

# AS REPRESENTAÇÕES DO TRABALHO NO NORDESTE DE VELHO CHICO

## THE REPRESENTATIONS OF THE WORK IN THE NORTHEAST OF VELHO CHICO

Daniele Moitinho Dourado Valois Rios **1**

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo investigar como as representações do trabalho foram construídas e narradas na telenovela *Velho Chico* (REDE GLOBO, 2016, 21h) pelos criadores responsáveis, o autor-roteirista Benedito Ruy Barbosa e o diretor-artístico, Luiz Fernando Carvalho. Parte-se do pressuposto de que tais representações foram elaboradas de maneira a empreender um ponto de vista sobre o Nordeste, tematizando a região como um local de diversidades (naturais, culturais e humanas), de lutas (conflitos de geração, de classe e de busca por consciência política) e de grandes potenciais. A perspectiva teórica e metodológica adotada parte dos conceitos de campo, habitus e trajetória social dos agentes, desenvolvidos por Pierre Bourdieu, em associação com a abordagem problema-solução para a análise textual das telenovelas, a partir das formulações de Michael Baxandall. A investigação busca relacionar as dimensões externas da produção das representações com as dimensões internas das escolhas estilísticas autorais de Barbosa e Carvalho em *Velho Chico*, com suas tentativas de representar o Nordeste como um local de riquezas, lutas e resgate da brasilidade.

**Palavras-chave:** Telenovela. Representações. Paradigma Problema-Solução. Autoria.

**Abstract:** This article aims to investigate how the representations of the work were constructed and narrated in the telenovela *Velho Chico* (REDE GLOBO, 2016, 21h) by the creators responsible, the author-writer Benedito Ruy Barbosa and the artistic director, Luiz Fernando Carvalho. It is based on the assumption that such representations were elaborated in a way to undertake a point of view on the Northeast, thematizing the region as a place of diversities (natural, cultural and human), of struggles (conflicts of generation, class and the search for political consciousness) and great potentials. The theoretical and methodological perspective adopted part of the concepts of field, habitus and social trajectory of agents, developed by Pierre Bourdieu, in association with the problem-solution approach for the textual analysis of telenovelas, from the formulations of Michael Baxandall. The research seeks to relate the external dimensions of the production of representations to the internal dimensions of the stylistic choices authored by Barbosa and Carvalho in *Velho Chico*, with their attempts to represent the Northeast as a place of wealth, struggles and redemption of Brazilian identity.

**Keywords:** Telenovela. Representations. The problem-solution approach. Authorship.

## Introdução

*Velho Chico* foi uma telenovela de 172 capítulos exibida pela Rede Globo de segunda-feira a sábado, entre 14 de março e 30 de setembro de 2016, às 21h. Escrita por Edmara Barbosa e Bruno Luperi, com autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção artística de Luiz Fernando Carvalho, a obra foi apresentada ao público a partir do *slogan* “o seu novo romance das nove” e teve como tema central uma história de amor permeada por desencontros, conflitos e um confronto de famílias que ultrapassa gerações.

Desenvolvida com o propósito de estabelecer um “encontro com a brasilidade” a história foi ambientada no sertão nordestino e contou com gravações em cidades da Bahia, Sergipe e Alagoas. Além da rivalidade entre as duas famílias e do amor proibido entre Santo e Tereza, a obra trouxe muitas reflexões sobre temas como preservação do rio São Francisco, agricultura, sustentabilidade e coronelismo, dentre outros.

Considerando que as formas de narrar contidas nas tramas (com suas escolhas dramáticas e estéticas) são resultados diretos das posições ocupadas pelos autores no campo da telenovela, o roteirista-titular e o diretor responsável pela obra (bem como de elementos como as suas trajetórias sociais e o espaço de possíveis a que tiveram acesso no momento em que realizavam seu trabalho), o presente artigo parte do objetivo de investigar como as representações do trabalho, tema que perpassa toda a obra e se relaciona aos diferentes fios narrativos da trama, foram construídas e narradas na telenovela pelos seus criadores responsáveis.

Partindo de uma perspectiva teórica e metodológica baseada nos conceitos de campo, *habitus* e trajetória social dos agentes-criadores da trama, a análise considerou Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho como os principais responsáveis pela obra. Embora a filha e o neto do roteirista tenham figurado como os encarregados de escrever cenas e diálogos, é inegável a mão condutora de Barbosa ao longo de todo o processo. É dele a ideia original da história, os perfis dos personagens, o modo de abordar certos temas e questões.

Luiz Fernando Carvalho, por sua vez, foi mais que o responsável por transformar a história narrada em imagens e sons. *Velho Chico* é uma novela que, desde os primeiros instantes, transmitiu traços marcantes do diretor artístico, responsável pela escolha de cada um dos detalhes que apareceram na tela (do figurino ao cenário, passando pela iluminação, a trilha sonora e o ritmo da narrativa). Fez da novela um produto com a sua caligrafia e chegou, inclusive, a confrontar-se com a emissora por se recusar a fazer alterações em sua estética.

A principal hipótese com a qual trabalhamos foi a de que tais representações foram elaboradas de maneira a empreender um ponto de vista sobre o Nordeste, tematizando a região como um local de diversidades (naturais, culturais e humanas), de lutas (conflitos de geração, de classe e de busca por consciência política) e de grandes potenciais. Buscou-se abordar o Nordeste como um local cujas potencialidades e perspectivas estão diretamente associadas, justamente, à valorização do trabalho, à lida e ao suor.

O artigo fora estruturado em três tópicos. O primeiro trata das representações e sua relação com os meios de comunicação de massa, num processo em que a noção de campo, a posição ocupada pelos agentes e as características de cada produto constituem fatores determinantes. As representações são vistas aqui em associação ao paradigma problema-solução. O segundo tópico traz informações sobre a trama *Velho Chico* a partir, justamente, de pressupostos do paradigma problema-solução, apresentando reflexões sobre as trajetórias sociais de Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho, o contexto de produção da obra e os Encargos/Diretrizes com os quais tiveram que lidar para a sua elaboração. O terceiro tópico, por sua vez, apresenta a análise propriamente dita, com reflexões sobre como o trabalho (exemplificado a partir da trajetória da família dos Anjos) foi tematizado na telenovela.

## As representações e o paradigma problema-solução

Um dos primeiros teóricos a estudar as representações foi o sociólogo francês Émile Durkheim. Considerado um dos pais da sociologia, ele desenvolveu o conceito de Representações Coletivas com base em estudos sobre a religião nas sociedades primitivas. Em suas formulações, a sociedade tem como essência um conjunto de indivíduos associados em sistemas que

se diferenciam de acordo com fatores como a disposição dos seus membros pelos territórios, a forma como se organizam, os meios pelos quais se comunicam e interagem. As representações, que são o núcleo dessa vida social, “originam-se das relações que se estabelecem entre os indivíduos assim combinados ou entre os grupos secundários que se intercalam entre o indivíduo e a sociedade total” (DURKHEIM, 1970, p.33) e constituem realidades parcialmente autônomas que, uma vez instituídas, continuam a existir por si, sendo “susceptíveis de agir diretamente umas sobre as outras, de se combinar de acordo com leis que lhes são próprias” (p.32).

As representações seriam divididas em “dois níveis de fenômenos: o ‘individual’ e o ‘coletivo’, em razão da crença de que as leis que explicavam os fenômenos coletivos eram diferentes das que explicavam os fenômenos individuais” (REIS; BELLINI, 2011, p.150). Na concepção de Durkheim, o conhecimento só poderia ser adquirido na experiência social, de maneira que a vida em sociedade constituía a condição de todo pensamento organizado, e vice-versa. O indivíduo estaria sempre sofrendo pressões das representações dominantes da sociedade, que pensa ou exprime os sentimentos individuais. Em seus estudos, as representações coletivas eram encaradas como formas estáveis de compreensão coletiva que tinham relação direta com a transmissão de costumes, valores e normas; as ditas heranças coletivas dos antepassados, que acrescentariam às experiências individuais toda a sabedoria acumulada pela sociedade ao decorrer do tempo.

Segundo Durkheim (1970), os fenômenos sociais e as manifestações mais características da vida coletiva, tais como as crenças/práticas religiosas, as regras da moral e os preceitos do direito, dentre tantos outros, se “impõem” aos indivíduos. As representações teriam, assim, caráter coercitivo e grande capacidade de garantir a coesão social (uma vez que atuam na formação das consciências individuais). Exteriores aos indivíduos, elas seriam interiorizadas (e agiriam sobre os membros de uma sociedade) através da ação de entidades e agentes especializados, como as instituições de ensino, as entidades religiosas e as regras familiares.

O sociólogo da comunicação Nick Couldry, por sua vez, fornece importantes contribuições a esse debate ao tecer reflexões sobre a ordem social contemporânea. Partindo da proposta de desenvolver um modelo de compreensão mais complexo do que o apresentado por Durkheim, cuja produção bibliográfica remonta ao final do século XIX e início do século XX, Couldry (2005) busca entender “as retóricas contemporâneas da união social e o papel da mídia nelas” (p.8, tradução nossa), encarando a mídia como um processo social que, além de envolver tanto os produtores quanto os seus públicos, engloba os tradicionais meios de comunicação de massa (a exemplo da televisão, do rádio e dos jornais impressos) e “as várias plataformas digitais que usamos para nos comunicar com nossos amigos e colegas e representar estas relações sociais” (COULDRY; HEPP, 2017, p.30, tradução nossa).

Couldry figura como crucial para a abordagem aqui apresentada em virtude, justamente, de suas considerações sobre a atuação da comunicação (e das mídias) no desenvolvimento das compreensões compartilhadas do mundo social. Como ele argumenta, “os estudos de mídia têm sido lentos em abordar a questão subjacente sobre a representação: não a representação neste ou aquele texto, mas a representação no processo social geral de fazer representações (o processo de mediação)” (COULDRY, 2005, p.143). Nesse sentido, suas ideias são bastante úteis para se compreender como essas construções de significado compartilhado ocorrem na mediatizada sociedade contemporânea.

Para ele, a comunicação consiste em toda e qualquer forma de interação consciente, planejada e situada, que depende de sinais arbitrários, visto que estabelecidos socialmente. Encarar a realidade social como mediatizada significa entender que sua construção depende diretamente de práticas comunicativas, e que estas são perpassadas, em maior ou menor grau, pela mídia. A mediatização, por assim dizer, está ligada a um crescente aprofundamento da “interdependência” baseada na tecnologia, um aprofundamento que, além de estar associado à aceleração cada vez mais maior das inovações tecnológicas da mídia, faz com que ela seja sempre mais inerente às práticas culturais e às relações estabelecidas na sociedade contemporânea (COULDRY; HEPP, 2017).

Além disso, a abordagem desenvolvida pelo pesquisador chama atenção para o forte

vínculo existente entre a comunicação, as noções de tempo e espaço, os sentimentos de pertença e a criação das coletividades (nas quais se inserem, inclusive, as nações modernas). Como Couldry e Hepp (2017, tradução nossa) refletem, “desde as primeiras invenções de meios de transmissão de notícias, a mídia tem desempenhado um papel na modelagem do espaço e do território” (p.102); ela é “o principal meio de concentrar a atenção de grandes populações dispersas em torno de pontos de referências compartilhados (p.117); sendo “concebida como um meio essencial para a criação de coletividades complexas e, como consequência, as mudanças na mídia transformam a dinâmica das coletividades” (p.187).

Tratando do campo da televisão e, mais especificamente, do gênero ficcional, com destaque para as telenovelas brasileiras, Maria Immacolata Vassalo de Lopes, (2003) relaciona tais produções ao desenvolvimento de um repertório comum compartilhado que se associa diretamente ao surgimento de uma comunidade nacional imaginada (que a TV capta, expressa e, reiteradamente, atualiza). De amplo alcance em todo o Brasil, essas narrativas auxiliam a formação das identidades, orientam o consumo e constituem um dos mais importantes espaços de problematização do país.

De acordo com a pesquisadora, é mérito da televisão (e da telenovela brasileira) dar espaço para representações nas quais as diversas partes sociais se sentem contempladas, desempenhando um papel que apresenta pelo menos quatro modalidades complementares: tematização, ritualização, pertencimento e participação. A tematização está ligada às capacidades de narrar e comentar, agindo por meio de “indicadores culturais” (a exemplo de tempo, lugar, contexto e temas); a ritualização se associa à competência que o veículo apresenta de criar grandes eventos que mobilizam a coletividade; o pertencimento relaciona-se ao seu potencial de estabelecer memória comum aos diferentes grupos; a participação se conecta com a eficácia em representar e dar expressão à sociedade civil (LOPES, 2004).

Na abordagem aqui adotada, as representações contidas nas telenovelas são vistas como resultados de produções empresariais que, para serem mais bem compreendidas, devem levar em consideração o posicionamento das empresas e dos autores, aqui personalizados na figura dos roteiristas e diretores. Nesse sentido, se faz de grande valia as ideias de Bourdieu (com suas reflexões sobre campo, *habitus* e trajetória social, dentre outros) em associação ao paradigma problema-solução, aqui apresentado a partir das perspectivas de Baxandall.

Para Bourdieu, o desenvolvimento das representações está associado a questões como reconhecimento, influência e legitimidade. Em suas formulações, a sociedade apresenta diferentes campos (político, econômico, científico, artístico, dentre muitos outros), cada um formado por regras específicas e agentes (indivíduos e instituições) que ocupam diferentes posições e estabelecem disputas, estratégias e alianças para a obtenção de poder e prestígio, dentre outras condições de destaque que são garantidas através do acúmulo de capital simbólico.

Assim, o campo constitui um espaço historicamente determinado onde se estabelecem forças simbólicas e relações de poder. É “uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.)” (BOURDIEU, 1996, p.261), onde cada posição é definida por sua relação com outras posições e depende de sua situação atual/potencial na estrutura do campo, aqui entendida como a estrutura de distribuição das espécies de capital (econômico, cultural, social e simbólico, dentre outros) cuja posse influi diretamente na obtenção dos lucros específicos (como a notoriedade e o prestígio) que estão em jogo no campo. Às diferentes posições, correspondem tomadas de posição (bem como a elaboração de obras, assunção de discursos, adoção de atos etc.) específicas.

Entre as posições e as tomadas de posição, estaria atuando o “espaço dos possíveis”, entendido como uma herança acumulada pelo trabalho coletivo. Essa herança se impõe a todos que passam a atuar no campo e se apresenta na forma de conceitos, escolas e tradições que delimitam o universo e fornecem possibilidades a serem usadas em momentos específicos para a obtenção de resultados também específicos. Tais possibilidades, cabe destacar, precisam ser aceitas e reconhecidas como razoáveis por outros agentes do campo e não estão disponíveis a todos de igual forma: cada posição (e cada capital acumulado) implica um determinado conjunto de possíveis, de maneira que seria pertinente se perguntar onde certo indivíduo teria conseguido chegar se tivesse “encontrado em outro estado do campo uma oportunidade

diferente de desenvolver suas disposições” (BOURDIEU, 1996, p.265).

Estritamente ligado à noção de campo, o conceito de *habitus* foi trabalhado por Bourdieu a partir da necessidade empírica de se compreender as relações entre o comportamento dos agentes e as condições sociais nas quais estão inseridos. O *habitus* concilia a oposição aparente entre a objetividade (realidade exterior) e a subjetividade (realidade interior), evidenciando que, para Bourdieu, as ações práticas (assim como as escolhas) dos indivíduos são diretamente influenciadas por sua trajetória social (aliada à relação entre o *habitus* individual e a estrutura de um campo socialmente determinado).

A trajetória social dos agentes, por sua vez, seria constituída a partir das diferentes posições ocupadas sucessivamente no campo. Bourdieu (1996) defende que, em lugar de se observar como determinado indivíduo se tornou o que foi (ou o que é), o ideal seria perguntar como, dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas com que contou, ele chegou a ocupar (ou até a construir) determinadas posições no campo. Para se obter dados mais precisos de uma trajetória social, devem-se observar aspectos como o seu ponto de chegada no campo e a maneira como, uma vez dentro dele, traçou a sua evolução. Com base nas diferentes posições que vai ocupando e na quantidade de capital que esse agente acumula, diverso será o seu grau de autonomia, o seu direito de acesso aos possíveis mais raros e a propensão para ocupar posições novas.

Interessado em examinar obras de arte (mais especificamente, pinturas) e, a partir delas, compreender as ações humanas e as ferramentas que as fizeram do jeito que são, Baxandall (2006) parte da ideia de que “entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro, uma é considerá-lo como produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de um determinado número de causas” (p. 27). O teórico associa a elaboração das obras à tentativa de resolução de problemas, e chama a atenção para que o analista se debruce sobre a reconstrução dos objetivos e das intencionalidades nelas contidas.

Uma maneira eficaz para se empreender essa “reconstrução” seria através da utilização do paradigma problema-solução, uma ferramenta de análise que busca levantar a sucessão de elementos e fatores que interferiram no processo de produção do objeto analisado. Como sugere o pesquisador, um bom ponto de partida para a utilização dessa abordagem seria a formulação de perguntas sobre o produto, questões norteadoras que ajudem a reunir informações relacionadas a aspectos como “o porquê ele existe”; “por que se apresenta com características tais” e “quais as circunstâncias determinaram as escolhas feitas durante a sua etapa de produção”. Essas perguntas permitem que se busque, além de compreender o contexto da época, localizar o agente responsável pelas tomadas de decisão.

Reunidas as informações iniciais, uma ação fundamental é identificar o Encargo – a tarefa imediata ou objetivo principal – que o agente teve que cumprir (construir uma ponte; pintar um retrato; erigir uma catedral...). Outra tarefa indispensável é decompor esse Encargo em uma série de demandas a ele associadas, as situações/condições objetivas que devem ser superadas ou cumpridas para que essa tarefa imediata seja executada (lidar com a dificuldade de ordem tal, responder à exigência “x”...). Essas demandas são denominadas pelo teórico como Diretrizes.

Ao mencionar a existência dessas “circunstâncias”, o autor argumenta que elas se distribuem em três grupos de elementos considerados pelo agente ao elaborar suas obras: o primeiro é formado pelos materiais usados (e envolve, de certa forma, os que estavam disponíveis, mas foram deixados de lado); o segundo grupo diz respeito a aspectos relacionados à história e à tradição (os estilos vigentes, as normas e padrões que costumavam ser utilizados para se realizar tarefas similares, aos quais o autor da obra pode recorrer ou se afastar – e que se aproximam muito do espaço dos possíveis apresentado por Bourdieu) e o terceiro está associado à ordem estética (a exemplo dos gostos manifestados na época em que o objeto analisado fora produzido, que também podem ser seguidos ou não). Como cada um desses grupos apresenta uma gama de opções entre as quais o agente ativo teve que escolher, Baxandall (2006) enfatiza que é a bagagem cultural<sup>1</sup> desse agente que vai determinar sua maneira de proceder diante do

<sup>1</sup> A bagagem cultural se mostra importante não por imprimir diretamente características em um produto, mas sim, por fornecer ao seu agente a capacidade técnica e as predisposições para que ele desenvolva o seu trabalho.

Encargo, das Diretrizes e dos recursos disponíveis.

Dessa forma, elaborado com a finalidade de proporcionar reflexões sobre as intencionalidades<sup>2</sup> do autor de uma obra e as razões que o levaram a fazer determinadas escolhas (auxiliando, assim, na compreensão do estilo dessas obras), o paradigma problema-solução apresenta um interessante aspecto metodológico: embora tenha como preocupação as intenções do agente ativo que elaborou um determinado produto histórico, ele parte desse produto (e não de informações detalhadas sobre o artista) para empreender a análise. É justamente por isso que o método permite ao analista reconstruir processos criativos e compreender decisões de agentes que viveram há centenas de anos e não deixaram nenhum depoimento ou registro escrito sobre suas produções (ou a fase de elaborações delas).

Como defende Baxandall (2006), é possível reconstituir as pretensões do produtor de um objeto histórico a partir de uma relação triangular estabelecida entre as características desse objeto (a solução), o problema que ele buscou resolver (Encargo e Diretrizes) e o conjunto de possibilidades culturalmente determinadas que marcaram a sua etapa de produção. Como frisa, “só poderemos aplicar o esquema analítico que vai do problema à solução se tivermos a solução diante de nós” (p.73).

Grande estudioso da arte renascentista e da história da tradição clássica, o teórico desenvolveu várias formulações que auxiliam nas reflexões sobre o surgimento das obras e as relações sociais que elas expressam. Relações essas que podem ser mais bem compreendidas a partir do conceito de “troc”. Entendida como um modelo de permuta em que o artista produz e faz circular suas obras (e no qual a satisfação proporcionada pelos seus trabalhos resulta na obtenção de certas recompensas), a noção de troc vai bem além de uma visão de mercado: ela considera as possibilidades de escolha de um agente ao elaborar seu objeto, os diferentes tipos de retorno que ele visa obter, a posição que ocupa e o *status* que detém. Envolve, pois, tanto questões econômicas e simbólicas, quanto relações de poder. Como explica,

No mercado econômico, a recompensa do produtor é o dinheiro: o dinheiro flui numa direção e os produtos ou serviços na outra. Mas, na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, as possibilidades de sistematizar novas ideias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e – mais importante ainda – a afirmação de uma história pessoal ligada à hereditariedade artística. E também, algumas vezes, o dinheiro, que funciona como símbolo de algumas dessas coisas e como um meio de poder continuar trabalhando (BAXANDALL, 2006, p.88).

Importante, o conceito de troc tem ligações com a noção de campo de Bourdieu, mostrando que, quanto maior o nível de habilidade e reconhecimento que um artista apresenta, maiores serão suas benesses. Os atos de ousar e fazer grandes apostas estão ligados aos riscos que nem todos podem (e, às vezes, nem querem) correr.

## Velho Chico e o paradigma problema-solução

A inspiração para escrever *Velho Chico* surgiu em uma viagem que Benedito Ruy Barbosa realizou com a família na década de 1970. Em 2009, o roteirista resolveu colocá-la no papel. Fez viagens com a filha Edmara para recolher material de pesquisa e observar a vida da

---

Como o autor defende, a cultura oferece determinados hábitos, práticas e tipos de conhecimento, mas o estilo de um agente “resulta ao mesmo tempo da difusão de uma técnica numa cultura e da decisão de um indivíduo em adotá-la” (BAXANDALL, 2006, p.160).

<sup>2</sup> Ao problematizar o interesse por compreender as intencionalidades de um agente, o autor esclarece que “explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e meios” (p.162).

população ribeirinha. No ano de 2011, quando pensava em usar a ideia para a elaboração de uma minissérie, o autor chegou a desistir da proposta por constatar que qualquer abordagem do tema recairia em questões políticas. Em 2015, no entanto, o projeto voltou a ganhar forma: *Velho Chico* seria uma história de amor que iria ao ar às 18h e estrearia no segundo semestre de 2016. Em virtude dos bons resultados obtidos pela dupla em trabalhos anteriores, o nome de Luiz Fernando Carvalho já figurava como o responsável pela direção da obra.

Ainda em 2015, a Rede Globo vivenciava em suas novelas das 21h um cenário delicado que repercutiu em novas mudanças para a concepção da trama. Há 15 anos trazendo histórias ambientadas no eixo Rio-São Paulo, com destaque para as favelas e subúrbios cariocas, o dito horário nobre global vinha acumulando fracassos de audiência<sup>3</sup>. Uma crise que atingiu proporções ainda maiores diante do sucesso de *Os Dez Mandamentos*, trama bíblica de Vivian de Oliveira veiculada pela Rede Record. Além disso, no mês de setembro a obra *Sagrada Família* (nome provisório de *A Lei do Amor*, de Maria Adelaide Amaral e Vincent Villari), em fase de pré-produção para suceder *A Regra do Jogo*, foi adiada por conta de sua história repleta de referências políticas, que, segundo a emissora, esbarraria em problemas com a legislação eleitoral, visto que 2016 era ano de eleição<sup>4</sup>.

Autores de renome entraram na disputa para assinar a substituta de *Sagrada Família*, mas a escolhida foi *Velho Chico*. Mais adiantada em relação às concorrentes, já com uma aprovada pela emissora e vinte capítulos escritos, a história era uma trama rural, cujo tema traria uma renovação à faixa das 21h. Completando o quadro a seu favor, *Velho Chico* contava, ainda, com uma assinatura de peso, a dobradinha Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho, autores que, naquela conjuntura, ocupavam posições de destaque no campo da telenovela.

Benedito Ruy Barbosa começou sua carreira na televisão em 1964, como editor de *script* e supervisor, lendo novelas mexicanas e cubanas para a Colgate-Palmolive. Em 1966, escreveu sua primeira novela, *Somos Todos Irmãos*, uma adaptação que foi ao ar pela TV Tupi. Em 1971, inaugurou o horário das 18h global com *Meu Pedacinho de Chão*, educativa e bastante elogiada pelo público. Inventivo, propôs à Globo, em 1980, a realização de uma novela sobre a imigração em São Paulo. Com a recusa, procurou a TV Bandeirantes. Lançada em 1981, no horário das 18h30, *Os Imigrantes* alcançou uma média de 37 pontos, sucesso que fez com que fosse esticada ao máximo (atingindo a marca de 459 capítulos e se tornando a quarta maior telenovela da televisão brasileira). Diante do êxito, foi convidado a retornar à Globo, onde emplacou outros sucessos na faixa das seis (entre os quais, *Sinhá Moça*, adaptação literária que chegou a bater o recorde de exportação de *Escrava Isaura*).

Fascinado pelos temas regionais brasileiros, propôs novo projeto à Globo: a produção de uma novela bucólica ambientada no Pantanal. Vendo sua ideia engavetada por seis anos, resolveu apresentá-la à Manchete. Aprovada, a trama se converteu em sucesso, o que projetou a sua carreira de forma determinante e rendeu um retorno triunfal à Rede Globo: foi promovido ao horário nobre, onde poderia escrever a trama que quisesse e contar com o diretor que escolhesse, uma mudança significativa em sua posição no campo. Foi nesse retorno que se deu a produção de *Renascer* (que obteve a excelente média de 70 pontos no *ibope*<sup>5</sup>) e o estabelecimento da promissora parceria com Luiz Fernando Carvalho (dupla que voltou a se repetir com êxito no ano de 1996, quando foi ao ar *O Rei do Gado*).

Após os sucessos obtidos nas novelas do horário nobre, o autor roteirista aumentou ainda mais o seu poder de barganha e criação na emissora. Em 1999, assinou *Terra Nostra*, história que se passava em no final do século XX em São Paulo. Com direção de Jayme Monjardim, orçamento ampliado e estreia com ares de superprodução, a obra alcançou uma média de 13 pontos de audiência acima da sua antecessora<sup>6</sup>, *Suave Veneno* (Aguinaldo Silva). Mantendo-se em posição ascendente, Benedito Ruy Barbosa estreou outra trama no principal horário das

3 Segundo atestam publicações como “Mudança temática da novela das 9 era necessária, admite Schroder” e “Velho Chico marca posição logo na estreia”, ambas publicadas por Cristina Padiglione no jornal O Estado de São Paulo, em 9 e 16 março de 2016, respectivamente.

4 “Velho Chico quebrará jejum de 13 anos às 9”, Cristina Padiglione, O Estado de São Paulo, 6 de outubro de 2015.

5 “Cordel com sofisticação”, O Globo, oito de dezembro de 1995.

6 Segundo a publicação “Outra do Benedito”, de Ricardo Valladares (revista Veja, edição de 17 de novembro de 1999).

telenovelas em 2002: *Esperança*, ambientada na São Paulo dos anos 1930, dirigida por Luiz Fernando Carvalho. A obra, no entanto, não surtiu o efeito esperado. O casal formado por Reynaldo Gianechini e Ana Paula Arósio não agradou, a crítica e a audiência reclamaram do ritmo lento da história, o roteirista passou por problemas de saúde, o que contribuiu para que houvesse considerável atraso na entrega dos capítulos. A solução encontrada pela emissora foi a sua substituição por Walcyr Carrasco, num episódio que gerou desentendimentos e pouco agradou a Benedito Ruy Barbosa<sup>7</sup>.

Após esse revés, o roteirista estreou a minissérie *Mad Maria* (2004) – projeto ambientado na Amazônia que estava engavetado há mais de 20 anos na Rede Globo – e novas versões de antigos sucessos no horário das 18h – *Cabocla* (2004) e *Sinhá Moça* (2006), cujas adaptações ficaram a cargo de suas filhas, Edmara e Edilene Barbosa. Ao final de *Sinhá Moça*, o autor ainda chegou a “disputar” com Aguinaldo Silva para lançar a substituta de *Páginas da Vida* (Manoel Carlos, 2006, 21h), mas sofreu um Acidente Vascular Cerebral. Recuperado, propôs novo trabalho à Globo, mas a emissora sugeriu que ele supervisionasse mais um remake para as 18h. *Paraíso* estreou em 2009, mesmo ano em que o roteirista iniciou as pesquisas para *Velho Chico* (que teve o seu nome registrado, mesmo sem previsão de lançamento).

Em 2011, seu contrato com a emissora foi prorrogado por mais três anos<sup>8</sup>. Em 2012, disputou com Walcyr Carrasco e Manoel Carlos a autoria da substituta de *Salve Jorge*<sup>9</sup> e em 2013, a seu pedido, a releitura de *Meu Pedacinho de Chão* entrou para a fila de produção do horário das 18h. Queria escrever para não se sentir um “peso morto” e pediu que Luiz Fernando Carvalho assinasse a direção do projeto<sup>10</sup>. A ideia era fazer a novela com um número reduzido de personagens (cerca de 20). Para evitar sobressaltos, escreveu toda a trama antes da estreia. A novela foi lançada em 2014 e tornou-se sucesso de crítica. A dupla retomou uma posição de ascendência que foi potencializada pelos excelentes índices de audiência obtidos pelo Vale a Pena Ver de Novo com a reprise de *O Rei do Gado*<sup>11</sup>, veiculada pela terceira vez na Rede Globo entre 12 de janeiro a 7 de agosto de 2015.

Luiz Fernando Carvalho, por sua vez, iniciou sua carreira na televisão na década de 1980. Foi assistente de direção de nomes como Paulo José e Walter Avancini. Em 1987, começou a atuar em novelas, assinando a direção de duas tramas na Manchete (*Helena* e *Carmem*) e chamando a atenção da Globo como contratação potencial<sup>12</sup>. Já na principal emissora do país, foi escalado para as obras *Vida Nova* (Benedito Ruy Barbosa, 1988, 18h), *Tieta* (Aguinaldo Silva, 1989, 20h), *Riacho Doce* (minissérie de Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn, 1990) e *Pedra Sobre Pedra* (Aguinaldo Silva, 1992, 20h), cuja direção das cenas do Auto de Natal lhe renderam vários elogios, deram origem a um especial intitulado *Auto de Nossa Senhora da Luz* e resultaram no convite para a direção de *Renascer*<sup>13</sup>.

No prestigiado papel de diretor-geral da trama das 20h global, Luiz Fernando Carvalho primou por uma iluminação que passasse calor e umidade, buscou uma linguagem que se aproximasse da fábula (fugindo do naturalismo excessivo que vinha marcando as novelas), defendeu a valorização da cultura popular e a revelação de novos talentos<sup>14</sup>. Seu apuro estético, que exigia uma intensa adequação entre atores e personagens (resultado de um criterioso processo de preparação de elenco), e os ótimos índices de audiência obtidos pela novela fizeram com que ele se tornasse, após o encerramento da trama, “o mais disputado diretor da Rede

7 Segundo declarou aos jornalistas Rodrigo Rainho Silva (Folha de São Paulo, 30 de novembro de 2003) e Marcelo Marthe (revista Veja, 1º de abril de 2009).

8 Keila Jimenez, Folha de São Paulo, 11 de março de 2011.

9 Keila Jimenez, Folha de São Paulo, sete de junho de 2012.

10 Cristina Padiglione, O Estado de São Paulo, seis de abril de 2014.

11 Segundo informações de Keila Jimenez (Folha de São Paulo, 18 de fevereiro de 2015) a reprise de *O Rei do Gado*, iniciada em 12 de janeiro de 2015, angariou resultados extremamente positivos: além da alta repercussão na internet, a exibição obteve índices de audiência superiores aos de sua antecessora vespertina (*Cobras e Lagartos*, João Emanuel Carneiro) e do que a trama *Boogie Oogie* (Rui Vilhena), novela inédita exibida na faixa das 18h. Os bons números fizeram com que a obra de Benedito Ruy Barbosa tivesse o seu horário aumentado.

12 “Na mira”, Jornal do Brasil, 27 de julho de 1988.

13 “Luiz Fernando Carvalho”, Fernando Gerheim, 27 de junho de 1993, Jornal do Brasil.

14 “O piloto de um sonho real”, Patrícia Andrade, seis de junho de 1993, jornal O Globo.

Globo”<sup>15</sup>.

Em 1995, assinou a direção da releitura de *Irmãos Coragem* (Dias Gomes, 1995) e obteve um primeiro revés: a versão, exibida na faixa das 18h (tradicionalmente dedicado às donas de casa) não emplacou. Recusando-se em concordar que o açucarado horário das seis foi o responsável pelo fracasso da história, o então diretor artístico da Central Globo de Produções, Paulo Ubiratan, chegou a afirmar que a baixa audiência estava ligada a um erro de direção. “*Irmãos Coragem* é uma aventura romântica e não uma tragédia sul-americana. É um fracasso porque foi mal dirigida inicialmente”. E alfinetou: “Cinema é cinema, novela é uma obra coletiva e não um trabalho autoral. Ninguém pode ter a pretensão de se julgar melhor do que o produto”<sup>16</sup>. Retirando-se da obra no 20º capítulo, Luiz Fernando Carvalho voltou ao horário das 20h como diretor de núcleo de *O Rei do Gado*, registrando novo sucesso.

Em 2001, dirigiu a minissérie *Os Maias*, sucesso de crítica, mas um pouco aquém na audiência. No ano seguinte, o fracasso em *Esperança* fez com que se afastasse das novelas para se dedicar a projetos de duração mais curta e teor mais autoral, como é o caso das minisséries. Sobre o afastamento do principal produto da televisão aberta brasileira, chegou a tecer o seguinte comentário: “A empresa [Globo] está sempre me pedindo para que eu volte às novelas. Não tenho nada contra. Minha crítica é ao que as novelas se transformaram hoje, enquanto estruturas de produção. Não precisam de um diretor, de um criador, mas sim de produtores”<sup>17</sup>.

O retorno às telenovelas só veio em 2014, com a citada obra *Meu Pedacinho de Chão*, um projeto que se adequou totalmente aos seus anseios por alguns principais motivos: além de tratar-se de uma trama de Benedito Ruy Barbosa, a obra lhe daria possibilidades de criar, imprimir uma estética. Tanto, que a novela foi mais associada ao universo do diretor, do que ao do próprio criador-roteirista. O resultado foi bastante elogiado pela crítica, rendeu a Luiz Fernando Carvalho um espaço físico próprio na Globo<sup>18</sup> e animou a dupla a embarcar na produção de uma nova novela, *Velho Chico*, que estrearia no segundo semestre de 2016. Quando surgiu a proposta de antecipação da trama, o diretor se dedicava à edição da minissérie *Dois Irmãos* e aceitou interromper o trabalho para encarar a nova demanda. Sobre a minissérie, cabe abordar que, apesar da estreia em janeiro de 2017, ela fora inteiramente filmada em 2015 e serviu como uma precursora de muitas das estratégias de filmagem e iluminação utilizadas em *Velho Chico*.

Voltando à trama lançada em 2016, o Encargo dado pela emissora à dupla era bastante claro: a elaboração de uma novela rural para a faixa das 21h, que fosse capaz de retomar os índices previstos para a audiência nesse horário. Geralmente a Rede Globo costuma não intervir diretamente nas tramas, dando autonomia de criação aos seus profissionais, mas uma importante Diretriz geralmente é apresentada, e diz respeito à preocupação com a responsabilidade social, valorizando temas que façam a sociedade refletir. A demanda apresentada aos dois foi aceita, mediante algumas condições. A principal exigência de Benedito Ruy Barbosa foi atuar apenas na supervisão do texto e deixar a tarefa de escrita a cargo de sua filha e seu neto, Edmara Barbosa e Bruno Luperi<sup>19</sup>.

Luiz Fernando Carvalho, por sua vez, conhecido por ser um diretor extremamente metódico, aceitou a tarefa de se apressar para pôr a novela no ar dentro de poucos meses, desde que tivesse total autonomia na escolha da equipe e uma maior liberdade de criação. É sabido que o diretor tem grandes preocupações autorais nas obras que assina, e tais cuidados costumam passar por etapas das quais não abre mão: a revelação de novos talentos; a realização de grande número de gravações nos ambientes onde as tramas se passam – no caso de *Velho Chico*, o Nordeste; a composição quase que artesanal de figurinos e elementos cênicos; além da etapa de preparação de elenco. Nesse sentido, além da atuação de membros de três gerações da família Barbosa, *Velho Chico* contou com uma equipe que vinha sendo formada há anos no

15 “Carvalho vira diretor dos sonhos da Globo”, Folha de São Paulo, nove de março de 1994.

16 Depoimentos extraídos da publicação “A polêmica do fracasso”, jornal O Dia, 12 de março de 1995.

17 Trecho extraído de entrevista dada ao jornalista Audrey Furlaneto, do jornal Folha de São Paulo, em 12 de setembro de 2010.

18 Um galpão oito mil metros quadrados com teto de zinco e quase sem paredes, onde eram realizados – além dos ensaios e da preparação de elenco – todos os trabalhos relativos à elaboração de suas obras (figurino, cenografia, produção...). Keila Jimenez, Folha de São Paulo, 12 de agosto de 2014.

19 Cristina Padiglione, O Estado de São Paulo, 13 de março de 2016.

Galpão de Luiz Fernando Carvalho no PROJAC.

Além das demandas da emissora e dos desafios que compõem a confecção das telenovelas desse horário, *Velho Chico* contou com outras expectativas e projetos dos próprios autores. Talvez a principal delas tenha sido o “resgate da brasilidade”, marcado por um encontro com um Brasil profundo, uma questão recorrente tanto para Benedito Ruy Barbosa, quanto para Luiz Fernando Carvalho. Tal “filosofia” deveria estar expressa na narrativa mobilizada pelo roteiro (com seu intuito de abranger o conjunto de contradições e complexidades do Brasil) e no produto audiovisual exibido.

A própria escolha do rio São Francisco como tema da história indica diretamente esse propósito: o Velho Chico, personagem central da trama, representa o rio da integração nacional, que atravessa diferentes estados do país e se relaciona com uma diversidade cultural, um imaginário multifacetado e uma sucessão de temas, articulando questões que vão desde a crise hídrica e a produção energética, aos cuidados com o solo e as matas ciliares, a agricultura, a sustentabilidade, os antigos e novos modelos de produção. Como Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho sempre fazem questão de frisar, essa é uma novela para pensar o Brasil.

Nessa busca pelo Brasil profundo, representado pelo rio e pelo sertão, o diretor passou meses viajando pelo São Francisco para escolher locações e fazer testes de elenco. Seu intuito era aproveitar ao máximo as características da paisagem e as potencialidades da região. Sua equipe procurou profissionais locais (atores, pedreiros, carpinteiros, artesãos...) para atuarem no projeto. O elenco, composto em sua maioria por atores de diferentes estados nordestinos, também foi levado à região para melhor se integrar ao ambiente e aos sotaques locais. Houve uma preocupação em gravar o maior número possível de cenas na própria região. Com o intuito de executar esse projeto artístico em circunstâncias consideradas emergenciais, optou-se por um número reduzido de personagens, cerca de 30.

Além disso, uma importante Diretriz abraçada por Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho foi o drama amoroso melodramático e a trama centrada na família (com saga de gerações), características bem marcantes da obra do roteirista. Percebe-se, ao assistir a telenovela, que a proposta era trazer de volta a fábula ao horário nobre, com fantasias ancoradas em críticas sociais. Uma mescla entre o sertão dos noticiários, com seus problemas econômicos, sociais e ambientais (e as questões que eles suscitam), e o sertão do folclore, do imaginário popular.

## As representações do trabalho em *Velho Chico*

Em *Velho Chico*, a exemplo do que ocorre em outras obras da parceria Benedito Ruy Barbosa e Luiz Fernando Carvalho, temas como o trabalho foram extremamente valorizados. As imagens de trabalhadores (na lida no campo, nos galpões das fazendas, no cais ou na feira), por exemplo, costumam estampar muitas das passagens de cena. Na trama propriamente dita, todos os personagens (a exceção de Encarnação e de Iolanda, que ao final da primeira fase da história renunciou à carreira de cantora para viver ao lado de Afrânio) desenvolvem algum tipo de trabalho ou atividade. E mais até do que isso, além de todos trabalharem, há uma necessidade do texto em ressaltar a importância desses trabalhos, que levam a um caminho que vai além da obtenção do sustento: *Velho Chico* faz questão de deixar claro que é o trabalho quem traz a dignidade do homem.

O personagem Martim, por exemplo, chega a ser injuriado pelo pai em vários momentos. O coronel tenta humilhá-lo, chamando-o de vagabundo. Mas ele tem sim uma ocupação. Saiu de Grotas, estudou e tornou-se fotógrafo, jornalista, correspondente de guerra. Ganhou até o prêmio Pulitzer por uma fotografia tirada em um conflito na África. O rapaz, inclusive, chega a se incomodar quando está hospedado de favor na casa de Chico Criatura. Como comentou com o dono do bar, no capítulo 87, “estou precisando trabalhar”. Chico se surpreende. “Trabalhar para quê? Você não é herdeiro?”. Martim nega. “Não sou herdeiro de nada. Desde os 18 anos, quando saí de casa, eu não dependi de um centavo do coronel. Disso eu tenho orgulho”.

Além disso, é marcante na obra a concepção de que a consciência do valor desse trabalho é um importante passo para se pôr fim a muitas formas de exploração. Uma ideia es-

tampada em muitos diálogos e nos fios narrativos que se relacionam à trajetória de vários personagens. Outros aspectos bastante fortes em *Velho Chico* são a oposição entre os bons e os maus patrões; e o conflito entre o trabalhador (e suas organizações, como as cooperativas) e os interesses dos latifundiários produtores de fruta para exportação etc., confrontos que perpassam toda a obra.

O coronel Jacinto, da primeira fase, era um exemplo de patrão paternalista. Explorava os seus trabalhadores (e os pequenos produtores de quem comprava o algodão), mas não deixava de atendê-los em caso de necessidade, dando comida, assistência médica e remédios. Os funcionários, que não se davam conta de estarem em uma relação de trabalho abusiva, apegavam-se aos pequenos “favores” prestados e tinham verdadeira adoração pelo patrão. O assistencialismo do coronel abarcava também as obras da igreja, às quais dava vultosas contribuições (aspectos lembrados em mais de uma ocasião por personagens como Encarnação e padre Romão).

Assumindo os negócios da família com a morte do pai, Afrânio se tornou um empregador ainda mais rígido (e hipócrita). Fingia ter apressado pelos funcionários (a quem se referia como “meu povo” e chegava até a dizer que os via como filhos), mas não hesitava em aumentar desordenadamente suas cargas de trabalho (no capítulo 9, por exemplo, ele afirma a Clemente que iria ampliar a produção sem aumentar o número de trabalhadores. “Quem colhe um pé, colhe dois. Quem colhe dois, colhe quantos eu mandar”, destacou). Fingia tratá-los como membros da família, mas não tolerava aproximações.

Capitalista, ele modernizou a produção da fazenda Grotas e desenvolveu toda uma estrutura política para sustentar seus negócios e propriedade de terras. Tornou-se referência na exportação de frutas e levou a família para trabalhar com ele: Maria Tereza era responsável pelo controle e pela exportação; aspirava que o neto Miguel se tornasse o seu herdeiro, substituindo-o como o novo Saruê quando se aposentasse; o genro Carlos Eduardo, deputado, cuidava dos seus interesses ante a bancada ruralista e o Congresso; e a sua maior decepção foi ver que o filho Martim lhe virou as costas, se recusando a seguir os seus passos.

A sua intransigência se estendia dos funcionários aos familiares, não aceitava sugestões ou contestações. Gostava de gritar que foi sozinho que ampliou o patrimônio deixado pelo pai. Na reta final da novela, quando perdeu o controle de tudo e se viu só na fazenda (os filhos e o neto se afastaram dele; a mãe, que concordava com os seus métodos, morreu; e até Iolanda desistiu de tentar lutar pelo relacionamento que tinham), Carlos Eduardo assumiu o comando dos negócios e revelou-se um patrão ainda pior, capaz de humilhar funcionários e de agir com violência e trapaça contra os que atravessassem o seu caminho.

Na fazenda Piatã, principal concorrente da fazenda Grotas, tudo funcionava de forma diversa. Capitão Rosa e a esposa Eulália eram justos e contrários a toda e qualquer forma de exploração. Tanto, que quando a família do retirante Belmiro foi levada até lá pelo padre Romão, o dono da casa se sentiu incomodado: a colheita do algodão já estava praticamente terminada e ele não tinha condição de arcar com novos funcionários. Não achava justo que um trabalhador labutasse apenas por casa e comida. Ao passo em que a relação das duas famílias foi se estreitando e o vaqueiro se tornou o braço direito dos donos da propriedade, sua fidelidade e dedicação também foram recompensados: já viúva, Eulália transformou Belmiro em seu herdeiro.

Na segunda fase da trama, quando a Piatã se transformou em produtora de uvas, mais uma diferença notável às práticas da fazenda Grotas: enquanto o coronel Saruê resistia terminantemente a dar qualquer tipo de capacitação aos seus funcionários, diálogos entre Santo e a filha Olívia dão mostras de que eles costumavam dar treinamentos aos seus trabalhadores, sobretudo no que tange às práticas de segurança e ao uso adequado dos defensivos. E foi justamente por sua trajetória tão fortemente ligada ao labor que optamos, por razões de espaço, observar mais detidamente o caso da família dos Anjos e sua relação com o trabalho no campo (em detrimento de outros segmentos do proletariado que compõe a pequena Grotas do São Francisco, como é o caso das rendeiras, dos pescadores, das empregadas domésticas, dos jagunços e dos artistas populares).

A história da família dos Anjos tem na valorização do trabalho (e da terra) um dos seus

elementos centrais. A trajetória deles começa ainda no primeiro capítulo da trama, no sertão de Pernambuco. Piedade está grávida e o casal assiste os vizinhos e amigos, um a um, abandonarem suas terras para fugir da seca. Por ela, eles iriam junto. Se preocupa com o destino da criança. Belmiro quer ficar. Não acha certo eles abandonarem tudo o que levaram uma vida para construir, cada palmo daquelas terras tem o suor do rosto e o valor do trabalho deles. No capítulo seguinte, Piedade dá à luz. Com Santo nos braços, insiste para ir embora. O homem aceita, a muito contragosto. Depois de mais de dois meses viajando pela caatinga, eles chegam à cidade de Grotas do São Francisco e pedem socorro a padre Romão, na igreja.

No capítulo 4, o religioso leva o casal à fazenda Grotas e pede para falar com Afrânio. O coronel pergunta como pode ajudar. Comida? Uma esmola? O padre se ofende. Eles estão em busca de trabalho. Serviço temporário que seja. O coronel se recusa e eles se dirigem à fazenda Piatã. Eulália se anima. Quer contratar a mulher para ajudá-la na casa e dar de mamar à pequena Luzia, recém-adotada pelo casal. O marido cede. Piedade fica feliz, mas Belmiro está desconfiado. Sobretudo depois que ouve o capitão Rosa falar ao padre que a mulher até vai ter serventia, mas não sabe o que fazer com o homem. Praticamente todo o algodão da fazenda já foi colhido, não há mais serviço. De qualquer forma, casa e comida não irão faltar. O padre insiste que o sujeito está atrás de trabalho, não de esmola. Sugere que o capitão converse com ele para achar uma solução, mas vá com jeitinho. O homem é pobre, mas tem brios. Se ele sentir que está vivendo de esmola, não vai aceitar.

Belmiro decide deixar a esposa na fazenda e seguir viagem até arranjar serviço. Tem que trabalhar. Piedade explica que ele vai conseguir emprego é por lá, enquanto ela trabalha na casa. Belmiro retruca. Não tem serventia nenhuma por lá e não vai viver encostado em mulher. O personagem tem plena consciência de que a dignidade do homem vem é do trabalho e da sua capacidade de sustentar a família. Ele não ficaria bem vivendo de favor às custas do emprego da esposa.

Na madrugada, ele se prepara para seguir viagem. Quando está indo embora, avista Clemente e outros jagunços ateando fogo ao galpão da fazenda. Tenta avisar ao capitão. Grita por ele, toca o sino e é agredido. Ernesto Rosa ouve o barulho e vai até lá, mas não consegue salvar a produção. Belmiro é examinado pelo médico e fala que viu Clemente liderando o ataque. Quando se sente melhor, diz que está de partida. Precisa ir embora atrás de emprego. Não pode escorar a sorte da sua família na caridade dos outros, salienta. O capitão é bem claro: ninguém ali está falando em caridade. Belmiro vai trabalhar para ele.

Belmiro permanece na fazenda e estabelece parceria com o novo patrão. O vaqueiro entende da luta, do suor, do esforço. O capitão é idealista, levanta bandeiras. Quando Belmiro fala que, lá de onde vem, essa história não ficaria por isso mesmo, Rosa profere palavras que ficarão marcadas em toda a trajetória da família dos Anjos: “matar não resolve nada não, só complica a vida da gente ainda mais. A única forma de acabar com o predador, é acabando com a presa. E, no caso dos de Sá Ribeiro, é a ignorância desse povo todo. Essa gente vive das migalhas que recebe. Eles não têm noção dos direitos que têm, não sabem do valor do trabalho deles. Eles sobrevivem de cabeça baixa e olhos vendados, como se fossem jumentos que trabalham por capim. Aqui, o que a gente tem que matar, não são as pessoas. É a soberania dos de Sá Ribeiro” (capítulo 6).

No mesmo capítulo, Belmiro sugere que o capitão invista em outras culturas. Aquelas terras são boas e têm água em abundância. O patrão pode plantar o que quiser, não precisa ficar só no algodão. Garante que vai trabalhar duro e pode ajudar também na criação de animais. O capitão pensa na sugestão do novo amigo e conclui que ele lhe vai ser muito útil, mas não é domando bicho, é domando gente. Belmiro é homem da terra e pode falar com os produtores de igual para igual. Há muitos deles que ainda o olham com desconfiança, talvez por ele ser o maior produtor da região.

Esse papel de liderança desempenhado por Belmiro ante os produtores vai sendo estabelecido, sobretudo após o assassinato do capitão. Ele se torna o braço direito de Eulália. Passa também a se reunir com os outros produtores, salienta a importância de diversificarem a produção, de se unirem em uma cooperativa para ficarem mais fortes, de se atentarem para o valor do próprio trabalho.

Belmiro vai em busca de financiamento para a prática da agricultura irrigada na fazenda Piatã. Pretende começar a produzir frutas e dar um passo à frente do Saruê. Sabe que enquanto insistir no algodão, vai se deparar com a concorrência desleal do coronel. Tenta estimular os outros produtores a fazerem o mesmo. No entanto, uma bala disparada por Cícero no capítulo 16 interrompe a sua trajetória. O vaqueiro tem o coração atingido e morre. Ele voltava com os filhos da fazenda Grotas, após uma tentativa frustrada de selar a paz entre as duas famílias propondo o casamento de Santo e Tereza. Santo se sente culpado e jura se vingar (todos acham que o coronel foi o responsável pelo crime), mas padre Romão aconselha o rapaz: a vingança não irá honrar a memória de Belmiro. Santo tem é que fazer o que o pai faria: trabalhar. Ele deve honrar a memória do pai com as mãos sujas de terra, não de sangue. Liderar a fazenda em uma luta pacífica, como fez Belmiro e o capitão, antes dele. Onde se plantou o ódio, Santo deve colher a esperança.

Ao final do capítulo, o gerente do banco vai procurar por Eulália: o financiamento do projeto de irrigação, pelo qual Belmiro lutou tanto, finalmente saiu. Ela fica reticente, não sabe se vai ter pulso para levar tudo adiante e cogita vender a fazenda, mas Santo se dispõe a ajudá-la. Fala que o financiamento chegou na hora certa, justo quando a praga de bicudo atacou e eles vão ter um prejuízo grande. É a hora deles derrubarem todo o algodão e prepararem a terra para o cultivo das frutas, só falta é a coragem. Eulália teme que ele tenha o mesmo fim que Ernesto e Belmiro. Santo implora. O que ele quer não é vingança, é justiça.

E assim, Santo mergulha num trabalho incessante, uma luta pacífica que vai acompanhá-lo durante toda a trama. Enquanto Bento treina tiro para vingar a morte do pai, o irmão mais velho acorda cedo todos os dias para ir à lida. Derruba todos os pés de algodão e começa a plantar as mudas de uva, dando um novo rumo para a fazenda. Decidido quanto à importância de se aliar aos outros produtores, se reúne a eles, no capítulo 18. Agora, mais do que nunca, eles precisam se unir. Propõe que eles fundem uma cooperativa. Diz que não jogaria a vida fora correndo atrás de vingança, mas passaria ela inteira lutando por justiça. Matar o coronel não vai trazer o pai de volta, mas livrar o povo do cabresto do coronel honraria a alma de Belmiro.

No capítulo 25, *Velho Chico* adentra uma nova fase. O sonho do capitão Rosa e de Belmiro finalmente saiu do papel. A cooperativa fora criada, mas o destino dado a ela foi bem diferente do que eles idealizaram. Os produtores não querem cooperar uns com os outros. Além disso, elegeram um presidente negligente, que perdeu prazos de financiamento. O índice de inadimplência está alto e muitos compradores suspenderam pedidos alegando queda na qualidade das frutas. Sócio fundador e grande entusiasta do projeto, Santo está desiludido. Resolveu se afastar para cuidar dos próprios interesses. A filha mais velha, Olívia, não se conforma. Acha que, enquanto o pai se mantiver omissivo, a situação só vai piorar. Ela acredita na cooperativa como o melhor caminho para livrar os produtores da exploração do coronel Saruê, mas sabe que isso só vai ser possível com a atuação de Santo.

O pai da moça só resolve voltar para a cooperativa no capítulo 32, depois que um dos cooperados quebrou o contrato assinado e vendeu suas frutas ao coronel Saruê. Os ânimos se exaltaram e os outros produtores chegaram a virar o caminhão com a carga do homem na estrada. Para mediar o conflito, Santo exigiu que o presidente renunciasse ao cargo. Só assim ele poderia assumir a briga grande (e judicial) que estava prestes a ser travada com o coronel. No entanto, sua assunção à presidência propriamente dita não aconteceu de forma tão automática: sabendo que o contrato que o produtor havia assinado poderia complicar sua situação na justiça, o coronel Saruê mandou que Cícero e outros capangas ateassem fogo à cooperativa e destruíssem todos os seus documentos.

Após todo um trabalho de reconstrução do local, Santo finalmente assumiu a presidência. Em seu discurso de posse (capítulo 49), o protagonista reafirma a importância do trabalho e a forma como costuma associá-lo à busca por justiça. “Não é a primeira vez que a gente sofre na mão desses canalhas, também não vai ser a última. A minha vida inteira eu lutei por justiça, até entender que nesse país a justiça é direito de poucos. Então, eu entrego para Deus, para a justiça dele, cobrar por isso. Porque a minha eu faço aqui, na lida, na terra. Se o trabalho que a gente está fazendo está incomodando tanta gente, é porque a gente está no caminho certo, está fazendo direito. Porque, como dizia meu pai, Belmiro dos Anjos, só árvore que dá fruta é que leva pedrada. Essa cooperativa nasceu para ajudar o povo a poder plantar e a desfrutar do

que colhe, desfrutar do seu esforço. E nunca foi só isso não, pois a cooperativa idealizada por painho, pelo capitão Rosa, era movida pela esperança de um mundo melhor, mais justo. Não para um só, para todo mundo. Foi isso que eles me ensinaram, que a gente não pode ter justiça se não lutar por ela do jeito certo”.

Com o trabalho desenvolvido na cooperativa, Santo vai além da comercialização de frutas sem o intermédio do coronel. Ele consegue financiamento para que os produtores possam desenvolver suas atividades e põe em prática projetos que visam trazer dignidade e autonomia ao homem do campo (como é o caso do projeto de agricultura sintrópica, idealizado por Olívia e Miguel). O projeto tinha como um dos objetivos auxiliar os pequenos proprietários a produzir em suas próprias terras. Tirar delas o sustento das suas famílias e o valor do próprio esforço, em lugar de terem sua mão-de-obra explorada nos latifúndios, como era o caso da fazenda do coronel. Apesar da sucessão de ataques sofridos, a cooperativa se manteve de pé e cumpriu seus objetivos: ajudou muitos personagens da trama e transmitiu aos telespectadores a importância de os produtores, sobretudo, os pequenos, se unirem para ficarem mais fortes e menos suscetíveis aos abusos e opressões.

Apresentando uma trajetória exemplar a todos os que assistem à trama, a história de trabalho da família dos Anjos também está intimamente ligada à preocupação ambiental. Pioneira no uso da irrigação e na produção de frutas na cidade de Grotas, a fazenda Piatã também foi a primeira a reciclar seus conceitos e investir na prática de uma agricultura que prima pelo uso consciente dos recursos naturais, visando a preservação do solo e das águas do São Francisco. E foi graças à atuação da família, com o seu trabalho duro no campo e a busca pelo respeito ao meio ambiente, que a pequena cidade se transformou em referência em sustentabilidade e perspectiva.

## Considerações Finais

Ambientada numa pequena cidade do interior do sertão cuja economia era voltada, sobretudo, ao agronegócio e à agricultura familiar, *Velho Chico* dedica grande atenção à vida e ao trabalho do homem do campo, com seus problemas, dificuldades e perspectivas. Dá enfoque às relações de exploração a que muitos trabalhadores/produtores rurais são submetidos, mas aponta também possíveis caminhos para lhes trazer mais autonomia (como é o caso da organização em cooperativas). Mostra as práticas da agricultura convencional – e o quanto ela pode ser nociva ao solo e à água – mas destaca também, de forma quase que pedagógica, jeitos de inserir mais sustentabilidade ao trabalho no campo. Além disso, apesar do grande destaque dado aos trabalhadores rurais, nota-se na obra uma preocupação em retratar muitos outros segmentos do proletariado que compõem a pequena Grotas de São Francisco, como é o caso das rendeiras, dos pescadores, das empregadas domésticas, dos jagunços e dos artistas populares.

Na trama, o trabalho é um importante caminho para que o homem obtenha a dignidade. Foi o trabalho duro (e a honestidade) que levou a família do retirante Belmiro – tão sem perspectivas no início da trama – a uma posição de destaque e respeito em Grotas do São Francisco. Foi também o trabalho a principal arma que eles escolheram para lutar contra os desmandos e todas as injustiças a que foram submetidos pelos vilões da história. Ademais do exemplo dado pelas trajetórias dos personagens, havia as mensagens transmitidas de forma ainda mais direta. Foram vários os diálogos e falas em que os personagens propalavam, em alto e bom som, o quanto o labor e o suor eram fundamentais para a integridade humana.

Foi o trabalho árduo (associado à consciência ambiental) que fez com que Miguel, ao final da trama, conseguisse implementar o projeto de sintropia que trouxe mais dignidade aos pequenos produtores do município, que passaram a sobreviver do cultivo nas próprias terras em lugar de serem explorados pelos coronéis. E mais até do que isso. Ele conseguiu melhorar a qualidade dos solos, recuperar o rio e, num espaço de cinco anos, ergueu uma agrofloresta em uma área antes considerada um “cemitério de sal”, transformando a cidade em referência em sustentabilidade. Criou um paraíso de qualidade de vida e boas perspectivas em pleno sertão nordestino. Mostrou que a caatinga é um bioma rico, que o Nordeste é uma região promissora

e que o trabalho árduo, a valorização do conhecimento e a consciência ambiental são os principais caminhos para se obter um futuro mais digno e próspero a todos.

## Referências

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros / Michael Baxandall. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COULDRY, Nick. **Media rituals**: a critical approach. New York: Taylor and Francis e-Library, 2005.

\_\_\_\_\_; HEPP, Andreas. **The Mediated Construction of Reality**. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press, 2017.

DURKHEIM, Émile. **Sociologia e Filosofia**. – 1.ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1970.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: **Comunicação & Educação**, São Paulo, (26): 17 a 34, jan./abr. 2003.

\_\_\_\_\_. Televisões, nações e narrações: para uma revisão das identidades culturais em tempos de globalização. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.61, p. 30-39, março/maio 2004.

REIS, Sebastiana Lindaura de Arruda; BELLINI, Martha. Representações Sociais: Teoria, Procedimentos Metodológicos e Educação Ambiental. **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences, Maringá, v.33, n.2, p. 149-159, 2011.

Recebido em 7 de agosto  
Aceito em 27 de agosto