



Ana Paula Gonçalves de Almeida

***Vale Tudo* e seu período histórico – telenovela em tempos de censura e abertura política: a mistura entre a liberdade, a esperança e a descrença de um Brasil melhor**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro
Julho de 2020



Ana Paula Gonçalves de Almeida

***Vale Tudo* e seu período histórico – telenovela em tempos de censura e abertura política: a mistura entre a liberdade, a esperança e a descrença de um Brasil melhor**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof.^a Cláudia da Silva Pereira

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Gabriel Chavarry Neiva

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Mauro Corrêa Lima

Rede Globo

Prof.^a Rosane Svartman

Raccord Produções Art.Cin.Ltda

Rio de Janeiro, 07 de julho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Ana Paula Gonçalves de Almeida

Graduou-se em Jornalismo pela Faculdade Hélio Alonso (Facha) em 2005. Participou de diversos congressos e festivais de cinema e televisão, tendo atuado na área de programação de televisão e análise de conteúdo de programação cinematográfica. Em 2015, concluiu o mestrado em Mídia e Cotidiano na Universidade Federal Fluminense (UFF) e é membro do grupo Narrativas Ficcionalis, dirigido por Tatiana Siciliano, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Ficha Catalográfica

Almeida, Ana Paula Gonçalves de

Vale Tudo e seu período histórico, a telenovela em tempos de censura e abertura política : a mistura entre liberdade, esperança e descrença em um Brasil melhor / Ana Paula Gonçalves de Almeida ; orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano. – 2020.

192 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2020.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social - Teses. 2. Telenovela. 3. Vale Tudo. 4. Brasil. 5. Identidade nacional. 6. Redemocratização. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

Muitas foram as pessoas e instituições que me ajudaram na idealização deste trabalho.

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Tatiana Siciliano, que, com toda a sua generosidade e apreço, soube conduzir-me por entre as minhas muitas dúvidas ao longo do percurso; o aprendizado ao seu lado foi fundamental para a minha formação. Obrigada pela paciência, pela atenção e pelo respeito ao longo de todos esses anos, por confiar mais em mim do que eu mesma, sempre.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pelo apoio financeiro por meio de concessão de bolsa durante parte do doutorado.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), que me acolheu desde o ingresso até o final do caminho. Expresso aqui toda a minha gratidão ao Departamento de Comunicação Social, a todos os seus funcionários e ao seu corpo docente. Um agradecimento especial à Marise Lira, com quem eu sempre pude contar, e à Cláudia Pereira, outra professora muito especial em minha vida, um grande exemplo com quem muito aprendi: obrigada por me avisar (antes mesmo do *e-mail* oficial) que eu havia ingressado no programa, jamais esquecerei aquele momento de um sonho realizado.

Sonho que chegou quase junto do meu maior sonho, a chegada do meu filho, Pedro. Aqui, fugindo às regras de agradecimentos formais, preciso agradecer ao carinho de um verdadeiro comitê informal, unido pelo carinho para me ajudar a seguir em meio ao caos maravilhoso da chegada de um bebê: Cláudia Pereira, Tatiana Siciliano, Marise Lira, Marcella Azevedo e Olga Bon, vocês foram incríveis, muito obrigada por facilitarem com tanto afeto aquele momento.

Aos professores Cláudia Pereira e Gabriel Neiva, pela generosidade em seus comentários e pelas contribuições em minha qualificação, que muito auxiliaram a construção e o formato deste trabalho e seguirão auxiliando em minha banca final. Uma banca de doutorado sempre me soou um tanto amedrontador, mas tive a sorte de me sentir acolhida por todos que estão nesta delicada situação de avaliar meu trabalho. Agradeço a honra de ter o professor Mauro Alencar, a quem já tive a sorte de dizer, em outras oportunidades, a importância de seu trabalho no meu estudo. Jamais esquecerei a generosidade e o carinho nos intercâmbios que mantivemos. Agradeço também à Rosane Svartman, por aceitar o convite e engrandecer minha banca com sua experiência e sabedoria.

Aos amigos de sempre, que sabem o quanto sonhei com este caminho, e aos amigos que fiz no meio do percurso acadêmico, em especial à amiga Maria Carolina Medeiros, com quem tive o prazer de dividir o estágio de docência. Ao final daquela experiência, recebi um grande e inesperado presente: uma amizade tão rara e preciosa.

Ao meu amor, Gustavo Almeida, meu melhor amigo e a melhor escolha que já fiz em minha vida, não tenho como agradecer sua ajuda na realização deste trabalho. Agradeço por compartilhar a aventura de um bebê em meio a um doutorado, por suportar meus momentos de nervosismo e estar sempre ao meu lado.

À minha mãe, sem quem – literalmente – não haveria tese, pelos dias dedicados ao meu filho para que eu pudesse escrever, por tantos sacrifícios feitos por mim, não apenas ao longo do doutorado, mas em toda a minha vida. Sem você, não estaria agora escrevendo estas palavras, obrigada por me dar a vida e o amor necessário para realizar meus sonhos.

Por fim, agradeço ao meu filho, Pedro, que chegou para me fazer compreender todos os clichês sobre o amor imensurável, e à Duda, que me apresentou este amor antes mesmo que eu me tornasse mãe, me dando a alegria de ser parte fundamental na minha vida. Dedico este trabalho a vocês dois, meus amores.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Almeida, Ana Paula Gonçalves de; . Siciliano, Tatiana Oliveira. **Vale Tudo e seu período histórico, a telenovela em tempos de censura e abertura política: a mistura entre liberdade, esperança e descrença em um Brasil melhor.** Rio de Janeiro, 2020. 192p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese estuda a representação do Brasil e da identidade nacional nas telenovelas das 20h da TV Globo (programa de maior audiência da época na televisão brasileira) no período entre o final da ditadura militar e a volta da democracia por voto direto, que aconteceu em 1989, tendo o debate sobre as eleições para presidente da República e a Constituinte de 1988 como panos de fundo. Discute-se aqui a telenovela com base na formação da identidade brasileira e ainda a sua relevância durante a consolidação da televisão no Brasil, assim como as suas mudanças ao longo do tempo, pois elas interferem na forma como o espectador pensa e assiste a este produto. A telenovela *Vale Tudo* foi escolhida como recorte não apenas por ter sido exibida em uma época importante da vida social e política do país, mas por ser considerada um clássico: ela discute a ética e as questões pungentes na estrutura brasileira, tais como o “jeitinho brasileiro”, o patrimonialismo, o crime do colarinho branco, dentre outras questões que fazem parte da história nacional. Com três reprises em pouco mais de trinta anos, ela vai ao ar pela primeira vez no ano da constituinte e termina no início do ano em que o brasileiro elege o seu primeiro presidente pós-ditadura militar. Além disso, ela foi – juntamente com outras novelas do mesmo período histórico – uma das últimas a passar pelo departamento de censura do governo. No intuito de responder à hipótese levantada por esta tese de que a novela *Vale Tudo* é um clássico, foram utilizados dois recursos. Primeiro, uma decupagem geral da obra: análise dos personagens, resumo da trama, diálogos importantes, trilha sonora e principais temas tratados. Segundo, as reprises, em especial a de 2018 em comemoração aos trinta anos da trama. As críticas positivas e a adesão do público nas redes sociais comprovam que, mesmo com questões tecnológicas e de forma narrativa um tanto diferentes das atuais, a novela seguiu tendo relevância para o brasileiro. A partir de todas essas narrativas, ao final deste trabalho, comprova-se a importância desse produto de ficção ao retratar o Brasil e os dois lados que permeiam o imaginário nacional (o do brasileiro honesto e o daquele que não compreende os preceitos da ética),

pensando-se igualmente o papel e a importância das telenovelas na construção da nacionalidade a partir da década de 1960.

Palavras-chave

Telenovela; *Vale Tudo*; Brasil; Identidade nacional; Redemocratização.

Abstract

Almeida, Ana Paula Gonçalves de; . Siciliano, Tatiana Oliveira. **Vale Tudo and its historical period, the soap opera in times of censorship and political openness - the mixture of freedom, hope and disbelief in a better Brasil.** Rio de Janeiro, 2020. 192p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This doctoral thesis studies the representation of Brazil and the Brazilian identity in *telenovelas* broadcasted daily by TV Globo at 8 p.m. (the program with the highest audience rates at the time in Brazilian television) during the period that ranges from the end of military dictatorship to the return of democracy by direct vote (1964–89), having the debates on the election for president of the Republic and the 1988 Constituent Assembly as the background. This text analyses the formation of the Brazilian sense of identity through the study of *telenovelas*, and its relevance throughout the consolidation of television in Brazil. Changes the *telenovelas* underwent over time are also studied, as they interfere with how the viewer thinks and watches this product. The soap opera *Vale Tudo* was chosen as a study case not only because it was broadcasted during an important time in the country's social and political life, but also because it is considered to be a timeless classic: it discusses ethics and poignant issues in the Brazilian structure, such as the Brazilian “*jeitinho*”, patrimonialism, white collar crime, among other issues that are part of national history. With three reruns in thirty years, it airs for the first time in the year of the Constituent Assembly and ends at the beginning of the year in which Brazilians have their first democratic election after the military dictatorship. In addition, *Vale Tudo* was—along with other contemporary *telenovelas*—one of the last soap operas to pass through the government's censorship department. In order to prove that *Vale Tudo* is a timeless classic, two resources were used. First, a general decoupage of the *telenovela*: character analysis, plot summary, important dialogues, soundtrack, and the main topics addressed. Second, the reruns, especially the 2018 rerun in celebration of the plot's 30th anniversary. The critic's and the public's acceptance of the *telenovela* on social media proves that, despite being technologically and narratively outdated, *Vale Tudo* continues to be relevant for the Brazilian public. With all these narratives, at the end of this doctoral thesis the importance of different soap operas in portraying Brazil and Brazilians is proven,

as well as the role of *telenovelas* in the formation of the Brazilian sense of identity from the 1970s onward.

Keywords

Telenovela; Brazil; *Vale Tudo*; Brazilian identity; Redemocratization.

Sumário

1 Introdução	15
PARTE 1	35
A telenovela e a construção da identidade nacional: paralelos que se cruzam em um Brasil ligado na telinha	35
2. A telenovela no Brasil.....	37
2.1. Antes da telenovela, a televisão	38
2.2. Telenovelas das décadas de 1950 e 1960	45
2.3. Telenovelas da década de 1970	50
2.4. Telenovelas da década de 1980	53
2.5. Telenovelas da década de 1990	58
2.6. Telenovelas das décadas de 2000 e 2010	63
2.7. As novelas exibidas na transição entre a ditadura militar e a democracia brasileira	68
2.7.1. Partido Alto.....	71
2.7.2. Corpo a Corpo.....	71
2.7.3. Roque Santeiro	72
2.7.4. Selva de Pedra.....	75
2.7.5. Roda de Fogo.....	76
2.7.6. O outro	77
2.7.7. Mandala.....	77
2.7.8. Vale Tudo	78
2.7.9. O Salvador da Pátria	78
2.7.10. Tieta	79
3. Duas histórias que se cruzam: telenovela e Brasil	81
3.1. Uma história que se mistura: os principais acontecimentos no Brasil e nas telenovelas.....	82
3.1.1. Linha do tempo: Brasil, televisão e telenovelas.....	84
3.2. A ditadura militar no Brasil e a eleição indireta de Tancredo Neves	88
3.3. Breve panorama da sociedade brasileira de 1988	96
3.4. Programação televisiva na época de exibição de <i>Vale Tudo</i>	97
PARTE II	106
Vale Tudo? o Brasil mostra sua cara em rede nacional	106
4. <i>Vale Tudo</i> pode ser considerada um clássico?	107
4.1. O Brasil na novela das oito.....	108
4.2. Os personagens	113
4.3. Resumo da obra.....	121
4.4. Análise de alguns acontecimentos de <i>Vale Tudo</i>	127
4.5. Como a trilha sonora de <i>Vale Tudo</i> ajudou a dar seu tom crítico ...	136
4.6. As reprises – um sucesso que atravessa décadas	140
5. Isso aqui é um pouquinho de Brasil – <i>Vale Tudo</i> e os clássicos do pensamento social brasileiro	146

5.1. Um país que nasce sem um projeto de nação ou um projeto de nação inventado ao longo da história – entendendo um pouco do sentido de nacionalidade brasileira.....	148
5.2. O negro em <i>Vale Tudo</i> : uma história de falta de representatividade que se repete nas telenovelas brasileiras	158
5.3. Os donos do poder: a falta de ética da elite retratada na trama.....	164
5.4. Alguns assuntos retratados em <i>Vale Tudo</i> : o machismo da época e o casal laís e cecília como pano de fundo para expor preconceitos	168
6. Considerações finais	171
7. Referências bibliográficas	181

Lista de figuras

Figura 1 – <i>Canal Extra</i> : capa da edição n. 835 (30 mar. 2014).....	21
Figura 2 – Capa do jornal <i>Meia Hora</i> (19 maio 2017).	26
Figura 3 – Sátira do Fantástico (fev. 2019).	27
Figura 4 – Aglomeração de curiosos ao redor de uma televisão.....	40
Figura 5 – Brasil: telespectadores <i>versus</i> assinantes (jun. 2019).	64
Figura 6 – Capa do jornal <i>Folha de S.Paulo</i> (26 abr. 1984).	86
Figura 7 – Panfleto de convocação para comício do movimento Diretas Já.	93
Figura 8 – Capa do jornal <i>Folha de S.Paulo</i> (26 jan. 1984).	93
Figura 9 – Cartaz de <i>Rambo</i> na tela do SBT (26 ago. 1988).	98
Figura 10 – Coluna Zózimo do <i>Jornal do Brasil</i> (19 nov. 1988).....	113
Figura 11 – Capas dos cds da trilha sonora Nacional e Internacional....	138
Figura 12 – Capa do jornal <i>Expresso</i> (30 nov. 2011).	143
Figura 13 – Canal Viva no Twitter comemora a audiência da novela (28 Jan. 2019).....	143
Figura 14 – Matéria sobre o sucesso da reprise da novela (17 Set. 2018).....	144
Figura 15 – Evolução de três temáticas tabu em telenovelas (1998-2018).....	163

Lista de quadros

Quadro 1 – Maiores audiências, por década (1970-2010).	44
Quadro 2 – Brasil: evolução do número de televisores.	71
Quadro 3 – Grade da programação noturna da Tv Globo (16 maio 1988-6 jan. 1989).	101
Quadro 4 – Ficha técnica da telenovela <i>Vale Tudo</i>	109
Quadro 5 – Perfil dos personagens.	114
Quadro 6 – Divisão dos personagens, por atitude.	118
Quadro 7 – Descrição dos capítulos, por DVD.	121

Você quer conhecer o segredo de ser um menino feliz para o resto da sua vida? — Quero — respondi. O segredo se resumia em três palavras, que ele pronunciou com intensidade, mãos nos meus ombros e olhos nos meus olhos: — Pense nos outros. Na hora achei esse segredo meio sem graça. Só bem mais tarde vim a entender o conselho que tantas vezes na vida deixei de cumprir. Mas que sempre deu certo quando me lembrei de segui-lo, fazendo-me feliz como um menino.

Fernando Sabino, *O Menino no Espelho*

Não sei, só sei que foi assim!

Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*

1 Introdução

Muitas vezes discutimos, com entusiasmo, sobre este ou aquele “efeito” da televisão ou os tipos de comportamento social, as condições culturais e psicológicas a que a televisão “levou”, sem nos sentirmos obrigados a perguntar se é razoável descrever qualquer tecnologia como causa.

Raymond Williams¹

Inhaúma, Rio de Janeiro, maio de 1988: eu era uma jovem de doze anos assistindo à estreia da novela *Vale Tudo*. Naquela época, uma novela das 20h da Rede Globo mobilizava todos da vizinhança – assim como a maioria do país – e esta nova produção especificamente já começava dizendo “a que veio”, com uma abertura repleta de questionamentos acerca do Brasil recém-saído de uma longa ditadura e em vias de sua primeira eleição presidencial depois de quase três décadas de governo militar.

Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, outubro de 2010, sede dos Canais Globosat: estreia a reprise de *Vale Tudo* no novo canal Viva e, aos 34 anos, tentei convencer meus colegas de trabalho que ela seria um sucesso. A maioria deles, na faixa dos vinte e poucos anos, não conhecia a atriz Lídia Brondi, as roupas com ombreiras, a moeda cruzeiro e seus muitos zeros, ou até mesmo compreendia a ideia de um país às vésperas de conceber uma nova constituição: eles já nasceram com ela finalizada, ao contrário de *Vale Tudo*, que foi ao ar justamente em meio à elaboração da Carta Magna.

Gávea, Rio de Janeiro, 2020: 32 anos depois de assistir *Vale Tudo* pela primeira vez, tento provar para uma banca de experientes e competentes pesquisadores, doutores e comunicólogos que *Vale Tudo* é um clássico e que, de acordo com minha hipótese, se faz um clássico por ser uma leitura atemporal do Brasil, mais especificamente do brasileiro e dos mitos criados (ou não) sobre temas como desigualdade sistêmica, preconceitos raciais e sociais, impunidade dos mais ricos.

A ideia inicial desta tese surgiu da intenção de se estudar os anos entre o final da ditadura militar e a redemocratização – considerando-se o período de abertura militar até a eleição democrática de Fernando Collor de Melo – a partir de uma leitura das telenovelas do horário das 20h da Rede Globo. Em quase sete anos entre o final do mandato do presidente militar João Figueiredo e a eleição de Collor, em

¹ Williams, Raymond. *Televisão – tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

1989, foram exibidas dez novelas no horário nobre da emissora, mas *Vale Tudo* foi, nesse ínterim, o produto audiovisual mais visto e popular no Brasil.

No decorrer da pesquisa, muito aprendi sobre como era fazer televisão naquele momento de incerteza e deparei-me com o fato de que, para se pensar a telenovela como um documento cultural brasileiro, seria preciso não apenas estudar o período histórico em que ela se insere, mas compreender também como as tramas exibidas mostravam o Brasil daquele momento tão complexo de censura, mas, ao mesmo tempo, de grande aumento de aparelhos televisores nos lares.

Depois de catalogar todas as telenovelas exibidas no horário das 20h, o principal da época, com as maiores audiências, percebi que apenas uma, sem deixar de citar aqui a imensa importância de suas antecessoras, que ajudaram a consolidar produto e emissora, entrou para a história (a imensa quantidade de citações e referências à obra será vista ao longo do trabalho, confirmando esta afirmação). *Vale Tudo* foi um sucesso de audiência e crítica, sua temática foi o principal motivo para a sua escolha como recorte desta tese: ela fala sobre o Brasil de maneira crítica, com um forte debate político e ético, com diálogos e personagens que a todo tempo chamam atenção para o cenário político da época – as citações a “crimes do colarinho branco”, a forma como a trama conduz seus personagens a falar sobre as mudanças que se esperavam ver implementadas pela nova constituição e a futura eleição direta são alguns exemplos.

Vale Tudo esteve no ar de 16 de maio de 1988 a 6 de janeiro de 1989. Idealizada por Gilberto Braga e escrita em conjunto com Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, é uma história focada na luta entre a honestidade e a desonestidade. É também uma crítica à falta de ética e de valores no Brasil do final da década de 1980. Centrada no embate entre Raquel (Regina Duarte) e Maria de Fátima (Glória Pires), mãe e filha, respectivamente, a trama gira em torno da mãe, protagonista incorruptível e trabalhadora, e de sua filha, que, desde o primeiro capítulo, se mostra capaz de qualquer coisa em nome de poder e dinheiro.

Formam o quadro de personagens principais, junto com Raquel e Maria de Fátima, os vilões Odete Roitman (Beatriz Segall) e Marco Aurélio (Reginaldo Faria), assim como o protagonista masculino e par romântico de Raquel, o ambicioso Ivan Meirelles (Antônio Fagundes) e o malandro César (Carlos Alberto Riccelli). A telenovela, entretanto, trouxe um elenco de personagens de muito sucesso; aqui serão citados alguns, mas todo o elenco foi de fato importante.

Quando me debrucei sobre a obra, para compreender o Brasil da época pelos olhos de um folhetim, vi que, mesmo nas tramas paralelas, nos pequenos papéis, podia explorar traços de nossa cultura nacional.

Os personagens de *Vale Tudo* eram representações do Brasil daquele momento; paradoxalmente, porém, os únicos atores negros em cena faziam parte do grupo de empregados.² A falta de representatividade do negro nas telenovelas é uma das muitas possibilidades de se pensar o Brasil e seus significados. Em julho de 2019, tive a honra de participar de uma mesa de debate sobre a representação do negro nas telenovelas na Festa Literária Internacional de Paraty. Mediada por um dos mais renomados estudiosos de telenovela Mauro Alencar, com a presença do escritor e jornalista Valmir Moratelli e da atriz Dandara Mariana.

Ao citar *Vale Tudo*, o consagrado ator Romeu Evaristo Cabral, pai de Dandara, pediu para falar e nos contou um pouco da representatividade do negro na época. Ao citar sua participação na novela como um traficante, que era amigo de Gildo (outro ator negro, vivido por Fernando Almeida), ele entra em cena em uma das passagens mais importantes da trama e evita uma tragédia: ajuda a protagonista Raquel ao avisá-la que sua comida, que seria distribuída para vários restaurantes, estava contaminada. Estudar a representatividade, assim como o conceito de identidade nacional e brasilidade nas telenovelas exibidas no período da redemocratização brasileira foi a ideia inicial do meu doutorado, além disto, esse período coincide com os anos de ouro da teledramaturgia nacional.

Em um país ainda com uma alta taxa de analfabetos e poucas opções de cultura, a expansão das antenas parabólicas patrocinada pelo governo militar³ faz com que a televisão rapidamente se torne o principal meio de acesso do público à cultura e a telenovela, seu principal produto.

Ao se transpor o universo do folhetim clássico para a realidade nacional, as telenovelas podem ser consideradas uma forma de registro da história ao longo do tempo, trazendo identidade, características sociais e econômicas que podem ajudar tanto na construção da memória de determinado momento histórico quanto na sua documentação. Nesse sentido, *Vale Tudo*, além de ter sido exibida dentro do espaço

² O assunto será tratado com maior profundidade mais adiante, na análise dos personagens (subseção 4.2) e na participação do negro nas telenovelas brasileiras (subseção 5.2).

³ Veremos, na seção 2 desta tese, como se dá o aumento do acesso às antenas e a popularização do aparelho televisor, que se inicia no final da década de 1970 e se consolida na década de 1980.

temporal da proposta de estudo, foi uma obra contemporânea (isto é, não tratava de outro tempo, como novelas de época), tendo sido citada, em diversos trabalhos acadêmicos e jornalísticos, como uma novela que tratou de temas candentes à sociedade da época, com uma crítica direta ao rumo político e ético preponderante no Brasil. Através de seus personagens, parafraseando a autora francesa Léonor de Récondo, “a construção de uma identidade também passa pela leitura e pela representação de si nos personagens” (RÉCONDO, 2020, p. 12). No Brasil de 1988, a construção dessa identidade em muito se dava por via da teledramaturgia.

A escolha da telenovela como objeto de estudo desta tese foi também baseada nas descobertas feitas na pesquisa para a minha dissertação de mestrado, em que analisei o carioca através da revista cultural do jornal *Extra*. Intitulado *Sentidos de ser carioca: relações de identidade e consumo na revista Canal Extra*, esse trabalho afirmou academicamente a minha percepção da importância das telenovelas no imaginário do brasileiro. Já possuía uma noção sobre o assunto, mas foi só no trabalho de dois anos catalogando a revista *Canal Extra* que pude perceber a presença e importância das telenovelas não apenas na tela, mas também na formação de hábitos culturais e de consumo ao longo das últimas décadas no Brasil.

Pesquisas, livros e teses diversos me deram essa base perceptiva. Para citar alguns em um universo de ótimos trabalhos, fundamentais para essa percepção: Alencar (2004), Hamburger (2005), Lopes (2003), Almeida (2003), Pallottini (2012) e Balogh (2002), dentre tantos outros. Esses autores estudaram e fizeram uma análise do gênero, abrindo o caminho para muitas pesquisas relacionando a identidade nacional e a telenovela.

Estudar uma narrativa ficcional com característica e formato totalmente voltado para o brasileiro – sem deixar de lado o importante mercado internacional – foi, de certa forma, uma maneira de mesclar minha experiência profissional em programação de televisão com a minha imersão no mundo acadêmico. Como coordenadora de programação dos canais Telecine, do grupo Globosat, pude participar, por nove anos, de diversas pesquisas com grupos de espectadores. Focando os hábitos e gostos do telespectador, meu intuito era compor uma programação atrativa e, para isto, pude percorrer algumas capitais brasileiras, percebendo os modos de ver televisão em cada região de nosso extenso território.

Esse “modo de ver TV” do brasileiro tornou-se uma prazerosa experiência, aliada à formação universitária em jornalismo, sempre com grande interesse pela

história brasileira e pela participação dos meios de comunicação, seu papel e importância. Trabalhar nos canais Globosat me marcou com variadas experiências acerca da relação do brasileiro com a televisão. Acredito que, mesmo sem ter essa consciência, muitas das ideias que surgiram durante o mestrado e o doutorado se devem a esse olhar para o espectador, essa curiosidade que me levava a procurar diversas formas de compreender o público de televisão e a importância das telenovelas em sua vida.

Um exemplo prático foi a mudança do marco do filme da noite no Telecine. Quando o canal foi lançado, o filme da noite (o único com horário fixo) começava às 21h. Com as mudanças na grade da TV Globo nos últimos anos e a entrada da novela cada vez mais tarde, para não perdermos a nossa maior audiência, o marco das 21h foi alterado para 22h. Mesmo que recentemente a emissora não tenha a mesma audiência da época em que a oferta de canais era pequena e havia a – quase que onipresente – “novela das oito” nas noites dos brasileiros, ainda assim, pelo menos até 2012, quando saio do Telecine, nossas Superestrelas de sábado, assim como algumas estreias de sexta-feira, eram muitas vezes pensadas de acordo com o último capítulo de alguma telenovela.

Se as telenovelas, a dissertação de mestrado, a programação de televisão e o gosto por história fizeram com que minha trajetória chegasse a este recorte temático, é importante ressaltar, logo de início, a dificuldade de sustentar este tema, este recorte temporal, nos últimos dois anos do doutorado. Falar de um passado recente já não é uma tarefa fácil, porém falar da retomada da democracia no final da década de 1980 vivendo os acontecimentos políticos no Brasil de 2019 e 2020, anos em que escrevo este texto, foi – por vezes – um exercício extremamente difícil, dadas as circunstâncias por que o país atravessa. Eu, que nasci no final da ditadura militar, que lembro da notícia da morte de Tancredo Neves anunciada na televisão, na sala da casa dos meus pais, que fui jovem na época da “juventude cara-pintada” e estudante do Colégio Pedro II, cujos professores tinham a liberdade e a coerência política de liberar as turmas para poder participar daquele momento histórico, comecei o doutorado feliz em contar que a ditadura militar havia ficado no passado.

Se, no momento de defesa desta tese, a democracia brasileira mostra-se fragilizada, é imensurável, ao meu ver, a importância de contar um pouco da história de sua retomada, aqui valendo-me da telenovela como pano de fundo para a época. A sua popularidade e alcance faz com que ela seja uma fonte de estudo

para comunicólogos que, como eu, desejam compreender melhor nossa sociedade. Mais de trinta anos separam a escrita deste texto e a estreia de seu objeto de estudo principal: a telenovela *Vale Tudo* (TV Globo, 1988). Na verdade, porém, o principal objeto de estudo, a paixão que moveu toda a pesquisa, é uma tentativa de compreender melhor um período curto da história do Brasil e de pesquisar dois temas: i) o Brasil, seu momento histórico, político e econômico que afetaria e mudaria o país nas últimas décadas; e ii) a massificação dos meios de comunicação, especificamente a telenovela que se consolida como maior entretenimento de televisão da década de 1980.

Não acreditei ser possível estudar a época de *Vale Tudo* e a obra em si sem estudar também o que veio antes dela; o início da televisão, o durante e o depois ajudaram a formular um pensamento sobre o contexto da telenovela. Nessa busca, fica claro que *Vale Tudo* não “inventou a roda”, muito menos foi a primeira a falar sobre corrupção, desigualdade social e preconceito, mas, dentro do período analisado, sua narrativa direta, muitas vezes com diálogos cruéis sobre a forma como eram conduzidas a política no Brasil e a ética do brasileiro, foi praticamente didática no desejo de explicar como estávamos em um país onde os ricos empresários mandavam e faziam suas próprias leis.

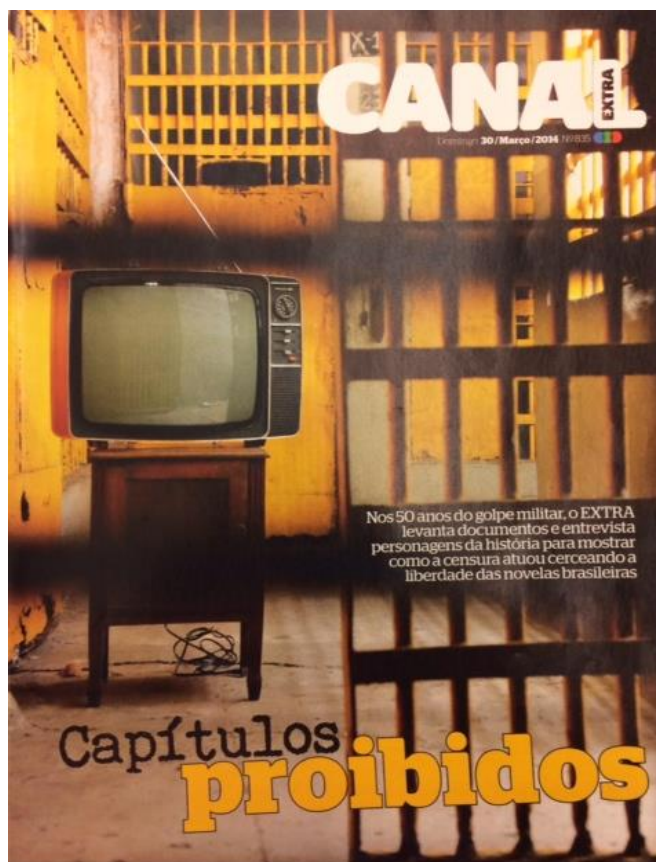
Ao contar em entrevista que a trama surge de uma referência familiar, um tio de Gilberto Braga, funcionário público que não se corrompia e era uma exceção no país do “vale tudo” para “se dar bem”, o autor deixa claro o propósito da obra. Deixo aqui a ressalva de saber que, antes de *Vale Tudo*, muitas novelas quebraram tabus e, de certa forma, conseguiram burlar a censura, e a elas toda a importância é dada. Se, por vezes, na análise da trama, pareço dizer o contrário, acredito que isso ocorre por dois motivos: i) pelo momento político em que foi escrita e pelo contexto em que a trama e a sociedade brasileira se encontravam no final da década de 1980; e, é claro, ii) pelo aprofundamento e engajamento do pesquisador para com seu objeto de pesquisa.

Vale Tudo uniu um enredo que se consagraria ao longo das décadas, retratou um Brasil falido eticamente. Se tivesse sido escrita hoje, a diferença, por exemplo, seria o impacto disso. Estamos falando de uma época em que tínhamos no país apenas sete canais, não existia ainda internet nem facilidade de acesso a conteúdo de entretenimento audiovisual no Brasil, época em que novelas permeavam as

páginas dos jornais, das revistas e dos principais meios de comunicação espalhados pelo país.

Não que isso não aconteça atualmente, quando iniciei minha pesquisa de mestrado queria falar sobre a cultura do carioca a partir das revistas de cultura dominicais dos dois jornais mais vendidos no Rio de Janeiro. Essa pesquisa foi feita no auge da chamada “ascensão da nova classe média”, no auge do debate entre a existência real de uma nova classe social ou apenas o acesso ao consumo da classe trabalhadora. Ao me debruçar sobre 97 edições da *Canal Extra* (revista distribuída gratuitamente aos domingos no jornal *Extra*), entre 2013 e 2014, apurei setenta capas ilustradas com atores e atrizes no ar em telenovelas da emissora na época. Uma capa especialmente importante para o meu trabalho e que se destacava por ser diferente do padrão editorial observado foi a da edição de 30 de março de 2014, que tratava dos cinquenta anos do golpe militar e relatava como a censura interferiu nas tramas da emissora (figura 1).

Figura 1 – *Canal Extra*: capa da edição n. 835 (30 mar. 2014).



Fonte: Revista impressa, arquivo da autora.

Eu pretendia inicialmente analisar a cultura sob o ângulo do jornal mais vendido do Rio de Janeiro, mas acabei me deparando com a importância que ainda é dada à telenovela. Essa surpresa me levou a estudar teóricos que me deram uma melhor ideia da relevância histórica deste produto que, até então, como comunicóloga, eu sabia ter um grande valor mercadológico, mas pude começar a enxergar sua influência na sociedade brasileira ao longo do tempo. No entanto, a proximidade com o tema e com o objeto de estudo e um recorte temporal repleto de referências históricas e experiências pessoais muito próximas foram um desafio. Rever com outro olhar uma novela que faz parte das memórias afetivas e não deixar isso se misturar com a pesquisadora é, de certa forma, um exercício de desprendimento de muitas convicções pessoais. O antropólogo Gilberto Velho discorre, em diversos textos, sobre a dificuldade de se estudar sua própria sociedade, de se relativizar e analisar o próximo, tarefa difícil, mas possível:

Eu, o pesquisador, ao realizar entrevistas e recolher histórias de vida, estou aumentando diretamente o meu conhecimento sobre a minha sociedade e o meio social em que estou diretamente inserido, ou seja, claramente envolvido em um processo de autoconhecimento. (...) Quando elegi a minha própria sociedade como objeto de pesquisa, assumi, desde o início, que fatalmente a minha subjetividade deveria ser, permanentemente, não só levada em consideração, mas incorporada ao processo de conhecimento desencadeado. (VELHO, 1986, p. 17).

Vale Tudo, conceitualmente falando, pode se encaixar no que Gilberto Velho chama de “minha sociedade e o meio social” no que tange à relação entre eu, autora deste trabalho, e o tema. Na época de sua primeira exibição, todos na minha casa tinham o hábito de assistir e comentar o que acontecia nas tramas. A televisão estava completamente inserida no meio em que fui criada, assim como na casa de meus outros familiares e vizinhos, ela monopolizava boa parte da atenção das pessoas ao meu redor. Essa relação próxima tornou-se fundamental no entendimento do “Brasil das novelas da Globo”, principal emissora no domínio das audiências televisivas na época de expansão e popularização do aparelho.

Se no cinema as décadas de 1970 e 1980 consolidaram a hegemonia cultural do cinema americano, no Brasil a televisão tornou-se o aparelho mais acessível à maioria da população brasileira, alcançando uma grande parcela dos domicílios, que tinham ao menos um aparelho dentro de casa, seja nas grandes cidades, seja no

vasto interior brasileiro.⁴ Em um país com grande parcela da população analfabeta e sem acesso ao cinema, ao teatro e a outras formas de cultura, pode-se afirmar que “o televisor na casa das famílias das camadas de baixa renda é, sem a menor dúvida, um dos móveis de muita importância” (TILBURG, 1990, p. 117). Tal constatação, presente no livro *A televisão e o mundo do trabalho*, faz parte da teoria de que o televisor ao anoitecer era uma espécie de relógio que “organiza o tempo e no mesmo instante controla a execução de atividades, visto que ver ou assistir à televisão é uma atividade absorvente e com hora marcada” (TILBURG, 1990, p. 47). Tamanha importância era refletida diretamente na popularidade das telenovelas das noites dos brasileiros; se pararmos para pensar na imersão que era a programação à época, podemos refletir acerca de sua influência na sociedade como um todo.

As telenovelas eram assistidas e comentadas pela maioria da população brasileira, e o livro supracitado, publicado em 1990, dá a noção exata de seu prestígio: “A narrativa de maior sucesso da programação televisiva hoje é, sem a menor sombra de dúvida, a novela, como também acontecia nos tempos áureos do rádio” (TILBURG, 1990, p. 93). Como esta pesquisa se dedica a um passado recente, será fundamental pensar até que ponto as mudanças tecnológicas e o avanço de novas plataformas impactaram e fizeram a telenovela perder espaço para outros produtos de entretenimento. É preciso pensar nesses fatores e no referencial de tempo, especialmente quando comparamos o brasileiro e a telenovela. Nos trinta anos que separam o contexto atual da época de *Vale Tudo*, o avanço tecnológico a partir da década de 2000, o crescimento do acesso à internet no Brasil, o aumento e a diversidade de produtos audiovisuais, dentre tantos outros fatores, mudam completamente o modo de assistir televisão da sociedade brasileira.

Por esse motivo, é grande o desafio de construir um trabalho acadêmico que seja atemporal e que possa ser relevante no estudo da comunicação e de sua influência na construção do modo de ver a sociedade brasileira. Pensar a telenovela no período entre a ditadura militar e a redemocratização – período histórico riquíssimo para as conquistas de direitos do cidadão e sua participação na vida política do país – é, de certa forma, pensar como foi escrita a história do período dentro do produto ficcional mais popular na época e, embora outras telenovelas tivessem promovido críticas sociais, foi *Vale Tudo* que consagrou a retomada da

⁴ Cabe notar, entretanto, que, ainda em 2020, temos lugares com pouco ou raro acesso à tecnologia.

liberdade de expressão, falando abertamente de uma corrupção entranhada no cotidiano dos brasileiros.

Hamburger (2011, p. 76) sublinha ser a abertura de *Vale Tudo* uma síntese de um minuto “de toda trama que mobilizou o público brasileiro de segunda a sábado, no horário das oito, durante dez meses”. Permeada pelo suspense de quem matou a vilã Odete Roitman, a obra de Gilberto Braga pode ser considerada “talvez a expressão mais contundente da expansão do gênero”, ganhando, apesar da efemeridade atribuída às novelas, “espaço nas primeiras páginas dos principais jornais. Reprise recente da novela repercutiu. Diversos trechos antológicos podem ser encontrados no *site* YouTube” (HAMBURGER, 2011, p. 76). Uma novela que deixou marcas e ainda é atual para pensarmos o país, mesmo considerando as mudanças sociais e tecnológicas que aconteceram nas três décadas de distância entre a estreia de *Vale Tudo* e este trabalho.

Nesse contexto de grandes mudanças em tão pouco tempo, foi muito importante observar como se comportaram os espectadores de *Vale Tudo* na atualidade, por meio das reprises que apresentaram a trama às novas gerações. Se, para pensar o Brasil de *Vale Tudo* em 1988, do ponto de vista da comunicação e de sua relação com a sociedade, buscamos os jornais e as revistas da época, atualmente podemos pensar a influência da telenovela não apenas nos meios de comunicação (incluindo o *on-line*, inexistente em sua primeira exibição), mas no próprio espectador. A comparação entre as formas de interação do público de 1988 e do atual também será discutida ao longo do trabalho. Será uma forma de tentar comprovar a hipótese de que a novela é um clássico, que pode ser visto ao longo do tempo de diferentes formas e, ainda assim, ser atual.

Tomamos aqui, por clássico, a definição do autor Italo Calvino em *Por que ler os clássicos*. Ao iniciar a obra, ele enumera catorze propostas. Apesar de se referir à literatura, a maior parte de suas definições pode ser transposta para um produto audiovisual; aqui, em nossa hipótese, uma telenovela. Ao afirmar que “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 2007, p. 10), nos remetemos aos muitos exemplos de como *Vale Tudo* permanece no imaginário coletivo, tanto para quem assistiu à trama em sua primeira exibição quanto para quem foi apresentada a ela em suas reprises. Suas muitas reprises também remetem

a outra definição de Calvino: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 11).

Talvez por ter sempre algo a dizer para o espectador, seja sobre uma época específica, seja sobre o Brasil, que *Vale Tudo* seja um sucesso, um produto que, em todas as vezes que foi exibido, obteve altas audiências e muitas reações, tanto nos meios de comunicação como nas redes sociais. Em janeiro de 2019, a novela ficou nos *trending topics* do Twitter⁵ por consequência de sua reprise no canal por assinatura Viva, obtendo audiências que levaram o canal ao patamar de líder no segmento nos dois horários da sua exibição (15h30 e 0h), de acordo com reportagem do jornal *Folha de S.Paulo* (MATIAS, 2019). Além de ser líder de audiência, *Vale Tudo* mobilizou as redes sociais em sua semana final.

Ainda na *Folha de S.Paulo*, o jornalista Maurício Stycer lembrou que *Vale Tudo* “permaneceu no imaginário do espectador como uma das melhores novelas já feitas porque, entre outros motivos, capturou o espírito do seu tempo” (STYCER, 2018). Novamente nos remetendo à Calvino, “É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 2007, p. 15). Em sua coluna, Stycer afirma que as telenovelas atuais preferem o escapismo da realidade, onde está também umas das premissas deste trabalho: pensar em como o brasileiro e o Brasil mudaram, mas também como as obras de ficção se adequaram às mudanças no modo de assistir ao longo do tempo.

Sustentando que *Vale Tudo* merece uma análise por ser um clássico, há de se pensar se atualmente a emissora que a exibiu – com toda a sua autocensura construída no decorrer dos anos – levaria ao ar uma trama tão polêmica, que expôs sem nenhuma alegoria problemas historicamente conhecidos do Brasil: o famoso jeitinho brasileiro, a corrupção, a impunidade da elite, os preconceitos e tantos outros temas ainda persistentes nas páginas e nas múltiplas telas dos noticiários brasileiros.

A autocensura citada, construída ao longo dos anos, é crucial no contexto da época (final da década de 1980) e nas artes como um todo: após um período de muita censura, autores podiam – pela primeira vez na televisão – levar para o grande

⁵ *Trending topics*, ou TTs, são uma lista em tempo real das palavras mais postadas no Twitter em todo o mundo. São válidos para essa lista as tag temas e nomes próprios. A lista é exclusiva para usuários do Twitter, ou seja, você deve estar logado para ter acesso aos *trending topics*. Disponível em: <https://about.twitter.com/pt.html>. Acesso em: 1º abr. 2019.

público um texto como o de *Vale Tudo*, que tratou de diversos assuntos polêmicos. É difícil imaginar, por exemplo, as frases da personagem Odete Roitman, no que tange ao preconceito contra o brasileiro, sendo proferidas atualmente em uma novela. Por este e outros motivos, a obra ficou no imaginário do brasileiro, sendo referendada a todo instante; apesar do tempo, ela segue atual.

Em 19 de maio de 2017, o jornal *Meia Hora* foi às bancas com a capa ilustrada na figura 2. Com o país envolto em escândalos políticos, a referência à música de abertura da novela dava o tom de revolta e, ao mesmo tempo, de continuação do que era visto na época em que Cazuzza escreveu a música. O jornal diário, ao estampar o trecho na sua capa, pressupôs que a referência seria entendida por seu público, já que a canção faz parte do imaginário cultural do brasileiro.

Figura 2 – Capa do jornal *Meia Hora* (19 maio 2017).



Fonte: Jornal *Meia Hora*. Disponível em: <https://www.vercapas.com.br/edicao/capa/meia-hora/2017-05-19.html>. Acesso em: 2 fev. 2019.

Ainda exemplificando as muitas vezes em que *Vale Tudo* foi lembrada, a TV Globo, em fevereiro de 2019, exibiu no programa *Fantástico*, em um quadro intitulado *Isso a Globo não mostra*, uma sátira misturando as imagens da abertura da novela *Deus nos Acuda* (1992) com a música da abertura de *Vale Tudo*. Ao final ainda inseriu a logo da mineradora Vale no lugar do “vale” de *Vale Tudo*, em uma crítica ao rompimento de uma barragem da empresa em Brumadinho (MG), acidente que matou mais de trezentas pessoas. A mudança na logo foi uma forma

de mesclar a mensagem de impunidade que a novela transmitiu e o envolvimento da empresa em mais um acidente ambiental, sem que os envolvidos tenham sido punidos.

Figura 3 – Sátira do Fantástico (fev. 2019).



Fonte: Costa (2019).

Como último exemplo de alusão à *Vale Tudo*, em 29 de janeiro de 2019, estreou a telenovela *Geração 90*, que, como o nome diz, se passa na década de 1990. A história começa contando a trajetória dos protagonistas, ainda na década de 1980. No primeiro capítulo, para que seja feita a passagem do tempo entre uma década e outra, a música escolhida foi, mais uma vez, *Brasil*, uma clara referência à abertura de *Vale Tudo*: estão lá cenas de personagens e acontecimentos da época no Brasil, cenas rápidas, tal como na abertura original.

Rock in Rio, manifestações do movimento Diretas Já, o primeiro título do piloto de fórmula 1 Ayrton Senna, a eleição de Tancredo Neves, a posse de José Sarney, reportagens sobre a inflação, Ulysses Guimarães mostrando a nova constituição do país, a morte do seringueiro e ativista político Chico Mendes e a queda do muro de Berlim surgem nesta cena, em que a novela é lembrada como um acontecimento e um dos símbolos da época. Para fechar essa breve retrospectiva, aparecem a logo de *Vale Tudo* e a cena em que o personagem Marco Aurélio foge do Brasil, dando uma banana para o país. Essa cena, como veremos adiante, é considerada uma das cenas clássicas da teledramaturgia brasileira. Esse recorte de cenas na abertura de uma novela que estreia em 2019 e inclui alusões à *Vale Tudo* dá a dimensão do marco do objeto na história da telenovela brasileira.

É importante ressaltar também que a década de 1980 foi uma das mais importantes para a consolidação do gênero na televisão brasileira: a telenovela reinou nas noites durante muito tempo, tendo índices de audiência que chegavam quase à totalidade dos espectadores. Com esse histórico, a novela torna-se, como afirma Lopes (2003, p. 97), um “agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país”. Para a autora, há um progressivo reconhecimento da academia quanto à importância no estudo do gênero para se compreender a cultura e a sociedade brasileira, inclusive acerca da influência da telenovela no consumo de bens e no estilo de vida brasileiro.

Heloisa Almeida é outra pesquisadora que, em sua tese de doutorado, que resultou no livro *Telenovela, consumo e gênero*, investigou a influência da telenovela na sociedade brasileira, mais especificamente em uma cidade do interior de Minas Gerais (Montes Claros). Ela fez um amplo trabalho de recepção, acompanhando famílias de diferentes origens e classes sociais no momento de exibição da novela *O Rei do Gado* (TV Globo, 1996). Nesse trabalho, a autora corrobora com o que se pensa da telenovela brasileira, quando estudada antropológica e sociologicamente: é um meio de comunicação de massas que, até a década de 2000, era o principal meio de entretenimento da televisão e, com tamanha influência, conseguiu mudar hábitos e formas de viver do brasileiro médio.

A chamada “educação dos sentimentos” (ALMEIDA, 2003, p. 15) consolida a influência das telenovelas brasileiras no imaginário e nos hábitos culturais das pessoas. O conceito foi cunhado pelo antropólogo norte-americano Clifford Geertz, que, em seu estudo sobre a briga de galos Balinesa, reforça a teoria antropológica de que a cultura é formada por significados construídos pelos homens e pela sociedade em que vivem. Ele afirma, ao dar a arte como exemplo dessa cultura de significados, que somos “nós quem atribuímos grandeza, espírito, desespero, exuberância e encadeamentos de sons; leveza, energia, violência, fluidez a blocos de pedra” (GEERTZ, 2014, p. 206). Desta forma, ele compara a briga de galos à arte:

Dizemos das novelas que têm força, das construções que têm eloquência, das peças teatrais que têm *momentum*, dos balés que têm uma qualidade repousante. Nesse reino de predicados excêntricos, dizer que a briga de galos, pelo menos em seus casos mais aperfeiçoados, é “inquietante” não parece fora do natural, mas apenas um tanto estranho, de vez que acabo de negar suas consequências práticas. (GEERTZ, 2014, p. 207).

Ao determinar que o contexto social pode explicar hábitos dos mais diversos, assim como formas de vê-los, a teoria de Geertz serviu de base para Heloisa Almeida, que levou essa educação de sentimentos para sua pesquisa de campo, pois, se nos Estados Unidos a novela foi criada para vender produtos às donas de casa, no Brasil ela vai mais longe no que concerne aos hábitos de consumo: a educação de sentimentos molda não apenas os hábitos de compra, mas também a forma de consumo de bens e serviços anunciados no universo da ficção. Ao “educar hábitos de consumo de bens”, a telenovela pode reforçar preconceitos, criar espaço de debate para assuntos polêmicos no país e alterar o modo de pensar de muitos dos seus espectadores. Em paralelo às entrevistas com os moradores de Montes Claros, Heloisa Buarque de Almeida consultou pesquisas relacionadas à influência de produtos inseridos dentro da trama da telenovela e chegou à conclusão de que estes são mais eficazes que a publicidade direta dos intervalos da trama. Bens e serviços anunciados no universo da ficção criam hábitos de maneira mais eficaz que a publicidade tradicional, como se criassem hábitos entre quem assiste às telenovelas, reiterando: uma “educação de sentimentos”.

Dominique Wolton, ainda na linha de pensamento que sugere a influência da televisão nos hábitos da sociedade, ressalta também que, como “objeto cotidiano e onipresente, ela ajudou provavelmente milhões de telespectadores a se localizarem no quebra-cabeças de uma modernidade que estava sempre obrigando a viver identidades e aspirações contraditórias” (WOLTON, 2006, p. 122). O autor segue explicando que a televisão é considerada por muitos teóricos um espelho da sociedade; sendo assim, no caso específico do Brasil, o peso de sua influência logo foi observado pelo governo brasileiro, especialmente no que se refere ao seu produto mais popular, a telenovela.

Esse “trabalho educador” com certeza foi percebido pelo governo militar que se instaurou na década de 1960, por isso a telenovela foi alvo de muita censura à época: todos os capítulos eram enviados para o departamento de censura. Mais à frente, vamos falar sobre o assunto e sobre o quanto o momento político influenciou a escrita e o estilo brasileiro de fazer novela, especialmente no que concerne à crítica velada, muitas vezes transformada em alegorias da realidade, fantasias que remetiam e criticavam a falta de liberdade dos meios de comunicação e da população como um todo.

Com o início da abertura política, a partir de 1980, as novelas passam a ter uma liberdade maior e criam um rico material de pesquisa sobre diversos temas da realidade brasileira, repleta de mudanças, conforme afirma Caminha (2010, p. 198): “o contexto cultural que sintetizou os anos de 1980 no país pode ser pensado como um lugar de transição e reorganização da sociedade civil”. Repensar as telenovelas sob esse ângulo pode ajudar a recriar – a partir desta forma narrativa – o Brasil que consolidava uma série de estereótipos e formas de ver, a partir de um pensado construído do que são termos como brasilidade, “jeitinho brasileiro” (DAMATTA, 1984) e até mesmo o conceito de uma “nação brasileira”.

Isso é o que move o presente trabalho: pensar a imagem do brasileiro como ela foi pensada e entender se a telenovela – no auge de sua audiência e sucesso – contribuiu para o projeto de nação que se desenhava em uma época importante politicamente (o término de uma ditadura e o início de uma nova democracia, com um presidente eleito pelo povo). O brasileiro que viveu esse tempo conturbado politicamente, muito provavelmente, traz em suas lembranças alguma novela ou algum personagem. Afinal, o produto de maior sucesso da época deixou na memória afetiva nacional marcos relevantes. O folhetim eletrônico, à época do processo de transição da ditadura militar para um governo eleito democraticamente, era o principal discurso unificador da sociedade, alcançando níveis de audiência elevados e oferecendo um dos principais repertórios sobre as temáticas do cotidiano, e era o principal organizador da “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008), onde o brasileiro retratado nas telas muitas vezes criava hábitos e costumes ditos nacionais.

A crítica aos costumes políticos e empresariais pôde ampliar seu espaço finalmente, a partir dos anos 1980, ser mostrada no folhetim eletrônico brasileiro. A volta do Estado democrático mudou a relação das telenovelas com o cenário político, permitindo a partir dessa década, “o retorno da crítica social e de costumes: exemplarmente ilustrados em *Vale Tudo* (1988), *Roque Santeiro* (1985), *Que Rei Sou Eu?* (1988), *Salvador da Pátria* (1989) e *Deus nos Acuda* (1992)” (SOUZA, 2004, p. 128).

De todas as novelas exibidas durante o período de transição da ditadura militar para a democracia, a única que não usou metáforas do Brasil, da corrupção empresarial e política, e das muitas mazelas da época foi *Vale Tudo*. Exibida no mesmo ano em que era promulgada a nova constituição, foi – à época – a mais

direta crítica ao modo como pensava e agia parte da elite brasileira (seus preconceitos) e como a corrupção e inversão de valores éticos eram recorrentes no cotidiano da nação. Por esse motivo, dentre as treze novelas das 20h no ar na TV Globo entre o final da ditadura, período conhecido como de “abertura política”, e a eleição do presidente Fernando Collor de Mello, marco da volta da democracia, *Vale Tudo* foi escolhida como o recorte e será a novela analisada para compor o presente trabalho.

Foi feita uma pesquisa e não foi encontrado nenhum trabalho acadêmico que analisasse *Vale Tudo* como uma forma de compreender o dado período histórico. Muitos trabalhos citam a importância dela para a teledramaturgia, mas não aprofundam as questões que aqui são apresentadas, assim como as hipóteses e os questionamentos que vamos tentar responder com esta pesquisa: *Vale Tudo* é um clássico? Pode ser considerada uma síntese do Brasil da época? Como a obra contribuiu para o entendimento do brasileiro e do Brasil? Como o discurso de seus personagens pode ser analisado a partir das principais obras que analisam o pensamento social brasileiro? Ao longo deste trabalho, muitas outras questões surgirão, a pesquisa é “viva” em seu processo e, por isso, foi necessário pensar em hipóteses primárias.

Sabemos que um romance não possui a responsabilidade de tornar-se referência no que concerne à realidade, mas pode, sim, ser uma forma documental, questão bastante discutida entre os teóricos ao longo do tempo, como bem descreveu o autor Howard S. Becker, em seu ensaio *Falando da Sociedade*:

Dizer que essas obras e autores fazem “análise social” não significa que isso é “tudo” que fazem, ou que essas obras são “apenas” sociologia sob um disfarce artístico. Em absoluto. Seus autores têm em mente objetivos que vão além da análise social. Contudo até o crítico mais formalista deveria perceber que alguma parte do efeito de muitas obras de arte depende de seu conteúdo “sociológico” e da crença dos leitores e plateias de que o que essas obras lhes dizem sobre a sociedade é, em certo sentido, “verdadeiro”. (BECKER, 2009, p. 21).

À semelhança de Becker, podemos pensar na telenovela como uma forma de compreender a sociedade narrada. Pensando nisto, para compreender a época de *Vale Tudo*, foi preciso pensar além da obra, o que veio antes, a televisão, a telenovela e o contexto histórico de sua primeira exibição, assim como o sucesso de suas reprises. Desta forma, o trabalho foi dividido em duas partes, a primeira, intitulada *A telenovela e a construção da identidade nacional: paralelos que se*

cruzam em um Brasil ligado na telinha, busca demonstrar como a telenovela está fortemente ligada à história nacional no decorrer do tempo. Para isso, na segunda seção, *A telenovela no Brasil*, discorro sobre a televisão brasileira, como ela surge no país. Em seguida, é feito um histórico das telenovelas década a década, no qual tento buscar fatos que fizeram a história do produto no período de 1950 a 2010. Além disto, faço um levantamento de todas as telenovelas do horário das 20h da TV Globo exibidas no período de transição entre a ditadura militar e a democracia, tramas repletas de importância, tal como a emblemática *Roque Santeiro* – um marco do fim da censura militar na televisão –, exibida finalmente em 1985, depois de ter sido vetada na véspera de sua estreia, em 1975, com diversos capítulos gravados.

A terceira seção, *Duas histórias que se cruzam: telenovela e Brasil*, conta um pouco da história do Brasil da época, de como a sociedade vivia, os principais acontecimentos políticos – tal como a derrocada da ditadura militar, a eleição de Tancredo Neves, a esperança que ele simbolizou e, depois, sua repentina morte, o fiasco do governo José Sarney, que, apesar de conduzir um país com imensa desigualdade social, alta inflação e dívida externa, foi também quem estava na presidência no período da elaboração da tão esperada Constituição Cidadã. Na televisão, uma programação repleta de novidades; é feito um resgate dos programas no ar à época da estreia e exibição de *Vale Tudo*.

A segunda parte, *Vale tudo? O Brasil mostra sua cara em rede nacional*, também conta com duas seções. Seu propósito é demonstrar o que faz de *Vale Tudo* uma ótima ferramenta – em se tratando de telenovela – em duas questões que se complementam: primeira, a compreensão do Brasil no ano da constituinte e prestes a realizar as primeiras eleições democráticas com a maior porcentagem de votantes na história do país; e, segunda, através de seus personagens e de alguns acontecimentos do enredo, a compreensão dos conceitos de nacionalidade, de brasilidade e dos princípios éticos atrelados à personagem do brasileiro ao longo dos tempos.

A quarta seção, *Vale Tudo pode ser considerada um clássico?*, conta como a novela surgiu, explica a trama, seus personagens e procura recriar a narrativa da obra. A metodologia utilizada foi a análise interpretativa do conteúdo:⁶ todos os

⁶ O termo “análise interpretativa do conteúdo” foi cunhado e sugerido pela professora Cláudia Pereira para destacar o nosso modo de trabalho hermenêutico, baseado na livre escolha e interpretação de cenas e diálogos que consideramos ser mais significativos para dar conta das

capítulos foram assistidos, catalogados e decupados. Optamos por não usar o termo “análise de conteúdo”, mas de certa forma ele foi aplicado se levarmos em consideração que foi um processo de tentar dar sentido ao que foi observado nos capítulos, compreendendo e buscando, com o olhar focado na pesquisa, a percepção de novos sentidos. Laurence Bardin, em seu livro *Análise de conteúdo*, traz a definição de “variáveis inferidas” para explicar uma metodologia que, de certa forma, foi construída neste trabalho: “a tentativa do analista é dupla: compreender o sentido da comunicação (como se fosse o receptor normal), mas também e principalmente desviar o olhar para uma outra significação” (BARDIN, 2010, p. 43).

Foi feito um extenso trabalho de decupação de capítulos, transcrição de diálogos e relação dos principais acontecimentos. Para isto, a telenovela foi assistida através dos DVDs comercializados pela emissora e através da reprise no canal por assinatura Viva, em 2018, bem como foram acompanhadas todas as menções feitas nos veículos de comunicação e na rede social Twitter, na época da exibição, que era comemorativa dos trinta anos da obra. Nessa seção, falamos de personagens, diálogos importantes para a narrativa, da importância da sua trilha sonora e de como suas reprises foram vistas por outras gerações e revistas por quem assistiu à primeira exibição, em 1988.

Na quinta seção, intitulada *Isso aqui é um pouquinho de Brasil – Vale Tudo e os clássicos do pensamento social brasileiro*, há um aprofundamento da análise interpretativa da novela feita anteriormente com a tentativa de compreender o Brasil daquela época e discutir assuntos que a obra abordou e que eram tabus, a ideia do autor Gilberto Braga de discutir ética em um momento em que o brasileiro pensava no que seria do futuro, incerto por conta das mudanças políticas. Também se busca estudar, nessa seção, o que faltou ser abordado, isto é, mesmo sendo uma novela considerada um marco, por ser crítica a diversas estruturas sociais de caráter duvidoso, como uma telenovela, o que poderia ter sido explorado a mais em um país tão plural quanto aquele Brasil? Contudo, a trama construiu uma história com reflexões pertinentes à vários aspectos da sociedade brasileira. Esther Hamburger defende a importância da abordagem naquele momento:

questões levantadas. Não seguimos a análise de conteúdo clássica, na qual o analista busca as palavras ou frases que se repetem e as sistematiza em uma categoria que as represente.

Vale Tudo conta a história de quem está disposto a fazer qualquer coisa para subir na vida, como trair a própria mãe, roubar a sogra, sonegar impostos, enviar dinheiro ilegal para contas secretas fora do país e mesmo comercializar o próprio filho no mercado negro de bebês – mas não são punidos. A maior parte dessas práticas podem ser universalmente reconhecidas como más, mas no Brasil naquele momento, elas possuíam significado especial. (HAMBURGER, 2003, p. 13).

A presença de cenas como as citadas por Esther Hamburger fizeram de *Vale Tudo* uma novela com muitas possibilidades de análise, nessa última seção da tese, além de buscar compreender a formação da identidade nacional, selecionei algumas outras temáticas, como a representatividade do negro na telenovela (aqui, creio que não poderia falar sobre identidade nacional nas telenovelas, sem citar o quanto o negro é pouco representado historicamente nelas), a questão da ética, que foi bastante abordada na trama, assim como temas como machismo e homossexualidade.

Finalizo esta introdução afirmando que muitas respostas não serão respondidas, outras são parte do conjunto de experiências de estudo e de vivência ao longo destes anos de estudo. Reitero que, com a dificuldade de estudar o Brasil nestes últimos quatro anos, tê-lo como objeto de pesquisa em Comunicação Social foi um desafio ainda maior. Termino este trabalho repleta de dúvidas, receios, mas esperançosa de um futuro melhor para esse povo sofrido que “não tem medo de fumaça ai ai. E não se entrega não” (João Gilberto), como diz o refrão da música da cena final de *Vale Tudo*.

PARTE 1

A telenovela e a construção da identidade nacional: paralelos que se cruzam em um Brasil ligado na telinha

Nesta primeira parte, mostramos um pouco não apenas da importância da televisão para a construção da identidade nacional, mas também como sua história pode ser considerada uma forma de retratar o cotidiano brasileiro no transcorrer do tempo. Aqui temos um ponto de interseção: nacionalidade – televisão – telenovela. Três elementos que se fundem. A telenovela foi durante muito tempo um dos principais produtos para disseminar e formatar identidades e modos de consumir hábitos e produtos recém-chegados no país. Como bem analisa Esther Hamburger em *Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*, “durante seu período áureo, as novelas se estruturaram em torno de determinadas convenções formais, que de alguma maneira compunham uma matriz capaz de sintetizar a formação social brasileira em seu movimento ‘modernizante’” (HAMBURGER, 1998, p. 444). Desta forma, a telenovela torna-se, em determinados momentos da história nacional, um reflexo do que se vivia.

Ao “utilizar uma estrutura narrativa personalizada e pouco definida em termos ideológicos ou político-partidários, as novelas levantaram e talvez tenham ajudado mesmo a dar o tom de debates políticos” (HAMBURGER, 1998, p. 445). Ainda no texto, que está dentro de uma coleção intitulada *História da vida privada no Brasil*, a autora, para exemplificar como a novela pode cativar o público espelhando atitudes enraizadas socialmente, cita o objeto de estudo do presente trabalho:

O fascínio exercido pela novela *Vale Tudo* (1988), por exemplo, estava relacionado com o julgamento de condutas desprovidas de ética, que de alguma forma remetiam a comportamentos considerados típicos em um Brasil decepcionado com a nova República. (...) O gesto obsceno de Reginaldo Faria ao fugir do país impune em um avião particular cheio de ouro roubado – uma banana dirigida a todos – acompanhado pela esposa assassina é emblemático de atitudes que o senso comum identifica com empresários corruptos. (HAMBURGER, 1998, p. 458).

E, para finalizar sua análise, a autora explicita um dos motivos da escolha deste produto em específico para falar sobre a época: “*Vale Tudo* problematizou publicamente, quem sabe pela primeira vez, algo que viria a se tornar tema recorrente na política brasileira até culminar com o impeachment do primeiro

presidente eleito após o regime militar” (HAMBURGER, 1998, p. 458). Porém, muito antes de *Vale Tudo*, as telenovelas já traçavam o que seria o cerne do sucesso desse produto: o hábito e o talento de fazer um folhetim voltado para o brasileiro.

Para tentar compreender como funcionou essa sinergia e esse fascínio do brasileiro pela telenovela, especialmente no auge da televisão aberta, entre o final da década de 1970 e o início da década de 1990, nesta primeira parte, vamos discutir a telenovela e a formação da identidade nacional.

2. A telenovela no Brasil

Existem diversos estudos sobre a importância da telenovela brasileira na formação da cultura nacional, seu sucesso e alcance – especialmente sobre a época de ouro das telenovelas, período em que ela detinha índices de audiência inimagináveis na atualidade (chegando à totalidade dos aparelhos ligados). Esta seção pretende fazer um breve panorama sobre a história desse produto audiovisual.

A telenovela se consolida como o maior produto da televisão brasileira no auge do aumento dos aparelhos nas residências e da expansão do sinal via Embratel; porém como surge a televisão no Brasil? Não podemos falar de televisão brasileira sem citar a telenovela e esta, por motivos óbvios, não existiria sem aquela, esse novo meio de comunicação que chega timidamente na década de 1940. O importante para pensarmos a telenovela e seu desenvolvimento com a televisão é observar que, se ela foi o programa mais visto durante décadas e é considerada uma “narrativa da nação” (LOPES, 2003), é por ter se formado ao mesmo tempo não apenas da TV, mas do próprio conceito de brasilidade.

Ismael Fernandes, na introdução do livro *Memória da telenovela brasileira*, talvez tenha sido o autor que mais se aproximou de uma definição atemporal desse produto brasileiro, ao afirmar que “Existe um roteiro base para essas histórias. Uma grande história de amor no centro, rodeada por conflitos familiares. Um segredo que o público desconhece” (FERNANDES, 1994, p. 22). Fernandes segue contando a fórmula “mágica” para se compreender como inúmeros sucessos são criados, fundamentando que, se o autor souber trabalhar os elementos básicos de um folhetim, mesclando-os com as características próprias do brasileiro, terá uma obra longe de ser inovadora, mas de sucesso garantido:

O objetivo é claro: atingir o grande público, rapidamente. Assim, essas histórias são apresentadas pura e simplesmente como folhetim clássico, inconfundível, sempre buscando reforço nas emoções primárias, em que os dramas familiares são o entrecho mais comumente usado. É importante reconhecer que a telenovela se sustenta fundamentalmente por uma arte ligada ao populismo. Não pretende uma falsa erudição. Existem novelas que procuram disfarçar o quanto pode essa tendência, mas por trás da aparência renovadora, das imagens que buscam outros rumos, existem os clichês dos dramalhões. (FERNANDES, 1994, p. 23).

Nesta seção, vamos falar sobre a telenovela através das décadas, para tentar traçar uma trajetória que explique a importância desse produto para a identidade nacional vista na televisão brasileira e exportada para diversos países. Começamos

por contar a história da televisão, que se mistura com a da telenovela. Depois, trazemos um breve panorama das décadas para mostrar como a telenovela foi se adaptando às mudanças tecnológicas e sociais que aconteciam no país. Faremos também uma análise de todas as novelas da TV Globo da faixa das 20h exibidas no período escolhido como recorte para a tese, afinal não apenas *Vale Tudo* mostrou um pouco daquele Brasil do final da ditadura militar e início do período democrático, outras narrativas ajudaram a contar o momento histórico e, cada uma ao seu jeito, ajudam-nos a compreender melhor a época.

2.1. Antes da telenovela, a televisão

A história da televisão brasileira começa em 1946, quando o então presidente Eurico Gaspar Dutra distribui as primeiras concessões do país: foi o grupo de Assis Chateaubriand, dono do Diários Associados, que iniciou o trabalho de construção da torre que levaria o sinal para a TV Tupi (canal 6), no Rio de Janeiro.

Graemer Turner, ao prefaciар a edição brasileira do clássico de Raymond Williams, *Televisão – tecnologia e forma cultural*, atenta para a relevância do momento social e dos usos de uma nova tecnologia, isto é, os interesses de grupos específicos e a preparação para a mudança cultural que estava por vir com esse novo formato de entretenimento são importantes em sua inserção na sociedade:

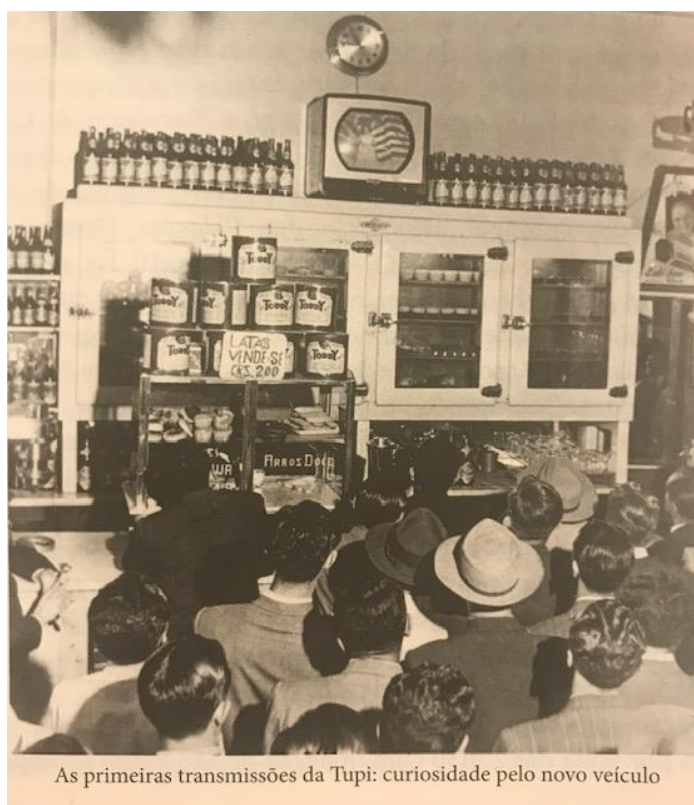
Conforme Williams nos ensinou, contudo, a invenção ou a aplicação de uma tecnologia nova não causa, por si mesma, mudança cultural ou social. O que está implícito em sua insistência de que devemos “historicizar” é a necessidade de considerar o modo como a tecnologia será provavelmente articulada com grupos específicos de interesse e dentro de certa ordem social. (TURNER, 2016, p. 16).

Desta forma, também no Brasil a televisão surge, desde sempre, a partir desses “grupos específicos de interesse”; parafraseando Turner, porém, o que vimos no início da história da televisão, ao menos economicamente falando, é que a sociedade não estava pronta para a chegada desse caro e instigante aparelho comunicador. Em um país de dimensões continentais, com a maioria da população analfabeta, a inauguração da televisão brasileira foi um marco para poucos. No dia 18 de setembro de 1950, foi ar, em São Paulo, a TV Tupi. O público? Os poucos que tiveram acesso aos duzentos televisores importados por Chateaubriand, instalados em alguns pontos da cidade.

Com muita improvisação e repleta de estrelas consagradas no rádio, nasce a televisão no Brasil: “Perto das 22h, com praticamente uma hora de atraso, entrou no ar a TV na Tabo, uma espécie de revista eletrônica com um pouco de tudo o que a TV Tupi pretendia apresentar em sua programação” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 16). No discurso inaugural, a promessa de que estava no ar o que se tornaria o maior veículo de comunicação do Brasil, uma ousadia em um país que idolatrava o rádio e não sabia ao certo o que pensar daquela caixa de imagens, ainda tão distante dos lares brasileiros.

Na figura 4, uma aglomeração de curiosos em torno deste então estranho aparelho, que em pouco tempo se tornaria o maior meio de comunicação do país e consagraria a telenovela como um dos símbolos nacionais. Não é exagero dizer que a história da televisão brasileira se mistura com o que no futuro se consolidou como telenovela: desde os seus primórdios, a teledramaturgia foi a grande aposta da televisão. Cassiano Gabus Mendes (1929-1993) apostou nos teleteatros logo nos primeiros meses da pioneira TV Tupi. Ainda em 1950, suas produções eram baseadas nas consagradas novelas de rádio, “ao apostar nos teleteatros, Cassiano G. Mendes sinalizou a importância da qualidade na programação, atraiu os principais intérpretes brasileiros da época e criou o costume do telespectador voltar todos os dias para a frente da televisão” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 21).

Figura 4 – Aglomeração de curiosos ao redor de uma televisão.



Fonte: Ricco e Vannucci (2017, p. 15).

Foi a TV Tupi a pioneira não apenas no modo brasileiro de fazer televisão, mas também de fazer telenovelas. Com um time de estrelas do rádio que migraram para esse novo e desconhecido mundo audiovisual, a Tupi fez com que o brasileiro aprendesse a ver o que antes só ouvia, e seu papel foi fundamental na história televisiva. Com graves crises financeiras já a partir da década de 1960, ela chega ao fim de suas atividades em 1980, quando já não conseguia mais sustentar uma programação competitiva com a concorrência. Nessa época, grande parte do seu elenco principal já estava trabalhando na concorrente carioca, que se consolidava como a maior rede do país: a TV Globo.

No entanto, cabe ressaltar que foi a TV Tupi que lançou a telenovela que seria um marco e inspiração para as produções futuras. A primeira telenovela diária estreou no país em julho de 1963, na extinta TV Excelsior, intitulada *2-5499 Ocupado*, do argentino Alberto Migre, sobre o original produzido e dirigido por Tito de Miglio. Estrelada pelos atores Tarcísio Meira e Glória Menezes, era inicialmente exibida em três capítulos semanais. Passada a fase de experimentação, passa a ser transmitida diariamente, de segunda a sexta. Nessa época em que o maior sucesso na televisão eram os filmes americanos dublados, a novela chega com uma

estratégia que pretendia criar o hábito no telespectador de assistir a uma história contínua diariamente. Apesar de ter se tornado popular logo no início, foi com a novela *Beto Rockfeller* (1968), de Bráulio Pedroso, da TV Tupi, que o gênero alcançou um caráter brasileiro, com personagens baseados em pessoas comuns e com um perfil regional, não mais fadas e reis que constituíam os títulos até então traduzidos e regravados no país. Quando começou a operar em 1965, a TV Globo logo se valeu da experiência acumulada pelas emissoras paulistas no ramo, contratando alguns de seus melhores dramaturgos e atores.

O grupo da família Marinho foi fundado por Irineu Marinho em 1925. Em 1965, a empresa inicia o funcionamento da TV Globo, quinze anos após a implantação da televisão no país. Nessa época, o grupo já estava estabelecido no Rio de Janeiro e faziam parte dele o jornal *O Globo*, a Rádio Globo e a Rio Gráfica Editora. Na década de 1950, a empresa expande seu capital com a ajuda de empréstimos do governo e, em 1965, a emissora de televisão vai ao ar pela primeira vez. De início, a nova TV carioca não conquistou o público, em seu primeiro ano, a audiência ficou muito abaixo do esperado, como relata Melo (1988, p. 14): “competindo com outras emissoras alicerçadas nas preferências dos telespectadores e apresentando uma programação convencional, sem qualquer inovação, a TV Globo demorou algum tempo para conquistar fatias da audiência”. Os números começam a melhorar com sua cobertura da enchente que deixou milhares de desabrigados no Rio de Janeiro, em 1966, ocasião em que “toda a cidade se mobilizou para ajudar os desabrigados e levar à sede da TV Globo, que interrompeu sua programação e cobriu, ininterruptamente, ao vivo, o drama dos atingidos pelas enchentes” (MELO, 1988, p. 14).

A partir desse episódio, narrado em diversas obras como um marco na relação entre os cariocas e a emissora, a TV Globo ganha a simpatia da população, conquistando uma audiência maior, impulsionada também pela presença de sua programação citada no seu jornal e na sua estação de rádio. Na década de 1960, depois de inaugurada a TV Globo, a hegemonia das Organizações Globo começa a tomar forma, chegando aos dias atuais como o maior conglomerado de comunicação do país. Um dos fatores que ajudou a construir tal onipresença na televisão dos brasileiros foi o grande investimento tecnológico que a empresa recebeu ao se aliar ao grupo americano Time-Life. Nenhuma outra emissora

brasileira possuía a tecnologia usada na implantação da TV Globo à época, o que facilitou a sua liderança ao longo dos anos.

Criada em tempos de ditadura militar e mantendo um monopólio ideológico e político crescente, especialmente nos vinte anos seguintes, a empresa e suas afiliadas são amplamente estudadas, pois representam a maior parte da receita midiática gerada no país. Venício Lima, em seu livro *Mídia – teoria e política*, faz um amplo estudo sobre o monopólio das Organizações Globo, englobando temas como sua influência nas eleições de 1989, entre muitos outros fatos políticos relevantes na história do país, voltados especialmente para o telejornalismo. Entretanto, mesmo não sendo o fundamento de seu livro, Lima também discorre sobre a importância das telenovelas na estrutura ideológica da emissora, assim como sobre o uso de sua estrutura multimídia para a divulgação e venda desse produto:

nessa área, o melhor exemplo continua a ser a produção de telenovelas. Estudo já clássico sobre esse processo produtivo revelou como a Rede Globo possui os estúdios de gravação e mantém, sob contrato permanente, autores, atores e toda a equipe de produção (roteiristas, diretores de programação, cenógrafos, figurinistas, diretores de TV, editores, sonoplastas etc.). As Organizações Globo há muito operam uma estrutura multimídia que outros megagrupos internacionais só recentemente construíram por meio daquilo que chamam de sinergia. Dessa forma, a Globo *produz* a novela em seus estúdios e a *distribui* (exibe) em sua rede de televisão. Além disso, comercializa a novela para outros países, a trilha sonora por meio de gravadora própria (CDs e Cassetes) e divulga o “pacote” por sua rede de TV, seus jornais, suas revistas, suas emissoras de rádio etc. (LIMA, 2001, p. 100).

Com essa crescente hegemonia e o crescimento do público telespectador no país, a ascensão dos militares ao poder significou a escalada da repressão política e consequentemente um maior número de pessoas em casa no período da noite, restando-lhes como opção de lazer assistir à televisão, em especial às novelas. A primeira produzida pela TV Globo foi *Ilusões Perdidas* (1965), estrelada por Reginaldo Faria e Leila Diniz.

Sabe-se que, entre os anos 1970 e 1990, as telenovelas da TV Globo reinaram nas noites televisivas. Atualmente, com a diversidade de canais de TV por assinatura e um crescente espaço cotidiano dado à internet e aos serviços de *streaming*, a telenovela perdeu em audiência, mas ainda faz parte do universo do brasileiro como um importante meio de comunicação. A novela das 20h, que atualmente ocupa a faixa das 21h, é um produto de grande audiência, que poucas vezes perde para algum outro programa no horário.

Para efeito de comparação, o filme de maior audiência de 2010 no canal por assinatura Telecine Premium obteve o índice de 1,72 no Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope): *Lua Nova*, continuação da saga *Crepúsculo*, um dos maiores filmes do ano no cinema americano. Na época, como coordenadora de programação da rede, pude observar e aprender a mensurar a enorme distância entre os números da TV paga e os dos canais abertos, especialmente no horário nobre, que consiste na faixa de 19h até 23h (chamado de *prime time*, pode ter uma margem de diferença para mais cedo ou mais tarde, mas tem como ápice o horário entre 21h e 23h). Na mesma época do recorde de exibição de *Lua Nova*, uma telenovela de baixa audiência marcava facilmente 30 pontos no Ibope. Ao longo de dez anos na programação da rede, nunca chegamos a bater a marca de 5 pontos. Na verdade, registrar mais de 1 ponto significava, geralmente, alcançar o primeiro lugar entre os outros canais pagos, sendo motivo de comemoração.

Logo, faz-se primordial ressaltar nesta seção que a telenovela *Vale Tudo* foi produzida e exibida em um período bem distinto do atual, pois, em três décadas, o brasileiro mudou completamente sua relação com o que chamei aqui de modo de ver televisão (que não tem relação com a expressão cunhada pelo estudioso Martín-Barbero⁷): quando penso em “modos de ver televisão”, penso na prática de assistir a um programa. Por exemplo, em 1988, ano de estreia de *Vale Tudo*, o brasileiro tinha acesso a no máximo oito canais, ainda não tinha computador e a internet começava no Brasil, para poucos. Desta forma, a única maneira de acompanhar a novela era no horário de sua exibição. Pessoas de maior poder aquisitivo podiam gravar a novela em seus aparelhos de gravação, com fitas cassetes. Mas, novamente, era uma ferramenta para poucos, por se tratar de um aparelho caro e ainda pouco acessível à maioria.

Dito isso, e com a já citada hegemonia das telenovelas da TV Globo, as décadas de 1980 e 1990, não muito raro, mostravam sucessos e alcançavam recordes talvez impensados a partir da década de 2010. Não necessariamente o brasileiro deixou de assistir às telenovelas – apesar de sabermos que o gênero

⁷ É importante explicar que, para Martín-Barbero, o significado da expressão “modos de ver” se refere a “lógicas de produção e as lógicas de recepção, entre os matizes culturais e os formatos industriais” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 10). O autor, portanto, fala sobre estudos de recepção, o que não fizemos neste trabalho, optando por diferenciar o espectador da novela de acordo com a época em que ela foi exibida. A ideia foi sempre pensar em *Vale Tudo* no contexto histórico e social da época em que ela foi concebida (final da década de 1980) e, para isto, foram lidos teóricos de televisão e pesquisa em meios de comunicação da época.

perdeu força –, mas ele agora pode assisti-las no horário de sua preferência, através de diversas plataformas. Isto mudou os números de audiência e a percepção sobre o produto. Para fins de comparação (o que o quadro mostra é comprovadamente uma tendência), temos, no quadro 1, as maiores audiências de cada década, a partir de 1970.

Quadro 1 – Maiores audiências, por década (1970-2010).

Década	Ano	Novela	Pontos	Autor
1970	1979	Pai Herói	62	Janete Clair
1980	1985	Roque Santeiro	74	Dias Gomes e Aguinaldo Silva
1980-1990	1989-1990	Tieta	65	Aguinaldo Silva, Ana Maria Moretzsohn e Ricardo Linhares
2000	2004	Senhora do Destino	50,4	Aguinaldo Silva
2010	2011	Fina Estampa	39,2	Aguinaldo Silva

Fonte: Linhar (2017).

Podemos observar o aumento da audiência nos anos 1980 e 1990 se comparada à da década anterior, o que pode ser explicado pelo crescimento do número de aparelhos de televisão e pela expansão de antenas no país. Concluímos então que, nessas duas décadas, sobretudo na de 1980, as telenovelas da TV Globo têm seus melhores anos em medição de popularidade e audiência. O fato de as maiores audiências das décadas de 1970 e 1990 estarem tão próximas à década de 1980 mostra claramente que a época foi a de maior alcance: *Pai Herói*, maior audiência dos anos 1970, foi exibida em 1979, quase na década de 1980, e *Tieta*, maior audiência da década de 1990, começou a ser exibida na década de 1980. Demonstramos, assim, que a época de ouro da telenovela foi mesmo a década de 1980, se pensarmos em termos de audiência e alcance na faixa das 20h: *Vale Tudo* alcançou uma média de 56 pontos, só perdendo para *Roque Santeiro*.

A partir da década de 2000, por diversos motivos que abordaremos brevemente, a audiência das telenovelas começa a cair no horário nobre. Pode-se dizer que, na verdade, a queda nos números é um sinal dos tempos, em que a programação fica segmentada e a telenovela pode ser vista em outras mídias e em outro horário. Como apontam diversos estudiosos de televisão, raramente a telenovela voltará a alcançar o sucesso de três décadas atrás, com algumas

exceções, por exemplo, *Avenida Brasil*, cujo último capítulo conquistou a maior audiência de 2012 (72% de todos os aparelhos ligados sintonizavam na emissora neste horário). Escrita por João Emanuel Carneiro, foi um fenômeno como não se via há tempos nas telenovelas, com uma dramaturgia considerada pela crítica mais provocativa e realista. Teve uma média de 38,8 pontos de audiência e não apenas pautou a imprensa especializada, mas também fez com que a ficção – mais uma vez – influenciasse o cotidiano do brasileiro, desde o político ao empresário:

Depois de muitos anos, um capítulo voltou a parar o país ao atingir a impressionante marca de 76% de *share*, só comparada a Caminho das Índias. Nessa noite, 19 de outubro de 2012, muitas cidades brasileiras atravessavam a fase final do segundo turno das eleições municipais, em que os candidatos, obrigatoriamente, precisavam estar ao lado do eleitor. As agendas foram canceladas, assim como eventos empresariais e publicitários. Todos com medo de não haver plateia. (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 275).

Para se compreender como esse tipo de fenômeno – atualmente incomum – acontece, é necessário voltar no tempo, à época de ouro da televisão. Para melhor entendimento do que é a telenovela brasileira, as subseções a seguir estão divididas por décadas.

2.2. Telenovelas das décadas de 1950 e 1960

A primeira telenovela brasileira foi *Sua vida me pertence*, exibida em 1951, na TV Tupi. Escrita e dirigida por Walter Forster, ela ia ao ar duas vezes por semana, às terças e quintas. Nessa época, as radionovelas faziam muito sucesso, com uma linguagem popular e repleta de romance e suspense, e a novela de Forster era pensada para este público, já conquistado pelo rádio, com 25 capítulos exibidos sempre nos mesmos dias da semana e horários. Uma curiosidade: a novela é considerada a primeira a exibir um beijo na televisão brasileira, protagonizado por Vida Alves e Walter Forster,

o assunto era tabu não apenas para o público, mas também entre os artistas. (...) Com uma imagem que nos dias de hoje é inofensiva, mas que no início da década de 1950 gerou muita discussão, a televisão mostrou ao seu público que a partir dali ajudaria a mudar comportamentos, quebrar as barreiras dos preconceitos e contribuir para a mulher conquistar novas posições na sociedade. (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 24).

A telenovela brasileira, no futuro, iria mostrar que esse beijo-tabu seria o primeiro de muitos debates e mudanças comportamentais; à medida que o produto

ia crescendo em popularidade, crescia também sua influência e capacidade de comover e mudar formas de agir e pensar. Além disso, a telenovela criou um hábito inexistente até então, o de se assistir a uma história em capítulos, diariamente.

Na década de 1960, a TV Tupi e a TV Excelsior exibiram diversas novelas que seriam a base para o futuro desse produto, mas com condições ainda precárias; exibidas ao vivo, elas em muito se assemelhavam às já consagradas radionovelas. Os principais autores da época eram Geraldo Vietri, Ivani Ribeiro e Dulce Santucci. Em 1964, estreia um marco do gênero: *O Direito de Nascer*, uma adaptação do original cubano de 1946, de Félix Caignet e adaptada para a televisão por Talma de Oliveira e Teixeira Filho. Antes de ser apresentada na TV, a novela já havia sido um sucesso no rádio, mas nada comparado à comoção que a novela causou, levando uma multidão ao Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, e no dia seguinte ao Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, para assistir a seu último capítulo.

No dia 13 de agosto de 1965, a cidade de São Paulo parou. Quem não conseguiu assistir ao final do drama cubano no Ibirapuera se aglomerou ao redor das televisões disponíveis na cidade, uma comoção e um sucesso nunca antes causados por uma telenovela. Era o que a TV Tupi precisava para confirmar que o gênero faria história na televisão brasileira:

A liderança absoluta conquistada por *O Direito de Nascer* em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre desestabilizou a TV Excelsior, que vinha com bons índices em suas novelas, e levou a direção da TV Tupi a ter a certeza de que esse seria o gênero que durante muitos anos dominaria o cenário da televisão no Brasil. (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 244).

Ainda na década de 1960, algumas polêmicas surgiram, uma das mais emblemáticas e importantes quando pensamos em identidade nacional e representatividade se deu na telenovela *A Cabana do Pai Tomás*, exibida entre o final de 1969 e o início de 1970 na TV Globo, por conta da prática do *blackface*: Sérgio Cardoso, um ator branco, interpretou um personagem negro e, para isso, pintava o rosto e o corpo de preto, usava peruca e punha rolhas no nariz. O ator, que também escreveu uma parte da novela, disse à época que “fora obrigado a aceitar o papel por pressão da agência Colgate-Palmolive e que considerava esse trabalho um dos maiores desastres de sua carreira” (ARAÚJO, 2006, p. 92). Em um país de maioria negra, essa polêmica racial foi talvez a primeira de muitas que viriam ao longo dos anos – até a atualidade – nas telenovelas. Em *A negação do Brasil – o*

negro na telenovela brasileira, o pesquisador Joel Zito Araújo dá sua definição sobre esse episódio:

Assim, a escolha da Rede Globo por A Cabana de Pai Tomás e a imposição de um ator branco para representar um personagem negro parecem confirmar o sentimento de impunidade das agências ligadas às “fábricas de sabão” e dos nossos produtores de tevê, ao repetir posturas condenadas nos Estados Unidos, em especial, entre os quais se destaca a utilização do ator branco pintado de negro, o *blackface*, muito comum no início do cinema norte-americano. (ARAÚJO, 2006, p. 93).

A não presença de atores negros nos elencos das telenovelas não ficou restrita às décadas passadas, ela persiste ao longo dos tempos, mostrando na tela um Brasil diferente do das ruas. O título do livro de Joel Zito, infelizmente, ainda é uma constante, a telenovela mostrou-se, na maioria das vezes, uma negação do Brasil no que se refere à inclusão de atores negros. Contudo, movimentos da sociedade já começam a transformar esse cenário e episódios como o da novela *Segundo Sol*, de 2018, em que a sociedade cobrou uma resposta da TV Globo por a novela, ambientada na Bahia, ter apenas três atores negros em seu elenco fazem com que as emissoras repensem a questão da representatividade. No caso, a resposta veio com uma nota oficial em que a TV Globo admitiu que “de fato, ainda temos uma representatividade menor do que gostaríamos e vamos trabalhar para evoluir com essa questão”, divulgada pelos meios de comunicação e publicada no jornal *O Globo*, em 4 de maio de 2018.

O negro ainda é muito pouco representado nas telenovelas, especialmente se pensarmos na proporção da população negra e mestiça em relação à branca (soberana nas tramas). Infelizmente, porém, há de se fazer uma ressalva e um questionamento: não seriam as telenovelas um espelho da nossa sociedade? Explicando: existem muitas críticas sobre a representação do negro nas novelas, nas quais ele geralmente é um personagem pertencente a uma classe menos privilegiada. Excelentes atores e atrizes brasileiros, ao longo de suas carreiras, fizeram diversas vezes papéis de empregados domésticos e escravos. Isso é muito grave e precisa ser combatido, pois, quando o negro se vê representado – mesmo que na ficção – como um personagem bem-sucedido, ele começa a se sentir inserido e aceitado socialmente, ele começa a “permitir” a ideia de um negro ter sucesso profissional.

Atualmente, com 55% de sua população composta por pardos e negros, o Brasil pode ser considerado o segundo maior país de população originária da África, só perdendo o pódio para a Nigéria. E, se de um lado essa mescla gerou uma sociedade definida por ritmos, artes, aromas, culinárias, de outro produziu uma nação que naturaliza a desigualdade social, na figura de empregadas domésticas, dos trabalhadores manuais, da ausência de negros nos ambientes corporativos e empresariais, nos teatros, nas salas de concerto, nos clubes e nas áreas sociais. (SCHWARCZ, 2019, p. 35).

Daí a importância de – cada vez mais – o negro estar na telenovela, mostrando que é a maioria da população e que tem lugar na televisão. Afinal, a telenovela conquistou, nos últimos quarenta anos, um alcance e uma capacidade de chamar atenção como nenhum outro produto audiovisual no Brasil. Para se entender como um produto televisivo atinge tamanha proporção, é importante pensar no forte laço construído entre a população brasileira e as telenovelas, consideradas uma “obra aberta”, por sofrerem influência direta da reação do público ao que está sendo exibido. É na década de 1970 que a TV Globo começa a colocar em prática o seu conhecido “padrão Globo de telenovelas” e se apropria não apenas do modelo de programa que a TV Tupi pioneiramente construiu e moldou, mas também da maior parte do imenso grupo de profissionais da emissora paulista.

Voltando no tempo, para contar um pouco da história dessa complexa relação entre a sociedade brasileira e a telenovela, na década de 1960 ela seguiu sendo o produto mais explorado das emissoras Tupi e Excelsior; a TV Globo, quando inaugurada, em 1965, já tinha a noção de que investir no gênero era fundamental para obter sucesso. A primeira novela produzida pela emissora carioca foi *Ilusões Perdidas* (1965), estrelada por Reginaldo Faria e Leila Diniz. À medida que assumia a liderança da indústria de televisão no Brasil, a Globo começou a fazer alterações na sua linha de novelas, decidindo não apenas ambientá-las dentro dos estúdios, mas também enriquecê-las com as possibilidades técnicas ensejadas pelo videoteipe: produzir cenas em localidades externas, aproximando mais ainda o telespectador do seu referencial de ambiente. *A Moreninha* (1965), estrelada por Marília Pêra e Cláudio Marzo, foi a primeira a gravar cenas externas. *A Rainha Louca* (1967), dirigida por Daniel Filho, foi a primeira a gravar cenas em outro país.

A escritora cubana Glória Madagan sai da TV Tupi e migra para a TV Globo em 1965. Em 1966, ela escreve uma nova versão de *Eu Compro Essa Mulher* (que ela mesma escreveu em 1960 para outra emissora). A trama faz sucesso e é o início de várias de suas telenovelas na emissora carioca. A escritora foi a principal

responsável pela dramaturgia na TV Globo nos anos seguintes, porém, com a concorrência apostando – com sucesso – em temas nacionais para as tramas, a emissora começa a perceber que o estilo das tramas de Madagan estava datado. Investindo em temas distantes do cotidiano do brasileiro, seu estilo começou a incomodar, especialmente depois do sucesso de Bráulio Pedroso.

Com a novela *Beto Rockfeller* (1968), de Bráulio Pedroso, na TV Tupi, o gênero alcança um caráter brasileiro, com personagens baseados em pessoas comuns e com um perfil regional, não mais fadas e reis que constituíam os títulos até então traduzidos e regravados no país. Quando começou a operar em 1965, a TV Globo logo se valeu da experiência acumulada pelas emissoras paulistas no ramo, contratando alguns de seus melhores dramaturgos e atores. Após *Beto Rockfeller* e a queda de sua audiência, a emissora demite Glória Madagan e começa a apostar em uma escritora que já colaborava na dramaturgia da emissora e que se tornaria o grande nome das telenovelas na década seguinte: Janete Clair. Falar de novelas de sucesso na década de 1970 é – de muitas formas – falar de Janete Clair.

Jenete Stocco Emmer era o nome de nascimento da autora Janete Clair, filha de uma costureira de descendência portuguesa com um comerciante libanês. Nascida em Minas Gerais, se muda com a família para São Paulo e bem jovem começa a trabalhar como locutora na Rádio Difusora, do grupo Diários Associados. Sua carteira foi assinada em 1944 e foi Octavio Gabus Mendes, então diretor da rádio, quem teve a ideia de trocar seu nome. Como Janete adorava *Clair de Lune*, de Debussy, ele sugeriu: Janete Clair. Além de locutora, ela era radioatriz e escreveu sua primeira novela em 1948: “*Rumos Opostos* tinha só 20 capítulos, de 15 minutos cada um, que foram ao ar três vezes por semana. Mas a modesta Rádio América entrou para a história do rádio brasileiro por ter transmitido a primeira novela de Janete Clair” (XEXÉO, 1996, p. 41). À época, ela namorava Dias Gomes e, incentivada por ele, começa a escrever radionovelas. Já casada, ela escreve o sucesso *Perdão, Meu Filho* para a Rádio Nacional em 1956.

Na TV Globo, sua primeira grande oportunidade foi em 1967, quando recebeu a incumbência de alterar a trama da telenovela *Anastácia, a Mulher Sem Destino*. A novela, de Emiliano Queiroz, não estava agradando o público e era muito cara. A missão de Janete era reduzir os gastos e ainda tornar a novela interessante. Sua solução? Um terremoto que matou a maior parte do elenco e reduziu os cenários da

trama. Ela ficaria na emissora até sua morte, com apenas 58 anos. Sua obra é até hoje lembrada, com sucessos que ajudaram a fazer a história da telenovela brasileira. Na década de 1970, ela escreveu algumas das telenovelas de maior sucesso da TV Globo: *Irmãos Coragem* (1970), *Selva de Pedra* (1972) e *Pecado Capital* (1975). A década de 1970 mostrou-se fundamental para consolidar o formato da telenovela e a autora foi uma das grandes responsáveis, como veremos a seguir.

2.3. Telenovelas da década de 1970

Nos anos 1970, Janete Clair dominou a arte de construir histórias que seriam sucessos nacionais. Na faixa das 20h, das quinze novelas exibidas nessa década, nove eram de Janete. Segundo Ricco e Vannucci (2017, p. 343), “na noite em que a personagem Simone foi desmascarada, *Selva de Pedra* [1972] registrou a impressionante marca de 100% de audiência no Rio de Janeiro e em São Paulo, algo até então inédito na história da teledramaturgia brasileira”. Em 1978, outra novela da autora repete o recorde e faz o Brasil parar para ver quem matou Salomão Hayala: *O Astro* (1977-1978).

A primeira-dama da telenovela na época era casada com o dramaturgo Dias Gomes. O escritor, que fez história na cultura nacional, é contratado pela TV Globo em 1969, quando sua mulher já começava a se destacar como grande dramaturga. A opção do consagrado autor de *O Pagador de Promessas*, peça que virou filme e foi consagrado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1962, de aceitar o convite da emissora não foi por acaso, Dias Gomes era notoriamente perseguido pelo regime militar:

Não por acaso, Dias Gomes entrou na TV Globo em 1969, logo após a assinatura do AI-5, no auge do autoritarismo do regime militar. Sua carreira no teatro estava inviabilizada pela censura, e a TV, inaugurada no país em 1950, consolidava seu alcance em território nacional. (...) Seu crescimento foi impulsionado pela ditadura, por meio de incentivos fiscais e do investimento na estrutura para a transmissão de sinais. (MATTOS, 2019, p. 13).

A televisão na época foi impulsionada pelo governo militar por ter, para eles, o potencial de unificar a nação e manter o domínio ideológico que lhes interessava. Os militantes da esquerda, contudo, a viam como uma forma de alienar e esconder os reais problemas do povo. Assim, a televisão tornou-se um espaço de disputa entre

as duas ideologias, “Na *Globo*, pelo menos metade das novelas exibidas entre 1968 e 1979, foi escrita por dramaturgos teatrais críticos à ditadura” (MATTOS, 2019, p. 107). Dias Gomes foi um deles. Convencido de que poderia mostrar um Brasil diferente das campanhas do governo e diante da impossibilidade de ter alguma de suas peças liberadas pela censura, começa a trabalhar na TV Globo, calcado na ideia de construir uma nova forma de escrever a ficção de televisão: baseada na realidade brasileira.

Seu primeiro trabalho para a emissora foi em 1969, mas ele não o assinou: *A Ponte dos Suspiros* foi uma novela das 22h, adaptada de uma radionovela que se passava na Veneza de 1500, nada parecida com os textos pelos quais o autor se consagraria na emissora. A primeira novela assinada por Dias Gomes foi em 1969, *Verão Vermelho*, também na faixa das 22h, indo ao ar após *Véu de Noiva*, de Janete Clair.

Conflito de gerações, preconceito social, infelicidade conjugal, reforma agrária e questões raciais foram alguns dos temas discutidos pelo autor Dias Gomes em *Verão Vermelho*. A trama, juntamente com *Véu de Noiva*, de Janete Clair, lançada um mês antes, inaugurava na TV Globo um novo estilo de fazer telenovelas, pautado por gravações em externas e exploração da realidade por meio da abordagem de temáticas nacionais e assuntos do cotidiano.⁸

O trabalho de Dias Gomes em novelas das 22h pode ser entendido quando pensamos a ambígua relação da emissora com a ditadura e a esquerda. As novelas da faixa das 22h fizeram sucesso na década de 1970, mas o horário – tarde para a maioria dos espectadores – não tinha a mesma audiência e apelo que o demonstrado nas novelas das 20h. “Com uma audiência formada em maior escala pelas classes média e alta, tendo, presumidamente, menor alcance social, poderia soar menos preocupante para o governo, que centrava esforços em cortar o elo entre artistas da esquerda e as camadas populares” (MATTOS, 2019, p. 124). Assim, a escolha do horário para as novelas de Dias Gomes foi estratégica para a emissora e ele foi o grande autor das obras na faixa das 22h durante a década. Nesse horário, ele escreveu novelas que tinham temas brasileiros, abordou questões polêmicas e criou personagens populares, que ficariam no imaginário do brasileiro.

Em *Bandeira 2* (1971), o personagem Artur do Amor do Divino, vivido por Paulo Gracindo, era responsável pelo jogo do bicho no subúrbio do Rio de Janeiro.

⁸ Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/verao-vermelho/>. Acesso em: 2 jan. 2020.

Conhecido como Tucão, seu carisma conquistou o público, o que não passou despercebido: “a Censura Federal exigiu a morte do personagem, sob o argumento de que o bem deveria triunfar sobre o mal” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 55). Ainda para este horário, na década de 1970, Dias Gomes escreveu sucessos como *O Espigão* (1974), *Saramandaia* (1976), *Sinal de Alerta* (1979) e *O Bem-Amado* (1973).

O Bem-Amado foi um capítulo à parte na história de Dias Gomes, da TV Globo e da televisão brasileira. Primeira novela a ser exibida em cores no Brasil, é também considerada a primeira a ser vendida para outro país e a grande responsável pelo que se tornaria conhecido como o “padrão Globo de qualidade”. A história era baseada na peça *Odorico, o Bem-Amado, e os mistérios do amor e da morte*, escrita pelo autor em 1962, tendo a seguinte sinopse:

A novela usava o cotidiano de uma cidade fictícia no litoral baiano para fazer uma crítica aos chamados coronéis – políticos e fazendeiros que tentavam se perpetuar no poder. O “Bem-amado” em questão era o corrupto Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo), candidato a prefeito de Sucupira. (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 62).

Obviamente que, mesmo sendo uma novela das 22h, a censura proibiu, depois de seis meses da novela no ar, as palavras “coronel”, usada para se referir ao prefeito Odorico, e “capitão”, como era chamado Zeca Diabo; com isto, “a produção teve de apagar o áudio de diversos capítulos já gravados. Palavras como ‘ódio’ e ‘vingança’ também foram vetadas” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 40), até mesmo sua trilha de abertura precisou ser trocada a pedido da censura. A novela incomodou (e muito) o governo, que viu em Sucupira uma síntese do Brasil. Enquanto isso, o brasileiro se divertia com as armações do coronel e do capitão, que, de tão populares, ganharam vida novamente em uma série da emissora que ficou cinco anos no ar e repetiu o sucesso da novela, com novas histórias de Sucupira e de seu prefeito Odorico.

Por conta da baixa audiência do horário, a última novela a ser exibida na faixa das 22h, na década de 1970, foi *Sinal de Alerta* (1978). Em seu lugar, entraram as minisséries. A Rede Globo, com isso, mostrou mais uma vez que seu mais rentável produto nos anos 1970 eram as novelas das 20h, em sua maioria escritas por Janete Clair. Completando o time de autores que fizeram novela na década estão Walther Negrão, com *Cavalo de Aço* (1973), e Lauro César Muniz: *Carinhoso* (1973), *Escalada* (1975), *O Casarão* (1976), *Espelho Mágico* (1977) e *Os Gigantes* (1979).

Dancin' Days (1978) foi a primeira novela das 20h do autor Gilberto Braga, que em diversas entrevistas afirmou a importância da autora Janete Clair em sua obra, uma mentora que lhe sugeriu a ideia do roteiro da novela que seria um sucesso. A parceria dos dois começou quando o diretor Daniel Filho chamou Gilberto para assinar sozinho sua primeira novela, *Corrida do Ouro* (1974); ele teria o auxílio de Lauro César Muniz nos trinta primeiros capítulos e depois seguiria sozinho, mas foi Janete quem o ajudou. É Gilberto Braga quem conta a história de como começou a trabalhar com Janete, em entrevista para o jornal *Folha de S.Paulo*:

Quando fiquei só, me atrapalhei e não conseguia escrever seis capítulos por semana. O que salvou a pátria foi que Janete Clair estava assistindo à novela e gostava dos diálogos. Janete conversou com Daniel e resolveu me ajudar. Tratava-se exatamente do que hoje se chama "supervisão de texto", só que na época isso não era oficial. Passei a ter uma reunião semanal com Janete na qual a gente bolava as histórias que seriam contadas durante a semana seguinte. (...) Ela lia a minha novela, fazia uma reunião semanal comigo e ao mesmo tempo escrevia uma novela, *Fogo sobre terra*. Graças à sua boa vontade, fiquei mais seguro, até porque Janete tinha um jeito muito hábil de lidar com o supervisionado. E assim consegui terminar *Corrida do ouro*. (JANETE..., 2010).

Em *Dancin' Days*, Janete leu os primeiros capítulos e sugeriu algumas mudanças, que, na opinião do autor, foram fundamentais para o sucesso da novela, que ditou moda e alçou Gilberto ao *status* de “autor das 20h”. Ele ficaria conhecido ao longo dos anos por abordar temas sobre os valores da classe média e da elite. Gilberto mesmo brinca quando é chamado de “o autor que escreve sobre o universo da elite”, pois se considera um especialista na classe média. Como veremos adiante, ele foi um dos autores que se consagrou nas décadas seguintes e suas novelas são uma boa maneira de lembrar a década de 1980, com todas as suas transformações sociais, uma década rica em novidades na televisão nacional.

2.4. Telenovelas da década de 1980

A década de 1980 há muito já comprovou que não foi uma “década perdida”, como foi considerada por alguns autores devido à grande crise financeira que enfrentava o país, com alta inflação, moeda desvalorizada e uma extensa dívida externa. Se economicamente a década foi ruim para o Brasil, não se pode dizer o mesmo sobre os avanços tecnológicos nos meios de comunicação, especialmente o número recorde de instalações de antenas por todo o país, permitindo um maior acesso do público à televisão, já consagrada popularmente nas capitais.

Em 1965, ainda no governo militar, foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) e, a partir da década de 1980, há um forte investimento em antenas via satélite, o que proporcionou a chegada da televisão à maior parte do território nacional. Em 1988, a empresa viabiliza a transmissão internacional: “TV com som estéreo digital toma impulso no Brasil. Desde Seul, a Embratel transmite nas Olimpíadas, imagens e notícias. Os maiores eventos esportivos nacionais e internacionais são transmitidos ‘via Embratel’”.⁹

Além da expansão territorial dos sinais de satélite e da tecnologia de transmissão, os anos 1980 foram ricos em experimentação de programas e conteúdos televisivos. Autores e diretores, animados com o caminho político que o Brasil seguia, começando a dar sinais de uma volta da democracia, vão demonstrando aos poucos, ainda que com muitos cortes da censura, maior liberdade de expressão e um conteúdo bem mais crítico que o das décadas anteriores.

Além do início do processo de abertura democrática, esta década também ficou marcada pela nova constituição, conhecida popularmente como Constituição Cidadã. Promulgada em 1988, a Carta Magna mobilizou o noticiário e também a ficção brasileira, como veremos na seção 4 deste trabalho, em que estudaremos *Vale Tudo*, a telenovela que, pautada na realidade político-social do país, cita a elaboração da constituição em diversos diálogos fundamentais para a trama.

Nessa década, a telenovela brasileira se consagra como um produto reconhecido mundialmente em relação à sua qualidade e identidade própria:

Se na década de 1970 Janete Clair e Ivani Ribeiro determinaram as características da teledramaturgia brasileira, desenvolvendo os ganchos, a narrativa folhetinesca na televisão e um jeito todo nosso de contar histórias em capítulos, nos anos 1980 a indústria das novelas se estabeleceu definitivamente no país, inclusive com a exportação de vários títulos. (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 167).

Diversos países passaram a consumir as telenovelas, e a televisão brasileira teve a oportunidade de usar sua capacidade de criar um produto com formato próprio para experimentar. Assim, foram produzidas tramas inovadoras de muito sucesso na década de 1970, tal como o humor crítico em tom mais leve adotado para as novelas das 19h. Com vários títulos que se tornariam sinônimo de sucesso de audiência, e muitas vezes de experimentação de novos formatos, em sua maioria

⁹ Disponível em:

http://portal.embratel.com.br/embratel/50anos/?_ga=2.127166221.1488615913.1583278629-1885432869.1583278629. Acesso em: 3 fev. 2020.

com uma veia cômica, o horário das 19h na década de 1980 exibiu histórias que ficaram na memória dos brasileiros.

Um dos responsáveis foi o já consagrado escritor Cassiano Gabus Mendes. Sua carreira televisiva começou na TV Tupi, onde participou da inauguração da televisão no Brasil, foi responsável pelos primeiros sucessos da teledramaturgia brasileira e lançou atores e atrizes que seriam os futuros astros da TV. A série *Alô Doçura* (TV TUPI, 1953), estrelada por Eva Wilma e John Herbert, foi criada por ele e fez um grande sucesso. O autor foi também quem idealizou a novela *Beto Rockfeller* (TV TUPI, 1968), um marco na telenovela brasileira, e quem designou Bráulio Pedroso para escrever a história, considerada a primeira do processo de nacionalização das novelas: saem príncipes, princesas e personagens distantes de nossa realidade e entram, de maneira natural, os personagens mais próximos dos tipos brasileiros.

Com essa imensa experiência e já consagrado como um dos inventores da programação da televisão no Brasil, Cassiano Gabus Mendes sai da TV Tupi – que ajudou a criar – em 1976, migra para a TV Globo e é tido como referência em tramas repletas de humor e brasilidade. Na década de 1980, ele escreve cinco novelas no horário das 19h: *Plumas e Paetês* (1980), *Elas por Elas* (1982), *Ti ti ti* (1985), *Brega e Chique* (1987) e *Que Rei Sou Eu?* (1989). Todas com grande audiência e um humor irreverente característico do autor. A última, porém, foi um grande desafio, uma novela de época com um enredo cômico. O que poderia ser um fracasso e causar estranhamento no público-alvo do horário se tornou uma grande obra-prima do autor.

Uma grande sátira do Brasil, *Que Rei Sou Eu?* contava a história do reino de Avilan, um retrato cômico do cenário político brasileiro do final do governo Sarney, em que os noticiários só estampavam escândalos e uma altíssima inflação. A rainha Valentine (personagem de Tereza Rachel) era frequentemente associada ao presidente da República e era comum os jornais da época fazerem comparações mostrando como algumas de suas falas remetiam ao discurso de Sarney. Também fica clara a inspiração no ministro Antônio Carlos Magalhães para o personagem do conselheiro, Vanoli Berval (Jorge Dória).

A genialidade de Gabus Mendes consistiu em criar um reino, cenário distante do contemporâneo, mas que, ainda assim, deixava claras a sátira e a crítica ao momento que o Brasil vivia:

Apesar de ambientada no séc. XVIII, a novela fazia referências à contemporaneidade. Em alusão ao Plano Cruzado, pacote econômico criado pelo governo em 1986 que envolveu congelamento de preços e mudança da moeda nacional, o autor incluiu na trama uma reforma monetária, trocando o nome da moeda de Avilan de caduco para duca. (...) No final da história, o povo consegue invadir o palácio, eliminar os opressores, confiscar os baús da nobreza e tomar o poder. (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 144).

O autor troca o nome fictício pelo do país que acompanhou seus sucessos ao longo da década e que o consagrou no horário das 19h. Nessa mesma faixa, Silvio de Abreu foi outro autor que soube cativar o público com novelas que viriam a ser clássicos dos anos 1980, sempre lembrados quando se fala sobre o assunto. Foram seis novelas em dez anos, com destaque para os sucessos *Guerra dos Sexos* (1983), *Cambalacho* (1986) e *Sassaricando* (1987).

A irreverência das novelas da faixa das 19h foi uma das características que se consagrou na época. Ao final da década de 1980, enquanto os brasileiros viviam a expectativa da mudança política, almejando também uma melhora na economia e na sociedade como um todo,¹⁰ as telenovelas puderam deixar registradas – mesmo que por meio da ficção – a época. O autor Carlos Lombardi, que já havia trabalhado como colaborador de Cássio Gabus Mendes e de Silvio de Abreu, inovou com a trama *Bebê a Bordo* (1988); na sinopse, a história da bebê Heleninha e as aventuras de sua mãe, Ana, vivida por Isabela Garcia. O ano de estreia da novela foi um dos mais importantes na retomada da democracia, ela foi exibida na mesma época de *Vale Tudo*, no final do governo de José Sarney.

Se *Vale Tudo* clamava por ética e mostrava o universo dos poderosos, a novela das 19h era uma miscelânea de personagens repletos de humor, assumidamente inspirados nos videocliques do auge da década, como a protagonista, que se vestia como uma Madonna latina. A trama era tão pouco convencional que o próprio autor Carlos Lombardi, ao assistir a reprise em 2018, afirmou: “Tava com medo de ver #BebeABordoNoVIVA. Temia que a novela tivesse envelhecido. Cheguei à conclusão de que não. O mundo é que envelheceu muito mais”, escreveu o dramaturgo em seu perfil no Twitter no dia 19 de janeiro de 2018. Para o ator Guilherme Fontes, que interpretava um jovem sexualmente livre, que dividia a namorada com o irmão, a novela, apesar da censura, foi produzida em uma época

¹⁰ Esses fatores serão melhor analisados na próxima seção, na qual pretendemos analisar como vivia o brasileiro na época.

importante no Brasil: “Era o governo José Sarney, o primeiro depois do fim da ditadura. Lombardi estava realmente inspirado” (BEBÊ..., 2018).

Saindo do universo irreverente que marcou o horário das 19h na TV Globo, a novela das 20h, exibida depois do noticiário *Jornal Nacional*, era o horário em que autores e emissora tratavam de temas mais densos e em que poucas vezes a experimentação era permitida, afinal tanto os patrocinadores quanto o governo com a sua censura – mesmo que mais branda e velada – prestavam muito mais atenção à telenovela do horário mais nobre da emissora.

Na década de 1980, com a abertura do regime político e o fim da censura, os temas políticos adquirem uma maior visibilidade. A maior expressão dessa mudança foi a telenovela *Roque Santeiro*, proibida anteriormente, em 1975, e exibida em 1985. Além disso, *Roda de fogo*, que retratava as situações vividas por militantes políticos nas décadas de 1970 e 1980, foi realmente um teste para a abertura do regime. E a década termina com uma telenovela que também vai falar do poder, *O salvador da pátria* (1989). (FADUL, 2000, p. 36).

Os anos de censura ainda pairavam no ar, tanto que apenas em 1988 as novelas deixaram de passar pelo crivo dos censores; mesmo assim muitas temáticas começaram a surgir. A primeira novela da faixa de 20h da década de 1980 foi de Gilberto Braga e foi sua segunda novela no horário: *Água Viva* tinha o Rio de Janeiro como cenário e foi um grande sucesso que, dentre outras coisas, “mostrou um tema polêmico na época: o topless nas praias da cidade. Depois do sucesso de *Dancin’ Days* (1978), Gilberto volta com temáticas atuais: personagens como a desinibida Beth (Maria Padilha) apareceram sem o sutiã em cenas que buscavam retratar as reações populares” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 104). Tais temas eram recorrentes nas novelas da época que buscavam mostrar um Brasil moderno, que lutava contra as imposições de um governo limitador e conservador, ainda na sombra do longo período de ditadura militar.

Na década de 1980, foram exibidas dezessete novelas na faixa principal da emissora; destas, dez estão no período entre o final da ditadura e a eleição de Fernando Collor de Mello.¹¹ As outras seis, que vão de 1981 até 1984, são sucessos de audiência, mas bastante visadas pela censura e, talvez por isso, com tramas mais amenas e folhetinescas. Duas são de Janete Clair, *Coração Alado* (1981) e *Sétimo*

¹¹ As dez novelas das 20h exibidas na década de 1980 dentro do período entre o final da ditadura militar e a eleição presidencial serão descritas com mais detalhes na subseção 2.7, por fazerem parte da faixa e época escolhidas como base para o recorte desta tese.

Sentido (1982); duas, de Manoel Carlos, *Baila Comigo* (1981) e *Sol de Verão* (1983); uma, de Gilberto Braga, *Brilhante* (1982); e uma, de Cassio Gabus Mendes, *Champagne* (1983), uma das poucas do autor nesta faixa.

O que podemos dizer da telenovela na década de 1980 é que essa época foi repleta de sucessos marcantes na consolidação da TV Globo como uma grande fábrica de telenovelas, que são exportadas e conhecidas em diversas partes do mundo. Foi uma época de experimentações de formatos e muita criatividade, especialmente no final da década, quando autores e diretores se sentiam livres para pensar e mostrar um conteúdo mais autoral, sem o corte severo da censura militar e ainda sem a autocensura que seria construída pela emissora ao longo do tempo.

Sua principal concorrente, a Rede Manchete, não conseguia alcançar a sua audiência, mas começava a incomodar, tal como em 1986, com *Dona Beija*, estrelada por Maitê Proença. Com maior liberdade em decorrência do horário de exibição, a telenovela abusava de cenas de nudez em meio à natureza e chamou atenção para a emissora: “Foi com *Dona Beija*, de Wilson Aguiar Filho e direção geral de Herval Rossano, exibida em 1986, às 21:30, que a Rede Manchete tornou-se conhecida no gênero” (ALENCAR, 2004, p. 153). Em 1989, *Kananga do Japão* também conquistou telespectadores, mas foi em 1990 que a Manchete lançou a novela que abriria espaço para outra estética na TV Globo, como veremos a seguir.

2.5. Telenovelas da década de 1990

Se na década de 1980 pudemos falar sobre a hegemonia da TV Globo, os anos 1990 abalaram os padrões da teledramaturgia brasileira, trazendo holofotes e sucesso para a TV Manchete. Em 27 de março de 1990, às 21h30, foi ao ar o primeiro capítulo de *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa. O autor, que antes ofereceu a trama para a TV Globo, teve o projeto vetado e por isto foi para a editora do grupo Bloch. Em entrevista, ele afirmou que “teve toda a liberdade para ousar” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 203). Lá, com a direção de Jayme Monjardim, o autor desenvolveu uma estética até então nunca vista em uma telenovela, com imagens do Pantanal, cenas mais longas que as usuais, dentre outras características. Foi um sucesso de audiência, que mostrou a demanda por tramas que mostrassem um outro Brasil, pouquíssimo explorado até então.

Pantanal se transformou em um fenômeno, seus episódios eram estrategicamente exibidos após a novela das 20h da Globo, dando à TV Manchete uma visibilidade que antes só a emissora da família Marinho conseguia em sua dramaturgia. O contra-ataque da TV Globo estava na novela das 21h: *Rainha da Sucata* tinha um elenco forte, que contava com Regina Duarte e Toni Ramos como protagonistas e com Glória Menezes como vilã.

A história de ascensão, “dos novos ricos”, era uma pauta bastante atual no Brasil do governo de Fernando Collor de Mello, e Silvio de Abreu criou personagens que mostravam esses “novos ricos”, como a personagem emergente Maria do Carmo (Regina Duarte), que lutava contra a antiga e falida aristocracia, simbolizada por Laurinha Figueroa (Glória Menezes), umas das vilãs mais famosas da teledramaturgia. *Rainha da Sucata* fez sucesso, mas a TV Globo seguia preocupada com *Pantanal* e com as novelas que viriam a seguir, produzidas pela concorrência.

Por isso, ela apostou nas histórias propostas por Benedito Ruy Barbosa. Ele retorna à TV Globo e, com a consagração obtida em outra emissora, escreve três novelas: *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996) e *Terra Nostra* (1999). Novelas que fugiram à estética da emissora, mostrando um Brasil desconhecido para muitos brasileiros, todas ambientadas longe das capitais, dando um tom diferente na usual ideia de identidade nacional exposta na ficção televisiva do país. As três fizeram sucesso, mas a segunda obteve resultados impressionantes: “*O Rei do Gado* está entre as maiores audiências dos anos 1990, com impressionantes 70% de *share*. Foi uma liderança absoluta inquestionável durante toda a sua exibição” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 228).

Silvio de Abreu também contribuiu nessa década para o horário com *A Próxima Vítima* (1995) e *Torre de Babel* (1999). Para falar dos grandes centros, a década de 1990 contou com Gilberto Braga, que volta ao horário nobre, depois de *Vale Tudo*. O autor escreveu *O Dono do Mundo* (1991), mais uma vez discutindo ética e privilégios dos grupos detentores do poder, tal como em *Vale Tudo*. O autor viria a fechar essa “trilogia” que discutiu a ética do brasileiro com *Pátria Minha* (1994).

Na faixa de 18h, acostumada a tramas mais adocicadas e – muitas vezes – de época, Glória Perez inovou em 1991. *Barriga de Aluguel* tratou de temas até então praticamente desconhecidos pelo grande público: tratamentos de fertilização. A

história do casal Ana (Cássia Kiss) e Zeca (Victor Fasano), que aluga a barriga de Clara (Cláudia Abreu) para realizar o sonho de um filho biológico, foi pauta das conversas e do noticiário. A autora incluiu – além de um tema polêmico – a assessoria de dois juízes, que deram os vereditos em primeira e segunda instância do caso, que vai para a terceira instância, mas a trama termina sem definição, com as duas mães dispostas a encontrar uma solução independente da Justiça.

A autora ficaria conhecida por construir tramas repletas de temáticas que causam reflexão, apresentando novas realidades e culturas, sempre com a participação da sociedade. Foi o que ela fez em *De Corpo e Alma* (1992), ao tratar do transplante de órgãos através da personagem principal, que recebe um coração. Na época, aumentou o número de doadores de órgãos no Brasil graças à campanha feita na novela. Infelizmente, a trama ficou marcada pela trágica morte da atriz Daniella Perez, filha da autora. Com 27 anos e a carreira em ascensão, ela era irmã da protagonista (Cristiana Oliveira) e foi assassinada pelo seu par romântico na ficção. Muito abalada, Glória Perez retomou a novela, depois de uma semana, para dar seu desfecho e incluiu o tema da morosidade da Justiça brasileira. O crime causou comoção nacional e parecia que a ficção tinha tomado a realidade, tamanha a brutalidade do crime. Essa novela jamais seria reprisada, um pedido de Perez em respeito à memória de sua filha.

Glória voltaria ao horário nobre com *Explode Coração* (1995), explorando o universo dos ciganos. A novela conta a história de Dara e Júlio Falcão, uma cigana e um rico empresário, que se conhecem pela internet, quando os brasileiros das classes populares ainda não tinham total intimidade com este meio de comunicação. A autora mais uma vez introduziu novas tecnologias na vida de seus personagens.

A faixa das 19h da TV Globo, tal como na década de 1980, se consolidou como o horário de telenovelas repletas de humor. A *Viagem* (1994), um *remake* da TV Tupi, foi uma das exceções; a história sobre vida após a morte cativou o público, tendo uma audiência maior que para o horário: “Os dados da época mostram que a média geral foi de 52 pontos, 13 a mais que a da antecessora *Olho no Olho*. O índice ficou bem acima de outras produções que foram exibidas naquela década” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 221). A doutrina espírita, desta forma, era apresentada ao grande público, que, ao acompanhar a novela, entendia melhor uma religião até então pouquíssimo falada na televisão. A autora Ivani Ribeiro contou a história de amor entre Diná (Christiane Torloni) e Otávio (Antônio Fagundes) e seu

reencontro, com destaque para o personagem de Guilherme Fontes, que deu vida ao personagem Alexandre, o irmão de Diná, que em outra encarnação disputou o amor dela com seu inimigo Otávio.

Nas outras emissoras, a década mostrou um aumento de produções, com a Rede Manchete continuando a incomodar a liderança da TV Globo. Depois de *Pantanal*, ela conquista seu público e aproveita o espaço para lançar novelas significativas na história da televisão: *Ana Raio e Zé Trovão* (1990), *Xica da Silva* (1996) e *Mandacaru* (1997).

Na década de 1990, duas séries tinham como foco dois momentos históricos recentes do país: *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga, exibida em 1992; e *Decadência*, de Dias Gomes, exibida em 1995. A primeira conta a história de amor de Maria Lúcia (Malu Mader) e João Alfredo (Cássio Gabus Mendes), tendo como pano de fundo a luta armada e o auge da repressão da ditadura militar. A segunda, por sua vez, conta a saga de uma família, mesclando-a aos acontecimentos políticos de 1984 a 1992, isto é, o período de abertura política, eleição de Tancredo Neves, sua morte, e os governos Sarney e Collor.

Anos Rebeldes foi uma espécie de continuação de *Anos Dourados* (1986). O autor, Gilberto Braga, conta que, depois de uma série ambientada nos anos 1950 e uma novela que tratava da abertura política (*Vale Tudo*), muitas pessoas pediam que ele escrevesse sobre a década de 1960. Pensando que dali poderia surgir uma trilogia temporal da história recente do país, o dramaturgo começou a esboçar a história de *Anos Rebeldes*: uma história de amor entre os jovens Maria Lúcia e João Alfredo, ambos estudantes do Colégio Pedro II. A militância do protagonista e as imagens de arquivo da repressão nas ruas, mescladas com cenas da ficção, fizeram da série um sucesso. Exibida em 1992, o período coincidiu com os escândalos do governo Collor, quando milhares de jovens foram às ruas, em diversas passeatas, pedindo o *impeachment* do presidente.

A série retratou os principais acontecimentos da década de 1960, especialmente o período entre 1964 e 1968, os mais duros na luta entre os militares e os jovens que buscavam mudanças no sistema político. Muitos jovens da década de 1990, conhecidos como “caras-pintadas”, se identificaram com os da ficção. No dia 14 de agosto de 1992, foi ao ar o último episódio da série e, em uma das cenas mais marcantes da narrativa, a militante Heloísa, vivida pela atriz Cláudia Abreu, é morta pela polícia. Nesse mesmo dia, horas antes, Collor convocara a população

para defender o país e seu governo, mas os “caras-pintadas” tomaram as ruas pedindo sua retirada. A série ficou eternizada na memória do público, e a crítica especializada a considerou ótima no retrato do momento político pelo qual o Brasil passava.

Decadência foi escrita por Dias Gomes para fazer parte da linha de minisséries da TV Globo que integraria as chamadas Séries Brasileiras, exibidas a partir das 22h. A pesquisadora Mônica Almeida Kornis, em seu trabalho intitulado *A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em Decadência*, analisa a importância da minissérie para essa linha de programação e afirma que “há portanto o intuito da emissora de construir uma memória da história brasileira, intensificando assim a sua já marcante presença no cenário nacional como agente construtor de uma identidade cultural e nacional” (KORNIS, 2006, p. 104).

A minissérie, exibida em doze capítulos, conta a história da família Tavares Branco e de seu motorista, Mariel. Enquanto a família é a decadência que dá título à trama, Mariel ascende na vida como pastor de uma igreja; fato que na época incomodou a Igreja Universal, dona da emissora Record, pela semelhança do personagem com o líder de sua igreja. O texto dito por Edson Celulari no início do primeiro capítulo foi uma tentativa – que não se concretizou, pois estava muito clara a inspiração do personagem – de se afirmar que a minissérie não era inspirada em nenhuma religião específica:

A ação da minissérie *Decadência* se passa entre 1970 e 1992. A época é real, mas a obra é de ficção. A história do período foi preservada, mas os personagens são absolutamente fictícios. A Rede Globo considera imprescindível renovar seu respeito a todas as religiões e lembrar que em qualquer atividade podem existir pessoas bem ou mal-intencionadas. *Decadência*, de Dias Gomes, não pretende fazer crítica a nenhuma religião em particular ou mesmo a qualquer um de seus representantes. (DECADÊNCIA..., 2013).

Mesmo com essa afirmativa, Kornis mostra que o texto de Dias Gomes atrelou a história brasileira à trama de maneira perfeitamente crível. O patriarca da família Tavares Branco, por exemplo, era amigo pessoal de Tancredo Neves, e as cenas do seu comício são reproduções do que realmente aconteceu. Cenas reais da época foram inseridas na trama, para retratar o momento histórico da maneira mais realística possível:

As múltiplas e diferentes formas de inserção dos acontecimentos históricos na construção da narrativa e na definição do perfil dos personagens da minissérie *Decadência* não nos permitem reduzir a reconstrução histórica ali realizada a mera ambientação de época. Do nosso ponto de vista, examinar a construção da história num produto ficcional significa atentar para a estreita articulação que se estabelece entre ficção e representação dos fatos históricos – que neste último caso transforma-se em história na ficção – e que se realiza dentro de modelos típicos da indústria do entretenimento. (KORNIS, 2006, p. 105).

Tal como Kornis, cremos que não se pode reduzir o trabalho de construção histórica, tratando-o apenas como pano de fundo para uma narrativa ficcional. Em *Decadência*, a família ficcional se funde à história nacional, trazendo-a para a televisão, isto é, trazendo a versão da emissora e do crítico e politizado Dias Gomes sobre a história brasileira para o público, que, através da minissérie, exibida em um horário geralmente com menor audiência, pôde ver como a política e a elite se portaram naquele momento histórico. Em uma época em que produtos de ficção só podiam ser vistos na televisão aberta, produções como *Decadência* e *Anos Rebeldes* reafirmam a importância da televisão na formação nacional.

Não podemos esquecer que, na década de 1990, já eram comercializadas operadoras com canais de TV por assinatura, mas, como o número de assinantes ainda representava uma parcela muito pequena da população, a TV aberta não foi tão afetada como na década de 2000. O aumento da oferta de canais e a entrada de canais na internet mexem com a hegemonia da TV aberta, como veremos a seguir.

2.6. Telenovelas das décadas de 2000 e 2010

A década de 2000, para as telenovelas, trouxe muitas mudanças nos níveis de audiência, que, gradativamente, seguiam diminuindo desde a década de 1990. Um dos motivos foi o aumento da oferta de canais por assinatura e da expansão do acesso à internet, que trouxe novas formas de entretenimento, especialmente entre os mais jovens. Contudo, ainda assim, a telenovela continuou um produto com muita visibilidade, garantindo sucesso a diversas produções.

A velocidade, no entanto, não elimina formas de conceber o mundo, cuja origem é das remotas, como a ficção. A humanidade sempre se caracterizou pelo gosto de contar histórias, mudaram os suportes, as formas de conceber, de realizar, de veicular e até mesmo de fruir essas histórias na TV. (BALOGH, 2002, p. 17).

O gosto por contar e ouvir histórias é inerente da humanidade, conforme afirma Ana Maria Balogh, porém as formas de contar e ouvir/assistir mudam todo

o tempo com o avanço da tecnologia. Se na década de 1980 o brasileiro tinha acesso a no máximo oito canais de televisão, a chegada da TV por assinatura muda o cenário. No entanto, faz-se crucial salientar que, quando começou a ser oferecido, esse produto era inacessível para a maioria da população, tal como o próprio aparelho de TV à época de sua chegada no Brasil.

A Associação Brasileira de TVs por Assinatura (ABTA) estuda a evolução da televisão por assinatura no país. Em seu *site*, podemos acompanhar as mudanças e o crescimento dos canais, assim como os índices que medem o comportamento dos assinantes e dos telespectadores. De todos os dados analisados, o que mais chama atenção é a ainda imensa diferença entre o número de telespectadores comparado com o de assinantes (figura 5).

Figura 5 – Brasil: telespectadores *versus* assinantes (jun. 2019).



Fonte: ABTA. Disponível em: <http://www.abta.org.br/default.asp>. Acesso em: 5 jan. 2019.

É preciso ter muito cuidado quando fazemos estudos sobre audiência no Brasil, pois é fato que a televisão paga afetou – especialmente a partir da década de 2000 – as audiências das noites e, por consequência, das telenovelas, nosso objeto de estudo. Contudo, quando citamos a necessidade de cuidado nessas afirmações, nos referimos a uma tendência comum de quem pensa o Brasil a partir do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. A força da televisão nas outras capitais e no imenso interior do país pode ser comprovada com as pesquisas de mercado feitas em todo o território nacional (a ABTA possui muitos estudos regionais, para mensurar a presença da televisão em todo o Brasil). A mudança no comportamento do telespectador a partir da década de 2000, com outras formas de assistir ao produto e novas plataformas digitais para sua divulgação, se reflete na audiência das telenovelas brasileiras e este parece ser um caminho irreversível.

Na lista das dez maiores audiências de telenovelas de todos os tempos, todas foram exibidas nas décadas de 1980 e 1990.¹² Nenhuma outra, mesmo que com grande sucesso e audiência, superou os recordes estabelecidos no intervalo de vinte anos em que o programa era imbatível. *Vale Tudo*, no *ranking* geral das maiores audiências, está em nono lugar e esse dado é interessante para a distanciarmos das tramas mais recentes. É necessário considerar a repercussão de uma novela antes da TV por assinatura e da internet, quando uma variedade bem maior de canais e produtos televisivos acaba por fragmentar as audiências.

Mesmo com números inferiores em relação às décadas precedentes, a TV Globo e suas novelas das 20h continuaram impactando a sociedade e fazendo sucesso. Glória Perez, na década de 2000, se consagra como uma das grandes escritoras da emissora, ao ter três novelas do horário com ótimas audiências: *O Clone* (2001), *América* (2005) e *Caminho das Índias* (2009). Como dito anteriormente, a autora ficou conhecida por trazer polêmicas e envolver a sociedade no debate. *O Clone* (2001) trazia a clonagem humana – novamente falando sobre a intervenção da ciência no ciclo da natureza, tal como em *Barriga de Aluguel* (1990) –, e apresentava a cultura do Marrocos e de uma família muçulmana para o Brasil.

Na trama, a autora ainda explorou a temática do vício em substâncias ilícitas por meio da personagem Mel (Débora Falabella), uma menina bonita e rica, que passa por todo o processo de autodestruição e depois de redenção ao longo do folhetim. Além disso, no final de cada capítulo, Perez mostrava o depoimento verdadeiro de anônimos e famosos contando como passaram pelo mesmo problema, como lembra o diretor da novela Jayme Monjardim: “Como principal produto de entretenimento do país, atinge um número grande de pessoas e se transforma na mais eficiente ferramenta de prestação de serviço” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 254). Se o drama de Mel atingiu muitas pessoas, não podemos mensurar, mas a trama representou excelentes resultados na década de 2000, de acordo com as pesquisas do Ibope, ficando abaixo apenas de *Senhora do Destino* (2004-2005), *América* (2005) e *Belíssima* (2005-2006).

A partir dos anos 2000, o público começa a interagir na trama através da internet e a ver o programa em outros horários, pela internet ou por serviço de gravação disponibilizado por algumas TVs por assinatura. A escritora Rosane

¹² Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br>. Acesso em: 3 dez. 2019.

Svartman, em sua tese de doutorado, pesquisou a telenovela em tempos de convergências de mídias. Com uma vasta experiência na teledramaturgia, a autora estuda como a televisão se transforma ao longo do tempo para se adequar e manter o público brasileiro, sem deixar de ressaltar que a telenovela se confunde com a televisão no Brasil:

No Brasil, as noções de televisão aberta e telenovela se confundem, e será essa a definição que esta pesquisa adotará ao longo desta tese para responder à questão: como as transformações na espetatorialidade e no próprio formato e conteúdo das telenovelas – que resiste, negocia e adere às novas plataformas, mídias e transformações na espetatorialidade – apontam para o futuro e redefinição da televisão corporativa/hegemônica brasileira? (SVARTMAN, 2019, p. 18).

Seu trabalho mostra diversas formas de criar conteúdos que conversem com o digital e o tradicional. Trazendo sempre a premissa da telenovela como o maior produto televisivo brasileiro, o tradicional ainda é capaz de surpreender com alta popularidade e audiência. Um exemplo de sucesso – tal como nos tempos áureos das telenovelas – foi *Senhora do Destino*, de Aguinaldo Silva. Exibida de 28 de junho de 2004 a 12 de março de 2005, foi a recordista de audiência da década de 2000: uma média de 50 pontos por capítulo. A trama tinha como motivo central a busca de uma mãe por sua filha sequestrada, as personagens Maria do Carmo (Susana Vieira) e Isabel (Carolina Dieckmann). Isabel foi roubada e criada como filha por Nazaré, que se tornou uma das vilãs mais queridas e lembradas das telenovelas, interpretada por Renata Sorrah. O autor Aguinaldo Silva, em entrevista disponível no *site* Memória Globo, conta que quis escrever uma história simples, em que “os pobres seriam os protagonistas, não os ricos. Isso era o mais revolucionário: o núcleo principal era o do subúrbio”.

Um fato novo foi a presença de uma favela e da baixada do Rio de Janeiro, o que abriu caminho, segundo o autor, para outras novelas como *Avenida Brasil*, que veio posteriormente. Ele também afirma que uma das causas do sucesso de *Senhora do Destino* foram seus personagens tão realistas. Inovadora ou não, a verdade é que naquela época sentia-se a necessidade de mostrar tramas diferentes para manter a telenovela atual. Contudo, apesar de dizer que “foi uma novela como nunca foi vista”,¹³ ele admite que todos os elementos folhetinescos estavam presentes na obra.

¹³ Disponível em: <http://aguinaldosilva.com.br/2017/06/22/senhora-do-destino-a-palavra-do-autor-01/>. Acesso em: 4 jan. 2020.

Mesmo testando novos formatos nas telenovelas, é possível perceber que “existem novelas que procuram disfarçar o quanto podem essa tendência folhetinesca, popular. Mas, atrás da aparência renovadora, das imagens que buscam outros rumos, existem os clichês do dramalhão. E esses clichês acabam se sobrepondo às ideias revolucionárias de textos e direção” (FERNANDES, 1997, p. 23). Ismael Fernandes se referia a *Roque Santeiro* e a *Guerra dos Sexos*, duas novelas da década de 1980, mas poderia estar falando de *Amor de Mãe*, novela de 2019 da TV Globo; seu texto sobre as inovações que não se sobrepõem à tradição clássica do folhetim ainda reflete a realidade da telenovela brasileira.

Além da concorrência acirrada com outras plataformas, a TV Globo, que, no início da década de 2000, ainda era líder no segmento das telenovelas, passa a ter uma forte concorrente quando a TV Record decide investir em teledramaturgia. A emissora contratou diversos atores famosos por longos contratos com a emissora-líder, investiu em estúdio e em divulgação das produções. Suas primeiras novelas não chegaram a ameaçar a audiência da TV Globo, mas competiram com ela pela atenção do espectador e da mídia, especialmente em cidades como o Rio de Janeiro, com grande concentração de fiéis da Igreja Universal, dona da emissora. E foi justamente a temática da religião que levou a TV Record ao ápice do seu sucesso: em 2015, estreia *Os Dez Mandamentos*; na época, a TV Globo exibia a novela *A Regra do Jogo*. João Emanuel Carneiro tinha a difícil missão de construir um novo sucesso, tal como a sua antecessora *Avenida Brasil*. O especialista em telenovela Nilson Xavier define o que aconteceu na época:

Pode-se dizer que *Os Dez Mandamentos* foi a novela certa no momento certo. Frente à crise econômica pela qual o país atravessava, com notícias desagradáveis diariamente nos telejornais, e a insistência da Globo em apostar em tramas ditas “realistas”, com violência, impunidade e favelas (*Babilônia* e *A Regra do Jogo*), parte do público preferiu o escapismo de uma história bem distante da dura realidade brasileira.¹⁴

Xavier ainda lembra que “*Os Dez Mandamentos* conseguiu um feito notável, destes que raramente acontecem na televisão brasileira. Conquistou o público com uma opção de entretenimento fora da Globo, no horário de maior faturamento da concorrente”. Foi a primeira vez que uma telenovela de outra emissora ficou na frente da produção global, o que fez com que a emissora atrasasse ao máximo o

¹⁴ Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/os-dez-mandamentos/>. Acesso em: 22 jan. 2020.

término do *Jornal Nacional*, para que *A Regra do Jogo* começasse depois de *Os Dez Mandamentos*.

A TV Record, depois desse sucesso, manteve por um tempo a temática bíblica no seu horário de novelas, mas perdeu fôlego e não chegou a assustar mais a audiência da Globo, que tinha pela frente um desafio ainda maior: se manter como uma emissora de muita audiência e, desta forma, rentável publicitariamente em um Brasil começando a segmentar sua forma de entretenimento audiovisual. Se nas décadas de 1990 e 2000 a TV por assinatura não alcançava pontos de audiência suficientes para alarmar a emissora, a chegada dos serviços de *streaming*, comandados pelo sucesso da Netflix, apresentou um novo cenário. Como dito antes, as décadas de 1970, 1980 e 1990 foram as três em que a telenovela reinou sozinha nas noites das televisões.

A partir dos anos 2000, a segmentação começa a se expandir e raramente temos grandes marcos de audiência, para podermos comparar os números. Em 1980, a média de audiência, por episódio, de uma telenovela era de 50 pontos, no horário das 18h; 70, no das 19h; e 85, no das 21h. Atualmente, uma audiência maior que 30 pontos é motivo de comemoração, sendo essa a média de uma trama com boa aceitação no horário das 21h.

2.7. As novelas exibidas na transição entre a ditadura militar e a democracia brasileira

As telenovelas que foram ao ar entre o auge da ditadura militar e a abertura política são fundamentais na proliferação dos sentidos de desenvolvimento e nacionalismo. A doutora em antropologia Esther Hamburger, em seu livro *O Brasil antenado – a sociedade da novela*, divide em três etapas a história das telenovelas, produto que considera um marco na comunicação brasileira:

Fenômeno de comunicação capaz de atingir um público nacional composto de telespectadores das mais variadas idades, de ambos os sexos, classes distintas e das mais variadas regiões do país [...]. Tomando como referência o tipo de relação que se estabelece entre o Estado, a indústria de televisão, os anunciantes e o público, é possível sistematizar três períodos. Enquanto o primeiro e o segundo podem ser associados a uma emissora dominante, a Tupi e a Globo respectivamente, o terceiro período corresponde à fase atual de diversificação da indústria televisiva, na qual a Globo ainda detém posição privilegiada, mas já não registra a hegemonia anterior. O lugar da novela em cada um desses períodos varia: é incipiente no primeiro, central no segundo, e mantém sua posição de líder de audiência, embora com uma queda sensível de força, no terceiro. (HAMBURGER, 2005, p. 27).

A posição privilegiada e hegemônica da TV Globo nos anos de consolidação da televisão, conforme fomenta Mônica Almeida Kornis, faz com que a emissora tenha importante participação na construção da identidade nacional:

A trajetória da Rede Globo nesse processo pareceu-me extremamente rica pelo entendimento da própria produção ficcional da emissora desde 1970 enquanto formuladora de um discurso sobre a nação, o que a transformava em poderosa agente de construção de uma identidade nacional. A língua, a paisagem, os hábitos e costumes, os problemas e os dilemas contemporâneos além de aspectos da própria história do país são aspectos fundamentais nesse processo de construção de uma comunidade imaginada. (KORNIS, 2007b, p. 12).

O poder da telenovela de transformar os espectadores, de construir formas de pensar e agir através da ficção foi tema da pesquisa de Heloisa Buarque de Almeida. No livro *Telenovela, consumo e gênero*, Almeida (2003) narra sua experiência etnográfica com um grupo de moradores da cidade de Montes Claros (MG). Um dos seus parâmetros de pesquisa baseava-se na comparação dos entrevistados da pequena cidade do interior mineiro em relação às metrópoles carioca e paulista, onde se passavam as telenovelas exibidas na época das entrevistas. Em outras palavras, a autora buscou a interpretação daquelas pessoas acerca das diferenças entre o comportamento, os costumes e hábitos vistos nas telenovelas e sua realidade.

Os bens mostrados na novela fornecem informação para a leitura das divisões sociais, surgem termos como “casa de rico” e “casa de pobre” quando os entrevistados falam sobre os cenários da trama, que não passam despercebidos. Pretendemos demonstrar como estas deduções e estes símbolos de pertencimento (ou de não pertencimento) são construídos ao longo da história brasileira.

O período entre 1984 e 1990 foi fundamental na reconstrução da democracia e do modo de ver o Brasil e o brasileiro: muitos avanços em diversas áreas, o final de uma ditadura que deixou o país com uma imensa população desempregada e com esperança na eleição indireta de Tancredo Neves (1985), que dava fim ao período ditatorial, seguida da comoção nacional com a sua morte antes de tomar posse, deixando para o vice, José Sarney, o papel de assumir o país e prepará-lo para as primeiras eleições democráticas depois de duas décadas, o que aconteceu em 1990, com a eleição de Fernando Collor de Mello.

Enquanto esse cenário desenhava a história política do Brasil, com a elaboração da Constituição Federal de 1988 como símbolo político maior da época, na televisão as telenovelas seguiam mostrando através da ficção nossa identidade,

nossos hábitos e costumes. As principais novelas da TV Globo sempre eram transmitidas às 21h, carro-chefe da emissora, chamadas por alguns autores também como “novela das 8” ou “novela das 8h30”. Podemos usar a definição das novelas do horário, feita por Anna Maria Balogh em *O discurso ficcional na TV*, para ajudar a explicar a escolha:

A novela das oito (e meia) destina-se a um público eminentemente adulto e vai ao ar num horário em que, ao menos teoricamente, as crianças menores estariam indo dormir. Reserva-se, por essa razão, o horário para veicular temas muito fortes ou polêmicos. *Roque Santeiro* abordou, entre muitas, a questão do misticismo forjado, da corrupção política, da relação entre a igreja tradicional e a progressista; *Roda de Fogo* abordou a corrupção industrial, as sequelas da tortura na repressão, o homossexualismo,^[15] entre outros temas; *Vale Tudo* tratou da decadência geral em termos de costumes e valores no Brasil; *O Salvador da Pátria* levou ao extremo o adultério e a corrupção política; abordou o problema das drogas, e assim por diante. (BALOGH, 2002, p. 162).

Apesar da obra supracitada mencionar novelas de todas as épocas, quando a autora fala sobre a maior liberdade para tratar de temas polêmicos no horário, todos os exemplos citados são do período entre a ditadura e a volta da democracia. Talvez por autores e emissora terem tido seu direito de mostrar tais assuntos vetado por tanto tempo, as primeiras novelas depois de 1984 foram repletas de temas mais críticos ou impensáveis no período anterior.

Os anos de 1984 a 1990 foram o recorte pensado para esta tese: a transição da ditadura para a democracia. Foi uma época repleta de mudanças sociais e culturais no Brasil, um momento de esperança da população quanto ao futuro e de incerteza do rumo que o país tomaria; tudo isso torna o período uma ótima fonte de análise para pensar a identidade nacional. Além disso, na década de 1980, o Brasil atinge o maior número de televisores desde a inauguração da televisão,

¹⁵ Sabemos que “homossexualismo” não é mais usado e que o correto é homossexualidade, porém mantivemos o texto como no original da autora; em 2002, ainda não havia consenso para o termo. “O sufixo ‘ismo’ é usado para indicar patologias, bem como doutrinas e ideologias. Portanto o uso de tal prefixo no termo ‘homossexual’, tornando-se ‘homossexualismo’, considera as pessoas homossexuais portadoras de patologias, distúrbios de natureza psíquica. Até o ano 1990, a Organização Mundial de Saúde considerava a homossexualidade como doença e por isso, entre a lista de doenças mentais da mesma, estava o ‘homossexualismo’. Foi graças a pesquisas e questionamentos de pesquisadores da área sexual que se pode retirar o ‘homossexualismo’ da lista de doenças mentais. Mas por qual motivo foi retirado o termo? Os pesquisadores perceberam, por intermédios de pesquisas e testes de métodos terapêuticos, que não há teorias que provem a origem da homossexualidade; assim como não há teorias que provem a origem da heterossexualidade. Ora, uma vez que não se pode provar a origem de uma prática e nem ‘a cura da mesma’, tal prática não pode ser considerada oriunda de distúrbios mentais”. Disponível em: <http://movimentolgbt.com.br>. Acesso em: 4 mar. 2020.

conquistando de vez a popularidade e o título de maior veículo de comunicação do país. No quadro 2, vemos a evolução do número de televisores ao longo dos anos.

Quadro 2 – Brasil: evolução do número de televisores.

Ano	Número de aparelhos de televisão
1964	1,6 milhão
1970	4,9 milhões
1975	10,2 milhões
1980	19,6 milhões

Fonte: Mattos (2019, p. 87).

A popularidade e importância do final da década de 1980 para a sociedade brasileira foram os principais motivos da escolha de *Vale Tudo*. Contudo, antes de entrar especificamente no objeto desta tese, analisaremos as dez telenovelas da TV Globo¹⁶ exibidas naquela época (1984-1990) e horário (20h), cada uma, ao seu modo, poderia contar um pouco sobre o brasileiro e o Brasil da época.

2.7.1. Partido Alto

Exibida de maio a novembro de 1984, de Glória Perez e Aguinaldo Silva, tinha como temática principal o samba e a contravenção. A censura interviu, como de costume na época, mudando inclusive o último capítulo da trama. No original, o bicheiro vivido por Raul Cortez fugia rumo à Europa, mas terminava preso, porém “o texto reescrito insinua que a história não está encerrada e indaga ao policial que o prende: ‘ainda é possível dialogar?’, dando uma piscadela para a câmera” (XAVIER, 2007, p. 186).

2.7.2. Corpo a Corpo

Foi ao ar de novembro de 1984 a junho de 1985, de Gilberto Braga, a trama principal da novela era a busca do sucesso e a ambição da protagonista (Débora Duarte), que faz um pacto com um homem misterioso, vivido por Flávio Galvão. O enredo dava a entender que ele era o diabo e que ela lhe vendia sua alma. A novela foi um dos marcos no debate sobre o racismo brasileiro. Gilberto Braga incluiu uma

¹⁶ A escolha de telenovelas da TV Globo foi consequência da audiência e do alcance hegemônico que a emissora tinha no período. Quando se pensava em novela brasileira, as suas concorrentes ainda não tinham investido no produto o suficiente para competir com suas tramas e seu nível de produção.

família de classe média composta por atores negros: Antônio (Waldir Onofre) e Jurema (Ruth de Souza) possuem uma filha arquiteta, vivida por Zezé Mota. Ela começa a namorar Cláudio (Marcos Paulo), herdeiro de um grande empresário, que é contra o romance do filho com uma negra.

O debate se estendeu à sociedade brasileira, que, infelizmente, mostrou-se tão racista quanto o personagem da ficção, como lembra a atriz Zezé Mota: “Teve um, senhor que disse (em uma pesquisa): Eu não acredito que o Marquinhos esteja precisando tanto de dinheiro para estar passando por esta humilhação” e outro disse ainda que: “se a Globo o obrigasse a beijar uma negra horrorosa como ela, lavaria a boca com água sanitária” (BERGAMO, 2018).

2.7.3. Roque Santeiro

Transmitida de junho de 1985 a fevereiro de 1986, tem autoria de Dias Gomes e coautoria de Aguinaldo Silva. São inúmeros os motivos que poderiam fazer com que *Roque Santeiro* fosse a novela escolhida para o recorte do presente trabalho, mas já há inúmeros e excelentes trabalhos acadêmicos tanto sobre a obra quanto sobre seu autor. Além disso, optamos por uma novela que falasse diretamente sobre os problemas nacionais, não havia alegoria no tom de *Vale Tudo*. *Roque Santeiro*, por sua vez, com toda a genialidade de Dias Gomes, mascarava o Brasil na chamada Asa Branca (cidade fictícia onde se passa a história), com críticas, muitas vezes, entendidas por poucos.

No futuro, seu legado seria uma história muito bem-feita, com elenco, enredo e produção que ficariam para a história como um dos maiores sucessos da telenovela nacional, batendo recordes de audiência que perduram até os dias atuais. Como bem definiu a autora Laura Mattos, “A novela que se tornara um símbolo da censura foi então ao ar para marcar a volta da liberdade de expressão, conquistando a maior audiência da história da televisão brasileira” (MATTOS, 2019, p. 10).

O ano de 1985 foi de muitas mudanças na história do país, um ano que marcou toda a cultura brasileira. A escolha de *Roque Santeiro* como a novela a ser exibida no período é emblemática. Se antes foi censurada, criando um verdadeiro mito acerca da sua proibição, agora ela surgia como o marco de um tempo de maior liberdade na televisão. Cercada de polêmicas, a Rede Globo finalmente leva ao ar a história baseada em uma peça de Dias Gomes (*O berço do herói*, 1965).

Em 1975, a primeira versão de *Roque Santeiro* foi vetada pelos censores do governo; com mais de trinta capítulos gravados, precisou ser substituída às pressas. A reação da emissora veio em um comunicado escrito por Roberto Marinho e lido pelo apresentador Cid Moreira na véspera do que seria o dia da estreia. O pronunciamento é considerado por diversos autores especializados em televisão um dos maiores afrontes na relação entre emissora e governo militar.

Na versão que nunca foi ao ar, a atriz Betty Faria interpretava a viúva Porcina e Francisco Cuoco, Roque Santeiro. Completando o trio de protagonistas, Lima Duarte foi o único que se manteve como Sinhozinho Malta na versão que foi ao ar pós-censura. A novela daria a Regina Duarte, à época considerada a namoradinha do Brasil, seu papel de maior destaque na carreira, sua personagem marcou uma época, sendo lembrada como uma das protagonistas mais carismáticas da história da telenovela brasileira, José Wilker foi o responsável por dar vida ao personagem Roque.

Em *Roque Santeiro*, Dias Gomes “pretendia buscar uma representação de formas e gestuais brasileiros ‘autênticos’ em detrimento da cópia dos padrões norte-americanos” (SACRAMENTO, 2015, p. 397). Nascia ali, baseada em uma de suas peças de teatro, uma novela com cenário, figurino, expressões e dinâmicas sociais tipicamente brasileiros, em que o espectador se identificava e via um construto bastante verossímil do Brasil.

A novela teve coautoria de Aguinaldo Silva e foi exibida pela primeira vez no dia 24 de junho de 1985, com um total de 209 capítulos. O último, no dia 22 de fevereiro de 1986, obteve 100% de audiência, recorde até hoje nunca superado, com uma média de assistência que comprovava a presença e popularidade da novela nas ruas – uso de expressões, gírias e da moda lançada pelo figurino de Porcina. A trama foi um sucesso que “chegou a impressionantes 80% de *share*, ou seja, a cada dez televisores ligados, 8 estavam sintonizados na trama de Dias Gomes e Aguinaldo Silva” (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 184).

A fictícia cidade de Asa Branca é o cenário para essa fusão entre o moderno e o conservador, tão presente à época: na trama, a população da pequena cidade, que vive do mito de um santo regional, se vê diante da modernidade que aos poucos adentra país afora. Alegoricamente, temos a equipe de cinema que leva todo o seu aparato com o intuito de contar a história de Roque Santeiro. A chegada da equipe na cidade causa uma série de comentários e reações dos moradores: alguns ficam

animados diante da novidade, outros criticam o estilo de vida dos que chegaram. O núcleo de personagens retrata, em diversos momentos, o choque entre o brasileiro do interior e o da “cidade grande”.

A história principal da novela é a mitificação criada em torno de um herói: os moradores da cidade vivem da fama dos supostos milagres de Roque, um coroinha e artesão de santos de barro que teria morrido ao defender a cidade de um bandido. Com a lenda lucram a igreja, representada pelo padre Hipólito, os comerciantes, em especial Zé das Medalhas, o prefeito e o fazendeiro Sinhozinho Malta. Cada um desses quatro personagens, os poderosos do pequeno povoado, personifica uma instituição: a Igreja Católica, o empresariado, o Estado e o “coronelismo”. Esse cenário fictício não poderia ser mais parecido com o que se via na realidade brasileira da época, formando um retrato do Brasil e do brasileiro, um construto que pode ser “reconstruído” pela memória histórica e pela memória coletiva (HALBWACHS, 2003). *Roque Santeiro* acertou em cheio e conquistou sua atemporalidade – é atual mesmo depois de trinta anos –, projetando nas telas como essas instituições são projetadas na memória:

Religiões, atitudes políticas, organizações administrativas carregam consigo dimensões temporais (“históricas”) que são outras tantas projeções voltadas para o passado ou para o futuro e correspondem aos dinamismos mais ou menos intensos e acentuados dos conjuntos humanos – as paredes das cidades, as casas, as ruas das cidades ou as paisagens rurais trazem a marca efêmera da reciprocidade destas construções. (HALBWACHS, 2003, p. 15).

A construção da memória também pôde ser feita através do cenário da pequena Asa Branca, cercada de elementos que nos remetem às pequenas cidades do interior brasileiro: estão ali a praça onde tudo acontece, a igreja, as ruas, os vendedores ambulantes. Para o telespectador do interior do país, o cenário traz um ar de familiaridade, remetendo-o diretamente à sua memória afetiva; para o telespectador das grandes cidades, o cenário serve, alegoricamente, para que ele imagine o Brasil rural, à época bem mais populoso que o restante do país.

No capítulo 26, quando o espectador já foi apresentado aos personagens da trama, o terceiro protagonista, o próprio “santo”, chega à cidade: Roque Santeiro ressurgue e, com isso, causa uma verdadeira revolução na vida dos poderosos da cidade. A partir daí, a trama se desenvolve com Roque mantendo-se incógnito, o que faz até o final da história. No último capítulo, vai embora novamente, sem que a população saiba a verdade, que fica apenas entre os “poderosos” da cidade. Assim,

nada muda no sistema de lucro criado a partir do mito do santo milagreiro. Na narrativa, o brasileiro, ali representado pelos moradores da cidade Asa Branca, seguia alienado, uma crítica ao sistema de poder brasileiro, uma democracia que impedia a participação popular nas decisões que poderiam mudar a vida dos cidadãos, tirando-lhes a consciência da verdade.

A relação negativa da nação está no fato de Roque (anti-herói) ter fugido da cidade no avião de Sinhozinho Malta sem revelar à população de Asa Branca que estava vivo. Deixou-a, à margem, no misticismo alienado. (...) essa imagem imbecilizada da população, manipulada pelos poderosos, também se conectava com o contexto político da época. A democracia mantinha a impossibilidade de efetiva participação popular. (SACRAMENTO, 2015, p. 490).

Roque Santeiro, conforme mostrou o pesquisador Igor Sacramento em seu livro sobre Dias Gomes, pode ser comparado a Tancredo Neves, em alusão a uma espécie de beatificação gerada em torno de sua morte. Este entrou para a história do Brasil como o presidente eleito que não tomou posse, tirando a esperança de milhares de brasileiros que creditavam a ele o símbolo de um novo tempo, e aquele entrou para a memória coletiva por ser um marco dos novos tempos que viriam. *Roque Santeiro*, porém, foi escrita dez anos antes do episódio da morte de Tancredo, o que, segundo Sacramento (2015), é crucial para se eliminar a possibilidade de Dias Gomes ter escrito o personagem de Roque pensando em Tancredo.

2.7.4. Selva de Pedra

Transmitido de fevereiro a agosto de 1986, este *remake* da novela de Janete Clair exibida em 1972 seguiu o tom de folhetim da primeira versão. Com um enredo clássico, pouco trouxe de novidade para a época, fez um sucesso relativo, nada comparado com as audiências de sua antecessora no horário (*Roque Santeiro*). Conta a história de amor e desencontros entre Cristiano (Toni Ramos) e Simone (Fernanda Torres), com direito à protagonista ser dada como morta e voltar com outra identidade, dentre outros recursos oriundos dos folhetins, grande inspiração para as primeiras telenovelas brasileiras e base até hoje para seu enredo.

2.7.5. Roda de Fogo

Assinada por Lauro César Muniz, a novela foi ficou no ar de agosto de 1986 a março de 1987. Antes de *Vale Tudo*, *Roda de Fogo* mostrou “um retrato do Brasil [...]”. As negociações, falcaturas, os políticos corruptos, os crimes dos colarinhos brancos” (FERNANDES, 1997, p. 322). A história de amor entre o empresário corrupto Renato Villar (Tarcísio Meira) e uma juíza incorruptível vivida por Bruna Lombardi fez bastante sucesso à época e o romance dos dois, assim como as vilanias do personagem Mário Liberato (Cecil Thiré) acabaram tirando a atenção do grande público para a crítica à corrupção brasileira. Apesar de a telenovela ter ficado na memória como uma história de redenção do vilão, seu cunho político estava presente, mostrando na tela a corrupção, a relação entre empresários e políticos, e a falta de ética da elite. É importante lembrar, inclusive, que a novela teve seus primeiros capítulos gravados em Brasília, onde o personagem Renato Villar cotejava políticos em troca de privilégios.

Passados os anos, também vale ressaltar a importância da personagem Maura Garcez, interpretada por Eva Wilma. Maura lutou e foi torturada durante a ditadura militar, sua história – apesar de secundária – mostrava os efeitos psicológicos da tortura. Curiosamente, o assunto foi abordado com certa liberdade para a época, tendo a censura preferido cortar uma cena em que a personagem da atriz Renata Sorrah dizia que Mário Liberato (Cecil Thiré) era homossexual. Aparentemente, a tradicional família brasileira não se chocava com uma pessoa que foi tão brutalmente torturada a ponto de ter transtornos psicológicos, mas, sim, com a insinuação de uma escolha sexual.

A trama poderia ter entrado para a história ao contar como funcionam os esquemas corruptos, mas foi para outro caminho. Mesmo tendo escolhido focar no drama do protagonista, ainda merece a ressalva de sua importância como prova de que a telenovela é um retrato do tempo – mesmo que ficcional – e da realidade brasileira. Ismael Fernandes, em sua crítica sobre a novela, lembra do seu mérito e da presença de um “retrato do Brasil”, antecedendo o que viria depois com *Vale Tudo*:

Ainda que alinhavada com temáticas modernas, a novela não conseguiu disfarçar o roteiro maniqueísta e folhetinesco, mas se revelou uma grata surpresa em seu encaminhamento, tornando-se uma das melhores já escritas para televisão. O maior mérito foi colocar no subtexto um retrato do Brasil. A novela girava em

torno do capitalismo selvagem dominante no país, marcado pela corrupção dos empresários, as negociatas, as falcatuas, os políticos corruptos, os crimes do colarinho branco, envolvidos com personagens decadentes do Regime Militar (entre os quais um general aposentado e um ex-torturador). (FERNANDES, 1994, p. 231).

O próprio autor da novela, Lauro César Muniz, compara *Roda de Fogo* a *Vale Tudo*, ambas pioneiras em tratar diretamente de assuntos que – durante o governo militar – geralmente eram falados nas entrelinhas ou, na maioria das vezes, não eram citados:

Outras novelas muito importantes foram feitas antes, como *Vale Tudo*, do Gilberto Braga, ou mesmo *Roda de Fogo*, uma novela bastante contundente. Nela se falava pela primeira vez, num meio de comunicação de massa, da tortura; pela primeira vez numa ficção de televisão, o assunto foi tratado.¹⁷

2.7.6. O Outro

No ar entre março e outubro de 1987, a novela, primeira de Aguinaldo Silva sozinho, mostrava o então galã Francisco Cuoco vivendo dois personagens. A trama girava em torno da semelhança entre os dois. Com um elenco repleto de estrelas da época, foi uma novela tipicamente folhetinesca, que poderia se passar em qualquer tempo, por tratar da clássica troca de identidade. Do ponto de vista histórico, fica a ressalva da trilha sonora, repleta de muitos sucessos da década de 1980.

2.7.7. Mandala

Novela de Dias Gomes transmitida entre agosto de 1987 e maio de 1988, era baseada na tragédia *Édipo rei*, de Sófocles, e trazia o ator Felipe Camargo vivendo Édipo, que se apaixona por sua mãe Jocasta (Vera Fischer). A relação incestuosa chamou a atenção da censura, que não permitiu o beijo entre os dois, mas Dias Gomes foi à Brasília explicar que ambos não sabiam que eram mãe e filho e conseguiu que a cena fosse ao ar. Os destaques da novela foram o bicheiro vivido por Nuno Leal Maia, que ficou muito popular, e também o romance que nasceu nos bastidores entre os protagonistas, destaque em revistas e jornais por conta da diferença de idade entre os dois.

¹⁷ Trecho do depoimento dado pelo dramaturgo Lauro César Muniz por ocasião do evento Encontro com o Autor, em 2 de dezembro de 1994, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), promovido pelo Núcleo de Pesquisa de Telenovela e coordenado pela professora Anamaria Fadul.

2.7.8. Vale Tudo

Transmitida de maio de 1988 a janeiro de 1989, foi escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bässeres. O motivo de *Vale Tudo* ser a novela escolhida como objeto de estudo desta tese se justifica pela abordagem direta do enredo ao momento vivido pelo Brasil. Com um texto ácido e direto, mostrou o universo do brasileiro, desde o alto executivo até o trabalhador que acorda de madrugada e tem uma vida sofrida e repleta de dificuldades. A novela conta a história de Raquel (Regina Duarte) e sua filha Maria de Fátima (Glória Pires); seu enredo, personagens e trama serão desenvolvidos e analisados na seção 4 deste trabalho.

2.7.9. O Salvador da Pátria

Escrita por Lauro César Muniz, ficou no ar de agosto de 1987 a maio de 1988. Com dois grandes desafios, manter o sucesso de audiência de *Vale Tudo* e ser a novela – do principal horário da emissora – no ar à época da primeira campanha presidencial democrática após a ditadura militar, *O Salvador da Pátria* trazia, como sua antecessora, um retrato da política do país.

Baseada na obra *O crime de Zé Bigorna*,¹⁸ a novela conta a história de um deputado corrupto que usa um inocente boia-fria, Sassá Mutema, para se casar com sua amante e manter sua imagem. O enredo se desenvolve quando Sassá Mutema é acusado de matar a esposa e um famoso radialista. Descoberta sua inocência, ele fica famoso e acaba eleito como prefeito da cidade. A trama mostrava um retrato da política, especificamente no interior do país, em pleno ano de eleições, levando para o grande público o debate sobre a corrupção e a forma como eram construídas as estratégias para eleger candidatos de acordo com interesses de empresários e grandes agricultores. Desta vez, a emissora pôde falar com maior liberdade:

O fato é que *O Salvador da Pátria* foi mais uma produção a mostrar que, sem a censura e com liberdade maior de pensamento, a nossa teledramaturgia poderia ir muito além das lágrimas do folhetim, abordando temas políticos e encabeçando campanhas sociais importantes, visto que, num país com dimensões continentais e enormes dificuldades para acesso à cultura, a popularidade da novela contribui para a informação chegar ao povo. (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 195).

¹⁸ Especial de Lauro César Muniz que foi exibido em 1974 e virou filme em 1977, ambos estrelados por Lima Duarte, que volta a encarnar o personagem Sassá Mutema na novela.

Tal popularidade não passou despercebida pelos partidos que lideravam as pesquisas na corrida presidencial e a emissora viu-se pressionada por ambos os lados. O Partido dos Trabalhadores (PT) acusava a emissora de construir um personagem que debochava do candidato Luiz Inácio Lula da Silva por ele não ter ensino superior, favorecendo Fernando Collor de Mello, “e era justamente o contrário, ele representava a ascensão do povo ao poder”, na opinião do autor (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 195). O candidato da direita, por sua vez, afirmava que a TV Globo estava fazendo uma campanha ao candidato Lula, usando o carisma do protagonista da ficção e apontando semelhanças entre os dois.

Dois fatos dessa polêmica ressaltam a influência de *O Salvador da Pátria* na época: *i*) apesar da história ter sido escrita antes da campanha eleitoral, a obra ficou conhecida e datada como a novela que tratou de política e eleições justamente no ano da eleição presidencial; e *ii*) a pressão foi tamanha que o autor mudou o roteiro original, em que Sassá Mutema era eleito presidente da República, e na novela ele torna-se prefeito da cidade fictícia de Tangará. No entanto, fora da ficção, o candidato eleito foi o extremo oposto de Sassá: Fernando Collor de Mello era o retrato do candidato letrado, de família tradicional. E ele entraria para a história como o primeiro presidente eleito democraticamente depois de trinta anos de ditadura e por conta do seu processo de *impeachment*, mas esta é outra novela...

2.7.10. Tieta

Baseada no romance de Jorge Amado, a novela foi transmitida de agosto de 1989 a março de 1990, com autoria de Aguinaldo Silva. Sai de cena Lima Duarte como protagonista e entra Beth Faria, levando para o grande público a história de Tieta do Agreste, uma mulher rica que volta para a sua cidade natal disposta a se vingar de quem no passado lhe expulsou de lá. Com belas paisagens e personagens carismáticos, foi uma novela que mostrou as belezas do Brasil e, talvez, fugiu das polêmicas político-sociais que carregaram as suas duas antecessoras.

Com esses breves resumos das telenovelas exibidas entre o final da ditadura e a volta da democracia, podemos ver que a TV Globo, apesar de apoiar o regime militar, colocou na tela traços da realidade brasileira ao incorporar em seu quadro intelectuais que se manifestavam contra a ditadura.

Na trama das novelas foram introduzidas críticas às condições sociais em que viviam os personagens, assim como temas políticos, para divulgar ideias de transformação da sociedade. A sátira política tratava de questões próximas do cotidiano do telespectador, como a especulação imobiliária, o jogo do bicho, o coronelismo e suas consequências políticas. (ABREU, 2006, p. 78).

Como bem ponderou a pesquisadora Alzira Alves de Abreu, muitas novelas foram romances que denunciaram e contestaram a sociedade brasileira, mostrando várias faces do Brasil. Das dez novelas do período de recorte deste trabalho, *Vale Tudo* será a telenovela analisada para falar sobre o Brasil da retomada da democracia e seu contexto dentro da ficção de grande alcance. Antes, porém, a próxima seção vai contextualizar a época de exibição de *Vale Tudo*, os anos 1988 e 1989, tanto na televisão quanto nos seus aspectos político-sociais. Foi um período profícuo para experimentações na televisão, com a recém-adquirida *liberdade de expressão*, e um período também de muita crítica social, o que tentaremos resumir a seguir.

3. Duas histórias que se cruzam: telenovela e Brasil

Nesta seção, faremos um panorama do que se vivia durante a exibição de *Vale Tudo* no Brasil, com foco no contexto cultural, mas sem deixar de lado a conjuntura política, econômica e social da época: a volta da democracia, os costumes, um pequeno perfil do Brasil de então. Antes, voltaremos no tempo, para contextualizar o momento histórico em que a novela foi exibida. Depois de mais de duas décadas de ditadura militar, o país vivia momentos ora de histeria, com a alta dos preços, a inflação e o desemprego, ora de euforia, com a esperança de mudanças trazidas pela democracia. Para tanto, traçaremos um paralelo entre o Brasil, a televisão e a telenovela, contando alguns acontecimentos na história da TV e do país.

A tarefa de falar sobre o Brasil nunca foi fácil. Sua geografia de dimensão continental explica as distintas realidades em um mesmo país. Contudo, é notório que a televisão e, em especial, a telenovela aproximaram esse Brasil gigante, como admite Lília Moritz Schwarcz, na introdução de *História da vida privada no Brasil – contrastes da intimidade contemporânea*, ao falar da presença da televisão como aparelho onipresente no território nacional:

Moderno e arcaico são adjetivos que, apesar de opostos, neste caso podem ser entendidos na sua absoluta simultaneidade. O Brasil nunca foi tão integrado e jamais tão particular. (...) Altares dispostos lado a lado com a televisão; casas de construção improvisada, onde os aparelhos elétricos servem como motivo de decoração. (...) Entender a vida privada na tensão do processo histórico, no movimento que se reatualiza monotonamente no tempo longo, mas que é cortado pelas novas técnicas, como o computador e a televisão, que invadem o cotidiano. (SCHWARCZ, 1998a, p. 10).

Vale Tudo expôs o cenário político, a elite e o povo que lutava bravamente para sobreviver na época. No entanto, em se tratando de uma telenovela, entreter era tão importante quanto manter a crítica que dava o tom da obra. A análise das referências ao cotidiano brasileiro inseridas dentro da trama é um exercício que também faremos. São diversas as referências e, como uma obra aberta, a telenovela possui essa liberdade: os autores usavam nomes e situações reais à medida que elas iam acontecendo, dando veracidade ao enredo. No capítulo 25, um diálogo entre dois amigos cita uma forte gripe que assolava os cariocas, “essa gripe foi batizada como ‘aeroporto’, todo mundo querendo sair dessa terra sem futuro” (VALE TUDO, 1998, DVD 3). De acordo com pesquisas, no inverno do ano de exibição

de *Vale Tudo*, a gripe “aeroporto” realmente existiu, a expressão surge citada em duas reportagens da época no *Jornal do Brasil*.

Essa verossimilhança ajuda a reconstruir a memória histórica do período. Ao analisarmos, por exemplo, os jornais impressos da época, encontramos muitos fatos reais que foram transpostos para a trama de Gilberto Braga. No trabalho de comparação entre a telenovela e a identidade nacional, é crucial estabelecermos que as cenas retratavam a realidade do país – quando possível, pois não podemos esquecer que um folhetim também precisa do enredo ficcional para compor personagens e tramas.

Focaremos também a grade noturna da emissora no ano de *Vale Tudo*, seguindo a premissa da relação entre a emissora, por conta de sua audiência, e o momento da sociedade brasileira no fim da década de 1980. Acreditamos que os programas apresentados na época também influenciaram a novela, seu sucesso e a sociedade brasileira.

Como aprofundaremos na seção 4, *Vale Tudo* mostrou um discurso ácido e muito voltado para a descrença do brasileiro na ética, mas não foi a única em seu tempo a fazê-lo. Todo o conjunto de programação da televisão ajuda a nos mostrar um pouco daquele Brasil em um momento tão importante, de mudança de uma ditadura militar para a democracia. Vamos fazer um breve panorama do país para compreender melhor, mais adiante, o retrato do país em *Vale Tudo*.

3.1. Uma história que se mistura: os principais acontecimentos no Brasil e nas telenovelas

Para entendermos melhor a relação entre o que acontecia na sociedade e o que era mostrado na telenovela, desenhamos uma linha do tempo mesclando os principais acontecimentos políticos e sociais do Brasil a partir da década de 1950, quando começa a história da televisão brasileira, até o início da década de 1990, com a eleição e a renúncia do primeiro presidente eleito democraticamente após a ditadura militar. É importante pensarmos que, historiadores – muitas vezes – criam linhas do tempo para sistematizar a história, mas ela não acontece de forma linear e, como aqui se trata de um trabalho da área de Comunicação Social, pensado por uma jornalista de formação, é importante o contexto no qual as pessoas viviam, já que as mudanças sociais não constituem um processo automático e demoram um tempo para serem construídas. O cotidiano, a vida à época, a telenovela, o

telejornal, o jornal impresso, as conversas, a cultura popular, tudo se mistura e faz-se história; afinal, acredito, tal como a autora Mary del Priore, que:

Não é um processo automático. Aprendizados sociais lentamente se incorporam aos gestos que se repetem, códigos de conduta são interiorizados, ao mesmo tempo que tantas coisas que parecem corriqueiras explodem como grandes paixões: o esporte, o Carnaval, as novelas, as crenças políticas ou religiosas. E esses rituais, verdadeira dramaturgia do dia a dia, vão organizando nossa vida social. (PRIORE, 2019, p. 11).

Compreender os caminhos que fizeram com que a telenovela *Vale Tudo* se tornasse um objeto de estudo da época em que foi exibida possui relação direta com o exposto por Priore: tal como as crenças políticas e religiosas citadas pela autora, a telenovela também ajuda no construto social da época e a grande verdade é que, em quarenta anos (1950-1990), o brasileiro viveu imensas transformações político-sociais que afetaram seu modo de viver, sua relação com a nacionalidade, dentre muitas outras mudanças.

De 1951 a 2000, muita água rolou. Nesses cerca de cinquenta anos, a vida da gente brasileira mudou mais do que nos quatro séculos anteriores. (...) Um tempo caracterizado pelo acesso a novos bens de consumo, pela conquista de nova liberdade, pelas novas formas de pensar a intimidade. Entre o ontem e o hoje, muitos laços se romperam. Diferentemente de nossos pais e avós, que do berço ao túmulo levaram quase a mesma vida, nós vivemos as mudanças do mundo. (PRIORE, 2019, p. 9).

A telenovela não apenas acompanhou essas mudanças ao longo das décadas, como também é considerada um testemunho da época, sendo referência do que foi o Brasil em diferentes momentos. Ela cresce junto com o país, esta é uma das hipóteses da importância desse produto audiovisual para o brasileiro, que se acostumou a acompanhar as tramas e – muitas vezes – se identifica com elas.

Certamente, vale a pena lembrar, estamos falando de uma outra época, onde apenas sete, no máximo oito canais de televisão, eram oferecidos ao grande público. Em três décadas, muitas coisas aconteceram, a linha do tempo a seguir relata alguns dos principais acontecimentos na história do Brasil, da televisão e das telenovelas de 1950 a 1992 (ano que marca o impeachment do primeiro presidente eleito por voto democrático depois da ditadura militar).

3.1.1. Linha do tempo: Brasil, televisão e telenovelas

1) 1950

- 18 de setembro – inauguração da televisão no Brasil, a TV Tupi, de Assis Chateaubriand, em São Paulo.

2) 1951

- 20 de janeiro – a TV Tupi estreia no Rio de Janeiro.
- 21 de dezembro – a primeira telenovela brasileira vai ao ar: *Sua Vida me Pertence* (TV Tupi).

3) 1965

- 16 de setembro – criação da Embratel, que dá início à instalação da rede básica de telecomunicações: “A criação da Embratel permitiria a formação e consolidação das redes de televisão. Embora o Brasil tivesse entrado na era da televisão em 1950, só a partir da década de 1970 a TV se tornaria um veículo de comunicação de massa” (ABREU, 2006, p. 73).
- A peça *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, é censurada às vésperas da estreia (ela seria no futuro a base para a novela *Roque Santeiro*).
- 26 de abril – estreia a TV Globo.

4) 1968

- Estreia a novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, na TV Tupi.

5) 1970

- A TV Globo se torna campeã de audiência, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

6) 1975

- 27 de agosto – com 36 capítulos gravados, a novela *Roque Santeiro* é impedida pelo regime militar de ir ao ar. Foi a primeira vez que uma novela anunciada havia sido vetada desta maneira.

7) 1980

- A inflação alcança 100%, de acordo com dados do IBGE; 25% da população com 15 anos ou mais é analfabeta; e o número de televisores alcança 19,6 milhões (eram 760 mil, em 1960).
- O presidente João Figueiredo sanciona a Lei da Anistia: 4.650 pessoas são beneficiadas.

8) 1981

- 30 de abril – duas bombas explodem em um carro no Riocentro (Rio de Janeiro) durante *show* do dia do trabalho; um sargento morre e investigações posteriores comprovam que o atentado teria sido planejado por um grupo de militares para incriminar grupos de esquerda.

9) 1982

- 13 de novembro – o Congresso aprova emenda constitucional reestabelecendo a eleição direta para governador.

10) 1984

- 25 de janeiro – passeata com mais de 300 mil pessoas pedindo a volta da eleição direta para presidente, em São Paulo.
- 25 de abril – rejeitada a Emenda Constitucional Dante de Oliveira, com proposta de eleição direta para presidente da República. O jornal *Folha de S.Paulo* publica em sua capa o nome e voto de todos os políticos (figura 6); apesar da maioria de 298 votos a favor, ficaram faltando 22 para reestabelecer as eleições diretas para presidente.

Figura 6 – Capa do jornal *Folha de S. Paulo* (26 abr. 1984).

Fonte: *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/poder/2016/02/1740320-conheca-as-capas-e-fatos-que-fizeram-historia-nesses-95-anos-de-folha.shtml>. Acesso em: 13 jan. 2020.

11) 1985

- 11 de janeiro – começa a primeira edição do festival Rock in Rio.
- 15 de janeiro – eleição indireta de Tancredo Neves para presidente da República.
- A banda Barão Vermelho se apresenta no Rock in Rio; Cazuza, líder do grupo e autor da música tema de *Vale Tudo (Brasil)*, se apresenta abraçado à bandeira do país e canta a música *Pro dia nascer feliz*, comemorando o fim da ditadura e a eleição de Tancredo Neves.
- 14 de março – Tancredo Neves é internado às vésperas de tomar posse no pronto-socorro do Hospital de Base do Distrito Federal.
- 15 de março – José Sarney toma posse como o primeiro presidente civil desde 1961; Figueiredo não entrega a faixa ao seu sucessor.
- 21 de abril – morre Tancredo Neves, antes da sua posse como presidente.

12) 1986

- 28 de fevereiro – o presidente José Sarney anuncia o Plano Cruzado e a criação de uma nova moeda, o Cruzado.

13) 1988

- 16 de maio – estreia a novela *Vale Tudo*.
- 5 de outubro – promulgação de uma nova constituição: a Constituição Cidadã. Encerra-se o período da transição democrática.
- 18 de outubro – Cazuza cospe na bandeira brasileira em *show* no Canecão, casa de espetáculos do Rio de Janeiro. A bandeira foi jogada para o cantor durante a sua *performance* da música *Brasil*, na época tema de abertura da novela das 20h da TV Globo na voz de Gal Costa. O cantor foi muito criticado, especialmente por Humberto Saad, do tradicional *Jornal do Brasil*. A resposta de Cazuza só foi publicada por seu pai, após a sua morte, nela ele explica o motivo e seu sentimento em relação à situação que o país vivia:

Está havendo uma polêmica, um escândalo, como diz o JB de terça-feira, 18 de outubro, com o fato de eu ter cuspidido na bandeira brasileira durante a música *Brasil* no meu *show* de domingo no Canecão. Eu realmente cuspi na bandeira, e duas vezes. Não me arrependo. O senhor Humberto Saad declarou que eu não entendo o que é a bandeira brasileira, que ela não simboliza o poder, mas a nossa história. Tudo bem, eu cuspo nessa história triste e patética. (...) Eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock'n'Rio junto com uma multidão que acreditava que esse país podia realmente mudar. A bandeira de um país é o símbolo da nacionalidade para um povo. Vamos amá-la e respeitá-la no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando. (GRANGEIA, 2018, p. 370).

- 22 de dezembro – O líder sindical e ambientalista Chico Mendes é assassinado. O crime repercutiu em todo o mundo. Mendes era um dos maiores defensores da preservação da floresta amazônica.

14) 1989

- 6 de janeiro – vai ao ar o último episódio de *Vale Tudo*.
- 9 de janeiro – estreia a novela *O Salvador da Pátria*, substituindo *Vale Tudo*. A novela fica no ar no mesmo período que a campanha para presidente e conta a história da disputa eleitoral em uma cidade fictícia. Seu personagem principal – Sassá Mutema (Lima Duarte) – é comparado

ao candidato Luiz Inácio Lula da Silva, o que gera muita polêmica na época.

- 12 de agosto – termina a novela *O Salvador da Pátria*.
- 17 de dezembro – Fernando Collor de Mello vence a disputa contra Lula no segundo turno e é eleito presidente da República.

15) 1990

- 15 de março – Collor assume a presidência e no dia seguinte anuncia o Plano Collor, que congela preços e salários, além de sequestrar contas bancárias acima de 50 mil cruzados.
- 27 de março – primeiro capítulo de *Pantanal*, na Rede Manchete.

16) 1992

- 14 de julho – estreia a minissérie *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga.
- 29 de dezembro – Collor renuncia, tentando impedir o que seria aprovado: seu *impeachment*, o primeiro da história brasileira.

3.2. A ditadura militar no Brasil e a eleição indireta de Tancredo Neves

O ano de 1960 foi um marco na política brasileira: após cinco anos de construção, é inaugurada a nova capital, Brasília, no governo Juscelino Kubitschek. Projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer e pelo urbanista Lúcio Costa, a cidade foi o palco de mudanças políticas que começaram a se desenvolver ainda em 1960:

A nova capital federal foi inaugurada em 21 de abril de 1960. Nove meses depois, Juscelino deu posse ao novo presidente eleito, Jânio Quadros, sem saber que estava realizando uma façanha e tanto: apenas em 2003 um presidente civil, eleito pelo voto popular, tornaria a entregar a faixa ao seu sucessor. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 428).

Jânio Quadros foi o último presidente eleito antes da ditadura. Após sua renúncia em 25 de agosto de 1961, o vice-presidente do Brasil, João Goulart (Jango), assume a presidência, mas é deposto pelo golpe de 1964. O marechal Humberto de Alencar Castello Branco, um dos articuladores do golpe, é o primeiro presidente do regime militar, que dura 21 anos.

O motivo alegado pelos militares para o golpe de 1964 foi a preocupação quanto à possível ligação do presidente Jango com o regime comunista, o que

posteriormente se mostrou uma desculpa infundada, planejada para obter o apoio da classe média e dos empresários, que temiam o comunismo em uma época de imensa polarização e muitas incertezas, conforme descreve Elaine Lobato, no volume dedicado ao presidente João Goulart da coleção *A República brasileira: 130 anos*:

A presidência da República sob João Goulart, entre 1961 e 1964, foi marcada pela polarização ideológica que dividia o mundo entre nações capitalistas e comunistas, capitaneadas pelos Estados Unidos, de um lado, e pela União Soviética de outro. [...] O Brasil estava na órbita dos Estados Unidos, e os militares temiam a influência da esquerda sobre Jango. (LOBATO, 2019, p. 8).

Foram duas décadas de ditadura militar; tanto do ponto de vista da conquista dos direitos quanto do ponto de vista da construção da cidadania, o governo militar foi ambíguo. Se por um lado foi uma época de consolidação dos direitos trabalhistas obtidos com o governo de Getúlio Vargas no Estado Novo, por outro, muito pouco se fez pelos brasileiros que não se encaixavam no modelo, por exemplo, da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). A CLT foi decretada em 1943 e, em tese, unificou todos os direitos trabalhistas do brasileiro. Contudo, em um país em grande parte agrário, onde o trabalho escravo é prática que – infelizmente – pode ser encontrada em pleno século XXI, a CLT não foi efetivamente melhor para todos os seus cidadãos.

O governo militar, a princípio, se beneficiou da pouca organização sindical do setor rural, que também declinava rapidamente com a intensificação do êxodo rural a partir da segunda metade do século XX. Em termos de economia, os militares obtiveram, durante um bom tempo, o apoio da sociedade:

O “milagre” econômico deixara a classe média satisfeita, disposta a fechar os olhos à perda dos direitos políticos. Os trabalhadores rurais sentiam-se pela primeira vez objeto de atenção do governo. Os operários urbanos, os mais sacrificados, pelo menos não perderam seus direitos sociais e ganharam alguns novos. (CARVALHO, 2016, p. 195).

Durante os primeiros anos da ditadura, aconteceu o chamado “milagre econômico”, que teve seu ápice no governo do general Emílio Médici (1969-1974), um dos governos mais autoritários do regime, o que possui relação direta com o aparente crescimento nacional:

o “milagre econômico” teve seu apogeu entre 1970 e 1972, e o êxito da economia ajuda a entender, ao menos em parte, por que o general Médici conseguiu ser, ao

mesmo tempo, o responsável por comandar o pior período de repressão e violência política na história brasileira e um presidente popular, pouco criticado e muito aplaudido. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 453).

Se a indústria automobilística na época triplicou sua produção e a construção civil cresceu como nunca, a concentração de renda, por sua vez, foi pautada por uma política em que o crescimento não era repassado ao trabalhador, que continuava com salários baixos. O próprio presidente ironicamente explicou que “o país estava muito bem, o povo que ia mal” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 453). Caracterizado por uma forte propaganda e pela repressão política sob o aval do Ato Institucional n. 5,¹⁹ o período de 1968 a 1975 foi o mais duro da repressão militar e a maior parte desses anos ocorreu justamente durante o governo do general Médici.

Emílio Garrastazu Médici governou no período de 1969 a 1974, os “anos de chumbo e milagre econômico”, em que grande parte da população acreditava no crescimento do Brasil. Entrada de empresas multinacionais no país, crescimento da indústria automobilística, acesso da população a bens de consumo, tudo isso dava especialmente às camadas médias da sociedade uma sensação de desenvolvimento. Apenas pequena parcela da população desconfiava deste milagre econômico – que futuramente se mostrou falho, com a imensa dívida externa e inflação adquiridas na época. A maioria dos brasileiros demonstrava pouco conhecimento a respeito das muitas atrocidades cometidas pela repressão:

Primeiro presidente a governar o tempo todo tendo ao seu dispor as regras de exceção do AI-5, decretado em dezembro de 1968, Médici praticamente liquidou os grupos de luta armada, com uma política que lançava mão de assassinatos e da tortura. Na época, a sociedade, em grande parte não tinha pleno conhecimento do que acontecia nos chamados porões da repressão, uma vez que a imprensa se encontrava sob rigorosa censura. (FERREIRA, 2019a, p. 4).

Com o intuito de mudar a imagem repressora do regime, uma das ferramentas do governo Médici foi se apropriar da Copa do Mundo de Futebol realizada no México, em 1970, como campanha em prol do patriotismo. Médici comparava o sucesso nos campos com o ufanismo de um Brasil grandioso; a cada partida ganha, a propaganda oficial fomentava um nacionalismo exacerbado, pilar do seu governo.

¹⁹ Conhecido como AI-5, foi promulgado em 13 de dezembro de 1968, no governo do general Costa e Silva.

A conquista da Copa de 1970 foi o coroamento do futebol brasileiro, reconhecido em todo o mundo. Pelé, o rei, era o símbolo do país do futebol, que cantava: Noventa milhões em ação/Pra frente Brasil, no meu coração/ Todos juntos, vamos pra frente Brasil/ Salve a seleção!!!/ De repente é aquela corrente pra frente,/ parece que todo o Brasil deu a mão!/ Todos ligados na mesma emoção,/ tudo é um só coração!/ Todos juntos vamos pra frente Brasil!/ Salve a seleção! A marchinha que se tornou símbolo da vitória foi utilizada também pelo governo como uma associação entre o país e a seleção. (MAGALHÃES, 2012, p. 238).

O trecho acima é do artigo da doutora Livia Magalhães intitulado *Ditadura e futebol: o Brasil e a Copa do Mundo de 1970*, em que a autora faz essa relação entre o futebol e o governo Médici, que usou o esporte a favor do regime, para promover uma ideia de união nacional. Enquanto milhares de brasileiros vibravam por poder assistir à seleção em seus aparelhos de televisão recém-adquiridos, o governo militar conseguia encobrir não apenas a violência da repressão à luta armada, mas também os problemas econômicos que começavam a eclodir para a população:

embora a riqueza não tenha sido igualmente distribuída, o operariado e a classe média tiveram ganhos de renda. O fenômeno, entretanto, não seria duradouro e após seu mandato, o crescimento econômico não manteve o mesmo ritmo, deixando um saldo de inflação e, mais tarde, de desemprego. (FERREIRA, 2019a, p. 5).

Como bem retrata Carvalho (2016), uma vez que desaparece “o milagre” e o regime dá sinais de não ser eficaz na manutenção do crescimento econômico, a classe média começa a inquietar-se. No final do governo, Médici já não tinha o apoio da população e, ainda de acordo com o autor, a partir de 1974, quando ele termina seu mandato, aumentam as participações da população no movimento pelas eleições diretas. Essa mobilização ganha força e toma extensa proporção em 1984, em “um movimento de mobilização política de dimensões inéditas na história do país” (CARVALHO, 2016, p. 196). Com os próprios militares divididos, o regime perdeu toda a força que ainda tinha e o então presidente João Figueiredo (1979-1985) não conseguiu sustentar as crises que aconteceram no seu governo em consequência da polarização do regime.

O governo Ernesto Geisel (1974-1979) já havia começado a abertura política com o lema “lenta, gradual e segura”, mas coube a João Figueiredo comandar parte do processo de redemocratização em meio à turbulência entre oficiais da linha-dura e o ressurgimento do sindicalismo como força em prol da democracia. Em 1982, acontecem as primeiras eleições diretas para governador, o que não acontecia desde

a década de 1960; e, em 1979, a Lei da Anistia havia sido promulgada por Figueiredo:

O lema “Anistia ampla, geral e irrestrita” era impossível de ser ignorado em 1979. Estava na boca de mães, esposas, irmãos e filhos de presos políticos, ou estampado em faixas nas arquibancadas dos estádios de futebol. [...] No dia 28 de agosto de 1979, Figueiredo promulgou a lei 6.683 – a Lei da Anistia. Com ela, todos os presos ou exilados políticos desde 1961 receberam um perdão oficial e tiveram seus direitos restabelecidos. (SANT’ANNA, 2019, p. 12).

Como dito, a Lei da Anistia não foi uma unanimidade entre os militares, tampouco a abertura política. Os chamados militares linha-dura não aceitavam abrir mão do governo e, com isso, executaram algumas tentativas de trazer de volta o apoio da população, como a estratégia de pregar o medo da “esquerda comunista”. As divergências geravam crise no núcleo militar e, durante o governo de Figueiredo, aconteceram diversas ações violentas.

Uma delas foi o episódio da explosão de um carro com duas bombas no Riocentro (centro de convenções na cidade do Rio de Janeiro), onde acontecia um espetáculo comemorativo ao dia do trabalhador. Em 30 de abril de 1981, estavam mais de 20 mil pessoas no local. De acordo com investigações posteriores, as bombas seriam plantadas no local pelo sargento Guilherme Pereira do Rosário e pelo capitão Wilson Dias Machado, com o intuito de incriminar “guerrilheiros esquerdistas”. Entretanto, com a explosão prematura de uma das bombas, apenas os dois militares envolvidos na ação foram atingidos, com o falecimento do sargento Guilherme Pereira do Rosário. Acredita-se que a crise gerada com o caso tenha adiantado o processo de abertura política, enfraquecendo ainda mais o governo militar, que tentou culpar a esquerda pelo atentado, mas não conseguiu convencer a população já descrente com o sistema político.

No meio das crises internas entre os militares, crescem as manifestações sindicalistas, que, ao longo do tempo, tiveram a adesão de uma população que desejava a volta da democracia como alternativa para a melhora da crise financeira e social. O final do governo Figueiredo foi marcado por diversas passeatas. Uma delas, registrada na capa do jornal *Folha de S.Paulo* de 26 de janeiro de 1984, ficou marcada como o primeiro grande comício do movimento Diretas Já (figuras 7 e 8). Foram mais de 300 mil brasileiros nas ruas pedindo o final da ditadura e as eleições para presidente.

Figura 7 – Panfleto de convocação para comício do movimento Diretas Já.



Fonte: SANT'ANNA (2019, p. 5).

Figura 8 – Capa do jornal *Folha de S. Paulo* (26 jan. 1984).



Fonte: *Folha de S. Paulo*. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/columas/viniciustorres/2019/12/o-ano-em-que-arrancaram-nosso-olho.shtml>. Acesso em: 12 fev. 2020.

Apesar das grandes manifestações e da forte campanha por parte dos políticos, a data de 25 de abril de 1984 ficou marcada como um dia triste para as milhares de pessoas que estavam acompanhando a votação da Emenda

Constitucional Dante de Oliveira; caso ela tivesse sido aprovada por pelo menos dois terços do Plenário, seria estabelecida a volta das eleições diretas para presidente, significando o fim da ditadura militar, que acabava de completar vinte anos. Após essa derrota, os grupos políticos da oposição se dividiram. Os partidos mais combativos, tais como o PT e parcela do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), eram a favor do enfrentamento do regime nas ruas, com o apoio da sociedade; outro grupo de opositores, contudo, convenceu-os de que a única forma de tirar os militares do poder seria por meio da negociação política. Assim, a solução encontrada foi concorrer à presidência com as regras da própria ditadura, conforme explicam Jorge Ferreira e Lucília Delgado:

A estratégia das oposições era concorrer às eleições presidenciais no Colégio Eleitoral utilizando as próprias regras da ditadura para derrotá-la. O nome de Ulisses Guimarães era o mais cotado, por sua atuação destemida na luta contra a ditadura. Entretanto, exatamente por sua ousadia, foi vetado pelo próprio poder militar. [...] Ulisses sabia que Tancredo Neves tinha melhor trânsito com os grupos militares que queriam encerrar a ditadura e tornou-se o articulador da vitória de Tancredo. (FERREIRA, DELGADO, 2018, p. 34).

A vitória de Tancredo Neves foi comemorada como o fim do regime militar e, em todo o país, o dia 15 de janeiro de 1985 ficou marcado na história da política nacional, mesmo que por uma eleição indireta, como o símbolo do início da retomada da democracia. A solenidade de posse de Tancredo e de seu vice-presidente, José Sarney, foi marcada para o dia 15 de março de 1985. Contudo, para consternação da sociedade brasileira, na véspera da posse, o futuro presidente é internado com suspeita de apendicite. O que não se sabia à época é que ele já estava com fortes dores dias antes, mas escondeu da população.

O que se seguiu foi uma sucessão de mentiras ao público. A primeira foi o diagnóstico de uma faringite, o que impedia Tancredo de dar entrevistas. Na verdade, os médicos diagnosticaram um quadro infeccioso agudo que necessitava de cirurgia imediata. (FERREIRA, DELGADO, 2018, p. 35).

A verdade é que o estado de saúde de Tancredo era muito mais grave do que as notícias divulgavam; em meio a um delicado processo de desmilitarização do governo, seus aliados não podiam arriscar a retomada dos militares. Desta forma, depois de muita negociação, ficou decidido que José Sarney tomaria posse no dia 15 de março, no lugar de Tancredo. A ideia era o vice assumir até que o presidente se recuperasse, o que não aconteceu.

Assim, por uma ironia do destino, o candidato menos provável foi quem assumiu o lugar histórico de ser o primeiro presidente após a ditadura militar e o responsável por liderar o movimento de redemocratização. Sarney assume com a situação econômica do país em crise, os preços dos produtos eram inconstantes e aumentavam todo o tempo, os salários perdiam o valor de compra a cada dia. Os trabalhadores estocavam tudo o que a renda lhes permitia, pois sabiam que os preços aumentavam e o salário não.

Na tentativa de conter a crise financeira, em fevereiro de 1986, o presidente anunciou o Plano Cruzado, que foi um sucesso: a inflação e o desemprego caíram, o crédito e o consumo aumentaram. Nessa época, Sarney obteve um alto índice de aceitação popular, mas, como as medidas não promoviam mudanças na desigualdade social, o grande problema brasileiro, logo se percebeu que esta foi apenas uma maneira estratégica de sanar o problema temporariamente. O congelamento, na verdade, foi uma das manobras que o governo usou para manter seu partido no poder, e o manteve até as eleições para governadores, senadores e deputados federais de novembro do mesmo ano. Dias depois das eleições, em 21 de novembro, foi anunciado o Plano Cruzado II, que aumentava impostos e tarifas; os preços das mercadorias também sofreram reajustes que chegavam a 100%, revoltando a população que apoiou o primeiro Plano Cruzado. Mais uma vez, a população se sentiu enganada e descrente com os rumos do país, só lhe restava torcer por um futuro melhor, que tinha como fonte de esperança as eleições para presidente – desta vez pelo voto popular –, que seriam realizadas em 1989.

Em meio a isso, a censura mostrou que ainda estava presente e que a democracia todavia não estava consolidada: “o filme *Je vous salue, Marie*, foi proibido por pressão da Igreja Católica, bem como cenas da novela *Selva de Pedra*, consideradas indecentes” (FERREIRA, DELGADO, 2018, p. 49). A censura manteve-se forte no decorrer do processo de redemocratização; se na televisão *Roque Santeiro* (1985) é exibida como um marco comemorativo do fim de uma época repressora, na prática, tanto esta quanto as telenovelas que viriam depois ainda passavam pelo crivo do departamento de censura do governo.

O ano de 1988 foi um dos mais importantes para o processo de redemocratização brasileira, que começa em 1985, mas que só seria consolidado com as eleições diretas para presidente de 1989. O ano anterior à eleição presidencial foi de muita expectativa sobre o futuro e as campanhas dos candidatos;

e é neste contexto que estreia *Vale Tudo*, em um período de muita descrença e – ao mesmo tempo – de muita esperança no futuro.

3.3. Breve panorama da sociedade brasileira de 1988

Vale Tudo esteve no ar na época da constituinte. Em 5 de outubro de 1988, a nova constituição foi promulgada: a Constituição Cidadã é um marco para o período de transição entre a ditadura e a democracia. Na época de sua elaboração, ela era a principal pauta nos meios de comunicação, que mostravam o que mudaria na vida dos brasileiros e na política nacional. Nesse mesmo ano, foi extinto o departamento de censura, criado pelo governo militar, o que significou mais liberdade para a imprensa, assim como para os programas de entretenimento.

Pode-se dizer que as eleições para presidente que viriam em 1989 e o processo de elaboração da nova constituição trouxeram muita expectativa para quem viveu a época. Com relação à Carta Magna, passadas mais de três décadas, sabemos que ela merece diversas críticas, mas, apesar disso, “a Constituição de 1988 melhorou o Brasil – seja por ter sepultado a ditadura sob sete palmos, seja por ter acolhido, como cláusulas pétreas, conquistas democráticas e diretos sociais que apontam para um futuro melhor” (CARVALHO, 2017, p. 26).

Após um intenso ano de debates sobre a constituição (debates estes que renderam até mesmo diálogos em *Vale Tudo*, como veremos na próxima seção), em dezembro do ano seguinte, os brasileiros iriam eleger um presidente da República por eleições diretas, o que não acontecia desde 1960. É um ano de profundas mudanças, no qual a nova constituição teve papel fundamental, além de ter “mobilizado a opinião pública, os meios de comunicação e as forças políticas” em uma nação com “tradições corporativas e nacional-estadistas, de profundas raízes históricas”, ainda mais reforçadas pelo período da ditadura civil-militar (REIS, 2014, p. 108). Daniel Aarão Reis ainda reitera a importância da década de 1980 para o Brasil:

Os anos 1980, com a endêmica crise econômica, e mais a inflação galopante, tinham propiciado amplos debates e ensejado demandas pela ampliação da noção de cidadania. Considerada uma “década perdida”, fora, ao contrário, altamente relevante para o avanço democrático do país, com a irrupção de múltiplos movimentos sociais: trabalhadores, mulheres, negros, índios, camponeses sem terra. (REIS, 2014, p. 108).

Todo esse movimento tinha a intenção de mudar a situação econômica, para fazer com que o país avançasse, pois, se a política brasileira passava por uma grande transição, a esperança era que a economia acompanhasse o ritmo das mudanças. O brasileiro vivia uma época difícil: a inflação altíssima gerava uma grande instabilidade econômica, os preços aumentavam todos os dias e era comum o estoque de alimentos; como tudo aumentava de um dia para o outro, a população se precava quando podia. Em meio a tantas dificuldades, o governo do presidente Sarney vê-se envolvido em diversos casos de corrupção. Muito se falava sobre ética – afinal, um país recém-saído do governo militar, não podia recomeçar sua história envolvido em tantos escândalos –, mas, infelizmente, foi o que aconteceu. Sarney não conduziu o país como a esperançosa população imaginava ao ver Tancredo Neves ganhar a eleição.

O momento histórico estudado nesta tese termina com a eleição de Fernando Collor de Mello; porém, o que acontece após a derrocada do nosso primeiro presidente eleito democraticamente, com a presença massiva da população nas urnas, graças às mudanças promulgadas na nova constituição, não deixa de ser um reflexo da construção histórica que citamos brevemente. Collor foi eleito com a ajuda de propagandas na televisão e o mesmo veículo influenciou a instauração de seu processo de *impeachment*. Mas o que era a televisão em 1988? Fizemos um pequeno resumo de alguns programas da época, para contextualizar as tramas e os sucessos que surgiram no período.

3.4. Programação televisiva na época de exibição de *Vale Tudo*

É necessário reiterar a importância da televisão aberta e sua relevância especificamente na época da estreia de *Vale Tudo*. É preciso pensar em um formato totalmente diferente de entretenimento do que temos atualmente, com o surgimento da televisão por assinatura e, posteriormente, com as plataformas de entretenimento digitais. A Netflix, que começou como uma locadora de vídeos estadunidense, revolucionou o mercado audiovisual, lançando uma plataforma digital por assinatura, com filmes e séries que podem ser vistos a qualquer instante.

Em 1988, quando *Vale Tudo* estreia, o espectador não tinha muitas opções na hora de assistir à televisão. Eram outros tempos – difíceis de se explicar para as gerações nascidas depois dos anos 1990. Na década de 1980, algumas emissoras

tentavam competir em audiência com a líder TV Globo. Existem episódios clássicos na história da televisão brasileira, narrados em livros voltados para o assunto, um deles envolvendo *Vale Tudo* e o filme estadunidense *Rambo* (1982).

Naquela época, para assistir a uma produção hollywoodiana, o brasileiro tinha como opção ir ao cinema, alugar a fita cassete do filme na locadora quando este fosse lançado em VHS²⁰ ou aguardar a sua transmissão em um canal da TV aberta. *Rambo* (1982), um grande sucesso de bilheteria americano, estrelado pelo ator Sylvester Stallone, teve seus direitos de exibição no Brasil comprados pelo canal Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). A emissora do empresário Silvio Santos divulgou amplamente a data de exibição do filme para o dia 17 de agosto de 1988. A TV Globo comprou os direitos de *Rambo II* (1985) e divulgou sua exibição para a mesma data. Silvio Santos então cancelou a exibição, passando-a para o dia 26 de agosto. Em uma estratégia de deter a audiência do filme na concorrente, a TV Globo – aproveitando-se do grande sucesso de *Vale Tudo* – exibiu dois episódios seguidos da telenovela nesse dia. A resposta do SBT? Deixar um cartaz do filme no ar – por cinquenta minutos – com menção direta à concorrente carioca (figura 9). O filme só teve início após o término dos dois capítulos da novela. É possível imaginar, trinta anos depois, uma emissora ficar sem exibir conteúdo durante cinquenta minutos?

Figura 9 – Cartaz de *Rambo* na tela do SBT (26 ago. 1988).



Fonte: Castro (2020).

²⁰ O VHS, aparelho popular na época, ainda não era um bem de consumo presente na maioria dos lares brasileiros.

As telenovelas exibidas durante o período em que *Vale Tudo* esteve no ar (16 de maio de 1988 a 6 de janeiro de 1989) são resumidas a seguir.

Na faixa das 18h, estreia, em 28 de março, a novela *Fera Radical*, de Walther Negrão. Malu Mader encenou a protagonista Cláudia, uma jovem que volta para a fazenda em que foi criada para se vingar da morte de seus pais. A novela obteve um índice de audiência maior que a média na faixa²¹ e foi a primeira da atriz como personagem principal em uma telenovela, após seu sucesso em *Anos Dourados* (1986). A novela terminou em 19 de novembro e, em seu lugar, estreou *Vida Nova*, em 21 de novembro. *Vida Nova* era uma novela de época, retratava a década de 1940, e o enredo era baseado nos moradores de um cortiço no bairro do Bexiga, em São Paulo. Ficou marcada como a última do ator Lauro Corona, que fez diversas novelas no início da década de 1980, considerado um dos jovens galãs da emissora; seu personagem precisou sair da trama para que o ator cuidasse de sua saúde. Ele faleceu dois meses após o final da novela, apesar de ter apenas 32 anos de idade. O ator deixou inúmeras novelas e filmes de grande sucesso na década.

Na faixa das 19h, quando *Vale Tudo* estreou, *Sassaricando* estava em seu último mês. A história de Silvio de Abreu, uma comédia que obtinha boa audiência para a faixa, acabou no dia 11 de junho de 1988. Deu lugar para a ousada *Bebê a Bordo*, exibida praticamente no mesmo período que *Vale Tudo*: de 13 de junho de 1988 a 11 de fevereiro de 1989. Como ressaltado na seção 2 desta tese, *Bebê a Bordo*, de Carlos Lombardi, tinha um elenco jovem e uma trama ousada, quase experimental em termos de telenovelas, e fez bastante sucesso. Sua leveza fazia contraponto com a densidade crítica da novela das 20h; ao mesmo tempo, as duas tiveram em comum a tendência de lançar moda em todo o país: o figurino dos jovens de *Bebê a Bordo*, o lenço na cabeça usado por Rei (Guilherme Fontes) e o corte de cabelo de Ana (Isabela Garcia) concorriam com o corte de cabelo de Maria de Fátima (Glória Pires) e Solange (Lídia Brondi) em *Vale Tudo*.

A Rede Manchete, que nasceu em 1985, começava a investir em telenovelas próprias e, em 1988, exibiu duas produções que obtiveram boas audiências. Elas não chegaram a tirar a liderança da TV Globo, como *Pantanal* faria alguns anos depois, mas chegaram a preocupar a concorrente, mostrando serem capazes de conquistar uma parcela do público. As telenovelas da Manchete eram exibidas a

²¹ Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/fera-radical/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

partir de 21h30, de modo a não competir diretamente com a novela das 20h da Globo e, desta forma, tinham maior liberdade para falar de temas e exibir cenas sem censura por conta do horário. Dois dias antes de *Vale Tudo* entrar no ar, *Carmem* chega ao fim. Escrita por Glória Perez, contava com Lucélia Santos e José Wilker como protagonistas. No elenco, repleto de atores consagrados nas telenovelas da concorrente, estavam ainda o ator Paulo Betti e Beatriz Segall, que em seguida interpretaria a personagem que marcou toda a sua carreira: a vilã Odete Roitman de *Vale Tudo*.

Carmem terminou no dia 14 de maio de 1988, no seu lugar a Manchete apostou na novela *Olho por Olho*, que foi ao ar entre 22 de agosto de 1988 e 6 de janeiro de 1989. Escrita por José Loureiro e Wilson Aguiar Filho, contava com o, na época, galã Mário Gomes, que sai da TV Globo para protagonizar a história. No elenco, outros nomes já conhecidos do grande público, tais como Flávio Galvão, Jonas Bloch, Beth Goulart, Herson Capri, Renée de Vielmond, dentre outros. A trama não obteve muita audiência, mas ajudou a consolidar a emissora, que posteriormente iria concorrer durante um breve período com a TV Globo. As emissoras Rede Bandeirantes e SBT não produziram nenhuma telenovela no período de *Vale Tudo*, tampouco a Rede Record e a TV Gazeta.

O ano de 1988 foi um marco importante para as telenovelas brasileiras; as exibidas nesse ano foram as últimas a passar pelo crivo da censura, como conta o especialista Nilson Xavier:

Olho por Olho, da TV Manchete, e *Vale Tudo*, *Bebê a Bordo* e *Fera Radical*, as novelas da Globo na época, foram as últimas censuradas pela DCDP, a Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão ligado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, extinto com a aprovação da Constituição de 1988 (em setembro deste ano, quando essas novelas estavam no ar).²²

Este foi um momento importante não apenas para a telenovela, mas para a televisão, que a partir dali experimentou formatos antes não pensados por conta da grande limitação imposta pelos órgãos de censura do governo militar. Podemos perceber a maior liberdade analisando a grade fixa da TV Globo naquele ano. Considerada um dos maiores orgulhos de seus fundadores, a grade com programas e horários fixos ajudou a criar um hábito no telespectador e que se propagou por

²² Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/olho-por-olho/>. Acesso em: 16 jan. 2020.

anos, ajudando a consolidar a hegemonia da emissora no país. O quadro 3 organiza a programação exibida nas noites da emissora, na época de *Vale Tudo*.

Quadro 3 – Grade da programação noturna da TV Globo (16 maio 1988-6 jan. 1989).

Dia	Horário					
	17h50	18h50	19h50	20h00	20h30	21h30
Segunda	Fera Radical/ Vida Nova	Bebê a Bordo	Noticiário local com 10 minutos de duração	Jornal Nacional	Vale Tudo	Tela Quente
Terça	Fera Radical/ Vida Nova	Bebê a Bordo	Noticiário local com 10 minutos de duração	Jornal Nacional	Vale Tudo	TV Pirata
Quarta	Fera Radical/ Vida Nova	Bebê a Bordo	Noticiário local com 10 minutos de duração	Jornal Nacional	Vale Tudo	Chico Anysio Show
Quinta	Fera Radical/ Vida Nova	Bebê a Bordo	Noticiário local com 10 minutos de duração	Jornal Nacional	Vale Tudo	Tarcísio e Glória (quinzenal)
Sexta	Fera Radical/ Vida Nova	Bebê a Bordo	Noticiário local com 10 minutos de duração	Jornal Nacional	Vale Tudo	Globo Repórter
Sábado	Fera Radical/ Vida Nova	Bebê a Bordo	Noticiário local com 10 minutos de duração	Jornal Nacional	Vale Tudo	Supercine

Elaboração da autora

Nota: Excluímos o domingo, por não serem exibidas telenovelas nesse dia.

Com algumas datas de exceção, esta era a grade básica da TV Globo na época. Toda segunda-feira, após a novela, eram exibidos filmes inéditos, geralmente sucessos do cinema americano, na chamada *Tela Quente*, que teve sua estreia em março de 1988. Na propaganda, uma seleção de imagens de grandes sucessos do cinema e a narração apresentando os principais filmes:

Em março de 1988, o cinema explode em *Tela Quente*, a maior e melhor seleção de filmes inéditos numa nova sessão de cinema: *Os Caçadores da Arca Perdida*, um filme de Steven Spielberg, vencedor de quatro *Oscars*, e ainda *Jornada nas Estrelas II*, *Comando para Matar*, *Inimigo Meu*, *Rocky III*. Em março, *Tela Quente* pega fogo! (TELA..., 2017).

Por sua vez, as terças-feiras após a novela eram reservadas para o programa *TV Pirata*, que estreou no dia 5 de abril de 1988 e ficou dois anos como atração semanal da emissora (ele volta em 1992, em novo formato, mas sai do ar de vez no

mesmo ano). Criado por Guel Arraes e Cláudio Paiva, o programa é um dos símbolos da irreverência da televisão no período pós-censura e ditadura militar. Com uma linguagem inovadora, sua proposta era satirizar as novelas e os telejornais na programação da televisão, sempre inspirados no cotidiano e na realidade brasileira. Inicialmente, o público estranhou a linguagem, mas logo começou a gostar daquele tipo de humor nunca visto antes na televisão. Aos poucos, os quadros foram diminuindo, de acordo com a popularidade:

A sátira da televisão era o pretexto para que *TV Pirata* falasse da realidade brasileira e de temas como violência urbana e infantil, crime organizado e a situação nos presídios. Os quadros variavam a cada semana, com predominância de esquetes cômicos e vinhetas, além dos quadros fixos. Na estreia, por exemplo, foram ao ar 33 quadros, e poucos tiveram continuação nas semanas seguintes, como a novela *Fogo no Rabo* e o seriado de guerra *Combate*.²³

O programa ficaria na memória popular, alguns de seus personagens e sátiras são lembrados até hoje. A novela das 20h, *Roda de Fogo* (1986-1987), virou *Fogo no Rabo* e foi um sucesso. Dela nasceu um dos mais famosos e populares personagens do programa, o Barbosa, interpretado pelo ator Ney Latorraca, que, em depoimento ao portal da emissora, Memória Globo, conta que, mesmo muitos anos após o fim de *TV Pirata*, ele é sempre lembrado nas ruas pelo personagem:

Ele tinha um bico... eu comecei a aumentar o bico, que aumentou tanto que meses depois só dava o Barbosa. E aquilo foi um absurdo. Até hoje eu passo na rua – e eu sou um ator sério, né? (risos) – e passa um cara lá longe e grita “faz o Barbosa aí!”.²⁴

Barbosa esbanjava uma sexualidade que jamais teria ido ao ar em tempos de censura, que apenas recentemente havia acabado no país. O jornalista Pedro Bial, ao falar sobre a época e o programa, resume o espírito de quem fazia televisão naquele momento: “Tem que lembrar que a censura tinha acabado há muito pouco tempo, [...] primeiro programa de humor que veio depois do fim da censura, portanto, mesmo quando as piadas ultrapassavam algum limite, ninguém tinha coragem de dizer alguma coisa, para não passar por censor” (NEY..., 2018).

Além do talentoso elenco, *TV Pirata* reuniu um time de redatores de vanguarda, que ia do escritor Luis Fernando Verissimo, passando por Patrícia

²³ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/tv-pirata/formato/>. Acesso em: 16 out. 2020.

²⁴ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/tv-pirata/curiosidades>. Acesso em: 17 jan. 2020.

Travassos até os humoristas que anos depois fariam o programa *Casseta e Planeta*, o que lhe conferiu um texto e uma galeria de personagens muito bem-escritos. Como já dito, foi o primeiro programa de humor exibido após a censura; assistindo-lhe atualmente, percebe-se uma liberdade que ficou entre o final da censura vinda do governo e o início da autocensura da emissora.

Outro programa inovador que vale ser mencionado veio antes de *TV Pirata*: *Armação Ilimitada* entrou no ar em 17 de maio de 1985. Os dois tinham em comum muitos de seus redatores, Antonio Calmon, Patrícia Travassos, Nelson Motta e Euclides Marinho, e a direção de Guel Arraes. Pode-se dizer que era o início da “turma” que depois faria a *TV Pirata*. O seriado misturava esportes e aventura, tendo como cenário as praias do Rio de Janeiro. Kadu Moliterno e André de Biase eram os protagonistas Juba e Lula, dois amigos esportistas, representantes da geração saúde que fazia sucesso na época. O programa tinha no elenco Andréa Beltrão, interpretando uma jornalista que namorava os dois protagonistas, e o ator Francisco Milani, seu chefe na trama, responsáveis pelo tom de comédia da série de ação. Completando o elenco principal, o ator Jonas Torres, que tinha dez anos de idade quando começou a série, interpretava o Bacana, um menor abandonado que morava com Juba e Lula.

Aqui, vale uma ressalva, pessoas que não viveram ou assistiram televisão na década de 1980 acham muitas vezes que os programas atuais são inovadores, que algumas questões são tratadas pela primeira vez e que são um avanço no modo de pensar da sociedade. Mas, se pensarmos no formato de *Armação Ilimitada*, onde uma moça dividia dois namorados e os três dormiam juntos na mesma casa em que criavam um menor, que adotaram informalmente, podemos supor que aquela geração era mais liberal que a atual.

Voltando para a análise da grade fixa e semanal da TV Globo em 1988, como mostrado no quadro 3, às quartas-feiras após a novela, era exibido o programa *Chico Anysio Show*. Francisco Anysio de Oliveira de Paula Filho ficou conhecido como Chico Anysio e foi um dos maiores nomes na história da televisão brasileira. Começou sua carreira aos 16 anos de idade como locutor na Rádio Guanabara, chegou ao Rio de Janeiro com a família aos sete anos, vindo da cidade de Maranguape, no Ceará. O humorista foi um dos grandes nomes do rádio e depois da televisão, tendo criado mais de 150 personagens. Ele creditava a criação de seus

personagens ao fato de não se achar engraçado como Ronald Golias, Costinha e Oscarito, sempre citados como referência em suas entrevistas.

Quando decidiu seguir a carreira de comediante, resolveu fazer criar seu próprio estilo: “Vou ser aquele que faz vários”. O primeiro dos vários foi o Professor Raimundo, que nasceu na Rádio Mayrink Veiga, em 1952; cinco anos depois, o personagem chegou à televisão, como escada de Ema D’Ávila em *Aí Vem Dona Isaura*, na TV Rio. Mas o maior humorista do Brasil não permaneceria coadjuvante por muito tempo: em 1959, lançou, na mesma emissora, o seu próprio programa, o *Só Tantã*, logo rebatizado *Chico Anysio Show*. “Foi um sucesso retumbante! Mexeu com a vida do país. Os aviões e até as sessões de cinema mudaram de horário. Foi a primeira vez que se viu coisa semelhante no mundo, um só artista fazer um programa inteiro na televisão”. No *Chico Anysio Show*, juntaram-se ao Professor Raimundo o Quem-Quem, o Dr. Alfacinha, o Urubolino e o Coronel Limoeiro, entre outros.²⁵

Com Chico Anysio responsável pelo humor às quartas-feiras, o dia seguinte era reservado para as séries na grade da emissora. Na época de exibição de *Vale Tudo*, a série transmitida foi *Tarcísio e Glória*, às 21h30, com estreia no dia 28 de abril de 1988. Criada por Daniel Filho, Euclydes Marinho e Antônio Calmon, contava a história do empresário Bruno e uma extraterrestre chamada Ava, vividos pelos atores Tarcísio Meira e Glória Menezes, um dos casais mais famosos da televisão. Em tom de comédia, a série tratava de temas importantes: “os elementos de humor do seriado baseavam-se no confronto entre os dois mundos, as trapalhadas de Bruno e o espanto de Ava. Em tom de comédia, o programa discutia temas como a corrupção e os direitos das mulheres” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 399). Ficou na grade da emissora até dezembro do mesmo ano e teve um total de dezoito episódios.

A sexta-feira após *Vale Tudo* era reservada para o já consagrado *Globo Repórter*. O programa foi criado em 1973 e permanece na grade da emissora há mais de quatro décadas. Passaram por ele diversos apresentadores, mas o programa tem horário fixo no final das noites de sexta-feira.

A atração exibida depois da novela das 20h aos sábados era o *Supercine*, já famoso na época. A sessão foi lançada em 1981 e seu filmes, com a estreia de *Tela Quente* às segundas-feiras, eram geralmente mais antigos e com menor apelo popular.

²⁵ Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/chico-anysio/>. Acesso em: 5 fev. 2020.

Este foi um resumo da programação na grade regular da emissora à época de *Vale Tudo*; além das sessões fixas, a TV Globo também produziu e exibiu três minisséries, exibidas na faixa das 22h30.²⁶ *O Pagador de Promessas* (abril de 1988, com oito capítulos) foi uma adaptação de Dias Gomes para a peça homônima de sua autoria. A história que no cinema ganhou a Palma de Ouro em Cannes foi vendida para diversos países e reapresentada em 1991. *O Primo Basílio* (agosto de 1988, com dezesseis capítulos) foi uma adaptação de Gilberto Braga e Leonor Bassères para o romance homônimo de Eça de Queiroz. A trama se passa em Lisboa, no final do século XIX, e conta a história de amor entre dois primos. Giulia Gam era a protagonista, que traía o marido (Toni Ramos) com o primo Basílio (Marcos Paulo). A última minissérie da emissora em 1988 foi *Abolição*, de Wilson Aguiar Filho, realizada em comemoração aos cem anos do fim da escravidão no Brasil. Em quatro capítulos, abordou os momentos que antecedem a assinatura da Lei Áurea, “o tema central é o impacto da libertação dos escravos sobre a sociedade urbana e rural e as consequências dessa libertação para o próprio negro brasileiro” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 329).

O ano de 1988 foi marcado pela comemoração do centenário da abolição e foi também um ano em que muito se falou sobre a constituinte e os rumos que o país tomaria com o início do processo democrático na televisão, inclusive na telenovela das 20h, o carro-chefe da emissora. A segunda parte deste trabalho vai focar exclusivamente a trama de *Vale Tudo*, seu enredo e seus personagens, para a partir disto mostrar o processo de identidade nacional e o cotidiano dos brasileiros representados na trama.

²⁶ Geralmente as minisséries iam ao ar depois do programa semanal da emissora e não eram exibidas às segundas-feiras em decorrência da duração dos filmes da sessão *Tela Quente*.

PARTE II

Vale Tudo? O Brasil mostra sua cara em rede nacional

Na segunda parte deste trabalho, nos aprofundaremos na novela escolhida para representar a relação entre a telenovela e a identidade nacional, os sentidos de ser brasileiro, no final de década de 1980, época da retomada da democracia brasileira. Quem assistiu à estreia de *Vale Tudo*, em 1988, e pôde reviver a experiência em sua reprise percebe que algumas questões tratadas então seguem iguais no presente e outras tomaram uma nova forma. Naquele ano, ainda não tínhamos consolidado a democracia, o só que aconteceu com a eleição de Fernando Collor de Mello, em 1989. Quando ela é reprisada, trinta anos depois, em um canal por assinatura, pessoas que viveram aquela época puderam falar sobre o quanto o período, visto com esse distanciamento, foi conturbado. Também puderam perceber a importância de uma novela dizer de forma tão literal como nossas diferenças sociais pesavam no cotidiano de um país repleto de preconceitos, o que, infelizmente, não mudou com o passar do tempo.

4. *Vale Tudo* pode ser considerada um clássico?

No intervalo de trinta anos entre a estreia e a reprise de *Vale Tudo*, a televisão e as formas de o público consumir produtos audiovisuais mudaram em um ritmo frenético, porém podemos dizer o mesmo da política brasileira: foram sete presidentes, sendo quatro eleitos por voto popular; a renúncia do primeiro presidente eleito democraticamente pós-ditadura; e um *impeachment* em 2016. Depois da eleição histórica de Fernando Collor, em 15 de março de 1990, ele toma posse “embalado de grande esperança popular: segundo o Datafolha, mais de 71% dos brasileiros tinham a expectativa de que seu governo seria ótimo ou bom, contrastando com a opinião dos 56% dos entrevistados que considerava o governo José Sarney ruim ou péssimo” (FERREIRA; DELGADO, 2018, p. 166), muita coisa aconteceu. O Brasil dessas três décadas definitivamente viu e viveu muitas emoções, e – ousar opinar – que nem mesmo Gilberto Braga conseguiria criar um enredo tão repleto de reviravoltas.

Gilberto Braga, em *Vale Tudo*, fez um retrato da época, colocando em perspectiva questões candentes como a tensão entre o comportamento ético e desonesto. A telenovela é inclusive citada por diversos pesquisadores em trabalhos sobre o contexto político-social do período, identificada como bastante verossímil, por “retratar de forma direta os problemas sociais que norteavam o cotidiano da sociedade brasileira na época em que foi produzida, em 1988. A espinha dorsal do enredo dessa novela era o contraponto entre ética e desonestidade” (BALBINO, 2016, p. 8).

Claro que aqui temos um lado do Brasil: a obra de Gilberto Braga é uma trama passada na capital, em que o interior é muito pouco citado, como no episódio da invasão de uma fazenda (o que só é dito, não mostrado). O Brasil da trama é o da capital e sabemos que existe a tentativa de mesclar o moderno e o arcaico, o urbano e o rural, contrastes que a sociedade vivia na época. Na sua vinheta de abertura, que mostra desde imagens do sertão, da Amazônia até arranha-céus e catadores de lixo na metrópole, a ideia foi reunir uma miscelânea de referências que procura explicar em *frames* rápidos um Brasil tão diferente, mas, de certa forma, integrado pela televisão. Na década de 1980, os aparelhos televisivos invadem as casas brasileiras e levam outras realidades para os diversos cantos do país.

4.1. O Brasil na novela das oito

A obra de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères será analisada capítulo a capítulo. Aqui, com a premissa de que nela estão vários elementos que podem ajudar a reconstruir não apenas o tempo da narrativa, mas também as diversas referências acerca do Brasil e do brasileiro, vamos demonstrar os possíveis diferenciais de *Vale Tudo* para as outras tramas da época, especialmente no que tange à linguagem e às referências diretas a temas pouco falados na televisão na década de 1980. São eles: corrupção, crimes do colarinho branco, inflação, preconceito da elite à maioria da população, homossexualidade, alcoolismo, produção independente de filhos, dentre outros. Para uma melhor compreensão da trama, nesta seção apresento também os principais personagens e um resumo dos capítulos.

Num país tão profundamente marcado pelas desigualdades socioeconômicas e em que os bens da cultura são acessíveis a uma reduzida parcela da população, população esta que conta com alto índice de analfabetos, a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento possível à maioria da população. (BALOGH, 2002, p. 19).

No trecho acima, Ana Maria Balogh, no livro *O discurso ficcional na TV*, apresenta, de forma sucinta, a importância da televisão para a cultura e o entretenimento do brasileiro. Analisando esse meio audiovisual, ela discorre sobre a onipresença da telenovela no cotidiano do brasileiro, pois é na TV “que as formas de convivência do real com o ficcional adquirem aspectos mais ambíguos, interferindo de forma clara nos modos de expressão ficcional, sobretudo no formato novela” (BALOGH, 2002, p. 37). Tal relação entre o real e a ficção faz da telenovela brasileira uma espécie de retrato de uma época, especialmente quando o período em que ela é contada coincide com o período em que ela é escrita, como em *Vale Tudo*.

Todos os elementos dessa novela, que serão detalhados nesta seção, remetem à sua época de exibição. Desde a música especialmente pensada para a trama até os diálogos dos personagens citando acontecimentos que eram notícia no Brasil e no mundo, *Vale Tudo* mostra – como poucas novelas – o retrato de sua época. Curiosamente, ela é sucesso de audiência em todas as suas reprises, conquistando espectadores de diferentes gerações.

Com certeza, levamos em consideração, ao longo deste trabalho, a complexidade de se tratar a ficção como uma “verdade”; no caso desta tese, como o retrato de um tempo. Temos consciência dessa impossibilidade, tal com Candido *et al.* (2014, p. 19) afirmam: “seria incorreto aplicar aos enunciados fictícios critérios de veracidade cognoscitiva”. Em se tratando de uma obra ficcional, toda a comparação com a realidade passa pela compreensão das muitas verdades que podem estar sendo narradas: “O termo ‘verdade’, quando usado como referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor)” (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 18).

A autoria de *Vale Tudo*, com as suas subjetividades, está presente na representação do Brasil daquela época. A novela, por ter sido uma ideia original de Gilberto Braga, é comumente associada ao seu nome, mas ele faz questão de dizer que não a escreveu sozinho, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères são também responsáveis pelo sucesso do enredo. O quadro 4 descreve a ficha técnica da telenovela.

Quadro 4 – Ficha técnica da telenovela *Vale Tudo*.

Autoria	Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères
Direção	Ricardo Waddington e Paulo Ubiratan
Direção geral	Dennis Carvalho
Direção executiva	Paulo Ubiratan
Supervisão	Daniel Filho
Data de exibição do primeiro capítulo	16 de maio de 1988
Data de exibição do último capítulo	6 de janeiro de 1989
Horário	20h
Número de capítulos	204

Fonte: Memória Globo. Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/vale-tudo.htm>. Acesso em: 30 nov. 2018.

Como dito, o ano de 1988 é um dos mais importantes na retomada da democracia brasileira, após um longo período de ditadura militar; o país passava por um momento de transição e aguardava mudanças no cenário político, econômico e social com a mudança de governo. A morte de Tancredo e a presidência de Sarney remetem, historicamente, a um momento de crise econômica, com inflação e desemprego atingindo altos patamares. Com alto índice de rejeição, o então governo estava diariamente nos noticiários por envolvimento em casos de

corrupção. Além da grave crise econômica e política que assolava o país, os olhos dos brasileiros também estavam voltados para a promulgação da Constituição Cidadã. Ela é citada em diversos momentos ao longo da novela, como pano de fundo para algumas cenas que serão analisadas neste trabalho.

Vale Tudo era transmitida enquanto a Assembleia Constituinte (1987-1988) elaborava a nova constituição brasileira, e a permissividade de uma trama aberta possibilitou que os autores incluíssem aquele acontecimento histórico no universo ficcional, fazendo-o transcender a realidade da época. Gilberto Braga, no livro sobre a minissérie *Anos Rebeldes*, fala sobre como três de suas obras fizeram um apanhado sobre a história do Brasil, levando para o grande público fatos sobre três tempos distintos de nossa história:

Depois que fiz uma minissérie ambientada nos anos 50, *Anos Dourados*, e uma novela que tratava do Brasil da abertura, *Vale Tudo*, muita gente achava que eu devia escrever sobre os anos 60. Sugeriam até o título da minissérie, *Anos de chumbo* ou *Anos Rebeldes*. Adorei a segunda opção, mas não encontrava um ponto de partida para desenvolver a trama. Quando me dei conta de que *Anos Rebeldes*, ao lado de *Anos Dourados* e *Vale Tudo*, formava uma trilogia sobre a história recente do Brasil, sabia que tipo de informação deveria buscar para definir a minissérie. (BRAGA, G., 2010, p. 23).

Gilberto Braga, quando concebeu a história de *Vale Tudo*, já era um escritor consagrado e tinha em sua bagagem sucessos como *Escrava Isaura* (1976), *Dancin' Days* (1978), *Anos Dourados* (1986), dentre outras novelas e séries. O autor destaca as três citadas juntamente com *Vale Tudo* e *Anos Rebeldes* como “os momentos mais importantes de sua trajetória” (FIUZA, 2008, p. 62).

A narrativa criada por Gilberto Braga para *Vale Tudo* pode ser pensada a partir da obra *Como analisar narrativas*, de Cândida Vilares Gancho. Em sua introdução, a autora define os elementos principais “sem os quais ela não pode existir”: elementos da narrativa, enredo, personagens, tempo, espaço e narrador (GANCHO, 2006, p. 4). Apesar da análise estar focada na literatura, a obra possui algumas definições importantes para nos ajudar a conceituar a forma como se constrói uma obra, literária ou televisiva. Os elementos supracitados são fundamentais na elaboração e no entendimento da estória. A autora explica também que toda narrativa possui um conflito:

Conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Além dos conflitos já mencionados, entre personagens,

e entre o personagem e o ambiente, podemos encontrar nas narrativas os conflitos morais, religiosos, econômicos e psicológicos; este último seria o conflito interior de um personagem que vive uma crise emocional. Em termos de estrutura, o conflito, via de regra, determina as partes do enredo. (GANCHO, 2006, p. 8).

Podemos, a partir das definições da autora, definir o principal conflito de *Vale Tudo*: a luta entre a honestidade e as maneiras antiéticas de se obter sucesso pessoal e profissional no Brasil. Os autores, em muitos diálogos, dão ênfase a situações e hábitos tipicamente brasileiros. Do título ao repertório musical, *Vale Tudo* era uma síntese daquele Brasil do final da década de 1980. Ainda sobre a definição de Gancho (2006), podemos dizer que o conflito global da trama é moral. Estão presentes os romances clássicos inspirados nos folhetins, a luta do bem contra o mal e todos os outros elementos usualmente usados em um texto de telenovela, mas a crítica ao costume de “se dar bem” é tão forte quanto seu título:

A expressão Vale Tudo é comumente usada para mostrar que na história do Brasil, a corrupção e o patrimonialismo, não têm limites, vale tudo. Tema que atravessa a nação Colônia, Império, Primeira República, Segunda República, Governo Militar, Redemocratização e contemporaneamente, para citar as revelações sobre a invasão do privado na esfera pública no executivo e legislativo, que chega ao limite com o envolvimento do presidente em vigor. (SICILIANO; ALMEIDA, 2018, p. 2278).

Foi imediata a identificação do público com o tema; a novela, já em sua semana de estreia, chamou a atenção das pessoas. Em entrevista para o DVD da obra, lançado pela Globo Marcas, o diretor Daniel Filho fala da preocupação em mostrar – ainda nos primeiros momentos – sobre o que iria tratar a novela. Ele conta que, a princípio, Maria de Fátima venderia a casa de Foz e fugiria para o Rio de Janeiro por volta do capítulo 30, porém a equipe resolveu que isso deveria acontecer já no primeiro capítulo (VALE..., 2014). Com esse ritmo acelerado, o primeiro capítulo apresentou a trama e seus personagens, a qual, ao ser reprisada, mostrou que continuaria sendo um retrato do Brasil após três décadas; na hipótese deste trabalho, um clássico. Talvez pela clareza com que a trama foi apresentada, ficou evidente que os autores queriam discutir o Brasil, tal como percebeu Jéfferson Balbino:

O objetivo principal da telenovela *Vale Tudo* era não apenas entreter, mas também fazer uma espécie de sátira dos acontecimentos que pairavam no Brasil, e assim obviamente misturar o folhetim clássico da telenovela com os temas sociais que o país atravessava no final da década de 1980. O resultado dessa perfeita combinação fez de *Vale Tudo* um produto televisivo atemporal, extremamente moderno e, conseqüentemente, muito a frente do seu tempo, trazendo assim uma nova

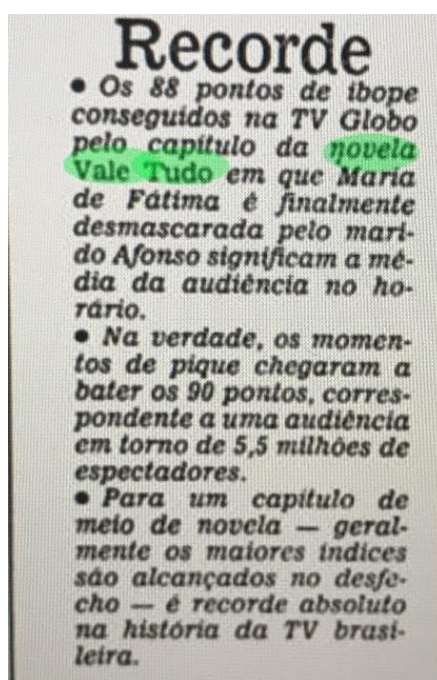
linguagem para a teledramaturgia brasileira que prossegue até hoje em dia, ou seja, a telenovela brasileira passou a ser mais que uma fábrica de ilusões que distanciava o público da realidade, algo que ocorria muito nos primórdios da teledramaturgia no Brasil. (BALBINO, 2016, p. 9).

A mistura do folhetim clássico com temas atuais, do cotidiano do brasileiro, como bem salientou Jéfferson Albino, é geralmente uma estratégia de sucesso nas telenovelas brasileiras e um recurso bastante utilizado. Talvez a diferença de *Vale Tudo* para outras tramas que recorreram ao mesmo processo criativo, mas não obtiveram o mesmo sucesso, tenha sido um conjunto de uma ótima trama, um elenco que defendeu com muito sucesso seus personagens e o momento, a situação econômica e social brasileira, que fez com que a história tivesse, no cotidiano dos jornais e impressos da época, um farto material para mostrar o que significava o país de “vale tudo”.

Em uma pesquisa feita no *Jornal do Brasil* na época da exibição de *Vale Tudo*, pudemos perceber que a novela foi citada diversas vezes, em especial na coluna Zózimo. Zózimo Barrozo do Amaral foi considerado um dos maiores columnistas de notícias do Brasil; Joaquim Ferreira dos Santos, em 2016, no lançamento de seu livro sobre o columnista, contabilizou que, em trinta anos de coluna no *Jornal do Brasil*, foram mais de 200 mil notas, “praticamente um jornal dentro do jornal, todos os dias” (TEIXEIRA, 2016).

Em meio a notícias sobre a alta sociedade e fofocas dos bastidores da política nacional e de grandes empresas da época, *Vale Tudo* teve bastante destaque na coluna de Zózimo, que algumas vezes chegou a comparar personagens ficcionais a personalidades reais brasileiras. Também foram numerosas as menções à alta audiência da telenovela (figura 10) e as notas sobre a vida pessoal dos atores da trama.

Figura 10 – Coluna Zózimo do *Jornal do Brasil* (19 nov. 1988).



Fonte: Amaral (1988).

Zózimo noticiou naquele ano o sucesso dos personagens, a estafa da atriz Glória Pires, tamanha a responsabilidade de ser uma das principais personagens da telenovela mais assistida e comentada da época, assim como brincou comparando – sem citar nomes – políticos e empresários aos vilões da trama. Muito do que se atribui ao sucesso de *Vale Tudo* e à sua atemporalidade está no conjunto de seus personagens. Em uma conversa trivial, sem caráter de entrevista, a atriz Renata Sorrah afirmou para mim que “*Vale Tudo* tinha personagens incríveis, que são inesquecíveis, foi uma conjunção perfeita entre texto e elenco”²⁷. Na subseção 4.2, a seguir, os personagens serão apresentados e pensados como fonte para os diversos tipos de brasileiro retratados na novela.

4.2. Os personagens

Os autores de *Vale Tudo* fizeram uso de seus personagens para retratar um país que carecia de ética. De um lado, a maioria da população vivia para trabalhar muito e conquistar pouco; de outro, uma minoria corrompida estava intrincada em subornos e outros ilícitos. A novela retrata, de forma primorosa, personagens dos dois polos.

²⁷ Informação verbal concedida à autora desta tese em ocasião da Festa Literária Internacional de Paraty, em julho de 2019.

Para uma melhor compreensão da trama, o quadro 5 apresenta os principais personagens e alguns personagens secundários, que serão importantes para a análise do perfil do brasileiro mostrado na obra; estes foram escolhidos pela representatividade dos “tipos brasileiros” recorrentes nas telenovelas da época. As características dos personagens detalhadas no quadro 5 não são simplesmente uma descrição de cada um (o que pode facilmente ser encontrado em páginas de internet dedicadas à trama), mas, sim, uma descrição voltada para o enfoque desta tese: as questões sociais e psicológicas que ajudaram a construir a hipótese da novela ser considerada um retrato fictício do Brasil e do brasileiro, tendo em seus personagens diversos tipos característicos.

É importante lembrar que não é possível contar a história e a importância de *Vale Tudo* sem pensar na complexidade de alguns de seus personagens, tal como define Candido *et al.* (2014, p. 53), “O enredo existe através das personagens: as personagens vivem no enredo”.

Quadro 5 – Perfil dos personagens.

Personagem	Ator/atriz	Características
Raquel Accioli	Regina Duarte	Íntegra, ingênua (acredita na bondade e durante um bom tempo reluta em acreditar no mau-caráter da filha Fátima) e muito trabalhadora. Uma típica “mocinha” de novela, que, com trabalho árduo, conquista sucesso profissional sem prejudicar ninguém, sempre querendo provar para a filha que é possível ter e fazer dinheiro sem precisar cometer atos ilícitos. Raquel vai para o Rio de Janeiro em busca da filha e acaba ficando na cidade, onde se apaixona por Ivan, que, ao contrário dela, é ambicioso e com caráter questionável.
Ivan Meirelles	Antônio Fagundes	Ivan é o segundo protagonista, par romântico de Raquel. A relação dos dois segue a receita clássica de sucesso no enredo de todas as novelas: os dois se conhecem, ficam juntos, são separados pelos vilões, mas no final, ao som de uma música-tema romântica, têm seu “felizes para sempre”. Temos em Ivan, porém, um protagonista rico de detalhes importantes para a análise narrativa da obra, isto é, ele é bom, mas, ao contrário da maioria dos mocinhos, é ambicioso e nem sempre age de maneira lícita para obter sucesso. Ao longo do processo de análise, mostrou-se o melhor personagem (e o mais complexo) para se compreender como o brasileiro pode considerar desvios como práticas inocentes. No diálogo final de Ivan com Raquel, ele finalmente compreende isto, em uma didática explicação sobre o certo, o errado e a não existência do meio termo.
Maria de Fátima	Glória Pires	Um ícone quando se trata de vilãs inesquecíveis nas telenovelas, talvez sendo superada apenas por Odete Roitman. Maria de Fátima nos mostra uma personalidade que a todo momento justifica sua falta de moral com frases como “todo mundo faz” e “já viu

		alguém subir na vida sendo honesto no Brasil?”. Ela é filha de Raquel, tem vergonha do jeito simples da mãe e, desde o primeiro capítulo, mostra suas verdadeiras intenções. Junto com César, ela vai fazer de tudo para obter dinheiro e poder.
Odete Roitman	Beatriz Segall	É a grande vilã do folhetim. Dona de várias empresas, despreza todos os costumes brasileiros, as camadas menos privilegiadas e as suas tradições. Mora em Paris e só visita o Brasil eventualmente. Mantém toda a família sob rédeas curtas, interfere na vida dos filhos como lhe convém, afasta Afonso de Solange, faz com que Helena se case com Ivan, dentre outras intervenções. É através desta personagem que os autores proferem os mais preconceituosos comentários sobre o Brasil e o brasileiro em geral.
César Ribeiro	Carlos Alberto Riccelli	Amante de Maria de Fátima, igualmente sem escrúpulos. Modelo e sedutor, se encaixa nas definições clássicas do “malandro”: um tipo de brasileiro que surge na obra <i>Memórias de um sargento de milícias</i> (1854), de Manuel de Almeida. César não tem escrúpulos e, ao lado de Fátima, faz de tudo para viver bem sem precisar trabalhar honestamente.
Marco Aurélio	Reginaldo Faria	Pode ser considerado – junto com Odete e Maria de Fátima – o terceiro grande vilão da novela. Ex-marido de Helena, vice-presidente da empresa de Odete, faz muitas negociações ilícitas, tanto para roubar a empresa e desviar seu dinheiro quanto em conjunto com políticos corruptos. Grosso e preconceituoso, não admite nada que fuja do seu controle. A autora Cíntia Braga define com maestria o personagem: “É importante frisar que Marco Aurélio é a representação do ‘macho’ e da homofobia em <i>Vale tudo</i> . Está sempre de mau humor e humilhando seus funcionários subalternos, possui várias parceiras durante a trama, mas nunca tem tempo para os relacionamentos amorosos dos quais faz parte, compensa suas companheiras com presentes e dinheiro para que elas façam compras. Suas relações sempre acabam em traição, por parte dele. Já no quarto capítulo ele se refere a irmã como ‘sapa’ e, durante a primeira parte da novela, desconfia que seu filho seja gay, já que ele é muito tímido com as garotas, tem um amigo muito próximo e gosta de música clássica” (BRAGA, C., 2010, p. 5).
Audálio	Pedro Paulo Rangel	Poucas pessoas lembrarão do nome deste personagem, pois ele ficou conhecido como “Poliana”, seu apelido por só ver o lado bom das coisas e das pessoas. Melhor amigo e sócio de Raquel, simboliza a bondade, o brasileiro que acredita no futuro e nas pessoas. Em uma de suas últimas participações na novela, ele aparece comendo uma banana, cena posterior à de Marco Aurélio dando uma banana para o Brasil.
Helena Roitman	Renata Sorrah	Heleninha é a frágil filha de Odete Roitman. Atormentada por um erro que julgava ter cometido e que levou à morte de seu irmão, ela luta todo o tempo contra o vício do alcoolismo. Os autores usaram a personagem para ajudar no combate e conscientização do alcoolismo, mostrando como funciona o grupo Alcoólicos Anônimos (AA) e tratando como doença um dos vícios mais estigmatizados no Brasil. Paralelamente

		à seriedade do tema, a atriz esteve impecável em sua atuação e, em uma demonstração do humor peculiar do brasileiro, Heleninha virou apelido para quem se excede na bebida. A personagem é lembrada até hoje, sendo uma das mais marcantes na carreira da premiada atriz.
Afonso Roitman	Cássio Gabus Mendes	Jovem e herdeiro da poderosa Odete Roitman, Afonso se casa com Maria de Fátima (que rouba o namorado da então amiga Solange) e é enganado durante um longo tempo por ela. Com bom caráter, mas fraco, acabava sempre cedendo às manipulações da mãe e da esposa. Na época, seu nome virou sinônimo de homem traído.
Celina Junqueira	Nathalia Timberg	Irmã de Odete, foi quem criou e deu carinho para Helena e Afonso. Uma mulher rica, mas justa e com bom coração. Vai se tornar sócia de Raquel, em segredo, e ajudar a protagonista a tornar sua empresa de restaurantes um sucesso.
Solange Duprat	Lídia Brondi	Interpretada por uma das atrizes mais queridas da época, representava a mulher jovem, moderna e independente. Suas roupas, seu corte de cabelo e estilo foram muito copiados na época. Através da personagem, uma jornalista, os autores trataram da maternidade independente, tema moderno e pouco discutido na época: com o intuito de ser mãe, ela tenta engravidar, por exemplo, de um amigo. Mas o desfecho segue o padrão romanesco dos folhetins: Solange engravida de seu ex-namorado Afonso, que só descobre ser o pai do bebê no último capítulo da novela. Os dois têm um final feliz e criam o bebê juntos.
Bartolomeu	Cláudio Corrêa e Castro	Pai de Ivan, foi importante para mostrar as dificuldades de uma pessoa experiente em se manter no mercado competitivo, ele é mandado embora da revista em que trabalha para dar lugar a um jovem que ganharia um salário menor. Nesta passagem da trama, questões como o baixo valor das aposentadorias, o tratamento a pessoas mais velhas e a prática de demitir pessoas experientes para contratar mão de obra mais barata são apontadas, gerando uma reflexão de como a categoria era tratada no mercado de trabalho brasileiro. Bartolomeu é contratado para trabalhar na empresa de Raquel, onde conquista seu espaço e segue produtivo, sem se aposentar.
Jarbas	Stepan Nercessian	Motorista de táxi, muito brincalhão e amigo de todos. Depois se torna motorista na casa de Celina e, junto com Eugênio, protagoniza boas conversas entre o mordomo requintado e o motorista tipicamente bem-humorado e simples.
Eugênio	Sérgio Mamberti	Mordomo de Celina, apaixonado por cinema antigo. Requintado, mas por vezes esnobe, tem bom coração e é muito devotado a todos da família, com exceção de Odete. Alguns diálogos entre os dois, explorados mais à frente, serão exemplo de como a vilã fala sobre o Brasil e sobre os empregados.
Cecília	Lala Deheinzelin	Irmã de Marco Aurélio, morre na metade da novela. É dona de uma pousada em Búzios junto com sua mulher, Laís. As duas são consideradas o primeiro casal feminino homossexual em uma telenovela. Discretas, mas sempre trocando carinhos e declarações. Com certeza a presença deste casal incomodou parte da sociedade mais conservadora da época. E, dentro do enredo, o irmão de Cecília não aceita a relação, fazendo

		comentários preconceituosos sobre as duas. Cecília e Laís tiveram várias cenas vetadas pela censura, uma citada no Dicionário da TV Globo (2003, p. 169) é a de uma conversa das duas com Heleninha, em que relatam os preconceitos de que eram vítimas, por formarem um casal.
Laís	Cristina Prochaska	Mulher de Cecília. Com a morte da companheira, corre o risco de perder a pousada, já que a parte da companheira por direito seria de seu irmão, Marco Aurélio.
Marina	Ana Lúcia Monteiro	Arrumadeira da casa de Celina. A personagem está neste quadro por conta de uma passagem específica, que demonstra vários aspectos da relação entre patrões e empregados na época, e também a forma como a polícia e as autoridades em geral tratam os menos favorecidos. Ela é acusada injustamente de roubar uma joia de Celina e o tratamento que lhe é dado pela polícia será um ponto importante no nosso estudo da sociedade e da forma como a população era (ou é) tratada.
Gildo	Fernando Almeida	Menor que cometia pequenos furtos para viver, é amparado por Raquel e se torna o braço direito dela e de “Poliana” na empresa. Negro, fará parte do grupo de empregados e estereótipos a ser analisado mais à frente. O ator na época tinha catorze anos e sempre fazia papéis similares, incluindo o de escravo na novela <i>Sinhá Moça</i> (1986). Morreu jovem, aos 28 anos, assassinado na saída de um baile <i>funk</i> no subúrbio do Rio de Janeiro, na época já não trabalhava mais como ator.
Maria José	Zeni Pereira	A empregada de Bartolomeu é uma personagem secundária na trama, mas achamos importante falar dela; afinal, o estereótipo da empregada negra, intrometida nos assuntos dos patrões e considerada “da família”, raramente falta até hoje nos folhetins brasileiros. Atualmente, com o crescimento do movimento negro no Brasil, procura-se mudar esta regra, mas ainda são poucas as representações do negro que fogem à estereotipização. Maria José será uma dos personagens analisadas na próxima seção desta tese, quando falaremos sobre a participação do negro na telenovela e a figura da empregada doméstica brasileira, resquícios do passado colonial e da mistura entre o formal e o informal, as relações ambíguas já diagnosticadas em <i>Casa-grande e senzala</i> , de Gilberto Freyre, quase sessenta anos antes de <i>Vale Tudo</i> .
Rubinho	Daniel Filho	Ex-marido de Raquel, pai de Maria de Fátima. Pianista, toca em boates e sonha em fazer carreira nos Estados Unidos. Boa gente, morre em um acidente de avião indo realizar seu sonho de morar em Nova York.

Elaboração da autora.

Analisando os personagens, percebemos uma distinção entre eles de acordo com sua postura ética e atos; aqui optei por dividi-los em três tipos: *i)* os que são incorruptíveis e só aceitam agir de acordo com o que é certo, sem meio termo; *ii)* os que ficam no meio termo, personagens que, mesmo sendo boas pessoas e não querendo prejudicar ninguém, acham que podem cometer pequenos gestos de ética

duvidosa (uma mentira pode ser dita, um pequeno delito pode ser cometido); e *iii*) os que não possuem nenhuma ética, que acreditam poder fazer tudo para conseguir seus objetivos, são os clássicos vilões, que, em *Vale Tudo*, assumem tipos nada caricatos – alternativa usada em muitas novelas, em que o vilão é praticamente uma reprodução de um tipo inexistente. Em *Vale Tudo*, temos vilões humanos, que se apaixonam, amam e sofrem, mas também humilham e destroem quem for preciso para que alcancem seus objetivos. O quadro 6 ilustra a divisão dos personagens nos três tipos de atitude ao longo da narrativa.

Quadro 6 – Divisão dos personagens, por atitude.

Incorruptíveis	Adaptáveis	Vilões
Raquel “Poliana” Afonso Bartolomeu Salviano	Ivan Rubinho	Odete Marco Aurélio Fátima César

Elaboração da autora.

A partir das características descritas nos quadros 5 e 6, vamos explorar melhor o perfil de alguns personagens, para, a partir deles, pensar suas referências tanto no cenário social e político da época quanto na construção de uma novela, com mocinhos e vilões. Maria Lourdes Motter, no artigo *As telenovelas brasileiras: heróis e vilões*, faz referência à personagem Odete Roitman como “uma empresária poderosa e sem escrúpulos, que exibe classe, segurança e obstinação” (MOTTER, 2004, p. 71). Motter ainda acrescenta que seu poder diante da família, manipulada por ela, faz parte da natureza fria e calculista que foi desenhada pelos autores, em que a vilã tornou-se “um símbolo da corrupção em que estava mergulhado o Brasil naquele momento” (MOTTER, 2004, p. 71).

A vilã Maria de Fátima, por sua vez, assume outro papel importante na generalização de tipos brasileiros; enquanto Odete exalava poder e dinheiro, Fátima precisava vender a casa da mãe e aplicar diversos pequenos golpes na tentativa de ascender socialmente. Segundo Motter, Maria de Fátima “mostra a força da ‘lei de Gerson’, de levar vantagem em tudo, contaminando a sociedade brasileira e demonstrando que o rico e o pobre podem ser igualmente maus e inescrupulosos” (MOTTER, 2004, p. 72). As duas vilãs, a rica e poderosa e a pobre e destemida, se unirão ao longo da trama para, juntas, conseguirem sucesso em seus objetivos. A

partir daí, seguindo a lógica da autora, o estereótipo do rico mau e do pobre bom pode ser mostrado de forma distinta:

Quebra-se o mito da oposição rico mau e pobre bonzinho. Enfatiza-se a ausência de valores e dispositivos de controle social para punir os que agem contra a ordem moral. Odete Roitman exhibe seu profundo desprezo pelo país e tripudia sobre a falência das instituições. Para legitimar a analogia entre a ficção e o Brasil real, não há sanção para os culpados que vão embora do país, dando uma “banana” para os brasileiros, e reafirma o Brasil como o país da impunidade. Para Pallottini (2000), a benevolência do autor sugere afastamento da tradição do folhetim ou o desencanto com os instrumentos de aplicação da justiça humana. (MOTTER, 2004, p. 72).

Na ficção, geralmente encontramos personagens com perfil fixo, para que a obra narrativa siga a lógica da dualidade mocinho e vilão, correntemente descritos e interpretados de forma linear. A esse respeito, Candido *et al.* (2014, p. 45) discorrem que “a grande obra de arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla média transparentes, vivendo situações exemplares de modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)”.

Os principais vilões de *Vale Tudo* eram Odete Roitman, Marco Aurélio, Maria de Fátima e César. O time principal dos mocinhos da trama era liderado por Raquel, Afonso, Solange, “Poliana”, Celina e Bartolomeu (Salviano, apesar da importância do seu papel na apresentação da novela, morre no primeiro capítulo). Em diversos textos lidos e revisados, o personagem Ivan é considerado não apenas o mocinho, mas o protagonista, ao lado de Raquel, seu grande amor; porém, ao analisar suas atitudes no decorrer da trama, pude perceber a complexidade do personagem. Ao contrário de Raquel, que permanece incorruptível durante toda a narrativa, e dos vilões, que permanecem inescrupulosos, o caso de Ivan é dubio.

Desde os primeiros capítulos, ele se mostra um homem bom, de família sólida, tendo no pai, o jornalista Bartolomeu, um exemplo de ética. Só que, como comenta em um diálogo com o pai, a ética deste não lhe garantiu uma aposentadoria digna. Bartolomeu sofre por não conseguir manter seu emprego e o padrão da família de classe média. O personagem de Cláudio Corrêa e Castro é usado para mostrar a dificuldade de se conseguir emprego na época de recessão que o país atravessava. Ele chega a trabalhar na revista *Tomorrow*, mas é substituído por um funcionário mais novo, outro cenário comum no mercado de trabalho brasileiro mostrado.

Voltando para Ivan, apesar de ser apresentado desde o primeiro capítulo como o mocinho do folhetim clássico, aquele que vai conquistar a protagonista, lutar toda a novela para ficar com ela e no final ter um final feliz, os autores escreveram um mocinho diferente: sua ética algumas vezes era maleável, chegando a burlar regras para conquistar espaço na empresa de Odete Roitman, que se aproveita de sua ambição e o manipula em duas passagens importantes para o desenrolar da trama. Na primeira, ela faz com que ele viaje com sua filha, aproximando-os. Ele volta casado com ela e com um cargo na diretoria da empresa. Futuramente, em uma cena com seu grande amor, Raquel, ele admite que, apesar de ter grande afeto por Helena, o fato de ela ser filha de Odete Roitman pesou no seu casamento.

Na segunda oportunidade que teve de se aproveitar da fraqueza de Ivan, Odete faz com que ele suborne um funcionário do governo, para conseguir uma concessão para a empresa do grupo. Ele hesita, mas no final aceita, contrariando Afonso, diretor e filho da dona da empresa, este, sim, incorruptível. Se, por um lado, a cena em que Ivan compra um carro para o funcionário, subornando-o, foi um processo de construção do roteiro que permitiu que Odete chantageasse Raquel, impedindo-a de ficar com Ivan; por outro lado, mostrou mais uma vez que o personagem não era o típico mocinho: ele era falho, humano e ambicioso.

Helena Roitman, que se casa com Ivan, é frágil e sensível. Uma personagem que tocou em um assunto delicado, o alcoolismo. Ela teve a vida marcada por uma tragédia familiar: é acusada de matar o irmão em um acidente de carro, por estar sob o efeito de álcool, e nunca se recupera do que aconteceu. A atriz Renata Sorrah deu vida à personagem com duas nuances: a Heleninha sóbria era uma mulher que falava baixo, elegantíssima, mas, quando bebia, se transformava. Algumas das cenas de Helena ficariam famosas posteriormente, na internet, e na época seu nome virou sinônimo de pessoa que se excedeu na bebida. Em 2018, a jornalista Patricia Kogut, em sua coluna no jornal *O Globo*, enalteceu a atriz e falou sobre uma de suas cenas mais famosas:

Na última quarta-feira, as redes sociais ferveram com elogios a uma cena. Era uma daquelas sequências antológicas (são muitas): Heleninha (Renata Sorrah) numa de suas (também antológicas) bebedeiras, dançou até cair numa boate. [...] Para fazer desandar a determinação de Heleninha de resistir ao álcool não precisava muito. Frágil, ela foi uma das mais bem construídas personagens das novelas. Renata Sorrah, grande atriz, deu *show* gritando na pista, pedindo “um mambo bem quente e frenético”. Dênis fazia par com ela. Foi demais mesmo. (KOGUT, 2019).

Em sua primeira exibição, a personagem agradou a crítica, por tratar de forma realista e delicada um vício pouco discutido no país. As cenas em que a personagem começa a frequentar os encontros do AA, nos quais dizia não ser alcoólatra, bebendo apenas socialmente, retratam um traço infelizmente frequente em quem não admite o vício. Na reta final da novela, Helena ganha uma medalha por estar a mais de um ano sem beber e, mais uma vez, a atriz emociona o público.

4.3. Resumo da obra

Para que o estudo prossiga, serão apresentados no quadro 7 os principais acontecimentos da novela, que ajudarão na sua análise no decorrer desta e da próxima seção do presente trabalho. A opção de divisão em blocos deu-se pelo formato do material utilizado: os DVDs da obra, comercializados pela emissora, com dez capítulos cada. A trama, que no ar exibiu 204 capítulos, na versão para DVD, tem 130 (13 discos com 10 capítulos cada). Depois de transcrevê-los, optei por um resumo dos acontecimentos relevantes das quase 38 horas de material.

Quadro 7 – Descrição dos capítulos, por DVD.

DVD	Capítulos	Temas abordados	Resumo dos principais acontecimentos
1	1-10	Corrupção Desemprego Recessão Subemprego Violência doméstica Alcoolismo	Os primeiros capítulos apresentam os principais personagens da novela. Raquel vai para o Rio de Janeiro atrás de Maria de Fátima e se decepiona com a ambição da filha. Fátima se une a César e vai morar na casa de Solange, de quem finge ser amiga. Raquel começa a vender sanduíche na praia e logo sua comida vira um sucesso. Começa a trabalhar na cozinha do bar de “Poliana”. Ela conhece Ivan quando chega ao Rio e os dois se apaixonam. Ele está desesperado em busca de um emprego, aceita ser operador de telex na TCA, cargo bem abaixo de seus conhecimentos, mas não desiste de crescer na empresa. Helena volta da clínica de reabilitação; a guarda de Thiago, seu filho com Marco Aurélio, é do pai e ela só pode visitá-lo com hora e data marcada, o que a faz sofrer muito. Por este e outros motivos, a personagem volta a beber.
2	11-20	Emprego informal Inflação Crime do colarinho branco Preconceito	Esse grupo de capítulos toca em temas como o emprego informal (Raquel vendendo sanduíche na praia), o sonho de fazer sucesso nos Estados Unidos (Rubinho), a corrupção, o crime do colarinho branco (Marco Aurélio, suborno). Prenderam o doleiro dele, que está com uma quantia imensa de dólar. Ivan diz que vai subir na vida e desiste de ser certinho, diz que vai burlar as regras “como todos fazem no Brasil”; a impunidade permeia diversos diálogos. Solange

			e Afonso começam a namorar. Odete volta para o Brasil e demonstra preconceito com o Brasil e com o povo brasileiro em seus diálogos afiados.
3	21-30	Ambição Ética	Surge a questão do que é certo e do que é errado: enquanto Raquel é intransigente ao afirmar que só existe o certo e o errado, Ivan questiona questões como: roubar um dinheiro ilícito e roubado é crime? Neste ponto da trama, os protagonistas – mesmo que apaixonados – percebem a grande diferença de opinião sobre valores éticos e isto vai mexer com o destino de ambos ao longo de toda a novela. Ivan começa a ascensão na empresa, Raquel inaugura um restaurante com “Poliana”. Helena começa a gostar de Ivan, e ele começa a se afastar de Raquel. Maria de Fátima e César conseguem separar Solange e Afonso depois de muitas mentiras. Ela se aproxima dele como uma amiga. Odete quer cortar o contrato de publicidade com a revista de Renato, chantageando-o para demitir Solange. Maria de Fátima se reaproxima de Raquel. Ela e Ivan acham a mala de Marco Aurélio com os dólares. Raquel começa a perceber que Helena gosta de Ivan e fica com ciúmes, as brigas entre os dois aumentam por conta dos dólares encontrados; Raquel não quer de jeito nenhum ficar com o dinheiro, Ivan quer ir embora do país, não quer devolvê-lo. Maria de Fátima começa a namorar Afonso. O pai de Ivan, Bartolomeu, é demitido do jornal, que em crise manda embora mais da metade de seus funcionários.
4	31-40	Reforma agrária O homem no campo Violência e falta de emprego nas metrópoles brasileiras Recém-adquirida democracia Ganância do empresariado	Maria de Fátima promete para Odete que vai separar a mãe de Ivan, para isso se reaproxima de Raquel. Aluga um apartamento no prédio do casal e reconquista a mãe. Ela e César fazem com que Raquel pense que Ivan roubou os dólares, com isso os dois se separam. Raquel vai trabalhar em Búzios para ficar longe de Ivan. Uma fazenda da família Roitman é ocupada por “posseiros” (termo usado na época). Afonso e Odete, por este motivo, travam diversas brigas, ele em determinado momento quer ir negociar com os ocupantes e ela fala que “filho meu não negocia com marginais”. Afonso e Celina promovem uma discussão com a empresária argumentando que “na democracia, pobre também tem direito a vida” e “se a gente fixasse o homem no campo, isso não diminuiria o desemprego e a violência nas cidades?”, mostrando a mudança do país para a almejada democracia que seria uma opção na diminuição das desigualdades. Odete ri deles e diz que o assunto está encerrado. Mas, como havia prometido fazer Afonso se casar se Maria de Fátima separasse a mãe de Ivan, ela oferece a fazenda ao filho caso ele se case (ele não percebe que está sendo manipulado). Enquanto isto, Maria de Fátima devolve os dólares que estavam com Ivan para o dono, Marco Aurélio, em troca de um emprego para César.

5	41-50	Direitos entre casais homossexuais Casamento por interesse Troca de profissionais experientes por mais jovens	<p>A morte de Cecília traz a questão dos direitos entre casais homossexuais, Marco Aurélio se nega a considerar Laís herdeira de sua irmã e não aceita lhe dar a pousada. Após ser coagido por Solange, ele cede e doa a metade da pousada para a companheira da irmã. Os autores usam a crise da revista ficcional para mostrar a crise das empresas de comunicação e das empresas como um todo na época. Afonso pede Maria de Fátima em casamento e Odete lhe dá a fazenda de presente. Ele doa as terras aos colonos. Odete envia Ivan com a filha para Roma, os dois voltam casados. Este relacionamento é uma das ambiguidades no comportamento do protagonista: em momento algum da novela ele crê que se casou por interesse, mas no decorrer da trama admite que nunca amou Helena. Raquel descobre que foi Maria de Fátima que roubou os dólares, mas Ivan já está casado. Ela vai alertar Odete sobre a filha, na hora em que Maria de Fátima está experimentando o vestido de noiva (esta cena é considerada pela literatura especializada e por críticos de telenovela como uma das mais emblemáticas da teledramaturgia); em um acesso de fúria, ela rasga o vestido da filha. Antes, Odete debocha dela dizendo que não apenas sabe quem é Fátima, como concorda com ela e mais uma vez diz coisas preconceituosas sobre pessoas comuns, uma marca da vilã. “Se eu encontrasse minha mãe vendendo sanduíche na praia, eu teria vergonha, enfiava minha cabeça toda na areia”, “Fátima quer fazer parte do nosso mundo e não do mundinho que vocês todos vivem”. Afonso e Fátima se casam e vão morar em Paris com Odete. Celina torna-se sócia de Raquel e “Poliana” e a empresa deles começa a crescer. O tempo passa e vemos uma Raquel mais sofisticada, dona de 22 restaurantes. Neste DVD, se dá a grande virada na personagem, que se mostra uma empresária bastante diferente da moça que vendia sanduíches, ainda que seu caráter não tenha mudado. Ela contrata Bartolomeu, que é demitido da revista (no seu lugar entra um profissional mais jovem com salário menor). Raquel reencontra Ivan, profissionalmente, depois de muito tempo. Fátima e Afonso voltam para o Brasil. Apesar de o quinto DVD conter diversas passagens importantes para a trama, ele não traz à tona muitos temas referentes ao Brasil da época.</p>
6	51-60	Políticos corruptos Empresários envolvidos em negociações com políticos Reprodução independente	<p>Solange, moderna para a época, é questionada por sua escolha de ter uma maternidade não atrelada a um casamento ou a um companheiro/pai para a criança. Helena torna-se uma esposa insegura com relação à fidelidade de Ivan, sempre com medo de ele se envolver novamente com Raquel. Enquanto isso, os dois ex-namorados se encontram por coincidência em Búzios e passam a noite juntos. No dia seguinte,</p>

			<p>Raquel vai embora deixando para ele um cheque pagando pela noite, insinuando, mais uma vez, que ele se casou por dinheiro. Maria de Fátima não consegue dinheiro e resolve ter um filho de Afonso para garantir seu futuro. Marco Aurélio compra terras em uma cidade pouco explorada por turistas com o intuito de abrir um aeroporto e um plano de viagem para o local. Junto com um político corrupto, eles planejam lucrar com um novo polo turístico. Odete descobre que ele está negociando o trecho da sua empresa de maneira desonesta e, em vez de mandar o empresário embora, ela “entra de sócia” na negociata, exigindo que Marco Aurélio lhe venda 51% das terras que comprou. Sem saberem da compra das terras, Ivan e Afonso são contra a implantação da linha de voo e há um diálogo bem claro sobre como pensavam muitos dos empresários brasileiros:</p> <p>Ivan – Mas nós não podemos nos associar a esse canalha como Leonardo Braga.</p> <p>Odete – Meu filho, hoje em dia se você não se associar aos canalhas nesse país infeliz, você fica com um leque de opções muito pequeno. O Leonardo é um político influente e nós vamos poder controlá-lo. A linha tem de sair rápido, porque as eleições estão aí, em novembro.</p> <p>Celina diz para Fátima que seu filho não pode ser de Afonso, pois ele é infértil, e ela no desespero se joga das escadas do Teatro Municipal, protagonizando outra cena considerada emblemática na novela. A personagem, porém, não perde o bebê. Solange começa seu projeto de uma “produção independente”: decide engravidar e registrar e cuidar sozinha do filho. Ivan segue cada vez mais arrependido do casamento com Helena, pede a separação a ela, que bebe muito, quebra um bar e é levada de camisa de força para o hospital.</p>
7	61-70	Alcoolismo	<p>Raquel e Ivan começam a se encontrar às escondidas, ele não consegue pedir a separação para Helena, entra no quarto e ela está desacordada, alcoolizada. Ela volta a beber recorrentemente. Dificuldade de Helena e sua família de aceitar o seu caso como uma doença. Estes dez episódios da trama são focados na relação de Raquel e Ivan, com Odete fazendo de tudo para separar o casal, incluindo sabotar a empresa de Raquel.</p>
8	71-80	Ética Corrupção de funcionários públicos Nova constituição Truculência policial com a classe trabalhadora	<p>A nova constituição é discutida nos trechos de conversa entre Odete e Renato e no episódio do roubo da pulseira. Odete é desmascarada e confrontada por Raquel e Bartolomeu, que descobrem seu envolvimento na sabotagem da empresa, porém ela consegue fazer seu amante e comparsa fugir e os deixa sem nenhuma prova de sua culpa. Maria de Fátima chantageia Celina: se ela não lhe der dinheiro, vai contar para Helena que a tia é sócia de Raquel. Helena segue</p>

			<p>bebendo todos os dias. Odete conhece e começa a ter um relacionamento com César. Em uma reunião da empresa, Afonso e Marco Aurélio possuem um embate sobre subornar ou não um funcionário público. Enquanto isso Odete e Ivan ponderam sobre o assunto. A conversa dos quatro é mais uma das cenas que os autores criaram para discutir as questões éticas-filosóficas sobre o funcionamento desse tipo de crime no Brasil, este diálogo será transcrito e analisado mais à frente, nesta seção. Odete, planeja provas contra Ivan, induzindo-o a subornar o funcionário. Afonso começa a desconfiar dos gastos de Fátima, ela fica acuada por ter de devolver um dinheiro gasto, supostamente com o arquiteto. Helena confirma suas suspeitas: segue Ivan e descobre que ele está se encontrando com Raquel. Ela tenta se matar ingerindo remédios. Na confusão de salvar sua sobrinha, Celina deixa cair sua pulseira de brilhantes, Fátima a encontra no chão e rouba a pulseira. No desenrolar dos acontecimentos dessa passagem da novela, a arrumadeira da casa, Marina, é acusada do roubo e levada para a delegacia, onde sofre maus tratos, incluindo uma insinuação de violência sexual e de tortura, quando o delegado afirma para ela que perdeu a paciência e que vai usar outros meios de fazê-la dizer onde está a pulseira. Celina chega a tempo de evitar que ela sofra mais, afirmando ao delegado que encontrou a pulseira (ela descobre junto com Eugênio que foi Fátima que a roubou). Odete consegue as provas contra Ivan: manda gravar o almoço e todo o processo de suborno do funcionário público.</p>
9	81-90	Corrupção ativa Traição	<p>Odete vai à casa de Raquel e mostra a filmagem e as demais provas contra Ivan, diz que ele cometeu um crime de corrupção ativa com um funcionário do governo, obrigando-a a terminar o relacionamento com Ivan. Afonso começa a investigar Fátima, começando com a época que eles começaram a namorar; ele descobre que foi induzido a terminar com Solange e que Fátima o traiu o tempo todo. A cena em que ele pega os dois juntos entra na lista das mais icônicas da novela. Na época, o colunista Zózimo deu destaque para a grande audiência da cena (figura 10). Como Fátima está esperando um filho que pode ser seu, ele permite que ela fique na mansão da família até o nascimento da criança, mas sem as regalias. Neste momento da novela, começa a derrocada da vilã. Mesmo separado de Raquel, Ivan pede o divórcio para Helena e demissão da empresa.</p>
10	91-100	Tráfico de crianças Alcoolismo	<p>Odete não permite que Ivan consiga emprego em outra empresa de sua área; depois de seis meses sem conseguir emprego, ele aceita trabalhar como subgerente no balcão de um hotel. Fátima descobre que o filho é de César, se desespera e não tem para onde ir com o bebê. César esconde</p>

			que está morando no apartamento de Odete. Afonso e Helena descobrem que a mãe está envolvida com César, Helena não suporta o baque e bebe muito. Ela será levada a uma reunião do Alcoólicos Anônimos, mas ainda não admite o vício. Maria de Fátima resolve vender o bebê para um casal de estrangeiros por 25 mil dólares. Ivan descobre que Raquel estava sendo chantageada por Odete e os dois reatam às escondidas.
11	101-110	Tráfico de crianças Impunidade da elite	Raquel consegue resgatar o neto no aeroporto, mas não conta para Fátima e o mantém escondido. Afonso vê a mãe em uma boate com César, Helena também está com o irmão e, ao ver a situação, novamente toma um porre. Odete é expulsa da mansão da irmã e decide sair da presidência da empresa para ficar com César. Marco Aurélio se torna o presidente em seu lugar. Ele planeja dar um golpe de 12 milhões de dólares e sair do país com sua mulher, Leila. Ele começa a ter um caso com Maria de Fátima.
12	111-120	Redenção Alcoolismo	Fátima e César tentam fugir do país com o dinheiro de Odete, mas ela descobre e os impede. César humilha Odete, que fica arrasada. Fátima consegue as provas que incriminam Ivan e as entrega para a mãe, que a perdoa pelos seus erros. Ruth, uma antiga empregada da casa de Odete, conta para Helena que quem estava dirigindo o carro na hora em que seu irmão morreu era a sua mãe, não ela (toda a vida ela se culpou por ter bebido e matado o irmão). Helena bebe muito por conta das descobertas. Marco Aurélio e Odete discutem por conta do dinheiro que ele desviou da empresa ilegalmente. Odete é assassinada. César e Marco Aurélio combinam como incriminar Fátima, já que ambos podem ser considerados suspeitos. Fátima é presa. Para proteger Fátima de ser acusada da morte de Odete e para não incriminar Ivan (seu álibi foi ter ido buscar as provas contra ele), Raquel diz para o delegado que matou Odete. Ivan vai até a delegacia e afirma que Raquel está mentindo, ele conta toda a verdade sobre seu crime do colarinho branco e da chantagem de Odete. A imprensa está toda na delegacia e cobra de Afonso uma posição da empresa com relação ao crime de corrupção ativa cometido por um funcionário, ao que ele, nervoso, declara “desde quando isso é notícia no Brasil?” e o repórter responde que a notícia é o empresário assumir seu crime e ser preso, deixando claro na trama, mais uma vez a corrupção enraizada no país.
13	121-130	Prisão dos mais fracos no esquema de corrupção Impunidade da elite	A verdade sobre o assassinato de Odete aparece, Leila achava que era a amante de Marco Aurélio e atira nela sem saber quem era. Fátima passa a morar com Raquel, passa a trabalhar e cuida do filho. Mas, quando César reaparece depois de um tempo fora do país, a vilã e seu amante conseguem terminar a novela como queriam: juntos e com dinheiro. Ela se casa com um jovem

			<p>político italiano, que precisa de uma mulher para manter as aparências, já que é homossexual. Os três terminam juntos, os autores deixam subentendido o caso entre ele e César. Ivan é condenado a dois anos de prisão por crime de corrupção. No período em que fica preso, ele escreve um livro intitulado <i>Vale tudo</i>, sobre a importância de valores éticos que faltam no Brasil. Quando sai da prisão, ele tem o seu final feliz com Raquel, além de voltar para a TCA como vice-presidente da empresa, ao lado de Afonso. Afonso descobre que é o pai da filha de Solange, os dois se casam e terminam felizes. Helena também se casa novamente, comemora um ano sem beber em uma solenidade no AA. Marco Aurélio foge com Leila em seu jatinho, dando uma banana para o Brasil com as mãos, mostrando que os grandes corruptos conseguiram escapar, sendo que todos os seus funcionários são presos (seu assistente, a empregada, todos que participaram de suas falcatuas), como Raquel afirma: os ricos se deram bem e os pobres pagaram por seus erros. Apesar da impunidade de Marco Aurélio, os autores, através do discurso de Ivan, deixam uma mensagem de esperança para o futuro do Brasil: “o povo votou melhor nessas eleições, eu acho que esse ano vai ser decisivo para nós, Raquel. Eu tenho esperança sim”.</p>
--	--	--	--

Fonte: Vale... (2014).

Elaboração da autora.

4.4. Análise de alguns acontecimentos de *Vale Tudo*

Muita coisa já acontece no capítulo de apresentação da trama, na primeira cena, protagonizada por Regina Duarte e Daniel Filho. Com onze anos de casados, Raquel se vê devendo aluguel, colégio da filha e várias contas, Rubinho chega de madrugada, é músico. Em uma cena forte, ele agride a mulher, que vai embora de São Paulo para Foz de Iguaçu com a filha Maria de Fátima, para morar com seu pai. Corta para Fátima, anos depois, em sua festa de aniversário de 21 anos, com expressão de tédio. Ela afirma para a mãe: “eu quero ir embora dessa cidade e nunca mais ver ninguém que tenha morado aqui”.

Após esta apresentação de Raquel, Fátima e a história resumida das duas, a próxima cena é voltada ao personagem de Antônio Fagundes, Ivan – o protagonista masculino, que será o grande amor de Raquel. Ele entra em cena mudando de emprego. Mora em São Paulo, mas está separado e o filho mora no Rio de Janeiro com sua ex-mulher. Ivan é capacitado e pede demissão com a certeza de que um

bom emprego lhe espera, porém, quando vai se apresentar na nova empresa, descobre que ela foi vendida e que o emprego não existe mais.

Ainda no primeiro capítulo, Fátima conhece César, que está na cidade de Foz para fotografar como modelo. Ela ouve uma conversa em que ele afirma querer contrabandear aparelhos eletrônicos para o país, entrando ilegalmente por Manaus. O desenrolar desse primeiro encontro entre os dois, que ficam juntos toda a novela, culmina em uma das cenas mais antológicas de toda a novela: Fátima conversa com seu avô, um funcionário honesto e incorruptível, mostrando como a corrupção e o “jeitinho brasileiro” estão enraizados culturalmente no país.

Esse diálogo acontece nos primeiros quinze minutos da novela – mais precisamente, no 12º minuto –, isto é, *Vale Tudo* já dizia a que veio: expor de forma crua todas as falhas de caráter e práticas comuns ilícitas recorrentes no país. Este, talvez, tenha sido seu grande diferencial, o que a torna tão atual mesmo trinta anos depois. Outras telenovelas falaram sobre o tema, mas *Vale Tudo* tinha uma narrativa crua, direta, que mostrava a falta de caráter de seus personagens e fazia alusões a empresários, políticos e à elite em geral de uma forma que poucas produções televisivas fizeram. Abaixo, reproduzimos um diálogo que ilustra as formas diferentes de enxergar o mesmo Brasil: de um lado, Salviano, um funcionário público honesto e, do outro, sua neta, uma jovem ambiciosa. Raquel assiste e entra também no embate.

Salviano – Você tem noção do que está me pedindo?

Fátima – Vovô, eu nunca pedi nada para ninguém. Poxa, o que que o César pode estar trazendo? Uns videocassetes?

Salviano – Em 35 anos de ministério, Fátima, eu nunca na minha vida, nunca...

Fátima – Então já está mais do que na hora de eu lhe perguntar por que, mas, por favor, não vem com conceito abstrato de dignidade, princípio, honra, não! Eu quero que o senhor me explique na prática a quem o senhor vai prejudicar se levar uma grana para deixar um amigo da sua neta passar umas bobagens?

[Raquel entra na conversa]

Raquel – Ah, você está oferecendo suborno pro teu avô?

Fátima – Cala a sua boca! Não se mete, mãe!

Salviano – Na prática, Fátima, quem deixa passar mercadoria sem cobrar imposto está prejudicando o Brasil, você.

[Fátima começa a debochar cantando o hino do Brasil, Raquel grita para a filha respeitar o avô]

Fátima – Ah, será que se o meu avô livrar a cara de um amigo meu para pagar uma mixaria de um imposto vai levar o país à falência, poxa.

Salviano – O país já foi à falência: econômica, moral.

Fátima – Eu estou falando de meia dúzia de videocassetes!

Salviano – Que a lei não deixa entrar para você comprar produtos brasileiros, mesmo que seja inferior aos que fazem lá fora, porque só assim pode ser que um dia este país tenha mercado para fabricar coisas melhores. Olha, a nação tem que ir pra frente. Fátima – Ótimo, vovô, o último homem honesto do Brasil, isso dava reportagem pro *Fantástico*. Agora, vai conseguir o que com isso aí, vovô? Chegar na sua idade com uma mão na frente e outra atrás e uma porcaria de uma casa num fim de mundo! Isso aqui é uma país de trambiqueiros, gente. Vocês estão pensando que eu não leio jornal? O senhor vai conseguir o que com a sua honestidade, vovô? Vai conseguir o quê? Vai acabar com os assaltantes, com os pivetes, com os marajás, com político ladrão, com os colarinhos brancos que estão aí dando golpes de milhões e milhões de dólares?

Raquel – Nem todo mundo é ladrão nessa terra não, dona Fátima! Tem muita gente aqui que trabalha e que é honesta.

Fátima – Ninguém presta, ninguém vale nada! Ninguém cumpre lei nenhuma, tá? De uma maneira ou de outra, nessa terra todo mundo é corrupto.

Salviano – De uma maneira ou de outra, todo mundo nessa terra é corrupto porque você aceita isso como coisa natural. A corrupção é uma bola de neve.

Raquel – É, quem não tem moral hoje rouba, amanhã mata.

Fátima – Tem colega seu que tem apartamento de duzentos metros quadrados em Ipanema.

Salviano – Eu não queria um apartamento de mil metros quadrados em Paris, se tivesse que dormir toda noite com o peso na consciência de ter contribuído para o tráfico, para o contrabando pesado, porque quem é conivente também é responsável, Fátima. E eu não quero ser conivente com essa polícia corrupta que tem aí não, com esse sistema penitenciário horrível, feio, imundo, triste, onde um marginal é condenado e uma semana depois está aí na rua assaltando e matando. Não, senhora! E depois, princípio, dignidade e honra não são palavras abstratas não, Fátima, eu queria que você entendesse isso muito bem, minha neta, porque, quando eu morrer, além dessa porcaria de casa num fim de mundo, eu queria muito te deixar de herança princípio, dignidade e honra.

Salviano e Fátima, com esse diálogo, praticamente desenharam os antagonismos que tornam a forma de percepção de certo e errado tão complexa no Brasil, onde as normas e as leis não necessariamente refletem a prática cotidiana. Fátima representa nesse diálogo, dentre outras coisas, o chamado “jeitinho brasileiro”, expressão estudada pela antropóloga Livia Barbosa,²⁸ que afirma que ela se mantém como uma parte da identidade nacional: “em pesquisas feitas casualmente por mim em jornais e revistas da década de 1980 até os dias atuais, coletei material que relaciona o ‘jeitinho’ com uma quantidade imensa de temas” (BARBOSA, 2006, p. 10).

²⁸ A expressão “jeitinho brasileiro” foi tema da tese de doutorado de Livia Barbosa, intitulada *O jeitinho brasileiro: um estudo de identidade nacional*, com orientação de Roberto DaMatta, um dos principais pensadores sobre o assunto. Na obra *O que faz o Brasil, Brasil?*, DaMatta explica: “O dilema brasileiro residia numa trágica oscilação entre um esqueleto nacional feito de leis universais cujo sujeito era o indivíduo e situações onde cada qual se salvava e se despachava como podia, utilizando para isso o seu sistema de relações pessoais. Haveria assim, nessa colocação, um verdadeiro combate entre leis que devem valer para todos e relações que evidentemente só podem funcionar para quem as tem” (DAMATTA, 1984, p. 95). Nascia daí a expressão jeitinho brasileiro.

O “jeitinho brasileiro”, assim como outras formas de se interpretar o brasileiro, é importante para avaliar a importância do embate entre os dois personagens da novela, em seu primeiro capítulo. A ideia de mostrar nas telas características enraizadas na cultura nacional foi do autor Gilberto Braga, como relata Alencar (2008, p. 10): “A ideia de escrever *Vale Tudo* nasceu durante uma discussão na casa de Gilberto Braga entre seus parentes, que se perguntavam se tinha valido a pena um tio não se aproveitar do seu cargo para subir na vida”. Segundo Gilberto Braga, foi a primeira vez que, antes da história, ele já tinha a temática:

Eu estava jantando com os meus parentes mais próximos, e alguém chamou meu padrinho de medíocre e babaca. O meu padrinho, irmão da minha mãe, era delegado de polícia, como meu pai, e sempre foi conhecido como um policial não corrupto. Disseram: “Ah, ele foi delegado em Foz do Iguaçu e Belém, e poderia estar rico. Todo mundo que foi delegado nesses lugares tem apartamento na Vieira Souto, e ele não tem nada, é pobre.” Eu questionei: “Mas que critério é esse? Isso não é ser babaca. Ele tem uma vida digna. Tenho muito orgulho dele não ter se corrompido. (FIUZA, 2008, p. 58).

O tio e padrinho do autor Gilberto Braga foi a inspiração para o avô de Maria de Fátima. Salviano, um funcionário público honesto e incorruptível, que trabalhava – tal como trabalhou o tio de Gilberto – em Foz do Iguaçu, na época uma área muito visada para a entrada de eletrônicos no país, por causa da proximidade com a Zona Franca de Manaus. Ele morre no primeiro capítulo da trama, sem conseguir passar para a neta seus valores éticos, mas a mensagem dessa cena irá se prolongar em muitas outras, que abordaram temas como corrupção e suborno sem nenhuma censura, abertamente, sem metáforas, como poucas vezes se fez nas telenovelas.

Talvez esteja aí um dos fatores do sucesso de *Vale Tudo*, considerada uma das cinco maiores audiências em telenovela da emissora, como consta no livro *A voz do povo – o Ibope do Brasil*, de Silvana Gontijo. A autora conta como foi a recepção do público na época: “No ar a novela ‘Vale Tudo’ era uma síntese desse modelo e colocava em questão a impunidade, o conflito entre ética e cinismo e o abuso do poder econômico. Foi um sucesso! O Brasil se reconhecia na tela da Globo” (GONTIJO, 1996, p. 199). Gontijo resume a novela:

Uma novela de televisão pretendeu discutir a ética na sociedade brasileira. Uma galeria de cínicos, aproveitadores, malandros e maus caracteres desfilaram diante dos espectadores, representando o Brasil que gosta de levar vantagem em tudo contra

um único personagem íntegro, uma pequena empresária interpretada por Regina Duarte. O sucesso foi espetacular. O país esperou ansiosamente pelo assassinato de uma das mais carismáticas vilãs da história das telenovelas: Odete Roitman, interpretada por Beatriz Segall. (GONTIJO, 1996, p. 199).

Gontijo cita o assassinato de Odete Roitman como uma das mais esperadas cenas; a personagem de Beatriz Segall foi uma das mais populares do folhetim e representa – junto com Marco Aurélio – os empresários da elite brasileira que se julgam acima da lei. No diálogo retirado do DVD 8 (capítulos 71 ao 80), Odete e Marco Aurélio defendem a prática do suborno, Afonso é completamente contra e Ivan mostra-se ambíguo, tal qual sua personalidade que nem sempre diferencia o que é certo e o que é errado:

Afonso – Suborno é crime, dá cadeia.

Marco Aurélio – Que isso, Afonso, quem vai nos denunciar? Essa gente tá acostumada a agir com a maior distinção.

Ivan – E você tem de levar em conta que vai ficar mais em conta molhar as mãos deste cidadão do que manter as peças...

Afonso – Eu não estou falando de perda ou lucro financeiro, eu estou falando que eu sou um empresário honesto, que não suborna, que age dentro da lei.

Odete – Afonso, todo mundo faz isso.

Afonso – Mas eu não sou igual aos outros, eu cumprio a lei. Eu acho que uma pessoa que suborna alguém e uma pessoa que avança um sinal vermelho são tão criminosos quanto um ladrão que fuzila um gerente de banco, os três infligiram a lei.

Odete – Tá bom, Afonso, tá bom.

Ivan – Se você não fechar o olho para determinado tipo de coisa...

Afonso – Se fechar, cai no caos absoluto. Civilização não é enfeite, Ivan, é condição de sobrevivência. Sem lei, sem quadro de valores, a humanidade volta para a selva.

Ivan – Eu concordo com você, filosoficamente, de um modo geral, mas nesse caso específico...

Afonso – O exemplo tem que vir de cima, se um grupo sólido como o Almeida Roitman não pode dar exemplo, sabe, a gente não pode reclamar de um açougueiro que rouba no peso, do feirante que fica com o troco, sem lei, é a lei do vale tudo. Ouve o que estou te dizendo. (VALE..., 2014, DVD 8).

Nesta passagem, fica bastante claro o posicionamento de cada personagem. Estão lá a total falta de ética por parte de Odete e de Marco Aurélio, a negação veemente de Afonso para fazer algo contrário às leis e a ética maleável de Ivan. Mais tarde, sobre o mesmo assunto tratado na reunião, Ivan continua a conversa com Raquel:

Ivan – Você acha que é tão grave assim subornar alguém? Quando o assunto é grave, eu acho, mas dar uma gorjeta para alguém acelerar o processo, ah, eu não sou tão radical não. Não prejudica ninguém.

Raquel – Como não prejudica, Ivan? E quem não pode dar gorjeta? Os papéis dele como é que ficam? Não andam? E onde é que entra a justiça, a igualdade, liberdade? Acho importante falar disso porque no Brasil quem suborna alguém tem mania de se

achar superior a quem é subordinado e não é, é tudo a mesma cambada. É como dizia o meu pai: é conivente, é responsável. (VALE..., 2014, DVD 8).

Raquel, ao discordar e argumentar que atos ilícitos, por menor que possam parecer, desencadeiam várias práticas prejudiciais, faz com que Ivan repense e, ao final da cena, concorde com ela e com Afonso. Ivan não é um “mocinho perfeito” tal como as telenovelas costumam apresentar; ao longo da trama, ele erra muitas vezes e sua conduta é bastante questionável. Ao final, ele se redime e seu personagem é quem faz um discurso otimista sobre o futuro do Brasil, ele crê que o povo “votou melhor nas últimas eleições e está cansado deste vale tudo” (VALE..., 2014, DVD 13). Ele lança um livro com o mesmo nome da novela, no qual conta seus erros.

Na cena em que ele se entrega à polícia, mais um exemplo de duro discurso sobre a então realidade brasileira, Ivan diz: “Ambicioso e confiando na impunidade que reina neste país eu me envergonho muito disto, profundamente” (VALE..., 2014, DVD 13). Na cena seguinte, um jornalista que tenta entrevistá-lo na delegacia é questionado por Afonso, que, irritado, pergunta: “desde quando é notícia crime do colarinho branco, subornar um funcionário público neste país?”, ao que recebe a resposta do jornalista: “Subornar funcionário público neste país não é notícia não, mas vir na delegacia e se entregar pode dar primeira página, sim” (VALE..., 2014, DVD 13).

No último capítulo da novela, Ivan – que é condenado por crime fiscal e fica um ano preso (condenado a dois anos, por não ter antecedentes, sai com um ano do regime fechado) – conversa com Raquel, em mais um diálogo que reforça a desigualdade da justiça no país:

Raquel – Prenderam meia dúzia de pobres. Os ricos continuam impunes. Eu vou acreditar que esse país tem jeito? Por que você tem que ser o bode expiatório por um delito mínimo? Tanta gente por aí, os próprios políticos. Todo mundo, o povo.

Ivan – O povo votou melhor nessas últimas eleições. Eu acho que este ano vai ser decisivo para nós, Raquel. Eu tenho esperança, sim. Eu vou tentar usar esse tempo para escrever um livrinho sobre essa minha esperança.

Raquel – Eu não me conformo. Por que você tem que pagar? Por que tem de ser você o único preso? Um delito mínimo.

Ivan – Eu prefiro pensar que, em vez de eu ser o único, eu vou ser o primeiro. Acho que um crime não é diferente do outro. Tem que acabar com isso. Tem que dar um basta nesse clima. Sabe a palavra que mais odeio nesse mundo? É careta. Porque aqui nesse país é careta ser íntegro. É careta você ser honesto. É careta você não agredir nenhuma lei. É careta não tentar levar vantagem em tudo.

Raquel – Eu não me conformo. Para mim você molhou a mão de um guarda de trânsito para não pagar uma multa.

Ivan – Tô cansado de viver em um país onde é natural molhar a mão de um guarda. (VALE..., 2014, DVD 13).

O complexo personagem de Antônio Fagundes, que começa a trama como dúbio e permissivo, não se encaixa no perfil do malandro – papel este perfeitamente defendido no personagem César, vivido por Carlos Alberto Riccelli. Se César vivia à procura de golpes para ter uma vida de luxo sem precisar trabalhar, Ivan não: estudava, lutava para conseguir sucesso, porém algumas vezes deixou a ética de lado em nome de sua ambição. E, no final admite que agiu errado, ao contrário de César, que termina a trama como começou: um malandro em busca de boa vida.

A sua postura pode ser comparada com a retratada no enredo de *O Bilontra* (1886), de Artur de Azevedo, que “apresentava, satiricamente, as alegorias Trabalho e Ociosidade, metáforas de um país pressionado pela propaganda abolicionista” (SICILIANO, 2018, p. 24). Na época da peça, já surgia a “prática institucionalizada da trapaça”, onde

as habilidades do pelintra, como a esperteza para trapacear, o jogo de cintura, e o drible às adversidades, aparecem, posteriormente, condensados na figura do “malandro”, decantado no samba a partir de 1920, protagonista de romances literários e alvo de análises e estudos, como os de Roberto DaMatta (1983 e 2004) e Antonio Candido (2004), sobre a identidade nacional. (SICILIANO, 2018, p. 2).

A redenção de Ivan ao final pode ser pensada como uma esperança dos autores nos rumos futuros do país, onde a malandragem, historicamente retratada como característica do povo brasileiro, poderia mudar com uma maior consciência da posição política de cada indivíduo – o que podemos ver na afirmação de Ivan ao dizer que “o povo votou melhor” e que “está cansado de viver em um país onde é normal molhar a mão de um guarda” (VALE..., 2014, DVD 13). No entanto, enquanto Ivan paga por seus erros e crê no futuro do país, César termina hospedado em um hotel de luxo, vivendo na Europa com todo o luxo que sempre desejou, sem nenhuma redenção, situação um pouco atípica dos folhetins, em Vale Tudo os vilões terminam bem, com exceção de Odete, que morre, César, Fátima e Marco Aurélio não são punidos. Como os vilões terminam a novela sem pagar por seus erros seu final é realista, reflete a impunidade, mas sem deixar de lado a fé e esperança em um Brasil menos corrupto, mas com a consciência de que a realidade incluía os mais ricos saindo do país e os mais fracos pagando pelos crimes dos patrões.

Naquele ano, em que uma nova constituição era considerada uma defesa à ética e à cidadania, uma trama que falava tanto do Brasil e da maneira mais próxima possível da realidade não podia deixar de citar este momento histórico, que era uma pauta presente em todos os setores: “A elaboração da Constituição mobilizou a opinião pública, os meios de comunicação e as forças políticas” (REIS, 2014, p. 108). Especialmente em se tratando de uma obra que falava sobre o Brasil de maneira tão realista, ao longo dos episódios o tema da nova constituição – que foi promulgada em 5 de outubro de 1988, enquanto a novela estava no ar – surge diversas vezes.

Uma conversa entre Odete e Renato mostra o desprezo da empresária pelas novas leis. Odete pede que Renato, editor da revista *Tomorrow* e grande amigo da família Roitman, demita Solange, que está grávida. Renato retruca: “Odete, você é uma empresária atual, conhecedora de tudo, sabe que uma mulher grávida de três meses não pode ser demitida de maneira nenhuma, nem mesmo por justa causa” e Odete responde: “Renato, eu conheço muito bem essa leizinha idiota. Agora então, com a nova constituição, nós não vamos sair do atoleiro por causa deste tipo de lei” (VALE..., 2014, DVD 6).

A Constituição é lembrada em outra passagem muito importante para pensarmos o quanto as instituições brasileiras são calcadas em preconceito e a lei apenas não é capaz de mudar a realidade: no episódio em que Marina é acusada de roubar a pulseira de sua patroa, Celina. Ela não quer dizer o motivo de sua folga e fala que “Essa tal constituinte não diz que a gente pode ir para onde a gente quiser? Então é isso que eles vão ouvir de mim, eu ia para Vitória a passeio, sim” (VALE, 1988, DVD 8). Ela alega que estava de folga e podia fazer o que quisesse, que eles não tinham provas contra ela, mas, na prática, isso não é o que acontece: ela é levada para a delegacia como suspeita, mesmo que sem nenhuma prova, e lá passa por diversas humilhações. Sem nenhum direito de defesa, vulnerável como tantos brasileiros que, por sua classe social, são automaticamente considerados culpados. Marina só consegue se livrar da tortura que lhe esperava, para confessar um crime que não cometeu, quando Celina vai à delegacia dizer que foi tudo um engano.

Um dos vilões da trama, Marco Aurélio, não perdia a chance de demonstrar seu desprezo pelo povo, sempre debochando dos funcionários. Em uma cena, seu primo pede que ele dê uma carona para um amigo no seu jatinho. Primeiro ele nega, mas depois da insistência aceita com a seguinte condição: “Avisa para ele não falar

comigo. Pianista pobre, não admito que fale comigo. Mande-o ficar de costas para mim” (VALE..., 2014, DVD 2).

A luta de classes surge em muitos outros diálogos, mas é na personagem de Odete que os autores proferem as mais duras críticas ao modo de pensar da elite brasileira. Odete é tão cruel que beira a caricatura, um dos possíveis motivos do sucesso da personagem: “Para mim, o Rio é como disse aquela revista alemã: pobre morre de fome, rico morre de medo” (VALE..., 2014, DVD 3). Esta é mais uma das muitas frases de Odete, proferidas em diálogos corriqueiros; neste caso, durante o café da manhã com Celina, em que conversam sobre a violência da cidade exposta nos jornais da época.

Odete Roitman é uma história à parte no sucesso de *Vale Tudo*. Odiada por quem a assistia diariamente, capaz de falar as maiores barbaridades em relação a direitos sociais e mostrando todo o preconceito do brasileiro em relação a sexo, cor de pele e situação financeira, ela era o pior retrato de nossa sociedade, em que os ricos podiam tudo e os pobres ficavam nas mãos de dirigentes, políticos, tribunais e empresários corruptos. (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 193).

A atriz Beatriz Segall, em entrevista a Ricco e Vannucci (2017), falou da importância da novela para mostrar para a massa “como as coisas aconteciam, como era o caminho para alguém levar vantagem” e cita o momento político do Brasil na época de *Vale Tudo*:

foi um pouco antes do *impeachment* do Collor e acredito que tenha contribuído para desencadear todo aquele processo político a que assistimos alguns anos depois em nossa televisão, só que não através da ficção da dramaturgia, mas sim pela realidade retratada pelo jornalismo (RICCO; VANNUCCI, 2017, p. 193).

A atriz faleceu no dia 5 de setembro de 2018. No dia de sua morte, o jornal *O Globo* listou algumas das frases de Odete, em uma homenagem à personagem de maior popularidade da atriz; são frases que dizem muito sobre os preconceitos enraizados no povo brasileiro. A primeira da lista é “Essa terra não tem jeito! Esse povo não vai pra frente. As pessoas aqui não trabalham! Só se fala em crise nesse país. Um povo preguiçoso! Isso aqui é uma mistura de raças que não deu certo!” (AS FRASES..., 2018). Odete falava de mistura de raças em uma novela que levou para as telas muitos outros temas, que sintetizou, de certa maneira, o Brasil, representado inclusive no tema de abertura da novela: *Brasil* ficou marcada como uma música de protesto na voz de Gal Costa. A trilha sonora também foi importante na construção da narrativa de *Vale Tudo*.

4.5. Como a trilha sonora de *Vale Tudo* ajudou a dar seu tom crítico

A letra de Brasil é como um cara pobre, normal, vê, sem paternalismo, esse 1% da população que está se dando bem – e da qual eu faço parte.

Cazuza²⁹

As músicas escolhidas para a trilha sonora das telenovelas da TV Globo eram um espaço cobiçado por artistas e gravadoras na década de 1980, um caminho para chegar às rádios e ao conhecimento de um vasto público, tal como explica Fernandes (1997, p. 25):

A popularidade da telenovela foi acompanhada de perto pelo sucesso de suas trilhas sonoras. A Globo chegou ao requinte de criar a expressão “trilha sonora original”. Com tal *slogan*, discos com temas de novelas foram amplamente divulgados, fartamente tocados nas emissoras de rádio e vendidos em profusão para os consumidores de todo o país. [...] Ao servir de fundo musical para as infinitas tramas que invadem os lares brasileiros, elas também engrossam o faturamento das gravadoras com cifras extraordinárias.

O autor refere-se à época que escreveu seu estudo – ainda um dos mais importantes para entendermos a telenovela brasileira –, mas não podemos deixar de apontar que este formato, com o avanço tecnológico, mudou a relação da música e do ouvinte, assim como a desconstrução do que era entendido como uma gravadora. *Vale Tudo*, porém, foi uma novela da época das grandes tiragens de trilha sonora, dos LPs e das fitas cassete, e de músicas da novela tocando todo o tempo nas rádios, verdadeiros fenômenos de sucesso e alcance. Os temas musicais de então eram rentáveis às gravadoras e disputados, além de exercerem o papel de ajudar a compor a trama e seus personagens, tal como ressaltam Ricco e Vannucci (2017, p. 190):

A música sempre foi um elemento importante para as telenovelas, porque ajuda no envolvimento do telespectador com os personagens e, de certa forma, contribui para contar a história. Na década de 1980, os altos índices de audiência das tramas, principalmente as da Globo, levaram muitos cantores e compositores a disputar espaço nas trilhas sonoras. Canções foram feitas por encomenda para atender aos núcleos de personagens ou como tema principal.

Os autores seguem explicando que, para os músicos, uma música inserida em uma telenovela aumentava a visibilidade e, conseqüentemente, as vendas. Um fato que não mudou ao longo do tempo é a importância da trilha sonora, que ajuda a

²⁹ Grangeia, Mario Luis. *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

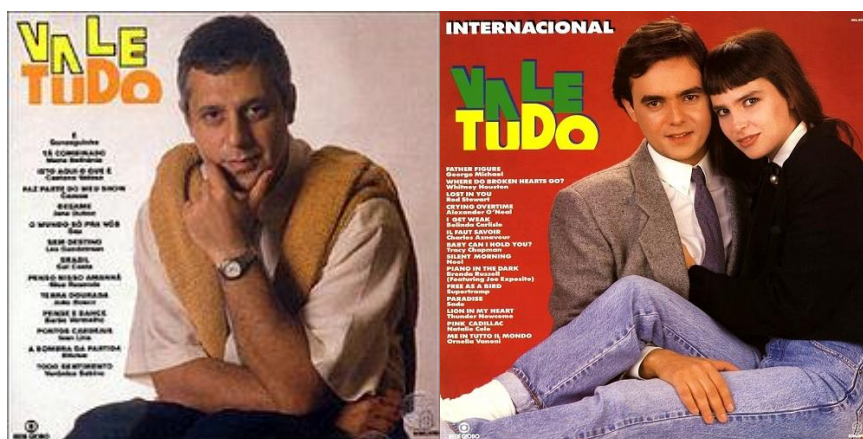
compor a trama, “o tema musical é o que ajuda a levar a novela para o inconsciente popular” (ALENCAR, 2004, p. 104) e, em *Vale Tudo*, foi uma das responsáveis pelo tom de crítica que os autores buscavam, assim como por uma identificação rápida entre música e personagens.

Foram duas trilhas sonoras disponibilizadas em discos de vinil e fita cassete: uma com músicas nacionais e outra com músicas internacionais. A *Som Livre* era a empresa detentora dos direitos de comercialização, assim como a responsável pela escolha das músicas junto com os responsáveis pela novela. *Vale Tudo* tinha em sua trilha sonora nacional uma mistura de *hits* de bandas jovens e clássicos da música popular brasileira.

As músicas que compunham a trilha nacional são:

- 1) *Brasil* – tema de abertura, composta por Nilo Romero, George Israel e Cazuza, na voz de Gal Costa.
- 2) *Tá Combinado* – de Caetano Veloso e interpretada por Maria Bethânia, era a música que embalava o romance de Raquel e Ivan.
- 3) *Terra Dourada* – composta e interpretada por João Bosco.
- 4) *Pense Dance* – composta por Frejat, Guto e Dé, da banda Barão Vermelho, era a música de Maria de Fátima.
- 5) *Pontos Cardeais* – composta e interpretada por Ivan Lins.
- 6) *A Sombra da Partida* – composta e interpretada por Rithie.
- 7) *Todo Sentimento* – composta por Chico Buarque e cantada por Verônica Sabino.
- 8) *É* – composta e interpretada por Gonzaguinha.
- 9) *Faz Parte do Meu Show* – letra e voz de Cazuza.
- 10) *Besame* – de Flávio Venturini e cantada por Jane Duboc.
- 11) *Sem Destino* – música e voz de Léo Gandelman.
- 12) *Isto Aqui o Que É* – de Ary Barroso e interpretada por Caetano Veloso.
- 13) *Um Mundo Só pra Nós (Eye in the sky)* – de Alan Parsons e Eric Woolfson, cantada pelo grupo Gáz.
- 14) *Penso Nisso Amanhã* – composta e interpretada por Nico Rezende.

Figura 11 – Capas dos CDs da trilha sonora nacional e internacional.



Fonte: Memória Globo. Disponível em:

memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/vale-tudo/trilha-sonora.htm. Acesso em: 7 mar. 2019.

As músicas da trilha internacional da novela também fizeram muito sucesso, mas vamos nos ater apenas à trilha nacional. Escolhemos citar três músicas, por sua representatividade na questão da brasilidade presente na obra, são elas: *Brasil, É e Isto Aqui o Que É*. Para o autor Gilberto Braga, a trilha sonora é tão importante que faz parte do seu processo de construção dos personagens: “Eu crio em cima de música. Foi de ouvir João Gilberto cantar *Isso aqui o que é?* do Ary Barroso, que consegui desenhar a Raquel, a personagem de Regina Duarte. A música está dentro da minha criação de personagens” (FIUZA, 2008, p. 167).

Se para criar a incorruptível e lutadora Raquel, Braga se inspirou num clássico da música popular brasileira, cantando docemente o que é o Brasil, para o tema de abertura o tom foi bem diferente. *Brasil*, música de abertura da novela, parece ter sido criada sob medida para ilustrá-la; apesar de ter sido escrita um ano antes da novela, ela se encaixou na proposta e ficou como um dos marcos da obra. Interpretada por Gal Costa, seus versos eram uma declaração de amor em meio a uma crítica contundente, uma espécie de grito que clamava por um país mais justo

Um rock na voz aguda de Gal Costa preenchia o horário nobre televisivo das residências. A canção *Brasil*, composta por Cazuza, Nilo Romero e George Israel, começava explicitando as diferenças sociais e estruturais da cena brasileira, que estabeleciam distinções de classe e exclusões desde o nascimento: “Não me convidaram pra essa festa pobre que os homens armaram para me convencer. Apagar sem ver toda essa droga que já vem malhada antes de eu nascer”. (SICILIANO; ALMEIDA, 2018, p. 1322).

A letra de *Brasil* ajudou a explicar o que a novela queria fazer, o que ela clamava: “Brasil, mostra a tua cara, quero ver quem paga pra gente ficar assim”.

Não é exagero dizer que a música se tornou um hino para a juventude da época, que clamava por ética, mas amava o seu país:

Os versos indignados de “Brasil” retratam um país de exclusão social e falta de ética. Não partiam de alguém que renegava a sua terra; o fim “não vou te trair” é sintomático de que o amor à pátria não esmorecera, por mais desgosto pessoal que seus rumos lhe pudessem gerar. (GRANGEIA, 2018, p. 371).

Tal como na parte final da música, tanto Cazuza quanto Gilberto Braga tinham, assumidamente, esperança de ver um Brasil mais justo, assim como estampado na cena final de Ivan com Raquel em que ele diz que o povo votou melhor, que o país teria mais ética. Cazuza também está presente na trilha sonora da trama cantando uma bossa nova de sua autoria: *Faz Parte do Meu Show*, outro grande sucesso do cantor.

Tão fortes quanto os versos de *Brasil* são os de *É*: Gonzaguinha exprimia o desejo de respeito que todo brasileiro gostaria de cantar, versos que falam por si:

A gente quer valer o nosso amor
 A gente quer valer nosso suor
 A gente quer valer o nosso humor
 A gente quer do bom e do melhor
 A gente quer carinho e atenção
 A gente quer calor no coração
 A gente quer suar mas de prazer
 A gente quer é ter muita saúde
 A gente quer viver a liberdade
 A gente quer viver felicidade
 É
 A gente não tem cara de panaca
 A gente não tem jeito de babaca
 A gente não está com a bunda exposta na janela pra passar a mão nela
 É
 A gente quer viver pleno direito
 A gente quer viver todo respeito
 A gente quer viver uma nação
 A gente quer é ser um cidadão...

Esta canção – junto com o tema de abertura – possui uma importância significativa no tom de crítica da novela e surge em muitas cenas que mesclam os personagens com imagens da população nas ruas, uma alusão direta à esperança de que as condições de vida da maioria dos brasileiros melhorassem no país, especialmente com a constituição chamada “cidadã”, a canção pede “a gente quer é ser um cidadão”, com direitos e respeito. Em 2019, a mesma música que embalou *Vale Tudo*, trinta anos depois, é novamente trilha de uma telenovela, desta vez como

tema de abertura. Na novela *Amor de Mãe* (TV Globo), Gonzaguinha ecoa todos os dias na casa de milhares de brasileiros, clamando ainda por cidadania e respeito.

Clássico de Noel Rosa interpretado por Caetano Veloso, *Isto Aqui o Que É* foi a música tema de Raquel e, junto com *Brasil e É*, são as três músicas que mais explicam o que era o brasileiro de *Vale Tudo*. A canção foi escolhida para fechar a trama, presente na última cena da novela: com a protagonista ao lado de Ivan, caminhando pela praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, rodeada do povo brasileiro. Final feliz, com uma música entusiasta:

Isto aqui ô ô é um pouquinho de Brasil, Iaia
Deste Brasil que canta e é feliz
Feliz, feliz
É também um pouco de uma raça
Que não tem medo de fumaça ai, ai
E não se entrega não

FIM. Mensagem transmitida: o Brasil não se cansa, não se entrega, ao menos o Brasil dos autores de *Vale Tudo*, em 1989.

4.6. As reprises – um sucesso que atravessa décadas

No Brasil, *Vale Tudo* foi reprisada três vezes: uma na TV Globo e duas no canal Viva, da operadora Globosat. A primeira vez foi na sessão *Vale a Pena Ver de Novo*, tradicional nas tardes da emissora. A trama foi exibida de 11 de maio a 6 de novembro de 1992. A segunda foi de outubro de 2010 a maio de 2011 e – em comemoração aos trinta anos da trama – a terceira foi de junho de 2018 a fevereiro de 2019. Também foi lançado, em outubro de 2014, o DVD da obra completa. A telenovela foi exibida em mais de trinta países; em Cuba, foi exibida em 1993 e fez tanto sucesso que existe uma rede de restaurantes privados chamados Paladar, nome da empresa de alimentação da personagem Raquel. Em 1995, em atitude inédita no setor, Fidel Castro aceitou legalizar a rede de restaurantes, abrindo mão da até então exploração exclusiva do governo (XAVIER, 2007, p. 216).

A segunda exibição da trama mais uma vez foi um sucesso de audiência e está entre as reprises mais vistas na década de 1990:

Ao lado de *Tieta* (1989, reexibida em 1994/1995) e *Mulheres de Areia* (1993, reapresentada em 1996/1997), *Vale Tudo* ostenta o título de maior audiência da faixa na década de 1990: 28 pontos de média final, considerando as tramas exibidas de dezembro de 1991 a dezembro de 1999 (dados da Grande São Paulo). (SECCO, 2017).

Na primeira reprise, ainda na TV Globo, a novela estava na mente da maioria dos telespectadores, pouco mais de três anos distanciavam-na da primeira exibição. Foi em 2010, mais de vinte anos depois, que a novela é apresentada para uma nova geração. O canal Viva foi lançado pelo Grupo Globosat de Canais de TV por Assinatura. Sua proposta era mostrar o melhor do entretenimento da TV Globo de todos os tempos, mesclando reprises de programas antigos com reprises de programas recentes, em horário e data diferentes; por exemplo, o programa *Caldeirão do Huck*, presente nas tardes de sábado da TV Globo, era reprisado aos domingos no Viva. O canal rapidamente se tornou um dos mais vistos da TV por assinatura; presente nos pacotes básicos, os mais baratos do segmento, logo conquistou o público saudoso por programas e telenovelas de outras épocas. Também apresentou as telenovelas das décadas de 1980 e 1990 para os jovens que não eram nascidos na época.

O episódio que narro brevemente na introdução deste trabalho realmente aconteceu: ninguém que trabalhava na minha equipe – todos mais jovens do que eu – acreditou que a reprise de *Vale Tudo* (uma das primeiras novelas reprisadas no novo canal) seria um sucesso, não sabiam quem matou Odete Roitman e, para eles, o nome Lídia Brondi não significava nada. A atriz, que viveu a jornalista Solange na trama, uma mocinha nada indefesa, que combateu as maldades de Maria de Fátima (Glória Pires) durante toda a novela, era em 1988 uma das mais populares atrizes da televisão. Ela, porém, deixou a carreira para se dedicar à psicologia, sua última novela foi *Meu Bem, Meu Mal*, em 1991. Longe dos holofotes, foi apresentada a toda uma geração com a reprise de *Vale Tudo*. Dentro da Globosat, mais da metade dos funcionários nunca tinha visto a telenovela, nem sabia do que tratava a trama e acredito que este era o retrato do assinante de TV por assinatura com menos de trinta anos; mesmo assim, foi interessante perceber como, rapidamente, ela conquistou este novo público.

Os números de audiência da novela levaram um canal com apenas oito meses de vida para o primeiro lugar na faixa de 0h. Na época, como coordenadora dos canais Telecine, os números de audiência e o retorno nas redes sociais eram algumas das minhas ferramentas para a escolha dos títulos que iam ao ar. Com *Vale Tudo*, todos os dias o Viva ficava em primeiro lugar na audiência na faixa de 0h. Para reter a audiência e amenizar o efeito do sucesso da novela nos canais Telecine,

tentávamos optar por programar filmes de 22h (o único horário fixo da rede na época) que durassem mais de duas horas.

Em 1988, não era novidade uma novela das 20h liderar a audiência, a TV Globo não tinha uma concorrência à altura; “havia no Brasil cinco grandes redes nacionais de TV – Rede Globo, cuja audiência quase monopolista girava em torno de 60% a 80%, Rede Bandeirantes, TVE, Manchete e SBT” (FERREIRA, 2018, p. 133). Nesse cenário, quando alguma emissora ameaçava a sua liderança, como aconteceu no dia em que o SBT resolveu exibir o filme *Rambo* (ver seção 2), a emissora simplesmente aumentava o episódio ou o exibia mais tarde, tudo de maneira a não perder a audiência.

Em 2010, porém, a televisão brasileira estava em outro momento: além de emissoras de outros canais de TV aberta fortalecidas, tal como contamos na seção 3, as novelas das 20h não tinham mais a mesma audiência, reflexo das muitas opções de canais por assinatura, pela segmentação e novos formatos oriundos da internet. O modo do telespectador se relacionar com os produtos televisivos havia mudado. É nesse cenário que *Vale Tudo* volta, em um canal pago. Desta vez, o público podia interagir pelas redes sociais, o que levou a novela e o canal a uma grande visibilidade; mesmo em um horário difícil, a opção de assistir à reprise no dia seguinte facilitava o alcance da novela.

A chamada para sua estreia começa com uma cena de Maria de Fátima gritando: “Isso aqui é um país de trambiqueiros!”. O locutor narra: “Para uns o Brasil não vale nada, para outros, *Vale Tudo*. Um grande sucesso de Gilberto Braga mostra a sua cara mais uma vez” (CHAMADA..., 2018). Na outra chamada, o locutor conta um pouco da história de Raquel e Fátima, com cenas emblemáticas, finalizando com o texto “nesse sucesso atemporal, você vai redescobrir que, nos laços movidos por amor e poder, *Vale Tudo*” (3ª CHAMADA..., 2018).

Uma das estratégias do canal para divulgar a reprise foi uma publicidade feita pela agência Artplan: a morte de Odete Roitman virou capa do jornal *Expresso*, do Rio de Janeiro (figura 12).

Figura 12 – Capa do jornal *Expresso* (30 nov. 2011).



Fonte: *Fator Brasil*. Disponível em:

https://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=163954. Acesso em: 7 fev. 2020.

Em 2018, quando *Vale Tudo* retorna para a programação do canal Viva, em comemoração aos trinta anos de sua estreia, a novela bate novos recordes de audiência e se torna um dos assuntos mais comentados na rede social Twitter; na semana final da trama, todos os dias *Vale Tudo* e o nome dos seus personagens foram motivo de comentário, levando a interação para o universo virtual. A conta oficial do canal Viva comemorou o fato da novela estar em primeiro lugar na sua reta final (figura 13).

Figura 13 – Canal Viva no Twitter comemora a audiência da novela (28 jan. 2019).



Fonte: Twitter.

Na segunda exibição no canal, *Vale Tudo*, mais uma vez, deixou o Viva na liderança da audiência nos dois horários em que era exibida, sendo destaque nos meios de comunicação impressos e *on-line*. O jornal *Folha de S.Paulo*, em 17 de setembro de 2018, fez uma extensa reportagem explicando o motivo do sucesso da trama: “Crise, falta de emprego, desesperança, corrupção. Esse era o clima do Brasil em 1988, quando foi ao ar, pela primeira vez, a novela ‘Vale Tudo’, um dos grandes sucessos da Globo” (MATIAS, 2018).

Figura 14 – Matéria sobre o sucesso da reprise da novela (17 set. 2018).

< **televisão**

Novela 'Vale Tudo' deixa canal Viva na liderança entre as TVs pagas

Novela faz sucesso ao debater temas atuais, como a corrupção



Odete Roitman (Beatriz Segall) e Celina (Nathália Timberg) em cena da novela 'Vale Tudo', de 1988 - Folhapress

Fonte: Matias (2018).

Na reportagem, Elmo Francfort (Instituto Memória da Mídia) opina sobre o que faz, para ele, a trama ainda fazer tamanho sucesso:

Hoje, 30 anos depois e em sua terceira reprise (a segunda no Canal Viva), a trama assinada por Gilberto Braga volta a ser líder de audiência, desta vez entre as TVs pagas, no horário de 0h30 à 1h20. Para especialistas em televisão, o fato de abordar temas que continuam tão atuais no Brasil, como o desemprego e a falta de ética, é um dos motivos para explicar o interesse do público. “Estamos em um tempo de questionamentos políticos e sociais, e Vale Tudo faz uma reflexão sobre isso”, afirma Elmo Francfort, diretor do Instituto Memória da Mídia. (MATIAS, 2018).

Infelizmente, mesmo depois de três décadas com tantas mudanças, ainda temos em *Vale Tudo* uma referência dos principais problemas sociais, econômicos

e, sobretudo, éticos do Brasil. Nosso processo institucional de nação segue problemático, com a herança da escravatura, de uma elite preocupada em manter seu *status* e de uma política que mistura o privado com o público, dentre outras características percebidas na trama ao falar do país. Para melhor pensar tais questões, dentro de *Vale Tudo*, na próxima seção discorreremos sobre a identidade nacional no olhar desta narrativa específica.

5. Isso aqui é um pouquinho de Brasil – *Vale Tudo* e os clássicos do pensamento social brasileiro

Os personagens de *Vale Tudo* podem dizer muito sobre nossos valores, construções enraizadas em nossa sociedade, que fazem toda a diferença quando comparadas às de outras nações. A diferença entre a telenovela brasileira e produtos ficcionais de outros países, inclusive latinos, faz dela um objeto instigante de estudo sobre a sociedade brasileira. Muito de nossa literatura sobre o Brasil e dos clássicos autores que desenharam um Brasil, especialmente a partir da década de 1920, está presente nas tramas apresentadas diariamente para uma população imensa, com um desafio duplo ao longo das últimas décadas: não se tornar um produto obsoleto com o aumento da concorrência no campo do audiovisual e, ao mesmo tempo, mostrar narrativas que alcancem um público não apenas extenso, mas tão diferente, como o Brasil, com suas regionalidades e diferentes hábitos.

Acreditamos que não seria possível criar um produto com tamanho alcance popular sem ter como base algumas características clássicas não apenas do folhetim, geralmente um sucesso em todas as épocas e culturas, mas também do que se acredita conceitualmente ser o Brasil. Este Brasil é mostrado diariamente com sucesso e não parece ter data para acabar, visto que sua base é atemporal. Uma das premissas da permanência do produto está na tentativa de mostrar uma “realidade”, especialmente nas novelas das 20h e, atualmente, das 21h da TV Globo. A novela mais importante da grade da emissora, com maior visibilidade e rentabilidade, ao longo do tempo tem se empenhado em mostrar diversas realidades, que na verdade podem ser consideradas paradigmas de uma realidade brasileira.

Mauro Alencar, em *A telenovela como paradigma ficcional na América Latina*, faz uma análise acerca da novela como um paradigma: “ao utilizar a estrutura de paradigmas conhecidos para pensar a telenovela, podemos pensá-la como um paradigma, uma forma de organizar cognitiva e conceitualmente a realidade” (ALENCAR, 2005, p. 5). Ao estudar tais paradigmas, o autor afirma que:

O paradigma psicológico cognitivo será importante na definição e no estudo do fenômeno comunicacional que se tornou a telenovela, pois aí veremos procedimentos psicológicos básicos, tais como transferência, sublimação, bem como a discussão dos valores e crenças da sociedade brasileira ganharem uma dimensão de massa. De certa maneira, podemos dizer que a partir da década de setenta, a

telenovela passou a ser uma espécie de divã coletivo da sociedade brasileira. (ALENCAR, 2005, p. 5).

Divã este que pauta não apenas as conversas do cotidiano, mas os demais meios de comunicação, conforme mostramos na seção 4, sobre a repercussão que *Vale Tudo* atingiu na época de sua primeira exibição e nas reprises. O período em que foi ao ar pela primeira vez é emblemático política e socialmente, e está dentro da considerada época de ouro das novelas, em que a audiência das tramas, sua capacidade de modelar a forma de pensar do telespectador, sua maneira de fazê-lo perceber a sociedade à sua volta e sua capacidade de influenciar tendências e consumo – aqui não falamos apenas de produtos, mas do consumo de ideias e padrões – eram imensas e não foram tão expressivas assim em nenhum outro período:

Durante seu período áureo, as novelas se estruturaram em torno de determinadas convenções formais, que de alguma maneira compunham uma matriz capaz de sintetizar a formação social brasileira em seu movimento “modernizante”. Com a diversificação da estrutura da televisão e com as modificações sociais e políticas em curso na década de 90, essa força de síntese do gênero se dilui em novas representações que questionam as representações modernizantes anteriores. (HAMBURGER, 1998, p. 444).

Além disso, *Vale Tudo*, ao falar sobre ética, falava diretamente com a população, que estava decepcionada com os rumos que a República estava tomando e descrente com a impunidade de políticos e empresários corruptos. Por isso foi e é sempre lembrada como uma obra crucial para se entender como era vista a capacidade de “se dar bem” dos poderosos e por mostrar quase que didaticamente as causas das desigualdades sociais e o pouco comprometimento com o país, o desprezo que pode ser simbolizado com “o gesto obsceno do personagem de Reginaldo Faria ao fugir do país impune em um avião particular cheio de ouro roubado – uma banana dirigida a todos – é emblemático de atitudes que o senso comum identifica como empresários corruptos” (HAMBURGER, 1998, p. 458).

Esther Hamburger, além de usar tal cena para exemplificar a força do momento histórico, afirma que:

Vale Tudo problematizou publicamente, quem sabe pela primeira vez, algo que viria a se tornar um tema recorrente na política brasileira até culminar com o *impeachment* do primeiro presidente eleito após o regime militar. (HAMBURGER, 1998, p. 458).

Tal problematização foi um marco nas telenovelas, mas, ao apontar a falta de ética e de esperança brasileira, *Vale Tudo* – sendo uma novela – não discutiu os motivos pelos quais o Brasil e o brasileiro eram vistos daquela maneira. A complexidade desses conceitos, que estão enraizados em nossa sociedade, precisa ser pensada sob o ângulo de significados mais amplos, tais como povo, nação, nacionalidade, para, talvez, explicar o que significava o Brasil dentro do microcosmo de uma telenovela em épocas de final da censura e de duas décadas de um governo militar. A falta de liberdade cerceou também o pensamento social no que tange à problematização do conceito de nação criado e replicado no Brasil.

5.1. Um país que nasce sem um projeto de nação ou um projeto de nação inventado ao longo da história – entendendo um pouco do sentido de nacionalidade brasileira

Por que será que o verso “Brasil, mostra a tua cara!”, do rock do Cazusa, ficou tão conhecido e teve impacto social no início dos anos 90? Afinal de contas, qual o significado deste verso?

Monica Velloso³⁰

Esta epígrafe é o primeiro questionamento de Monica Velloso no seu livro *Que cara tem o Brasil?*, e ela segue – assertivamente – usando o verso para entender o confronto de identidades, em que “a máscara é quase sempre um recurso. Desde que o Brasil existe, essa questão de se identificar e de se revelar como país tem causado polêmica” (VELLOSO, 2000, p. 19). Na obra, a autora foca a questão da identidade brasileira no período de 1900 até 1930, quando ela considera ter acontecido uma necessidade da elite que aqui vivia de moldar e mostrar para o resto do mundo o que era o Brasil.

Caracterizado pela diversidade e pelo extenso território geográfico, o conceito de identidade nacional nem sempre foi uma questão no âmbito intelectual e político para o brasileiro. Conceitos como brasilidade, cordialidade entre as raças, e toda a gama de simbolismos criados, principalmente, a partir das décadas de 1920 e 1930 antes não eram uma questão.

³⁰ Velloso, Monica. *Que cara tem o Brasil?* As maneiras de pensar e sentir o nosso país. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Como país repleto de contrastes, a elite brasileira do início do século XX tinha a Europa, especialmente a França, como modelo de civilidade a ser seguido. É importante lembrar, porém, que falávamos de uma minoria, pois

Em nosso país a tradição colonialista ainda era muito forte. Só algumas cidades eram desenvolvidas. O processo de industrialização estava apenas começando. Predominavam os latifúndios, as grandes extensões de terra improdutivas. [...] A República e a Constituição eram liberais, mas, na prática, a sociedade brasileira ainda era governada por valores bastante arcaicos e excludentes. (VELLOSO, 2000, p. 32).

Essa exclusão está presente, por exemplo, na nossa literatura – aqui pensada como um retrato da época, especialmente no período realista. Se analisarmos obras literárias clássicas brasileiras, escritas antes do movimento de esforço político para uma unificação nacional, percebemos como o brasileiro via e era visto: com as diferenças sociais muito bem-definidas e ainda sem a preocupação de um falso mito de cordialidade racial.

Ler, por exemplo, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, nos demonstra o preconceito que os imigrantes e os descendentes de portugueses tinham com o restante da população, especialmente com os negros e os mestiços. Analisando os personagens da obra, como Rita Baiana, “volúvel como toda mestiça”, que se apaixona e vai viver com o português Jerônimo, fica nítido o preconceito (ALMEIDA, 2017). Antes correto e trabalhador, ao se envolver com Rita, Jerônimo “abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito de economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer” (AZEVEDO, 2016, p. 247). Aqui, temos a ideia do brasileiro como uma mistura, um povo indefinido que não gostava de trabalhar e se assemelhava com os escravos e o que se pensava sobre eles.

Pegamos esse exemplo da literatura para demonstrar como o brasileiro era visto à época,

A visão de Azevedo sobre Rita Baiana segue os códigos morais da época que viam no povo um perigo de desordem sexual. A produção literária naturalista reforçou essa imagem amoral da mulata e da negra em contraposição ao modelo feminino burguês. A negra ligada a serviços nada refinados, o mulato que encontra ascensão social (não via casamento, mas sim decorrente ao seu trabalho/estudo) ou ainda a mulata que desencaminha o homem branco são figuras da obra de Azevedo que revelam o incômodo e as preocupações da sociedade brasileira de fins do século XIX. Temores que associavam raça (negra) e gênero (feminino) como categorias problemáticas para a formação da nação. (STEPAN, 2005 apud CARVALHO; RODRIGUES, 2007, p. 5).

Todas essas “categorias problemáticas” citadas faziam com que o sentido de nacionalidade fosse complexo e repleto de preconceitos. José Murilo de Carvalho, em *A formação das almas – o imaginário da República no Brasil*, discorre sobre este projeto de identidade nacional, isto é, da falta dele durante o início da formação do Brasil, especialmente no período anterior à instauração da República.

No Brasil do início da República, inexistia tal sentimento. Havia sem dúvida, alguns elementos que em geral fazem parte de uma identidade nacional, como a unidade da língua, da religião e mesmo a unidade política. A guerra contra o Paraguai na década de 1860 produzira, é certo, um início de sentimento nacional. Mas fora muito limitado pelas complicações impostas pela presença da escravidão. [...] A busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação, seria tarefa que iria perseguir a geração intelectual da primeira república (1889-1930). (CARVALHO, 1990, p. 32).

A partir de 1930, a extensa campanha do governo reforça a ideia de um Brasil unificado, no esforço de promover características e hábitos que dariam um tom genuíno à chamada brasilidade. A arte de “recomeçar do zero” é uma das maneiras de se governar desde sempre no Brasil, seja na construção da história, seja na manutenção desta mesma e de seus símbolos. Assistimos, ao longo da história, questões fundamentais para uma identidade nacional serem abandonadas de acordo com a troca do governo: da manutenção da educação – basilar para uma nação crítica e detentora dos mesmos valores éticos – à arquitetura das ruas que nos remete ao passado: parece que estamos sempre recomeçando do zero.

Se no início do século anterior os estudiosos buscavam um Brasil branco, por meio de um projeto de eugenia, tal como a tese de João Batista Lacerda, de 1911,³¹ tudo muda a partir da década de 1920 e se consolida na década de 1930, quando o mestiço passa a ser um ícone nacional. Saem as teorias de “branqueamento” do Brasil para que o país possa progredir e entram os ícones antes malvistos como símbolos nacionais: samba, capoeira e futebol tornam-se patrimônio da nação.

É com o movimento modernista nos anos 1920 que uma nova sensibilidade se configura em relação às chamadas culturas populares. A partir da obra de autores como Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, essas manifestações culturais passam a ser consideradas não mais como sinais de um suposto “atraso” cultural, mas como fontes de identidade nacional brasileira. (BOTELHO; SCHWARCZ, 2009, p. 178).

Ricardo Benzaquem de Araújo trata do debate intelectual que se travava nos anos de 1920, analisando especificamente a obra de Gilberto Freyre *Casa-grande e senzala* (1933). Para Araújo (2009), a obra pode ser considerada um marco nos estudos de representação da formação identitária nacional ao dar valor aos hábitos dos indígenas e dos negros na formação cultural do Brasil. Neste ponto, Freyre contrapõe-se à maioria dos seus contemporâneos, redefinindo a ideia de

³¹ No I Congresso Internacional das Raças, realizado em 1911, a tese de João Batista Lacerda (na época, diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro) dizia que “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento um século de perspectiva, saída e solução” (SCHWARCZ, 1993, p. 16). Lacerda defendia que o país estava em transição de uma nação miscigenada para um dia tornar-se um país branco.



Tela *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos, usada em 1911 por João Lacerda para defender uma tese de “branqueamento” por meio da mestiçagem (A REDENÇÃO..., 2020).

mestiçagem brasileira na sua obra, em que a comida, os costumes e a cultura do português sofriam influência das amas-escravas, dos índios com seus remédios e ervas, da mistura entre raças que, na imensa maioria das vezes, acontecia de forma violenta entre a casa-grande e a senzala, e tantos outros fatores que constituem a mistura do brasileiro.

Europeu e africano, formal e informal, aristocrático e popular, Gilberto transmite por conseguinte a sensação de representar, à perfeição, aquele personagem típico da tradição brasileira, na qual as posições mais heterogêneas parecem se tocar sem, contudo, perder a sua identidade mais específica. (ARAÚJO, 2009, p. 209).

Não encontramos, porém, melhor definição para o que podemos perceber no cotidiano: “Redenção verbal que não se concretiza no cotidiano, a valorização do nacional, de uma identidade única, é acima de tudo uma retórica que não tem contrapartida na valorização das populações mestiças discriminadas” (SCHWARCZ, 1998b, p. 178). Mesmo com o esforço de mudar a ideia da miscigenação como um mal a ser combatido, o que ficou na mentalidade dos brasileiros da época ajudou a consagrar preconceitos e estereótipos que atravessam vertentes políticas. A ideia de branqueamento através das gerações, por exemplo, seguiu como um avanço social. Além da questão da cor, a relação entre as camadas sociais também não mudou, como bem analisou Caio Prado Júnior em *A formação do Brasil contemporâneo*: foi no desconhecimento das necessidades da população que se organizaria a sociedade e a economia brasileira (PRADO JÚNIOR, 2001).

Esse desconhecimento e essa falta de perspectiva para o futuro dos milhares de escravos e depois da maioria da população iletrada e desempregada fazem parte do processo histórico que coloca o Brasil em uma posição em que a renda está concentrada em uma minoria, enquanto a maioria não tem chances de entrar no mercado de trabalho ou até mesmo de sobreviver. Nossa democracia nasce em um momento de crise econômica do período militar e foi fruto, principalmente, dos interesses dos grandes empresários; nessa perspectiva, o povo nunca foi uma prioridade e o processo democrático já nasce frágil e despreparado.

Fracassou o experimento democrático brasileiro. Talvez porque ele nunca tenha sido uma utopia nacional, mas fruto de contingência histórica. A ditadura se esgotou sozinha, com um empurrão do contexto internacional, não por força revolucionária. (GASPAR; OLIVEIRA, 2020, p. 16).

O trecho acima faz parte da apresentação do livro *De bala em prosa – vozes da resistência ao genocídio negro*, em que Gabriel Rocha Gaspar e Vanessa Oliveira apresentam as raízes da desigualdade social, especialmente no que se refere aos projetos políticos que, ao longo da nossa história, sempre foram pensados para manter os privilégios – isto é, projetos baseados na exploração da maioria em prol da minoria, visando à continuação de posições bem definidas na estrutura da sociedade brasileira. A época estudada neste trabalho foi marcada pela elaboração da Constituição de 1988, que foi idealizada como uma forma de combater o histórico de desigualdade social, porém “nosso presente anda, mesmo, cheio de passado, e a história não serve como prêmio de consolação” (SCHWARCZ, 2019, p. 24). Tal como a autora citada, eu também creio que a Constituição de 1988 não foi suficiente para diminuir nossa desigualdade social e combater nosso passado autoritário.

Desigualdade e autoritarismo em uma democracia tão frágil constituem nosso passado e atuam no nosso presente e futuro; por isso, quando li pela primeira vez *Cidadania no Brasil – o longo caminho*, não imaginei que o sábio escritor José Murilo de Carvalho estava se referindo no seu subtítulo a um longo caminho que não terminou, que ainda precisamos trilhar. São as suas palavras que mais definem o momento atual:

Em 1989, houve a primeira eleição direta para presidente da República desde 1960. Duas outras eleições presidenciais se seguiram em clima de normalidade, precedidas de um inédito processo de impedimento de um presidente eleito. [...], no entanto, a estabilidade democrática não pode ainda ser considerada fora de perigo. A democracia política não resolveu os problemas econômicos mais sérios, como a desigualdade e o desemprego. (CARVALHO, 2016, p. 201).

José Murilo segue explicando a frágil posição da democracia no Brasil, onde problemas – especialmente na educação – fazem com que ainda estejamos em um processo de incerteza do que virá, especialmente após a eleição de um presidente de extrema direita, que flerta com o cerceamento dos direitos democráticos arduamente adquiridos nos últimos trinta anos. A televisão – um meio de comunicação popular, que alcança todos os brasileiros, inclusive os iletrados, para quem os meios de comunicação impressos nada informam – esteve presente em todos estes movimentos, massivamente, a partir da década de 1970.

Desde essa época, com a popularização dos aparelhos no país, a televisão uniu todas as classes sociais em frente a um aparelho novo, que trazia dinâmica e acesso

à cultura popular, criando laços e consolidando ideias de identidade nacional.

Esse papel de laço social ou de amortecedor desempenhado pela televisão no Brasil só existe, evidentemente, devido à dupla condição de ser uma televisão assistida por todas as classes sociais e de ser um espelho da identidade nacional. Compreendemos, evidentemente, que essas duas condições não estão juntas; por exemplo, num país sem grandes meios econômicos para preservar a sua identidade nacional, uma televisão assistida desigualmente pelos meios sociais desempenha menos esse papel social. Vemos aqui a tripla função da televisão geralista: laço social + modernidade + identidade nacional. (WOLTON, 2006, p. 156).

Os enredos, tramas e personagens que construíram um sentimento de pertencimento, de nacionalidade, em meio a um país em transformação e que congregava valores e visões de mundo, simultaneamente, modernas e conservadoras, podem ser – muitas vezes – repletos de controvérsias, de subjetividades. Os meios de comunicação podem ser um retrato dessas mudanças e contrastes:

Os jornais, a televisão e as conversas do cotidiano estão cheios de situações que mostram bem as dificuldades, o mal-estar e mesmo a profunda angústia que podem resultar da vida numa sociedade na qual não apenas os objetos, mas também a família e a subjetividade, parecem estar constantemente em transformação. (FIGUEIRA, 1987, p. 12).

A citação de Sérvulo Figueira mostra bem claramente como o brasileiro convivia com tantas mudanças em um espaço de tempo, historicamente falando, tão curto. Como herdeiro de um passado escravocrata e com uma desigualdade social imensa, o brasileiro manteve em sua estrutura preconceitos e modos arcaicos de viver. Pretendo, por exemplo, discorrer sobre a presença dos personagens negros e as relações entre empregados domésticos e patrões na trama de *Vale Tudo*, para exemplificar estes opostos, perfeitamente definidos por Figueira ao final de seu artigo sobre a família brasileira: “Ainda estamos longe de uma família realmente nova (o que quer que isso signifique). No momento, o moderno convive com o arcaico na família brasileira de modos sutis e complexos que só recentemente começaram a ser estudados” (FIGUEIRA, 1987, p. 29).

Se fôssemos explicar a história da nação brasileira neste trabalho em poucas palavras (aqui caminhamos no universo da possibilidade metafórica, dada a complexidade do tema), poderíamos dizer que seu conceito foi reinventado de acordo com as necessidades da elite, do governo. Temos, em 1920, um marco importante nos processos de “adaptação” da história do país:

Se o país começou a República encantado com a modernidade, terminou seus anos 1920 entre angustiado e ansioso para conhecer certa “brasilidade”, rever seu passado e projetar um novo futuro. Já disse o crítico Roberto Schwarz que no país tudo parece “recomeçar do zero”, e que por aqui o nacional se constrói por subtração. Ou seja, cada contexto cria novas formas de imaginar o país e tenta apagar o que existia até então. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 350).

A República brasileira se constituiu com a volta da família real portuguesa para a Europa, mas durante muito tempo os efeitos da monarquia ficaram enraizados no imaginário de nação. Até hoje podemos pensar nossa sociedade como “impregnada da retórica mística dos títulos de nobreza, das ordens honoríficas e dos rituais de consagração” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 319).

A delicada relação entre Estado e mídia no Brasil é fundamental para compreender nosso sentido e significado de nação e nacionalidade. É fato que “no Brasil foi o Estado militar quem promoveu o capitalismo em sua forma mais avançada, fazendo com que os imperativos de ordem econômica passassem a predominar também na esfera da cultura” (LIPPI, 1988, p. 315). Isso faz com que tenhamos de pensar a televisão e a telenovela brasileira como parte de um processo moldado pelo mercado capitalista ao mesmo tempo que esse mercado ajudou a consolidar a popularização da televisão. Lúcia de Oliveira Lippi, ao resenhar o livro de Renato Ortiz *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, explica que a identidade nacional “passa a ser equacionada em termos de mercado, nação integrada passa a significar a interligação de consumidores espalhados pelo território” (LIPPI, 1988, p. 315).

Renato Ortiz, na obra supracitada, ressalta “duas características da televisão: o fácil acesso do público e a possibilidade que se tem de criar estados emocionais coletivos” (ORTIZ, 1988, p. 116). Isso pode ajudar a compreender a importância da telenovela na disseminação do que é certo e errado em diversos assuntos: desde qual o tipo físico padrão do brasileiro – em que brancos dominam, e negros em sua maioria surgem como empregados domésticos ou bandidos – até o que deve ser considerado “normal” e “aceitável” socialmente, como pudemos ver nos inúmeros casos de censura citados neste trabalho. Se a telenovela influenciava e criava padrões, ela precisava ser cerzida de acordo com os valores e padrões sociais do governo militar, alinhados com a intenção de se manter a hegemonia de pensamento, estratégia que foi comum na relação entre governos de países subdesenvolvidos e os meios de comunicação.

As formas de se manter a hegemonia por meio das notícias e dicas culturais ajudavam também a desenvolver sentidos nacionais, unindo o regional ao nacional. Jesús Martín-Barbero, em *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*, discorre sobre a diferença do desenvolvimento dos meios de comunicação nos países subdesenvolvidos em comparação aos do primeiro mundo. Nos países ricos e desenvolvidos, a economia e a política se desenvolvem juntamente com os meios de comunicação, crescem ao mesmo tempo. O surgimento do modo de vida capitalista e a economia são parte do desenvolvimento dos meios de comunicação na Europa, onde o surgimento da ideia de indivíduo é parte da construção dos meios de comunicação.

Isso não acontece na América Latina, eles se desenvolvem por interesses políticos, não industriais ou culturais. Ao contrário dos países desenvolvidos, a televisão latino-americana não surge a partir da democracia e do crescimento das nações, mas, sim, em meio a disputas políticas e ideológicas. Nesses países, incluindo o Brasil, os meios de comunicação são uma forma de colonizar e formatar a cultura. Martín-Barbero dá uma importante contribuição para os estudos de hegemonia na América Latina, contextualizando para esta realidade os conceitos de Gramsci:

O conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, possibilitando pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconheceram de alguma maneira como seu as classes subalternas. E “na medida” significa que não há Hegemonia, mas sim que ela faz e desfaz, se refaz permanentemente num “processo vivido”, feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade. O que implica uma desfuncionalização da ideologia – nem tudo o que pensam e fazem os sujeitos da hegemonia serve à reprodução do sistema – e uma reavaliação da espessura do cultural: campo estratégico na luta para ser articulador de conflitos. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 112).

Sedução e cumplicidade, adjetivos usados por Martín-Barbero, são o cerne do que podemos chamar de poder da telenovela brasileira. Desta forma, se podemos considerar o produto como um espelho da sociedade, a característica de fluidez da nacionalidade brasileira pode ser explicada com o nosso processo de formação nacional. A telenovela, por sua vez, com seus erros e acertos em quase cinco décadas como o maior produto de entretenimento popular, teve papel estratégico ao “seduzir” o brasileiro com seu modelo de Brasil, tornando-se “cúmplice” de muitos estereótipos criados ao longo do tempo.

Considerando a cidadania brasileira como um processo em construção, José Murilo de Carvalho pondera sobre os fatores decisivos neste que pode ser considerado o principal problema do Brasil com relação a sua identidade: a falta de um projeto de inclusão nacional. Nosso passado escravista foi fundamental nessa dificuldade de uma cidadania brasileira: “Escravidão e grande propriedade não constituíam ambiente favorável à formação de futuros cidadãos” (CARVALHO, 2016, p. 27). Afinal, sem os direitos civis, mesmo quando os negros obtinham a liberdade, era-lhes negada a educação, o que foi a forma mais cruel e decisiva na formação cultural e na condição econômica do negro no Brasil. Isso negou a cidadania não apenas a eles, mas deixou para a formação da identidade nacional o grande desafio de inserir tal conceito em indivíduos que não tinham acesso a nada.

O fator mais negativo para a cidadania foi a escravidão. Os escravos começaram a ser importados na segunda metade do século XVI. A importação continuou ininterrupta até 1850, 28 anos após a independência. [...] Na época da independência, numa população de cerca de 5 milhões, incluindo 800 mil índios, havia mais de um milhão de escravos. (CARVALHO, 2016, p. 25).

José Murilo de Carvalho, contudo, nos ajuda a entender que não podemos afirmar que os senhores de escravos fossem cidadãos capazes de dar uma identidade ao país. No período colonial, eles eram detentores de um poder que era maior que o Estado, pois as fazendas e engenhos eram microcidades com normas e leis estabelecidas pelo proprietário, o alcance do rei era limitado e “o poder do governo terminava na porteira das grandes fazendas” (CARVALHO, 2016, p. 27).

A família brasileira na telenovela, as referências culturais das casas retratadas, dentre outras maneiras de se mostrar na televisão o cotidiano do brasileiro podem ser consideradas formas de se perpetuarem hábitos e questões sociais, bem como preconceitos enraizados na sociedade, como o papel do negro na televisão.

A presença maciça da televisão em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como mais um paradoxo de uma nação que ao longo de sua história foi representada reiteradamente como uma sociedade de contrastes, riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, sul e norte, litoral e interior e etc. [...] A super representação de brancos em relação a negros e mulatos consiste em um exemplo gritante da maneira como, por omissão, os mais diversos programas televisivos contribuíram para a reprodução da discriminação racial. (HAMBURGER, 1998, p. 441).

A sub-representação dos negros é cada dia mais discutida quando se trata de telenovela. Não é possível atualmente falar sobre novelas como uma “narrativa da nação” (LOPES, 2008) e não discutir que nação é essa que esconde sua imensa maioria negra e mestiça e mantém, em seu produto televisivo mais visto e exportado, um Brasil branco. Essa é uma problemática que já vem sendo analisada por diversos teóricos, como podemos ver na subseção 5.2.

5.2. O negro em *Vale Tudo*: uma história de falta de representatividade que se repete nas telenovelas brasileiras

A falta de representatividade do negro nas telenovelas, na década de estreia de *Vale Tudo*, era menor se comparada com as décadas seguintes. Ainda que de forma muito esparsa, a partir da década de 2000, começam a surgir personagens mais relevantes para o negro nas tramas. Apenas em 2004, a TV Globo estreou uma novela com uma atriz negra como protagonista: na faixa das 19h, a atriz Taís Araújo³² foi a estrela de *Da Cor do Pecado*, ela fazia par romântico com o ator Reynaldo Gianecchini e os dois eram um casal inter-racial, de universos distintos – ele rico e ela uma moça pobre. Foi a estreia de João Emanuel Carneiro como autor (Silvio de Abreu o supervisionou nos primeiros capítulos e depois a trama ficou por sua conta).

A novela foi uma das maiores audiências da época,³³ mas seu sucesso não refletiu a carga de preconceitos que podem ser enumerados com a história do casal de protagonistas. Podemos, por exemplo, apontar a forma como a personagem é criada na narrativa, seu apelido era “Preta” e o mocinho se apaixona ao vê-la dançar; além disso, o nome da novela remete à erotização recorrente na história da mulata brasileira. A expressão “cor do pecado” está na lista do Instituto da Mulher Negra (Geledés) como uma das dezoito expressões racistas mais comuns no Brasil,

³² A atriz já havia sido protagonista de uma telenovela em outra emissora: *Xica da Silva*, na TV Manchete, em 1996.

³³ *Da Cor do Pecado* foi um sucesso de audiência. Na terça-feira do dia 3 de março de 2004, a novela alcançou a média de 45 pontos no Ibope da Grande São Paulo. A última novela das 19h a obter essa audiência em seus primeiros 32 capítulos foi *Quatro por Quatro*, dez anos antes. *Da Cor do Pecado* teve o recorde no horário desde o Plano Real (1994), quando houve um *boom* na venda de aparelhos de TV no Brasil e o perfil do telespectador sofreu grandes alterações. Durante seus sete meses de exibição, a audiência média só cresceu: saltou de 36 pontos em janeiro para 46 em julho, segundo o Ibope. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/da-cor-do-pecado/>. Acesso em: 5 mar. 2020.

significando a ideia do pecado, da sensualidade presente na mulher negra (MÉNDEZ, 2016).³⁴

Depois de *Da Cor do Pecado*, outras tramas, durante a década de 2000, trouxeram atores e atrizes negros com papéis de destaque, porém um número ainda ínfimo se comparado ao percentual de negros e brancos no Brasil. A “não presença” do negro nas telenovelas pode ser considerada reflexo de uma política de branqueamento da sociedade que é histórica, esta obliteração de uma nação mestiça e em sua maioria negra foi bem resumida por Joel Zito Araújo:

Toda sociedade tem os seus mitos e tabus. No Brasil, a ideologia do branqueamento e o mito da democracia racial foram desejos e metas sociais construídos historicamente para apagar a herança africana, a “mancha negra da escravidão”, sendo responsáveis pela dificuldade de grande parcela dos afro-brasileiros em cultivar a sua auto-estima. (ARAÚJO, 2006, p. 25).

Joel Zito faz uma extensa pesquisa sobre a história de atores negros na telenovela; em um quadro com todos os personagens negros de 1970 até 1979, ele comprova que nenhum obteve papel de destaque, “nenhum deles foi protagonista ou antagonista, eram apenas personagens de pouca densidade em relação ao tema central” (ARAÚJO, 2006, p. 109). Em 1975, Janete Clair criou o personagem Percival Garcia, na novela *Pecado Capital*, especialmente para o ator Milton Gonçalves. Era um psiquiatra com cursos na Europa e – como lembra o ator – “um personagem de gravata, que pedi para Janete” (ARAÚJO, 2006, p. 123). No entanto, quando ele se envolve com uma mulher branca, pressões do público e da censura não permitiram que o romance acontecesse e o personagem foi perdendo espaço ao longo da trama.

Janete costumava criar papéis em que o negro era da classe média, fato raríssimo na televisão, porém, sempre eram personagens de apoio, sem muita importância na trama, um exemplo é a Dona Elisa, a dona de um colégio interpretada por Ruth de Souza, em *Duas Vidas* (1977). A discriminação racial foi um tema pouco discutido nas telenovelas, um produto de grande alcance que – ao longo das últimas décadas – levantou questões importantes sobre preconceitos e

³⁴ Além da expressão estar na lista do *site* do instituto citado, em uma pesquisa na internet, ela consta em diversas listas de expressões comumente usadas que remetem à mulher negra. Para ver a lista completa de expressões consideradas racistas, ver Méndez (2016), Lima e Gomes (2014) e DEZ... (2018), dentre outros.

mazelas da sociedade brasileira, mas não investiu na temática do racismo, tão presente no cotidiano brasileiro.

Ao longo da história, vários foram os casos de racismo contra um personagem negro vindo do público. A arquiteta Sônia, vivida por Zezé Motta, foi alvo de diversos telespectadores da novela *Corpo a Corpo* (1984), que pediam a separação da atriz de seu par romântico, o ator Marcos Paulo. Na época, a atriz sofreu com o preconceito e lembra que muitas pessoas concordavam com a família do personagem de Marcos Paulo, seu pai interpretado por Hugo Carvana, que era contra o romance. Em entrevista ao jornal *Extra*, em 7 de maio de 2018, a atriz conta como era difícil sustentar a pressão da sociedade:

O casal formado pelo Marcos Paulo e por mim causou um rebuliço danado. [...] Os telespectadores que participavam dos grupos de discussão da novela achincalhavam. Vinham com as visões mais preconceituosas. Uma nordestina dizia que mudava de canal porque não podia acreditar que um gato como o Marcos Paulo pudesse ser apaixonado por uma mulher horrorosa (eu). Outro achava que o Marcos Paulo devia estar precisando muito de dinheiro para se humilhar a esse ponto. Fizeram uma enquete e saiu em um jornal. Teve um homem que disse “Se eu tivesse que beijar essa negra horrorosa, eu chegaria em casa e lavaria a minha boca com água sanitária”. (ZEZÉ..., 2018).

A década de 1980 não foi tão diferente para a presença dos atores negros nas telenovelas, com esporádicas tentativas de mudança. O que se observa são dois fatos: a pouca quantidade de atores negros na televisão em geral (geralmente os mesmos nomes estavam designados para essa espécie de cota racial extraoficial) e a posição socialmente inferior do personagem negro. Em 1987, na novela *Mandala*, Dias Gomes resolve homenagear Grande Otelo, criando Jonas Santana, um personagem que seria um veterano ator negro, porém o ator ficou decepcionado com o rumo de Jonas, que tinha como principal característica o alcoolismo, sentindo-se mal aproveitado e sem entender a ênfase na bebida para seu personagem.

A novela que substituiria *Mandala* seria justamente *Vale Tudo* e aqui chegamos à questão da representatividade e dos estereótipos do negro na trama: no elenco de *Vale Tudo*, nenhum ator negro tinha importância na narrativa. Como mostramos no quadro 5, eram apenas dois personagens negros: o menor Gildo (Fernando Almeida) e a empregada doméstica Maria José (Zeni Pereira). Ambos desempenhavam papéis comuns para o negro na época: no caso de Gildo, um menor às margens da sociedade, que se “redime” de uma vida de pequenos furtos e passa

a trabalhar para Raquel (Regina Duarte); e, no caso de Zezé, uma figura muito conhecida nas novelas, aquela negra que, além de empregada da casa, desempenha o papel de “mãe” de todos, sempre se intrometendo na conversa dos patrões, com um tom acima e pendendo para o cômico.

Nesse ponto, *Vale Tudo* foi o reflexo da maioria das telenovelas das décadas de 1970 e 1980: manteve o negro em um lugar diminuto. Com algumas exceções, este foi o padrão da época. No já citado livro de Joel Zito Araújo – basilar para se compreender o racismo dentro da telenovela –, o autor ressalta, em suas considerações finais, a persistência do ideal do branqueamento nas tramas:

mesmo considerando somente as últimas décadas, os anos 80 e 90, um período de ascensão do negro na dramaturgia, de 98 novelas da TV Globo (excluindo as que tiveram a escravidão como temática), não foi encontrado nenhum personagem afro-descendente em 28 delas. Apenas em 29 telenovelas o número de atores negros contratados conseguiu ultrapassar a marca de dez por cento do total do elenco. E em nenhuma delas este percentual chega a ser metade, ou mesmo 40% de todo o elenco. (ARAÚJO, 2006, p. 305).

Para o autor, essa é a prova de que a telenovela nunca considerou o Brasil como um país em sua maioria com uma população negra e mestiça. A Zezé de *Vale Tudo* não era a representatividade do ator negro na tela, era mais uma vez a figura estereotipada da empregada negra. Ela se intromete no assunto dos patrões, que em alguns momentos pedem que ela “coloque-se no seu lugar”, mas ao mesmo tempo assiste televisão com os patrões, participa das festividades e – mesmo sendo chamada a sua atenção – segue debatendo sobre os assuntos que surgem na casa.

Esta personagem em muito remete à complicada relação existente entre patrões e empregados domésticos no Brasil, profissão que dificilmente podemos desvincular do nosso passado escravista. Para pessoas de países desenvolvidos, fica difícil explicar como somos uma sociedade que depende de serviços para fazer funções domésticas tão banais, tais como arrumar a mesa de café da manhã. Essa é a herança de um país escravocrata e com tamanha desigualdade social desde a sua constituição como nação, onde a relação entre patrões e empregados domésticos nunca se definiu de forma racional, “pois aqui a relação vai do econômico ao moral, totalizando-se em muitas dimensões e atingindo diversas camadas sociais”, como bem definiu Roberto DaMatta:

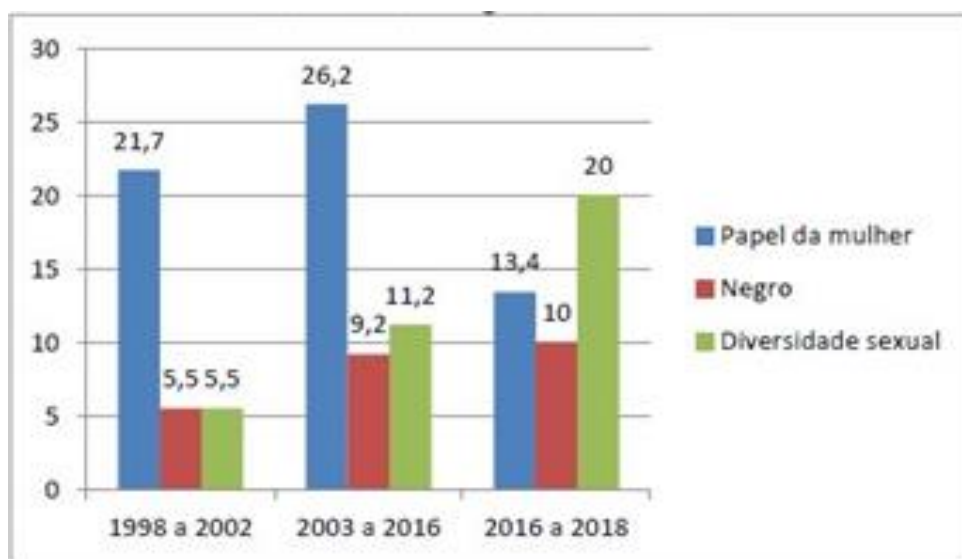
O caso mais típico e mais claro dessa problemática – muito complexa e ao meu ver ainda pouco estudada – é o das chamadas “empregadas domésticas”, as quais são pessoas que, vivendo nas casas dos seus patrões, realizam aquilo que, em casa, está banido por definição: o trabalho. Nessa situação, elas repetem a mesma situação dos escravos das casas de antigamente, permitindo confundir relações morais de intimidade e simpatia com uma relação puramente econômica, quase sempre criando um conjunto de dramas que estão associados a esse tipo de relação de trabalho onde o econômico está subordinado ao político e ao moral, ou neles embebido. (DAMATTA, 1984, p. 32).

A função social desempenhada pelas empregadas domésticas no Brasil, como bem definiu DaMatta, não pode ser desvinculada de nossa história e da forma como se desenvolveram as relações de servidão após a escravatura (não podemos esquecer que o Brasil foi o último país a abolir a escravidão e o fez sem nenhum projeto de inclusão das pessoas até então escravizadas). Aqui neste trabalho, os dois empregados com destaque na trama de *Vale Tudo* são negros (Maria José e Gildo).

Ao caracterizar o negro de modo estereotipado, a telenovela traz, para o mundo da ficção, um imaginário que permeia as relações entre brancos e negros no Brasil; revela o universo presente nessas relações, atualiza crenças e valores pautados por esse imaginário que não modernizou as relações interétnicas na nossa sociedade. A telenovela pretende, hoje, representar a moderna sociedade brasileira, discutir temáticas sociais atuais e candentes; entretanto, não inclui nessas temáticas uma imagem mais moderna nem um questionamento mais sério e corajoso da questão racial e das relações entre brancos e negros no Brasil, a não ser por meio de algumas tentativas esporádicas e realizadas, frequentemente, com alguns equívocos. (ARAÚJO, 2006, p. 13).

Na tentativa de incluir temáticas candentes, como pontua Araújo, as telenovelas procuram incluir em suas tramas personagens que representem partes da população que sofrem estigma. Infelizmente, a abordagem sobre a existência do racismo e as narrativas que buscam combatê-lo ainda são minoria. Em seu mestrado, o jornalista Valmir Moratelli fez uma extensa pesquisa listando três temas que considerou tabus em telenovelas: o papel da mulher; os negros protagonistas; e os relacionamentos homoafetivos e a diversidade sexual. Dos três, no período de 1998 até 2018 (as duas décadas que serviram de recorte para o trabalho), o protagonismo negro foi o que menos avançou, como podemos ver na figura 15, apesar da queda da participação das mulheres no período de 2016 a 2018, ainda assim a questão do negro na telenovela é expressivamente o de menor destaque ao longo do período estudado pelo autor:

Figura 15 – Evolução de três temáticas tabu em telenovelas (1998-2018).



Fonte: Moratelli (2019, p. 141).

Como podemos ver na figura 15, todos os tabus exemplificados tiveram maior participação nos últimos vinte anos, o que é um bom avanço, mas devemos nos lembrar de que – dos três escolhidos – o negro não deveria ser considerado uma minoria e uma questão de representatividade em um país que criou o mito da cordialidade racial,

A super-representação de brancos em relação a negros e mulatos consiste em um exemplo gritante da maneira como, por omissão os mais diversos programas televisivos contribuíram para a reprodução da discriminação racial. A TV capta, expressa e constantemente atualiza representações de uma comunidade nacional imaginária. Longe de prover interpretações consensuais, ela fornece um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo e regiões diferentes se posicionam, se situam umas em relação às outras. (HAMBURGER, 1998, p. 441).

Vale Tudo foi produzida antes do aumento do debate acerca da presença do negro nas telenovelas. Nos mais de trinta anos que separam a produção da atualidade, podemos observar hoje uma maior consciência da necessidade de questionar o papel do negro na telenovela, mas ainda precisamos avançar muito para chegarmos a uma igualdade racial dentro das tramas, uma porcentagem que realmente defina e represente a diversidade racial brasileira. O tema que questiona a ética de uma elite mais consciente de seu privilégio histórico também avança nas telas; na subseção 5.3, falaremos brevemente de como os empresários e a elite foram retratados em *Vale Tudo*.

5.3. Os donos do poder: a falta de ética da elite retratada na trama

Em *Vale Tudo*, a vilã oriunda da classe trabalhadora renega seu passado: Maria de Fátima não apenas se recusa a trabalhar para “vencer na vida”, como despreza quem o faz. Ela vende a única casa da família, se hospeda no Hotel Copacabana Palace, símbolo da elite carioca e, ao longo da trama, finge não conhecer sua mãe ao vê-la vendendo sanduíche na praia. Ao conseguir entrar no universo dos ricos, ela se alia a Odete Roitman, que compreende sua vergonha em saber que a mãe estava vendendo sanduíches.

A negação da elite brasileira com o que se refere ao trabalho braçal tem parte na herança escravocrata, como bem ressaltam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling em *Brasil: uma biografia*, “o que definia a nobreza no Brasil era o que ela não fazia. [...] Talvez por isso persista aqui um preconceito contra o trabalho manual, considerado símbolo de atividade ‘inferior’ e menosprezada” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 68). No entanto, essa negação também está presente no projeto de Brasil construído desde sempre, onde se criou uma relação em que se faz necessária a manutenção dos privilégios da elite, criando estereótipos que “ensinam”, ou ao menos tentam ensinar, ao povo o “lugar de cada um”.

A história de *Vale Tudo* consiste – resumidamente – no drama de uma mãe que é um exemplo de honestidade e ética e seu embate com a filha, Maria de Fátima, ambiciosa e disposta a qualquer coisa para enriquecer; no meio disso, está a poderosa família Roitman, dona de empresa de transporte aéreo, dentre outros negócios. A empresa é pano de fundo para diversas passagens dos personagens Ivan (o protagonista masculino e par romântico de Raquel), Marco Aurélio (diretor da empresa e um dos principais vilões da trama), Afonso (herdeiro, filho da dona da empresa) e, finalmente, Odete Roitman, a poderosa dona do grupo e grande vilã da trama. Fátima se casa com Afonso e realiza o sonho de fazer parte da família dona do conglomerado de empresas.

A família de que Fátima almeja fazer parte – sendo capaz de tecer várias mentiras para roubar o namorado da melhor amiga – pode ser considerada um exemplo das famílias tradicionais da elite brasileira, uma pequena parcela da população – pequena mesmo: estima-se que apenas 10% da população brasileira detém 43,5% da renda de todo o Brasil, sendo que, destes 10%, apenas 1% detém

29% deste índice (10%..., 2018).³⁵ Os Roitmans, família fictícia, são os donos de uma empresa de aviação e de diversas outras empresas, além de fazendas e propriedades pelo mundo. Podemos dizer que são o retrato dos “poderosos” no Brasil e, se fossem uma família real, estariam neste 1%. Com eles, o autor mostrou como a elite milionária brasileira detinha poderes: a aliança entre empresários e políticos surge em várias cenas, em que os empresários entram em contato com os políticos e conseguem vantagens nem sempre lícitas.³⁶

O título desta subseção faz alusão a um livro clássico do pensamento social brasileiro: *Os donos do poder – formação do patronato político brasileiro*, de Raymundo Faoro. No extenso livro, a edição de 2012 possui 929 páginas, o autor parte do Brasil Colônia até a Revolução de 1930, analisando o cerne da relação entre as empresas e o governo, herança atribuída ao patrimonialismo³⁷ português e ainda praticada em nossa sociedade como base da política brasileira.

Em sua primeira edição, de 1958, o clássico de Faoro tinha 271 páginas; essa versão ficou conhecida apenas no meio acadêmico, não tendo um apelo comercial.

³⁵ Além desta concentração tão desigual, de acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 10% dos mais ricos contribuem para mais da metade do índice de desigualdade no país: “O Brasil tem uma das mais altas desigualdades de renda do mundo. Nesse cenário, conhecer a contribuição de ricos e pobres para as estimativas da disparidade pode ser um passo útil na definição de metas e ações capazes de amenizar o problema. Um trabalho publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) mostra que, além de a renda nacional ser concentrada nos estratos mais abastados, os 10% mais ricos respondem por 51,5% da desigualdade total. Isso significa que o décimo mais rico dos brasileiros contribui para mais da metade da medida total de desigualdade, percentual maior do que aqueles encontrados em outros países, como Estados Unidos (45%), Alemanha (44%) e Grã-Bretanha (41%). A pesquisa ainda constatou que a maior parte dessa participação está concentrada na metade mais rica do grupo, que corresponde sozinha a mais de 45% do índice” (10%..., 2018).

³⁶ Em uma reunião do Telecine, na época do lançamento do canal Viva, discutíamos a estreia da reprise de *Vale Tudo* e um dos participantes comentou que, se a trama tivesse sido criada naquele ano de 2010, em vez de uma empresa de aviação, os Roitmans seriam donos de uma construtora. Na época, já surgiam as primeiras denúncias que anos depois deflagrariam a operação *Lava Jato*, expondo as maiores empresas do ramo envolvidas em diversos escândalos com políticos brasileiros. A suposição – feita de forma bem-humorada – na época não me fez tanto sentido. No entanto, ao analisar a obra para este trabalho, lembrei-me dessa reunião e vi o quanto os autores tiveram coragem, em 1988, para expor as atitudes ilícitas de uma empresa envolvida em crimes do colarinho branco e esquemas com políticos. Mesmo que na ficção, a atitude foi bastante corajosa em se tratando de uma novela ainda sob a censura, que acaba no ano de sua exibição.

³⁷ A definição do termo patrimonialismo, da forma supracitada, está presente no livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, de Lília Moritz Schwarcz: “Apesar de o conceito de patrimonialismo parecer velho e em desuso, até superado, ele nunca se mostrou tão atual. A prática atravessa diferentes classes, não sendo monopólio de um grupo ou estrato social. Utilizada pela primeira vez pelo sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) ainda em finais do século XIX, a palavra ‘patrimônio’ deriva de ‘pai’, enquanto o termo em si evoca o sentido de propriedade privada. O conceito também sugere a importância do lugar patrimonial; isto é, do espaço individual que constantemente se impõe diante das causas públicas e comuns” (SCHWARCZ, 2019, p. 65).

Entre o final da década de 1950, quando foi lançada, e a década de 1970, a obra começou a chamar atenção e ganhar prestígio. Em 1975, o autor “debruçou-se sobre ela, dando-lhe feição bastante diferente. A edição de 1975 tornou-se a básica, com dois volumes e 750 páginas” (SOUZA, 2004, p. 337).

Faoro, na versão estendida, aprofunda-se no estudo da mistura entre o público e o privado no cerne das principais mazelas do país, criando um desenho histórico do que designou como uma “monstruosidade social”: “De D. João I a Getúlio Vargas, numa viagem de seis séculos, uma estrutura político-social resistiu a todas as transformações fundamentais, aos desafios mais profundos, à travessia do oceano largo” (FAORO, 2012, p. 819). O autor faz um desenho que tem como teoria as bases históricas enraizadas no projeto de formação brasileira, projeto este que se estende ao longo dos tempos e que – infelizmente – se alimenta de uma sociedade marcada pela desigualdade social.

Gabriel Cohn, no prefácio da edição comemorativa de cinquenta anos da obra, ressalta a atemporalidade da estrutura social do pensamento do autor, que busca, na história do colonizador português, algumas respostas para nosso modelo de sociedade, usando-as para entender o contexto histórico das estruturas fundamentadas desde a concepção do Brasil.

Para Faoro, o entendimento do Brasil contemporâneo (e isso se aplica tanto a 1958, quando saiu a primeira edição do livro, quanto a 1975, na segunda edição ampliada, e a 2001, na terceira edição revista e por certo também a agora, no cinquentenário da obra) só é possível se atentarmos para uma matriz histórica localizada em Portugal num século e meio antes de suas navegações aportarem nesta terra. (COHN, 2012, p. 11).

Segundo Cohn, o resgate histórico feito na obra de Raymundo Faoro torna a obra original uma importante ferramenta que demonstra como antigas estruturas foram se encaixando e se moldando ao longo do tempo – mudando a forma e a nomenclatura, mas mantendo as estruturas de poder. Essas estruturas, tão enraizadas, são importantes no estudo do antropólogo Roberto DaMatta, que, em entrevista ao jornal *El País*, afirma que “o Brasil passou de monarquia a república sem abandonar a hierarquia e a desigualdade como um valor. Hoje, vivemos as dificuldades desse dilema que surge sem máscara em alguns eventos” (BALLESTEROS, 2014).

O autor, que estuda características dos brasileiros tais como “o jeitinho brasileiro” e “você sabe com quem está falando”,³⁸ cita em suas aulas a importância de se entender que esses costumes vêm desde o Brasil Colônia e resistem até os dias atuais, citando o texto *Teoria do medalhão*, publicado em 1881, por Machado de Assis, como uma crônica sobre o Brasil tão atual hoje quanto no século em que foi escrita. No texto, publicado originalmente no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1881, um pai ensina seu filho a se tornar um “medalhão”, dando-lhe conselhos que – lidos em 2020, quase 140 anos depois de escritos – se encaixam no perfil de muitos brasileiros que desejam se destacar e assim ascender socialmente.

Dentre os conselhos do pai ao jovem filho que chega à maioridade, estão as ironias machadianas acerca do que se constitui importante para ser respeitado na alta sociedade brasileira, como frequentar livrarias mesmo sem ler livros. Esse conselho nos remete a uma cena muito comentada da novela *Avenida Brasil* (2012), em que a protagonista Carminha (Adriana Esteves) mostra os livros da sua biblioteca, todos de madeira, só com a capa, imitações de obras verdadeiras, mas sem o conteúdo, livros ociosos para serem vistos e não lidos. Isto é, uma biblioteca inteira montada somente para ser vista, tal como no conto, em que “carecer não ter muitas ideias próprias” era um dos requisitos do medalhão.

O pai do conto de Machado de Assis segue distribuindo seus conselhos ao filho e nota-se que, enquanto o faz, o autor aproveita para criticar uma elite baseada em discursos de “ideias prontas, que devem ser repetidas”. Machado critica em forma de humor os comportamentos sociais vigentes, como a “lei do menor esforço”, a falta de um pensamento crítico e a proliferação de um discurso pronto, pouco reflexivo, mas pomposo e que passa a ideia de intelecto e, com isto, dá ao interlocutor prestígio e respeito social.

Esse respeito sugerido abriria as portas da sociedade para o rapaz e o tornaria conhecido nos meios mais influentes da sociedade; em um Brasil liderado pelo patrimonialismo, ser influente contava mais que ser inteligente. E o que *Vale Tudo* mostra – de maneira bastante explicativa – é que os poderosos não cansam de se

³⁸ O escritor Luiz Ruffato, no livro *Sabe com quem está falando?*, compilou uma série de textos de diversos autores, de épocas diferentes, buscando compreender como se dá esse costume no país: “Ao escolher para título desta coletânea de contos uma interrogação que todos já ouvimos em algum momento, o autor condensa em poucas palavras aquilo que aparece todos os dias nas notícias, mas também nos aspectos mais cotidianos da vida dos brasileiros, aquilo que passa de geração em geração, encontrando sempre novas formas e protagonistas” (RUFFATO, 2012).

apropriar tanto do patrimonialismo quanto da atitude “você sabe com quem está falando”, uma frase presente em diversos discursos de Odete Roitman, a grande empresária e vilã da trama.

5.4. Alguns assuntos retratados em *Vale Tudo*: o machismo da época e o casal Laís e Cecília como pano de fundo para expor preconceitos

Alguns dos principais preconceitos referentes à homossexualidade foram proferidos pelo personagem Marco Aurélio (Reginaldo Faria). O empresário não aceitava a relação de sua irmã Cecília com Laís e precisa ser coagido a entregar a pousada que as duas mantinham em sociedade após Cecília sofrer um acidente – que o autor afirmou em entrevistas na época não ter sido causado por pressão da censura³⁹ nem rejeição do público – e morrer.

Pela lei brasileira, ele, como irmão da vítima, era seu único herdeiro, porém havia o desejo – por escrito, mas não levado ao cartório – de Cecília de deixar para sua companheira a pousada onde elas moravam, em Búzios, cidade litorânea do Rio de Janeiro. Com este gancho, os autores puderam discutir a questão dos direitos de casais homoafetivos. Marco Aurélio se recusava a aceitar a relação, com um discurso homofóbico; em determinada cena, ele diz que “prefere deixar a pousada apodrecer a dar para um sapatão”⁴⁰ (VALE..., 2014, DVD 5). O desfecho da história foi de acordo com uma obra de ficção: a boa e virtuosa personagem Solange consegue o papel que prova o desejo de Cecília e chantageia Marco Aurélio de levar a público sua atitude. Sendo ele um conhecido empresário, cede e acaba deixando a pousada para Laís.

Analisando a obra, podemos dizer que, se Odete Roitman foi a responsável por diversas passagens e frases que debocham e diminuem o Brasil e o brasileiro, foi em Marco Aurélio que os autores encontraram o porta-voz de um homem rico, poderoso, com horror a tudo que se referia aos subalternos (ele chega a pedir, mais

³⁹ Apesar da morte de uma das personagens não ter sido planejada em decorrência da censura, a relação de ambas foi motivo de muitos cortes do governo: “O tema do homossexualismo feminino, protagonizado por Cristina Prochaska e Lala Deheinzelin, sofreu intervenção da Censura Federal: vários diálogos entre Laís e Cecília, suas personagens, tiveram de ser reescritos, depois que foi vetada a cena em que as duas contavam a Heleninha (Renata Sorrah) sobre os preconceitos de que eram vítimas por causa de seu relacionamento”. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/vale-tudo/bastidores/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

⁴⁰ “Sapatão” é um xingamento pejorativo, agressivo e incorreto usado para mulheres que se relacionam com mulheres; ao proferir tal frase, o personagem mostra o quanto era preconceituoso.

de uma vez, para a secretária não olhar e não falar com ele), homofóbico e machista. Diversas falas do empresário são o reflexo do que o brasileiro pensava ou aceitava ver na televisão e, talvez, no contexto atual não fossem permitidas, pois o próprio produto de ficção está aprendendo a mostrar a diversidade e a importância do respeito: “além dos movimentos recentes de inclusão e valorização positiva das temáticas homoafetivas nos enredos das telenovelas, destacam-se os efeitos formadores de opinião pública da televisão como mecanismo de comunicação de massa” (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2012, p. 61). Tal teoria dos autores Fábio Scorsolini-Comim e Manoel Antônio dos Santos ressalta ainda a importância da telenovela como “produto de uma determinada cultura e que reflete valores, práticas e concepções que circulam no meio social” (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2012, p. 62).

Desta forma, um episódio específico envolvendo o filho de Marco Aurélio é exemplo dos estereótipos que permeavam o Brasil do final da década de 1980: seu filho Tiago era um rapaz sensível, fã de música clássica e tímido, o pai chega a pagar para uma garota de programa fingir interesse por ele, com o intuito de “levá-lo para o caminho certo”. Este é mais um exemplo do machismo de Marco Aurélio, que, sem nenhuma índole, faz questão de debochar de qualquer atitude considerada diferente do que ele crê ser “normal”. A sequência de cenas em que Tiago se envolve com a pessoa contratada pelo pai e descobre a verdade em seguida é interessante para discutirmos questões como a objetificação do sexo e da mulher, assim como a dificuldade de um pai entender que o filho pode ter uma sexualidade diferente da sua. Tiago logo depois conhece a jovem Fernanda, com quem começa a namorar. A guinada dos autores pela escolha sexual do personagem diminuiu a tensão entre pai e filho; acredito que, se o caminho tivesse sido diferente, o debate poderia ser bem mais interessante.

Felizmente, a ficção da telenovela nos anos seguintes à *Vale Tudo* trouxe, ainda que de maneira tímida em determinados momentos, grandes avanços ao trabalhar a aceitação e mostrá-la para telespectadores tão diversos – muitas vezes levando a informação ainda inexistente para algumas camadas sociais e/ou regionais.

Nesse sentido, as telenovelas têm constituído um importante material para os estudos das Ciências Sociais. No domínio da Psicologia, embora não seja uma temática muito investigada, é reconhecida como um campo aberto para a compreensão do modo como as subjetividades são construídas e apresentadas ao telespectador. De maneira semelhante, interessa à Psicologia a questão dos contextos desenvolvimentais e da cultura como circunscritora de momentos e percursos possíveis. Apesar dos conteúdos ficcionais, os enredos acabam sendo circunscritos em torno daquilo que é possível ser retratado, daquilo que pode ser comunicado em um dado momento e para determinado público. (SCORSOLINI-COMIM; SANTOS, 2012, p. 59) .

Mesmo que de maneira tímida ou até mesmo inadequada para o momento atual, *Vale Tudo* foi uma novela icônica que mostrou os preconceitos com a homossexualidade, com pessoas viciadas (a personagem Helena Roitman era mais uma vítima de Marco Aurélio e ao longo da trama luta contra o alcoolismo, em uma importante campanha que mostrou como funcionava o AA),⁴¹ além do preconceito de classe.

⁴¹ As reuniões de que a personagem participa são muito bem retratadas e se baseiam em reuniões do próprio AA; no final da trama, vê-se a personagem rumo ao sucesso de seu tratamento, processo que só aconteceu quando admitiu ser dependente, após relutar toda a novela em assumi-lo, por vergonha.

6. Considerações finais

Tal qual uma telenovela, creio que o final deste trabalho é aberto – de acordo com o que o leitor preferir. Afinal, como já dito na introdução, tomamos aqui o conceito de Italo Calvino, sua definição de um clássico literário voltada para um produto televisivo: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 11). Fecho este trabalho com questões em aberto que, provavelmente, conduzirão a outras. Calvino especifica que uma obra clássica, quando lida novamente, sempre terá algo novo a dizer, tal como acredito que possa acontecer com as reprises de *Vale Tudo* – cuja relevância, ao longo de 32 anos, é ainda evocada por mostrar o descaso político e os problemas éticos estruturais do país, reafirmando sua relevância⁴² ao longo do tempo.

Em suas reprises, como mostramos na seção 4, a novela despertou o interesse de novas gerações e – mesmo sendo uma narrativa de folhetim, não documental – apresentou aquele Brasil recém-saído da ditadura. Contudo, a impressão mais marcante é o sentimento de atualidade na temática central: a falta de ética como característica da sociedade brasileira, especialmente no âmbito político e empresarial. Se em 1988 nem todo brasileiro que assistia à novela sabia a função de um doleiro, em 2018, na comemoração dos trinta anos da trama, após o episódio em que o doleiro pessoal do empresário corrupto Marco Aurélio é preso, logo vieram comparações com fatos reais recentes envolvendo políticos e seus doleiros

⁴² No dia 21 de maio de 2020, o jornal *Estado de Minas* usa a logo de *Vale Tudo* para fazer uma capa/montagem em que cita novelas icônicas da memória nacional com o intuito de expressar a realidade brasileira, algumas vezes inacreditável, tal como uma ficção televisiva.



presos; escândalos que, de tão ousados, pareciam ficção. Em reportagem da revista *Isto É*, de 20 de maio de 2018, a revista se propôs a explicar para o brasileiro o que significa um “doleiro particular” em meio aos escândalos envolvendo políticos e grandes empresários brasileiros.

Se compararmos a premissa do autor Dominique Wolton, na obra *Elogio do grande público – uma teoria crítica da televisão*, em que cita a televisão como uma das fontes de educação no Brasil (WOLTON, 2006), ao leitor médio da revista *Isto É*, poderemos facilmente descobrir que a televisão segue, ainda em 2018, como grande meio de informação do brasileiro, muito mais que uma revista cujo público tem 74% de seus leitores na Classe AB.⁴³ Cabe ressaltar que aqui estou comparando uma telenovela de 1988 – e todo o seu alcance e importância já comprovados através de uma extensa bibliografia – a uma revista semanal em 2018, época em que temos uma grande gama de informações disponíveis em diversas plataformas, com destaque para os meios digitais, que propagam a informação com uma rapidez impensável à época de *Vale Tudo*. Ainda assim, a capacidade da TV Globo de alcançar um grande público e ser fonte de informação e entretenimento é notável, especialmente quando se propõe a contar, narrar, momentos históricos através de sua ficção.

A telenovela dá sinais de que ainda pode levar para o grande público temas e histórias que ajudam a compreender o Brasil, como em *Lado a Lado* (2012), que criou uma narrativa ficcional baseada em um período e foi considerada uma aula de história por muitos espectadores, mostrando um outro lado, até então pouco explorado na televisão:

um dos méritos desta novela foi o de mostrar a vida dos negros, seu modo de viver, o compartilhamento do espaço urbano com os demais membros da sociedade na capital do Brasil, enfim o seu dia a dia com as questões raciais, tudo isso abordado de forma bem mais próxima à realidade do que costuma ser visto em novelas. Isto porque sua narrativa foi construída ao longo de toda a trama sob o ponto de vista dos seus protagonistas, que neste caso são os pobres, os excluídos, os negros. *Lado a Lado* reconstrói o fato histórico através do olhar do povo que conta a história vivida, seus protagonistas que fazem parte das classes menos favorecidas da sociedade de ontem e de hoje, trazendo para a atualidade essas discussões. (BACCEGA; MELLO; BARRETO, 2014, p. 3).

⁴³ Disponível em: http://www.editora3.com.br/downloads/2019/midiakit_istoe.pdf. Acesso em: 16 fev. 2020.

Tanto *Lado a Lado* (2012) quanto *Vale Tudo* (1988) são exemplos de como a televisão pode contar parte da história, sem perder sua característica principal que é o entretenimento baseado em uma história ficcional. Contudo, a partir do momento em que o autor se propõe a contar, dentro de sua ficção, alguma história, ele está, sim, educando de certa forma seu telespectador. Temos diversos exemplos de obras que fizeram campanhas dentro das novelas; só a título de exemplo (são muitas para listarmos aqui), temos a campanha de doação de órgãos em *De Corpo e Alma* (Glória Perez, 1992), que na época despertou a atenção do brasileiro para o tema.

Em poucas palavras, a televisão é hoje, nas democracias, uma questão tão importante quanto a educação, a pesquisa, a saúde e a defesa. Agora sabemos, com meio século de experiências e de pesquisas, que ela não “manipula” necessariamente as consciências. [...] No que concerne especificamente ao Brasil, podemos dizer que resta à força da TV Globo fazer a ligação entre três dimensões essenciais: o passado e o presente; as classes sociais; a identidade nacional. Na medida em que ela chegar a manter uma tensão entre estas três dimensões, continuará sendo um laço social. (WOLTON, 2006, p. 166).

A relação da telenovela com o passado, o presente e o futuro de nossa identidade nacional fica mais evidente quando existe um distanciamento entre o tempo narrativo da trama. *Vale Tudo* citou – dentro da sua história – o cotidiano de parte dos brasileiros, assim como fatos importantes que aconteciam naquele ano. Em 1988, os brasileiros acompanhavam pelos meios de comunicação a elaboração do texto da nova constituição, promulgada em 5 de outubro; foi a mais abrangente em termos de direitos aos brasileiros: “Seu texto permitia a participação de analfabetos e de menores a partir de 16 anos nas eleições e, também, foi a primeira a incluir um capítulo inteiramente voltado para regular as questões indígenas” (SANDRONI, 2007, p. 521).

E, ao inserir dentro da trama o tema das mudanças sociais que aconteceriam no país com a constituição, os autores de *Vale Tudo* informavam – pela via da ficção – os direitos que muitos ainda não tinham tido a oportunidade de compreender.

A força da televisão está no religamento dos níveis de experiência individual e coletiva. Ela é a única atividade a fazer a ligação igualitária entre ricos e pobres, jovens e velhos, rurais e urbanos, entre os cultos e os menos cultos. Todo mundo assiste à televisão e fala sobre ela. Qual outra atividade hoje é tão transversal? Se a televisão não existisse, muita gente sonharia em inventar um produto capaz de reunir tantos públicos. Sua importância é, portanto, tão grande política quanto socialmente. (WOLTON, 2006, p. 16).

Apesar de considerar a trama de *Vale Tudo* atual, acredito que, se tivesse sido escrita hoje, muitas das frases históricas proferidas pela vilã Odete Roitman não soariam tão repugnantes e caricatas de uma elite preconceituosa e corrupta: a nossa realidade e as muitas denúncias que vieram depois da década de 1980, de certa forma, deixaram Odete uma personagem mais crível com a realidade vista nos telejornais e meios impressos. Creio que, muito provavelmente, os diálogos sobre corrupção e política não teriam o mesmo impacto, visto que a nossa realidade atual ultrapassou os limites da realidade no que tange aos casos que circulam no noticiário sobre a corrupção sistêmica dos políticos brasileiros.

A banana de Marco Aurélio, cena aclamada em diversos livros que contam a história da teledramaturgia, segue atual; nos noticiários todos os dias podemos encontrar exemplos de empresários que exploram recursos públicos, enriquecendo com a corrupção. Em 1988, a cena torna-se emblemática, mas creio que, em 2020, ela é inocente e cotidiana diante das mazelas que entramos na falta de ética da relação entre o público (o Poder Executivo) e o privado (as empresas). A promiscuidade dessa relação ainda é tema na nossa teledramaturgia, porém falar sobre o assunto ao final de um longo tempo de censura e ditadura militar foi um marco. É necessário lembrar todo o tempo que não estamos falando de uma telenovela produzida depois dos escândalos do governo Collor (1992) ou da recente Lava Jato, que levou ao conhecimento do público diversos crimes cometidos por políticos em conjunto com grandes empresários.

Essa ressalva, a título de conclusão, explica a importância da cena trinta anos depois; ao ser revista, infelizmente, ela demonstra como se constituiu (ou como não se constituiu) o sentimento de nacionalidade por parte da elite, que aqui só pretende lucrar, sem nunca pensar em um real projeto de nação, constituída de educação e oportunidades para todos os brasileiros. Enquanto escrevo estas considerações, por exemplo, assisto a uma cena da novela que está no ar na Rede Globo, *Amor de Mãe* (2020), onde o personagem Álvaro (Irândhir Santos), um empresário inescrupuloso, brada:

A gente precisava do terreno da escola e o Secretário de Educação não ia liberar se eu não molhasse a mão dele. É simples! Agora, não fui eu quem criei este jogo, o sistema já estava estabelecido quando eu cheguei. Você sabe que aqui no Brasil só

funciona assim. [...] é que agora não se pode falar mais nada no celular nesse país, que já vai para os jornais. Um absurdo isso!⁴⁴

Tal diálogo praticamente desenha como funcionam os esquemas ilícitos por trás de decisões do âmbito público e político. Esse “didatismo” de *Amor de Mãe* (2020) me lembra em muitas ocasiões alguns diálogos de *Vale Tudo* (1988). Uma das percepções que tive ao me debruçar sobre a obra tida como recorte desta tese – e, pelo que pude ver em textos e entrevistas de Gilberto Braga, foi uma percepção correta – foi a de que os autores se estendiam em determinados diálogos, expondo temas como ética e sentido de nacionalidade. A cena do primeiro episódio, que transcrevo na íntegra na seção 4, quando Maria de Fátima brada que o Brasil é um país onde todos querem “se dar bem”, onde ninguém respeita as leis, explica resumidamente o cerne da obra. Para a personagem, os conceitos de dignidade, princípio e honra são abstratos, ela representa o lado da trama que não se preocupa em praticar suborno ou outros crimes que prejudicam o país, são práticas já normatizadas. O outro lado é representado por seu avô, que acredita na honestidade como o caminho para o crescimento do país, e termina a cena afirmando que “princípio, dignidade e honra não são palavras abstratas” (VALE..., 2014, DVD 1).

O fato de considerarmos culturalmente certos hábitos brasileiros que seriam impensáveis em outros países permeou diversas leituras na concepção deste trabalho. Ademais, a experiência de participar como aluna de dois cursos ministrados pelo antropólogo Roberto DaMatta me ajudou a compreender, de maneira mais profunda e embasada por clássicos que lemos em aula, muitos diálogos de *Vale Tudo* sob o ângulo da formação ética brasileira. Com DaMatta, lendo em aula obras clássicas de nossa ficção, tais como *Memórias de um Sargento de Milícias* (de Manuel Antônio de Almeida, 1854), *O Cortiço* (de Aluísio Azevedo, 1890) e *A Teoria do Medalhão* (de Machado de Assis, 1881), e tendo sua visão aguçada de quem se dedicou a pensar o “jeitinho brasileiro”, tive a certeza de que, desde a concepção de um projeto de nação, o brasileiro já tinha dificuldades em discernir certo e errado, público e privado, dentre outros valores que ajudam a conceber uma nação baseada em valores – onde não é necessário ter leis para tudo. O que vemos historicamente é: cobramos do Estado, representado por seus políticos, uma ética e uma forma de conduzir o país que muitas vezes não trazemos

⁴⁴ Diálogo transcrito de episódio exibido no dia 28 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8273954/programa/>.

para nossa vida privada.

Seja simplesmente furando uma fila para um exame por meio de um conhecido no hospital público ou dando dinheiro para um guarda ao atravessar um sinal vermelho, temos no senso comum a sensação de que estes deslizes éticos não são tão graves quanto o deputado que desvia dinheiro público. E *Vale Tudo* trata disto com muita clareza. A personagem Raquel – considerada uma figura inexistente de tão correta – explica em uma cena para seu namorado que os exemplos que dei acima (suborno, corrupção, não importa em que âmbito) são formas erradas de conduzir os atos cotidianos.

A necessidade de mais ética e honestidade para que o Brasil possa crescer moral e economicamente, como a debatida na ficção, mostrou-se, ao longo do tempo entre a estreia da trama e o momento em que finalizo este trabalho, uma utopia ainda distante. Se, por um lado, aumentaram as denúncias e condenações dos chamados crimes do colarinho branco, assim como se tornou possível o cenário em que políticos são presos (impensável em outros momentos históricos), por outro, crescem a cada dia a quantidade de tentativas de burlar o sistema e os crimes oriundos de uma classe cercada de privilégios políticos e econômicos.

Por fim, é importante ressaltar que foi uma tarefa árdua revisitar o Brasil que vivia uma ditadura militar, no atual momento em que o país tem uma forte presença de militares e militantes da extrema direita, que em muitos momentos citam e fomentam a volta de um passado em que a liberdade e a democracia não tinham espaço. Também é importante reiterar – como constatado em minha pesquisa de mestrado e de doutorado – a importância da construção de uma cultura narrativa brasileira como a telenovela, mesmo que sem as audiências e a atenção de seus “anos de ouro”. No cenário atual de diversidade de canais e programas, tanto na televisão quanto em outras plataformas, este produto audiovisual segue como uma das melhores narrativas culturais ao mostrar a nossa sociedade. Um produto popular e notadamente uma forma de contar nossa história, a telenovela faz parte de nossa cultura e ainda fará durante muito tempo.

No jornal *Folha de S.Paulo* do dia 19 de janeiro de 2020, o sociólogo e crítico de TV Maurício Stycer escreveu um artigo com o seguinte título: *O Brasil de 2020 grita nas novelas*. No texto, ele fala sobre as novelas que estão no ar no momento em que finalizo este trabalho: *Bom Sucesso*, de Rosane Svartman e Paulo Halm, e *Amor de Mãe*, de Manuela Dias. Ambas as obras estão sendo muito comentadas e

elogiadas pela crítica especializada em televisão pela capacidade de mostrar, corajosamente, a realidade atual do país. O vilão de *Bom Sucesso* replica termos usados pelo governo e por seus apoiadores em uma cena: “ao festejar o golpe criminoso que pôs a editora em suas mãos, Diogo disse ao patriarca Alberto (Antônio Fagundes): ‘Sou um homem de princípios e sentimentos cristãos’” (STYCER, 2020). Diogo (Armando Babaioff) é o grande vilão da trama e – corajosamente – os autores colocam na fala do personagem diversas referências ao posicionamento retrógrado e conservador do governo da época de sua exibição. Com certeza, a cena será lembrada futuramente como uma das maneiras de contar a história política de seu tempo narrativo.

Em 1989, Cassiano Gabus Mendes utilizava o mesmo artifício na novela *Que Rei Sou Eu?*. Ousada para a época (o autor esperou anos para ter a trama aprovada pela emissora, que temia o estranhamento de uma história que se passava entre monarquias e castelos), lembro-me das referências ao momento em que vivíamos e dos diálogos entre a rainha e seus conselheiros, sempre com alguma referência aos políticos da época. *Que Rei Sou Eu?* estreou em fevereiro daquele ano, na faixa das 19h, e terminou na época das primeiras eleições diretas para presidente depois da ditadura militar, seu autor não deixou de registrar a importância do momento na cena final da trama, onde admite o que já sabiam os seus espectadores: o reino de Avilan era o Brasil, com o personagem de Édson Celulari, que vivia o revolucionário Jean Pierre, bradando: “Ninguém mais vai explorar o trabalho do pobre, agora quero que gritem comigo: viva o Brasil!” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 144).

O Brasil de *Bom Sucesso* (2019-2020) é bem diferente do de três décadas atrás, quando *Que Rei Sou Eu?* se tornaria uma das obras de referência no estudo da teledramaturgia do final da década de 1980 e das mudanças políticas – com ensejos de todos os lados por novos tempos, por um Brasil diferente e mais igualitário. Quem viveu aqueles anos, em sua maioria, mesclava a esperança no futuro com o medo de que nada mudasse com um governo democraticamente eleito. Infelizmente, o tom de esperança em uma mudança na política e em um país com menos desigualdade social, visto no último episódio de *Que Rei Sou Eu?*, não foi realizado. Com a eleição de Fernando Collor de Mello e os escândalos posteriores de seu governo, mais uma vez o brasileiro percebe que o patrimonialismo e a política de estamento, tão arcaicos em sua definição, ainda podem ser vistos com

práticas que deixam pouco espaço para a esperança que reinava na década de 1980.

Se *Vale Tudo* foi crítica do início ao fim, por outro lado, como Gilberto Braga afirmou diversas vezes em entrevistas ao longo destes anos, ela era também um desejo de mudança, era o Brasil escancaradamente falido eticamente em suas instituições, mas que tentava se reinventar, tal como na cena do último capítulo, quando o personagem Ivan diz que o brasileiro votou melhor nas últimas eleições e ele tem esperança de viver em um país onde não seja certo nem comum dar dinheiro para o guarda de trânsito. Seu personagem é um dos que mais transforma seu modo de pensar dentro da trama; se no início ele achava normal e aceitável algumas práticas de ética duvidosa para obter sucesso, no final, após ser preso por crime do colarinho branco e escrever, no seu tempo recluso, o livro *Vale tudo*, é dele (e surpreendentemente não da eterna incorruptível Raquel) o discurso de esperança.

Voltando para 2020, para a novela das 21h, *Amor de Mãe* também leva para a tela uma reflexão sobre a realidade social, tal como na cena em que mostrou uma professora vítima de bala perdida tentando proteger seus alunos em meio ao fogo cruzado em uma comunidade do Rio de Janeiro. A questão apontada pelo colunista Maurício Stycer nos leva a refletir e coaduna com minhas percepções sobre o universo da telenovela brasileira:

Em momentos como esses, das duas novelas, o entretenimento alcança uma outra dimensão. A falta de sutileza dos diálogos, com um pé na militância, pode incomodar alguns. É um risco. Mas há situações e temas que, dada a urgência e o desejo oficial de negá-los, não podem ser ignorados. (STYCER, 2020).

Não é por acaso que o tom de militância na novela *Amor de Mãe* tem incomodado alguns espectadores. Comentários retirados da rede social Twitter, em resposta ao artigo de Stycer, denotam o incômodo com a realidade vista na televisão: “cenas muito fortes”, “uma realidade desnecessária em uma hora que quero apenas entretenimento”. Ao mostrar, por exemplo, o cotidiano de uma escola pública no Rio de Janeiro e uma cena de tiroteio com os alunos na linha de frente do ataque, talvez muitos espectadores assíduos de telenovela possam se sentir desconfortáveis. A verossimilhança com a vida noticiada pelos telejornais molesta por não permitir que se desvie a atenção das injustiças sociais que acontecem diariamente. É quando a cena incômoda invade o lazer daqueles que prefeririam ver o Brasil ou o Rio de Janeiro idílicos, como cenários ficcionais.

A ficção, como nos diz Howard Becker, fala da realidade. Fala não por ser espelho, mas por trazer uma reflexão sobre o mundo que nos afeta, muitas vezes, mais do que o próprio noticiário. Ao representar uma elite sem escrúpulos, a telenovela *Vale Tudo* expõe um “calcanhar de Aquiles” brasileiro. E é essa constatação que deflagra o incômodo. Essa também é a razão para trazer o enredo de uma ficção lançada há mais de três décadas para o centro da cena política nacional como um clássico, que permite reler o contemporâneo. Em alguns momentos históricos específicos, e aqui eu não me coloco como uma ingênua que crê em um produto sem posicionamento e fins políticos, a telenovela brasileira foi crucial para levar ao grande público o debate sobre as mazelas de nossa sociedade.

Fico todo o tempo, ao assistir *Amor de Mãe*, me perguntando como seria a sua audiência se ainda estivéssemos vivendo na década de 1980, se o brasileiro tivesse disponíveis apenas oito canais de televisão, tal como na época de *Vale Tudo*, como seria seu impacto e a proporção que os temas abordados tomariam não apenas nas casas dos telespectadores, mas nos jornais e demais meios de comunicação? Em tempos de uma programação de entretenimento tão fragmentada, percebo que a telenovela ainda ficará por muito tempo responsável por levar entretenimento e – por que não? – consciência da realidade brasileira para uma grande parte da população. Contudo, o produto televisivo está longe do engajamento visto três décadas atrás.

Reafirmo, porém, que estudá-lo me mostrou o quanto ele pode gerar reflexão como uma narrativa histórica de nossa sociedade, dos nossos hábitos – que vão desde a moda nas ruas e do consumo de bens materiais até as mudanças no modo de viver e de agir –, podendo ser considerado um documento histórico nacional que merece todo o respeito devido por se tratar de nosso mais popular produto de ficção, voltado especificamente para nosso povo e nossa cultura. Como bradou Cazuza na letra da música tema de abertura de *Vale Tudo*:

Não me convidaram pra essa festa pobre que os homens armaram para me convencer.
A pagar sem ver toda essa droga que já vem malhada antes de eu nascer.
Não me ofereceram nem um cigarro.
Fiquei na porta estacionando os carros.
Não me elegeram chefe de nada...

Me pergunto o quanto muitos brasileiros, especificamente aqueles que possuem acesso a privilégios básicos em uma sociedade tão desigual, prefeririam que a novela, um tradicional produto de entretenimento nacional, não mostrasse os invisíveis que ficam a estacionar os carros, aqueles cantados por Cazuza, que não são eleitos chefe de nada, que não são subornados. Tal como na obra que aqui estudei, entretanto, estes brasileiros não apenas existem, mas pedem por um país melhor para todos.

7. Referências bibliográficas

10% mais ricos contribuem para mais da metade do índice de desigualdade no país. **Ipea Notícias**, 19 set. 2018. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34236. Acesso em: 3 mar. 2020.

3ª CHAMADA de *Vale Tudo* no Viva (2018). 2018. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Paulo Borges. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmsUy9wcCzM>. Acesso em: 28 jan. 2020.

A REDENÇÃO de Cam. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Verbete da enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

ABREU, Alzira Alves de (org.). **A democratização no Brasil – atores e contextos**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

ALENCAR, Mauro (adapt.). **Vale Tudo** – Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Leonor Bassères. São Paulo: Ed. Globo, 2008. (Coleção Grandes Novelas).

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira – panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

ALENCAR, Mauro. **A telenovela como paradigma ficcional da América Latina**. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., Rio de Janeiro, 2005. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

ALMEIDA, Ana Paula Gonçalves. **Identidade nacional e nação: o Brasil e o brasileiro de O Cortiço**. Rio de Janeiro, 2017. (Trabalho de conclusão do curso da disciplina Representações do Brasil, ministrada pelo professor Roberto DaMatta).

ALMEIDA, Ana Paula Gonçalves. **Sentidos de ser carioca: relações de identidade e consumo na revista Canal Extra**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero**. São Paulo: EDUSC, 2003.

AMARAL, Zózimo Barrozo do. Recorde. **Jornal do Brasil**, caderno B, 19 nov. 1988.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil – o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. Chuvas de verão: “antagonismos em equilíbrio” em *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil** – 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 198-211.

AS FRASES mais marcantes de Odete Roitman. **O Globo**, 5 set. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/as-frases-mais-marcantes-de-odete-roitman-23042048>. Acesso em: 5 set. 2018.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2016.

BACCEGA, Maria Aparecida; MELLO, Felipe Corrêa de; BARRETO, Rosana Grangeiro. História, ficção e realidade: a novela Lado a Lado e seu olhar sobre questões históricas brasileiras. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE INVESTIGADORES DA COMUNICAÇÃO, 12., Lima, 2014. **Anais eletrônicos** [...]. Lima: PUCP, 2014. Disponível em: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Felipe-Correa.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2020.

BACCEGA, Maria Aparecida; TONDATO, Marcia Perencin. **A telenovela nas relações de comunicação e consumo – diálogos Brasil e Portugal**. São Paulo: Paco Editorial, 2013.

BALBINO, Jéfferson. **A identidade social brasileira na teledramaturgia: um estudo sobre a telenovela Vale Tudo**. In: XV Encontro regional de História, Curitiba, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1468077890_ARQUIV_O_AIdentidadeSocialBrasileiranaTeledramaturgia-NOVOTRATAMENTO.pdf. Acesso em: 14 ago. 2019.

BALLESTEROS, Cecilia. “No Brasil é a sociedade que serve ao Estado e não o oposto”. **El País**, São Paulo, 9 fev. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/09/politica/1391978110_074816.html. Acesso em: 20 mar. 2020.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Ed. USP, 2002.

BARBOSA, Lívía. **O jeitinho brasileiro**: a arte de ser mais igual do que os outros. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2010.

'BEBÊ a Bordo' volta ao ar 30 anos após sua estreia. **O Tempo**, 15 jan. 2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/bebe-a-bordo-volta-ao-ar-30-anos-apos-sua-estreia-1.1562631>. Acesso em: 8 jan. 2020.

BECKER, Howard S. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENZAQUEN, Ricardo de Araújo. Chuvas de verão: “antagonismos em equilíbrio” em Casa-Grande e Senzala de Gilberto Freyre. *In*: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil** – 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERGAMO, Mônica. O sucesso de negros incomoda no Brasil, diz Zezé Motta. **Folha de S.Paulo**, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2018/07/o-sucesso-de-negros-incomoda-no-brasil-diz-zeze-motta.shtml?origin=folha>. Acesso em: 11 dez. 2019.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil** – 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRAGA, Cíntia. **Vale tudo? A representação do primeiro casal lésbico da telenovela brasileira**. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 12., 2010, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Intercom, jun. 2010.

BRAGA, Gilberto. **Anos Rebeldes** – os bastidores da criação de uma minissérie. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ed. Contexto, 2017.

BUCCI, Eugênio (org.). **A TV aos 50** – criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMINHA, Marina. A teledramaturgia juvenil brasileira. *In*: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil** – do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas – o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil – o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARVALHO, Luiz Maklouf. 1988: segredos da constituinte – os vinte meses que agitaram e mudaram o Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CARVALHO, Sheila Abadia Rocha; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. Raça e gênero na formação da nação brasileira. *In*: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16., Campinas, 2007. **Anais eletrônicos** [...]. Campinas: Unicamp, 2007. Disponível em: http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss10_05.pdf. Acesso em: 4 mar. 2017.

CASTRO, Thell de. Roberto Marinho, Rambo, Casa dos Artistas e mais: as 6 maiores tretas de Silvio Santos com seus concorrentes. **TV História**, 27 abr. 2020. Disponível em: <http://tvhistoria.com.br/NoticiasTexto.aspx?idNoticia=2371>. Acesso em: 27 abr. 2020.

CHAMADA Vale Tudo (canal Viva - 2018). 2018. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal irn14. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=seeZ-TZ7L3Q>. Acesso em: 28 jan. 2020.

COHN, Gabriel. Prefácio. *In*: FAORO, Raymundo. **Os donos do poder – formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Ed. Globo, 2012.

COSTA, Roberth. Isso a Globo não mostra: Fantástico ‘cutuca’ a Vale ao mostrar Brasil afundado em lama. **Bhaz**, 4 fev. 2019. Disponível em: <https://bhaz.com.br/2019/02/04/isso-a-globo-nao-mostra-vale>. Acesso em: 2 abr. 2019.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DAPIEVE, Arthur. **BRock** – o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Ed. 34, 2015.

DECADÊNCIA – capítulo 1. 2013. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal Bete P. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEdt5dpUY5E>. Acesso em: 9 dez. 2019.

DEZ expressões racistas que você fala sem perceber. **Veja**, 20 nov. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/videos/em-pauta/dez-expressoes-racistas-que-voce-fala-sem-perceber/>. Acesso em: 14 out. 2019.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO. v. 1 – Programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

FADUL, Anamaria. Telenovela e família no Brasil. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, n. 34, p. 13-39, 2000.

FAORO, Raymundo. **A República em transição – poder e direito no cotidiano da democratização brasileira** (1982 a 1988). Rio de Janeiro: Record, 2018.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder – formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Ed. Globo, 2012.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil**. São Paulo: Global, 2008.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERREIRA, Dirceu Franco. **Emílio Garrastazu Médici**: os anos de chumbo e o “milagre econômico”. São Paulo: Ed. Folha de S.Paulo, 2019a. (Coleção Folha A República Brasileira: 130 anos, v. 19).

FERREIRA, Dirceu Franco. **Ernesto Geisel**: distensão e abertura política. São Paulo: Ed. Folha de S.Paulo, 2019b. (Coleção Folha A República Brasileira: 130 anos, v. 20).

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo da Nova República**: da transição democrática à crise política de 2016 – Quinta República (1985-2016). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. (Coleção O Brasil Republicano, v. 5).

FIGUEIRA, Sérvulo A. **Uma nova família?** O moderno e o arcaico na família de classe média brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FIUZA, Silvia Regina (org.). **Autores**: história da teledramaturgia. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2008. 2 v.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. São Paulo: Global Editora, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso**. São Paulo: Global Editora, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006. (Série Princípios, n. 207).

GASPAR, Gabriel Rocha; OLIVEIRA, Vanessa. Apresentação. **In: De bala em prosa** – vozes da resistência ao genocídio negro. [s.l.]: Ed. Elefante, 2020.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GEERTZ, Clifford. **O saber local** – novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2014.

GLOBO, Memória. **Guia Ilustrado da TV Globo: Novelas e Minisséries – Memória Globo**. São Paulo: Editora Jorge Zahar, 2010.

GOMES, Angela Maria de Castro. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GONTIJO, Silvana. **A voz do povo** – o Ibope do Brasil. São Paulo: Ed. Objetiva, 1996.

GRANGEIA, Mario Luis. **Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GRANGEIA, Mario Luis. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016 – Quinta República (1985-2016)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. (Coleção O Brasil Republicano, v. 5).

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, raça e democracia**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HAMBURGER, Esther. **A construção da verossimilhança nas novelas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

HAMBURGER, Esther. **Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano**. In: NOVAES, Fernando (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 4 v.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado – a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Telenovela e Interpretações do Brasil**. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, 61-86. Editora CEDEC, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JANETE Clair era um burro de carga para trabalhar, diz Gilberto Braga. **Livraria da Folha**, 9 jun. 2010. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/743652-janete-clair-era-um-burro-de-carga-para-trabalhar-diz-gilberto-braga.shtml>. Acesso em: 3 fev. 2020.

KOGUT, Patricia. O fôlego infinito de ‘Vale Tudo’, que está no ar no Viva. **O Globo**, 20 jan. 2019. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2019/01/o-folego-infinito-de-vale-tudo.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.

KORNIS, Mônica Almeida. **A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em *Decadência***. In: ABREU, Alzira Alves de. **A democratização no Brasil – atores e contextos**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. **Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo**. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* (org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2. ed. Editora Alameda, 2007a.

KORNIS, Mônica Almeida. **Televisão, história e sociedade: trajetórias de pesquisa**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007b.

LAMOUNIER, BOLÍVAR (org.). **Ouvindo o Brasil – uma análise da opinião pública brasileira hoje**. São Paulo: Ed. Sumaré, 1992.

LIMA, Amanda; GOMES, Paula. **Não somos da cor do pecado! Capitolina**, 22 nov. 2014.

LIMA, Venício A. de. **Mídia – teoria e política**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

LINHAR, Isaias. Confira qual foi a novela de maior audiência por década na TV Brasileira. **Bastidores da TV**, 6 out. 2017. Disponível em: <https://www.bastidoresdatv.com.br/colunas/confira-qual-foi-novela-de-maior-audiencia-por-decada-na-tv-brasileira>. Acesso em: 23 dez. 2019.

LIPPI, Lúcia de Oliveira. **Seja moderno, seja conservador**. **Revista Estudos Históricos**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 310-316, 1988.

LOBATO, Eliane. **Castello Branco: os militares no poder**. São Paulo: Ed. Folha de S.Paulo, 2019. (Coleção Folha A República Brasileira: 130 anos, v. 17).

LOBATO, Eliane. **João Goulart: o último civil**. São Paulo: Ed. Folha de S.Paulo, 2019. (Coleção Folha A República Brasileira: 130 anos, v. 16).

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. Comunicação e Educação: revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP**, ano IX, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. **Ditadura e futebol: o Brasil e a Copa do Mundo de 1970.** *PolHis*, ano 5, n. 9, p. 232-242, 2012. Disponível em: http://www.historiapolitica.com/datos/boletin/Polhis9_MAGALHAES.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver** – hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

MATIAS, Karina. **Novela 'Vale Tudo' deixa canal Viva na liderança entre as TVs pagas.** Folha de S.Paulo, 17 set. 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2018/09/novela-vale-tudo-deixa-canal-viva-na-lideranca-entre-as-tvs-pagas.shtml>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MATIAS, Karina. **'Vale Tudo' termina com audiência em alta e último capítulo já pode ser visto na internet.** Folha de S.Paulo, 8 fev. 2019. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/02/vale-tudo-termina-com-audiencia-em-alta-e-ultimo-capitulo-ja-pode-ser-visto-na-internet.shtml>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MATTOS, Laura. **Herói Mutilado – Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MELLO, Fernando. **José Sarney e Tancredo Neves: a redemocratização e a Constituição de 1988.** São Paulo: Ed. Folha de S.Paulo, 2019. (Coleção Folha A República Brasileira: 130 anos, v. 22).

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo: produção e exportação.** São Paulo: Summus, 1988.

MÉNDEZ, Chrystal. 18 expressões racistas que você usa sem saber. **Portal Geledés**, 19 nov. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/18-expressoes-racistas-que-voce-usa-sem-saber/>. Acesso em: 9 nov. 2019.

MORATELLI, Valmir. **O que as telenovelas exibem enquanto o mundo se transforma.** Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

MOTA, Lourenço Dantas (org.). **Introdução ao Brasil** – um banquete no trópico. v. 1. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

MOTTER, Maria Lourdes. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 64-74, 2004.

NEY Latorraca relembra o personagem Barbosa. 2018. 1 vídeo (5 min). **Programa Conversa com Bial**. Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com->

bial/episodio/2018/10/04/videos-de-conversa-com-bial-de-quarta-feira-03-de-outubro.ghhtml. Acesso em: 20 jan. 2020.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito de marca**. São Paulo: Ed. Edusp, 1998.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

OLIVEIRA, Vanessa *et al.* **De bala em prosa**: vozes da resistência ao genocídio negro. São Paulo: Elefante, 2020.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRIORE, Mary del. **Histórias da gente brasileira**. v. 4 – República. Testemunhos (1951-2000). São Paulo: LeYa, 2019.

RAMOS, Lázaro. **Na minha pele**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RECONDO, Léonor de. **Ponto Cardeal**. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

REIS, Daniel Aarão (org.). **Modernização, ditadura e democracia**: 1964-2010. v. 5 – História do Brasil nação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, Armando. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Matrix, 2017. 2 v.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro** – artistas da revolução do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

RONSINI, Veneza V. Mayora. **A crença no mérito e a desigualdade** – a recepção da telenovela no horário nobre. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RUFFATO, Luiz. **Sabe com quem está falando?** Contos sobre corrupção e poder. Rio de Janeiro: Ed. Língua Geral Livros, 2012.

SACRAMENTO, Igor. **Dias Gomes**: um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. São Paulo: Pedro & João Editores, 2015.

SANDRONI, Cícero. **180 anos do Jornal do Commercio**: 1827-2007 – de D. Pedro I a Luiz Inácio Lula da Silva. Rio de Janeiro: Quorum Editora, 2007.

SANT'ANNA, Pietro. **João Figueiredo: o fim da ditadura militar**. São Paulo: Ed. Folha de S.Paulo, 2019. (Coleção Folha A República Brasileira: 130 anos, v. 21).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução. *In*: NOVAES, Fernando (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a. 4 v.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário – cor e raça na sociabilidade brasileira. *In*: NOVAES, Fernando (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b. 4 v.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário** – cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; SANTOS, Manoel Antônio dos. Insensatos afetos: homossexualidade e homofobia na telenovela brasileira. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 36, p. 50-66, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/barbaroi/n36/n36a04.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2020.

SECCO, Duh. **Você sabia? Reprise de Vale Tudo figura entre maiores audiências do Vale a Pena Ver de Novo na década de 1990**. **TV História**, 6 nov. 2017. Disponível em: <http://tvhistoria.com.br/NoticiasTexto.aspx?idNoticia=4450>. Acesso em: 13 dez. 2019.

SICILIANO, Tatiana de Oliveira. **Os tipos malandros nas revistas de Artur Azevedo**. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS BRASILEIROS, 14., Rio de Janeiro, 2018. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: BRASA, 2018.

SICILIANO, Tatiana de Oliveira; ALMEIDA, Ana Paula Gonçalves. **O país de “Vale Tudo” mostra a sua cara? Identidade nacional, cultura e telenovela**. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO IBERO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO: COMUNICAÇÃO, DIVERSIDADE E TOLERÂNCIA, 15., Lisboa, 2017. **Anais [...]**. São Paulo: ECA-USP; Lisboa: FCH-UCP, 2018. Disponível em: <http://assibercom.org/ebook-ibercom-2017.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura** – a comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 1996.

STAMPA, Inez; VICENTE, Rodrigues (org.). **Ditadura e transição democrática no Brasil – o golpe de Estado de 1964 e a (re)construção da democracia**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016.

STYCER, Maurício. **O Brasil de 2020 grita nas novelas**. *Folha de S.Paulo*, 19 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2020/01/o-brasil-de-2020-grita-nas-novelas.shtml>. Acesso em: 19 jan. 2020.

STYCER, Maurício. **O escapismo como regra**. *Folha de S.Paulo*, 9 set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2018/09/o-escapismo-como-regra.shtml>. Acesso em: 8 fev. 2019.

SVARTMAN, Rosane. **Televisão em transformação – como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa diante das transformações na espetacularidade, da convergência de mídias e das plataformas interativas**. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

TEIXEIRA, Patricia. Biografia de Zózimo Barrozo do Amaral é lançada em livraria do Rio. **O Globo**, 3 nov. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/11/biografia-de-zozimo-barrozo-do-amaral-e-lancada-em-livraria-do-rio.html>. Acesso em: 16 ago. 2019.

TELA Quente: chamadas de filmes exibidos em 1988. 2017. 1 vídeo (11 min). Publicado por Canal Memórias da TV. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-n7hKcJ3314>. Acesso em: 15 jan. 2020.

TILBURG, João Luís van. **A televisão e o mundo do trabalho**. São Paulo: Paulinas, 1990.

TURNER, Graemer. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Televisão – tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

VALE Tudo. Direção geral: Dennis Carvalho. Intérpretes: Regina Duarte, Glória Pires, Antônio Fagundes, Beatriz Segall, Reginaldo Faria, Renata Sorrah *et al.* Roteiro: Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2014. 13 DVDs (2220 min).

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura** – notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade**: uma experiência de geração. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

VELLOSO, Monica. **Que cara tem o Brasil?** As maneiras de pensar e sentir o nosso país. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VILLAS BÔAS, Glaucia. **Mudança provocada – passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão – tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público** – uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

XAVIER, Nilson. **Almanaque da telenovela brasileira**. São Paulo: Panda Books, 2007.

XEXÉO, Arthur. **Janete Clair: a usineira dos sonhos**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

ZEZÉ Motta relembra racismo por fazer par com Marcos Paulo em novela: 'achincalhavam'. **Extra**, 7 maio 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/zeze-motta-relembra-racismo-por-fazer-par-com-marcos-paulo-em-novela-achincalhavam-22659687.html>. Acesso em: 5 mar. 2020.