176 p.
- MORIN, E. 1997. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro, Imago, 356 p.
- SERTÃO, V. 2014. Roda de São Gonçalo. Disponível em: <http://www.vivaosertao.com.br/index.php/experiencias/item/24-roda-de-sao-goncalo>. Acesso em: 10/12/2017.
- SILVA, M.C.C. 2008. *Comunicação e cultura antropofágicas: Mídia, boca e paisagem na erótico-poética oswaldiana*. Porto Alegre, Sulina, 182 p.
- SILVA, M.C.C. 2010. Contribuições de Iuri Lotman para a Comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: *Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas, Volume 1*. 1ª ed., Porto Alegre, ediPUCRS, p. 273-291.
- SILVA, M.C.C.; SILVA, P.C. da. 2012. Em busca de um conceito de comunicação. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 9(16):26-35.
- SILVA, M.C.C.; SANTOS, T.C. 2015. Peregrinação, experiência e sentidos: uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela. *Revista E-Compós (Brasília)*, 18(2):1-15.
- SÍMBOLOS, D. 2008. Significado de farol. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/farol/>. Acesso em: 12/12/2017.

Submetido: 09/02/2018

Aceito: 22/03/2018