



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

ADRIAN DE SOUZA SANTOS

**Representações sociais e políticas de um fenômeno televisivo: *Vale Tudo* (1988)
na disputa pela redemocratização**

Manaus-AM

2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

ADRIAN DE SOUZA SANTOS

**Representações sociais e políticas de um fenômeno televisivo: *Vale Tudo* (1988)
na disputa pela redemocratização**

Dissertação de Mestrado

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História – Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito à obtenção do Título de Mestre em História.
Linha 1: Cultura e representações.

Agência de Fomento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM

Manaus-AM

2026

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

-
- S237r Santos, Adrian de Souza
 Representações sociais e políticas de um fenômeno televisivo: Vale Tudo
 (1988) na disputa pela redemocratização / Adrian de Souza Santos. - 2026.
 157 f. : il., color. ; 31 cm.
- Orientador(a): Glauber Cícero Ferreira Biazó.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa
 de Pós-Graduação em História, Manaus, 2026.
1. Telenovela. 2. Televisão. 3. Redemocratização. 4. Vale Tudo. 5. Nova
 República. I. Biazó, Glauber Cícero Ferreira. II. Universidade Federal do
 Amazonas. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título
-

TERMO DE APROVAÇÃO

Adrian de Souza Santos

Representações sociais e políticas de um fenômeno televisivo: *Vale Tudo* (1988) na disputa pela redemocratização

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História – Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito à obtenção do Título de Mestre em História.
Linha 1: Cultura e representações.

Agência de Fomento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM

Orientador: Prof. Dr. Glauber Cícero Ferreira Biazio

Data: 08/06/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Glauber Cícero Ferreira Biazio (PPGH/UFAM) – Presidente da Banca

Profa. Dra. Emilla Grizende Garcia (DH/UEMG) – Membro Externo

Prof. Dr. Síval Carlos Mello Gonçalves (PPGH/UFAM) – Membro Interno

*Para minha mãe, Lenna Olímpio, que
carinhosamente chamo de “a mulher”.
Obrigado por sempre acreditar em mim,
comentar novelas comigo e nunca ter regulado o
tempo que eu passava na frente da televisão.*

Agradecimentos

Em pouco mais de dois anos de mestrado, posso constatar que esse tempo passou em muitas velocidades diferentes. Fazer as disciplinas parece que passou rápido, a trajetória até a qualificação parece que foi devagar e, depois, percebi que havia sido em um estalo. Nesse percurso de finalizar o texto até a defesa, existiram dias que duraram meses e outros dias que duraram poucos segundos. Em meio a este emaranhado de percepções e sentimentos, agradecer a quem fez parte dessa trajetória é também marcar o que merece ser lembrado.

Merece ser lembrada a minha mãe, que sempre “quis mais” para a minha vida, me incentivando a seguir fazendo o que eu gostava e segurando as pontas em casa. Criar um filho não deve ser fácil, mas desejo que ela saiba que fez isso muito bem. Sou feliz, bonito e bem formado graças ao investimento que ela fez em mim e na minha carreira acadêmica sem medir esforços. É graças a ela que eu posso realizar sonhos e seguir caminhando. Obrigado por lá atrás ter comprado meus primeiros livros para pesquisa, essa dissertação é o resultado de uma mãe que acreditou que a educação mudaria a vida do seu filho.

Merece ser lembrado o meu orientador, professor Glauber Biazo, que em meados de 2018 acreditou que dava para falar de telenovela e Brasil, dando coragem e confiança para um jovem historiador e noveleiro. Se eu tivesse que escolher um momento que mudou definitivamente a minha trajetória acadêmica, sem dúvidas responderia que foi quando ele me ouviu atentamente falar, ainda sem rumo, sobre o que pensava para um projeto de iniciação científica. De lá até este momento, foram três PIBICs e agora um mestrado, muitas conversas, revisões e parcerias. Obrigado por confiar em mim e por ser meu maior referencial do que é ser um bom professor – e orientador.

Merecem ser lembrados os amigos que ouviram horas de áudios, viram apresentações, se alegraram com as minhas conquistas e me apoiaram incondicionalmente neste processo. Sem ordem de importância e sem me alongar muito, pois amo a todos, aqui vão eles: Carlos Eduardo – o Kadu – e Gabriel Cruz, meus grandes companheiros de disciplinas, viagens e eventos acadêmicos. Veridiana e Giovanna, minhas grandes companheiras de discussões sobre cultura, ensino, curiosidades aleatórias e desabafos sobre a vida. Andria, Wallace e Joelma, amigos queridos desde o primeiro período da graduação e que me conhecem das mais diversas formas. Francisco Adriano, doutor e motorista que me ensinou a olhar um copo de mar sempre repleto de esperança. Allan Roque, amigo querido que me mostrou muito sobre novos começos e bons filmes. Dimitri Maciel, companheiro de orientação e pesquisa sobre televisão que me mostrou que não estou sozinho. Não existem palavras para agradecer o apoio que tive. Vocês foram mais

do que essenciais nesta caminhada.

Neste percurso, alguns locais e instituições igualmente marcaram boas memórias e discussões. A universidade pública, gratuita e de qualidade não só me abriu portas, como escancarou todas as janelas também. Sou grato pela oportunidade de ter vivido a UFAM em todos os seus âmbitos, desde a biblioteca até o restaurante universitário, os inúmeros eventos e palestras que assisti, as aulas que me formaram. Minha continuidade nos estudos foi proporcionada pela universidade pública e é um orgulho dizer que sou pesquisador e recebi bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM para produzir conhecimento, fazer pesquisa histórica. Neste sentido, agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas (PPGH-UFAM) e ao Laboratório de História Oral e Audiovisual do Amazonas (LABHORA-AM), bem como a todos os alunos e professores que fizeram – e fazem – parte deste caminho. Ainda, agradeço especialmente ao secretário Jailson Mota por toda gentileza e atenção aos alunos. Nada funcionaria sem as mãos deste santo guerreiro. Se estou aqui hoje e permaneço acreditando no trabalho que faço, é pela influência de vocês. Que continuemos na luta pelos que virão.

Por último, mas não menos importante, lembro que a carreira acadêmica é indissociável da caminhada enquanto pessoa com gostos, crenças, sentimentos e conflitos. Por todo suporte espiritual, acolhimento e ensinamento, agradeço à Casa de Mavambo - Lar de Caboclos e Reino de Exu, aos meus irmãos e irmãs de santo, e à Nelzilane ty Yemonjá, mãe de santo, amiga e professora de História. Em cada sonho e conquista nesta trajetória, há muito do menino que foi curado pela espiritualidade e hoje em dia pode agradecer aos vivos e mortos que me deram forças para seguir. Eu cheguei até aqui, mas não cheguei sozinho.

Celina: *Eu gosto, apesar de tudo, do nosso Brasil.*
Odete Roitman: *Oh, meu amor, eu também gosto, né, acho lindo, uma beleza, mas de longe, só em cartão postal. Essa terra aqui não tem jeito, meu amor, não tem jeito. Esse povo não vai pra frente, as pessoas aqui não trabalham, só se fala em crise, crise, desde que eu me conheço por gente que se fala em crise nesse país. É um povo preguiçoso, só se fala em crise, mas é um povo que- isso aqui é uma mistura de raças que não deu certo, é isso que é o Brasil!*

(VALE Tudo, 1988, cap. 34).

Resumo

A dissertação apresenta os resultados de um estudo em História Cultural sobre a telenovela *Vale Tudo* (1988), escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, exibida de 16/05/1988 à 07/01/1989 na faixa das 20h pela Rede Globo. Com base nas fichas de análise produzidas a partir dos 204 capítulos na obra, o estudo analisa criticamente a construção das personagens, as relações por elas estabelecidas no contexto de expectativas para a Nova República e a incorporação de fatos e eventos ocorridos no universo extradiegético, que possibilitam diálogos, aproximações e identificações com o telespectador. Ao confrontar as alternativas apresentadas na narrativa com interpretações críticas do contexto histórico, torna-se possível promover um diálogo entre ficção e realidade, inserindo *Vale Tudo* (1988) em um Brasil marcado por intensas transformações políticas e sociais. Considerando o contexto de produção e exibição da obra, bem como as intencionalidades dos seus autores, também se evidenciam as diversas mediações que disputavam espaço no interior da trama que se torna cânone na teledramaturgia nacional.

Palavras-chave: Vale Tudo; telenovela brasileira; redemocratização; televisão, Nova República.

Abstract

This dissertation presents the results of a study in Cultural History on the telenovela *Vale Tudo* (1988), written by Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, and Leonor Bassères, broadcast from May 16, 1988, to January 7, 1989, at 8 PM on Rede Globo. Based on analysis sheets produced from the 204 chapters of the work, the study critically analyzes the construction of the characters, the relationships they establish within the context of expectations for the New Republic, and the incorporation of facts and events that occurred in the extradiegetic universe, which allow for dialogues, connections, and identifications with the viewer. By confronting the alternatives presented in the narrative with critical interpretations of the historical context, it becomes possible to promote a dialogue between fiction and reality, placing *Vale Tudo* (1988) within a Brazil marked by intense political and social transformations. Considering the context of the work's production and exhibition, as well as the intentions of its authors, the various mediations that competed for space within the plot that became canon in national television drama are also evident.

Keywords: Vale Tudo; brazilian telenovela; redemocratization; television; New Republic.

Lista de figuras:

Figura 1 - Segundo Mapa Metodológico das Mediações – Mediações Comunicativas da Cultura (1998)

Figura 2 - Cena de Rubinho (Daniel Filho) infartando com o passaporte em mãos

Figura 3 - Conjunto de imagens da vinheta de abertura de *Vale Tudo* (1988)

Figura 4 – Logotipo de Vale Tudo (1988)

Figura 5 - Casa de Bartolomeu e Eunice

Figuras 6 e 7 – Heleninha saindo da clínica de reabilitação

Figuras 8 e 9 - Discussão entre Aldeíde e Marco Aurélio

Figura 10 e 11 – Caracterização de Lucimar antes de ser rica

Figura 12 e 13 – Caracterização de Lucimar após ficar rica

Figuras 14 e 15 – Odete Roitman chorando

Figuras 16 e 17 – Livro de Ivan Meirelles

SUMÁRIO

Sinopse.....	14
Perfil dos personagens	15
Introdução.....	22
CAPÍTULO I – Massas e mídias: contexto histórico e experiência política no Brasil de <i>Vale Tudo</i> (1988).....	39
"Quem manda na TV hoje em dia é o telespectador": as funções da TV e a formação de público especializado no Brasil	51
As lógicas de produção da TV: usos políticos e difusão cultural	59
CAPÍTULO II – “Vale a pena ser honesto em um país onde todos são desonestos?”: Liberalismo e ascensão social em <i>Vale Tudo</i> (1988)	70
A memória nacional mediada pela televisão	70
Os significados históricos de <i>Vale Tudo</i> (1988)	76
Brasil, mostra a tua cara!	86
Democracia limitada e tradição autoritária: o caso de Póvoas	99
Capítulo III – O Brasil na telinha: representações, disputas e antenas na telenovela	111
Entre heranças, oportunidades e contravenção: os caminhos para subir na vida	111
O que matou Odete Roitman?.....	125
Amor, corrupção e regeneração na trajetória de Ivan Meirelles.....	135
Considerações finais	150
Fontes.....	154
Referências bibliográficas.....	154

Sinopse

A presente dissertação tem como fonte e objeto de pesquisa a telenovela *Vale Tudo* (1988), de autoria Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, direção de Ricardo Waddington e Paulo Ubiratan, direção-geral de Dennis Carvalho, direção executiva de Paulo Ubiratan e supervisão de Daniel Filho. Com 204 capítulos ao todo, a trama foi exibida de 16/05/1988 à 07/01/1989 na faixa das 20h pela Rede Globo. Por se tratar de uma extensa narrativa audiovisual, optou-se por primeiramente apresentar a trama e contextualizar seus personagens, a fim de situar e informar o leitor antes do início da análise em si. A sinopse foi construída com base na sinopse original apresentada no processo de censura prévia de *Vale Tudo* (1988), submetido ao Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), e nas informações disponíveis na página da telenovela no site do Memória Globo. Para isso, mesclam-se livremente trechos e descrições apresentadas nos documentos com percepções pessoais do pesquisador, a partir da análise e decupagem dos capítulos. A primeira parte contém um resumo da obra, evidenciando a trama principal e seus desdobramentos. Na segunda, há um perfil geral dos personagens contendo suas características, pares amorosos e demais informações relevantes ao leitor.

Após se divorciar de um conturbado casamento com Rubinho, a protagonista Raquel e sua filha Maria de Fátima vão morar com Salvador em Foz do Iguaçu. Raquel trabalha como guia de turismo e, confortável com o lugar onde vive, não tem ambições para se mudar daquele ambiente. Fátima, gananciosa e interesseira, conhece César em um hotel e planeja se aproximar dele, começando a expressar para a mãe sua vontade de mudar-se para o Rio de Janeiro e se tornar modelo. Quando Salvador morre precocemente, Fátima herda a casa que o avô havia deixado de herança e, sem o conhecimento de Raquel, vende o imóvel e foge com o dinheiro para o Rio de Janeiro. Desesperada e achando que a filha foi enganada, Raquel vai atrás da filha. Nesta trajetória, conhece o administrador de empresas Ivan Meirelles, por quem se apaixona e com quem viverá um conturbado relacionamento. Para ganhar a vida, passa a vender sanduíches na praia com a ajuda do amigo Audálio, conhecido como Poliana, que posteriormente será seu sócio.

Enquanto Raquel batalha para sobreviver honestamente, Maria de Fátima se alia a César Ribeiro, homem mais velho, bonito e mau-caráter que a estimula a seduzir o milionário Afonso Roitman. Afonso é namorado da jornalista Solange Duprat, que acolheu Maria de Fátima quando esta chegou ao Rio, e filho da poderosa empresária Odete Roitman, dona do grupo Almeida Roitman, cujo carro-chefe é a Companhia Aérea TCA. Odete também é mãe de Helena Roitman, mais conhecida como Heleninha, artista plástica frágil e insegura, que sofre com o alcoolismo.

A vilã é conhecida por seu jeito rígido e autoritário com os filhos, manipulando todos ao seu redor. Mora há muitos anos na Europa e odeia o Brasil, ressaltando sempre o quanto é superior por isso. Na diretoria da TCA, tem Marco Aurélio, ex-marido de Heleninha e pai do seu neto, como seu braço direito.

Determinada a se casar com Afonso, Maria de Fátima faz um conchavo com Odete, que pede que a jovem separe Raquel de Ivan, prometendo fazer com que o herdeiro se case com ela. A vilã quer Ivan disponível para se casar com sua filha Heleninha, que saiu há pouco tempo de uma clínica de reabilitação. Maria de Fátima arma e consegue acabar com o relacionamento e a felicidade de sua mãe, que rompe com Ivan, acusando-o de desonestidade. Magoados, Ivan se casa com Heleninha. Fátima também separa Solange de Afonso, que fica livre para se casar com a ambiciosa jovem. No acordo firmado com Odete, Fátima teria direito à fortuna de Afonso após dois anos de casamento. O tempo passa, mas, dois meses antes do prazo, Odete descobre o romance da nora com César Ribeiro, com quem ela própria mantinha um caso. Desmascarada, sem o apoio da vilã, Fátima fica sem nenhum tostão e vai procurar Raquel, agora proprietária de uma cadeia industrial de restaurantes. A mãe, após muitas decepções com a filha, se recusa a ajudá-la.

Vale Tudo (1988) ainda conta com algumas tramas paralelas, dentre elas o romance de Cecília e Laís, casal protagonizado por duas mulheres que vivem juntas há anos e possuem uma pousada em Búzios. Quando Cecília, irmã de Marco Aurélio, morre em um acidente de carro, Laís batalha para ter direito aos bens que as duas construíram e conquistaram juntas. Marco Aurélio, que nunca aceitou o relacionamento, tenta impedir que a viúva fique com a pousada, no que se desdobra uma longa discussão acerca dos direitos de casais homossexuais. Marco Aurélio, personagem próximo à família Almeida Roitman em decorrência do casamento com Helena, também vive um drama pessoal por desconfiar que o filho, Tiago, seja gay. Corrupto, desvia dinheiro da TCA por anos. Ao longo da trama, se casa com Leila, ex-mulher de Ivan.

Perfil dos personagens

Raquel (Regina Duarte): 39 anos, bonita, simpática, inicialmente muito simples, sem traços de vulgaridade e com aversão à "mania de grandeza". Teve um casamento fracassado com Rubinho, um pianista adorável, mas sonhador e pouco preparado para a vida prática. Mãe de Maria de Fátima, com quem terá sempre o conflito básico da novela: honestidade contra desonestidade. Raquel é visceralmente honesta, combativa, defensora dos seus direitos. Acredita que, se todos lutassem pelas suas convicções, o mundo seria melhor. No início da narrativa, após o divórcio, volta a mora em Foz do Iguaçu com a filha e o pai, Salvador, honrado Fiscal da

Receita Federal. Tem um emprego modesto como guia de turismo para suplementar as rendas da família. Quando o pai morre, sua filha aplica um golpe vendendo a casa onde moram e que o avô, com o consentimento da mãe, botou em seu nome, deixando a Raquel com poucos dias para desocupar a casa. Quando tem conhecimento de que Fátima foi para o Rio de Janeiro, Raquel não quer aceitar que a filha foi capaz de tanta maldade, fazendo questão de sempre evidenciar que a menina foi manipulada por alguém e vai para o Rio em busca da filha. Apaixona-se por Ivan, com quem vai viver um difícil romance e disputá-lo com Helena Roitman. Na segunda parte da narrativa, se torna mais rancorosa em relação à filha e, numa certa fase, também em relação a Ivan, que é um homem ambicioso. Raquel tem um grande talento que garante sua ascensão social e econômica na trama: é uma excelente cozinheira. Começa a vender sanduíches na praia para manter-se no Rio, depois passa a ajudar Audálio, com quem abre um restaurante em um clube após ganhar um concurso de culinária. Termina a trama como proprietária e sócia da Paladar, uma cadeia de restaurantes industriais.

Maria de Fátima (Glória Pires): 21 anos, bonita, sonsa, charmosa. Filha de Raquel e Rubinho, é ambiciosa e deseja ascender socialmente a qualquer custo. Apaixonada a novela inteira por César Ribeiro, um cafajeste ao seu nível com quem constrói uma relação de cumplicidade, vai se casar com Afonso Roitman, herdeiro do grupo Almeida Roitman. Tem vergonha da mãe, chegando a contratar uma atriz para apresentar no lugar de Raquel quando vai conhecer a sogra, Odete Roitman. Torna-se cúmplice de Odete, também ajudando Marco Aurélio em troca de favores e dinheiro, separando casais, roubando documentos e enganando Afonso. Tem um filho com César e vende o bebê para um casal estrangeiro, que é impedido por Raquel de sair do país com a criança. Ao final, casa-se com Giovanni, príncipe italiano, em um casamento de facha arquitetado por César. Vai embora do Brasil sem jamais sofrer as consequências pelos seus atos. Seu filho fica no Brasil sendo criado por Raquel.

Odete Roitman (Beatriz Segall): 61 anos, autoritária, forte e sem escrúpulos, desde a morte do marido é a presidenta do grupo Almeida Roitman, cujo carro-chefe é a fictícia empresa de aviação TCA. Mora em Paris há muitos anos, tendo apartamentos em diversas outras cidades, odeia o Brasil, para onde só viaja em casos de extrema necessidade. Começa a participar da trama a partir do capítulo 27, apenas em ligações telefônicas onde só podem ser vistos closes de sua boca e olhos, além de sua voz imponente. Chega ao Rio de Janeiro para resolver algumas questões empresarias no capítulo 29. Acaba ficando hospedada na casa de Celina, sua bondosa irmã, que cuida dos sobrinhos há anos. Tem muitos conflitos com a filha alcoólatra Helena, taxando-a de fraca em diversos momentos. Não admite a ideia de que Afonso, seu filho, queira morar no Brasil e goste do país. Durante toda a trama, manipula e faz o possível para escolher

os parceiros afetivos de seus filhos. É uma mulher arrogante, preconceituosa e que humilha todos que estão em posição inferior. Torna-se amante de César Ribeiro, com quem assume um romance. Odete é assassinada no capítulo 193, contudo, a autora do crime, Leila, só é revelada no último capítulo.

Ivan Meirelles (Antônio Fagundes): 39 anos, bonito, simpático e muito inteligente. Formado em Administração pela Fundação Getúlio Vargas, fica desempregado no início da novela por conta da crise econômica que assola o país, começando a trama em uma complicada situação financeira. Sustenta sua frágil ex-mulher, Leila, e o filho Bruno, além de ajudar o pai, Bartolomeu, em quem muito confia. Não é tão herói e nem bom moço assim. Quando ele e Raquel acham a mala de Marco Aurélio, com 800 mil dólares, Ivan deseja ficar com o dinheiro, enquanto Raquel quer devolvê-lo. Consegue entrar na TCA mentindo. Estava tendo dificuldades para conseguir emprego, por ter um ótimo currículo, e acaba omitindo ser tão bem graduado. Assim, consegue ser aprovado na vaga de operador de telex. Com grande audácia, consegue tornar-se uma peça importante na direção da TCA. Tem grande admiração e amor por Raquel, mas acaba sendo separado dela por uma armação de Odete e Fátima, para que ele se case com Heleninha Roitman. Na parte final da trama, fica com Raquel, é condenado por suborno e fica um ano preso. Escreve seu livro, “Vale Tudo?” na cadeia. Se torna vice-presidente da TCA.

Afonso Roitman (Cássio Gabus Mendes): 28 anos, bonito, simpático, bom caráter, honesto, irmão de Helena, filho de Odete e sobrinho de Celina. Engenheiro formado no exterior, prepara-se para suceder a mãe na direção do grupo Almeida Roitman. Contudo, ao contrário dela, detesta morar no fora do país, apesar de todas as dificuldades do momento, sempre ressalta gostar do Brasil e acreditar em suas potencialidades. Namora Solange, mas acaba se deixando envolver por Maria de Fátima, com quem se casa. Ao descobrir-se traído pela então esposa, separa-se dela e toma coragem para enfrentar a mãe. Termina a trama sendo presidente da TCA e se casa com Solange, descobrindo que Marcinha também é sua filha.

Helena Roitman/Heleninha (Renata Sorrah): Filha de Odete Roitman, irmã de Afonso e sobrinha de Celina. Pintora famosa que não expõe há alguns anos por vir enfrentando uma crise pessoal devido ao alcoolismo. Meiga, bondosa e frágil, ficou um longo tempo internada numa clínica especializada para alcoólatras, com o problema de não poder tomar o primeiro gole (o que acaba acontecendo e a trajetória da personagem é marcada por recaídas). Briga com Marco Aurélio, seu ex-marido, pela guarda do filho, Tiago. Por armação de Odete, acaba se casando com Ivan Meirelles, por quem é profundamente apaixonada, mas tem um casamento infeliz, pois Ivan não a ama. No final, fica com William, que a ajuda a combater a doença e se recuperar.

Marco Aurélio (Reginaldo Faria): 45 anos, empresário, vice-presidente da empresa de aviação TCA. Homem desonesto e duro, subordinado apenas a Odete Roitman, é do tipo que trata mal seus empregados. Durante a trama faz diversos conchavos para benefício próprio, inclusive desviando dinheiro da empresa. É ex-marido de Helena, primo de Renato, irmão de Cecília e pai de Tiago, de quem possui a custódia durante uma parte da trama e constantemente entra em conflito por não concordar com o jeito de ser do filho. Casa-se com Leila e foge no Brasil no último capítulo, após dar um grande golpe na TCA.

Tiago (Fábio Villa Verde): Filho de Helena (Renata Sorrah) e Marco Aurélio (Reginaldo Faria), neto de Odete (Beatriz Segall) e amigo de André (Marcello Novaes). Jovem sensível, criado por um pai autoritário, não tem a menor autoconfiança. É ajudado por Jarbas (Stepan Nercessian) e Ivan (Antônio Fagundes). Se tornará namorado de Fernanda (Flávia Monteiro), com quem começará a descobrir a vida.

César Ribeiro (Carlos Alberto Riccelli): 35 anos, bonito, atlético, sedutor, mas sem qualquer caráter. A grande paixão da vida de Maria de Fátima, com quem tem um caso amoroso que percorre toda a novela. Um casal sem escrúpulos, disposto a tudo para vencer. Foi campeão de surfe nos anos 1970. Depois, modelo fotográfico, carreira na qual já está totalmente queimado, por não ser um bom profissional. Também mantém um caso com Odete Roitman, sendo sustentado e mimado pela vilã.

Celina Junqueira (Nathalia Timberg): Irmã de Odete Roitman (Beatriz Segall). Viúva, mora com os sobrinhos Afonso (Cássio Gabus Mendes) e Helena (Renata Sorrah), os quais adora a companhia. É rica e gente boa, sendo também um porto seguro para o casal Laís e Cecília. Se tornará sócia secreta de Raquel no negócio de restaurantes. Não concorda com as atitudes de Odete e tem sérias desavenças com Maria de Fátima (Glória Pires).

Laís (Cristina Prochaska): Bonita, simpática, mais frágil que a companheira Cecília (Lala Deheinzelin), com quem vive há 12 anos. As duas são donas de uma charmosa pousada em Búzios.

Cecília (Lala Deheinzelin): Irmã de Marco Aurélio (Reginaldo Faria), nada deslumbrada. Mora há 12 anos com a companheira Laís (Cristina Prochaska). Ambas são donas de uma charmosa pousada em Búzios. Morre em um acidente de carro. Participação especial.

Eugênio (Sérgio Mamberti): Copeiro na casa de Celina (Nathalia Timberg). Esnobe, profundo conhecedor do cinema norte-americano dos anos 1940 e 1950, citando filmes e cenas de cor. Tem uma grande proximidade com a família de sua patroa.

Solange Duprat (Lídia Brondi): 21 anos, bonita, competente, cabeça firme, produtora de moda da revista *Tomorrow*, é o braço direito de Renato. Mora com o colega de trabalho

Sardinha. No início da trama, ajuda Maria de Fátima e é traída por ela. Apaixonada por Afonso, tem seu romance atrapalhado por Odete, que não aceita o jeito questionador e progressista da jovem. Engravidada de Afonso em uma recaída, mas não conta para ele inicialmente. Tem um romance com Mário Sérgio, que está disposto a assumir sua filha, Marcinha. Acaba a trama se casando com Afonso.

Renato Filipelli (Adriano Reys): Simpático, boa praça, chique, diretor da revista *Tomorrow*. Primo de Marco Aurélio (Reginaldo Faria), com quem mora. Desenvolverá um afeto por Leila (Cassia Kis), mas acabará perdendo a amada para o primo.

Sardinha (Otávio Müller): Assistente de produção de Solange (Lídia Brondi), com quem divide um apartamento.

Mário Sérgio (Marcos Palmeira): Jovem jornalista, substitui Bartolomeu (Cláudio Corrêa e Castro) na direção da revista *Tomorrow*. Apaixona-se por Solange (Lídia Brondi) e chega a assumir Marcinha, sem saber que a menina é filha de Afonso.

Bartolomeu (Cláudio Corrêa e Castro): 62 anos, bondoso e simpático, pai de Ivan. É casado com Eunice e tem Fernanda como sua enteada. Classe média, é um competente redator de jornal. Fica desempregado no capítulo 37, pois o jornal em que ele trabalhava fechou. Começa a trabalhar na revista *Tomorrow* e tem dificuldades para adaptar-se ao uso de computadores e ao ritmo/modo de trabalho da nova geração. Em um momento de crise da revista, é demitido.

Eunice (Íris Bruzzi): A segunda esposa de Bartolomeu (Cláudio Corrêa e Castro). Simpática, uma doce dona de casa enfrentando a crise econômica. Mãe de Fernanda (Flávia Monteiro), filha do seu primeiro casamento.

Fernanda (Flávia Monteiro): Filha do primeiro casamento de Eunice (Íris Bruzzi). Linda, doce, madura e consciente para sua idade, tem 15 anos. Tem uma relação afetiva com a mãe e com Leila (Cássia Kiss). Torna-se namorada de Tiago (Fábio Villa Verde), neto de Odete Roitman (Beatriz Segall).

Leila (Cassia Kis): Bonita, muito frágil, ex-mulher de Ivan (Antônio Fagundes), mãe de Bruno (Danton Mello). Estudou Psicologia, mas nunca atuou na profissão. Depende financeiramente do ex-marido e mora na casa do ex-sogro. Casa-se com Marco Aurélio (Reginaldo Faria) e vira dona de casa de marido rico. É a assassina de Odete Roitman e fugirá do Brasil no último capítulo.

Bruno (Danton Mello): Filho de Ivan (Antônio Fagundes) e Leila (Cassia Kis).

Maria José (Zeni Pereira): Velha empregada da casa de Bartolomeu (Cláudio Corrêa e Castro). Fica responsável pelo cuidado de Gildo (Fernando Almeida) quando o menino se desentende com a mãe.

Rubinho (Daniel Filho): 45 anos, bonitão, simpático, malandro, ex-marido de Raquel e pai de Maria de Fátima. Pianista de boate que vive desempregado, seu maior sonho é fazer carreira nos Estados Unidos. Morre no capítulo 23, pouco antes de realizá-lo. Participação especial.

Aldeíde Candeias (Lilia Cabral): 30 anos, simpática, engraçada, comunicativa e secretária assistente da diretoria da TCA. Acaba se demitindo por ser humilhada pelo chefe, Marco Aurélio. Usa roupas chamativas e fala alto. Abriga Raquel em suas primeiras semanas no Rio de Janeiro. Mora com o irmão, Audálio (Poliana), e se casa com um Laudelino Junqueira, um rico empresário que muda a sua vida. Termina a trama com André, sobrinho de Consuelo.

Audálio/Poliana (Pedro Paulo Rangel): Irmão de Aldeíde (Lilia Cabral), bondoso e boa praça. Por estar sempre de bom humor e só ver o lado bom das coisas, é chamado de Poliana. No começo da trama, possui um boteco chamado Estrela da Glória. Vira grande amigo de Raquel (Regina Duarte), de quem será sócio no negócio de restaurantes no decorrer da novela. Se casará com Íris (Cristina Galvão).

Consuelo (Rosane Gofman): Tímida, medrosa, muito pudica, secretária da diretoria da TCA e vizinha de Aldeíde (Lilia Cabral), com quem trabalha. Mora em uma pequena casa em uma vila, no Catete. Com ela, vivem o irmão Jarbas (Stepan Nercessian) e os sobrinhos Daniela (Paula Lavigne) e André (Marcello Novaes). Se apaixonará pelo cafajeste Olavo (Paulo Reis), amigo de César (Carlos Alberto Riccelli).

Jarbas (Stepan Nercessian): Motorista de praça muito simpático, irmão de Consuelo (Rosane Gofmann), tio de Daniela (Paula Lavigne) e André (Marcello Novaes). Se tornará motorista na casa de Celina (Nathalia Timberg).

André (Marcello Novaes): Bonitão, forte, atlético. Como a irmã, Daniela (Paula Lavigne), foi criado pelos tios Jarbas (Stepan Nercessian) e Consuelo (Rosane Gofmann) após os pais morrerem num desastre quando eram crianças. Colega de natação de Tiago (Fábio Villa Verde), o menino rico. Mora em uma vila no bairro do Catete junto dos tios.

Daniela (Paula Lavigne): Irmã de André (Marcello Novaes), criada com ele pelos tios Jarbas (Stepan Nercessian) e Consuelo (Rosane Gofmann) após a morte dos pais num desastre, quando eram crianças. Estabelece uma relação de amizade com Raquel (Regina Duarte), de quem se tornará secretária. Mora em uma vila no bairro do Catete junto dos tios.

Lucimar (Maria Gladys): É faxineira na casa de diversos personagens e amiga do núcleo que mora na vila do Catete. Desbocada e barbaqueira, não leva desaforo pra casa.

Freitas (João Camargo): Assistente de Marco Aurélio (Reginaldo Faria).

Gildo (Fernando Almeida): Garoto negro menor de idade que é ajudado por Raquel

(Regina Duarte).

Salvador (Sebastião Vasconcelos): Pai de Raquel (Regina Duarte) e avô de Maria de Fátima (Gloria Pires). Funcionário da Receita Federal em Foz do Iguaçu. É um homem íntegro e honesto que morre no primeiro capítulo e deixa a casa para a neta, desencadeando a ação da novela. Participação especial.

Marina (Ana Lúcia Monteiro): Arrumadeira na casa de Celina (Nathalia Timberg).

Olavo (Paulo Reis): Amigo de César (Carlos Alberto Riccelli) e seu comparsa em diversos golpes.

Daisy (Nara Abreu): Copeira-arrumadeira do apartamento de Marco Aurélio (Reginaldo Faria) e Renato (Adriano Reys). Acaba presa no último capítulo.

Flávia (Renata Castro Barbosa): Amiga de Fernanda (Flávia Monteiro).

William McPherson (Dennis Carvalho): Empresário que se infiltra na TCA e ajuda Afonso (Cassio Gabus Mendes) e Ivan (Antônio Fagundes) a desmascarar os golpes de Marco Aurélio (Reginaldo Faria) na empresa. Aproxima-se de Helena (Renata Sorrah) e a ajuda na recuperação do alcoolismo, casando-se com ela no final. Participação especial.

Gerson (Carlos Gregório): Terapeuta de Heleninha (Renata Sorrah). Participação especial.

Introdução

A partir de 1950, torna-se impossível contar uma História do Brasil que não passe pela televisão. A nova tecnologia chega ao país já deixando marcas na cultura nacional, alterando configurações e revelando discussões acerca da crescente Indústria Cultural. Neste contexto de desenvolvimento do meio, a telenovela surge como um dos principais produtos da vitrine, instigando debates e fomentando novas observações acerca da sociedade e do cotidiano. Desde a primeira telenovela diária, *2-5499 Ocupado*, exibida pela pioneira TV Excelsior em 1963, muitos avanços foram obtidos com relação à tecnologia e a forma de se fazer televisão, contudo, a veia melodramática do brasileiro permaneceu como uma característica marcante da identidade nacional.

Outra significativa característica do século XX no Brasil é a persistente instabilidade política que culmina no golpe civil militar de 1964. Durando oficialmente 21 anos, a Ditadura Militar deixa marcas profundas na memória, na economia e na cultura brasileira, sendo especialmente abordada no campo artístico. Apesar da violenta repressão política e social do período, o teatro, a música e o cinema representaram pontos importantes de reflexão e enfrentamento do *status quo*¹. No campo das telecomunicações, o regime militar elege a televisão como meio de comunicação oficial do regime, o que proporciona rápidos avanços tecnológicos e auxilia na difusão do aparelho pelo país.

Neste bojo, a criação da Rede Globo no Rio de Janeiro em 1965² inaugura uma nova fase para a TV e para as telenovelas no Brasil. Com equipamentos modernos e uma equipe capacitada, a nova emissora rapidamente se insere no cenário brasileiro e alcança destacada qualidade. A partir do final de 1969, Daniel Filho fica responsável por toda a área da teledramaturgia da emissora e já em meados dos anos 70 nota-se a mudança no direcionamento das tramas. Se anteriormente sob o comando da cubana Glória Magadan as telenovelas tinham caráter “de época” - sendo normalmente adaptações de livros estrangeiros cujas realidades de castelos e espadas nada tinham a ver com o cotidiano brasileiro - agora, sob nova direção, via-se a cidade do Rio de Janeiro com histórias que buscavam situar o tempo e o espaço no presente. Essa

¹ Sobre a história cultural da resistência durante a Ditadura Militar, destacam-se os trabalhos dos professores Marcos Napolitano e Marcelo Ridenti. Pesquisando principalmente sobre a MPB engajada e o crescimento da indústria cultural durante o período da repressão, Napolitano aborda também os movimentos de cultura de massa e de vanguarda, abrangendo análises sobre o cinema e a televisão. Ridenti possui extensa pesquisa sobre os artistas e intelectuais ligados aos movimentos comunistas e de esquerda, pensando a arte engajada e as utopias revolucionárias como um projeto ideológico e cultural da resistência.

² Nesse momento, as principais emissoras em funcionamento no país eram a TV Tupi de São Paulo, inaugurada em 1950, TV Tupi Rio de Janeiro (1951), TV Paulista (1952), TV Record de São Paulo, inaugurada em 1953 e a TV Excelsior, fundada em 1960. Uma lista incluindo emissoras das demais regiões do país pode ser encontrada em Néia, L. M. *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023, p. 101.

mudança foi essencial para a criação do renomado “padrão Globo de qualidade”, selo reforçado pela emissora para designar o elevado nível de suas produções. A partir de então, a Rede Globo seria conhecida e reconhecida por seus dois pilares: o telejornalismo e as telenovelas³.

Em maio de 1988, meses antes da promulgação da Constituição Federal que extinguiria oficialmente a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) da estrutura estatal, estreia a telenovela *Vale Tudo* (1988). Com autoria Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, direção de Ricardo Waddington e Paulo Ubiratan, direção-geral de Dennis Carvalho e direção executiva de Paulo Ubiratan, conta também com a supervisão de Daniel Filho. Com 204 capítulos ao todo, a trama foi exibida de 16/05/1988 à 07/01/1989 na faixa das 20h pela Rede Globo.⁴ Trazendo discussões acerca da corrupção, ambição, ascensão social e conflitos geracionais, a novela mobilizou o país para descobrir o assassino da vilã Odete Roitman (Beatriz Segall), que só seria revelado 13 dias depois, no último capítulo. A obra torna-se cânone da teledramaturgia brasileira, sendo referenciada em diversos outros produtos e constantemente lembrada pelo caráter marcante de seus personagens.

A trama inicia com Maria de Fátima (Glória Pires) vendendo a casa que morava com sua mãe, Raquel Accioli (Regina Duarte), deixando-a desabrigada e desorientada em Foz do Iguaçu enquanto vai para o Rio de Janeiro atrás de César Ribeiro (Carlos Alberto Riccelli), homem mais velho que conheceu em um hotel. A mãe, achando que a filha foi enganada, decide viajar para encontrá-la, se dando conta ao longo dos capítulos do caráter interesseiro e imoral da própria prole. Raquel, que é apresentada como um bastião da moralidade e da ética, contrasta também com Odete, rica e autoritária empresária mãe de Heleninha (Renata Sorrah) e Afonso (Cássio Gabus Mendes), com quem Fátima busca se casar a qualquer custo. Repleta de conflitos familiares, a novela também é carregada de discussões acerca do Brasil e da realidade social vivida, das formas de ascensão social e visões sobre o presente e futuro do país.

Compreendendo a telenovela como produto cultural singular no Brasil e que desempenha um papel fundamental no reconhecimento da identidade e de certas formas de “ser brasileiro”, a presente pesquisa, inserida no campo da História Cultural, busca identificar as representações sociais, culturais e políticas veiculadas por meio da trajetória dos personagens de *Vale Tudo* (1988), procurando analisar a construção das relações presentes na telenovela com o contexto da

³ Diversos autores apontam a existência de um terceiro pilar: o jornalismo esportivo. Contudo, apesar de reconhecer a importância do esporte para a emissora, a presente pesquisa entende que este eixo é o mais distante do objetivo buscado, optando assim por dialogar com mais ênfase apenas com o telejornalismo, cujo formato e trajetória podem ser melhor comparados com as questões da teledramaturgia da Globo.

⁴ A ficha técnica completa pode ser acessada em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/vale-tudo/noticia/ficha-tecnica.ghtml>>. Acesso em 02.01.2025.

redemocratização. Para isso, questões como corrupção, perspectivas de ascensão social, embates geracionais e falas que refletem um entendimento do universo extradiegético⁵ são analisadas de maneira crítica, compreendendo como visões expressas na telenovela relacionam-se com um entendimento sócio-histórico da trajetória política brasileira. Compreendendo a ficção seriada televisiva como inserida em uma complexa relação de poderes - que aglutina as forças da Indústria Televisiva, Estado e corpo social - as temáticas abordadas na trama, sejam estas principais ou secundárias, são investigadas através de suas conexões com o contexto da transição para a Nova República. Desta forma, objetiva-se refletir sobre que tipo de democracia estaria se construindo naquele momento e, ainda, que tipo de democracia a Rede Globo estava buscando representar naquele contexto.

A utilização da novela como fonte histórica busca problematizar uma parte específica da trajetória sociopolítica brasileira: a transição democrática. Se em termos gerais é aceito que o Regime Militar durou 21 anos, tendo seu fim em 1985 com o civil José Sarney assumindo a presidência, a presente pesquisa pensa em um processo transitório mais extenso e objetiva compreender alguns dos seus aspectos através de *Vale Tudo* (1988)⁶. Nessa democratização ou redemocratização, quais os termos da democracia nascente? Existia uma plena democracia antes do golpe militar? O que a “Nova República” tem de efetivamente diferente da “velha”? A partir de *Vale Tudo* (1988), intenciona-se iluminar a compreensão dos termos da transição, refletindo sobre como os caminhos para a ascensão social expostos na trama refletem as aspirações da burguesia nacional - ao mesmo tempo liberal e conservadora - que define quais indivíduos são incluídos ou não nesse Brasil que caminha para o futuro.

A relevância da trama também é enfatizada pela própria Rede Globo, que opta por fazer um *remake* da obra na comemoração dos 60 anos de existência da emissora. *Vale Tudo* (2025), dirigida por Manuela Dias, estreou no dia 31 de março de 2025, 37 anos depois da versão original⁷. A escolha reflete a importância da telenovela na trajetória do grupo, que busca pensar em uma “nova forma” de contar uma história que outrora fez sucesso entre os telespectadores. Comparações entre as versões, os destinos dos personagens e as discussões sobre o Brasil

⁵ Segundo Esther Hamburger: “O termo diegese designa o universo ficcional habitado pelos personagens. [...] A distinção entre elementos narrativos diegéticos e não-diegéticos é bastante útil para o entendimento de articulações estéticas específicas da linguagem audiovisual” (HAMBURGER, 2005, p. 171). Portanto, extradiegético diz respeito ao universo do “mundo real” não habitado pelas personagens da trama.

⁶ Contudo, ressalta-se que essa posição não é unânime na historiografia recente sobre o tema. A exemplo disso, Daniel Aarão Reis que defende que a ditadura - ou o estado de exceção - desaparece no início de 1979, com o fim de determinados instrumentos típicos de um regime autoritário. Para saber mais, ler o artigo: REIS, D. A. A Constituição cidadã e os legados da ditadura. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, 2018.

⁷ Informações sobre o *remake* podem ser encontradas em: <https://gshow.globo.com/novelas/vale-tudo/noticia/estreia-de-vale-tudo-tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-a-nova-novela-das-9.ghtml>>. Acesso em 13.09.2025.

povoam as redes sociais e a pergunta chave feita em 1988 volta à tona: vale a pena ser honesto no Brasil?

A escolha da História Cultural como campo para a presente pesquisa se dá principalmente através da contribuição de Roger Chartier, compreendendo a telenovela como obra que organiza sentidos e percepções acerca do mundo social. O conceito de representação, presente no título do trabalho, é central para o estudo das relações estabelecidas entre a trama e o *mundo real*, entendendo a narrativa como capaz de ressignificar experiências e reconfigurar práticas no Brasil contemporâneo (CHARTIER, 2002). Desta maneira, compreendem-se as práticas discursivas como produtoras de significados que, de forma alguma, são abstratos. As representações expostas e reforçadas nas telenovelas orientam tomadas de decisões, ações e discursos que impactam na vida em sociedade, sendo assim um espaço privilegiado de construção de sentidos sobre o Brasil e o *ser brasileiro*.

Refletir sobre televisão e telenovelas significa, inevitavelmente, atentar-se ao consumo.⁸ Reforçar a expansão de acesso das massas brasileiras aos novos produtos culturais não se constitui um caminho ilusório onde o telespectador está inteiramente responsável pelos sentidos atribuídos aos gêneros televisivos, mas direciona a análise para a reflexão de que a produção destas obras tem uma intencionalidade definida e que não pode ser compreendida fora deste eixo. Desta maneira, pode-se pensar em outras relações entre as massas e os meios de comunicação, historicizando não apenas as telenovelas no Brasil, como também a relação cultural dos brasileiros com a televisão ao explorar como a triangulação mídia - massas - identidade nacional é (re)construída a partir da TV.

Neste sentido, faz-se necessário apontar que o recorte escolhido compreende o funcionamento da televisão nos anos 70 e 80, entendendo que as dinâmicas de realização do meio no Brasil se dão com mais solidez nessas duas décadas. Tal delineamento tem em vista que essa mudança na relação construída com a sociedade se dá especialmente por meio da telenovela, a partir do fato que altera o rumo da produção nacional: a contratação de Daniel Filho, no final dos anos 60, como responsável por todo o núcleo de teledramaturgia da Rede Globo⁹. Já no

⁸ Aqui, difere-se *consumo* e *recepção* pontuando que a presente dissertação não pretende se atentar às características próprias da recepção da telenovela pelos diferentes grupos de telespectadores, por compreender que essa mediação não constitui algo fundamental para os objetivos almejados. Contudo, tudo o que é produzido para a TV é *feito* para ser difundindo, exibido e, portanto, *consumido*. Desta forma, pensar as lógicas de produção é também refletir acerca das estratégias pretendidas para o consumo daquele gênero. Essa orientação guia determinados métodos que orientam a feitura daquela telenovela, telejornal ou programa musical, deixando claro, todavia, que nem sempre se realizam plenamente *na prática*.

⁹ Contudo, cabe destacar que o período anterior também foi marcado por uma importante modernização estética e narrativa, impulsionada pela entrada de profissionais ligados ao movimento comunista na Rede Globo. Esses autores e diretores desempenharam papel fundamental no processo de progressiva renovação e remodelação da teledramaturgia nacional. Acerca desta temática, consultar a obra *Em Busca do Povo Brasileiro*, do Prof. Dr.

início dos anos 70 era perceptível o impacto das tramas mais “realistas” que agora eram ambientadas no Brasil, com narrativas que buscavam dialogar com o presente dos telespectadores (XEXÉO e STYCER, 2024). Se sob gestão de Glória Magadan os roteiros eram importados principalmente da Argentina e de Cuba, agora a produção de histórias ambientadas no país ganhava força (HAMBURGER, 2005). A importância de Daniel Filho nesse processo é reforçada por Lucas Néia, que aponta o diretor como peça-chave nas transformações na dramaturgia da emissora. Nesta construção e fortalecimento do “padrão Globo de qualidade” dentro e fora da teledramaturgia, estão inseridos também Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) como nomes essenciais na trajetória do canal, assim como Janete Clair, autora importante no processo de revitalização das tramas globais (NÉIA, 2023; HAMBURGER, 2005).

Destaca-se que a fonte em tela foi produzida em um contexto histórico no qual os meios de comunicação eram analógicos, portanto, interessam pensar as relações da TV com a imprensa, as cartas dos leitores, as ligações feitas de telefones fixos e assim por diante. Contudo, já se tinham mecanismos de monitoramento de audiência como o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, popularmente conhecido como IBOPE, que influenciavam a programação televisiva. Desta forma, o presente estudo preza por demarcar os contornos de uma televisão pré-internet, onde as discussões sobre a trama se davam através de capas de revistas, das conversas entre amigos e familiares, a fim de que também possa contribuir para o entendimento acerca das maneiras pelas quais o meio se tornou parte essencial da compreensão da sociedade brasileira contemporânea.

A telenovela é acessada através das 204 fichas de decupagem que foram produzidas de 2019 a 2021 na pesquisa de iniciação científica *A redemocratização em diálogo com a ficção televisiva: “Vale Tudo” (1988) como fonte histórica*, sob orientação do Prof. Dr. Glauber Cícero Ferreira Biazo¹⁰. A palavra decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa *recortar*). Na linguagem audiovisual, o termo diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. Para a análise feita, a decupagem foi adotada como um processo de crítica, utilizada como o ato de traduzir - ou recortar - as cenas da telenovela para uma forma escrita através da observação dos eixos de análise selecionados, sem discriminação quadro a quadro. Esse modelo é baseado na seguinte

Marcelo Ridenti, e a tese de doutorado da Profa. Dra. Emilla Grizende Garcia, *Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979*, defendida em 2022 no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

¹⁰ Pesquisas de IC desenvolvidas no Laboratório de História Oral e Audiovisual do Amazonas - LABHORA, no Departamento de História da UFAM. A pesquisa recebeu fomento da bolsa UFAM no primeiro ano 2019-2020, e bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) no período de 2020-2021.

estrutura de observação: a) desenvolvimento das personagens e seus respectivos núcleos; b) marcas e produtos citados; c) temas e práticas recorrentes; d) discussões de teor moralizante ou pedagógico; e) falas que exprimem consciência das personagens sobre o domínio extradiegético. Desta maneira, é possível obter uma visão geral do desenvolvimento da personagem, das suas relações dentro da trama e dos arcos narrativos relevantes para o estudo.

Ressalta-se ainda que os capítulos estão disponíveis em mídia física privada (DVD) e no serviço de *streaming* por assinatura *GloboPlay*, o que possibilita eventuais consultas aos capítulos nas íntegra. Desta forma, as fichas de decupagem produzidas são utilizadas como base da investigação, mas a pesquisa se dá em constante observação ao material audiovisual, entendendo a importância da dimensão polissêmica que a fonte apresenta.

Diante deste cenário, o caminho escolhido para a análise de *Vale Tudo* (1988) e desse capítulo da História do Brasil parte de entender e analisar o papel da trama como uma produção veiculada pela Rede Globo, percebendo como a obra revela determinada visão acerca da política, cultura e sociedade do país. Para isso, torna-se necessário compreender os contornos básicos televisão e como eles se desenvolvem no contexto brasileiro, entendendo a TV como meio que possui intensa penetração social e ganha contornos de instituição nacional. Assim:

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstracto [sic], estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor (CHARTIER, 2002, p. 127).

Quando se aborda a novela enquanto texto televisivo e se pretende produzi-lo como fonte histórica, não se pode perder a dimensão da televisão e das características inerentes a esse aparelho e sua linguagem. Alvo tanto de críticas quanto de elogios desde o seu surgimento, a TV sempre despertou a atenção tanto de teóricos que enxergavam suas potencialidades, quanto de autores que viam com receio o rápido avanço da tecnologia¹¹.

Antes do estabelecimento da televisão enquanto vitrine da cultura de massas, já existia uma tradição de teorias críticas sobre os produtos produzidos para *as massas*, sendo os principais expoentes advindos da Escola de Frankfurt. De um lado, a crítica de Theodor W. Adorno e Max

¹¹ No artigo *A TV, os literatos e as Massas no Brasil*, do professor João Freire Filho, é possível observar que desde os anos 50 a televisão já suscitava discussões sobre seu potencial e as possíveis consequências da tecnologia. A abordagem é fundamental para compreender determinadas expectativas que giravam em torno do meio, bem como de que maneira a TV era encarada por uma camada social específica desde a sua primeira década de funcionamento. <https://www.researchgate.net/publication/329223813_A_TV_os_literatos_e_as_Massas_no_Brasil/fulltext/5bfde5299b1c2329e7fa4/A-TV-os-literatos-e-as-Massas-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 17.04.2026.

Horkheimer enfaticamente aponta as problemáticas da Indústria Cultural desde o seu surgimento, indicando um estágio de crise no consumo da arte com o advento da fotografia e do cinema, onde a sociedade estaria anestesiada pela repetição e pela velocidade de produção dos novos bens culturais, o que impediria uma reação contra as desigualdades sociais. Nesse sentido, a cultura de massas e o massivo representariam um problema de cunho estético e social, sendo responsáveis por uma decadência da *arte pura*, como a pintura, e trazendo graves prejuízos para a percepção do corpo social. A cultura industrializada não criaria conexões, seria uma arte sem sonho (ADORNO, 2002).

Escrito em 1947 na Alemanha, *O Iluminismo como mistificação de massas* é um dos mais importantes textos na discussão sobre a Indústria Cultural e a cultura de massas, onde Adorno e Horkheimer buscam delinear essa nova compreensão do massivo que surge a partir da industrialização da cultura. A questão da *diversão*, consequentemente atrelada à discussão sobre o prazer e a reprodução da arte, é apontada como um dos principais problemas:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. O pretensão conteúdo é só uma pálida fachada; aquilo que se imprime é a sucessão automática de operações reguladas. Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda diversão (HORKHEIMER, ADORNO, 2009, p. 19).

Tais considerações acerca do ritmo da própria vida no capitalismo tardio são significativas para a compreensão de um novo fenômeno que está se estabelecendo, ou seja, a influência da mecânica da indústria se conectando com a mecanização da vida. Assim, a criação de produtos de massa pela Indústria Cultural formaria um número cada vez maior de receptores massificados. Neste sentido, faz-se necessário apontar que, apesar da possibilidade de existirem apropriações em diversos níveis, muitas vezes essa reflexão acaba por não englobar a autonomia dos indivíduos e das comunidades frente ao ritmo industrial. *As massas*, nesta perspectiva, são sempre tratadas como *o outro* que é seduzido e incapaz de raciocinar, tomadas como uma classe inferior e que não tem sequer noção do que a cerca (ou, se tem, não tem capacidade de reagir). Omite-se, assim, a agência dos indivíduos e as possibilidades de existência e resistência frente ao ritmo industrial que domina a sociedade.

Compreende-se que há uma significativa distância temporal e geográfica que separa o momento onde o texto foi escrito do momento em que a presente pesquisa é realizada. Contudo,

torna-se importante identificar e refletir brevemente sobre as correntes que guiam o entendimento acerca da televisão no Brasil, compreendendo que são estas as referências que norteiam muitos dos estudos realizados em solo nacional. Desta forma, mesmo entendendo que se vive hoje em um mundo que é resultado "da vitória" da perspectiva de Adorno, faz-se necessário desnaturalizar esse processo e analisar criticamente suas especificidades no caso brasileiro.

Segundo Adorno, a operação de mistificação apresentada no título do artigo diz respeito a como a Indústria Cultural ilude seus consumidores criando e estimulando desejos e ideais inalcançáveis. Ela ilude os consumidores fazendo com que acreditem que possuem liberdade de escolha, enquanto empurra diversos produtos padronizados. É inegável que há outra compreensão necessária sobre a arte e sua reprodução a partir do momento em que é criada uma Indústria do Entretenimento, pois isso modifica toda uma forma de produção e consumo na sociedade. Contudo, deve-se entender até que ponto essa ótica fatalista do divertimento como sendo um sintoma da impotência da sociedade representa uma verdade absoluta e, ainda, perceber como essa teoria ajuda a iluminar a compreensão do fenômeno da televisão e das telenovelas no Brasil no século XX.

Para os objetivos propostos, uma das significativas contribuições de Adorno e Horkheimer é a compreensão da unidade do sistema da Indústria Cultural e suas relações com outros setores. Longe de ser um componente isolado, ela se relaciona com outras indústrias e deve ser entendida como parte de um complexo avanço capitalista. Assim:

A dependência da mais poderosa sociedade radiofônica em relação à indústria elétrica, ou a do cinema aos bancos, define a esfera toda, cujos setores singulares são ainda, por sua vez, cointeressados e economicamente interdependentes. Tudo está tão estreitamente ligado que a concentração do espírito alcança um volume tal que lhe permite ultrapassar as fronteiras das várias firmas comerciais e setores técnicos (HOKHEIMER, ADORNO, 2009, p. 19).

O crescimento da Indústria Televisiva Brasileira notado a partir da década de 70 não foi um fator isolado no país, sendo associado a um amplo investimento na industrialização nacional pela Ditadura Militar¹². Para além do interesse econômico de diversos setores envolvidos na produção e venda de aparelhos televisores - junto com a expansão do mercado publicitário que agora anuncia na TV - o interesse na legitimação política do regime era acentuado

¹² Segundo gráfico o gráfico Proporção de Domicílios com Televisão apresentado por Esther Hamburger (1998), em 1960 apenas 4,6% dos lares brasileiros possuíam o aparelho, sendo 11,44%, a maior parte, na região sudeste. Em 1970 esse número atinge 22,8% e o crescimento, ainda desproporcional, é notado também nas demais regiões do país.

principalmente nas relações estabelecidas com a Rede Globo¹³. Longe de ser um setor isolado, a Indústria Televisiva se consolida no país através dos vínculos estabelecidos com diversos setores alinhados política e economicamente a ampliação deste novo mercado.

Este modelo de desenvolvimento pode ser observado nos apontamentos de Marcos Napolitano sobre como a política econômica da ditadura visava a integração do Brasil ao sistema capitalista mundial através da dinamização da iniciativa privada e expansão industrial através do aumento do consumo de bens duráveis (NAPOLITANO, 2024). O desenvolvimento pretendido pelo regime rapidamente encontra os interesses da Rede Globo de Roberto Marinho, que se expandia de forma acelerada desde a sua fundação em 1965. Em uma relação mútua de troca de legitimidade e poder, a emissora proporcionava visibilidade para as ações e os integrantes do regime o que, por sua vez, fazia com que ela se tornasse uma prestadora de serviços para o país, favorecendo seu crescimento às custas da influência adquirida pela associação com o poder político vigente (OLIVEIRA, 2017). Neste sentido, percebe-se que a expansão da Indústria Televisiva Brasileira é em muito vinculada com a hegemonia alcançada pela Rede Globo através do seu elo com a ditadura¹⁴.

Ainda dentro da Escola de Frankfurt, outro importante ponto para a discussão da presente pesquisa se encontra nos estudos de Walter Benjamin, cuja teoria busca evidenciar as experiências que dão origem a outro tipo de sensibilidade nas massas. Diluindo o centro e aproximando-se das margens, percebe a relação dos indivíduos com as novas técnicas e a cidade moderna, observando o *sensorium* construído. Em 1935/6¹⁵, portanto antes do texto no qual Adorno condena o rádio, o cinema e o jazz como atividades que atrofiam o espectador, Benjamin já observa a relação desses movimentos de repetição com os movimentos de massa:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da

¹³ Ressalta-se que a busca por legitimação acontecia de ambos os lados, como mostra Wellington Amarante Oliveira na análise da trajetória do programa *Telecurso 2º Grau* entre os anos de 1978-1981. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriousefronteiras/index.php/v03n02/article/view/477/pdf>>. Acesso em 17.04.2026.

¹⁴ Percebe-se no caso da TV Excelsior qual era a política da ditadura diante das emissoras que se manifestassem contra o regime. Sobre este caso, o artigo de Áureo Busetto *Sem aviões da Panair e imagens da TV Excelsior no ar: um episódio sobre a relação regime militar e televisão* mostra como a família Simonsen, proprietária da emissora e da extinta companhia aérea Panair do Brasil, foi perseguida por, na ocasião do golpe de 1964, Mário Wallace Simonsen declaradamente apoiar João Goulart. Com isso, o regime agiu ativamente para falir as empresas do Grupo Simonsen e fechar a Excelsior (1960-1970). Este fato pouco conhecido da História da Televisão Brasileira foi recuperado por Busetto através do cruzamento dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade com outras fontes documentais.

¹⁵ Na primeira versão do famigerado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (BENJAMIN, 1987, p. 168-9).

Põe-se em questão que essa cultura de massas possibilitou a identificação e o acesso de camadas populares a outras formas de consumo artístico, ocasionando apropriações diversas e distantes daquelas valorizadas pelos grupos dominantes. Aqui, essa comunicação massiva partiria de outro lugar: a experiência do popular, capaz de alcançar novos patamares de difusão com o desenvolvimento de novas tecnologias (MARTÍN-BARBERO, 2013).

A partir da fotografia e do cinema, Benjamin analisa a introdução da máquina - capaz de realizar a reprodutibilidade técnica - nos processos artísticos, fato que altera a experiência e os sentidos historicamente construídos. Na natureza moderna, a do capitalismo, modifica-se a forma com que o olhar capta uma imagem e o próprio valor de um objeto artístico, sentidos anteriormente influenciados por uma tradição. O *valor de exposição* é acelerado na medida em que a reprodutibilidade técnica é aperfeiçoada e possibilita um maior acesso das massas a uma obra de arte, contudo, há também uma alienação neste processo de busca por equilíbrio entre homem e máquina, onde perde-se o entendimento da unidade artística em detrimento da apreciação apenas de *fragmentos* (BENJAMIN, 1987). Tempo, espaço e experiência são categorias-chave que Benjamin usa para pensar nas relações entre a reprodutibilidade técnica da obra de arte e o cotidiano capitalista onde a tecnologia fabril se aperfeiçoa constantemente.

Notadamente, as duas posições apresentadas marcam profundamente os estudos sobre a TV e a cultura de massas no Brasil e longe de serem excludentes, faz-se necessário observar que cada uma contribui de maneira diferente para o pensamento da relação entre as massas e a arte. Walter Benjamin permite à presente pesquisa pensar sobre os novos hábitos e percepções a partir da relação histórica entre as massas e a televisão, compreendendo que a massificação e a proletarianização são dois processos crescentes que fazem parte do mesmo conjunto de mudanças (BENJAMIN, 1987). O aporte de Theodor W. Adorno torna-se inegável quando se analisa consolidação da Indústria Televisiva no Brasil e suas características, observando como o desenvolvimento, crescimento e aperfeiçoamento técnico das telenovelas representa uma relação por vezes ambígua com o telespectador.

A tradição benjaminiana de reflexão sobre a experiência e as transformações advindas do contato com as novas técnicas e contextos está presente na obra de Jesús Martín-Barbero, filósofo e antropólogo colombiano que estudou os processos de comunicação de massa na América Latina. Martín-Barbero constitui um importante referencial teórico por oferecer uma visão específica sobre os procedimentos latino-americanos de relação com a televisão e o melodrama e, também, apresentar um procedimento metodológico que muito é útil ao historiador

das mídias. Os Mapas Metodológicos das Mediações formulados pelo autor têm sua primeira versão em 1982 e sua última atualização data de 2017. Procurando explicitar as múltiplas mediações que constituem comunicação, cultura e política, cada atualização do esquema procura acrescentar novos elementos presentes na relação entre os meios de comunicação e a sociedade a partir das mudanças tecnológicas e avanços nos estudos acerca das mediações culturais.

A versão aqui apresentada é a segunda, formulada em 1998, que foi escolhida por compreender que muitos dos conceitos evidenciados dialogam de maneira mais adequada com os objetivos da presente pesquisa de entender as relações estabelecidas entre *Vale Tudo* (1988) e a sociedade brasileira no final dos anos 80. Constitui também um caminho para a análise de uma História da Telenovela no Brasil e uma direção para a delimitação desses contornos da televisão no século XX. O terceiro e quarto mapa, respectivamente de 2010 e 2017, pertencem a um momento tecnológico diferente onde a TV e os demais meios de comunicação já fazem parte de uma outra rede de mediações culturais, em muito tocadas pelas dinâmicas trazidas pelo progressivo desenvolvimento da internet e dos centros urbanos.

Segundo Maria Immacolata Vassallo de Lopes, professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pesquisadora da teoria barberiana de comunicação, o mapa é um instrumento para operacionalizar a análise de fenômenos que articulem política, comunicação e cultura, sendo uma ferramenta que ajuda o pesquisador a perceber as *pistas para entrever meios e mediações*, assim:

As mediações devem ser entendidas como processos estruturantes que configuram e reconfiguram tanto a lógica da produção quanto a lógica dos usos. Elas exigem pensar ao mesmo tempo o espaço da produção assim como o tempo do consumo, ambos articulados pela vida cotidiana (usos/consumo/práticas) e pela especificidade dos dispositivos tecnológicos e discursivos das mídias envolvidas (LOPES, 2018, p. 54-55).

A proposta metodológica e teórica de Jesús Martín-Barbero envolve uma inversão na direção das investigações feitas até o momento, onde começam-se a fazer perguntas sobre as *mediações* que cercam o meio. Ao invés de tomar o meio como portador de significados únicos, começa-se a analisar a complexa relação das pessoas entre si, com a produção midiática e os meios de comunicação através da cultura e dos processos de reconhecimento (MARTÍN-BARBERO, 2013). Essa perspectiva evidencia que “existe uma outra epistemologia, latino-americana, ancorada na categoria do popular-massivo, de onde é possível revisar os processos de comunicação” (LOPES, 2018, p. 45).

A relevância na utilização de Jesús Martín-Barbero como uma das bases teóricas para a presente pesquisa está no seu profundo estudo sobre os processos comunicacionais latino-americanos. Assim, (re)situando "os estudos da comunicação e dos meios a partir das matrizes

culturais (o popular) nos espaços sociais (América Latina)" (LOPES, 2018, p. 41), busca-se pensar em uma televisão no Brasil *a partir das margens*, onde os laços sociais, a ritualização e simbolização sejam percebidos a partir de uma lógica de trocas voltadas para a ótica latina, e não exclusivamente estadunidense¹⁶.

Figura 1 - Segundo Mapa Metodológico das Mediações – Mediações Comunicativas da Cultura (1998)



Fonte: MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 16.

Ao examinar o mapa (figura 1), percebemos que a compreensão da especificidade cultural do massivo (neste caso, as telenovelas e a televisão) apresenta-se em uma teia polissêmica que aponta para diferentes aspectos a serem estudados. Uma das características mais importantes do mapa é a sua abundância de entradas (vistas como possibilidades de análise) e caminhos a serem seguidos pelo seu interior. As mediações, concebidas no mapa como dispositivos internos, se entrecruzam em constante movimento de renovação, sendo continuamente atualizadas e sofrendo mutações a depender da entrada escolhida, fonte utilizada e objeto abordado (LOPES, 2018). Jesús Martín-Barbero concebe esse esquema pensando fundamentalmente nas disputas inerentes aos campos da comunicação, política e cultura, pensando na recuperação simbólica de particularidades dessa relação. Desta maneira:

É um mapa para indagar a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Um mapa não para a fuga, mas para o reconhecimento da situação desde as mediações e os sujeitos, para mudar o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens não como tema senão como enzima. Porque os tempos não estão para a síntese, e são muitas as zonas da realidade cotidiana que estão ainda por explorar, zonas em cuja exploração não podemos avançar senão tateando ou apenas com um mapa noturno (MARTÍN-BARBERO *apud* LOPES, 2018, p. 3).

O mapa aponta possibilidades existentes para o estudo da telenovela no Brasil para além de uma lógica passiva de dominação pela cultura de massa. Surgem nesta equação o cotidiano,

¹⁶ Essa necessidade de diluição do centro e escolha das margens como norteadoras da análise representam uma profunda conexão do autor com a teoria benjaminiana que busca pensar as mudanças a partir dos diferentes espaços de recepção.

o prazer, o tempo, a autonomia dos indivíduos de explorar os produtos de diferentes formas. A televisão e seus programas são constituídos de formatos industriais e obedecem a certas lógicas de produção que variam e são mediadas pelo domínio técnico e institucional de cada localidade, contudo, não se pode perder de vista que todos esses movimentos são realizados dentro de limites e possibilidades estabelecidos pela cultura daquela sociedade (MARTÍN-BARBERO, 2013). Mais do que propor um rígido esquema metodológico, Barbero instiga o estudo a utilizar-se de zonas onde a exploração só é possível por meio da tentativa, da experiência. A cultura, de maneira direta e indireta, será a que autorizará ou não certas competências de recepção e representação, onde perpassam a socialidade e ritualidade (CHARTIER, 2002). A cultura também será um guia para a exploração proposta pelo autor.

A presente análise, apesar de não adotar integralmente e unicamente a metodologia cartográfica proposta por Jesús Martín-Barbero, tem em vista as considerações feitas a partir do mapa e considera de fundamental relevância a observação mais detalhada das *pistas epistemológicas*¹⁷ apontadas pelo autor. Ao evidenciar a dimensão dos estudos desenvolvidos pelo filósofo, Maria Immacolata Vassallo de Lopes ressalta ainda o caráter de renovação de paradigmas que Martín-Barbero traz para o campo da Comunicação:

A importância desse mapa está em reconhecer que a comunicação está mediando todas as formas da vida cultural e política da sociedade. Portanto, o olhar não se inverte no sentido de ir dos meios para as mediações e nem das mediações aos meios, senão para ver a complexa teia de múltiplas mediações. Foi necessário ao autor repensar a própria noção de comunicação, noção essa que sai do paradigma da engenharia e se liga com as *interfaces*, com os *nós* das interações, com a comunicação-interação, com a comunicação *inter-mediada*. E porque a linguagem é cada vez mais intermediada, o estudo deve ser claramente interdisciplinar (LOPES, 2018, p. 56).

É lícito destacar o deslocamento de olhar na análise da televisão e das telenovelas como objeto de pesquisa a partir dessa renovação vinda do campo da Comunicação. Neste sentido, ressalta-se o outro olhar dado às fontes históricas a partir da História Cultural, que possibilita a abertura da ciência para novos objetos e abordagens. Apesar da televisão não ser abordada de maneira específica dentro dessa renovação, diversos conceitos e categorias caras à análise televisiva são desenvolvidos de maneira mais aprofundada neste momento.

Essa relação de trocas entre História e Comunicação Social apresenta-se também na

¹⁷ Segundo Lopes (2018, p. 48), as pistas epistemológicas apontadas por Jesús Martín-Barbero são “pistas para guiar no trabalho da pesquisa, sabendo que para acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos. As pistas que guiam o cartógrafo são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa”. Ainda, segundo Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (Passos e Barros *apud* LOPES, p. 48).

destacada utilização de Walter Benjamin para o pensamento de Jesús Martín-Barbero no tocante à experiência cultural das massas, aspecto abordado detalhadamente no subtópico *A experiência e a técnica como mediações das massas com a cultura* do seu *Dos Meios Às Mediações*. Na teoria barberiana analisada por Maria Immacolata Vasallo de Lopes, a professora aponta ainda outra proximidade entre os teóricos:

A figura do cartógrafo aproxima-se à do *flâneur*, trabalhada por Benjamin (1986), sendo o *flâneur* um personagem urbano que sai de casa por sair, e assim, no trânsito sem destino traçado, atenta para a cidade e vê além da uniformidade aparente. Como o *flâneur*, o cartógrafo desenvolve uma capacidade de estranhamento que o desenraiza tanto da percepção do habitualmente reconhecível, como do utilitarismo herdado da sociedade capitalista moderna no que se refere à produção científica (LOPES, 2018, p. 42).

Em Jesús Martín-Barbero, a figura do cartógrafo liga-se à metáfora do arquipélago proposta por Michel Serres, onde substitui-se a imagem do labirinto, muitas vezes marcadas por confusões e “caminhos sem saída”, pela ideia de ilhas que são, ao mesmo tempo, individuais e múltiplas. Essa nova epistemologia da Comunicação tem como interesse a transgressão das barreiras geográficas que marcam a cartografia ocidental, propondo uma nova cartografia cultural pautada nas trocas sem, contudo, perder a especificidade inerente a cada “ilha” (LOPES, 2018).

Tal lógica é particularmente atrativa quando pensada nos termos da produção de conhecimento histórico em diálogo com as demais teorias do conhecimento vindas de diversas áreas, por compreender que mesmo em constantes trocas proporcionadas pela interdisciplinaridade, a História permanece como fio condutor das análises desenvolvidas¹⁸. Para uma pretensa delimitação dos contornos da História da Televisão e das Telenovelas no Brasil, a imagem do arquipélago aparece como especialmente aprazível por propor que a construção do conhecimento acerca do meio (e das mediações que o envolvem) encontra-se em diversas “ilhas de conhecimento” possíveis. Situar esse arquipélago de entendimentos sobre a TV no Brasil em uma relação de trocas com a América Latina é importante para distanciar-se das teorias de dependência da televisão comercial estadunidense, re-situando a posição que a televisão ocupa na dimensão cultural do telespectador brasileiro¹⁹.

¹⁸ No tocante à historiografia estrangeira específica sobre o tema, encontram-se estudos consistentes desde os anos 60 nas obras de Asa Briggs, que escreve uma longa coleção investigando a História da radiodifusão no Reino Unido. Em 1974, Raymond Williams publica o seu estudo comparativo entre a televisão britânica e a televisão comercial estadunidense, que só será traduzido para o português em 2016, sob o título de *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Na França, ocupam lugar de destaque Jean-Nöel Jeanneney, que desde os anos 90 se dedica a analisar diferentes aspectos da comunicação social, e Jérôme Bourdon, cuja tese de doutorado analisa o uso da televisão durante a era Charles de Gaulle. Recentemente Bourdon também publicou um livro sobre a televisão europeia.

¹⁹ Reflexão também formulada pelo Prof. Dr. Áureo Busetto, diz respeito à “desamericanização da mídia”, posição teórica que busca afastar a História da TV no Brasil de um lugar onde esta seria apenas cópia ou imitação da

Cotidiano e experiência, dois dos principais eixos de análise adotados por Martín-Barbero no âmbito da Comunicação, vão de encontro às renovações teóricas propostas no campo da História Cultural. A medida em que se muda o entendimento do objeto da História, mudam-se as certezas e começam a ser valorizadas as temporalidades construídas, as narrativas, as estratégias exercidas pelas comunidades, indivíduos e famílias (CHARTIER, 2002). O que se objetiva é fugir da lógica simplista de passividade e subalternidade causada pelos *meios*, pensando que os discursos, práticas e representações propostos pela televisão podem sofrer apropriações diferentes do objetivo inicial da indústria a depender das *mediações* envolvidas. É necessário compreender os limites dessa crítica à uma arte vinculada à lógica mercadológica, bem como desassociar a TV e a ficção seriada de um nexos reducionista de causa e consequência. Desta maneira, Chartier destaca que “abordar a leitura é, portanto, considerar, conjuntamente, a irredutível liberdade dos leitores e os condicionamentos que pretendem refreá-la” (CHARTIER, 2002, p. 123). O processo de “leitura” de um texto televisivo não foge a essa lógica.

Como contar em três capítulos a história de uma novela

A começar da introdução, o desenvolvimento desta análise será organizado em quatro partes. Nas considerações iniciais, são apresentados o referencial crítico com o qual a pesquisa dialoga, bem como os personagens e a trama examinada. O presente estudo se insere no campo da História Cultural de Roger Chartier, por compreender que as práticas e representações do *ser brasileiro* na Nova República são caminhos frutíferos para a interpretação das relações desenvolvidas entre as tramas e os personagens da telenovela e o contexto sociopolítico brasileiro. Para isso, é importante situar o entendimento da televisão como parte fundamental da cultura brasileira contemporânea, entendendo que a partir dos anos 70 as novelas buscam se aproximar do tempo e do espaço da nação, fomentando debates e disputas no *mundo real*.

Esse início dará suporte à temática desenvolvida no Capítulo I – *Massas e mídias: contexto histórico e experiência política no Brasil de Vale Tudo (1988)*, onde será discutido o contexto político e cultural brasileiro dos anos 70 e 80, focando também no teatro, rádio e cinema como elementos importantes do universo analógico vigente. A TV será apresentada evidenciando o desenvolvimento de uma linguagem televisiva, tomando a Rede Globo como principal exemplo, analisando também a construção de mercado com a formação de empresas, técnicos e de um *público especializado* (NAPOLITANO, 2023). Ressalta-se que nos anos 80 o

engessada televisão norte-americana (BUSETTO, 2017). Tal movimento é importante por possibilitar que a TV no Brasil seja vista em meio a diálogos com outros agentes, essencialmente latino-americanos, percebendo relações de trocas e comparações possíveis que estariam escondidas em meio a uma teoria que buscava enxergá-la apenas como uma passiva diante da televisão comercial estadunidense.

Brasil tem a sua primeira *geração da TV*, ou seja, pessoas que tiveram contato com a tecnologia desde a primeira infância e agora tornam-se público alvo para os programas produzidos (BUSETTO, 2017). É nesse universo de aperfeiçoamento do discurso e do letramento televisivo que *Vale Tudo* (1988) se insere. Portanto, considera-se essencial pensar nesse *fazer-se* do telespectador à medida que a TV também está em formação. Ainda, marca-se que este trabalho é devedor de uma série de estudos que compreendem a TV no Brasil a partir de uma perspectiva capaz de problematizar a sua dimensão sociocultural.

Feitas as devidas contextualizações, *Vale Tudo* (1988) torna-se o foco de análise no Capítulo II – “*Vale a pena ser honesto em um país onde todos são desonestos?*”: *Liberalismo e ascensão social em Vale Tudo* (1988). De forma mais detalhada, os resultados da pesquisa são discutidos criticamente através personagens e arcos específicos da obra. Para pensar em como *Vale Tudo* (1988) foi produzida enquanto fonte histórica, a problematização construída em torno da novela é guiada pela hipótese de que podemos compreender, a partir das representações expostas na trama, o contexto transitório vivenciado em 1988. Na Nova República que se iniciava, quais as expectativas estavam em jogo para o Brasil? Quais padrões seguir, quais modelos consumir a partir da redemocratização do país? A análise é feita principalmente a partir de Florestan Fernandes, Marcos Napolitano, Jorge Ferreira e Esther Hamburger, examinando as questões morais e éticas tidas como ideais para as personagens da trama, bem como refletindo acerca de sua interpretação pelo imaginário social. Abordando temas como democracia limitada e tradição autoritária brasileira, a narrativa se torna exemplar na percepção de como a novela insere o debate da corrupção política e empresarial, acompanhando a dinâmica nacional neste contexto transitório.

Neste sentido, no Capítulo III – *O Brasil na telinha: representações, disputas e antenas na telenovela*, as hipóteses de trabalho são retomadas através do contexto sociocultural e histórico, refletindo acerca das perguntas centrais que fizemos e fazemos enquanto historiadores. Nesta parte, a análise guia-se pela crítica construída por Florestan Fernandes acerca da burguesia nacional, em diálogo com Jorge Ferreira e seu exame sobre o governo Sarney. Com a ditadura saindo de cena, a tradição autoritária se adapta ao novo tempo democrático e utiliza das ferramentas disponíveis – as eleições – para continuar fortalecendo a burguesia. Ao analisar os autores da obra, compreendendo de que forma as críticas foram construídas, observa-se uma abordagem que alcança a crítica moral à corrupção e ao autoritarismo das elites, mas não problematiza a origem das contradições sociais ou critica o capitalismo em suas estruturas. O combate à corrupção é trabalhado como parte crucial para a construção da cidadania naquele contexto, contudo, acaba naturalizando diferenças entre ricos e pobres, normalizando as

desigualdades sociais.

CAPÍTULO I – Massas e mídias: contexto histórico e experiência política no Brasil de *Vale Tudo* (1988)

- "Absolutamente, eu não acredito que os índices de violência possam ser justificados pela situação econômica deste país, essa pobreza sempre existiu", fala Odete.

- "Odete, pelo amor de Deus, isso é uma coisa que salta aos olhos, entende, se não fosse isso, como é que se explica esse aumento de violência assim tão brutal!?", questiona Renato.

- "Droga, Renato, droga, essa gente toda se droga, é só isso!"

Solange interrompe: -

"ah, tenha santa paciência, dona Odete, não, pra mim é demais, né, quer dizer que toda vez que a senhora para o carro no sinal e aparecem sete, oito pívetes pedindo grana, eles tão todos drogadinhos? Ah não, não, me desculpa, mas essa foi demais pra mim" e vai embora (VALE Tudo, 1988, cap. 34).

Afonso vai atrás de Solange brigando por ela ter saído correndo sem se despedir de sua família e enfatizando que pediu para que ela não "declarasse guerra" no primeiro dia, no que Solange responde: "Olha aqui, Afonso, não tenho saco pra maluco não, entendeu, nunca tive, pô, pra maluco fascista então..." (VALE Tudo, 1988, cap. 34). O diálogo ocorre no capítulo 34 e tem início em um jantar na casa de Celina Junqueira, irmã de Odete que abriga a vilã em sua estadia no Brasil. Na ocasião, Afonso leva Solange Duprat, sua namorada, para conhecer sua mãe, que a todo momento expõe uma visão racista e classista do país, enquanto exalta a vida na Europa. A noite é repleta de discussões entre as personagens, que possuem visões antagônicas sobre os problemas sociais e econômicos que a nação atravessa. As falas preconceituosas e elitistas da conservadora empresária Odete são rebatidas pela jovem jornalista Solange, caracterizada na trama como uma personagem progressista, e demonstram que mais do que uma desavença familiar pertencente somente ao universo ficcional, há uma disputa entre visões distintas sobre o Brasil de 1988.

Essa disputa e seus oponentes, no entanto, devem ser compreendidos criticamente, percebendo que a trama coloca em jogo personagens e discursos que não fogem do alinhamento da própria Rede Globo e de seus autores. Ao criticar a visão de Odete, Solange também exclui uma série de questões do debate, como por exemplo as razões que levam ao aumento das taxas de violência no país. Desta forma, a telenovela oferece as alternativas, a situação e a oposição, todas em conformidade com um discurso que impede a crítica à ditadura militar pela crise social, econômica e política que o país vive em pleno processo de transição democrática.

Para pensar as representações políticas, sociais e culturais articuladas por *Vale Tudo* (1988), bem como as relações entre o país ficcional e a realidade nacional, compreende-se como necessário apreender as funções básicas e o contexto da televisão no Brasil nos anos 80 pois,

mais do que um complexo aparelho que possibilita existência da telenovela, também torna-se um importante fenômeno sociocultural. Para isso, busca-se articular a teoria barberiana de comunicação com os estudos advindos da História Cultural de Roger Chartier sobre discursos, práticas e representações, percebendo como os estudos acerca da leitura e das práticas de leitura podem ser compreendidos também no âmbito dos textos televisivos. Concebendo a televisão como relacionada ao cotidiano urbano e a experiência coletiva brasileira - intrinsecamente ligada à latino-americana - propõe-se dar um novo contorno ao conceito de “cultura de massa” no Brasil.

Durante anos a televisão teve seu conteúdo relegado pelas ciências humanas como entretenimento de menor valor. Tida como “alienante”, buscava-se ao máximo distanciar-se do conteúdo “decadente” veiculado pela telinha, optando por fontes e documentos já mais trabalhados pela própria historiografia. A mídia televisiva, por sua capacidade de penetração e difusão massiva, foi considerada puro entretenimento para *as massas*, sendo examinada como distante e incapaz de gerar reflexões críticas pelas elites intelectuais. A presente pesquisa busca afastar-se desse raciocínio simplista - já há muito tempo apontado por teóricos como Jesús Martín-Barbero, alinhado a uma perspectiva benjaminiana - que despreza os movimentos do popular e das massas, procurando, assim:

[...] romper com uma razão dualista e reafirmar o entrecruzamento no massivo de lógicas distintas, a presença aí não só dos requisitos do mercado, mas também de uma matriz cultural e de um *sensorium* que enoja elites enquanto constitui um “lugar” de interpelação e reconhecimento das classes populares (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 30).

Reconhecendo a agência das classes populares no interior do desenvolvimento da cultura de massa, Martín-Barbero aponta para um caminho que pensa o povo e seus movimentos de enfrentamento ao ideal burguês de cultura e sociedade. Tal lógica envolve os deslocamentos da própria massa como um organismo que, para elites, causa medo por sua suposta instabilidade e irracionalidade que rompe com a ordem social vigente, moldada para atender aos interesses de uma burguesia que preza pelo controle e vigilância das classes populares. Assim, desde já, a categoria cultura de massa será utilizada e construída no presente trabalho tendo em vista essa reformulação em seu entendimento, compreendendo esse termo como a experiência coletiva de conhecimento e reconhecimento - entre si e para com a cidade - através das novas sensibilidades proporcionadas pelo contato com as artes.

Nesse sentido, pensar a televisão no Brasil é refletir sobre um movimento que busca enquadrar *a massa* – e, portanto, a cultura de massa - em um lugar específico dentro da cultura nacional. Consideradas como estratégias de integração nacional pelo regime militar, as

telecomunicações receberam investimentos massivos desde 1964 e se desenvolveram em conformidade com outros processos urbanos que são fundamentais para o entendimento de como a tecnologia se enraizou no cotidiano brasileiro. A expansão e industrialização das cidades, o desenvolvimento de um novo mercado de consumo e aquisição de bens, os novos arranjos familiares e a diminuição de filhos por família contribuem para a reflexão sobre as formas de penetração da televisão na sociedade (HAMBURGER, 1998). Essa crescente urbanização em meio ao regime militar impacta em novas configurações em todos os aspectos da sociedade, principalmente na cultura. É lícito mencionar que a televisão não é a única mídia envolta nesse processo de transformação nos meios de comunicação, já que o rádio e o jornal também passavam por significativas mudanças nesse contexto. Contudo, a partir da década de 70, a TV emerge como catalisadora de diversos processos de sociabilidade ao seu redor, tanto para os telespectadores quanto para a equipe técnica por trás da telinha. Marcos Napolitano também aponta que:

[...] Constitui-se ao longo dos anos 1970 um território complexo de uma cultura popular de massa, que já não era mais a cultura popular tradicional, folclórica, nem uma cultura de massa com aspirações a ser uma cultura de elite, como alguns setores da música popular e do cinema (NAPOLITANO, 2023, p. 113).

José Mário Ortiz Ramos e Silvia Helena Simões Borelli (1991) apontam, ainda, que é neste bojo da complexificação urbana da virada dos anos 60 para os 70 que ocorre a consolidação da televisão brasileira enquanto indústria. Nesse contexto, está em jogo também um amadurecimento da audiência que se torna cada vez mais qualificada a discutir assuntos nacionais veiculados pela TV. Com um tímido aceno à abertura política a partir de meados dos anos 70, a cultura de massas brasileira se densifica cada vez mais e, para compreender o cenário que se estabelecerá nos anos 80, é necessário fazer um recuo e entender essas transformações ocorridas na década anterior.

Anteriormente ao golpe civil-militar, diversas discussões por reformas sociais de base efervescem no país ainda sob o comando de João Goulart. Apesar do projeto de tomada de poder dos militares ter um caráter multifacetado, onde até mesmo os diferentes setores Forças Armadas encontravam-se em disputa, efetivava-se ali uma visão das direitas, liberais ou autoritárias, contra as massas, o voto popular, o nacionalismo econômico, os direitos sociais (NAPOLITANO, 2023). Marcos Napolitano aponta que o regime trabalhou na consolidação de um modelo político-ideológico de Estado que consistiu na modernização socioeconômica do país alinhada aos avanços do capitalismo predatório nas periferias. Essa política deve ser entendida tanto pelo viés econômico quanto social, pois se Ditadura Militar no Brasil

interrompeu um processo de discussão por reformas sociais no pré-64, criou e executou um projeto de *modernização conservadora* da sociedade.

O conceito de *modernização conservadora* é trabalhado tanto por Napolitano quanto por Ridenti e diz respeito ao contraditório desenvolvimento ocorrido durante a Ditadura Militar, onde diversas transformações visavam modernizar economicamente o Brasil, integrando-o ao sistema capitalista mundial, contudo, conservavam as históricas desigualdades sociais e políticas do país (NAPOLITANO, 2023). Esse processo, consolidado no começo dos anos 70 durante o governo Médici e o “milagre econômico brasileiro”, ainda diz respeito ao âmbito cultural onde a atuação da repressão e da censura era intensa contra a classe artística e intelectual, contudo, há também o fortalecimento da Indústria Cultural no país, que gera empregos, e o próprio governo financiando produções artísticas (RIDENTI, 2000).

A máquina repressiva da ditadura, manifestada pelo tripé repressão-vigilância-censura, deve ser entendida como parte da centralização burocrática do regime, que se torna o cerne da estrutura estatal (NAPOLITANO, 2023). Esta estrutura e o projeto de consolidação do capitalismo através da modernização industrial são fundamentais para a compreensão do processo de construção e fortalecimento de uma Indústria Cultural e da Diversão no Brasil. Se o final dos anos 70 experimentou uma grave crise, marcada pela recessão e desemprego, o começo da década foi marcado pelo controverso “milagre econômico”, onde o projeto Brasil Grande Potência dinamizava a iniciativa privada e fortalecia a expansão do parque industrial à base do aumento do consumo de bens duráveis pela classe média (NAPOLITANO, 2023). Neste bojo, as pequenas propriedades rurais também desapareciam, causando altos índices de desemprego no campo. Sobrando apenas os grandes latifúndios, esse volumoso número de pessoas foi obrigado a se deslocar para as cidades causando um “inchaço” e consequentemente a expansão das áreas periféricas. Com um crescimento populacional que caminhava a largos passos desde os anos 60, grande parte da massa se via diante da precarização da mão-de-obra e distante de qualquer tipo de *milagre*.

Se a integração ao sistema capitalista mundial era tida como política de desenvolvimento, as consequências da dependência do dinheiro externo trariam fragilidade na produção interna, desagradando para as bases sociais de apoio e empobreceriam ainda mais a população. Em 1974, quando o General Ernesto Geisel assume a presidência, há uma mudança de rumo nas políticas sociais e econômicas que visa aumentar a produção interna, bem como diminuir a insatisfação dos setores que ainda apoiavam o regime e alguma preocupação com medidas que mitigassem a miséria. Esse movimento torna-se importante para a compreensão da nova política cultural do regime a partir de 1975, onde o Estado buscará se aproximar da classe artística e jornalística,

setores formadores de opinião das classes médias (que se encontravam insatisfeitas com a perda de poder aquisitivo). A segunda metade da década, então, é marcada por um forte mecenato Estatal, especialmente visto no cinema através da Embrafilme²⁰ e no teatro com o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Com isso, fortalecia-se o diálogo entre o regime e os artistas.

À evidente contradição existente entre essas políticas de incentivo na área da cultura, vindas de um regime historicamente conhecido pelo seu caráter repressivo das artes, Napolitano argumenta que essas mudanças ocorrem em um momento onde a censura ficava mais branda - sendo extinguida a censura prévia em 1979 - e o governo iniciava as medidas para uma transição “lenta, gradual e segura” (NAPOLITANO, 2023). Nesse contexto, percebe-se o fomento das artes como parte de uma política nacionalista do regime com a cultura, que era tida como um meio de integração nacional frente à invasão cultural estrangeira.

No entanto, no âmbito das telecomunicações há um recrudescimento da censura com relação à televisão. Por ser a principal tela de visibilidade da ditadura militar, o controle das produções televisivas – sobretudo das telenovelas - foi rígido até 1979, principalmente para ratificar a necessidade de controle da programação televisiva. O processo de censura prévia das telenovelas foi uma realidade no Brasil até 1988, quando a promulgação da Constituição Federal extinguiu oficialmente o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Portanto, ainda que em 1985 comemore-se a exibição de *Roque Santeiro*, trama integralmente censurada em 1975, como um símbolo do fim do regime, salienta-se que a censura trabalhou como instituição até 1988, em plena Nova República²¹. *Vale Tudo* (1988) foi a última novela das oito a ser censurada.

Um dos principais aspectos desta Política Nacional de Cultura é a necessidade do estabelecimento de uma *crença de nacionalidade* nos programas dos meios de comunicação de massa, evitando que a cultura importada - como os *enlatados* - ganhasse espaço no país. Esse direcionamento pauta, então, o que pode ou não ser exibido na TV, que deveria assegurar não

²⁰ Criada em 1969, a Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira responsável pela produção e distribuição de filmes. Especialmente a partir de 1975, teve papel essencial na distribuição dos filmes produzidos nacionalmente pois “[...] a distribuição dos filmes (a chegada das cópias nas salas de cinema do Brasil e do mundo) era o grande problema do cinema brasileiro, desde os anos 1950. Com o mercado dominado por Hollywood e suas distribuidoras, muitos filmes com um bom potencial de público simplesmente não conseguiam competir com o cinema norte-americano porque sequer eram exibidos na maioria das salas de cinema ou promovidos de maneira eficaz (NAPOLITANO, 2023, p. 197)”. Em 1975 também foi criado o Conselho Superior de Cinema (Concine), que era responsável pela normatização e fiscalização do mercado, atuando na criação de leis de incentivo e obrigatoriedade de exibição de um percentual de filmes brasileiros (NAPOLITANO, 2023).

²¹ A trama foi a primeira novela a ser inteiramente proibida no Brasil. Uma análise aprofundada sobre as relações da obra com o regime autoritário pode ser encontrada na dissertação de Laura Mattos Soares Quintas, *"Roque Santeiro" e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas*, disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-09032017-104329/publico/LAURAMATTOSSOARESQUINTAS.pdf>. Acesso em 17.04.2026.

somente a qualidade técnica, como também o bom nível cultural das produções veiculadas (RAMOS e BORELLI, 1991). Esta preocupação com o *disciplinamento da produção cultural industrializada*, apontada por Ramos e Borelli, chega às telenovelas e conduz a reorientação estratégica já encaminhada pela Rede Globo “em confluência com a demanda da modernização da sociedade e as pressões governamentais” (RAMOS e BORELLI, 1991, p. 87).

Em 1965, ano de inauguração da TV Globo, a emissora já inicia sua atividade sendo alvo de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) decorrente dos acordos estabelecidos com o grupo *Time-Life* desde 1962. O professor José Arbex Júnior explica que:

A matriz que inspirou a família Marinho a criar o “Padrão Globo” é encontrada na cultura de comunicação de massa diretamente importada dos Estados Unidos, por meio dos acordos firmados entre os grupos Globo e Time/Life, em 24 de julho de 1962 (Contrato Principal) e 15 de janeiro de 1965 (Contrato de Arrendamento). O primeiro assegurava à empresa estadunidense 30% de participação no capital; em troca, o grupo se comprometia a dar todo tipo de assistência técnica à RG, incluindo montagem da emissora, treinamento do pessoal e ajuda na aquisição de compras de programas no exterior. O segundo, que substituiu o principal, aumentava a participação nos lucros do Time/Life para 45%. Os acordos eram completamente ilegais, pois afrontavam o artigo 160 da Constituição de 1946, que vetava a estrangeiros a participação na orientação intelectual e administrativa a empresas jornalísticas e de radiodifusão do Brasil (ARBEX JR, 2017, p. 2-3).

Ramos e Borelli (1991) apontam ainda o interesse estratégico do grupo americano em atingir espaços na América-Latina através dos acordos com as emissoras já atuantes, fato que encontra eco na consolidação empresarial pretendida pela Rede Globo. Durante a CPI, Roberto Marinho pauta que a modernização tecnológica e a assistência técnica do grupo elevam a qualidade das produções brasileiras, fator essencial para o desenvolvimento de uma sólida Indústria Televisiva no país. Arbex Jr. aponta ainda que:

Outros proprietários de meios de comunicação também tentaram firmar acordos com empresas estrangeiras, mas por uma série de razões não foram bem sucedidos. Os Diários Associados de Assis Chateaubriand, à época o principal grupo de mídia do Brasil, por exemplo, tentaram parceria com a rede ABC e com a CBS. Tanto os Diários quanto o jornal O Estado de S. Paulo receberam propostas de acordo com o Times/Life, antes de Roberto Marinho entrar em cena (ARBEX JR, 2017, p. 3).

Durante todo o regime militar, a Rede Globo foi beneficiária de diversas medidas que buscavam aumentar o alcance das telecomunicações no território nacional, sendo utilizada como propagandista de governo em diversos setores²² e chegando a ser considerada como “porta-voz

²² A título de exemplificação, a dissertação do historiador Wellington Amarante Oliveira, *Telecurso 2º Grau: paradigma no ensino pela TV e legitimação política da Rede Globo, 1977-1981*, desenvolvida no programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), aborda as relações entre a emissora e o regime no âmbito da educação, analisando criticamente o ensino na televisão brasileira durante a ditadura militar.

oficial do regime” (ABDALA JUNIOR, 2016). Esse crescimento advindo da conquista de recursos econômicos, tecnológicos e humanos - apesar de não ter privado a emissora da censura prévia e complicações em suas novelas e programas de auditório - marca a consolidação da empresa durante a ditadura. Com os incentivos governamentais para a aquisição de aparelhos televisores, instalação de satélites e políticas de facilitação na concessão de canais, as telecomunicações foram consideradas estratégicas na política de desenvolvimento articulada pelo regime. Diante disso, investimentos na infraestrutura eram necessários para que, em um país marcado pela desigualdade e falta de acesso a bens duráveis, a televisão conseguisse se estabelecer plenamente.

O “milagre econômico” do início dos anos 70 resulta em uma enorme dívida externa e empobrecimento dos cidadãos, contudo, marca também um período onde houve um impulsionamento na compra de bens duráveis pela população. Essa mudança no plano econômico do regime que envolvia a expansão de crédito para os assalariados, mesmo com um imenso arrocho salarial, contribui para a expansão de aparelhos televisores pelo território nacional. Se no Censo demográfico de 1960 estima-se cerca de 4,6% dos domicílios brasileiros possuíam televisão, em 1970 esse número salta para 22,8% e em 1980 atinge surpreendentes 56,1% (HAMBURGER, 1998). Até 1970, essa distribuição concentra-se majoritariamente nas regiões sudeste e sul, somente sendo ampliada nas regiões norte e nordeste a partir dos anos 80²³. Esse cenário é significativo pois no início dos anos 70 as telenovelas da Rede Globo despontam como um produto altamente lucrativo para todos os envolvidos.

Ainda que o país estivesse em crise, a Globo impulsionava seus negócios. Em 1975 começa a exportar suas tramas, movimento crescente com o avançar dos anos. Desde o dia 18 de setembro de 1950, momento em que a TV Tupi de São Paulo de Assis Chateaubriand fez a primeira transmissão de TV oficial do país, até o início da década de 70, a televisão experimentou diversas adaptações técnicas e narrativas vindas, em sua maioria, do rádio, teatro e cinema. Contudo, a partir dos anos 80 se pode observar um momento decisivo da consolidação da televisão no Brasil sob diversos aspectos, inclusive nos relativos às mudanças no espaço urbano, sendo assim:

[...] o crescimento do número de domicílios com tv nas regiões sul e sudeste deu um salto significativo durante a década de 70, porém nas

Dissertação completa disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/93366>>. Acesso em: 17.04.2026.

²³ Em 1991, 71,0% dos domicílios brasileiros possuíam aparelho televisor. Os dados das porcentagens de domicílios com televisão por município de 1970, 1980 e 1991, bem como o gráfico da proporção de domicílios com televisão, são apresentados por Esther Hamburger e formulados por pesquisadores do projeto *The Social Impact of Television on Reproductive Behavior in Brazil*, de 1996, com base nos Censos Demográficos de 1960, 1970, 1980 e 1991, e podem ser encontrados nas páginas 450 a 453 do artigo *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*.

outras regiões esse salto só ocorreu durante a década de 80, quando a Embratel permitiu que as redes emitissem sinais abertos, capazes de serem captados diretamente do satélite por antenas parabólicas situadas em qualquer lugar do território nacional (HAMBURGER, 1998, p. 454).

Com o funcionamento regular, as produções ganhavam novas formas que conquistavam espaço no cotidiano dos telespectadores e a equipe técnica e criativa por trás das telinhas já possuía determinada *expertise* que fazia com que as falhas técnicas não fossem mais tão frequentes²⁴. Ramos e Borelli (1991) apontam ainda que em 1983 a Rede Globo começa a utilizar o satélite da Intelsat, o que representa um aumento na cobertura nacional da emissora. Esse amadurecimento das práticas e da própria tecnologia, combinadas com o crescimento das cidades e da própria Indústria Cultural, influencia diretamente nas competências culturais do telespectador que se insere cada vez mais na modernização que a televisão visa representar nesse momento de crescimento da produção interna e aperfeiçoamento da linguagem televisiva.

Também nesse contexto da virada dos anos 70 para os anos 80 ocorre uma emergência de movimentos sociais na cena política. Com a Lei da Anistia de 1979 e a reforma partidária de 1980, que na prática acabava com o bipartidarismo, as movimentações pela abertura democrática eram irrefreáveis²⁵. Se o regime bradava as etapas necessárias para uma transição lenta e gradual, os movimentos negros, feministas, contra a carestia, a classe artística e demais agrupamentos de esquerda faziam pressão, disputando o espaço civil e tomando protagonismo na luta contra o Estado autoritário. O movimento sindical e operário, que vinha ganhando força desde as greves do ABC em 1978, conquista cada vez mais apoio popular e a criação do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980 propicia um novo horizonte de disputa política para as massas. Se ao longo dos anos 70 vinha se desgastando o nacional-popular como projeto ideológico e estético das esquerdas, esse novo cenário proporciona uma abertura para renovadas formas de enfrentamento e debates distantes das utopias revolucionárias que povoavam o imaginário das esquerdas nos anos 60 (RIDENTI, 2000). Frente à implacável globalização, era necessária uma ruptura com o passado para a criação de um novo horizonte de esperanças.

Nesse sentido, Ridenti chama atenção para um momento no qual o espaço cultural passa

²⁴ Na Rede Globo, grande parte desse *know-how* foi adquirido a partir do supracitado acordo com a *Time-Life* e a chegada do assessor Joseph (Joe) Wallach na emissora ainda em 1965. Joe é frequentemente citado como personagem fundamental na consolidação da TV Globo e amigo próximo de Roberto Marinho, visto que estava presente antes mesmo da entrada de Walker Clark e Boni. Desta forma, marca-se que a consagração da hegemonia da emissora foi moldada a partir das estratégias de expansão propostas por Wallach.

²⁵ Acerca das nomenclaturas utilizadas para referenciar o contexto, na obra *Passados Presentes*, o professor Rodrigo Patto Sá Motta (2021, p. 246) comenta que “[...] houve oscilação no uso dos termos “distensão” e “abertura” pelos agentes históricos. Posteriormente, convencionou-se chamar a fase entre 1974-9 de período de distensão e a fase seguinte, entre 1979-85, de abertura política, mas na época foram usadas as duas expressões, às vezes de maneira indistinta, bem como “descompressão”, “institucionalização” e “liberalização”.

a ser ocupado pela lógica mercantil. Enquanto os movimentos sociais estão eclodindo e disputando espaço no cenário político, a Indústria Cultural está se aperfeiçoando e as emissoras de TV absorvendo artistas e intelectuais que buscam o seu lugar no novo mercado. Passada a efervescência cultural vivida pelo país desde os anos 60²⁶, onde as artes - sobretudo no campo da esquerda - tomam conta do cenário artístico e cultural do país, cada vez mais esses artistas começam a se inserir na TV. Um clássico exemplo é o dramaturgo Dias Gomes, que desde o final dos anos 60 vinha escrevendo telenovelas e minisséries para a Rede Globo. Oduvaldo Vianna Filho, contratado no começo dos anos 70, teve um papel essencial para a renovação da teledramaturgia da emissora, sendo responsável pela criação da primeira versão da série *A Grande Família*²⁷ e também por ajudar Gilberto Braga - principal autor de *Vale Tudo* (1988) - no seu início de carreira²⁸. Além disso, diversos atores como Beatriz Segall, Antônio Fagundes e Regina Duarte também vieram do teatro, o que mostra o elevado nível de qualidade dessas primeiras gerações de atores da teledramaturgia global²⁹. Essa incorporação de artistas oriundos do teatro apresenta-se como favorável quando a TV começa a abranger mais localidades e, assim, produzir textos *no* Brasil e *para* o Brasil a partir da década de 70³⁰. A confluência destes fatores apresenta grande impacto na produção interna de gêneros televisivos que cresce a cada ano, diminuindo a porcentagem de programação importada na TV brasileira (HAMBURGER, 1998;

²⁶ Marcelo Ridenti aponta que o Brasil experimenta nos 60 um aprofundamento de diversas linguagens artísticas como o teatro, a música e o cinema pelas esquerdas (RIDENTI, 2000). É nesse cenário extremamente frutífero de ideias e visões de Brasil, para além do próprio desenvolvimento da arte, que a televisão surge e se insere cada vez mais incorporando talentos “do outro lado”, à medida que também desenvolve a sua própria linguagem.

²⁷ Inspirada na *sitcom* estadunidense *All In The Family* (1971), produzida pela CBS, *A Grande Família* (1972) é inicialmente escrita por Max Nunes e Roberto Freire, sendo dirigida por Milton Gonçalves. Vianinha e Armando Costa assumem a direção geral em 1973 no intuito de dar contornos nacionais à série, fazendo com que ela seja adaptada para o tempo e o espaço brasileiros. Abordando temáticas sobre o aumento do custo de vida, os dilemas da classe média e questões geracionais, imediatamente a audiência é alavancada e o seriado conquista os telespectadores. Para mais informações, ver <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/a-grande-familia-la-versao/noticia/ficha-tecnica.ghml>>. Acesso em: 17.04.2026.

²⁸ O primeiro trabalho de Gilberto Braga na televisão foi uma adaptação de *A Dama das Camélias*, nos *Casos Especiais* da Rede Globo. Apesar de Gilberto ter algum reconhecimento como crítico de teatro, nunca tinha escrito um texto para a TV e, com isso, teve a ajuda de Oduvaldo Vianna Filho neste primeiro momento. No final de 72, estreia na emissora de forma emergencial para cobrir um “buraco” inesperado deixado por Chacrinha. Escrita por Gilberto e adaptada para a televisão por Vianna, *A Dama das Camélias* estreia com sucesso de crítica e audiência, o que marca o início da consagrada carreira do autor (XEXÉO; STYCER, 2024). Uma entrevista de Gilberto Braga ao Memória Globo contando sobre sua entrada na Globo pode ser acessada em <https://globoplay.globo.com/v/5199688/>. Acesso em 17.04.2026.

²⁹ Beatriz Segall entra para o Teatro Oficina em 1964. Alguns anos depois, vai para o Teatro São Pedro, que era administrado e financiado por Maurício Segall, seu marido. O São Pedro teve sua trajetória marcada pela resistência à ditadura, apesar de não receber tanto prestígio quanto o Arena ou o Oficina tiveram durante a década de 60 (RIDENTI, 2000, p. 335-6). Antônio Fagundes participou do Teatro Arena de São Paulo, onde iniciou sua carreira de ator na década de 60.

³⁰ Esther Hamburger aponta que até o final da década de 60 a maior parte dos textos das telenovelas era importado de países da América Latina, sofrendo poucas adaptações narrativas quando vinham para a TV brasileira. Uma apresentação mais detalhada sobre esse cenário pode ser encontrada na tese de Lucas Néia, *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultura da telenovela brasileira (1963 a 2020)*.

2005). O país estava em crise, mas a Globo continuava a se expandir. Segundo Ramos e Borelli (1991, p. 84), “em 1980 a rede contabilizava 36 emissoras afiliadas, número que cresce para 48 em 1986 [...]”.

No título do presente trabalho consta um conceito que, mais do que demarcar o contexto analisado, sugere também uma provocação. *Redemocratização* seria a restauração da normalidade democrática após os 21 anos sob o Regime Militar. Contudo, questiona-se: éramos uma democracia antes de 1964? Se sim, que tipo de democracia existia? E ainda, valeria a pena lutar por um retorno àquela suposta normalidade? Em resposta às perguntas, ao analisar os debates e disputas em torno da redemocratização do país, Florestan Fernandes afirmava que ela já nasceria velha. A crítica se deve à análise de que a democracia que estava se estabelecendo não seria capaz de lutar por justiça social, nem seria a favor das classes historicamente alijadas dos processos decisórios. Nesse sentido, havia uma transição política da ditadura para a democracia, contudo, isso não significava a construção automática de uma república efetivamente democrática (FERNANDES, 1986).

As demarcações comuns da Ditadura Militar no Brasil sinalizam 1985 como seu fim, sendo a escolha de Tancredo Neves - e a posse de José Sarney - como novo presidente o marco da transição de poder para as mãos de um civil, eleito pelo Colégio Eleitoral. Contudo, este fato não marca a transição para um governo democraticamente eleito e nem uma transição para um regime efetivamente democrático. Essa transferência de poderes a todo tempo condicionada pelo regime autoritário marca, essencialmente, uma nova etapa na reorganização interna de forças da burguesia nacional que, agora sob o manto da democracia, pode dar ao Brasil novos contornos liberais alinhados ao capitalismo financeiro mundial (DEO, 2014). Neste sentido, torna-se importante salientar que instituições fundamentais da ditadura militar, como a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e Serviço Nacional de Informações (SNI), apesar de terem sido paulatinamente reduzidas³¹, só deixam de constituir o aparato governamental em 1988, com a promulgação da Constituição³².

A esta transição é importante atribuir o caráter de *processo* e, especificamente, de *longo prazo*. O cientista social Anderson Deo, ao escrever sobre o processo de institucionalização da

³¹ O Ato Institucional 5 (AI-5), o mais duro instrumento legal utilizado pelo Regime Militar para suspensão de direitos e repressão social, foi revogado em 1978 pelo presidente Ernesto Geisel.

³² As Forças Armadas e o Sistema Nacional de Informação, braços fundamentais da estrutura repressiva, mantiveram-se intocados durante o governo de José Sarney. Rodrigo Patto Sá Motta (2021, p. 299) também aponta que “[...] a cabeça do sistema continuou ativa e operante até o governo seguinte, de Fernando Collor”. Tais apontamentos reforçam o conceito de *transição a longo prazo* trabalhado por Anderson Deo nos parágrafos seguintes.

autarquia burguesa no Brasil³³, traz em seu texto uma reflexão sobre esse contexto de reorganização política *intra* classes e *entre* classes, onde busca dar novos contornos ao período. Sua hipótese de que o pacto da transição começa em 1974 com o presidente Ernesto Geisel e as políticas de distensão – seguindo pela abertura até a posse de Fernando Collor de Mello em 1990 – torna-se cara a presente pesquisa na medida em que, para compreender a trama e as representações expostas em *Vale Tudo* (1988), faz-se necessário ter em vista a complexa conjuntura política e social do final dos anos 80. Deo reflete também sobre os contornos que o liberalismo toma no Brasil, trazendo novamente a questão do conservadorismo e reacionarismo como especificidades da burguesia brasileira. Este apontamento vai de encontro ao que Marcos Napolitano e Marcelo Ridenti chamam de *modernização conservadora* da sociedade brasileira, tanto no plano econômico quanto no social, onde apesar dos esforços para a inserção do país no fluxo capitalista mundial através do desenvolvimento industrial, as antigas bases socioeconômicas não são alteradas. Assim, o país “cresce” para poucos, enquanto a pobreza continua a assolar as classes mais baixas.

Neste sentido, o politólogo argentino *Guillermo O'Donnell* possui vasta produção sobre os processos de transição para a democracia em países da América Latina que iluminam a compreensão de uma caminhada que não foi vivenciada apenas pelo Brasil. Assim:

A maioria desses países herdou uma situação difícil do regime autoritário anterior, e foi seriamente afetada pela crise mundial da década de 1970 e início de 1980. Em todos eles a situação sócio-econômica [sic] em certo momento foi reconhecida como extremamente crítica e exigindo uma ação forte e determinada por parte do governo. Mas não há dúvida de que por mais sérios, objetiva e subjetivamente, que fossem os problemas no Sul da Europa, eles parecem pequenos quando comparados com aqueles herdados pelos países recentemente democratizados da América Latina (sendo o Chile uma parcial exceção). Inflação extrema, estagnação econômica, uma profunda crise financeira do estado, uma enorme dívida pública externa e interna, e uma acentuada deterioração das políticas e dos serviços sociais públicos são aspectos dessa crise (O'DONNELL, 1991, p. 34).

Enquanto a sociedade exige uma resolução rápida para as dificuldades internas, é sabido que problemas de décadas não podem ser resolvidos em cinco anos. O Regime Militar brasileiro não causou - em 21 ou 25 anos - todas adversidades vividas no país, contudo, ajudou a fortalecer as já existentes e ainda criou novos dilemas que, neste contexto de reorganização política, são trazidos à tona. Enquanto isso, entre as demandas feitas pelos movimentos sociais, as necessidades dos novos partidos políticos, os debates da constituinte e as disputas internas da

³³ O artigo de Anderson Deo, *Uma transição à long terme: a institucionalização da autocracia burguesa no Brasil*, encontra-se em um livro de nome sugestivo, *Ditadura: o que resta da transição?*, organizado pelo cientista político Milton Pinheiro.

burguesia liberal, as imagens da TV tentam reorganizar a própria imagem que se tem do país, apontando caminhos para os novos tempos e influenciando na memória do seu recente passado autoritário.

Se desde os anos 70 a Rede Globo vinha incorporando artistas e intelectuais de esquerda que trouxeram um novo vigor às telenovelas brasileiras, agora, dentro destes *impasses da transição* vividos a partir da posse de Sarney, a emissora busca reorientar politicamente as suas obras a fim de adequar-se à mudança de regime. Se em 1975 *Roque Santeiro* havia sido censurada pelo regime na véspera de sua estreia, agora em 1985 a trama vivaria símbolo da abertura política. Já em 1986, a memória sobre a ditadura é retrabalhada em *Anos Dourados* (1986), onde o conservadorismo e autoritarismo marcam as discussões familiares e geracionais presentes na trama. De autoria de Gilberto Braga, a obra é quase sempre relacionada com *Anos Rebeldes* (1992), também do autor, que similarmente é ambientada no período autoritário, confluindo com o período de impeachment do ex-presidente Fernando Collor de Mello³⁴. Logo após *Vale Tudo* (1988), *O Salvador da Pátria* (1989), de Lauro César Muniz, também trazia a política brasileira para dentro da ficção televisiva através da trajetória de Sassá Mutema, em uma trama recheada de símbolos nacionais que abordava corrupção e eleições em pleno contexto da primeira eleição direta para presidente do Brasil. Neste sentido, Maria Helena Weber e Maria Carmem Jacob de Souza trabalham com a hipótese de que existiria uma trilogia no período, onde:

Em *Vale Tudo* ocorre a desqualificação do país, a impunidade da corrupção em meio a índices altíssimos de audiência. Esse mesmo país será restaurado ao ser sintetizado numa pequena cidade do interior onde, didaticamente, é sugerido que qualquer associação pode ser feita (aristocracia rural com bóias-frias), para resolver problemas sociais; que qualquer um pode ser governante exemplificado na transformação de um bobo da cidade, como Sassá Mutema (Lima Duarte) em grande prefeito. Para que a salvação da pátria onde tudo vale se complete, chega um rei. Em *Que rei sou eu?* é realizada uma paródia do Brasil governado por José Sarney (WEBER; SOUZA, 2009, p. 157).

Esse movimento da teledramaturgia, longe de ser neutro, demonstra a preocupação da emissora em *compreender e acompanhar a dinâmica* dos processos econômicos e políticos para poder dialogar com o grande público e não perder audiência. A Rede Globo teve sua trajetória

³⁴ A relação entre a minissérie e seu contexto histórico é analisada por Roberto Abdala Júnior em sua tese de doutorado *Memórias da ditadura, TV e os "rebeldes" anos 1980: Um estudo sobre o papel da minissérie "Anos Rebeldes" na cultura histórica de brasileiros em 1992*, defendida em 2009 no Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. Seu artigo *Um papel histórico para a teleficção: a minissérie Anos rebeldes e a cultura histórica brasileira dos anos 1980* também traz valiosos apontamentos sobre esse diálogo. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/download/978/619/4061>>. Acesso em 17.04.2026.

marcada pelos benefícios da proximidade com o regime militar e, agora, como empresa solidamente estabelecida na Indústria Cultural brasileira, utiliza do alcance da TV em território nacional para omitir-se enquanto conglomerado de mídia comandado pela burguesia, a fim de construir uma autoimagem como poder independente de governos. Ressalta-se, portanto, a necessidade de contextualizar os interesses empresariais da família Marinho, que teve seu patrimônio multiplicado durante a ditadura e comanda a emissora até hoje, a fim de que se consiga perceber com criticidade as representações do mundo social que optam por veicular - e omitir³⁵.

"Quem manda na TV hoje em dia é o telespectador": as funções da TV e a formação de público especializado no Brasil³⁶

Analisar criticamente a televisão e problematizar teoricamente suas mediações é fundamental para a mudança de perspectiva quanto às fontes televisivas, saindo de um nexos simplista de passividade por se tratar de uma “cultura de massas” que aliena quem a consome e reconhecendo que o meio faz parte de uma ampla gama de mudanças que envolvem o espaço social urbano do século XX. Desta maneira, advogando a favor das transformações pontuadas através da teoria barberiana de comunicação, Maria Immacolata Vassallo de Lopes argumenta que:

O objetivo passa então a ser revisar todo o processo de comunicação a partir de outro lugar, o da recepção, o das resistências que aí acontecem, o da apropriação através dos usos. Tratava-se de mudar o lugar das perguntas para tornar pesquisáveis os processos de constituição do massivo a partir das mediações e dos sujeitos, isto é, a partir da articulação entre práticas de comunicação e movimentos sociais

³⁵ O atual Grupo Globo teve início em 1925 com o jornal *O Globo* sob comando de Irineu Marinho, primeiro veículo de comunicação do conglomerado. Em 1944, é inaugurada a *Rádio Globo*, fundada por Roberto Marinho, que em 1952 cria a *Rio Gráfica e Editora*, embrião da *Editora Globo*. A primeira concessão de canal para a *Rádio Globo* é feita por Juscelino Kubitschek em 1957. A Fundação Roberto Marinho, criada em 1977 já sob o governo de Ernesto Geisel, nasce já com "o objetivo publicamente declarado de colocar os meios de comunicação a serviço da educação. A partir desse momento, as Organizações Globo passariam a atuar em um segmento ainda pouco explorado pelas emissoras comerciais de televisão no Brasil, o que possibilitaria ao concessionário estreitar ainda mais as suas relações com os diversos setores da sociedade e, sobretudo, com o Estado, então governado pelos militares." (OLIVEIRA, 2017, p. 398). Cabe lembrar que o início da emissora foi marcado por escândalos devido acordos milionários com o grupo estadunidense *Time/Life* para a compra de equipamentos e treinamento de equipe, fundamental para a criação do “padrão Globo de qualidade”. Os marcos oficiais da História do Grupo Globo podem ser acessados em <<https://historia.globo.com/historia-grupo-globo/>> e uma leitura crítica dessa trajetória pode ser encontrada nos supracitados trabalhos de Wellington Amarante Oliveira e José Arbex Jr.

³⁶ O trecho em destaque é uma fala de Audálio (Pedro Paulo Rangel), comumente chamado pelo apelido “Poliana”, no capítulo 100. Após Consuelo (Rosane Gofman) falar “Eu acho um absurdo o que anda acontecendo hoje na TV, Pequenininha, cenas fortes, de cama, isso sem falar nos palavrões” e Íris completar com “eu às vezes até mudo de canal”, Poliana responde que o telespectador tem todo direito de trocar de canal e assistir o que quiser. Consuelo insiste que “a questão não é mudar de canal, isso não é desculpa. Palavrões na TV, hoje em dia por exemplo andam dizendo uma palavra que significa uma coisa horrível, eu tenho até vergonha de pronunciar aqui”.

(LOPES, 2018, p. 45).

As mudanças de foco operacionalizadas por Barbero têm por objetivo considerar que o universo cultural e social do cidadão tenha lugar de destaque quando são analisados produtos massivos como músicas, telenovelas, livros e filmes. Para a TV, isso significa refletir que todo texto televisivo é feito para ser assistido, portanto, que seus sentidos e significados somente são atribuídos através dessa troca com o telespectador. Diante desse deslocamento na análise proposto por Barbero, a análise crítica da formação de audiência especializada no Brasil foi construída em relação com as funções da TV, compreendendo as mediações que cercam esse vínculo estabelecido entre o público e a televisão no território nacional.

Jesús Martín-Barbero aponta três lugares onde se encontram as mediações fundamentais para a análise da televisão enquanto expressivo integrante dos hábitos culturais latino-americanos: a *cotidianidade familiar*, a *temporalidade social* e a *competência cultural*. A leitura crítica de *Vale Tudo* (1988) considera a telenovela inserida no espaço doméstico, onde as experiências são permeadas por dinâmicas familiares cotidianas. O tempo, neste sentido, é fundamentalmente vivenciado de duas formas: dentro e fora do lar. Se no trabalho e escola a dinâmica capitalista de produção dita horários e modos de comportamento, no interior da residência há outra temporalidade possível para esses indivíduos e as relações que estabelecem com o mundo. Neste sentido, observa-se como o tempo cotidiano, da casa, dialoga com o tempo "de fora" pois, em última instância, ambos são regidos pelo capitalismo, que conduz o trabalhador a determinados comportamentos de consumo e entendimento do mundo. Assim, os sentidos historicamente construídos nesse vínculo entre a família, o tempo e o espaço são compreendidos através da cultura, que propicia o reconhecimento de diferentes modos de apropriação possíveis da telenovela e dos seus personagens.

Tendo em vista esses lugares, faz-se necessário primeiramente pensar nos diversos leitores sociais possíveis da televisão e assumir, de antemão, que apesar de cada programa ter um público-alvo específico, os telespectadores são socialmente diversos. Torna-se evidente que a distribuição percentual entre as classes sociais que assistem televisão muda com o passar das décadas, tendo em vista mais condições de acesso ao aparelho. Principalmente no tocante às classes sociais pertencentes ao meio urbano a partir dos anos 80, pode-se observar um momento decisivo da consolidação da televisão no Brasil, onde o país começa a ter sua primeira geração de telespectadores que já conviviam com o aparelho desde a primeira infância (BUSETTO, 2017). É também neste momento que as regiões Norte e Nordeste têm um aumento significativo na quantidade de televisões em seus estados, possibilitando um maior e mais próximo contato da população com as imagens da TV.

Tal inferência acerca do público tem em vista os dissensos e consensos apontados por Esther Hamburger no tocante às telenovelas, percebendo que apesar de haver um claro direcionamento nos programas televisivos visando a inclusão social das classes médias e baixas (C e D) através do consumo, os segmentos A e B também se fazem presentes nas pesquisas de audiência. Além disso, ainda tangente às telenovelas, apesar de serem produtos direcionados ao público feminino, a audiência masculina mostra-se crescente e passa a ser contabilizada nas pesquisas a partir dos anos 70 (HAMBURGER, 2005). O que se pretende aqui é demarcar que o consumo não é unitário e as estratégias de direcionamento da indústria televisiva brasileira podem sofrer usos práticos diferentes do pretendido³⁷.

Desta maneira, Jesús Martín-Barbero localiza a televisão no cotidiano e, mais especificamente, na *cotidianidade familiar*. Torna-se necessário considerar que, embora a televisão esteja presente em bares, recepções e diversos estabelecimentos comerciais, no ambiente doméstico se dá sua plena realização³⁸. Essa reflexão tem em vista que:

Na percepção popular, o espaço doméstico não se restringe às tarefas da reprodução da força de trabalho. Pelo contrário, e frente a um trabalho marcado pela monotonia e despojado de qualquer atividade criativa, o espaço doméstico representa e possibilita um mínimo de liberdade e iniciativa. Da mesma forma, nem toda forma de consumo é interiorização dos valores das outras classes. [...] Daí a grande necessidade de uma concepção não-reprodutivista nem culturalista do consumo, capaz de oferecer um marco para a investigação da comunicação/cultura a partir do popular, isto é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural, dos diferentes usos sociais da comunicação (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 291-2 92).

Assim, situa-se a televisão *dentro do lar*, em *proximidade* com os indivíduos que ali moram. Essa concepção de proximidade no trato com a TV diferencia sua exibição de assistir um filme no cinema, por exemplo, onde há um distanciamento maior da tela e uma impessoalidade naquele espaço, fazendo com que a ação de ver e se conectar a um filme se realize através de outros aspectos, muitas vezes mais subjetivos. Já o assistir televisão evoca, para além da proximidade física, uma proximidade ritual, diária, onde determinados programas

³⁷ Marcos Napolitano aponta ainda que: “Esse quadro de consumo cultural eventualmente poderia mudar, caso algum membro da família viesse a ser um estudante secundário ou universitário - lembremos que, apesar de tudo, houve uma expansão das vagas em escolas e universidades nos anos 1970. O indivíduo jovem que tinha condições de estudo e certo poder aquisitivo (vivia-se uma época de pleno emprego, apesar da crise econômica crescente) acabava por ter acesso a outros veículos e produtos culturais, considerados mais sofisticados” (NAPOLITANO, 2023, p. 113).

³⁸ Neste sentido, pode-se até pensar que a TV potencializa tanto esse ideal de aproximação que mesmo em outros estabelecimentos onde está presente, a depender da programação e do público envolvido, mobiliza telespectadores desconhecidos entre si em torno da telinha. O caso mais exemplar é a transmissões de eventos esportivos, ocasião em que torcedores de um mesmo esportista ou time podem agir como uma “grande família” interligada naquele instante pelo vínculo em comum.

estão sempre presentes em um horário específico, já assimilado pelo telespectador que se relaciona com o que é exibido cotidianamente (MARTÍN-BARBERO, 2013).

Falando de canais abertos, a “rotina” do assistir TV também engloba a forma com que as grades de televisão são construídas em cada país, variando entre cada emissora. Alternando entre telejornais, telenovelas, programas de variedades, filmes, programas de auditório e assim por diante, cada canal constrói a sua grade de programação tendo em vista os públicos-alvo que deseja atingir em cada horário. Essa definição não é aleatória e baseia-se, dentre outros fatores, no ritmo de trabalho existente em cada localidade, visando a inserção de intervalos comerciais próprios para cada faixa etária³⁹. A estratégia narrativa da *immediatez*, inerente à TV (principalmente à TV aberta), também é uma das marcas que se inserem cotidiano na sociedade capitalista, onde a sensação predominante é a da urgência, do momentâneo e da rapidez de informações, ligando-se ainda a um constante sentimento de *modernização*. Para além da compreensão de que é a partir desse momento que as massas ganham mais possibilidade de acesso aos bens culturais e toda a complexa gama de sentimentos evocados por eles, é também neste bojo que a exploração capitalista está modificando o cotidiano destes indivíduos em diversos âmbitos (BENJAMIN, 1987). Assim, “a série e os gêneros fazem agora a mediação entre o tempo do capital e o tempo da cotidianidade” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 298).

A *cotidianidade familiar* liga-se à *temporalidade social* na medida em que a organização do tempo da televisão também se dá através da repetição e do fragmento⁴⁰, marcações similarmente presentes no dia-a-dia capitalista⁴¹. A *estética da repetição* e o *sentimento de duração*, enquanto estratégias narrativas, são componentes intrínsecos não apenas aos gêneros televisivos, como também estão presentes nas especificidades culturais dos demais produtos massivos que se inscrevem nesse tempo do capital que permeia, principalmente, o cotidiano do

³⁹ Emilla Garcia aponta que, no Brasil, a primeira emissora a modernizar a exibição da sua programação foi a TV Excelsior em 1960. Segundo a autora, “A programação começou a ser pensada e dividida em horários específicos, com o objetivo de que a grade se adaptasse ao cotidiano familiar, tornando o “ver TV” um instrumento de lazer e de informação. Ao combinar a programação vertical (diferentes programas no mesmo dia) com a horizontal (um mesmo programa sendo exibido diariamente, em um horário fixo), a Excelsior estendeu a programação, que antes era somente noturna, para os horários matutino e vespertino” (GARCIA, 2022, p. 95).

⁴⁰ A utilização de *fragmento* aqui não diz respeito a uma televisão fragmentada, mas sim à recepção fragmentada que o telespectador tem do conteúdo televisivo (que é feito para ser consumido desta forma). Ressalta-se, aos moldes de Raymond Williams, que “O que está sendo exibido não é, nos antigos termos, uma programação de unidades separadas por inserções específicas, mas um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência publicada de programas, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo que essas sequências juntas compõem o fluxo real, a real “radiodifusão” (WILLIAMS, 2016, p. 100).

⁴¹ Destaca-se que Benjamin também aborda a questão do fragmento quando pensa o cinema e o valor da montagem como verdadeira arte que dá sentido ao filme, apontando que a falta de percepção da unidade é algo que marca o capitalismo e a produção fabril, onde o trabalhador faz uma parte na linha de produção, sem se dar conta do todo final. Nesse sentido, a temporalidade social também pode ser compreendida dentro de uma ótica benjaminiana, onde há uma completa mudança nas formas de sentir a partir do momento em que a forma de percepção é alterada.

indivíduo no espaço urbano (MARTÍN-BARBERO, 2013). Deste modo, enquanto fenômenos socioculturais, tempo e espaço são categorias fundamentais para a compressão da inserção da TV em determinada sociedade. Quando observadas as telenovelas brasileiras a partir dos anos 70, percebe-se que:

Essa opção por uma definição clara no tempo e no espaço - a conjuntura contemporânea situada no âmbito da nação - potencializa a vocação da televisão para transmitir uma sensação de que os espectadores estão conectados com o mundo ao seu redor e acena a possibilidade concreta da inclusão por meio do consumo. A novela mimetiza e constantemente renova as imagens do cotidiano de um Brasil que se “moderniza” (HAMBURGER, 1998, p. 467).

Essa “vocação” da TV para produzir os sentimentos de proximidade e familiaridade se realiza não somente com as telenovelas, mas também nos demais gêneros televisivos produzidos para a TV aberta, como os telejornais, programas de auditório e de música. Nesse sentido, sobre o discurso articulado pela televisão, ou seja, que atravessa todos os textos e gêneros produzidos para serem exibidos na TV, Jesús Martín-Barbero aponta que:

Na televisão, nada de rostos misteriosos ou encantadores demais; os rostos da televisão serão próximos, amigáveis, nem fascinantes nem vulgares. Proximidade dos personagens e dos acontecimentos: um discurso que familiariza tudo, torna “próximo” até o que houver de mais remoto e assim se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais “familiares”. Um discurso que produz seus efeitos a partir da mesma forma com que organiza as imagens: do jeito que permitir maior transparência, ou seja, em termos de simplicidade, clareza e economia narrativa (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 297).

A *magia do ver* articulada pela imediatez e proximidade relaciona-se intimamente com a experiência do telespectador diante da telinha. Se ao assistir TV o público é envolto em ato de cumplicidade e compromisso não só com aquele objeto, mas sim com o programa exibido e os personagens nele envolvidos, a TV torna-se uma companheira, com rostos próximos e amigáveis dentro do lar. Essa simplificação narrativa a fim de tocar o público e gerar sentimentos⁴² é efetuada, dentre outras formas, através da identificação e construção de um repertório comum que atinja a maior parcela possível do público-alvo. Esse repertório comum tem por objetivo homogeneizar imagens, lugares, tempos e expectativas para que sejam assimilados com mais facilidade pelo público, desta forma, constroem um país fictício e um ideário de nação que

⁴² Opta-se aqui por considerar *sentimentos* em geral e não apenas “identificação” por compreender que, principalmente no tocante à estrutura melodramática, a função da trama muitas vezes não é fazer com que o telespectador necessariamente *se identifique* com aquele personagem, mas sim que seja *tocado* por ele, que o personagem seja capaz de causar, também, raiva, compaixão, repulsa ou desejo (MARTÍN-BARBERO, 2013). Essa amplitude de sentimentos é desejada não só pelas telenovelas, como também por diversos textos jornalísticos e programas de variedades, pois o desejado é o *envolvimento* do telespectador com o gênero, podendo esta ligação se dar por diversas maneiras, inclusive a completa repulsa ao formato ou conteúdo.

representa, ao mesmo tempo, todos e ninguém (HAMBURGER, 2005).

No Brasil, as particularidades dessa relação foram exploradas por Esther Hamburger em um artigo de nome bastante sugestivo: *Diluindo fronteiras: a televisão e as telenovelas no cotidiano*. As fronteiras mencionadas pela autora referem-se, primeiramente, ao embaralhamento de definições sobre o público e o privado quando se têm por objeto de análise a televisão e, em especial, as telenovelas. Essas fronteiras propositadamente diluídas dizem tanto a respeito ao tipo de serviço prestado pelas emissoras de televisão quanto às narrativas construídas pelas tramas. A dinâmica de captação e construção de representações hegemônicas por parte dos conglomerados de mídia tem por uma de suas principais funções incorporar temas do âmbito público e reproduzi-los no privado das transmissões televisivas. Aqui, destaca-se também o que Raymond Williams apresenta como “Lar Privatizado”, conceito que usa pra discutir os meandros da disputa entre um serviço de *transmissão centralizada e recepção privatizada* da televisão. Na dinâmica interna do convívio familiar, as famílias podiam se autorregular e apropriar de maneiras específicas os conteúdos veiculados, mas eram “alimentadas” por fontes externas que influenciavam os debates no cotidiano (WILLIAMS, 2016). Assim, apresentam-se temáticas, imagens, ações e práticas que direcionam comportamentos e visões específicas sobre diversas questões, evidenciando também o caráter *modernizador* da telenovela, que atualiza e reproduz padrões pré-determinados.

Nessa *diluição de fronteiras*, novamente tempo e espaço aparecem como eixos norteadores do estudo apontando para esta construção fictícia de nação e também a fabricação de uma temporalidade específica que, além de atualizar o telespectador quanto ao que é contemporâneo, também produz um outro tempo diferente do “real”, assim:

A televisão não mostra lugares, não traz lugares de longe para muito perto - *a televisão é um lugar em si*. Do mesmo modo, ela não supera os abismos de tempo entre os continentes com suas transmissões na velocidade da luz: *ela encerra um outro tempo* (BUCCI, 2004, p. 31).

Destaca-se que o tempo e os lugares apresentados pela TV nas telenovelas, telejornais e programas de auditório não são os existentes no “mundo real”, são representações que visam mediar esses espaços para inseri-los de maneiras distintas em cada gênero televisivo. A título de exemplificação, o Rio de Janeiro representado nas novelas de Manoel Carlos não é o mesmo dos noticiários sobre violência urbana, que também não é o RJ apresentado nos documentários sobre as belezas naturais do Brasil. Essas representações - distintas entre si e também diferentes do espaço real - constroem uma visão de Rio de Janeiro mediada pelo imaginário midiático.

Enxerga-se esse grande volume de programas produzidos nacionalmente como essencial para o sentimento de *proximidade* construído no espaço doméstico brasileiro. Assim:

Essa produção local fechou o mercado às concorrentes, tidas como de qualidade inferior, apelativas, feitas para chorar. Em contraste, o produto brasileiro incorporou o humor, a ironia, o sarcasmo; apresentou figurinos da moda e maior densidade nas tramas que assimilaram a crítica de costumes. Referências à cultura nacional foram se expandindo e se tornaram explícitas com o uso das cores da bandeira, entre outros símbolos nacionais. [...] Esse debate aparece por vezes nos termos da oposição entre o que seriam as novelas “melodramáticas”, aquelas mais próximas da origem latino-americana, e o que seriam as novelas “realistas”, nos termos da teoria crítica (HAMBURGER, 2005, p. 85).

Nesse sentido, destaca-se o papel fundamental das telenovelas para a consolidação de uma indústria nacional (e estabelecimento de um mercado internacional consumidor de telenovelas brasileiras). Já durante os anos 80, a televisão brasileira é referenciada internacionalmente por sua baixa porcentagem de programação importada exibida em horário nobre, ficando atrás apenas de países como França, Inglaterra e Estados Unidos⁴³. Também na década de 80, via-se a emergência da primeira “geração da TV”, onde uma parte considerável da população brasileira já estava familiarizada com o meio desde a primeira infância, o que influenciava os direcionamentos na programação (BUSETTO, 2017).

Por mais que não sejam narrativas consensuais, a partir do momento em que as telenovelas começam a mostrar uma representação do espaço nacional e situar o tempo vivido, onde os enredos aproximam-se da cotidianidade familiar, são mobilizados diversos *sentidos de pertencimento* capazes de ligar ficção e realidade (NÉIA, 2023). Este pertencimento, também relacionado ao sentimento de duração e imediatez, associa-se ao compartilhamento de experiências culturais, estéticas e sociais dentre os telespectadores, assim:

A marca da hegemonia trabalha aí, nessa forma, na construção de uma interpelação que fala às pessoas a partir dos dispositivos que dão forma a uma cotidianidade familiar, que não é apenas subproduto da pobreza e das artimanhas da ideologia, mas também espaço de algumas formas de relação primordial e de algumas vivências que não são menos fundamentais só por serem ambíguas (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 297).

Essa ambivalência, também apontada por Hamburger, precisa ser historicizada e relacionada com estudos sobre recepção produzidos em solo nacional para que não corra o risco de cair em simplificações onde a) o telespectador seja sujeito passivo seduzido pela TV; e b) não

⁴³ Esther Hamburger aponta que em 1983 apenas 23% da programação exibida no Brasil era importada. Em 1991 esse índice cai para 19%. É discutida também a importância do investimento publicitário na televisão, que é maior no Brasil do que nos demais países com televisão já estabelecida. Tais dados influenciam no fato do país ser apontado como uma das exceções de localidades onde os seriados estadunidenses não foram sucesso absoluto se tornando, ainda, um grande exportador de ficções seriadas televisivas (HAMBURGER, 1998, p. 445). Uma análise do constaste dos índices de exibição de novelas nacionais e séries importadas na TV brasileira de 1963-1977 pode ser encontrado em ORTIZ e RAMOS, 1991, p. 117.

se releve a força da indústria cultural em produzir representações hegemônicas, direcionando práticas e sentimentos. Ainda é necessário que, mesmo tendo em vista a triangulação mídia - massas - identidade nacional, partindo da ligação que Jesús Martín-Barbero aponta entre as massas e o popular, se considere “uma experiência estética não redutível ao mero reflexo, ou à resistência e a percepção de estéticas do popular muito diversas do massivo ou do culto” (LOPES, 2018, p. 43).

Nesta série de mediações que Jesús Martín-Barbero aplica à televisão, introduzidas também na discussão sobre a estética do popular-massivo, surgem as *competências culturais*. Compreende-se que o espaço no qual se constrói o sentido torna-se possibilitador e limitador tanto das produções quanto de apropriações, e é neste espaço onde todas as outras operações de mediação se inscrevem. Neste sentido, as competências de recepção e de emissão são intimamente relacionadas por estarem dentro do mesmo movimento de circulação de determinada obra.⁴⁴ Ao historicizar as relações entre o texto, o objeto que serve de suporte a este e as práticas que dele se apoderam, busca-se sair da simplificação de adoção imediata e sem restrições por parte do leitor (CHARTIER, 2002). Esse movimento também implica que a indústria televisiva busque situar os seus produtos dentro do horizonte de expectativas e possibilidades culturais do telespectador ao longo dos anos, o que contribui para a experiência de proximidade construída pelos gêneros televisivos.

Esse processo de construção da experiência e proximidade não deve ser tomado como algo imediato e espontâneo, como se estivesse dado desde a implementação da televisão. Mesmo que o público já estivesse convivendo com o rádio e os jornais, meios de comunicação de massa que antecedem a TV e, em partes, servem como base para as primeiras produções televisivas, cada um destes possui suas próprias especificidades quanto ao discurso, experiência e estética. Assim, pode-se compreender alguns funcionamentos da televisão a partir do cinema, do rádio e do jornal, mas esses meios não esgotam e nem englobam todos os aspectos necessários para a análise dos gêneros televisivos. Ao longo do desenvolvimento dos gêneros, a televisão evoca uma revolução nos códigos de conduta tanto para o público consumidor quanto para a indústria, que precisa agora lidar com mídias diversas que produzem efeitos distintos (MARTÍN-

⁴⁴ As competências culturais apontadas por Jesús Martín-Barbero devem ser entendidas também como ponto norteador das reflexões acerca da produção dos gêneros televisivos, por compreender que esses textos se inscrevem numa estrutura de tempo e espaço já existentes, mobilizando símbolos culturais presentes no cotidiano daquela sociedade. Por isso, a lógica de pensamento do autor abrange primeiro a cotidianidade familiar, a temporalidade social e as competências culturais antes de refletir acerca das lógicas de produção e dos usos, pois essas lógicas dependem de estruturas pré-existentes. A título de visualização, quando a TV se insere no Brasil, os espectadores já tinham contato e convivência com as dinâmicas do rádio, as radionovelas, radiojornais e demais gêneros, para além de outras construções sociais e políticas advindas do contato com os jornais e festivais ao vivo. Portanto, a TV inaugura novos processos se aproveitando de um ordenamento vigente.

BARBERO, 2013). Desta maneira:

Este trabalho de adaptação modifica o texto relativamente ao modo como é apresentado na edição anterior, que serve de cópia para os impressores de livros «populares» e é orientado pela representação que estes têm das competências e das expectativas culturais de leitores para quem o livro não é algo de familiar (CHARTIER, 2002, p. 129).

Quando Chartier pensa o processo de adequação das obras populares para a capacidade de leitura dos compradores, pode-se fazer uma inferência e também refletir sobre esse processo na trajetória da Televisão no Brasil “[...] desde a chegada do veículo, ao país, como mera curiosidade técnica até a sua consolidação como instituição, indústria, linguagem e forma hegemônica de entretenimento” (FREIRE FILHO, 2004, p. 212). Aqui, não se pensa somente em produtos criados para e a partir da televisão, mas também como ela é responsável por exibir extensa variedade de conteúdos que precisaram se adaptar para serem inseridos nessa nova tecnologia.

As *competências culturais* de Martín-Barbero, vistas também sob a ótica da História Cultural de Roger Chartier, iluminam a compreensão de que as formas sociais que interligam os indivíduos no interior de uma sociedade não são abstratas. Elas classificam, excluem e constroem significados que comandam ações e produzem identidades (CHARTIER, 2002). A experiência de proximidade da telenovela produz um espaço privilegiado onde se cruzam as concepções que o indivíduo possui sobre ele próprio e o mundo que o cerca - e discursos externos que atribuem ou não credibilidade a essa visão. As representações presentes na trama, aqui, são também *mediações culturais* entre o *eu* e o *outro*, que influenciam tanto na produção quanto no consumo da obra. Entre a representação e o representado, entre o signo e o significado, a cultura é o fator que estipula as possibilidades e os limites da compreensão.

As lógicas de produção da TV: usos políticos e difusão cultural

“Essa é uma campanha muito importante, chama-se *Projeto Criança Esperança*. O senhor sabe que esse ano mais de 60 mil crianças com menos de 5 anos vão morrer por falta de vacinação? É, e nós temos a obrigação de fazer qualquer coisa pra evitar isso” (VALE Tudo, 1988, cap. 126).

O trecho em destaque é uma fala de Audálio no capítulo 126, onde explica para o porteiro do escritório a razão de estar fazendo tanta comida para doação. A campanha anual do *Criança Esperança* tem início em 1986 em parceria com a UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância), portanto, em 1988, estava no seu terceiro ano consecutivo⁴⁵. Ao longo dos anos, o

⁴⁵ Um resumo da estreia do programa Criança Esperança e suas exibições nos anos 80 pode ser encontrado em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/crianca-esperanca/noticia/decada-de->

programa se consolida como uma campanha de mobilização social, de âmbito nacional, que busca conscientizar a sociedade acerca dos direitos da criança e do adolescente. Com isso, fomenta e impulsiona programas sociais, promovendo shows anuais para arrecadar doações. Esse evento, que se torna um grande acontecimento para a emissora, conta com a participação da atores globais e cantores que atendem as ligações do telespectador e interagem com o público.

Sugerindo que é uma “missão de todos” cuidar das crianças brasileiras, a Rede Globo coloca-se como mediadora deste processo e, assim, legitima-se como prestadora de serviços sociais, onde estaria preocupada com *o futuro da nação*. Em 1988, a campanha ganhava uma programação especial na grade da emissora, contando com cerca de dez horas de duração. Ao longo da manhã, no palco do Teatro Fênix, celebridades como Claudia Raia, Miguel Falabella e Tony Ramos apareciam nos intervalos comerciais do *Xou da Xuxa*, programa de grande audiência, divulgando o balanço geral das doações. Para incentivar a doação do público, durante a tarde o programa foi exibido ao vivo, contando com shows e convidados especiais. Apesar de ser mencionada na trama apenas uma vez, a relevância da citação se dá para ilustrar a busca da Rede Globo e da família Marinho por legitimidade através de pautas sociais como educação, saúde e carestia⁴⁶. Com isso, observa-se como as lógicas de produção da emissora são permeadas de finalidades políticas, onde os discursos proferidos e as práticas realizadas devem ser analisados de acordo com a posição de quem as utiliza (CHARTIER, 2002).

No início dos anos 2000, o doutor em Literatura Brasileira João Freire Filho buscou apontar algumas linhas de investigação da televisão na atualidade, também prezando pelo diálogo com teóricos internacionais de mídia, cultura e sociedade, como John Corner. Investigando a TV junto à perspectiva da História Cultural de Peter Burke e Roger Chartier e, valendo-se dos caminhos apontados por Corner, seu artigo *Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil* traz uma importante contribuição para pensar a ampla gama de direções possíveis na análise. Para o pesquisador das mídias eletrônicas que busca compreender a multiplicidade de sentidos presentes na análise da televisão como fonte histórica, cinco aspectos se sobressaem:

[1980.ghtml](#)>. Acesso em 17.04.2026.

⁴⁶ As temáticas educativas são incluídas pela Rede Globo já no começo da década de 70, no bojo da reorientação para a melhoria do nível técnico e cultural da emissora. José Mário Ortiz Ramos e Silvia Helena Simões Borelli apontam como exemplo *Meu Pedacinho de Chão* (1971), de Benedito Ruy Barbosa, descrita como a primeira telenovela educativa da TV Globo e uma das responsáveis pela inclusão da teledramaturgia no horário das 18h. Ao esclarecer suas intenções pedagógicas, o autor aponta que a trama era centrada em evidenciar os problemas do *homem do campo*, as doenças que poderiam acometê-lo e como ter uma melhor higiene. Salienta ainda que seus intentos iam de acordo com o desenvolvimento do MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), projeto que acreditava poder ajudar através da teledramaturgia. Os autores apontam ainda que com a Política Nacional de Cultura em 1975, o horário das 18h acabaria reservado às adaptações de clássicos da literatura brasileira (RAMOS e BORELLI, 1991, p. 87-88).

1) *A televisão como instituição*, uma indústria e suas organizações, moldada pela política governamental e pela administração corporativa;

2) *A televisão como realização*, com foco na cultura e na prática profissional, cujo contexto histórico tende a ser delineado especialmente nos relatos autobiográficos;

3) *A televisão como representação e forma*, um enquadramento estético que toma emprestado o vocabulário da crítica literária, teatral e cinematográfica;

4) *A televisão como fenômeno sociocultural*, profundamente interconectado com a política, a esfera pública e a sociedade civil, com a cultura popular (e de massa), com o caráter mutável do lar e dos valores domésticos;

5) *A televisão como tecnologia*, um experimento científico que se tornou tanto um item doméstico como uma fonte crescentemente poderosa para uma mutação na estética social (FREIRE FILHO, 2004, p. 205).

Longe de serem caminhos distintos, tais tópicos devem ser compreendidos como interligados por uma teia de interações e correspondências, sendo necessário perceber essas especificidades de maneira associada. Mais do que um simples aparelho doméstico, a televisão ganha contornos de instituição pela necessidade de existência de uma indústria com grande cadeia produtiva para o seu funcionamento, que se vincula essencialmente às políticas governamentais vigentes. Tal aspecto também é relacionado com a percepção da televisão como fenômeno sociocultural capaz de misturar os domínios público e privado, fazendo com que a linha divisora dessas esferas seja cada vez mais tênue, não apenas no âmbito doméstico, como também nos setores políticos e econômicos.

A televisão é, essencialmente, um meio de difusão cultural. As práticas induzidas através das representações exibidas têm por objetivo comandar - direta ou indiretamente - ações no *mundo real*. Neste sentido, observa-se a relação entre quais discursos são proferidos e expostos nas telenovelas, em qual posição estão aqueles que os proferem e onde estão aqueles para quem este discurso é destinado (CHARTIER, 2002). Nessa dinâmica, o que está em jogo é como os conglomerados de mídia impõem - ou tentam impor - seus valores e sua compreensão de mundo para os telespectadores. A lógica da produção e dos usos é determinada pela *cultura* que autoriza ou limita certas exposições, atitudes e ações, a depender do local e da comunidade que se apropria desse produto (MARTÍN-BARBERO, 2013). Contudo, a cultura não é um campo estático e tampouco neutro, o que ocasiona disputas dentro e fora das estruturas de produção midiática.

Por ser capaz de exibir imagens em larga escala, a Ditadura Militar brasileira compreende o papel da TV como estratégico dentro campo da comunicação e, mais ainda, como estratégico o bom relacionamento com a Rede Globo e seus produtos. Com o padrão de qualidade elevado e particularidades técnicas que a diferenciava das demais emissoras, o grupo foi um dos principais pilares de sustentação da ditadura por sua capacidade de manipular o imaginário sobre

o cenário político, social e econômico. A potência da televisão para usos políticos está em criar e omitir imagens enquanto se anula como mediadora dessa visão, assim, fazendo com que o telespectador seja induzido a acreditar que está tendo contato com *o mundo* (BUCCI, 2004). A TV é um espaço de construção de sentidos - que não são únicos. O professor Arbex Jr. afirma que:

A ditadura compreendeu imediatamente a importância que teria um meio de comunicação capaz de projetar uma imagem consensual de Brasil em conformidade com os seus próprios interesses, valores e ideologia. Os generais, por isso, permitiram a conclusão dos acordos Time/Life, apesar da flagrante [sic] violação da Constituição e da “gritaria” que os acordos produziram. A “boa vontade” dos generais Castelo Branco e Costa e Silva não surpreende: Marinho, classificado como “nosso mais fiel e constante aliado” por Armando Falcão, execrável ministro da Justiça de Ernesto Geisel, mantinha relações íntimas com o mais alto escalão dos golpistas de 1964 – incluindo os generais e a embaixada estadunidense em Brasília (ARBEX JR, 2017, p. 10).

A troca de influência e legitimação entre o Estado e a Rede Globo foi uma constante durante a ditadura, contribuindo para o enriquecimento da família Marinho e o estabelecimento da hegemonia da emissora, que perdura até hoje. Desta forma, os usos políticos da TV estão intrinsecamente relacionados com as lógicas de produção da televisão e dos textos televisivos, que visam atender objetivos e demandas dos grupos política e economicamente dominantes. Longe de serem abstratos, os discursos (re)produzidos pela Rede Globo não são neutros e impactam na percepção do telespectador sobre o país, construindo um sentido que visa mascarar não só a realidade de repressão social e perseguição política vivida sob o regime autoritário, como também camuflar o seu apoio à ordem vigente. Neste sentido, Arbex Jr. exemplifica que:

Se algum evento pode ser singularizado como o mais significativo para demonstrar o lugar da RG à época da ditadura, a transmissão da Copa de 1970 é, sem dúvida, um forte candidato. Naquele ano, o Brasil vivia a pior fase da ditadura, sob Médici. Milhares de brasileiros eram perseguidos, presos, torturados e assassinados pelos generais. Mas a transmissão da Copa, pela RG, produziu um extraordinário clima de euforia. A música “90 milhões em ação”, transformada em hino informal, ajudou a abafar os gritos dos torturados e os protestos contra o regime. A Copa assegurou um clima artificial de coesão nacional e deu para a ditadura um fôlego precioso (ARBEX JR, 2017, p. 12).

Durante o regime, a concessão de canais integra os interesses do Conselho de Segurança Nacional como ponto estratégico, onde se tem em vista a ampliação do número de emissoras ao longo do território nacional. Segundo a professora Emilla Garcia, "O caráter público das concessões televisivas atrelado aos financiamentos, dirigidos ou supervisionados diretamente pelo governo, constituíram uma arma poderosa de controle estatal, tornando as emissoras mais suscetíveis ao poder político e policial do Estado" (GARCIA, 2022, p. 98). Tendo em vista essa

relação, compreende-se uma das razões pelas quais a regulamentação e fiscalização das telecomunicações sempre foi defasada e problemática no Brasil: possibilitar que o meio servisse de propaganda para o regime político vigente sem, contudo, perder os *ares de neutralidade* que a Rede Globo sempre prezou. A emissora se estabelece nacionalmente quase como um *quarto poder*, onde pode ao mesmo tempo criticar a política sem deixar de se utilizar dela para expandir-se. A “utilidade” da cultura de massa, nesse sentido, sempre foi percebida pela emissora como forma de manipular os sentidos e a memória por meio das telenovelas, telejornais e demais programas.

As emissoras de TV só podem atuar no Brasil mediante concessão de outorgas para o funcionamento, seguindo as definições previstas Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, vigente até o momento atual)⁴⁷ e no Regulamento dos Serviços de Radiodifusão (o decreto nº 52.795, de 31 de outubro de 1963⁴⁸, que aprovava o funcionamento dos serviços de radiodifusão no Brasil, vigorou até 2020, onde o regulamento dos Serviços de Radiodifusão foi alterado por meio do Decreto nº 10.405, de 25 de junho de 2020)⁴⁹. Apesar das inúmeras alterações nas leis e decretos desde que foram promulgadas, é lícito observar que muitas das disposições previstas carecem, desde o início, de fiscalizações mais rígidas por parte do Conselho Nacional de Telecomunicações, ocasionando assim diversas disputas entre as empresas proprietárias das emissoras e o governo brasileiro⁵⁰. Um exemplo destes embates encontra-se no Caso *Time-Life*, onde foi aberta uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar acordos das Organizações Globo com o grupo estadunidense⁵¹. No meio destes embates, a população fica à mercê da falta efetiva de regulamentação dos meios de comunicação (HAMBURGER et al., 2000), muitas vezes sem ter a compreensão de que a concessão de canais é um serviço prestado *para* a população.

Esses embaralhamentos na legislação que regulamenta o funcionamento da TV trazem algumas questões para o entendimento do meio em solo nacional. A implementação da televisão

⁴⁷ A Lei completa com suas respectivas alterações ao longo dos anos pode ser encontrada no site do Planalto através do link < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4117compilada.htm>. Acesso em 17.04.2026.

⁴⁸ O Decreto completo com suas respectivas alterações ao longo dos anos pode ser encontrada no site do Planalto através do link < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d52795.htm>. Acesso em 17.04.2026.

⁴⁹ O Decreto completo com suas respectivas alterações pode ser encontrada no site do Planalto através do link < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2020/Decreto/D10405.htm#art10>. Acesso em 17.04.2026.

⁵⁰ Emilla Garcia ressalta ainda que “[...] as forças armadas, mesmo antes do golpe civil-militar, perceberam a importância estratégica da área de telecomunicações como um elemento indispensável para a integração nacional, participando intensamente do processo de construção do CBT como parte da Doutrina de Segurança Nacional” (GARCIA, 2022, p. 97).

⁵¹ Mais informações oficiais sobre as investigações em <<https://memoriaglobo.globo.com/acusacoes-falsas/caso-time-life/noticia/caso-time-life.ghtml>>. Acesso em 17.04.2026. Uma leitura crítica sobre o caso pode ser encontrada no artigo *Rede Globo: Teledramaturgia e poder sob a ditadura*, do professor José Arbex Jr., em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nhengatu/article/view/34260/23539>>. Acesso em 17.04.2026.

no Brasil sempre esteve ligada a interesses políticos e econômicos dos grupos dominantes, sendo utilizada pela Ditadura Militar para a criação e difusão massiva de um imaginário nacional coeso que mascarasse a miséria e a opressão vividas. Se por um lado houve uma intensa censura dos produtos artísticos, esse contexto também favorece o crescimento do conglomerado de mídias da Rede Globo, que rapidamente alcança hegemonia no país. Enquanto isso, emissoras não alinhadas à ideologia proposta pela ditadura são perseguidas e tiradas do ar compulsoriamente, a exemplo da pioneira Excelsior⁵². A institucionalidade, então, fundamentalmente relacionada ao âmbito político, apresenta-se como uma importante mediação diante das lógicas de produção e funcionamento que se estabelecem em cada país.

Contudo, apesar da forma com que a televisão é tratada na legislação e nas pesquisas em solo nacional desde a sua implementação, ressalta-se a necessidade de entendê-la mais do que como “meio de comunicação”, buscando atentar para a sua importância dentro do campo cultural da sociedade. Segundo Jesús Martín-Barbero:

Desconhecer essa tensão, vendo apenas a eficácia do mecanismo integrador e o jogo de interesses comerciais, é o que justificou e continua a justificar que a televisão nunca seja considerada quando se trata de discutir políticas culturais, nem por parte dos governos, nem por parte das oposições. A televisão não seria assunto de cultura, só de comunicação (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 299).

A tensão de que o autor fala refere-se ao lugar contraditório ocupado pela televisão. Como produto massivo, torna-se indissociavelmente relacionada a uma pretensa “desativação de diferenças sociais”, sendo utilizada como veículo de comunicação integrador tanto à esquerda quanto à direita. Contudo, neste bojo, opta-se por ignorar as matrizes culturais da TV, dos textos televisivos e as especificidades culturais do massivo. Relegar historicamente o meio à mera “comunicação” constitui-se também em uma estratégia para que ele jamais seja levado em consideração quando se abordam políticas culturais e efetivas ações para a sua regulação. Se a comunicação constitui um direito da população, a cultura deve ser igualmente reconhecida como tal.

Nesta complexidade, põe-se pensar como cada um desses contextos específicos é articulado quando a pesquisa trata especificamente de uma telenovela, telejornal ou algum festival de música feito para a veiculação na televisão. As formas e conteúdos de cada texto televisivo combinam discursos e expectativas próprias do gênero que devem ser entendidos em

⁵² O caso é abordado no artigo *Sem aviões da Panair e imagens da TV Excelsior no ar: um episódio sobre a relação regime militar e televisão*, publicado em 2009 pelo historiador Áureo Busetto. O estudo aborda como a pioneira TV Excelsior foi perseguida e destruída pela Ditadura Militar por conta do posicionamento político de Mário Wallace Simonsen, proprietário da emissora e sócio da extinta companhia aérea Panair do Brasil. A pesquisa se deu, principalmente, por meio dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade e o cruzamento destes com outras fontes de caráter documental.

suas particularidades. Compreendem também os programas de maneira inter-relacionada, já que partilhando do mesmo “ambiente” acabam inevitavelmente sofrendo influências dos programas que antecedem e sucedem, além do próprio veículo de comunicação onde estão inseridas, assim:

Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto gênero, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto tempo "ocupado", cada texto remete à seqüência [sic] horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 298).

Sendo um item doméstico, uma instituição ou uma realização, a tecnologia não se enquadra *a priori* como gênero artístico. Contudo, transmite diversos textos que podem ou não estarem dentro desse eixo voltado à arte, sejam estes feitos para a TV ou adaptados para a exibição, e que estão inseridos dentro do repertório cultural dos telespectadores. A mediação do produto precisa ser levada em consideração tanto quando se falam das especificidades do gênero analisado, quanto pertencente à linguagem televisiva que perpassa todos os programas. Assim, à análise do texto televisivo, cabe atentar para algumas colocações postas pela História da Leitura (ou dos modos de leitura):

Antes de mais, chama a atenção para as identificações explícitas, que designam e classificam os textos, criando em relação a eles expectativas de leitura, antecipações de compreensão. O mesmo sucede com a indicação do gênero, que aproxima o texto a ler de outros, já lidos, e que aponta ao leitor qual o pré-saber onde inscrevê-lo. E igualmente o caso de indicadores puramente formais ou materiais: por exemplo, o formato e a imagem. Dos fôlios aos tamanhos pequenos, existe uma hierarquia que combina o formato do livro, o gênero do texto, o momento e o modo de leitura (CHARTIER, 2002, p. 132).

Esses indicadores descritos também fazem sentido quando se analisam os gêneros televisivos e ajudam a situar as expectativas do telespectador quanto ao programa assistido. Os cenários, as cores e a apresentação são diferentes entre uma telenovela e um telejornal, por exemplo, que são distintos de uma transmissão de futebol. Como produto audiovisual, a televisão exprime alguma vantagem nessa quase imediata identificação do tipo de programa que está sendo exibido, contudo, não se deve perder de vista a existência desses códigos de identificação, que são essenciais para definir os contornos do gênero analisado.

Somada a isso, apresenta-se a necessidade de pensar nas matrizes culturais que envolvem o gênero investigado, atentando-se para a sociabilidade e as competências de recepção possíveis em cada contexto. No caso das teleficção brasileira, a matriz melodramática guia a análise geral da obra, mas somente a cultura poderá estabelecer os limites e as possibilidades daquela obra - o que influenciará, em última instância, nos índices de audiência. Os conjuntos de processos sociais de apropriação dos produtos são diversos e devem ser entendidos como relacionados aos

demais hábitos presentes em determinada sociedade. Assim, a *previsibilidade* e a *ritualidade cotidiana* também entram nessa equação como fatores que modificam profundamente as competências de consumo a depender do local onde o produto está inserido (MARTÍN-BARBERO, 2013). Nesta soma, insere-se ainda a forma pela qual a publicidade mobiliza expectativas do telespectador, possibilitando um outro tipo de conexão com a trama e seus personagens. No caso de *Vale Tudo* (1988), diversas propagandas valeram-se do apelo que a história teve com o público, como foi o caso da Loteria Federal no final de 1988. Maria de Fátima, interpretada por Glória Pires, anunciava a extração de Natal que daria 800 milhões de cruzados em prêmios⁵³, dizendo que faria até “papel de boazinha” pelo valor.

Neste sentido, ao observar as lógicas de produção e usos da indústria televisiva, busca-se compreender o funcionamento das *dinâmicas da produção televisiva* no Brasil, percebendo os rastros que a *competitividade industrial* e as *estratégias de comercialização* deixam na formatação das telenovelas, evidenciando também as matrizes culturais do gênero (MARTÍN-BARBERO, 2013). Essa potência deve ser entendida enquanto parte de uma modernidade capitalista que utiliza a *imagem* e a publicidade para sinalizar que a pretendida integração social pode se dar pela via do *consumo* (HAMBURGER, 1998). Retoma-se, aqui, a discussão proposta por Hamburger acerca da diluição entre público e privado - podendo, inclusive, ser entendida como uma diluição entre a *diegese* e o *mundo real* -, apontando que:

A televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe social ou região geográfica. Ao fazê-lo, ela torna disponíveis repertórios anteriormente da alçada privilegiada de certas instituições socializadoras tradicionais como a escola, a família, a igreja, o partido político, a agência estatal. A televisão dissemina a propaganda e orienta o consumo que inspira formação de identidades. Nesse sentido, a televisão, e a novela em particular, é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios disponíveis mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes titulares dos postos de comando nas diversas instituições estatais. Ironicamente esse espaço público surge sobre a égide da vida privada. (HAMBURGER, 1998, p. 442).

Nesse novo espaço público, o que impera são as concepções privadas das emissoras, ou seja, posicionamentos desenvolvidos no seio das classes dominantes que detém o controle dos conglomerados de mídia. Quando se analisa o âmbito da *informação*, pensando a função primária da televisão enquanto *meio de comunicação*, tal problemática se torna ainda mais evidente pois toda informação veiculada será mediada por essa indústria que atende aos interesses dos grupos dominantes. Tal afirmação não exclui a possibilidade de interpretações diferentes das pretendidas pelo emissor, contudo, expõe que há um *direcionamento de*

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSXH2osJ-Ic>>. Acesso em 17.04.2026.

interpretações e conclusões acerca do imaginário midiático sobre o espaço público e os indivíduos que o integram (BUCCI, 2004). O novo espaço público, assim, direcionado para as massas, mas produzido pelos grupos dominantes, ganha cada vez mais relevância no espaço privado da cotidianidade familiar. São discussões, imagens e opiniões que, ocultado o meio de comunicação como mediador dessa relação, trazem uma suposta transparência onde o telespectador acredita estar se relacionando com o mundo (BUCCI, 2004). Nesse sentido:

Tiramos daí um outro pilar da natureza da televisão contemporânea: os programas de ficção cada vez mais buscam sustentar-se em argumentos de realidade (tanto que, no Brasil, a telenovela é tanto mais presente quanto mais consegue propor uma síntese do imaginário nacional); quanto aos programas de telejornalismo, eles precisam se adequar a uma narrativa mais ou menos pela dramática (o andamento dos telejornais busca capturar o telespectador pelo desejo e pela emoção). Ou seja, ficção e realidade se invertem na (estética da) nova ordem (BUCCI, 2004, p. 41).

Se por um lado, de acordo com Jesús Martín-Barbero, a experiência estética das massas com a televisão não pode ser reduzida ao simples reflexo ou à resistência às imagens apresentadas, considerando ainda que existem estéticas populares diferentes da cultura de massa, por outro, a televisão continua a produzir representações que se pretendem hegemônicas e dominam a opinião pública sobre determinadas temáticas.

Martín-Barbero aponta que a força da ideologia que impera na indústria cultural e, mais especificamente, na indústria televisiva, não se sustentaria no Brasil se não fossem as bases culturais presentes no imaginário latino-americano (MARTÍN-BARBERO, 2013). Como um jogo de *reconhecimento e desconhecimento*, a televisão e o melodrama operam em diálogo com as competências culturais específicas de cada nacionalidade, articulando tempos e espaços distintos de forma que os dispositivos de *proximidade e imediatez* sejam efetivados da maneira mais coerente possível. Esses elementos - que não possuem equivalência fixa - se definem de forma distinta em cada gênero televisivo, e são analisados mediante correspondência com as mediações envolvidas no processo.

Desta maneira, a análise de *Vale Tudo* (1988) parte inicialmente da observação das particularidades vivenciadas no território brasileiro, das estruturas familiares, do cotidiano, do tempo de trabalho e das sociabilidades, para que se compreendam as lógicas de produção e dos usos que regem a indústria televisiva. Torna-se necessário situar o contexto histórico e político em que o gênero foi produzido e veiculado, percebendo que cada momento opera *estratégias de comercialização* distintas e que não devem ser tomadas como fixas (MARTÍN-BARBERO, 2013; HAMBURGER, 2005). Napolitano aponta que a partir de meados da década de 70, há uma politização que se associa à produção de programas e novelas de melhor qualidade narrativa e técnica, processo atrelado ao crescimento de uma audiência qualificada naquele momento

(NAPOLITANO, 2023)⁵⁴. Essa conjuntura afeta diretamente a lógica de produção da TV brasileira, que passa a orientar-se por lógicas distintas, buscando também refinar seus conteúdos. A percepção de que a indústria televisiva é uma estrutura em constante desenvolvimento e aperfeiçoamento é importante para que sejam compreendidas as divergências e convergências ao longo da trajetória da televisão no Brasil.

Neste sentido, os domínios do telespectador são modificados a nível individual e coletivo conforme as telecomunicações desenvolvem-se no espaço urbano e envolvem-se com o cotidiano do indivíduo. Assim, há um deslocamento nas crenças a medida em que a comunicação midiática é aperfeiçoada e a circulação de ideias torna-se uma circulação, também, de experiências. Para Jesús Martín-Barbero, esse é o momento em que *a massa* deixa de significar anonimato e conformismo. Quando a cultura de massas cria a possibilidade de comunicação entre diversas camadas da sociedade, permitindo a expansão de emoções, sentimentos e experiências no interior de indivíduos que anteriormente encontravam-se alijados de uma cultura produzida pelos grupos dominantes e para os grupos dominantes (MARTÍN-BARBERO, 2013). Nessa “revitalização do indivíduo”, a linha que anteriormente buscava separar consumo e produção se rompe e dá lugar a novas significações, desta maneira:

Definido como uma “outra produção”, o consumo cultural, por exemplo, a leitura de um texto, pode assim escapar à passividade que tradicionalmente lhe é atribuída. Ler, olhar ou escutar são, de fato, atividades intelectuais que, longe de submeter o consumidor à onipotência da mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o modela, autorizam na verdade reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência (CHARTIER, 2002, p. 53).

Como lugar estratégico, a cultura é um campo em disputa e esses paradigmas da massificação dão origem a novos debates acerca da disseminação da informação. Neste sentido, a comunicação é também aqui entendida como um espaço de conflito⁵⁵, pois é através desse domínio que as ideias circulam, desta maneira, “a massa é convertida em *público* e as crenças, em *opinião*” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 60). “Convertida” não através de um movimento

⁵⁴ Neste bojo, Napolitano também aponta que, a partir dos anos 70, nomes ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) foram contratados pela Rede Globo com “razoável liberdade de criação”, o que modifica o estilo e as temáticas das telenovelas produzidas até então, que orienta uma tendência de narrativas mais ligadas a realidade. Parte desse cenário, Dias Gomes produz telenovelas de sucesso no período aproximando as tramas de temáticas sociais ligadas ao cotidiano do país, desta maneira “[...] eram retratados tipos populares e problemas sociais vividos pela sociedade brasileira de uma forma mais realista ou irônica; tal abordagem não era muito comum na teledramaturgia (até o momento). Temas como corrupção, violência social, competição, conflitos sociais por exemplo estavam sempre presentes nessas novelas” (NAPOLITANO, 2023, p. 93).

⁵⁵ No caso brasileiro, Marcos Napolitano aponta que a partir de 1976 o governo passa a utilizar a cultura e a imprensa para se aproximar dos intelectuais presentes nos setores formadores de opinião. Contudo, para certos setores mais politizados da sociedade, a cultura representava um território de rearticulação política na oposição ao regime militar (NAPOLITANO, 2023). Desta forma, este é o cenário de disputa cultural e política que se apresentava no Brasil e é neste quadro que se deve refletir acerca dos usos e apropriações da televisão.

passivo e completamente exógeno, mas em um movimento de trocas onde *o público* agora pode autorizar ou confrontar os produtos culturais que lhes são destinados, assim, “essa constatação leva a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, romances-fotográficos ou programas de televisão) propostos para seu consumo” (CHARTIER, 2002, p. 53).

Ao recuperar a dimensão simbólica da política para evocá-la na forma de vínculo entre os cidadãos e sentimento de pertencimento, Jesús Martín-Barbero propõe a utilização deste reconhecimento como enfrentamento de um desgaste da ordem coletiva em grande parte suscitada por uma lógica mercadológica e utilitarista. Assim, nessa revitalização do indivíduo e dos laços estabelecidos, põe que:

O mercado não pode criar *vínculos societários*, isto é, *entre sujeitos*, pois estes se constituem nos processos de comunicação de sentido, e o mercado opera anonimamente mediante lógicas de valor que implicam trocas puramente formais, associações e promessas evanescentes que somente engendram satisfações ou frustrações, nunca, porém, sentido (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 15).

Analisar a televisão e, especificamente, as telenovelas, evoca algumas complexidades por se tratar de um objeto que lida com múltiplas camadas de mediação e apropriação, tanto “dentro da indústria” como “fora dela”. A novela é, ao mesmo tempo: a) um produto cultural produzido com uma finalidade específica, está sendo definida pela indústria que viabilizou a sua confecção; b) um produto cultural produzido dentro de uma indústria, mas *criado* por diversos autores, diretores, atores e atrizes; c) um produto cultural que faz parte do cotidiano do telespectador, estando dentro da sua casa e presente nos seus círculos de conversa. O mercado, no formato de indústria cultural, difunde e possibilita que as novelas sejam produzidas e cheguem até a televisão que está na sala de estar de uma família comum, mas somente os telespectadores são capazes de dar sentidos à trama assistida. Desta forma, retoma-se o entendimento da cultura de massas enquanto possibilidade de comunicação entre diversas camadas da sociedade e diversos indivíduos, onde alcança novos sentimentos e emoções à medida que são possibilitadas novas experiências a esses sujeitos.

CAPÍTULO II – “Vale a pena ser honesto em um país onde todos são desonestos?”: Liberalismo e ascensão social em *Vale Tudo* (1988)

A memória nacional mediada pela televisão

“Ah... nós temos excelentes universidades, hm... Só se você estiver falando de escolas de samba, meu amigo, porque até futebol o brasileiro esqueceu de como é que se joga” (VALE Tudo, 1988, cap. 95)⁵⁶.

Para compreender essa costura que liga o brasileiro às telenovelas, é necessário historicizar a construção de memória *sobre a* televisão e *pela* televisão. Assim como determinados livros e filmes marcam gerações que acabam por passar às próximas certos gostos por esses produtos, mantendo-os vivos no imaginário coletivo, a televisão também possui mecanismos que possibilitam a vida dos seus gêneros no imaginário nacional. Essa função de “perpetuar a vida” de certas narrativas e evocar nostalgias, para além da consideração dos telespectadores gostarem e se ligaram àquela trama, também é entendida como um mecanismo da própria Indústria para se manter presente nas gerações mais antigas - e atualizar as mais novas sobre o seu glorioso passado. No caso das telenovelas, a sessão de reprises *Vale a Pena Ver de Novo* é exemplar no cumprimento dessa função⁵⁷.

A TV atua formalizando visões acerca de eventos políticos, econômicos e naturais, ou seja, ao passo que a mídia escolhe o que colocar em evidência, também define o que deseja silenciar. Essa função que é sempre observada no caso dos telejornais, também deve ser observada no caso das telenovelas, as temáticas por elas abordadas e os personagens que são sempre rememorados pela indústria e pelo público. Neste sentido, *Vale Tudo* (1988) torna-se um caso notável tendo em vista que mesmo 37 após sua primeira exibição, a trama e seus personagens continuam vivos nos imaginários e sendo sucesso de audiência em todas as reexibições no Canal Viva, ganhando inclusive remake em 2025.⁵⁸ Situar o objeto de análise da presente pesquisa na complexa rede de mediações que envolvem interesses políticos e

⁵⁶ O trecho em destaque é uma fala de Odete no capítulo 95, em resposta a Marco Aurélio (Reginaldo Faria). Ele argumenta sobre Tiago (Fábio Villa Verde), seu filho e neto de Odete, querer ficar no Brasil, falando que compreende, que o Brasil tem excelentes universidades e depois ele pode ir estudar no exterior, no que Odete responde desta maneira.

⁵⁷ O *Video Show* também foi um programa essencial para essa “formação de telespectadores”. Exibido de 20 de março de 1983 até 11 de janeiro de 2019 na Rede Globo, mostrava bastidores de gravação, entrevista com atores e autores e *game shows* sobre curiosidades da teledramaturgia brasileira de maneira descontraída. Apesar de ter tido seu formato reformulado diversas vezes ao longo das décadas, sua função básica permanecia voltada para a questão da memória, da ligação entre o passado e o presente da emissora.

⁵⁸ *Vale Tudo* foi reprisada pelo *Vale a Pena Ver de Novo* em 1992 e em 2011 e 2018 no Canal Viva. Sobre o sucesso de audiência da última reexibição, ver: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2018/09/novela-vale-tudo-deixa-canal-viva-na-lideranca-entre-as-tvs-pagas.shtml>>. Sobre o remake de *Vale Tudo* que estreou em março de 2025, ver: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/10/16/vale-tudo-elenco-do-remake-da-novela-que-sera-exibida-ano-que-vem-mobiliza-redes-saiba-quem-e-quem.ghml>>. Acesso em 17.04.2026.

econômicos torna-se essencial para perceber como a disputa pela memória influencia na maneira pela qual se lembra da telenovela.

Tais interesses influenciam em todas as dimensões da mídia televisiva, das representações presentes na teleficação às chamadas dos telejornais, passando ainda pelos convidados escolhidos para estarem presentes nos programas de auditório. Quando apontada a existência de uma *memória mediada pela televisão*, busca-se refletir como o discurso televisivo atua na construção e uniformização de uma memória coletiva nacional sendo, desta maneira, ator do trabalho de homogeneização e formalização de memórias (POLLAK, 1989). Ainda, pensa-se como a pesquisa histórica entra em disputa com essas visões de mundo instauradas pela Memória Oficial e as representações construídas pelos conglomerados de mídia. Perceber a relevância destes conflitos é também compreender o impacto que as imagens e narrativas da telenovela têm nos espectadores, bem como sua capacidade de fomentar discussões que movimentam não só o debate público, como também as representações políticas e as cifras do mercado da Indústria Cultural.

No capítulo *A História na era de sua reprodutibilidade técnica*⁵⁹, o primeiro da seção “O espaço público no Brasil” do livro *Videologias*, o jornalista Eugênio Bucci aponta para os dissensos presentes na cobertura da Rede Globo sobre o movimento das Diretas Já⁶⁰. Sustentando que a cobertura feita pelo *Jornal Nacional* minimizou o ato do dia 25 de janeiro de 1984, aponta que o caráter dado pela transmissão foi mais artístico e festivo do que político, já que se comemorava os 430 anos da cidade de São Paulo e o “Comício das Diretas” coincidiu com o animado evento (BUCCI, 2004). Ali Kamel, diretor executivo de jornalismo da Rede Globo, em resposta a esse posicionamento já expressado pelo autor no ano 2000, reitera que a cobertura foi adequada e seguiu os princípios éticos do bom jornalismo. Bucci segue sua explanação sobre como a Rede Globo boicotou diversas movimentações populares pelo voto direto, apontando que, no presente, o conglomerado busca reformular essa memória, de modo a parecer que sempre esteve do lado “certo”.

Embora a ausência de um acervo público televisivo no Brasil dificulte o acesso a esse tipo de material para a pesquisa acadêmica, pondo também um obstáculo à consolidação do direito à informação legalmente previsto, essa memória construída pela Rede Globo está em constante contestação por telespectadores e pesquisadores que se dedicam a fazer uma leitura crítica da trajetória da emissora e de seus produtos (BUSETTO, 2014). Portanto, apesar dos

⁵⁹ O nome faz referência ao supracitado texto de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado em 1935/6.

⁶⁰ O *Diretas Já* foi um movimento ocorrido em 1983/1984, durante a Ditadura Militar, e que tinha como objetivo o retorno das eleições diretas ao cargo de presidente do Brasil.

esforços para ocultação de matérias polêmicas ou fatos que contradigam o discurso proferido pelo grupo atualmente - de que sempre caminhou ao lado da democracia -, a memória nacional permanece em disputa política. Bucci questiona se:

[...] estaria em curso um esforço, ainda que não articulado de modo consciente, por meio do qual a Globo, que, no passado, falsificava o presente, procuraria agora, no presente, modificar a memória que guardamos do passado? E, se existe uma reinterpretação do passado sendo construída, em que documentação ela poderia se basear? (BUCCI, 2004, p. 195).

Apesar de a presente pesquisa acreditar que esse esforço pela reformulação da memória é realizado de forma *consciente* pela Rede Globo já há algumas décadas, a dúvida posta pelo autor aponta para a problemática dessa permanente manipulação da memória pelo conglomerado. A partir do momento em que os acontecimentos passam a ser transmitidos pela TV, há um olhar institucional que faz a mediação entre o evento ocorrido e o telespectador que busca se informar sobre ele. Estas empresas, comumente relacionadas com grupos políticos dominantes, não atuam de forma neutra.

A questão colocada é que a construção dessa memória midiática ocorre para além dos telejornais e se faz presente, também, nas imagens produzidas pelas telenovelas. Neste sentido, o estudo de Mônica Almeida Kornis acerca da construção de uma memória nacional através das minisséries produzidas pela Rede Globo apresenta-se como fundamental para refletir acerca dessa intencionalidade nas estratégias narrativas das produções globais durante e após a ditadura militar (KORNIS, 2011). Assim, a autora percebe não só como a Rede Globo busca construir uma memória histórica sobre o período a partir do melodrama, mas também como a emissora se insere como fundamental nessa construção de identidade nacional. Assim,

Se em 1983 a emissora nada divulgou sobre as articulações que culminaram no ano seguinte no movimento das Diretas Já — e que contou com uma cobertura jornalística que identificou aquela manifestação política como espetáculo musical —, com a mudança de regime, em 1985, a Rede Globo começaria a “contar” a história recente do país (KORNIS, 2011, p. 175).

Percebe-se que essa mudança de discurso não surge de forma natural e/ou espontânea, mas sim em correlação com as mudanças ideológicas em voga no país a partir da mudança de regime político. Apesar do trabalho da autora analisar a ficção seriada e de docudrama⁶¹, que tem como característica a apresentação de um personagem ou evento ocorrido no passado,

⁶¹ A autora categoriza como "docudrama" o programa Linha direta, em seu segmento Justiça, exibido entre os anos de 2003 e 2007. A definição é dada porque, apesar do programa pretender-se mais próximo aos documentários, utilizando uma técnica narrativa mais sóbria, há uma utilização inerente do melodrama para abordar a reconstrução dos casos apresentados.

manifesta-se, aqui, a possibilidade de refletir o quanto toda produção ficcional seriada também é permeada dessa mudança de discurso e aceno para uma reformulação da narrativa nacional. Assim, no interior das disputas pela memória, há também a agência da emissora na criação de um sentimento de pertencimento pátrio, sob o qual se elabora uma determinada representação da identidade brasileira. Essas representações - longe de serem neutras - comandam ações no mundo real, alterando significados que os telespectadores atribuem à sua própria realidade (CHARTIER, 2002).

A autora aponta que essa “história de grande circulação” produzida pela Rede Globo “revela” ao público uma história nacional sintética e não aberta a dúvidas, onde impera uma narrativa condensada e de caráter pedagógico que tem por função ser vitrine para o passado, e não um espelho para o presente. Assim:

A incorporação do elemento “história nacional” na programação das minisséries a partir de 1982 — e com uma temática cara à literatura e ao cinema nacional, como foi o caso do cangaço — veio a reforçar uma estratégia pedagógica que, em poucas palavras, pode ser identificada como “quem somos?” (KORNIS, 2007, p. 97-114). Até hoje, esse papel é desempenhado pela emissora, apesar das variações impostas pelos diferentes contextos históricos e pela diversidade da produção ficcional (KORNIS, 2011, p. 177).

No Brasil, país a todo momento identificado na literatura e no cinema como uma nação “por fazer”, que está constantemente “esperando acontecer” e, quando está prestes a “chegar lá”, os parâmetros mudam, esse “quem somos?” desdobra-se também em “para onde vamos?” Tais questionamentos guiaram pesquisas científicas o desde o império, romances e obras de arte - também direcionando investidas propostas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).⁶² Neste sentido, a construção de uma História Oficial foi uma das estratégias das elites dominantes que tinham como objetivo fabricação de uma nação com um passado glorioso, de modo a unificar os pertencentes a ela e justificar tantos anos de escravidão, crise política e miséria da população (SCHWARCZ, 1993). No contexto de abertura política, a partir de 1985, onde a mídia noticiava que o regime ditatorial havia acabado após uma transição lenta e gradual, ressaltando o regresso dos exilados políticos e o aceno às eleições diretas para presidente da república, omite-se que o aparato repressor ainda estava em funcionamento, mesmo com menos vigor, e busca-se dar novos contornos àquele recente “passado” ditatorial.

⁶² Ressalta-se que essa postura de pensar a História do Brasil e, consequentemente, a identidade brasileira, guia o concurso promovido pelo IHGB em 1844, que premiaria o melhor projeto sobre “Como escrever a história do Brasil”. Karl Friedrich Philipp von Martius, naturalista alemão, é o premiado por sua tese que se centrava na mescla das três raças como fator distintivo do país tropical. Para mais informações acerca do contexto histórico e da agência do IHGB na escrita de uma História Oficial, consultar o capítulo 4, “Os Institutos Históricos e Geográficos” “Guardiões da História Oficial, do livro *O Espetáculo das Raças*, escrito por Lília Moritz Schwartz.

Essa “história de grande circulação” produzida pela Rede Globo não apenas ajuda na legitimidade política da Nova República, como também disputa uma memória nacional com os movimentos sociais, intelectuais e acadêmicos. A discussão não abrange somente o que se decide abordar, mas principalmente o que se opta por omitir. Michael Pollak aponta que:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 8).

Enquanto os telejornais, telenovelas, minisséries e docudramas da grande mídia produzem uma memória oficial homogênea de Brasil que perpetua e atualiza representações em muito distantes “do real”, silenciam vozes discordantes politicamente, trabalhando ativamente para impedir dissensos e contestações. A partir do momento em que os acontecimentos passam a ser transmitidos pela televisão, a memória nacional acerca dos mais diversos fatos políticos, econômicos e sociais também passa a ser mediada pela telinha. Essas práticas discursivas dos meios midiáticos devem ser percebidas como produtoras de ordenamentos no *mundo real*, entendendo que as representações criadas visam comandar atos, construindo e reconstruindo identidades sob um ordenamento do mundo social.

A compreensão de como se dá esse processo de (re)estruturação da memória nacional pela Rede Globo passa pela análise crítica do posicionamento da emissora durante a Ditadura e de como, com o fim do regime, ela altera a dinâmica de suas produções a fim de modificar a memória que guardamos do recente passado ditatorial sem perder a audiência. Esse processo de mudança de orientação - longe de ser neutro - pode ser percebido, segundo Marcos Napolitano, a partir de 1975, quando o próprio governo busca maior aproximação com os artistas e jornalistas, “[...] como forma de diminuir o isolamento junto à opinião pública de classe média das grandes cidades brasileiras, leitora de jornais e consumidora de produtos culturais” (NAPOLITANO, 2023, p. 103). Nesse período em que o Estado busca estabelecer maior e melhor comunicação com a sociedade, a Rede Globo é fundamental para matizar tensões e debates por meio de seu telejornalismo, em relação também com o que já vinha ocorrendo na ala da teledramaturgia desde o início dos anos 70, onde dramaturgos e atores ligados às esquerdas deram uma nova roupagem às novelas globais trazendo temáticas ligadas ao cenário político e social contemporâneo.

Enquanto na teledramaturgia a Rede Globo buscou acompanhar a dinâmica dos processos políticos para poder dialogar com o grande público sem perder audiência, aponta-se que também silenciava as manifestações em prol das eleições diretas. Tal acusação levou a

emissora a criar uma página com esclarecimentos sobre o acontecido, buscando respaldo e finalmente disponibilizando uma parte das reportagens feitas no dia⁶³. Neste sentido, percebe-se como ao longo dos anos o grupo busca incluir no *Memória* sua versão sobre as “polêmicas” que o envolve sob o nome de *Acusações Falsas*, onde constam os casos de concessão de canais, do Proconsult, Direitos de transmissão da Copa de 2002 e mais⁶⁴. A iniciativa de documentarizar, salvaguardar e disponibilizar momentos específicos da trajetória do conglomerado caminha no sentido de definir o que deve ser lembrado ou omitido neste percurso. Essa negociação entre memória e esquecimento também pauta quais os momentos chave para a história do grupo que, assim, pode definir qual a melhor forma de rememorá-los com seu público. Assim, as classificações produzidas pela Rede Globo buscam construir sentidos e excluir de sua trajetória práticas que não mais são válidas no presente vivido.

Eugênio Bucci aponta para o fato de o jornalismo ser uma ética que emana do povo e para ele deve voltar-se (BUCCI, 2004). Sendo assim, deve-se encarar a livre expressão como essencial à democracia, no sentido de caminhar para a constituição de um direito da sociedade, o direito de *saber*. A busca pelo estabelecimento do padrão Globo tanto no jornalismo quanto na teledramaturgia caminha no sentido de instituir uma excelência que não admite confrontos e respalda-se em si própria. Assim, se apresenta como espelho da realidade. Para que a sua narrativa seja digna de credibilidade, o grupo se coloca na posição de “ouvir a todos” e “não julgar ninguém”, mostrando de forma impessoal que está apenas *a serviço da informação*. A escolha deste modelo narrativo vai de encontro a construção de um Brasil que não existe. José Arbex Jr. pontua que:

A melhor caracterização do que representava o JN para o regime foi dada por ninguém menos que o ditador Emílio Garrastazu Médici: “No noticiário da TV Globo o mundo está um caos, mas o Brasil está em paz. É como tomar um calmante após um dia de trabalho” (ARBEX JR, José, 2015, p. 2).

A opção por um jornalismo factual e acrítico que anestesie o telespectador é escolhida, pois a crítica explícita pode entendida como “tomar partido” de um dos lados, enquanto ao silenciar e omitir manifestações opostas, a emissora faz com que essas vozes *nem existam*. Em um país pré-internet, onde a comunicação acontecia de forma analógica, pela TV, rádio, jornais e pessoalmente, a omissão atua em conjunto com a *desmobilização*. A identidade que a Rede Globo constrói sobre si utiliza dos acontecimentos marcantes de sua trajetória para criar um não

⁶³ A página sobre as Diretas Já no Memória Globo está disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/reportagens-e-entrevistas/noticia/campanha-das-diretas-ja.ghtml>>. Acesso em 17.04.2026.

⁶⁴ Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/acusacoes-falsas/>>. Acesso em 17.04.2026.

lugar, onde a história do país acontece paralela à sua. Assim, consegue silenciar um percurso ou fatos que entrem em confronto com os seus ideais. Ao longo do tempo, diversas reformulações de identidade foram necessárias para que a emissora se reposicionasse estrategicamente alinhada ou contrária à situação vigente no país, passando como um símbolo permanentemente presente na sociedade brasileira.

Desta maneira, a Rede Globo é um dos pilares fundamentais na construção de uma memória oficial do Brasil acerca do recente passado ditatorial. Ora se colocando como narradora personagem dos fatos, ora se distanciando em pretensa neutralidade, atua em conjunto com o Estado para silenciar vozes e acontecimentos da telinha - ao passo que também decide quais ampliar. Assim, infere-se que, a partir do momento em que a televisão se torna o principal meio de comunicação da nação, as imagens do Brasil e do mundo fixadas na memória do telespectador passam a ser aquelas exibidas em horário nobre.

Nesse contexto, analisa-se criticamente *Vale Tudo* (1988) como trama que questiona os rumos da nação. O discurso da obra caminha no sentido de demonstrar que, se o Brasil estava se tornando *o país do vale tudo*, onde a corrupção estava escancarada e a falta de ética dominando empresas e famílias, quais caminhos e identidades a telenovela mostra como possíveis a partir da redemocratização? Ainda, quais os caminhos e identidades que a trama invisibiliza neste percurso? As questões em tela são consideradas a partir das representações produzidas pela trama, refletindo que a telenovela busca construir um novo sentido para o mundo do telespectador. A partir de Roger Chartier, examinam-se os processos pelos quais esse sentido é construído, analisando como determinados personagens proferem discursos que tangem ao domínio extradiegético. Longe de serem abstratos, tais discursos marcam a posição de quem os utiliza e evidenciam que há uma disputa por poder e dominação em curso no Brasil da redemocratização.

Os significados históricos de *Vale Tudo* (1988)

“Eu quero a moda vista dentro de um conceito sociológico. Começando desde os anos 30, até os próximos lançamentos. A camiseta tem uma história fantástica, gente, no início era a camisa de meia dos imigrantes, depois a moda estourou nos States, virou *t-shirt*, hoje em dia é quase um uniforme da juventude” (VALE Tudo, 1988, cap. 92)⁶⁵.

⁶⁵ A fala em destaque é de Mário Sérgio (Marcos Palmeira), no capítulo 92, durante uma reunião da redação da revista *Tomorrow*. A discussão entre ele e Solange se dá por causa de uma matéria sobre camisa, no que, após essa fala, Renato diz que “então eu sou um eterno adolescente, porque ainda uso a roupa que meu pai usava há quarenta anos atrás”, sugerindo fazer entrevista com estilistas para descobrir o porquê de a camiseta permanecer na moda há tanto tempo. Mário Sérgio fala de um amigo que tem coleção de camisetas de vários estilos, de vários períodos diferentes, no que Solange completa “bom, pelo sim pelo não, eu vou guardar a minha das Diretas Já!”.

Coube à presente pesquisa observar e analisar em que medida a narrativa desenvolvida em *Vale Tudo* (1988) relaciona-se com a trajetória sociopolítica do país, percebendo ainda como a trama está inserida em um percurso do próprio amadurecimento da teledramaturgia brasileira. Os estudos sobre a História da Telenovela no Brasil evidenciam algumas “fases” temáticas neste processo de desenvolvimento, que são demarcadas principalmente por opções estéticas e narrativas que dialogam com as demandas políticas e sociais do momento, podendo ser mais ou menos explícitas em suas referências ao cotidiano e o tempo presente, além da disponibilidade técnica de cada período (HAMBURGER, 2005). Tais percepções variam entre as diferentes emissoras produtoras de textos televisivos, pois cada uma possui estruturas e princípios próprios, questões internas específicas, para além de diferentes relações com o governo vigente. Nesse sentido, a *competitividade industrial* é particularmente analisada, observando como essa estrutura interna de tomada de decisão, a disponibilidade financeira e o corpo técnico-artístico influenciam nas relações de disputas por audiência e aperfeiçoamento técnico entre as emissoras (MARTÍN-BARBERO, 2013).

O presente estudo utiliza a delimitação das fases da teledramaturgia apontadas por Esther Hamburger, por compreender que o trabalho da professora vai de encontro às hipóteses de trabalho levantadas. Assim, de 1951 e 1968 a fase *fantasia* seria marcada pelas primeiras produções onde os textos adaptados de diversos países latino-americanos apresentariam uma realidade distante, com nomes estrangeiros e diálogos pouco conectados ao cotidiano nacional⁶⁶. A partir de 1969, já sob a direção de Daniel Filho e influenciada por *Beto Rockfeller* (1968), trama das 20h exibida pela TV Tupi,

As novelas passaram a utilizar diálogos coloquiais e a se referir a eventos e questões capazes de provocar debate e conversação. O foco das novelas da Globo na expressão da “vida como ela é” é coerente com o mote do *Jornal Nacional*, lançado pela emissora em 1969, ano da primeira novela contemporânea. Essa produção local fechou o mercado às concorrentes, tidas como de qualidade inferior, apelativas, feitas para fazer chorar (HAMBURGER, 2005, p. 85).

Esta fase *nacional-popular* apontada por Hamburger é responsável por telenovelas de sucesso que se tornaram cânones no que diz respeito à ligação do público com a trama. Com diálogos coloquiais, símbolos nacionais e roupas da moda, as novas produções abusavam do humor para aproximar e mobilizar o telespectador. O *Brasil, País do Futuro* apontado pela autora

⁶⁶ Um estudo aprofundado e comparativo sobre as periodizações da teledramaturgia brasileira pode ser encontrado na tese de Lucas Néia, *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*, a partir da página 78. Com base nos trabalhos de Ismael Fernandes, Samira Campedelli, José Mário Ortiz Ramos e Silvia Helena Simões Borelli, Esther Hamburger e Maria Immacolata Vassallo de Lopes, o autor trabalha com a hipótese de que uma quarta fase surge a partir de 2015 - a *neofantasia* ou *neossentimental*.

pode ser entendido como um conjunto de obras que trabalham com temáticas referentes à nação e à identidade brasileira, assuntos que marcam as telenovelas dos anos 70 e 80 - trajetória da qual *Vale Tudo* (1988) faz parte - e que tem início na Rede Globo com *Irmãos Coragem* (1970), de Janete Clair. José Mário Ortiz Ramos e Silvia Helena Simões Borelli (1991) também apontam para o fato de que há, nesta virada de década, uma inversão no quadro das emissoras produtoras de ficção seriada no país. Se no período anterior as tramas eram em sua maioria produzidas pela TV Tupi e a TV Excelsior, agora a Rede Globo passa a liderar o número de produções, seguida pela emissora dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Neste sentido, o objeto de pesquisa da presente investigação situa-se no auge de um movimento que busca aproximar teledramaturgia e realidade nacional, marcado também pela sedimentação da Globo como grande produtora e exportadora de telenovelas desde os anos 70⁶⁷. Aponta-se, ainda, que a trama é exibida às vésperas de uma nova fase iniciada em 1990, onde há uma diversificação neste quadro de produções⁶⁸.

De 1984 a 1991, o diretor, ator e produtor Daniel Filho exerce o cargo de diretor da Central Globo de Produção (CGP), dividindo com José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, as decisões sobre as produções artísticas da emissora. Em suas memórias, organizadas no livro *O Circo Eletrônico – Fazendo TV no Brasil*, o futuro responsável pela supervisão de *Vale Tudo* (1988) narra sobre a reunião em que Gilberto Braga e Leonor Bassères⁶⁹ apresentaram a ideia da trama:

[...] Gilberto é lento na explicação, a história se torna maçante. Estava praticamente vetada. Leonor tomou a palavra:
- Queremos fazer uma novela sobre a lei de Gerson, o brasileiro que sempre quer levar vantagem em tudo, sobre a falta de cidadania, uma história em que os filhos roubam os pais e vice-versa. Vale a pena ser honesto no Brasil? (FILHO, 2003, p. 89).

A lei de Gerson é uma expressão popular que surge a partir de uma campanha publicitária do cigarro Vila Rica, que tinha como rosto o meio-campista Gérson, integrante da Seleção Brasileira que conquistou o tricampeonato na Copa do Mundo FIFA, realizada no México em

⁶⁷ É também na primeira metade da década de 70 que a Rede Globo regulariza os horários e o tempo de exibição das suas tramas, contracenando com a TV Tupi que, ao também buscar esta estabilidade das transmissões, encontra dificuldades de estabelecer regularidade (RAMOS e BORELLI, 1991, p. 89).

⁶⁸ O início dessa fase de diversificação e intervenção, apontada por Hamburger, é marcada pela competitividade industrial entre a Rede Globo e demais emissoras, principalmente a partir de *Pantanal* (1990), trama exibida Manchete, e o apelativo jornalístico *Aqui Agora* (1991) do SBT. Enquanto a Globo exibia um Brasil às vistas da modernidade, a concorrência apostava no naturalismo exótico. Enquanto o *Jornal Nacional* trazia a neutralidade anestésica em suas manchetes, a concorrência investia no sensacionalismo e na chamada do público para a ação. Esse modelo narrativo desagua nas *novelas de intervenção*, onde o telespectador via-se em posição de *prestador de serviços*, podendo contribuir para solucionar o problema exposto e, assim, efetivar-se enquanto cidadão (HAMBURGER, 2005).

⁶⁹ Daniel Filho conta que Aguinaldo Silva entraria como parceiro na autoria da obra após essa reunião inicial.

1970. Na propaganda, ao ser questionado sobre o produto, Gerson descreve as qualidades do cigarro e finaliza dizendo "por que pagar mais caro se o Vila me dá tudo aquilo que eu quero de um bom cigarro? Gosto de levar vantagem em tudo, certo? Leve vantagem você também, leve Vila Rica"⁷⁰. Segundo a psicanalista Maria Rita Kehl, ao entrevistar o também psicanalista Jurandir Freire Costa para a revista *Teoria e Debate* em 1992:

Uma palavra nova é capaz de criar uma nova consciência? Para o psicanalista Jurandir Freire Costa, sim. Prova disso é que há cerca de quatro anos, este pernambucano de 47 anos, residente no Rio de Janeiro, sacudiu as consciências dos brasileiros ao divulgar o termo "Lei de Gerson" para designar a ideologia do "levar vantagem em tudo", pela qual se pauta uma certa (anti) ética da vida pública no país. Foi numa longa entrevista à revista IstoÉ, por ocasião de seu também famoso artigo "Narcisismo em tempos sombrios" (coletânea Tempo do Desejo, org. Heloisa R. Fernandes, Brasiliense, 87) que Jurandir analisou o comportamento que o jornalista Maurício Dias batizou como a "Lei de Gerson". Hoje, não há nenhum brasileiro, alfabetizado ou não, que não saiba o que ela significa (KEHL, 1992, não paginado).

A lei de Gerson diz respeito ao “jeitinho brasileiro” de querer sempre levar vantagem em tudo, algo que permearia a cultura do país, sendo de conhecimento geral de todos os cidadãos. A expressão popular que faz parte do argumento da telenovela sugere, então, que o Brasil ficcional também viveria sob os domínios desta lei, sendo seus personagens confrontados pela máxima colocada por Leonor. No processo de censura prévia de *Vale Tudo* (1988), documento enviado ao DCDP contendo a sinopse e os roteiros dos primeiros capítulos para a liberação das gravações, consta que originalmente o nome de Rubinho, interpretado por Daniel Filho, seria Gerson⁷¹. Apesar de não constar qualquer explicação sobre a alteração do nome, observa-se que o personagem representa o estereótipo de “malandro” que a lei visa criticar. Exemplo disso é quando, no primeiro capítulo da trama, ao consolar Raquel pela morte de Salvador, acaba pedindo cem mil cruzados da ex-esposa, após reclamar que a inflação está difícil, mas está perto de conseguir um dinheiro para ajudá-la. O discurso de sempre “estar perto” de conseguir mais dinheiro e melhores condições de vida marca diversos momentos na breve história do personagem.

Pouco antes da morte de Rubinho, que ocorre no capítulo 23, o pianista está no avião

⁷⁰ O vídeo pode ser encontrado no site do Memorial do Consumo, iniciativa idealizada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). A página sobre a ficha técnica e um pequeno resumo da propaganda publicitária em questão <https://memorialdoconsumo.espm.edu.br/vila-rica-a-propaganda-de-cigarro-que-levou-vantagem/>. Acesso em 17.04.2026.

⁷¹ O nome Gerson acabou ficando para o personagem de Carlos Gregório, o terapeuta de Heleninha que, de acordo com o documento, se chamaria Dr. Rubens. Os processos de censura prévia a telenovelas integram o Fundo documental Divisão de Censura e Diversões Públicas - DCDP, que está sob a guarda da unidade do Arquivo Nacional sediada em Brasília.

prestes a realizar seu sonho de ir para os Estados Unidos “fazer carreira”. A trilha sonora é a alegre música tema de *New York, New York* (1977), composta por Frank Sinatra, quando ele subitamente infarta e vai parar no hospital. Ao acordar por um breve momento, pede seu passaporte para Raquel, que o acompanha. Ao pegar o documento nas mãos, o personagem tem um segundo infarto e morre (figura 2). Analisando o arco narrativo do personagem a partir do momento em que surge na trama até o momento que se despede dela, percebe-se que sua curta trajetória visa representar o brasileiro que muito se aproxima de conseguir “subir na vida”, mas acaba “morrendo na praia”.

Figura 2 - Cena de Rubinho (Daniel Filho) infartando com o passaporte em mãos



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*, capítulo 23, em 10:19.

Uma das hipóteses de trabalho da presente pesquisa considera a existência de um Manual de Boas Maneiras produzido por *Vale Tudo* (1988), que pode ser definido como um conjunto de expectativas para a nova democracia liberal burguesa a ser implantada no país. Ao serem projetadas e representadas nas personagens de classe média empobrecida e classe baixa, pode-se supor que os autores e diretores da trama esperam que o público adote (ou pelo menos tenha ciência) das “boas maneiras” como um modelo de cidadania a ser seguido em sua rotina diária de cidadão comprometido com o bem-estar da nação. Esse guia costurado ao longo da obra mostra os comportamentos tidos como ideais nas mais diferentes esferas: política, econômica e social, como, por exemplo, pedir a nota fiscal a cada compra, atentar para o consumo de energia dos eletrodomésticos e assim por diante. Desta forma, a novela tece uma espécie de roteiro que caminha no incentivo às práticas liberais de consumo e comportamento.

Ao considerar os apontamentos de Leonor sobre a trama abordar a Lei de Gerson, que versaria acerca da falta de cidadania em um país onde filhos enganariam os pais e os pais

enganariam os filhos, estando todos dispostos a levar vantagem nas situações apresentadas, entende-se que *Vale Tudo* (1988) também versa sobre esse senso comum que se constrói sobre o país. Desta forma, somada à concepção anteriormente apresentada, torna-se importante também destacar aspectos do Manual de Boas Maneiras que evidenciam esse estereótipo atribuído ao brasileiro.

Primeiramente, as práticas inseridas no Manual presentes na trama precisam ser observadas por meio da leitura crítica das ações desempenhadas pelas personagens e do emprego de *merchandising*. Através do constante trabalho modernizador das práticas do cotidiano e das tecnologias - que a novela se encarrega de incentivar -, a propaganda de novos tipos de aparelhos e atitudes perante o novo modelo econômico visam mais do que a introdução do telespectador em um novo mercado consumidor (HAMBURGER, 2005). Pretendem, ainda, contribuir para a construção de um modelo ideal de cidadão consumidor neste contexto. Esther Hamburger afirma que a telenovela:

relaciona de alguma maneira discurso moral, relações de gênero, comportamento sexual e aparelhos eletrônicos, sugerindo uma associação entre a aceitação de valores liberais e incorporação de inovações tecnológicas entre essas classes médias. Aparelhos de televisão e vídeo imiscuem-se na intimidade das relações, introduzindo práticas e imagens aceitas por certos segmentos da sociedade no domínio privado de famílias convencionais da classe média (HAMBURGER, 2005, p. 54).

As propagandas em *Vale Tudo* (1998) apresentam-se, em sua maioria, de forma incorporada à trama, como se aqueles produtos ou serviços realmente fizessem parte do cotidiano no universo diegético onde vivem e convivem os personagens. Estes englobam e expressam a constante necessidade de “se modernizar”, seja com relação ao que comer, onde e com que trabalhar ou como exercer sua cidadania. Hamburger aponta que a questão da modernização, nestes casos, carrega forte plasticidade relacionada à produção e consumo de bens não duráveis. Com isso, os modelos ideais de comportamento nacional entram em disputa a partir das formas de desfrute privado desses bens (HAMBURGER, 2005). Assim, é possível afirmar que a telenovela vende não apenas produtos como também *incentiva padrões de comportamento*. Aqui, a *venda* adquire sentido tanto de *oferecimento implícito* ou explícito de consumo de objetos físicos, quanto compra ou adoção de determinadas condutas sociais.

Um dos casos que se destaca com relação a um “*merchandising social*”⁷² e se estende

⁷² O conceito de *merchandising social* trabalhado por Esther Hamburger é originalmente uma marca característica das telenovelas a partir dos anos 1990, como um recurso que se utiliza de dimensões pedagógicas para propor ações socioeducativas que instruem o telespectador. Contudo, se encaixa nos tópicos seguintes a serem trabalhados, respectivamente, a exigência da nota fiscal e consumo de energia, por compreender o caráter instrutivo presente na abordagem das temáticas na trama.

pelos capítulos é o da necessidade de se exigir a nota fiscal. No capítulo 81, quando Consuelo (Rosane Gofman) e Aldeíde (Lília Cabral) chegam atrasadas no trabalho e Consuelo reclama que “por causa de uma porcária de nota fiscal a gente quase perde o dia, gastou uma porcária de uns cruzadinhos e ainda fica exigindo” (VALE Tudo, 1988), Aldeíde retruca:

- Exijo nota fiscal sim, é um direito meu, não vou dar moleza pra comerciante espertinho não (...) me admira muito você viu, Consuelo, sempre tão durona, cê não vê que cê tá sendo roubada quando o vendedor não te dá a notinha? O cara fica na dele, embolsa caladinho o imposto que você tá pagando, sua tonta! (VALE Tudo, 1988, cap. 81).

No capítulo 87, quando Aldeíde vai comprar camisolas com Daniela (Paula Lavigne), a operadora de caixa diz que somente a gerente pode assinar a nota e ela “deu uma saidinha”; Aldeíde então exclama “Ah, que espertinha, comigo não cola não, viu? Já fui balconista, tá boa, santa?!” (VALE Tudo, 1988, cap 87)⁷³. Daniela comenta que todos da loja olharam e Aldeíde grita: “Ah, nem ligo! Não vou deixar de exigir meus direitos, não vou deixar de pedir a notinha pro dono da loja embolsar o meu imposto!” (VALE Tudo, 1988, cap 87). Os persistentes comentários da personagem insistindo no direito do cidadão de pedir a nota, pois tem o dever de não se deixar ser enganado, exemplificam um modelo de cidadania ideal esperada para esse contexto de transição para uma democracia burguesa. Expressam, ainda, uma determinada visão negativa quanto ao contexto vivido, similar à Lei de Gerson, no qual se “vale tudo”, então “o pobre” estaria sempre sujeito a ser roubado caso não fosse “esperto” e exigisse seus direitos.

Este debate relaciona-se ao fato de nos anos 80 existirem campanhas, em diversos estados, para a conscientização dos cidadãos acerca da necessidade de exigir a nota fiscal. Com a intenção de aumentar a arrecadação de impostos, as campanhas do ICM (Imposto sobre Circulação de Mercadorias) utilizavam-se do público infantil e da promessa de prêmios para mobilizar a população. No estado do Paraná, durante o governo de Ney Braga, a campanha “Zéquinha – o ICM das crianças” incentivava a população a exigir nota fiscal em suas compras em troca de figurinhas para um álbum que, quando completo, poderia concorrer a prêmios. A cidadania fiscal também era incentivada no Rio Grande do Sul com o “Bolão do ICM”, onde as notas fiscais poderiam ser trocadas por cupons que davam ao cidadão o direito de concorrer a diversos prêmios. Em São Paulo, a campanha também apostava no público infantil e contava com a “Turma do Paulistinha - O ICM dá sorte”, onde as notas fiscais poderiam ser trocadas por figurinhas e o álbum completo poderia concorrer a prêmios como televisões e automóveis⁷⁴.

⁷³ Na ocasião, como será abordado no capítulo II, Aldeíde estava comprando seu enxoval de casamento com um dinheiro dado por seu noivo, Laudelino Junqueira. Desta forma, torna-se significativo que, mesmo possuindo uma boa quantia em dinheiro e prestes a se casar com um rico empresário, a personagem demonstre tanta preocupação com a ação cidadã de discutir pela nota fiscal e ressaltar a sua importância.

⁷⁴ Um breve histórico sobre a campanha gaúcha pode ser consultado em

No capítulo 125, o termo “ICM” é abordado diretamente na trama em uma conversa de Mário Sérgio e Solange:

- Solange, dá uma lidinha nessa matéria que eu escrevi sobre o problema do ICM e me diz o que que você acha.
- Não tá ruim não, eu só tô achando meio superficial.
- É? Por que?
- Porque você não falou no peso que esse dinheiro do ICM tem no orçamento do Estado. Tem que explicar direitinho pro leitor que é com esse dinheiro que o governo paga os funcionários, constrói escolas, mantém os hospitais, faz obras, sabe, imposto é uma coisa muito vaga, cê tem que mostrar o que é que o contribuinte tá perdendo quando o imposto é sonogado.
- Eu tô entendendo.
- Pois é, falta uma coisa importantíssima, e jornalismo assim, vago, de mais ou menos, não tá com nada, né, Mário Sérgio? O leitor quer saber quanto é que é que os sonegadores, sabe, os comerciantes que não dão nota fiscal, tão metendo no bolso (VALE Tudo, 1988, cap. 125).

Destaca-se aqui o caráter pedagógico da explicação dada por Solange, enfatizando ainda a necessidade de o jornalista informar adequadamente os leitores, a fim de incentivar o exercício consciente da cidadania. Ainda, demonstra que comerciantes que não dão nota fiscal estão cometendo crime de sonegação de imposto. O uso da telenovela para abordar assuntos de utilidade pública, em concordância com campanhas governamentais existentes na época, evidencia o potencial da relação estabelecida entre o telespectador e a trama. Neste sentido, reflete-se sobre como a *cotidianidade familiar* e a *competência cultural*, apontadas por Jesús Martín-Barbero, efetivam-se nesse movimento de inserir dentro do lar, através da televisão, um discurso/atitude que já estava sendo amplamente veiculado por outros meios, sendo parte do repertório compartilhado entre os telespectadores.

A importância da nota fiscal para a arrecadação do ICM também é explicada de maneira didática por Eunice, esposa de Bartolomeu, para a trabalhadora doméstica da casa, Maria José, no capítulo 153:

- Oh Zezé, vem cá, cadê a notinha?
- Eu, heim, dona Eunice, que notinha? Agora é assim, ah, tá virando nova *rich* também? Antigamente não tinha nada de notinha, agora qualquer coisa lá vem o raio da notinha. Daqui a pouco eu não posso nem ficar aqui nessa sala!

<<https://nfg.sefaz.rs.gov.br/site/historico.aspx>>. Sobre o Zequinha, personagem das balas vendidas pela fábrica A Brandina, em Curitiba, é possível encontrar um apanhado de imagens em <https://projetozequinhapop.wordpress.com/a-historia/> e um pouco da sua trajetória no artigo "Balas Zéquinha: identidades, sociabilidades e modernização no século XX em Curitiba" em <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945028_c0c7c0faad13f680ec342ffc8e22e764.pdf>. A campanha paulista carece de estudos, mas por meio de blogs é possível ter acesso a imagens e breves contextos. Um apanhado de imagens da Turma do Paulistinha, incluindo explicações sobre o que é o ICM, pode ser encontrado em <<https://www.anosdourados.blog.br/2023/08/decada-de-80-imagens-album-de-figurinha.html>>. Acesso em 17.04.2026.

- Ai, Zezé, para com isso, não é desconfiança não, imagina só! Olha, vou te explicar, é que o Bartolomeu ele me explicou tudo sobre o ICM, eu já tô cheia de tanta bandalheira nesse país, oh Zezé, eu não quero que o dinheiro que eu pago em imposto, invés de servir pra construir escolas, hospitais, vá cair na mão dos sonegadores! É por isso que eu tô te pedindo a notinha (VALE Tudo, 1988, cap. 153).

Aqui, dentro do âmbito doméstico e visando instruir a empregada - que é representada como uma pessoa desinformada -, novamente a cidadania é exposta como um dever individual, recomendando implicitamente que cada brasileiro deve fazer “a sua parte” e pedir a nota fiscal em prol de bens coletivos como escolas e hospitais. Desta forma, observa-se que esse caráter didático também é válido para o domínio diegético. Os assuntos são explicados para o telespectador a medida em que são ensinados para personagens da própria trama.

Apesar de aparecer apenas na reta final da trama, merecem destaque também os diálogos acerca da economia de energia elétrica. No capítulo 178, a geladeira da casa de Solange (Lídia Brondi) e Sardinha (Otávio Muller) quebra e ambos concordam que precisam comprar uma nova. Mário Sérgio (Marcos Palmeira), amigo de trabalho dos dois, comenta:

- Quando você for comprar a geladeira, você olha na porta, tem uma etiquetinha laranja (...) e nessa etiquetinha tá escrito quanta eletricidade ela consome, laranja. Você tem que prestar atenção, porque tem muita diferença de uma geladeira pra outra, heim, cara! Olha lá o que você vai comprar, vê se você não vai comprar uma geladeira que gasta energia demais! (VALE Tudo, 1988, cap. 178).

A temática continua no capítulo 179, onde Bartolomeu questiona Poliana⁷⁵ (Pedro Paulo Rangel): “Tá verificando as contas de luz é? (...) Ah, eu quase morro de susto quando chega a minha lá em casa!” (VALE Tudo, 1988). Ao que Poliana responde:

- Então faz como eu, não toma susto, toma providências. Quer ver, ó, só com a substituição de metade das lâmpadas comuns por lâmpadas fluorescentes, uma revisão na instalação elétrica e a substituição das borrachas de vedação das geladeiras que estavam todas podres, o consumo caiu quase 20% (VALE Tudo, 1988, cap. 179).

No capítulo 187, na reunião de pauta da revista *Tomorrow*, Mário Sérgio diz que sente falta de uma pauta mais séria na revista, “tipo utilidade pública”. Renato (Adriano Reys) fala que pode ser sobre desperdício de energia “eu acabei de ler uma matéria muito interessante no *Correio de La Serra* abordando intensamente esse assunto e inclusive dando dicas de como se deve economizar, como se deve racionalizar o gasto de energia” (VALE Tudo, 1988). Sardinha acrescenta: “Na Itália, um país com a economia crescendo a todo vapor, neguinho se preocupa

⁷⁵ Poliana é apelido de Audálio. A alcunha se dá porque o personagem, assim como a Pollyana do livro de Eleanor H. Porter, busca ver apenas o lado positivo das coisas, se mantendo otimista frente às dificuldades. Em inúmeras cenas da trama, Raquel comenta sobre esse lado esperançoso do amigo, dizendo que ele sempre a motiva no enfrentamento das adversidades.

em economizar energia elétrica. Aqui, gente, não! Aqui no Brasil pessoal tem vergonha, acha feio, pode?” (VALE Tudo, 1988). Mário Sérgio completa:

- Então Renato tem razão, a gente tem que colocar o dedo na ferida, porque não é só na Itália não, gente, é em toda Europa, nos Estados Unidos, gente que tá super bem de vida não deixa a luz acesa onde não tem ninguém, não esquece aparelho ligado, não deixa a porta da geladeira à toa (VALE Tudo, 1988, cap. 187).

Renato conclui: “Nós vamos fazer uma excelente matéria, uma boa reportagem mostrando que o uso criterioso de energia elétrica é uma questão de civilização, de educação, e não de pão-durismo, certo?” (VALE Tudo, 1988, cap 187). Nesta visão, a economia de energia e as medidas cidadãs apresentadas são atreladas à civilização, portanto, algo que o Brasil deve caminhar para alcançar. Assim, destaca-se uma construção pedagógica da temática ao longo dos capítulos. É apresentado um problema - a geladeira quebrada - e então caminhos para melhor resolve-lo, ou seja, olhar as etiquetas de gasto de energia. Em seguida, o problema de gasto de energia é abordado através da instrução de condutas e exposição de resultados através da porcentagem mencionada por Poliana, indicando que tomando as atitudes citadas, há uma real economia. Então, há uma comparação do Brasil com “países desenvolvidos”, nos quais as personagens expressam que tais medidas já são amplamente discutidas e adotadas.

No capítulo 188, a pauta de consumo de energia tem fim quando Mário Sérgio pergunta para Renato o que achou da matéria e o chefe responde que está achando o tom da matéria “um pouquinho alarmista”, acrescentando que “desse jeito eu tenho impressão que o nosso leitor, sei lá, vai achar que pra fazer alguma economia de energia, vai ter que abrir mão do seu conforto, de usar aparelhos, não sei não, mas eu acho que não é bem por aí” (VALE Tudo, 1988, cap. 188). Mário Sérgio pergunta o que ele sugere e Renato prontamente responde “menos opinião e mais informação jornalística, eu acho que é por aí. Dá mais dicas para evitar o desperdício de energia, esse negócio de abrir geladeira toda hora, todo mundo já sabe!” (VALE Tudo, 1988, cap. 188). Mário Sérgio concorda e fala: “naquele manual de conservação de energia tem algumas dicas, acho que dá pra gente citar umas quatro ou cinco” (VALE Tudo, 1988, cap. 188).

Destaca-se que esse ideário de cidadão ativo e consumidor é representado principalmente por personagens de renda mediana, comunicadores/jornalistas e ativos no mercado de trabalho, ou seja, queridos para o novo contexto político para que se tornem modelos úteis ao sistema político democrático burguês. Apesar de pensar o produto telenovela como de ampla difusão, disponível para diferentes lugares e classes sociais, é perceptível que o discurso do Manual de Boas Maneiras delineado para o consumo e comportamento é direcionado especialmente para a classe C, *consumidora por excelência* que, teoricamente, estaria disposta a consumir os padrões

de modernização apresentados pela ficção televisiva, sintonizando as representações trazidas pela telinha com suas práticas no mundo social. É importante, ainda, pontuar o caráter mercadológico que essa didática na novela traz, apresentando interesses particulares como se fossem coletivos. Esther Hamburger salienta que “mesmo que não realize plenamente, a televisão acenou com a possibilidade de ensinar a indivíduos diretamente, independente de sua condição social ou institucional” (HAMBURGER, 2005, p. 79).

Aprofundando a análise sobre o Manual de Boas Maneiras, pode-se compreender que mais do que induzir certas ações, a telenovela também apresenta caminhos diante do novo contexto sociopolítico do país. A produção de *Vale Tudo* (1988) enquanto fonte histórica revela uma trama que dialoga com as pretensões políticas da burguesia liberal, onde o projeto democrático a ser efetivado é marcado por um baixo horizonte de expectativas e poucas possibilidades de ações coletivas. A democracia liberal e burguesa implementada no Brasil, que tem sua chegada tutelada pela ditadura militar e o projeto de distensão lento, seguro e gradual, não garante a transição para uma sociedade democrática e igualitária, fazendo com que as tensões de classe sejam perpetuadas (FERNANDES, 2006). Neste sentido, reflete-se sobre como o contexto do final dos anos 80 era delicado para uma *projeção de futuro nacional*. A ditadura militar que desde seu início empenhou-se em criar um otimismo acerca do *ser brasileiro*, agora, no seu fim, deixa profundas marcas de crise social, política e econômica.

Brasil, mostra a tua cara!

Não me convidaram pra esta festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer (BRASIL, 1996).

O trecho acima é uma parte da canção *Brasil*, composta por Cazuza e interpretada por Gal Costa na abertura de *Vale Tudo* (1988). Na composição da telenovela, a abertura torna-se o único elemento que se repete do primeiro ao último capítulo. Noite após noite, as palavras e o ritmo da canção são reforçados, em conjunto com a sequência de imagens exibida e a ficha técnica. Essa ampla veiculação ajuda a transformar *Brasil* em um símbolo do contexto paradoxal em que nascia a Nova República. Desta forma, antes de iniciar a análise mais aprofundada da trama e de seus personagens, faz-se necessário refletir brevemente sobre a escolha da música, as figuras exibidas na vinheta e a relação estabelecida entre este conjunto e a telenovela.

Brasil faz parte de um momento no rock nacional onde as letras buscavam enfatizar um sentimento coletivo de revolta e falta de esperança, alinhado ao descrédito nos rumos do país no conturbado momento da transição democrática. Através da ironia crítica ao imaginário nacional

do que seria uma nação ideal, a *grande pátria desimportante*, evidencia-se um desgosto por aquele Brasil que está se construindo sob o símbolo da corrupção, consumo e desigualdade. Destaca-se também a visão de que tais problemas da nação já existem antes do eu lírico nascer, portanto, inscrevendo as dificuldades do país num processo de longa duração. Em um trecho da letra que não vai ao ar na abertura, evidenciam-se referências à TV brasileira e os seus signos:

Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores na taba de um índio
Programada pra só dizer sim (BRASIL, 1996).

Além da menção ao *Fantástico*, a revista eletrônica da Rede Globo, e ao quadro *Garota do Fantástico*, exibido originalmente de 1984 a 1989⁷⁶, o trecho também faz alusão à pioneira TV Tupi, cujo logotipo trazia um menino indígena com o cabelo envolto em uma faixa que possuía antenas na parte da frente da cabeça, fazendo alusão a um “Brasil conectado pelas antenas da televisão” (HAMBURGER, 1998). Neste sentido, entende-se que a canção, ao mobilizar estes símbolos reconhecidos no cenário nacional, utiliza-os para criticar a construção de um dos maiores signos culturais brasileiros, a TV, que, subordinada à política e ao empresariado, *programada pra só dizer sim*, torna-se peça chave no cenário sociopolítico nacional.

Em conjunto com a canção, as imagens exibidas na vinheta funcionam como um mosaico de diversos símbolos nacionais que se mesclam com a apresentação dos atores principais (figura 3). A abertura, criada pela equipe de Hans Donner, traz cortes secos, movimentos mecânicos e exibição acelerada das fotos de ruas movimentadas, manifestações com a bandeira do Brasil, frutas, plantas, animais, casas em palafitas, carnavais, fórmula 1, dentre outros elementos, que são alternadas rapidamente enquanto nomes em caixa alta e fonte branca são mostrados. Ao perceber a telenovela como um espaço de discussão da nação, a pesquisadora Esther Hamburger aponta que:

A vinheta como que emoldura o ambiente claustrofóbico da narrativa convencional com ícones nacionais tratados de maneira irreverente. Imagens conhecidas como motivo de orgulho nacional - como praias, cidades históricas, selva - aparecem em contraste com imagens

⁷⁶ O *Garota Fantástico* foi um quadro que estreou em março de 1984, uma espécie de concurso de beleza nacional que revelou modelos e atrizes, dando projeção nacional a diversas participantes. Uma equipe específica foi designada para acompanhar a atração, exibida em domingos alternados. As participantes apresentavam-se com trajes sociais e de banho e, durante a transmissão, a locução divulgava informações pessoais das candidatas, enquanto o público realizava a votação para escolher a preferida, que avançava para a etapa seguinte. Diversas participantes tornaram-se grandes nomes como Paula Burlamaqui, Cléo Brandão, Rosana Campos, dentre outras. Para mais informações, ver <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/fantastico/quadros/noticia/a-garota-do-fantastico.ghml>>. Acesso em 17.04.2026.

difficilmente atraentes - como pessoas pobres, inundações, explosões. A vinheta chama a atenção para aspectos da vida brasileira e para locais, em geral, excluídos de roteiros turísticos (HAMBURGER, 2005, p. 116).

Alternando entre o Brasil exposto nos cartões postais e o Brasil das dificuldades vivenciadas no dia-a-dia, a vinheta dinâmica que instiga o país a “mostrar sua cara” também exhibe um rosto por vezes pouco agradável de pobreza, catástrofes naturais e explosões. No mosaico abaixo (figura 3), elaborado a partir de imagens que a abertura oferece, pode-se observar diversos signos nacionais pertencentes ao repertório comum do cidadão brasileiro. Logo no início na vinheta, há uma rápida cena que mostra a bandeira do Brasil sendo costurada, podendo-se inferir que representa uma nação construída a várias mãos, pelas diversas regiões e costumes que constituem o país. Hamburger ainda destaca o fato de a vinheta exibir a bandeira sob diversas óticas, como em meio a manifestações e junto de torcidas de futebol, colocando o símbolo nacional em contextos variados que evocam, além de sentimentos de pertencimento, disputas em uma arena nacional imaginária (HAMBURGER, 2005).

Figura 3 - Conjunto de imagens da vinheta de abertura de *Vale Tudo* (1988)



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*. Montagem feita pelo autor.

Ao analisar as imagens, além de referências a festas, ritos populares, urbanização e povos originários, também são exibidas figuras que evidenciam a força militar e policial brasileira, como exemplificado no quadro que contém o nome dos autores. Longe de ser aleatória, a escolha das imagens alternadas rapidamente como forma de linguagem comunica desde o princípio a intencionalidade de discutir o país, assim, criando um retrato do Brasil. Mesmo sem o telespectador saber de quais lugares foram retiradas cada uma das imagens, pela sua montagem, somada à música tocada, entende-se que essa sequência de elementos possuem a intenção de caracterizar o Brasil. Situando o local de desenvolvimento da trama e evidenciando que a história possui a nação como elemento fundamental de sua narrativa, as imagens funcionam como um "rosto" representativo de uma nação de múltiplas culturas e lugares. Desta forma, torna-se

possível identificar que a trama falará de um Brasil reconhecível ao público. Tal posição também é reforçada pelo logotipo da novela, cuja combinação de cores – azul, verde e amarelo – remete à bandeira nacional (figura 4).

Figura 4 – Logotipo de *Vale Tudo* (1988)



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*

Desta forma, compreende-se que a dinâmica vinheta de abertura de *Vale Tudo* (1988) - constituída pela canção *Brasil*, o logotipo e o mosaico de imagens -, compõe parte fundamental da trama, evocando complexidades e reforçando contrastes presentes no território nacional⁷⁷. Rodovias movimentadas por carros e ônibus, praias lotadas, belezas naturais, desigualdade social e desastres ambientais convivem lado a lado, ressaltando a multiplicidade de vivências dissonantes no país que adentra a Nova República. Este conjunto de elementos, enfatizados durante toda a trajetória da telenovela, sugerem ao telespectador interpretar, a partir destes referenciais, a história que se desenrolará.

Na construção de uma telenovela, entendida aqui como uma obra audiovisual ficcional e seriada que é exibida simultaneamente para um grande público heterogêneo, mas que partilha de determinados referenciais comuns, os primeiros capítulos possuem o objetivo de apresentar brevemente os personagens e suas principais características, contextualizando o local onde vivem, quais os núcleos existentes e o fio condutor da trama. Essa configuração busca situar o telespectador, a fim de que ele reconheça e participe da história que está sendo contada. Destaca-se também que, diferente do teatro onde não há uma mediação entre os atores e o público, a telenovela é mediada pelo meio que a exibe, ou seja, a televisão, e ainda pelas escolhas técnicas e cenográficas da direção e produção (MARTÍN-BARBERO, 2013).

Desta maneira, as personagens de telenovela possuem objetividades e intencionalidades

⁷⁷ Enfatiza-se, ainda, que a estética da vinheta se assemelha aos videocliques produzidos no período, sendo também um traço marcante dos produtos voltados para o público jovem. A exemplo disso, Marina Caminha analisa estes componentes no programa *Armação Ilimitada*, que estreia em 1985 com Kadu Moliterno e André di Biase, pensando nos contornos da nova juventude (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO et al, 2010).

específicas dentro da trama e se utilizam de recursos próprios do audiovisual para exprimir seu modo de pensar, agir e comportar. Figurinos, cortes de cabelo e cenário são cuidadosamente selecionados para que se obtenha uma representação específica de determinada personagem ou núcleo, ou seja, delimita-se no que o telespectador deve prestar atenção, que imagem deve ter daquela personagem e, conseqüentemente, quais aspectos não deverão ser enfocados. A personagem da ficção, portanto, não deve ser confundida com uma “pessoa real”, pois:

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso "olhar", através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos — ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a "funcionar" — e precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (CÂNDIDO et al., 1964, p. 29).

Neste bojo, cabe refletir acerca dos apontamentos de Walter Benjamin (1935/6) sobre as artes feitas para serem reproduzidas. Aqui, a novela inicialmente não tinha o objetivo de ser reproduzida diversas vezes para pequenos públicos – ou até mesmo de forma individual – como a fotografia e o filme, mas sim ser exibida simultaneamente para um grande número de pessoas através de diversos aparelhos televisores espalhados pelo Brasil⁷⁸. A montagem das cenas e o encadeamento dos capítulos, portanto, destacam-se aqui como partes importantes da narração da história, pois possibilitam que a trama ganhe *ritmo*, permitindo o envolvimento do telespectador e o desenvolvimento correto das personagens. Novamente, enfatizam-se as intencionalidades e objetividades na seleção das cenas, diálogos, trilha sonora e demais características da obra audiovisual.

Daniel Filho, produtor de *Vale Tudo* (1988), comenta em seu livro autobiográfico sobre uma reunião com os autores e o diretor, Dennis Carvalho, no momento de pré-produção da novela, onde acontecia uma discussão acerca da evolução da trama:

A história fala de uma guia turística em Foz do Iguaçu que, com a morte do pai, herda uma casa. Tem uma filha que é ambiciosa e sente vergonha do que a mãe faz. Na primeira sinopse, a filha vendia a casa por volta do capítulo 40 ou 50. Lógico que outras histórias paralelas estariam acontecendo. Mas o tema central não deslanchava. Argumentei:
- Se a filha não vender a casa no primeiro capítulo e a mãe ficar na miséria, a novela não atingirá seu objetivo.
Ou seja, não deixaria claro seu tema. Denis Carvalho - o diretor -

⁷⁸ Aqui, situa-se a exibição no Brasil pois o objeto de estudo é analisado dentro do contexto brasileiro, onde ocorreu a sua primeira exibição. Contudo, não se deve descartar a intencionalidade da Rede Globo em produzir tramas com temáticas que também fossem inteligíveis para outras partes do globo, tendo em vista o movimento de expansão na comercialização internacional das novelas brasileiras iniciado nos anos 70. Para um estudo aprofundado sobre a circulação de telenovelas, consultar a tese de Maria Ângela Raus, *O espetáculo contemporâneo: a ficção seriada audiovisual e sua circulação (Brasil, México, Turquia)*, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) em 2023.

concorda. A presença de Aguinaldo e o jeito conciliador de Leonor deixaram Gilberto seguro para adiantar a história em 40 capítulos (FILHO, 2003, p. 90).

Aqui, percebe-se como o olhar da equipe técnica influencia também no ritmo que a narrativa terá, definindo a sua capacidade de encantar o público e mobilizá-lo para acompanhar a telenovela. A alteração no desenvolvimento da obra também é mencionada na biografia de Gilberto: “Na sinopse, entregue em fevereiro de 1988, essa situação só ocorreria por volta do capítulo 20. Mas Daniel Filho, que supervisionou o projeto, determinou que o antagonismo entre a mãe e a filha deveria aparecer desde o início” (XEXÉO e STYCER, 2024, p. 198). O primeiro capítulo, então, torna-se decisivo para a execução do gancho necessário ao desenrolar da história, onde acontece a principal ação que dará trajetórias distintas aos personagens.

Em *Vale Tudo* (1988), os dois primeiros capítulos foram exibidos no mesmo dia, somando cerca de uma hora de telenovela⁷⁹. Inicia com um *flashback*⁸⁰ mostrando como Raquel e Maria de Fátima foram morar em Foz do Iguaçu, após um conturbado término com Rubinho, seu ex-marido. Mãe e filha saem de São Paulo para morar com Salvador, pai de Raquel, um Fiscal da Receita Federal que as acolhe e, posteriormente, perto de sua aposentadoria, coloca a casa no nome da neta. O *flashback* acontece todo em tons sépia e expõe uma discussão entre Raquel e Rubinho, motivada por questões econômicas. Ele está bêbado e diz que foi demitido, enquanto Raquel fala de seu nome ir para o SPC (Serviço de Proteção ao Crédito), pois compraram um ar condicionado e não conseguem pagar as parcelas. Entre a crise do casamento e a crise financeira, Rubinho dá um tapa em Raquel em uma cena com pouca iluminação. Fátima, ainda criança, é vista observando a cena de longe. Neste momento, a câmera dá um *close* na menina e a iluminação aumenta, enfatizando que ela assistia toda a discussão.

Tal como no cinema, a câmera, a lente, a luz e os movimentos propostos pela direção numa telenovela são parte das escolhas narrativas que são complementadas pelos processos de edição, “[...] a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O “*close up*”, o “*travelling*”, o “*panoramizar*” são recursos tipicamente narrativos” (CÂNDIDO et al., 1964, p. 25). Somada ao apontamento de Walter Benjamin (1935/6) sobre a importância da *montagem* para o cinema, percebe-se que muito desse entendimento audiovisual dos filmes

⁷⁹ Tendo em vista que os capítulos 1 e 2 foram exibidos no mesmo dia, a presente pesquisa optou por, para fins de facilitação na escrita e no entendimento, referir-se a eles como um só, ou seja, o primeiro capítulo. Portanto, todas as vezes que for mencionado o capítulo 1 da trama, entende-se que este engloba o aspecto total da sua primeira exibição.

⁸⁰ O *flashback*, neste caso, é um recurso audiovisual utilizado para interromper a sequência cronológica dos acontecimentos por meio da exibição de eventos ocorridos anteriormente. Em geral, costuma vir com iluminação e cores diferentes para marcar que aquelas cenas são uma “lembrança” de algo ocorrido no passado.

aplica-se também para as telenovelas. Desta forma, a câmera, o jogo de luzes e enquadramentos possuem função de destacar ou omitir determinados elementos em cena.

O salto temporal ocorre quando as duas já estão em Foz do Iguaçu. A câmera em *close up* se aproxima do rosto de Fátima criança e ocorre um efeito de *dissolução*, onde há uma transição gradual da imagem de Fátima criança para o rosto da Fátima adulta. Assim, a cena revela a personagem madura em meio a sua festa de aniversário de 21 anos. Expressando raiva e descontentamento em meio à cantoria de parabéns, ela assopra as velas e a festa segue. Passam-se alguns dias e, antes da ação que desencadeará o desenrolar da trama – a venda da casa –, há uma conversa entre os três, onde a neta pede para o avô que ele deixe passar alguns produtos para César Ribeiro (Carlos Alberto Ricceli), homem que a jovem conheceu em um hotel e está buscando se aproximar. A cena se passa na cozinha da casa, Raquel está cozinhando no fogão enquanto os dois conversam na mesa:

- “Você tem noção do que tá me pedindo?”, diz Salvador indignado.
- “Vovô, eu nunca pedi nada pra ninguém, poxa, o quê que o César pode tá trazendo? Uns vídeos cassetes?”
- “Em trinta e cinco anos de Ministério, Fátima, eu nunca na minha vida... nunca!”
- “Então já tá 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 é que o senhor vai prejudicar se levar uma grana pra deixar um amigo da sua neta passar umas bobagens?”
- “Você tá oferecendo suborno pro teu avô?!”, exclama Raquel.
- “Na prática, Fátima, quem deixa passar mercadoria sem cobrar imposto está prejudicando o Brasil, você!”, esbraveja o avô.
- “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas...”, cantarola Fátima com um olhar de desprezo, no que é interrompida por Raquel pedindo respeito.
- “Aaahh, será que se o meu avô livrar a cara de um amigo meu pra pagar uma mixaria de um imposto, vai levar o país à falência, poxa?!”,
- “O país já foi à falência, econômica, moral!”, responde Salvador, no que Fátima diz que está falando de vídeo cassete, e ele retruca: - “que a lei não deixa entrar pra você comprar produtos brasileiros, mesmo que seja inferior ao que fazem lá fora, porque só assim pode ser que um dia esse país tenha mercado pra fabricar coisas melhores. A Nação tem que ir pra frente, Fátima!”, enquanto ela olha para outro lado.
- “Ótimo, vovô, o último homem honesto do Brasil, isso dava reportagem pro *Fantástico*! Agora vai conseguir o quê com isso, heim, vovô, chegar na sua idade com uma mão na frente e outra atrás e uma porcaria numa casa num fim de mundo?”. Enquanto Fátima fala, o avô e Raquel trocam olhares desesperançosos.
- “Isso aqui é um país de trambiqueiro, gente, vocês tão pensando que eu não leio jornal?! Vai conseguir o quê 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 tão aí dando golpes de milhões e milhões?”.
- “Nem todo mundo é ladrão nessa terra não senhora, dona Fátima, tem muita gente aqui que trabalha e que é honesta”, responde Raquel.

- “Ninguém presta, ninguém vale nada, ninguém cumpre lei nenhuma, tá?! De uma maneira ou de outra aqui nessa terra todo mundo é corrupto!”.
- “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, menina!”, diz Salvador.
- “É, quem não tem moral hoje rouba, amanhã mata”, complementa Raquel.

Fátima retruca sobre colegas do avô terem apartamento em Ipanema, no que ele, esbravejando, ressalta que não queria apartamento nem em Paris se tivesse que dormir com o peso na consciência de ter contribuído para “o tráfico de drogas, com 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 no fim de mundo, eu queria muito te deixar de herança princípio, dignidade e honra” (VALE Tudo, 1988, cap 1).

Neste diálogo, percebe-se que além do gancho melodramático do conflito familiar e das diferenças de caráter entre mãe, avô e filha, há também uma discussão sobre visões distintas acerca do passado, presente e perspectivas de futuro no país vivido. O que outrora fora apresentado a Salvador como o “caminho correto” para a vida, construir uma sólida carreira no serviço público, conseguir comprar uma casa própria e criar sua filha, não parece significar nada para a neta que pensa apenas nas vantagens que pode obter de quem a cerca. Minimizando “princípio, dignidade e honra”, Fátima constrói sua argumentação depreciando o país e ressaltando que a corrupção que o assola é condição natural do Brasil e do brasileiro.

Gilberto Braga afirma que esta conversa foi inspirada em uma situação familiar que viveu, onde durante um almoço de família, seu irmão comentou acerca da vida do tio, Darcy, Policial Federal em Foz do Iguaçu – cidade de fronteira –, dizendo que ele poderia ficar rico se participasse de algum esquema. “Foi quando Gilberto teve o estalo: ‘Você acha que alguém não pode ser honesto e ganhar dinheiro? Não vale a pena ser honesto no Brasil?’” (XEXÉO e STYCER, 2024, p. 197)⁸¹. Desta forma, marca-se a compreensão de que diversos temas abordados na trama fazem referência direta a elementos da vivência dos autores, relevando a importância das marcas de subjetividade para um entendimento crítico da obra.

No enfrentamento à ditadura militar, nas mobilizações políticas e nas reflexões sobre o

⁸¹ Apesar de não estar mais disponível no site do Memória Globo, pode-se conferir uma entrevista de Gilberto ao projeto narrando sobre o acontecimento e dizendo como que essa perspectiva impactou a sua visão sobre o que seria *Vale Tudo* (1988) em <https://www.youtube.com/watch?v=GLYS2TpxMTI>. Acesso em 17.04.2026.

tipo de democracia desejado, o papel de juventude na teledramaturgia é costumeiramente apresentado e ressaltado como progressista. Contudo, a construção juvenil expressa em Maria de Fátima, jovem de recém-completos 21 anos, evidencia que essa perspectiva acerca da juventude também é atualizada para um contexto de descrédito nas experiências do presente e perspectivas de futuro apresentadas pelo país, representadas por meio da falta de caráter da personagem. Marina Caminha, ao analisar aspectos da juventude na teledramaturgia brasileira através da série *Armação Ilimitada* (1985-1988), resalta que nos anos 80 surge uma nova linguagem televisiva voltada para o público juvenil:

Está implícito na palavra “nova” um processo de reorganização da sociedade civil sob o invólucro democrático, com o fim do regime militar e uma “nova” política presidencial com a possibilidade de concretização da democracia. Isso fez ressurgir também os movimentos sociais inibidos pela Ditadura Militar e, via economia, com uma sucessão de planos econômicos que visavam à contenção da inflação e ao aquecimento do consumo no país. Não é à toa, portanto, que essa “nova” linguagem televisiva vai surgir exatamente na década de 1980, momento em que, no Brasil, há uma necessidade de reformulação da cidadania nacional. O adensamento do capitalismo emaranhado à abertura política e, conseqüentemente, à derrota de uma ideologia contrária à modernidade, via movimento de esquerda e contracultura (como exemplos dominantes), resultou num período profícuo para uma demanda reflexiva, na qual a cultura da imagem apareceria como instância centralizadora desses questionamentos. (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO *et al*, 2010, p. 203).

Faz-se evidente as diferenças entre o consagrado formato das telenovelas, cuja matriz cultural melodramática permeia a narração de histórias em toda América Latina, e o formato inovador proposto pela minissérie de humor. Contudo, a descrição do contexto proposta pela autora ajuda a compreender em que aspecto a apresentação de Maria de Fátima, como desvinculada dos ideais propostos pelo avô e pela mãe, demarca características que guiarão toda a trajetória da personagem que utilizará de meios ilícitos e imorais para ascender econômica e socialmente. A juventude, que na mesma grade de programação ganha traços de modernidade⁸² e reformulação do ideário juvenil, em Fátima se apresenta conservadora, características que farão com que a personagem se alinhe ideologicamente às concepções propostas por Odete Roitman no decorrer da trama.

Marca-se também que o confronto entre mãe e filha tem inspiração na obra *Mildred Pierce* (1945), filme *noir* dirigido por Michael Curtiz. No melodrama estadunidense protagonizado por Joan Crawford e Ann Blyth, a personagem principal tem um confronto visceral com a filha que, assim como Maria de Fátima, age de forma inescrupulosa para

⁸² Essa nova linguagem televisiva, com uma edição mais dinâmica e com cortes rápidos, pode ser observada na própria vinheta de abertura da trama.

conseguir ascender financeiramente (XEXÉO e STYCER, 2024). Outra semelhança que se destaca, além da desmedida devoção da mãe ingênua pela filha manipuladora, é o fato de Mildred e Raquel terem uma notada trajetória no ramo de restaurantes. O apreço de Gilberto Braga pelo cinema estadunidense, além de se fazer presente na inspiração da trama, também é evidenciado nas falas de Eugênio, mordomo cujas considerações acerca da vida sempre dialogam com algum filme dos anos 40 ou 50.

Quando se analisa a construção de uma personagem de ficção, das suas atitudes e expressões, é necessário contextualizar aquele ser como dotado de valores e vivências. Esse conjunto de fragmentos da sua *personalidade* – cuidadosamente selecionados pelos autores, diretores e demais integrantes do corpo técnico – formam um todo coerente e inteligível para que o telespectador consiga assimilar *a personagem, o enredo e as ideias*, elementos considerados centrais por Antônio Cândido na escrita de um romance (CÂNDIDO et al., 1964). Neste sentido, emprestando concepções desenvolvidas acerca da construção de uma personagem na literatura, consegue-se perceber também algumas especificidades relacionadas a construção e desenvolvimento de uma personagem dentro de uma obra audiovisual ficcional seriada e de longa duração, ou seja, a telenovela. À princípio, neste contexto de apresentação das personagens que darão vida ao enredo e voz às ideias, destacam-se as dimensões do visível ou objetivo – através do físico das personagens, dos cenários, da trilha sonora –, e do invisível do seu ser, ou seja, as características subjetivas e internas essenciais para seu reconhecimento – sonhos, ambições, desejos –.

Neste capítulo também são apresentados Ivan Meirelles (Antônio Fagundes), homem elegante que aparece de terno e gravata na maior parte do tempo, e o núcleo de sua família, apresentado no ambiente doméstico. O principal dilema do personagem é a questão trabalhista, temática que guiará sua trajetória e movimentações para ascender socialmente. Inicialmente trabalhando em São Paulo e sua família morando no Rio de Janeiro, está em constante ponte aérea e gasta muito dinheiro com isso, para além do seu próprio sustento e das despesas com Bruno (Danton Mello), seu filho. Buscando estar mais perto dos parentes, não hesita em aceitar uma proposta para ser gerente de planejamento em uma grande empresa no Rio. Contudo, ao chegar para o seu primeiro dia de trabalho, descobre que 90% dos funcionários foram demitidos, incluindo ele. “O Grupo Almeida Roitman encampou a firma e tá todo mundo no olho da rua, Ivan, os filhos da mãe já tinham cinco andares aqui no edifício” (VALE Tudo, 1988, cap. 1).

Sem perspectiva e mentindo para a família sobre a situação, se desespera e tenta arrumar outro emprego. No núcleo da família de Ivan, as menções ao encarecimento da vida no Brasil são constantes, além de falas que expressam o total descrédito no país. Em uma cena do primeiro

capítulo, a adolescente Fernanda reclama que sua saia rasgou, argumentando que a peça é feita seda pura e desgastou na primeira lavagem a seco, “mas tava escrito na etiqueta, mamãe, seda pura, e foi caro!”, esbravejando. No que Eunice responde “e quem te ensinou que no Brasil dá pra confiar em etiqueta, menina?!” (VALE Tudo, 1988, cap 1). O país, entendido neste cenário como sinônimo de descrença e pessimismo, não seria digno de confiança sequer nas roupas que produz. Neste sentido, o Manual de Boas Maneiras anteriormente mencionado pode ser entendido também como uma representação do descrédito e da falta de perspectivas no Brasil dos anos 80. Em um país onde a incerteza política e a crise econômica afetavam de forma severa a sociedade, a trama representa por meio de seus personagens um sentimento de pessimismo quanto aos rumos da nação.

Aprofundando a compreensão, o Manual também se caracteriza como um conjunto de sentimentos recorrentes na democracia liberal e burguesa que se constrói no país. A melancolia com a transição, o ceticismo com o progresso e a insegurança são constantemente evidenciados em *Vale Tudo* (1988), sendo notórios no primeiro capítulo, que tem por objetivo contextualizar a trama. As menções à desconfiança, desonestidade e crise econômica são extensivas em todos os personagens que não fazem parte do núcleo da família Almeida Roitman. Em meio à demissão em massa dos funcionários na empresa onde Ivan havia sido contratado, aparece a mão de Aldeíde (Lília Cabral) em *close up* roubando os rolos de papel higiênico do banheiro, enquanto conversa com Consuelo (Rosane Gofman) sobre quando o novo pessoal irá assumir. Aldeíde fala que sempre levou para casa, “ou você acha que o meu salário dá pra comprar papel higiênico e sabonete?” (VALE Tudo, 1988, cap 1).

Entre a família de Bartolomeu e as famílias de Aldeíde e Consuelo⁸³, que moram em uma vila no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, percebe-se uma distinção de classes. Por mais que os dois núcleos tenham diversas cenas reclamando das dificuldades financeiras, torna-se notório que a família de Bartolomeu representa uma classe média empobrecida, ou seja, que outrora possuiu melhores condições financeiras. Ao longo de toda a trama, a carreira de Bartolomeu como jornalista é mencionada com muito orgulho⁸⁴. Essa trajetória influencia no fato do filho, Ivan, ter tido condições de se formar em Administração pela Fundação Getúlio Vargas, referenciada por ele como “a maior desse nosso grande país” (VALE Tudo, 1988, cap 1), sendo

⁸³ Aldeíde mora com o irmão, Audálio, comumente chamado de Poliana. Consuelo também mora com o irmão, Jarbas (Stepan Nercessian), e os dois sobrinhos, André (Marcello Novaes) e Daniela (Paula Lavigne), que perderam os pais em um acidente quando ainda eram crianças.

⁸⁴ Bartolomeu é demitido no capítulo 37, pois o jornal em que ele trabalhava fechou. A partir deste momento, desenvolve-se um arco onde o jornalista precisa “se atualizar” e aprender a usar um computador, já que na antiga redação ainda usava máquina de datilografia.

o ensino superior um fator de distinção social no Brasil do final dos anos 80⁸⁵. Outro aspecto dessa diferenciação é o fato de a família possuir um apartamento bem decorado, com móveis de boa aparência, além de ainda manterem uma trabalhadora doméstica que faz os serviços do lar (figura 5). Neste sentido, a trama evidencia que, apesar das menções ao encarecimento da vida e ao fato de terem que cortar alguns gastos, a família costumeiramente possui uma mesa farta de alimentos.

Figura 5 - Casa de Bartolomeu e Eunice



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*, capítulo 1, em 10:26.

Enquanto no núcleo da vila, o salário de Aldeíde não proporciona nem que a personagem compre itens básicos de higiene, apesar de dividir as despesas com Poliana, que possui o botequim Estrela da Glória. Na casa de Consuelo, mesmo criando os jovens sobrinhos, não há menções ao estudo ou à possibilidade de ingressar em uma faculdade. A discrepância entre os dois núcleos evidencia as diversas formas que a crise brasileira atingia as classes baixas e médias - embora não fossem distantes uma da outra - levando em consideração que estes são os dois núcleos (juntamente com o da revista *Tomorrow*) que mais sofrerão intervenções do Manual de Boas Maneiras.

Em contraste com os demais personagens, no capítulo 1 também são apresentadas Celina, Heleninha e Marco Aurélio, que integram os núcleos ricos da trama juntamente com Afonso e

⁸⁵ Estima-se que em 1988 a população brasileira era de 143,8 milhões e, segundo as estatísticas do Censo do Ensino Superior de 1980-1998, apenas 1.503.560 adentravam o ensino superior. Deste total, cerca de 227.037 concluíam a graduação. O documento indica que esse panorama somente sofrerá alterações a partir de 1994, apontando que de 1994 a 1988 houve um crescimento de 28% nas matrículas, percentual maior do que o registrado no período de 1980 a 1994, cujo índice não passou de 20,6%. O documento está disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/centrais-de-conteudo/acervo-linha-editorial/publicacoes-institucionais/estatisticas-e-indicadores-educacionais/evolucao-do-ensino-superior-2013-graduacao-2013-1980-1998>>. Acesso em 17.04.2026.

⁸⁶ Leila, ex-esposa de Ivan e mãe de Bruno, também possui ensino superior completo, apesar de não atuar na área. No primeiro capítulo, durante uma conversa onde comunica a Ivan que o colégio do filho aumentou em mais de 50%, menciona que está em busca de um emprego: “agora vendedora, heim, pera lá, heim! Estudar cinco anos de Psicologia pra terminar atrás de um balcão como vendedora...” (VALE Tudo, 1988, cap. 1).

Odete. A transição para a apresentação deste núcleo se dá a partir de Ivan, que veste uma blusa e samba-canção em uma cena noturna, falando ao telefone sobre a situação que passou na empresa, dizendo “eu tenho que me virar por outro lado, lá na TCA com esse tal de Marco Aurélio eu não vou ter chance nenhuma” (VALE Tudo, 1988, cap. 1). Enquanto acaba de falar, a imagem muda e foca no rosto de Marco Aurélio, que assiste à TV de pijamas deitado na cama. A cena segue com Renato tentando conversar sobre Helena, que sairá da clínica de reabilitação, e a situação com Tiago, no que Marco Aurélio responde de forma ríspida e se mostra irredutível, argumentando que ela verá o filho somente de 15 em 15 dias e sob supervisão, “e isso quando ela puder levantar de uma cadeira e dar três passos sem cair de porre, quando me provarem que ela não vai botar fogo na casa, nem tentar matar meu filho de novo, como matou o próprio irmão” (VALE Tudo, 1988, cap. 1).

A transição, agora, acontece para a primeira cena na casa de Celina, mostrando-a junto com Marina e Eugênio, seus serviçais, escondendo as bebidas da residência para a chegada da sobrinha. Eugênio pergunta se é verdade que Heleninha emagreceu 25kg, no que Celina responde pegando no pescoço e fazendo uma pose de modelo. Ele então comenta “eu não disse! A Judy Garland em 1952!” (VALE Tudo, 1988, cap. 1). Este gancho puxa a cena seguinte, dissolvendo o rosto de Eugênio e revelando Heleninha ao fundo perguntando para o seu terapeuta “você tem certeza? Que com três sessões por semana eu- eu seguro?” (VALE Tudo, 1988, cap. 1). Em poucos instantes, ela aparece saindo da clínica bem iluminada, com cores em tom sépia, mostrando o ambiente com azulejos coloridos e floridos (figura 6). Usa uma roupa clara, a câmera a filma por trás trazendo uma perspectiva de terceira pessoa observando a cena, a personagem e o cenário (figura 7). Quando sai do ambiente, a cena revela Celina esperando-a do lado de fora.

Figura 6 e 7 – Heleninha saindo da clínica de reabilitação



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*, capítulo 1, em 56:27

Ao observar a construção da saída de Heleninha da clínica, há uma conjuntura narrativa e estética que evoca esperança com a sua vida do lado de fora. Apesar da rispidez com que Marco Aurélio trata o assunto – que serve também para contextualizar algumas das adversidades já

enfrentadas por Helena –, sua família sente-se otimista e confiante na nova fase iniciada pela personagem.

Entre as apresentações dos distintos núcleos e personagens, percebem-se diferenças na construção das cenas, no tempo de apresentação, nos diálogos e lógicas que guiarão seus caminhos na trama. Enquanto para os demais personagens apresentados a questão material é a tônica da crise, seja por meio da falta de emprego ou da ambição de ascender socialmente, para os que possuem recursos financeiros em abundância os problemas se encontram muito mais na ordem íntima e subjetiva. Contudo, ao analisar as adversidades atribuídas às classes ficcionais, percebe-se que há um encadeamento de situações que conectam os diversos núcleos e personagens exibidos. Todos fazem parte do mesmo país em crise, mas suas vivências são distintas.

Retomando os conceitos de *temporalidade social* e *competência cultural* desenvolvidos por Jesús Martín-Barbero, bem como o mapa de mediações elaborado pelo autor, compreende-se que em *Vale Tudo* (1988) o entendimento destas diversas e distintas camadas liga-se a experiências e estruturas específicas vivenciadas no contexto de sua transmissão original. O Brasil de 1988 torna-se, portanto, não apenas plano de fundo da vivência diegética das personagens, como também parte de suas experiências e visões de mundo. Mais do que um lugar geográfico onde as personagens centrais convivem, transforma-se em um lugar de referência em que elaboram seus desejos, angústias, amores e ódios. O Brasil ficcional, representação de um “Brasil real”, torna-se um conceito a ser vivido, descridibilizado ou adotado pelos personagens que nele existem.

A democracia burguesa construída no Brasil marca o país como um lugar de múltiplas experiências e profundas desigualdades, delimitando um regime onde suas oportunidades somente estão abertas para aqueles que têm acesso à dominação burguesa (FERNANDES, 2006). Neste sentido, ao identificar as representações socioculturais e políticas veiculadas por meio da apresentação dos personagens e núcleos presentes em *Vale Tudo* (1988), evidencia-se que as construções das relações presentes na telenovela relacionam-se com o contexto histórico brasileiro a medida em que o país ficcional também apresenta um contraste marcante em suas diferenças de classe. A representação de Brasil na narrativa, contudo, em oposição a vida vivida, busca de diversas maneiras apontar caminhos e possibilidades para ascensão em meio às condições adversas vividas por aqueles que não pertencem ao domínio burguês.

Democracia limitada e tradição autoritária: o caso de Póvoas

Vale Tudo (1988) insere-se em um processo onde o regime político brasileiro passa por

uma transição que começara mais de dez anos antes, contudo, mesmo após a promulgação da Constituição, ainda não se tem em vista quando - e como - acabará. A produção da telenovela enquanto fonte histórica revela que a visão expressa pela trama alinha-se às expectativas das elites dirigentes do país, cujas pretensões para o futuro da nação não incluem uma democracia social ampla para todos os cidadãos. Com o horizonte social curto, a democracia nascente aposta no modelo político liberal, onde a iniciativa privada é fortalecida e há um projeto político que afasta e limita a população de ações coletivas que visem equidade social (FERNANDES, 2006). Rodrigo Turin aponta ainda que:

Não sendo exatamente o fruto de uma ruptura com o que veio antes, a ditadura militar, mas antes o resultado de uma “transição negociada”, a Nova República acabou trazendo em suas estruturas todo um “entulho autoritário” herdado do período anterior. Em meio a esses entulhos, no entanto, também foi negociada e avançada a construção de um projeto que buscou alargar o espaço da cidadania, tornando a Constituição de 1988 um marco inquestionável daquela democratização dos conceitos fundamentais da experiência sociopolítica (TURIN, 2022, p. 93).

Os anos 80, neste sentido, são marcados por expectativas dissonantes quanto ao futuro da nação. Entre frustrações, ressentimentos, crises e novas manifestações artísticas que surgem com a virada da década, questiona-se que tipo de república está se construindo. O jornalista Zuenir Ventura, em artigo escrito para o *Jornal do Brasil* no final de 85, argumenta que “Se 1984 foi para a cultura o ano do consenso, tecido pela campanha das Diretas e pela eleição e morte de Tancredo, 1985 foi o ano do dissenso, isto é, do debate e da polêmica; em uma palavra, do desacordo” (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 266). O artigo segue refletindo sobre a democracia, pontuando que ela é feita de pluralismos e desacordos, em uma palavra, diferenças. Sobre a nova geração que surge no cenário nacional, faz um alerta “Os jovens reclamaram muito: ora da própria inutilidade, ora da falta de meio narcisista, que pareceu às vezes ter criado uma geração do Eu: “eu me amo”, “eu uso óculos”, “a gente somos inútil”” (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 268).

Essa “geração do eu” marcada por Ventura responde às diferenças postas pela democracia a partir de saídas individuais, enquanto ações ou pautas coletivas são reduzidas à inutilidade. À exemplo desta conjunta, na segunda metade dos anos 80 percebe-se no rock nacional um movimento que busca expor frustrações e dúvidas sobre um Brasil que entra em descrédito quanto às suas possibilidades de futuro. O álbum *Nós Vamos Invadir Sua Praia* (1985), da banda Ultraje a Rigor, com músicas como *Inútil*, *Eu me Amo* e *Rebelde sem Causa*, além de evidenciar o sentimento de revolta e indignação, marca também uma assimilação do brasileiro como um povo incapaz de escolher presidente, falar corretamente e até mesmo *escovar os dentes*. Em 1986, ano em que o governo Sarney tentava controlar a economia brasileira com

o fracassado Plano Cruzado, são lançados *Cabeça Dinossauro* (1986), do Titãs, *Declare Guerra* (1986), do Barão Vermelho, *O Concreto Já Rachou* (1986), da Plebe Rude, *Selvagem?* (1986), dos Paralamas do Sucesso, dentre outros. Todos os álbuns citados versam de maneiras diferentes sobre a questão nacional, a violência, a corrupção e a falta de oportunidades no país. Em 1987, a banda o Legião Urbana lança seu clássico *Que País É Este* (1987), vendendo mais de 1.000.000 cópias⁸⁷. Em 1988, Cazuza apresenta o álbum *Ideologia* (1988), contendo a canção *Brasil* que, na voz de Gal Costa, torna-se a música de abertura de *Vale Tudo* (1988) - e ainda *Faz Parte do Meu Show*, música tema de Solange⁸⁸. O disco também contém outras músicas de revolta e indignação acerca da questão nacional, tais como *Guerra Civil* e a própria *Ideologia*.

Contudo, o processo de elaboração da nova Constituição marca também expectativas e experiências coletivas em outros campos. Em meio a uma epidemia de dengue e surto de Aids, a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida causada pelo vírus HIV, em 1986 é realizada 8ª Conferência Nacional de Saúde (CNS), considerada um marco na história saúde pública no Brasil. Com base nas pautas: saúde como direito inerente à cidadania e à personalidade, a reformulação do Sistema Nacional de Saúde e o financiamento do Setor da Saúde, a primeira Conferência Nacional da Saúde aberta à sociedade reuniu centenas de brasileiros em um estádio de futebol de Brasília, nos dias 17 a 21 de março, para discutir quais seriam os rumos da saúde brasileira a partir da redemocratização do país. O relatório gerado serviu de base para o capítulo sobre Saúde na Constituição Federal de 1988, resultando na criação do Sistema Único de Saúde (SUS)⁸⁹.

A exposição do breve panorama tem por objetivo contextualizar *Vale Tudo* (1988) como trama inserida em um movimento paradoxal de revolta, ressentimento e descrédito nas possibilidades do Brasil, mas que também envolve experiências coletivas que buscam alternativas para o futuro, principalmente a partir do processo de elaboração da constituinte e reorganização de diversos movimentos sociais. Rodrigo Turin argumenta ainda sobre:

O caráter progressista da Constituição, condenando explicitamente o racismo, prevendo a dimensão social da cidadania, protegem os territórios dos povos indígenas, serviu como um farol de esperança no processo de refiguração do

⁸⁷ Recebendo inclusive a certificação Diamante da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), entidade privada que representava na época as principais gravadoras do mercado fonográfico brasileiro. Ver: <https://pro-musicabr.org.br/home/certificados/?busca_artista=legi%C3%A3o>. Acesso em 17.04.2026.

⁸⁸ Outra canção do LP também foi utilizada, *Faz parte do meu show* tornou-se tema da personagem Solange. Cazuza ainda teria feito uma colaboração inusitada na trama, indicando o primo Otávio Müller a Gilberto Braga, “Tenho um primo que é um ator maravilhoso. Você tem que botar ele numa novela sua” (XEXÉO e STYCER, 2024, p. 202). O autor acatou a sugestão e Sardinha, amigo de Solange, foi o primeiro papel na TV feito por Otávio.

⁸⁹ Os anais da 8ª Conferência Nacional de Saúde (CNS), realizada pelo Ministério da Saúde em 1986, podem ser encontrados em <<https://www.gov.br/conselho-nacional-de-saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorios/relatorio-final-da-8a-conferencia-nacional-de-saude/view>>. Acesso em 17.04.2026.

futuro nacional. O Brasil tornava-se, novamente – e, talvez, pela enésima vez –, o país do futuro. Contudo, entre todo horizonte de expectativa e todo espaço de experiência há sempre uma diferença irredutível, um hiato no qual nos resta viver e, em muitos casos, sobreviver (TURIN, 2022, p. 93).

No rock nacional, a criação ou amplificação da imagem do Brasil como um país corrupto e que “não presta”, – em um momento de saída do governo militar, instaurado justamente em nome do combate à corrupção e ao comunismo – marca também quais são as possibilidades de “dar certo”, individualmente e coletivamente, em um país onde o futuro está sempre por fazer-se. Ao passo em que a cidadania social e política se expande, a violência urbana e a crise econômica dificultam a visualização de respostas seguras e eficientes para o futuro da Nação. Em meio à evidente contradição entre experiências e expectativas, a sonhada redemocratização do país, alcançada a partir de uma transição negociada, transfere o poder aos civis mantendo a dominação burguesa e a expansão da mentalidade liberal no país (FERNANDES, 2006; DEO, 2014).

Nesta fase da modernização do Brasil, onde a estrutura capitalista já domina as relações sociais e de mercado, pode-se perceber um aprofundamento da ordem social competitiva delineada por Florestan Fernandes sobre o início do século XX. Em meio à paradoxal mistura entre descrédito e esperança, parece haver um acordo de que as oportunidades de vida digna e ascensão social existem para os poucos privilegiados. Enxerga-se, então, a competição como algo inerente à democracia liberal e burguesa que é instaurada, percebendo que o compromisso da burguesia brasileira é consigo mesma, e não com o desenvolvimento da nação ou com a ampliação da cidadania. A desigualdade representa para esta camada uma oportunidade de continuar no poder, freando quaisquer aspirações à uma brusca reorganização social (FERNANDES, 2006). Assim:

Portanto, estamos diante de uma burguesia dotada de moderado espírito modernizador e que, além do mais, tendia a circunscrever a modernização ao âmbito empresarial e às condições imediatas da atividade econômica ou do crescimento econômico. Saía desses limites, mas como meio – não como um fim – para demonstrar sua *civilidade*. Nunca para empolgar os destinos da nação como um todo, para revolucioná-la de alto a baixo (FERNANDES, 2006, p. 242).

As disputas apresentadas em *Vale Tudo* (1988), portanto, caminham de encontro a uma representação das possibilidades imediatas dentro da democracia liberal e burguesa que se constrói no país. Nestes termos colocados por Florestan, tanto Odete Roitman quanto Marco Aurélio representariam uma burguesia autoritária e empresarial cuja notável atividade econômica tem por objetivo beneficiar apenas a si mesma. Essa característica expande-se para o âmbito doméstico, onde agem de forma rígida com os filhos, que constantemente entram em

conflito com a forma inflexível com que tentam conduzir suas atitudes e afetos. A ideologia liberal simbolizada pelas personagens, então, caracteriza assim um modelo que se assemelha às formas burguesas descritas por Florestan no cenário de transformação do capitalismo no Brasil (FERNANDES, 2006). O liberalismo construído pela burguesia brasileira é conservador na medida em que é incapaz de propor projetos de superação das desigualdades econômicas. Demarcando a defesa do *status quo*, do individualismo e das diferenças sociais forjadas no contexto colonial e escravocrata que desenharam a sociedade brasileira. Neste sentido, reflete-se que os movimentos sociais presentes no cenário brasileiro naquele contexto não ganharam representações na narrativa.

Em *Vale Tudo* (1988), a leitura apresentada pelos autores da telenovela acerca do Brasil e de suas adversidades avalia *partes* dos problemas evidenciados, deixando de lado uma análise do *conjunto*, essencial para a compreensão das relações inseridas nesse complexo. Esses limites são encontrados principalmente no reforço às atitudes individuais, como se “o problema da nação” fosse a corrupção de algumas pessoas, e não de um sistema desigual. Essa crítica de teto baixo escamoteia impasses colocados pelo próprio capitalismo através da ideologia liberal que se aprofunda no Brasil, fazendo com que contradições inerentes a este sistema desapareçam.

Essa limitação também esconde que as crises financeira e social vivenciadas pelos personagens são consequências advindas do período da Ditadura Militar. José Sarney iniciou seu mandato diante de um cenário econômico extremamente adverso, caracterizado por sérias dificuldades no setor externo, especialmente pela crise cambial resultante da insuficiência de recursos para cobrir o déficit em transações correntes e para cumprir os compromissos da dívida externa, então bastante elevada. Soma-se a esse quadro um processo inflacionário intenso, alimentado pelos desequilíbrios fiscais do Estado e pelo elevado grau de indexação da economia nacional (FERREIRA; DELGADO, 2018). Internamente, desde 1980 preços subiam de forma rápida e desgovernada:

O aumento dos preços era constante e acelerado. O Índice de Preços ao Consumidor (IPCA) chegou próximo a 100% em 1980 e 1981, alcançando 104,8% em 1982. No ano seguinte, o índice deu um salto para 163,99%. Em 1984, atingiu o patamar de 215,27%. Somente em dezembro daquele ano, o IPCA foi de 11,98% (FERREIRA; DELGADO, 2018, p. 46).

No começo de 1986, o presidente anuncia o Plano Cruzado, com uma nova moeda - o cruzado - e novas medidas como o congelamento de preços e salários, que deveriam controlar a inflação. Inicialmente, o projeto foi bem recebido pois, com a extinção da correção monetária, os assalariados tiveram reajuste no salário mínimo de 15%, além de abono de 8%. Com o trabalhador possuindo mais dinheiro e mais crédito, o consumo aumentava e o economia girava.

Entretanto, com o congelamento de preços e os valores defasados de algumas mercadorias, o país não produzia o suficiente para abastecer o novo ritmo. A situação se agravava rapidamente, contudo, Sarney fez o possível para esticar o Plano Cruzado até novembro, quando ocorreriam as eleições, garantindo a vitória de políticos do PMDB para a maior parte das cadeiras nos governos estaduais, senado e câmara dos deputados.

Dias depois, Sarney anunciou o Plano Cruzado II. Tratava-se, na verdade, de uma tabela com aumento de impostos e tarifas públicas. Os combustíveis aumentaram 60,16%, enquanto tarifas telefônica e de energia elétrica, 120%. Os preços de muitas mercadorias foram reajustados em 100%. Os juros aumentaram. O plano também incluía outra política salarial, mais restritiva, a desvalorização da moeda e os cortes nos gastos públicos. Em outubro, a inflação tinha sido de 1,90%. Em dezembro foi de 11,65%. O acumulado do ano foi de 79% (FERREIRA; DELGADO, 2018, p. 50).

Se o Plano Cruzado foi um fiasco, sua segunda versão seria ainda pior, com o acréscimo de que o povo brasileiro se sentia enganado pelo próprio presidente. A popularidade de Sarney caía drasticamente e o apoio dos antigos aliados também. Em 1 de fevereiro de 1987, foi instalada a Assembleia Nacional Constituinte, com o dever de elaborar uma nova Constituição para o momento democrático que vivia o país, já que ainda vigorava a Constituição de 1967, promulgada em plena ditadura. Promulgada em 5 de outubro de 1988, a nova Carta Magna trazia em seu corpo uma série de avanços sociais nas mais diversas áreas, como educação, saúde, além de incorporar diversas demandas dos movimentos negros, indígenas e pela carestia. Contudo,

Em outubro de 1988, o Brasil tinha uma nova Constituição. Mas o ano encerrou com a inflação de 980,22%, segundo o IPCA. Havia, nesse momento, uma sensação de descontrole da economia.

[...]

Em fins de 1989 o país avançava para a hiperinflação. O ano terminou com a incrível marca de 1.972,91%. Somente no mês de dezembro daquele ano o índice foi de 51,59%. No dia 17 daquele mês, o novo presidente seria eleito, mas sua posse seria em 15 de março do ano seguinte (FERREIRA; DELGADO, 2018, p. 63).

Apesar da telenovela não mencionar diretamente estes acontecimentos ou índices, percebe-se que ela dialoga com este contexto a medida em que a trama relaciona o Brasil fictício com a crise econômica vigente no “Brasil real”. O salário que não permite a compra de insumos básicos como sabonete e papel higiênico, as compras no supermercado que precisam ser reduzidas e a carne vermelha não faz mais parte da lista, as diversas medidas de economia de energia elétrica para diminuir a conta no final do mês representam vivências reais de diversos brasileiros na conjuntura destacada. Tais experiências, comuns às classes sociais mais baixas como a de Aldeíde e Lucimar, neste momento atingem também uma parcela das classes médias, como a de Bartolomeu, que se veem empobrecendo diante da conturbada transição democrática.

Contudo, a instabilidade financeira não faz parte do núcleo de Odete e Marco Aurélio, entendidos como pertencentes às camadas burguesas de *Vale Tudo* (1988).

Esse breve retrospecto evidencia o contexto caótico que o Brasil experimentou durante a década de 80. A transição política deixava profundas marcas de melancolia no brasileiro, principalmente nas classes baixas e comunidades engajadas, que se viam enganadas com as promessas de melhoria na qualidade de vida. Neste sentido, a morte de Tancredo Neves torna-se um evento emblemático, onde a esperança de um presidente civil que democratizasse o país foi solapada por assumir um político que sempre foi favorável à ditadura. Apesar disso, durante o governo Sarney, foram adotadas políticas voltadas à proteção dos trabalhadores, algumas mantidas até a atualidade, enquanto outras passaram por reformulações, como o seguro-desemprego, a distribuição gratuita de medicamentos, o vale-transporte, a Lei de Incentivo à Cultura e a ampliação da merenda escolar (FERREIRA; DELGADO, 2018).

Neste cenário de paradoxal no qual a trama de *Vale Tudo* (1988) se desenvolve, percebem-se respostas diferentes dos diversos personagens. Enquanto Raquel ascende através do trabalho honesto, Fátima percebe com o andar de cima que é preciso aprender a levar vantagem para subir na vida. Do lado do empresariado da trama, enquanto Marco Aurélio faz conchavos políticos e desvia dinheiro da TCA, Ivan – amor de Raquel – mente e acessa documentações sigilosas para conseguir lugar de destaque na empresa. Afonso, filho de Odete, confronta o conservadorismo da mãe e briga para assumir o seu lugar no grupo Almeida Roitman, prezando sempre por valores como honestidade e ética. Alternando entre honestidade e corrupção como respostas simplificadas às desigualdades sociais, há pouca ou nenhuma menção a uma compreensão mais profunda acerca da origem dessas contradições. Neste sentido, a trama atua normalizando as discrepâncias sociais e econômicas, fazendo uma crítica de curto horizonte quanto às possibilidades de crescimento dos seus cidadãos fictícios.

O horizonte restrito proposto pela novela permite compreender os próprios limites definidores do contexto de transição no qual está inserida. Esse horizonte baixo e, às vezes sombrio, revela também as principais características dos conflitos que marcaram as lutas de classes, em especial, o reacionarismo característico do projeto democrático da burguesia brasileira. É necessário lembrar que na obra intitulada *Revolução burguesa no Brasil*, Florestan Fernandes descreveu os contornos específicos presentes na construção histórica da burguesia nacional. A autocracia, apreço pelo reacionarismo, repulsa às massas populares - consideradas como seu principal inimigo -, e tendo a iniciativa privada como cerne do seu projeto político, caracterizam essa classe para Florestan. A burguesia brasileira passou a ser caracterizada, portanto, dentro de limites historicamente estabelecidos que a constituíram enquanto uma classe

desinteressada e incapaz de produzir um projeto revolucionário democrático e nacional. Ao invés de fiadora da democracia, a burguesia havia tomado decisões claramente autoritárias que demarcaram seu apoio irrestrito ao Golpe de 1964 e à ditadura militar instaurada. (FERNANDES, 2006).

A partir dessa perspectiva analítica, deve-se compreender historicamente o comportamento dessa classe distinguindo o período de consolidação de seu poder autocrático daquele que a ligará ao exercício da democracia política. Nessa perspectiva, uma comparação dos seus objetivos e projetos políticos nos anos 1960 aos que se consolidaram no início dos anos 1980 – quando foi necessário encontrar uma saída viável para a ditadura militar e seus interesses de classe –, se faz necessário. Quando o poder burguês entrou em crise nos anos 1960 a resposta encontrada havia sido a militarização do poder estatal, transformando decisões do Estado em uma ferramenta para conquistar objetivos particulares. Ao passo que, no período de transição traçada da ditadura para a democracia, coube à burguesia reinventar o seu papel: conservando a defesa irrestrita de seus interesses de classe, agora passava a ser necessário camuflá-los por meio da construção de um regime democrático. Democracia de horizonte limitado, guiada pelo liberalismo político e protegida de qualquer iniciativa igualitária ou de debates sobre a instauração de uma democracia econômica (FLORESTAN, 2006).

Em Marco Aurélio e Odete, observa-se uma caracterização semelhante à que Florestan Fernandes faz da burguesia brasileira. Apesar de existirem outros personagens ricos, como Celina, Helena e Afonso, a percepção de autoritarismo torna-se restrita a duas figuras específicas, que também estão envoltas no meio empresarial. Neste sentido, destaca-se que apesar do dinheiro ser relevante nesta equação, são as posições de poder ocupadas pelos personagens que os possibilitam a ir além nas suas expressões ideológicas e decisões arbitrárias.

Tais posicionamentos tornam-se evidentes em um arco narrativo desenvolvido do capítulo 98 a 123, onde se desenrola a questão do pequeno município de Póvoas. O jornalista Bartolomeu é informado por Mirandinha, amigo de longa data, que o candidato a prefeito Leonardo Braga da Silva estaria fazendo sua campanha dizendo que agora a cidade teria uma linha regular da TCA. Por trás dessa promessa está Marco Aurélio, vice-presidente da empresa, que visa, junto a Leonardo (dono de uma grande leva de terras no local), construir um hotel de luxo na cidade e transformar Póvoas em polo turístico. Marco Aurélio também tem terras no município, porém, estão em nome de seu primo, Renato Felipeli, que aceitou deixá-las em seu nome sem saber do que se tratava, para ajudar Marco Aurélio no Imposto de Renda.

No capítulo 103, após já ter sido informado por Afonso sobre a situação, Renato vai tirar satisfações com Marco Aurélio, alegando ser honesto e conquistar suas coisas com trabalho e

dignidade, assim, não quer seu nome ligado a “mamatas e fraudes eleitorais”. O empresário então responde:

- Mas não é mamata, não é mamata, mas não é mamata coisa nenhuma, meu Deus do céu, esse Leonardo é um candidato forte, brilhante, empreendedor, ele vai arrastar aquela porcaria daquela cidade, que vive na era da pedra lascada, pro século XX!
- Ora bem, se é assim, por que o pessoal lá da cidade tá gritando tanto?
- Sei lá, tá gritando tanto, porque é um bando de agitadores, é isso que você tá querendo dizer. Eles não sabem nem que tão vivos, como é que eles vão ter consciência pra reivindicar o que que é bom, o que que é mau, meu deus do céu, nós vamos implantar um polo turístico lá, rapaz, pra Europeu nenhum botar defeito!
- Ora, mas Marco Aurélio, por que cê não conta tudo isso pra Odete? Conta pra ela, convida ela pra sociedade.
- Haha, vou contar sim, vou contar que eu comprei aquelas terras com o quê? Com a herança que eu ganhei da minha vovozinha?! (VALE Tudo, 1988, cap. 103).

Ao citar a corrupção política em *Vale Tudo* (1988), Esther Hamburger comenta sobre o fato de as telenovelas incorporarem assuntos debatidos na esfera pública, em temas que são discutidos na esfera privada das personagens. Atenta também para o fato de que as questões políticas, quando trabalhadas, são indissociáveis dos enredos amorosos, românticos e, no caso de Póvoas, familiares (HAMBURGER, 1998). Isso pode ser observado no desenrolar da trama, onde se torna possível perceber que todos os personagens ligados a este assunto têm vínculos familiares que giram em torno de Odete Roitman, presidenta da TCA.

Ao longo dos capítulos, Ivan Meirelles e Afonso Roitman também são inseridos na discussão e Afonso convence Ivan a se colocar contra a possibilidade de a TCA influenciar em resultados políticos, principalmente após o jornalista Mirandinha avisar que o candidato é corrupto. Além disso, destaca-se o posicionamento ético do filho de Odete ao apontar os pontos negativos do turismo predatório no pequeno município:

- Marco Aurélio disse que ele fez esse pedido da concessão de linha pra Póvoas só pra cozinhar os caras lá, deixou tudo no ar, mas as coisas não são bem assim não. Eu fiquei sabendo que ele tem entendimentos com o pessoal de lá pra construir um hangar de manutenção.
- Em Póvoas?
- É, é, tá escondendo o jogo, sabe, e é isso que me deixa chateado, eu não acho justo o poder econômico tá decidindo eleição!
- Ele disse que o tal prefeito lá, o tal sacana, ele quer transformar a região num polo turístico.
- E você acha isso bom pros moradores de lá?
- Não sei, Afonso, eu não estudei direito o assunto, mas às vezes pode significar um aumento do mercado de trabalho.
- Ivan! Ivan! Grandes hotéis, clubes de luxo, você acha o quê? Que vão contratar mão de obra não qualificada? Eu tive me informando, Póvoas não é essa aldeia como o Marco Aurélio falou não, é uma cidade de quase 100 mil habitantes, sabe, onde moram pescadores e pequenos

agricultores.

- Tô gostando de ver a tua preocupação pelo social.

- Eu acho que é o dever de qualquer cidadão, sabe, se não pode ajudar também não tem o direito de atrapalhar. Polo turístico é muito bom, mas não na mão de político sacana!

- É, o preço da terra ia subir uma barbaridade, custo de vida, então, nem se fala.

- Não quero a TCA participando dessa sacanagem não.

- Vem cá, Afonso, você acha que um lavrador, um pescador, um sujeito que não tem aonde ir nem a pé, ele vai votar num prefeito só porque disse que vai botar avião?

- Só, não, também! Parece que a rivalidade entre cidades pequenas do interior é uma coisa muito séria. Póvoas vive competindo com uma tal de Vila do Conde, que essa Vila do Conde tem uma linha regular pra Aracajú, cê acha que isso não pode se tornar uma questão de honra?! (VALE Tudo, 1988, cap. 100).

O diálogo acima torna-se representativo também da posição em que Afonso é colocado pelos demais personagens da trama, como “preocupado pelo social”, como se tal posicionamento fosse relevante apenas para ele. Nota-se também o tom da conversa, onde o herdeiro mostra-se constantemente indignado. Após buscarem mais informações e confirmarem suas suspeitas, os dois alertam Odete, que marca uma reunião com toda a diretoria da TCA. No capítulo 104, Odete confronta Marco Aurélio mais de uma vez e, sentindo-se acuado, ele acaba pedindo demissão. Contudo, antes de entrarem na reunião, a empresária se encontra a sós com Marco Aurélio e confessa:

- Eu sempre soube, desde o começo, que você era o dono dessas terras de Póvoas. Eu só queria avaliar até onde esse negócio era importante pra você e você chegou ao ponto de arriscar o seu pescoço diante de toda a diretoria da TCA... É sinal de que é um negócio muito bom, tão bom que eu quero me associar a você.

- Vo... você está querendo se associar a esse complexo turístico que eu e o Leonardo estamos querendo implantar?

- Exatamente, a esse complexo turístico que você, EU e o Leonardo vamos criar em Póvoas, desde, naturalmente, que você queira me ceder 51% das ações (VALE Tudo, 1988, cap 104).

O diálogo possui uma sonoplastia que evoca tensão, mostrando Marco Aurélio surpreso e encurralado pela chantagem de Odete. Ao refletir sobre a análise que Florestan Fernandes faz do poder burguês, colocando a iniciativa privada como cerne da ideologia liberal, como um fator que permite com que a burguesia vá além do domínio financeiro, também se reflete sobre as reorganizações da elite para a manutenção do *status quo*. Odete e Marco Aurélio ocupam posições diferentes dentro deste sistema, mas a duradoura aliança entre os personagens revela que, mesmo a empresária sabendo dos desvios de dinheiro cometidos, é vantajoso mantê-lo por perto, pois ele também ajuda na sustentação do seu *status*. Marco Aurélio seria parte de uma classe emergente, ambiciosa e corrupta que conseguiu subir alguns degraus a mais do que

Fátima, mas se encontra abaixo do nível de poder e influência de Odete – pois seu poder torna-se uma extensão do poder dela.

Neste sentido, também se evidencia uma descrença na Nova República ao mostrar que, mesmo quando Afonso, herdeiro bem intencionado e engajado nas causas sociais, tenta “ir contra o sistema”, é engolido por pessoas que estão em posição de poder e decisão. Após essa fala, a telenovela vai para os comerciais e, quando retorna, Odete já está falando na reunião:

- Como dizia o meu falecido marido, das grandes crises às vezes surgem os grandes negócios. Eu já conversei com o Marco Aurélio, já aconselhei a esquecer essa briguinha com o Renato... o Renato deve estar muito confuso, não é, o que nós temos que fazer agora é aproveitar essa crise que ele está passando e tentar comprar as terras de Póvoas o mais barato possível.

- “Comprar as terras de Póvoas? Pra quê!?” Questiona Afonso.

- Ora, pra fazer lá o que o Renato tentou e não conseguiu, meu filho, a criação de um polo turístico.

[...]

- “Mas nós não podemos nos associar a um canalha como o Leonardo Braga”, argumenta Ivan.

- Meu filho, hoje em dia se você não se associar aos canalhas nesse país infeliz, você fica com um leque de opções muito pequeno, não é? O Leonardo é realmente um político muito influente e nós vamos poder controla-lo, naturalmente, e mantê-lo dentro das nossas rédeas.

- “Quer dizer que a linha pra Póvoas...” diz Afonso em tom de incredulidade.

- Vai ser implantada, meu filho, e o mais rapidamente possível porque, afinal de contas, novembro está aí, é o mês das eleições, não é? (VALE Tudo, 1988, cap 104).

No capítulo 137, após Marco Aurélio voltar da sua lua de mel com Leila, é informado que, a menos de um mês das eleições, Leonardo Braga da Silva está em primeiro nas pesquisas eleitorais⁹⁰. Este arco narrativo se torna exemplar na percepção de como a telenovela insere o debate com relação à corrupção política e empresarial, acompanhando a dinâmica nacional neste contexto transição democrática. A compreensão advém da identificação da burguesia brasileira como despossuída de projetos para o futuro do país. Com a ditadura saindo de cena, a tradição autoritária representada em Odete se adapta ao novo tempo democrático e utiliza das ferramentas disponíveis – as eleições – para continuar fortalecendo o poder burguês (FERNANDES, 2006). Demonstrando desconfiança e descrédito diante do novo cenário político, *Vale Tudo* (1988) aborda que, mesmo com as votações diretas trazidas pelos novos ares democráticos, a corrupção política e empresarial são aliadas e prevaleceriam atuantes no país, deixando os reais interesses

⁹⁰ Para fins de informação, segundo o Tribunal Superior Eleitoral (TSE), em 15 de novembro de 1988 ocorreram eleições diretas para os cargos de deputado federal, senador, governador, deputados estaduais/distritais, prefeito, vice-prefeito e vereadores. Para uma cronologia as eleições, ver <<https://www.tse.jus.br/eleicoes/historia/cronologia-das-eleicoes>>. Acesso em: 17.04.2026.

do povo subordinados às decisões da burguesia.

Este entendimento também conecta a dominação burguesa ao aprofundamento do capitalismo no Brasil, pois a modernização prometida para o país seria dentro dos limites da expansão capitalista. A democracia liberal, neste sentido, não permitiria que mudanças estruturais fossem realizadas, visto que o espaço político aberto continuaria a beneficiar o poder na mão de poucos. Assim, o conflituoso nascimento da Nova República brasileira, guiado por uma classe que nunca pretendeu democratizar o acesso das classes mais baixas a melhores condições de vida, evidencia-se como um momento chave para a compreensão das desigualdades, dificuldades e melancolias com relação a redemocratização do país.

A corrupção, a lavagem de dinheiro, a sonegação fiscal, o suborno de agentes públicos - os *crimes do colarinho branco* - são as partes que *Vale Tudo* (1988) apresenta como a origem e a razão dos problemas do país. Contudo, escamoteia a existência de uma estrutura capitalista, onde a ideologia liberal incentiva o tráfico de influências, oportunizando o crescimento da iniciativa privada e protegendo a burguesia, enquanto sucateia instituições públicas e precariza o acesso da classe trabalhadora a condições dignas de existência. Neste sentido, se fortalece no Brasil uma burguesia contrarrevolucionária que, buscando a manutenção dos seus domínios, adapta-se ao jogo de cada novo regime político, alternando a dinâmica para manter seu poderio.

Portanto, observa-se na construção da telenovela uma abordagem que alcança a crítica moral à corrupção e ao autoritarismo das elites, mas é incapaz de problematizar a origem das contradições sociais ou criticar o capitalismo em suas estruturas. Contrastando o arco de Póvoas com o Manual de Boas Maneiras proposto pela trama, o combate à corrupção seria parte crucial para a construção da cidadania, entretanto, este argumento acaba por naturalizar as diferenças entre ricos e pobres, normalizando as desigualdades sociais. Desta forma, entende-se que a novela contribui para a construção de um imaginário onde a corrupção - o vale tudo - seria o problema central para a democracia brasileira, escamoteando a desigualdade econômica e social, mantendo as contradições históricas no limbo.

Capítulo III – O Brasil na telinha: representações, disputas e antenas na telenovela

Entre heranças, oportunidades e contravenção: os caminhos para subir na vida

O horizonte cultural apresentado no Brasil de *Vale Tudo* (1988), analisado ao longo do capítulo II, caracteriza-se por ser de baixas expectativas para a maior parte dos personagens apresentados. Com o aprofundamento do capitalismo dependente na América Latina, cada vez mais as estruturas sociais se modificam de forma a comportar uma sociedade de classes à brasileira, onde a desigualdade social é o sustentáculo da ordem estabelecida (FLORESTAN, 1975). Desta forma, a *competição* e o *progresso* tornam-se processos que guiam a democracia liberal e burguesa, transformando as relações sociais e políticas através de uma modernização conservadora que atinge diversos níveis do corpo social (NAPOLITANO, 2023).

Diante do cenário apresentado, uma das hipóteses elaboradas no presente trabalho diz respeito ao delineamento de três caminhos para a ascensão social no Brasil de *Vale Tudo* (1988), que se inaugurava a partir do processo de redemocratização. Estes caminhos, longe de serem divergentes ou apresentarem efetivas soluções para o “problema nacional”, revelam que a trama não demonstra a existência de possibilidades de mudança no *status quo*, ou sequer de ações coletivas de classe que pudessem mobilizar outros agentes. Essa visão se alinha às pretensões das elites dirigentes do país daquele contexto, onde a visão liberal enfatizava respostas individuais e meritocráticas em um Brasil marcado pela desigualdade de oportunidades. Ainda, essas perspectivas buscam dar respostas ao descrédito e à falta de perspectivas no Brasil dos anos 80, profundamente marcado pela instabilidade política e socioeconômica.

A análise surge ao perceber que, para além das sugestões explícitas veiculadas pelo Manual de Boas Maneiras, há também orientações implícitas nas atitudes, falas e visões de mundo exibidas pelas personagens. Aqui, entende-se a telenovela como produtora de ordenamentos, fazendo com que a realidade social do público adquira novos sentidos, possibilitando que a sua própria identidade e a do outro seja organizada e classificada a partir de novos referenciais (CHARTIER, 2002). Odete, Raquel e Fátima, para além de serem centrais na obra, exibem valores e comportamentos distintos que farão com que as personagens tomem rumos diferentes na trama. Ao analisar criticamente o arco de desenvolvimento das personagens percebe-se que, ademais das opções narrativas, cada uma apresenta um entendimento próprio sobre o meio na qual está inserida e, ainda, as formas que pode ou não utilizar para alcançar o que deseja. Neste sentido, parece frutífero toma-las como “opções distintas” de caminhos a serem trilhados no Brasil em crise.

A “primeira via” para a ascensão é simbolizada por Odete Roitman, matriarca da família

Almeida Roitman, que representaria uma fração da burguesia - cuja trajetória pode ser entendida dentro das características oligárquicas. Apesar de aparecer na trama a partir do capítulo 28 através de *close ups* durante ligações, seu rosto só é exibido por completo no capítulo 29. Tal recurso, utilizado para criar suspense e expectativa para o telespectador, também mobiliza o universo diegético ao redor do que significa a presença e o poder da personagem. No capítulo 29 Consuelo, secretária da TCA, ao dar uma ordem para Luciano, explicita que "[...] isso aqui hoje tá um pandemônio, tão revirando tudo, preparando pra chegada da fera [...]" (VALE Tudo, 1988, cap. 29). No mesmo capítulo, Afonso convida Solange para comer uma pizza dizendo estar nervoso com a chegada da mãe, contudo, ela está trabalhando e diz não poder ir. Ele acaba convidando Fátima, que mora no mesmo lugar. Em uma conversa durante o jantar, Fátima diz que Solange seria capaz de ignorar a própria mãe por conta do trabalho, exaltando seu comprometimento, no que Afonso:

- Não fala em mãe que eu acho que esse é meu medo, sabe, coroa tá chegando aí no meio de mó crise, vou ter que dizer pra ela que não vou trabalhar em Paris conforme eu combinei. Minha irmã tá super nervosa que o filho sumiu, se mandou pra Búzios. Fátima, minha cabeça tá um caos!
- Me fala da sua mãe. Morando tanto tempo fora ela deve ser uma pessoa bem moderna, mente arejada.
- Pra certas coisas até que é, principalmente com o que diz relação a ela, né, agora, comigo e com a minha irmã é linha dura, *tradição, família, propriedade*, manja o gênero qualé?
- Retrógrada, né?
- É, tradicional paca (VALE Tudo, 1988, cap. 29).

Tendo ficado rica há algumas décadas através de um casamento bem-sucedido, Odete é autoritária em seus relacionamentos familiares e amorosos, onde atua em interesse próprio utilizando-se de dinheiro e status para ordenar os caminhos dos que estão ao seu redor. Tais características são apresentadas como a norma do universo diegético onde as personagens convivem, que tem Odete como uma figura repressiva e implacável. Sua riqueza e prestígio provém de empresas do Grupo Almeida Roitman, principalmente através da empresa de aviação TCA. Observa-se que nesta transição de um governo autoritário para um democrático, o modelo representado por Odete Roitman continua a causar medo e repressão, limitando a atuação das massas no novo regime. Ao atualizar as formas de opressão, as classes privilegiadas mantêm seu *status* dentro da sociedade, perpetuando a desigualdade e restringindo a democracia. Neste sentido, Florestan Fernandes alerta que:

Sob um novo clima de temor pânico, de compulsão repressiva e de abuso do poder político institucionalizado, as classes possuidoras e privilegiadas tentam reconstituir a grande façanha política da oligarquia tradicional, aplicando à participação social ampliada das massas no poder o modelo desmoralizado da democracia restrita (FERNANDES,

1975, p. 41).

É perceptível nos discursos e na trajetória Odete, traços do que Florestan nomeia como “modernização do arcaico”, fenômeno significativo para entender a modernização industrial nos países da América Latina. Mais do que um significado econômico, também norteia entendimentos acerca dos papéis sociais dos indivíduos pertencentes às classes privilegiadas, contribuindo para a reflexão de como se relacionam capitalismo e democracia dentro das especificidades brasileiras. Em *Vale Tudo* (1988), essa concepção se vincula aos objetivos de Gilberto Braga de criar uma obra que criticasse o Brasil através da aristocracia que o comandava. A empresária Odete, que cultiva profundo desprezo por seu país, insistindo em chama-lo de “tupiniquim” de forma pejorativa, constantemente ressalta o atraso que o Brasil representa em comparação com a Europa, evidenciando distinções entre barbárie e civilização. Não compreende a autonomia de Afonso e Helena, seus filhos, com relação aos seus respectivos caminhos profissionais e afetivos, por vezes exigindo a completa subordinação à autoridade da mãe. Utilizando o seu poder econômico e influencia social, consegue que casamentos sejam arrumados e desmanchados, pessoas sejam presas ou demitidas e, ainda, sem qualquer tipo de punição para as suas armações.

Em contraposição à burguesia autoritária, a “segunda via” é representada por Raquel Accioli (Regina Duarte), que retrata as expectativas da nova democracia liberal burguesa para o novo contexto sociopolítico do país. No primeiro capítulo, Raquel trabalha como guia turística e mora em Foz do Iguaçu com Maria de Fátima e Salvador, seu pai, que falece logo no início da trama, desencadeando a ação inicial. Após Raquel recusar as propostas de Fátima para venderem a casa e irem para o Rio de Janeiro, a menina vende o imóvel sem o conhecimento da mãe, que só descobre o feito depois. Acreditando que a filha havia sido enganada, Raquel vai ao Rio de Janeiro em busca de Maria de Fátima. A personagem é sempre representada com tom de ingenuidade, acreditando nas instituições de poder se recusando a acreditar nas “maldades” do mundo e das pessoas. Por conta disso, sofre diversas decepções, principalmente no tangente ao núcleo familiar e amoroso. Daniel Filho, ao escrever sobre as dinâmicas de audiência e mudança dos rumos da telenovela, diz que:

Por exemplo, na novela *Vale Tudo*, o grupo era praticamente unânime. Queriam que Raquel, personagem da Regina Duarte, não fosse tão boazinha, e diziam "ela não pode ser tão boazinha, ela tem que errar, ela tem que aprontar alguma..." Eu, Gilberto, Leonor, Aguinaldo e Regina sempre achamos que o grupo estava errado: ela tinha que ser boazinha. Nós não mudamos porque íamos perder a espinha dorsal da novela, que era o conflito da filha com a mãe (FILHO, 2003, p. 342).

A coerência da personagem, então, advém da cuidadosa convencionalização e seleção

dos traços que serão explorados pela trama - e também destacados pelos outros seres que convivem naquele universo. Neste sentido, a atuação do corpo técnico torna-se importante para firmar uma lógica interna para a personagem, sendo esta também um sustentáculo da lógica da narrativa (CÂNDIDO et al., 1964). Para sobreviver e mostrar para a filha que podia “vencer na vida” de forma honesta, Raquel decide vender sanduíches na praia. Cozinheira de mão cheia, em pouco tempo é reconhecida pela qualidade de seu trabalho. Junto com Poliana, seu amigo mais próximo desde que chegou à cidade e dono de um botequim no Catete, logo conseguem se unir e abrir um restaurante em um clube “chique”. Ganham visibilidade no local, matérias em jornais e revistas e são notados por Laudelino Junqueira, um velho empresário dono de uma rede de restaurantes industriais que queria se desfazer do empreendimento e disse ter encontrado “as pessoas certas”, para tocarem o negócio que ele construiu durante a vida. Apesar do baixo preço da oferta, Raquel e Poliana não têm este dinheiro, mas começam a correr atrás. A notícia acaba chegando em Celina, irmã de Odete que, para “se vingar” moralmente da irmã, com qual tem muitas desavenças sobre o modo de agir, decide entrar na sociedade com o restante do dinheiro, com a condição de ser mantida em anônimo para os de fora.

A trama busca ressaltar que, após muito trabalhar, Raquel foi de vendedora de sanduíches na praia à empresária, sempre evidenciando o valor do trabalho e a importância da honestidade e moralidade, na vida pessoal e nos negócios. A personagem, nestes termos, tem sua ascensão social marcada por uma visão liberal de progresso, onde a sua atuação social exemplifica um processo em pleno desenvolvimento do próprio Brasil da redemocratização. Se Odete é representada como uma resistência às mudanças, prezando pela preservação das antigas estruturas sociais e econômicas, a trajetória de Raquel faz alusão à meritocracia, a ideia de que o trabalho duro é a forma “moralmente correta” de ascender neste contexto de transição democrática. Contudo, mesmo ascendendo financeiramente, não recebe o mesmo *status* e prestígio de Odete, pois suas fortunas são construídas de maneira distinta.

Neste sentido, a “terceira via” para o progresso apresentada na trama diz respeito à Maria de Fátima, jovem ambiciosa que busca ascender socialmente por vias opostas à da mãe. Batalhando para casar-se com Afonso e ter acesso a fortuna de Odete, Maria de Fátima aos poucos ganha a simpatia da matriarca, que por diversas vezes conta com sua ajuda para conseguir informações ou desmanchar relacionamentos. Ao longo da trama, não mede esforços para conseguir chegar aonde quer e possui opiniões a respeito do Brasil similares às de Odete. Aqui, a trajetória de Fátima pode ser entendida como a de uma classe média que se utiliza do *status* e do papel social da burguesia autoritária, emulando seus códigos e comportamentos, a fim de alcançar prestígio social que ela possui. Contudo, ainda que por vezes consiga ascender

economicamente, sua agência política é limitada e sua atuação no âmbito social é subordinada à elite dirigente (FERNANDES, 2006). No capítulo 101, Odete diz a seu respeito “A Fátima está sendo tão requisitada pela imprensa, também, depois de um ano em Paris, um banho de civilização - com a minha ajuda, naturalmente - é claro que ela tem muito pra ensinar pra essas tupiniquins” (VALE Tudo, 1988, cap. 101), evidenciando estar ciente das pretensões da jovem e do seu papel como mentora deste processo.

Apesar de não ficar com o herdeiro Afonso, a trajetória de Maria de Fátima termina de maneira positiva, considerando que a personagem conquista seus objetivos. Mesmo vendendo seu próprio filho com César para um casal estrangeiro – criança essa que Raquel consegue recuperar e fica responsável –, no último capítulo contrai matrimônio com um príncipe italiano homossexual, em um casamento de conveniência articulado pelo eterno amante, que lhe permite desfrutar a luxuosa vida na Europa que sempre almejou. Impune dos crimes cometidos e realizando o que buscava desde o início da trama, ascende financeiramente e socialmente dentro da nova ordem econômica sem se utilizar da via do trabalho exposta pela mãe – e até mesmo por Odete.

De um lado, o autoritarismo desenvolvido na trama como vilão, sem preocupação social e com atitudes tidas como “ultrapassadas” para o novo regime que estava nascendo. Do outro, a ascensão social com base no trabalho, o ideal do liberalismo econômico, que traz consigo uma nova representação de moralidade, pautada no esforço individual e que, nestes moldes, formaria a nova burguesia nacional, classe que guiaria o Brasil para o progresso. No meio destas visões, uma classe ambiciosa e inescrupulosa que tenta emergir a qualquer custo e se alinhar com os antigos padrões da burguesia autoritária, sem se dar conta de que aquele estamento dificilmente permitiria novos integrantes.

Dentro desse clima e sob tais propósitos, as classes não podem contribuir para acelerar a criação de condições essenciais sequer à estabilidade e à consolidação da ordem existente (e, portanto, para o desenvolvimento do capitalismo). Elas podem irradiar a difusão de hábitos de consumo em massa e de certas exterioridades de "conforto" e de "vida civilizada", mas não podem universalizar e fortalecer impulsões igualitárias relacionadas com a redistribuição da riqueza e do prestígio social ou com a democratização do poder, requeridas pela própria estratificação em classes sociais (FERNANDES, 1975, p. 41).

Neste sentido, a vilã da trama representa determinadas permanências da ditadura e do autoritarismo no contexto de transição política para uma democracia liberal e burguesa. Jorge Ferreira argumenta que, durante o período de 1985 a 1989, apesar da presidência ser ocupada por um civil, os militares continuavam a ter proeminência no cenário político. Ainda, ressalta-se que a cadeira era ocupada por José Sarney, que durante toda sua trajetória política foi notório

apoiador do regime (FERREIRA; DELGADO, 2018). Analisando a relação estabelecida entre Odete e Fátima, que inclusive fazem uma série de conchavos durante a trama, percebe-se que a terceira via seria uma renovação do papel da Odete, presentificando os ideais encontrados na personagem que acaba sendo assassinada na reta final da novela.

Desta forma, Odete representa uma via já estabilizada e referencial, pois sua trajetória de ascensão social e econômica não é inserida na narrativa - a personagem é apresentada na trama e reconhecida pelos demais já estando em posição de superioridade -, sendo conhecida apenas por diálogos ao longo da trama. A representação de crescimento desenvolve-se em Raquel e Maria de Fátima, respectivamente mãe e filha, que ao relacionarem-se na trama em meio às convenções do melodrama⁹¹, também trazem em si práticas que se ligam ao universo cultural e social do público. *Vale Tudo* (1988) não deve ser entendida como espelho do real, como se a obra “revelasse o Brasil” para os brasileiros ou representasse uma cópia fiel do que acontece no cenário nacional, contudo, na produção da telenovela como fonte histórica, devem ser compreendidos os diálogos estabelecidos entre o Brasil ficcional e o Brasil cotidianamente vivido pelos seus cidadãos, dentre eles, autores, editores e telespectadores.

À vista disso, faz-se necessário perceber de que maneira o estilo de escrita de Gilberto Braga influencia na forma com que essas personagens disputam o imaginário e as possibilidades de ascensão social. Arthur Xexéo e Maurício Stycer, ao escreverem a biografia de Gilberto Braga, observam também os padrões de trabalho do autor, as parcerias com quem estabelecia colaborações frequentes e temáticas recorrentes em suas obras. Apesar de *Vale Tudo* (1988) ter sido escrita a três mãos e esta cooperação ser essencial para o sucesso da trama, ressalta-se que há por parte de Gilberto uma predileção em utilizar a telenovela como forma de retratar uma parte da elite econômica brasileira⁹². Xexéo e Stycer apontam que:

Talvez por modéstia, talvez porque preferisse sustentar a imagem de que seria “simplesmente um escritor de folhetins”, Gilberto Braga nunca deu muita trela à ideia de que as novelas *Vale tudo* (1988), *O dono do mundo*

⁹¹ Tal articulação para o desenvolvimento das personagens também se encontra presente na escrita teatral. Décio de Almeida Prado aponta teorias do teatro que evidenciam a existência de uma “lei do conflito”, transformando o teatro na arte do conflito, “[...] porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente” (CÂNDIDO et al., 1964, p. 74-75). Desta forma, entende-se que tanto Raquel quanto Fátima, ao definirem a si mesmas, definem também a outra personagem por meio da recusa e do conflito.

⁹² Na divisão de trabalhos em *Vale Tudo* (1988), falando a grosso modo, Gilberto ficava responsável por coordenar os núcleos ricos e em ascensão, Aguinaldo os núcleos pobres, dando um tom cômico às personagens, e Leonor as personagens com temáticas mais sensíveis, como a relação de Laís e Cecília e o alcoolismo de Heleninha (XEXÉO e STYCER, 2024; FILHO, 2003). Evidente que, no dia-a-dia do trabalho, às vezes trocavam de posição, opinavam sobre melhores soluções e dialogavam acerca das decisões mais relevantes na trama. Contudo, ao compreender os pontos fortes da atuação de cada autor, torna-se possível uma análise crítica mais apurada da lógica interna de funcionamento da obra. Além disso, também possibilita enxergar certas temáticas e opções presentes em *Vale Tudo* (1988) em diálogo com outras telenovelas e minisséries dos mesmos autores, como por exemplo a tendência de Gilberto em abordar aspectos de uma parcela da elite econômica brasileira.

(1991) e *Pátria minha* (1994) formam um corpo só. Admitir que idealizou uma trilogia para expor uma elite predadora, sem consciência social e com aversão aos pobres, aos negros e aos gays, seria admitir que seu trabalho era importante e tinha função. E isso é um fato, querendo Gilberto ou não. Essas três novelas faziam perguntas incômodas. “Vale a pena ser honesto num país onde todo mundo é desonesto?”, ele indagou na primeira. “Vale a pena ser ético num país onde ninguém respeita a ética?”, questionou na segunda. Agora, a pergunta era: “Vale a pena continuar no Brasil? O país tem solução?” (XEXÉO e STYCER, 2024, p. 234).

O subtítulo da biografia, *O Balzac da Globo*, estabelece uma comparação com Honoré de Balzac, escritor francês que constantemente é referenciado como um dos pais do romance moderno. Autor de *Comédia humana*, obra que retrata características da sociedade francesa e da emergente burguesia após a queda de Napoleão Bonaparte em 1815, teve papel fundamental na inspiração de Gilberto para as suas telenovelas e principalmente para seus personagens pertencentes à elite. Para além de ser manifesta por Gilberto sua inspiração nos textos do escritor, esse paralelo entre os autores é destacado também pelo cineasta e roteirista Arnaldo Jabor em uma coluna escrita para a *Folha de São Paulo* em 1994:

Gilberto Braga tem "it". Como diziam antigamente das estrelas de Hollywood, "he's got it!".
 Ele é um autor de novelas com importância balzaquiana.
 Ele nos lê de um ponto de vista irônico e sofisticado, com o mesmo amor que Balzac tinha pela aristocracia.
 [...]
 GB é o CPC eletrônico, para 50 milhões de pessoas: e como não quer ser de "esquerda", fica sendo. Gilberto nos educa bem para o mal.
 Gilberto Braga é aristocrata e perverso. É filho de Nelson Rodrigues com a "grã-fina de narinas de cadáver". Ele não critica; fala mal, fofoca.
 [...]
 Outra invenção de GB foi a perua. Ele trouxe a perua para a luz clara da nacionalidade. Inventou também o "psicopata-light", os vilõezinhos administrativos que roem o Brasil com pequenas falcatuas.
 GB tira inocência do povo. GB ajuda a corromper a família brasileira para o bem. GB não é um artista estatal.
 Gilberto Braga privatiza nossa alma. GB influencia eleições. Que vitória ele vai influenciar, com "Pátria Minha"? Lula ou FHC? (JABOR, 1994, não paginado)⁹³.

A comparação de Jabor, ao analisar o estilo de escrita de Gilberto relacionando-o com os acontecimentos da política brasileira na primeira metade dos anos 90, revela também traços de uma época onde a influência da televisão e das telenovelas exerciam um importante papel na sociedade brasileira. Apesar de o texto ser digno de necessárias ressalvas quanto aos (às vezes) exagerados elogios que Jabor atribui a Gilberto, percebe-se que diversas singularidades

⁹³ O texto completo pode ser acessado em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/04/ilustrada/9.html>>. Acesso em 17.04.2026.

destacadas estão presentes em *Vale Tudo* (1988).

Por estas razões, o psicanalista Tales Ab'Sáber entende que tais instrumentos *levam a novela ao limite da forma*, considerando Gilberto Braga “o inventor da telenovela moderna”⁹⁴ pois, retratando de maneira crítica à elite brasileira, as obras do autor constroem uma representação de diversos problemas presentes nas classes sociais brasileiras:

Segundo ele, em “Vale Tudo”, Gilberto Braga “passa a olhar o Brasil do ponto de vista radical de uma elite beneficiária da vida nacional estagnada, que opera com liberdade cínica e violência sistemática a sua relação com uma classe média ambígua ao extremo em relação à ordem de exploração e ao descompromisso do grande dinheiro por aqui” (MATTOS, 2007, não paginado)⁹⁵.

Neste artigo da *Folha de São Paulo*, que tem como intenção debater a obra de Gilberto na véspera da estreia de *Paraíso Tropical* (2007), foram convidados também Sérgio Miceli e Renato Janine Ribeiro, respectivamente professores de Sociologia e Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), e Ismail Xavier, teórico do cinema de grande relevância nacional, também professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Um quadro de acadêmicos e intelectuais de referência no país que objetivaram em poucas linhas discutir Gilberto, telenovela e a situação brasileira, temas indissociáveis.

Diante destas análises, entende-se que as escolhas feitas por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères em *Vale Tudo* (1988) possuem uma forte carga de representações políticas e sociais críticas ao horizonte cultural presente na sociedade brasileira naquele contexto, embora incapazes de tocar em problemas históricos – como o da desigualdade econômica – de forma crítica. A hipótese dos três caminhos para a ascensão econômica no país, mais do que o gosto de Gilberto por retratar a aristocracia, revela três classes sociais fictícias em pleno diálogo com as classes sociais privilegiadas no período da redemocratização. Contudo, há outras duas personagens que conseguem ascender no decorrer da trama, mas suas trajetórias não são apresentadas como dignas de inspiração. Aldeíde e Lucimar, respectivamente ex-secretária de TCA e empregada doméstica, representando as classes baixas, evidenciam que a única forma de ascensão financeira possibilitada ao pobre é a sorte – e o enfrentamento dos padrões previamente estabelecidos.

Aldeíde inicia a trama como secretária da TCA ao lado de Consuelo, algumas das únicas

⁹⁴ Apesar da importância das tramas de Gilberto Braga para a História da Teledramaturgia no Brasil, essa afirmação deve ser problematizada tendo em vista que a trajetória do autor está vinculada a uma tradição de inovação estética e narrativa das telenovelas que foi significativamente impulsionada pela presença de autores comunistas na Rede Globo.

⁹⁵ O texto completo pode ser acessado em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2608200707.htm>>. Acesso em 17.04.2026.

funcionárias que foram mantidas no prédio após o Grupo Almeida Roitman encampar a antiga empresa. Como já descrita no capítulo II, torna-se uma das personagens que mais apresenta intervenções do Manual de Boas Maneiras, sendo também parte do núcleo de alívio cômico. Sua trajetória de ascensão começa no capítulo 83, ao conhecer Laudelino Junqueira, o rico empresário que fará negócios com Raquel. Eles flertam, mas ela somente aceita o convite para jantar no capítulo 84. No capítulo 85, Marco Aurélio briga com Aldeíde e a chama de “retardada” por conta de um engano no trabalho, ainda humilhando-a dizendo que “[...] quem nasceu pra pastar, vai pastar a vida inteira!” (VALE Tudo, 1988, cap. 85). Ao sair do escritório, ela se encontra com Laudelino e passam uma agradável noite juntos. Quando volta para casa, revela que o empresário a pediu em casamento e chamou-a para irem a Portugal, dizendo ainda estar pensando no pedido. No capítulo 86, ao conversar com Consuelo no escritório sobre a proposta de casamento, expressa que “o Laudelino é tão bonzinho, me trata como se eu fosse uma princesa, tão diferente dos gatos com quem eu costumo sair... Ah, mas ir embora do Brasil, apesar da crise, dessa roubalheira que a gente tem que enfrentar no dia a dia, eu gosto tanto daqui...” (VALE Tudo, 1988, cap. 86).

Marco Aurélio discute novamente com a secretária, chamando-a de “porca” e mandando refazer um serviço (passar a limpo uma entrevista que ele havia feito no começo do capítulo 86), não importando quanto tempo dure. Após algumas horas, Freitas leva a primeira folha da entrevista para Marco Aurélio, que está no escritório, dizendo que conferiu e pensa que agora o trabalho está sendo feito de forma adequada. Marco Aurélio grita:

- “Mas o que é isso, Freitas, marca de dedos? Olha aqui, gordura, impressões digitais, Freitas!”
- “A Aldeíde é muito boazinha, mas acho que é meio retardada, só pode ser.”
- “É sub-raça, ela é igual a um monte de gente que tá por aí, essa mistura de raças deu no que deu, ela deve ter um cérebrozinho do tamanho de um caroço de feijão!”
- “Mas ela- ela tá se esforçando muito.”
- “É, mas dessa vez não tem perdão não, é só ela acabar de bater essa entrevista que eu digo, tá no olho da rua, agora é pra valer!” (VALE Tudo, 1988, cap. 86).

Nota-se que Marco Aurélio mobiliza uma perspectiva eugenista para inferiorizar Aldeíde, uma personagem branca, evocando questões de superioridade racial e de classe. Logo após essa discussão, a câmera foca em Aldeíde trabalhando, visivelmente cansada, quando o telefone toca e Laudelino a convida para ficarem juntos. Ela fala que não pode sair naquele momento, no que ele responde de forma compreensiva dizendo que espera o tempo que for necessário, que ela merece descansar e ser bem tratada. Em seu escritório, Marco Aurélio pede para Freitas verificar se Aldeíde já acabou de bater a última página do documento. No momento

em que o assistente se encaminha para a porta, Aldeíde entra:

- “Não precisa ver coisa nenhuma!”
- “Aldeíde, como é que você se atreve-”, diz Freitas, que é interrompido pela secretária.
- “Cala a boca!”
- “Que que é isso, menina, enlouqueceu de vez?” Pergunta Marco Aurélio.
- “Não, louca eu estava até esse momento, agora eu me curei!”
- “Oh Freitas, bota essa garota daqui pra fora-”, Marco Aurélio é interrompido por Aldeíde.
- “Quem vai sair daqui é o Freitas, e não eu, porque eu não quero que ele ouça o que eu tenho pra lhe dizer, porque eu não sei se ele é gente o bastante pra aguentar. Agora eu, doutor Marco Aurélio, eu descobri que sou!”
- “Escuta, pela última vez, Freitas-” ela interrompe
- “E você vai falar comigo como gente SIM, olhando na minha cara!” (VALE Tudo, 1988, cap. 86).

Ao analisar os elementos audiovisuais presentes na composição da cena (que prosseguirá no capítulo seguinte), Marco Aurélio está de terno, sentado no sofá, com o cabelo bem arrumado e os olhos arregalados (figura 8), enquanto Aldeíde está de pé, com os cabelos ruivos visivelmente desgrenhados e presos com um grande laço na parte de cima (figura 9). Tais estéticas e posicionamentos evocam uma inversão de papéis, onde pela primeira vez pode-se observar Aldeíde em posição de domínio e superioridade, enquanto Marco Aurélio encontra-se acuado, diferente das demais cenas onde o empresário humilhava a secretária. Este momento de reviravolta torna-se chave na trajetória da personagem que, mesmo voltando ao Brasil em poucos capítulos após sua lua de mel na Europa, não segue mais um caminho de subalternidade e exploração pelo trabalho.

Figura 8 e 9 - Discussão entre Aldeíde e Marco Aurélio



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma GloboPlay, capítulo 86, em 39:27 e 39:24.

O episódio termina com foco na expressão de Marco Aurélio e, ao começar o capítulo 87, a discussão é retomada de maneira quase idêntica, com as mesmas cenas e diálogos, exceto pelo detalhe de que Aldeíde, ao gritar com Freitas, fala “cala a boca, seu cheira bunda de patrão!”

(VALE Tudo, 1988, cap. 87). Após a recapitulação do que ocorreu no final do capítulo anterior, ocorre a vinheta de abertura da novela e a discussão continua:

- “Aldeíde, se acalma, você- você trabalhou demais, tá esgotada e-” fala Freitas, que é interrompido por Aldeíde gritando enquanto anda pelo escritório.

- “Mas eu nunca me senti tão bem em toda a minha vida, e sabe por que? Porque enquanto eu tava sentada dentro daquela máquina de escrever, trabalhando feito uma escrava, eu compreendi você, eu descobri quem você realmente é!”

- “Eu não quero ouvir nem mais uma palavra!”

- “Ah, mas vai ouvir! Vai ouvir quietinho, heim? Como eu fiquei quando você me chamou logo cedo e disse o que bem quis! Seu problema, doutor Marco Aurélio, é que você pensa que é melhor, superior, mas na verdade nem alma tem mais! Porque em algum momento dessa sua carreira, entre uma indignidade aqui e uma injustiça ali, você teve que vender sua alma pro Diabo! Foi seu último passo pra poder sentar ali! Entregou sua alma pro bicho preto! E vai ter que viver debaixo da asa dele pro resto da sua vida, não tem como escapar, nunca mais!”

Ele ainda em choque, pede para Freitas tirar Aldeíde de lá e ela continua:

- “Ai, mas de repente você ficou tão transparente pra mim e o que eu posso ver dentro de você me faz sentir muita coisa, me faz sentir ódio, me faz sentir nojo, agora piedade eu não tenho nenhuma! Porque você quis ser assim, foi você que escolheu ser assim! Cê vive pisando em todo mundo, tratando todo mundo a paulada, dividindo, separando, jogando um contra o outro, mas é só porque tem medo até de uma formiga que se aproxime de você e não faça exatamente o que você espera que ela faça! Se sente ameaçado até por uma secretária feito eu, se ela entrar por essa porta e lhe disser, doutor Marco Aurélio, que você não passa de um blefe, que você não é nada vezes nada, e que um busto de bronze ali, plantado, faria o mesmo efeito se tivesse no seu lugar.”

Marco Aurélio esbaforido grita novamente para Freitas tirar Aldeíde da sala e chamar o segurança, ela continua falando alto:

- “Ah, mas eu é que quero ficar longe de você e longe de toda essa gente, sabe por que? Porque eu disse que tinha descoberto tudo, e descobri! Eu tava certa, você não é gente, você é um vampiro! Que ao invés de chupar o sangue das pessoas, suga é a alma que é pra compensar a que você não tem! E deixa sem alma todo mundo também que se aproxima de você, feito o coitado desse Freitas, que há muito tempo deixou de ser gente!”

Aldeíde sai da sala, Marco Aurélio chama Freitas e diz estar tendo taquicardia, ela volta:

- “Olha, eu não vim aqui pra falar esse monte de coisas, nem pensei que eu ia tão longe, mas quero avisar a todos: tô pedindo demissão!” enquanto rasga os papéis e joga em cima de Marco Aurélio (VALE Tudo, 1988, cap. 87).

Assim que Aldeíde sai da sala, Marco Aurélio pede para que Freitas chame um médico, pois está passando mal. A atitude inesperada da funcionária tida por ele como inferior causa espanto no personagem que é o braço direito de Odete, e este episódio torna-se o único momento na trama em que ele é diretamente confrontado. A partir desse evento, Aldeíde aceita o pedido de casamento de Laudelino e a formalização acontece ainda no capítulo 87. Ao enfrentar seu patrão, a personagem então cria coragem para mudar de vida radicalmente, casando-se com um

rico empresário e ascendendo financeiramente. Ao contrário de Maria de Fátima, personagem ambiciosa e que almejava a ascensão através do casamento, Aldeíde expressa que esse nunca foi seu sonho, mas, apesar de não amar Laudelino, revela ter carinho pelo senhor, evidenciando sempre que ele a trata bem e está disposto a lhe dar tudo pedindo apenas o companheirismo em troca.

Lucimar, interpretada por Maria Gladys, é faxineira na casa de diversos personagens, inclusive na de Raquel. Na página da novela no Memória Globo, é descrita como tendo uma “personalidade forte, aquela que gosta de uma briga”⁹⁶. Apesar de sua casa não ser exibida na trama, infere-se que a doméstica mora em uma invasão por conta de um diálogo no capítulo 200, onde conta que o terreno de seu “barraco” será legalmente dela por conta de uma ação da prefeitura, dizendo ainda que o número da casa será 1933, número do bilhar da cobra no jogo do bicho⁹⁷. Jarbas, seu amigo e motorista na casa de Celina, completa dizendo que também é o número da cova da “jararaca” de Odete, no que Lucimar diz que isso não é coincidência, mas “um palpite brabo”.⁹⁸

Em alguns trechos da trama há menções diretas acerca de direitos trabalhistas, como no capítulo 182 onde Lucimar está fazendo faxina na casa de Raquel, revelando um entendimento da personagem quanto aos direitos de sua classe profissional:

- “Sabe, dona Raquel, essa é a única época do ano que eu não gosto de ser diarista, todo mundo aí gastando os tudo com o 13° e as diarista aqui, né, nada, nada, neça, neça!” Enquanto limpa uma porta de vidro.
- “Que isso, mulher, já não te paguei o 13° no início do mês?” Enquanto arruma o cabelo em frente ao espelho.
- Ah, mas isso é a senhora que é boa de doer, né, mas e o resto das madame [sic] aí, ó, tudo assim, ó” e faz um sinal de punho fechado (Vale Tudo, 1988, cap. 182).

Entre Lucimar e as demais trabalhadoras domésticas da trama, observa-se que a personagem goza de mais autonomia do que as outras, a exemplo de Maria José (Zezé), que até mesmo sua moradia está atrelada ao seu local de trabalho, habitando o quartinho dos fundos no apartamento de Bartolomeu. Ainda, o contraste torna-se evidente nas vestimentas utilizadas

⁹⁶ Um resumo sobre os personagens da trama pode ser visto em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/vale-tudo/noticia/personagens.ghtml>>. Acesso em 14.01.2026.

⁹⁷ O Jogo do Bicho é uma popular jogatina e contravenção brasileira que se baseia na associação de números a 25 tipos de animais. O jogo permite apostas entre diferentes combinações numéricas e “bichos”, e comumente é atrelado a sonhos ou datas específicas como aniversários, números de sepulturas etc. Uma análise mais aprofundada sobre a trajetória do jogo no Brasil pode ser encontrada na obra *Maldito Invento dum Baronete: Um Breve História do Jogo do Bicho*, de Luiz Antônio Simas. Uma análise crítica das relações entre o jogo e a Ditadura Militar brasileira pode ser encontrada em *Os Porões da Contravenção*, de Aloy Jupiara e Chico Otavio.

⁹⁸ A prática de apostar no número do túmulo de Odete era recorrente naquele contexto e foi reforçada pela própria Beatriz Segall em entrevista ao Memória Globo. O trecho pode ser conferido em: <https://www.instagram.com/p/DPgdslAkmay/>. Acesso em 17.04.2026.

pelas personagens, em que Zezé, mulher negra retinta, normalmente usa uma blusa com tons de azul claro e branco, além de muitas vezes estar de avental. A Lucimar torna-se comumente tida como “barraqueira”, recebendo o estereótipo de “favelada”, construído a partir de roupas chamativas ou desgastadas, cabelos comumente bagunçados ou com acessórios chamativos (figuras 10 e 11) e imprecisão na fala, recorrendo a desvios ocasionais de concordância e vocabulário.

Figura 10 e 11 – Caracterização de Lucimar antes de ser rica



Fonte/reprodução: CNN Brasil e Uol.

A ascensão financeira de Lucimar começa no final da trama, no capítulo 201, onde Lucimar joga no bicho apostando com o número do túmulo de Odete e ganha, enfatizando que quem deu o palpite foram “as duas cobras”, Fátima e Odete. No último capítulo, a personagem aparece caracterizada de outra forma, utilizando roupas mais arrumadas e dialogando sobre assuntos diferentes. Essa transição na sua representação, no primeiro momento, pode ser entendida como uma crítica irônica ao pobre que ascendeu socialmente e agora tenta emular os modos de vestimentas e comportamentos que ele entende serem da classe alta. Diferente de Fátima, que é representada como ambiciosa, inescrupulosa e consegue se aliar à burguesia, Lucimar é uma personagem pertencente ao núcleo de alívio cômico da novela, provavelmente escrito por Aguinaldo Silva, autor cujas obras costumam versar sobre um tipo diferente de ascensão financeira, onde o personagem muitas vezes parece inadequado no novo papel que ocupa. Em um momento, ao conversar em um botequim com Jarbas, motorista de Celina e irmão de Consuelo, o amigo pergunta a ela:

- Eu vou te falar um negócio, então sorte grande só vem uma vez, né? Por isso que eu te pergunto: e aí, superior, tá dando pra viver sem trabalhar com essa grana toda?
- Botei pra render juros, o que quê que você acha? 200 milhões! Breve breve vou ter um baita de um apê em Copacabana e tem mais, vou ter empregada de uniforme e tudo e vou pagar o décimo terceiro! Mas vou exigir todos os meus direitos, ah, claro, em breve, seu Jarbas, vou fazer a minha primeira viagem ao exterior! (VALE Tudo, 1988, cap 204).

Aqui, o assunto do décimo terceiro retorna como expressão de status, poder contratar uma funcionária e remunerar-la adequadamente se torna um símbolo que a diferencia do lugar ocupado anteriormente, onde ela *era* a empregada. Apartamento em Copacabana, investimentos

e viagem para o exterior também surgem como elementos que a personagem entende poder alcançar nesse momento onde a sua condição financeira é transformada. No segundo momento em que aparece, nos últimos minutos do capítulo, Lucimar surge como uma representação satírica de Odete Roitman em uma reunião com os amigos na vila do Catete.

Quando a personagem adentra o ambiente, chama atenção de todos, mas sua imagem ainda não é exibida. A câmera começa a filmá-la dos pés à cabeça, mostrando que usa um sapato social e meias pretas. Quando a personagem é revelada, está usando o clássico penteado de Odete, roupas que se assemelham às usadas pela vilã, maquiagem e joias. Seu comportamento também se destaca, pedindo para que seu acompanhante – a quem chama de “gato” – acenda o seu cigarro enquanto conversa com os demais personagens (figura 12). Enquanto a personagem fala, a câmera em *close up* permite que seu rosto seja visto de forma mais detalhada, revelando seus dentes, tortos e amarelados (figura 13).

Figura 12 e 13 – Caracterização de Lucimar após ficar rica



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*, capítulo 204, em 55:15 e 55:21.

No mesmo capítulo onde o telespectador finalmente conhece quem matou Odete Roitman, a icônica personagem ressurge através de uma representação irônica em Lucimar. A crítica pode ser entendida como uma alusão ao fato de que, mesmo ascendendo financeiramente e tentando emular os códigos sociais e vestimentas da burguesia, a ex-empregada ainda possui modos de agir que a identificam como pertencente a classe baixa, pois o que diferencia essas posições não é apenas o dinheiro, é o poder burguês e o local social ocupado. Se “por fora” a ex-empregada consegue ostentar símbolos que a diferenciam dos demais personagens presentes, “por dentro” continua a ter dentes mal cuidados e amarelados. Isso fica evidente quando Jarbas comenta que sua amiga “velha de guerra” fez a primeira viagem ao exterior e pergunta como foi, no que Lucimar responde:

- Se gostei, Jarbas? Eu me encontrei, eu me encontrei em Mar Del Plata! Só de chegar aqui, na Avenida Brasil, e ver esse monte de gente horrorosa... *Ay, qué aburrido!* Depois de ter visto a civilização em Mar Del... *Oh, es como nosotros llamamos: la penumbra de una media luz.* [...]

Ah, minha gente, eu não sei como é que eu vou continuar a viver num país desse de tupiniquins e que Deus esqueceu, ah, só de pensar... vocês tão pensando o quê? Que é igual isso aqui? Ah, não! Lá é tudo muito limpo, praias limpas, gente *muy elegante*, falam baixo, respeitam o trânsito. Ai, minha gente, vocês me desculpem, mas Brasil nunca mais. *Ce n'est pas un pays sérieux, Ce n'est pas un pays sérieux* (VALE Tudo, 1988, cap. 204).

Jarbas fica boquiaberto com a resposta da amiga, reação compartilhada por todos os presentes. Misturando idiomas, inferiorizando o Brasil e com um gigolô ao seu lado, Lucimar se torna uma representação irônica da Odete Roitman que o país consegue ter – uma cujo referencial de civilização se torna a Argentina, e não a França. Desta forma, ao refletir sobre o contexto da trama onde a "verdadeira" Odete morre, pode-se interpretar a sátira como um retorno, mas de uma Odete falseada. Uma personagem que busca semelhança com a original utilizando-se de diversos códigos de conduta e vestimenta expostos anteriormente, mas que parecem deslocados da sua vivência e existência na história.

Ao analisar as vias de ascensão evidenciadas pela trama, torna-se claro que o caminho elegido por Lucimar não é o ideal buscado e estimulado. Com seu dinheiro vindo da contravenção – e não do trabalho –, mostra que o ideal meritocrático não atinge a grande parcela da população marginalizada existente dentro da estrutura capitalista. Assim como Aldeíde, enriquece por um golpe de sorte, não pelo seu ofício. A crítica feita pelos autores, apesar de evidenciar pontos importantes, reforça a hipótese de que a trama é incapaz de aprofundar o debate acerca das desigualdades sociais e econômicas no país. Em uma visão macro das personagens apresentadas, observa-se que os caminhos e as oportunidades de cada uma são consequências diretas de problemas históricos da sociedade brasileira, que foram agravados com a acentuação do capitalismo dependente durante a ditadura militar.

O que matou Odete Roitman?

A construção de *Vale Tudo* (1988) como fonte histórica auxilia na compreensão do período da transição política brasileira à medida em que evidencia os contornos inacabados do processo de formação da democracia no Brasil. Ao realizar a leitura crítica da telenovela, analisando a trama e os seus silenciamentos, torna-se possível refletir sobre a redemocratização do país e sua tradição autoritária. Neste sentido, ao interpretar Odete Roitman como uma personagem que representa o poder e o autoritarismo na trama, podem ser estabelecidos paralelos entre a vilã e a Ditadura Militar. Se na maior parte da novela Odete encontra-se ativamente manipulando as pessoas ao seu redor, na sua fase final - que culmina no assassinato -, pode-se perceber uma desestruturação desse modelo, onde paulatinamente a personagem perde seu

status. Desta forma, pode-se entender a queda da vilã como uma representação do fim da ditadura.

A crise econômica vivida nos anos 80 aumentava exponencialmente a partir de 1985, com a falência do modelo desenvolvimentista que foi executado no Brasil durante toda a ditadura. Durante esse contexto, o governo Sarney perdia popularidade em meio a projetos econômicos fracassados e denúncias de corrupção. O país continuava a se perguntar qual seria sua nova ordem econômica, enquanto no âmbito político a disputa presidencial de 1989 mobilizava atores políticos oriundos de diversos segmentos. O período de exibição de *Vale Tudo* (1988) acompanha apenas uma parte deste processo, de 16/05/1988 a 07/01/1989, contudo, sua influência coloca a telenovela em um local privilegiado onde ela também se insere como uma voz que propõe uma representação do Brasil e dos seus problemas. Mesmo não apresentando uma crítica que leve em conta a desigualdade social histórica, a trama coloca no ar sua própria interpretação do país e sugestiona debates aos telespectadores.

Como o primeiro presidente civil após o golpe de 1964 não foi eleito por votação popular, a eleição direta para a presidência da república era uma das exigências mais pautadas pelos movimentos sociais e manifestações civis. A escolha só viria a se concretizar no pleito de 1989, com a eleição de Fernando Collor de Mello, que assume em março de 1990. A existência de eleições diretas para o executivo e legislativo, apesar de serem importantes para o desenvolvimento da democracia, não a caracterizam plenamente. A ampliação da participação política como exercício de cidadania, para além do princípio da igualdade – poder votar e ser votado –, também envolve a criação e o fortalecimento de estruturas democráticas, que devem fomentar uma cultura política mais igualitária e antiautoritária (O'DONNELL, 1991).

No final dos anos 80 a TV ocupa um lugar de destaque no Brasil onde se torna a maior informante acerca dos andamentos da política. A exemplo disso, a pesquisadora Carla Teixeira ilumina a atuação do *Diário da Constituinte*, exibido a partir de abril de 1987, que teve por objetivo acompanhar e exibir o andamento do processo. Segundo a autora:

Lançado em abril de 1987, o telejornal Diário da Constituinte (DC) era destinado à veiculação na TV, com edição de cinco minutos. Era transmitido duas vezes ao dia, de segunda a sexta-feira, entre 12h e 14h, na primeira edição, e entre 19h e 22h, na segunda. Financiado pelo Congresso Constituinte, realizado e transmitido pela Radiobrás, tratou-se da primeira experiência brasileira de telejornal sobre os trabalhos legislativos com divulgação na TV aberta. O conteúdo mostrava os bastidores, notícias e entrevistas sobre os temas discutidos no Congresso Constituinte, sob a tutela e responsabilidade de Marcelo Cordeiro (PMDB-BA), primeiro secretário da Mesa Diretora, que se reportava diretamente a Ulysses Guimarães (PMDB-SP), então presidente da ANC (TEIXEIRA, 2022, p. 222).

O programa também foi transmitido pelo rádio, tendo sua difusão a cargo da Empresa Brasileira de Notícias. Desta forma, o trabalho da Assembleia Nacional Constituinte era acompanhado por milhões de brasileiros que diariamente se informavam pelos meios de radiodifusão. A centralidade da televisão e do rádio também pode ser observada nas campanhas presidenciais para o pleito de 1989, onde os candidatos cada vez mais aprendiam a utilizar a linguagem midiática, assim, projetando sua imagem em um veículo que cada vez mais abrangia o território nacional. O Horário de Propaganda Eleitoral Gratuita (HPEG) foi um importante espaço de debates e informações nesta eleição, indo ao ar duas vezes ao dia no rádio e na TV, comunicando e aproximando os candidatos dos eleitores⁹⁹. Os professores Dr. Américo Freire e Dra. Alessandra Carvalho apontam que neste contexto o Brasil tornava-se uma das “maiores democracias midiáticas do mundo”, onde esse destaque midiático dos políticos era diretamente relacionável às suas chances de sucesso eleitoral (FERREIRA; DELGADO, 2018).

Deste modo, a segunda metade da década de 80 é marcada por inúmeras *disputas*. Seja pelo novo projeto econômico, pelo novo presidente diretamente eleito, pela nova Constituição ou pelos rumos da Nova República, inúmeras forças pleiteavam o presente e o futuro da nação. A *disputa* também ganha destaque no título da presente dissertação, por entender que *Vale Tudo* (1988) interpreta de maneira própria o país, colocando também as suas representações e entendimentos “no jogo” da redemocratização. A trama e os personagens, que diariamente dialogam com o telespectador, também são equacionados neste entendimento sobre o contexto onde a teledramaturgia se apresenta como uma das possibilidades de leitura e interpretação da conjuntura.

A Ditadura Militar deixou profundas marcas no corpo social e político e o processo para a consolidação de uma sociedade democrática leva tempo. Em 1988, estava apenas engatinhando. Na trama de *Vale Tudo* (1988), além dos casos já analisados, um acontecimento emblemático pode aprofundar a compreensão desta trajetória: o assassinato de Odete Roitman. Assim como se torna possível perceber um arco de desenvolvimento ascendente em Raquel Accioli, observa-se o declínio moral na personagem de Beatriz Segall - que culmina em sua morte. Tendo em vista a relação estabelecida entre a matriarca e o recente passado autoritário, a análise deste percurso de enfraquecimento de Odete evidencia também o processo de

⁹⁹ A relevância da TV para as candidaturas políticas era algo sabido desde a Ditadura Militar. Tem-se como exemplo disso a Lei Falcão (Lei nº 6.339/1976), elaborada pelo ministro da Justiça Armando Falcão e aprovada no governo Geisel, que limitou a propaganda eleitoral na televisão e no rádio. Proibindo vídeos dos candidatos e veiculando apenas informações sintéticas, sem sequer mencionar as propostas, também proibiu o debate público na TV, objetivando frear o avanço do MDB, partido de oposição, após o pleito de 1974 (MOTTA, 2021). Os debates eleitorais retornaram nas eleições de 1982. Um resumo sobre a lei pode ser encontrado no site do Senado, através do link <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-40-anos-lei-falcao-reduzia-campanha-eleitoral-na-tv-a-lista-de-chamada>>. Acesso em 24.02.2026.

fragilização do regime autoritário.

Como enfatizado anteriormente no tópico *Entre heranças, oportunidades e contravenção: os caminhos para subir na vida*, Odete representa para sua família uma pessoa rígida e tradicional, sendo temida por todos que a cercam. Empresária bem-sucedida que herdou os negócios do falecido marido e que domina a vida dos filhos, coloca-se sempre contra o próprio país, constantemente falando de forma depreciativa a respeito da nação, “[...] isso aqui é uma mistura de raças que não deu certo, é isso que é o Brasil!” (VALE, Tudo, 1988, cap. 34). Seus relacionamentos afetivos costumam ser com homens mais novos e, no começo da trama, chega a aparecer com um olho roxo por ter apanhado de um namorado, agressão que é minimizada no decorrer da narrativa. Este detalhe dos controversos envolvimento amorosos da vilã, apesar de poucas vezes ser abordado diretamente na narrativa, torna-se algo visível para todos que convivem com Odete.

Por passar uma imagem de firmeza e solidez, fica evidente quando o modelo que Odete Roitman representa começa a ruir. A partir do momento em que a família descobre o caso mantido pela matriarca com César Ribeiro – amante de Fátima na época em que era casada com Afonso – tem início uma série de acontecimentos que culminam na morte de Odete no capítulo 193. No final do capítulo 182, Afonso e Helena encontram Odete e César em um restaurante – logo após a vilã dizer que seus filhos não podem ficar sabendo do caso – o que desencadeia um episódio de fúria no filho e revolta de toda a família. O capítulo 183 também é marcado pelo choque e pelas discussões sobre o envolvimento de Odete. No capítulo 184, as consequências começam a aparecer quando ela e Afonso conversam:

- Eu sei que essa minha ligação com o César Ribeiro está me deixando numa situação muito difícil, mas eu não espero que nenhum de vocês entenda. Eu só quero deixar bem claro que eu vou viver a minha vida como eu acho que tenho o direito de viver. Agora, quanto ao fato de você deixar a TCA, eu acho que não há necessidade. Você não precisa deixar o seu cargo, porque eu sim posso me afastar da presidência.
- Se afastar da presidência? Você?
- E por que não? Você está falando em deixar essa casa, em sair da TCA, eu não vejo necessidade nenhuma disso. Quanto a você entender a minha ligação com César Ribeiro, eu não espero que você consiga, porque você apenas... você apenas sabe que ele existe. A ideia que você faz desse moço é forçosamente...
- Você tem coragem de defender esse gigolô cafajeste na minha cara!?
- Diga o que você quiser, eu vou dar o devido desconto, porque você apenas sabe que ele existe, você apenas sabe que existe esse moço por quem eu me apaixonei em circunstâncias muito desfavoráveis a ele.
- E você o quê!? Você se apaixonou!?
- Perdidamente, se você quiser saber, e eu sempre soube tomar conta da minha vida e muito bem, pena que você e a sua irmã não tenham sabido fazer isso, mas vamos ser práticos. Quem tem que sair desta casa sou eu, porque o lugar de uma mulher apaixonada é ao lado do homem... bom...

aonde eu vou morar e com quem, é problema meu. Quanto a TCA, o grupo Almeida Roitman está muito bem estruturado e mesmo você, apesar das suas infantilidades, tem todas as possibilidades de ocupar a presidência. Controlado pelo Marco Aurélio, evidentemente, e vice-versa, mas isso nós discutimos depois, porque eu vou viver a minha vida como todo ser humano tem o direito de fazer (VALE Tudo, 1988, cap, 184).

Após essa discussão, Afonso, Helena, Celina, Laís e Tiago se reúnem para conversar sobre a questão, onde todos alegam que estão constrangidos pelos últimos acontecimentos. O assunto sobre a idade da personagem é enfatizado por Tiago, no que Laís o interrompe dizendo que o problema existe por conta de ser César. O personagem, um modelo de cerca de 40 anos, foi amante de Maria de Fátima desde que ela chegou ao Rio de Janeiro, ajudou-a a destruir a relação de Afonso com Solange, sendo constantemente retratado como cafajeste e aproveitador. Celina se revolta quando Helena começa a falar sobre paixão e sai da sala de maneira ríspida, indo conversar com Odete:

- Eu sempre aceitei como um fato irremediável, consumado, esse seu gosto estranho por homens que não valem um tostão, homens tão baratos, tão desclassificados...
- Celina, você não se atreva...
- Eu me atrevo sim! Homens tão baixos que são capazes de qualquer coisa pra conseguir o que eles pensam que você pode proporcionar, inclusive bater em você como esse vigarista que você trouxe da Europa!
- Celina, por favor...
- É claro que eu nunca aceitei isso, mas enfim, você foi sempre assim, mesmo quando o seu marido era vivo, você não dispensava um cafajeste, tinha sempre um escondido, homiziado em algum lugar, e agora..., mas logo o César Ribeiro? Um homem que fez tanto mal ao seu filho?
- As circunstâncias, Celina, as circunstâncias que me levaram...
- Não, mas dessa vez você passou do limite, Odete, o seu comportamento é indigno desta família que... (risos) você dizia... você vivia jurando que queria preservar! Eu não vou te perdoar.
- Se você vai continuar a ser tão dura comigo, realmente... não há mais nenhum motivo pra eu continuar morando aqui.
- É justamente, é sobre isso que eu queria falar. Talvez tenha mesmo chegado o momento de você... você ir embora. Ir pra sua casa, onde você vai poder fazer o que quiser, sair com quem quiser, sem precisar chocar as pessoas que estão à sua volta e... e que ainda gostam de você. Talvez seja melhor assim (VALE Tudo, 1988, cap. 184).

Odete fica sozinha no recinto e chora ao olhar a foto da família reunida, onde ela está sorrindo e todos estão sentados no sofá. A trilha sonora instrumental evoca tristeza e pesar enquanto a vilã aparece cada vez mais fragilizada e as lágrimas se multiplicam (figuras 14 e 15). Esse momento de vulnerabilidade da personagem marca o momento onde ela deixa a casa de Celina e vai morar com César. A raiva de Celina e Afonso se destaca na família, pois ambos possuem questões pessoais com ele. César é pai do filho de Maria de Fátima e por diversas vezes

colaborou com ela para enganar Afonso e conseguir aliar-se a Odete. Com seu romance reprovado pela casa que a acolheu desde que chegou ao Brasil, a vilã encontra-se moralmente falida e os próximos episódios serão cruciais para o entendimento do seu declínio.

Figuras 14 e 15 – Odete Roitman chorando



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*, capítulo 184, em 09:30 e 09:36.

Também no capítulo 184, Odete convoca uma reunião com os diretores da TCA para informar que está se afastando da presidência por razões pessoais. Marco Aurélio, o vice-presidente, então assume o cargo e Afonso é eleito para ocupar a vice-presidência. Ao final da reunião, o filho diz que não quer nunca mais que ela dirija a palavra a ele. Odete se vê sozinha na sala enquanto uma música instrumental toca ao fundo, evidenciando a emoção e fragilidade do momento que a personagem está passando. Na cena seguinte, Odete está saindo da casa de Celina, que a trata de maneira ríspida, assim como seu neto, Tiago, após a avó dizer que dedicou sua vida à família. O conforto vem de Helena, filha que por tanto tempo recebeu tratamento rigoroso da mãe:

- E você, minha filha? No momento mais difícil da minha vida, será que você pelo menos tem uma... uma palavrinha amiga pra me dizer?
- Eu tô com... com muita pena de você, mamãe, de você tá passando o que você tá passando agora.
- É... eu perdi a cabeça por amor, é ridículo dizer isso na minha idade, mas o fato é que... eu estou muito apaixonada.
- Mãe... essas coisas não têm idade pra acontecer, a questão é que... eu sei que você deve ter tentado resistir, talvez você no fundo não seja tão forte como todo mundo pensava. Oh, mãe, cuidado pra não se machucar demais, viu? Quem sabe essa... quem sabe essa paixão tão perigosa, não é, não dá tempo de você fugir, correr dela (VALE Tudo, 1988, cap. 184).

As duas se olham e abraçam de maneira emocionada, enquanto a trilha sonora novamente evoca um momento de fragilidade da personagem. Se durante a maior parte da trama a presença de Odete provoca medo, a partir deste momento sua imagem e situação inspiram *pena*. A rigidez começa a ruir, sua figura aparece cada vez mais fragilizada, por mais que a personagem tente a todo custo continuar exibindo sua força e lugar social. Desta forma, o desmoronamento do modelo que Odete Roitman representa pode ser relacionado a uma crítica dos autores acerca do

processo de transição democrática que o Brasil vivenciava, onde o recente passado autoritário, apesar de nitidamente influenciar em tomadas de decisão, cada vez mais perdia sua solidez e lugar no novo cenário político. Frente à *Nova República*, a representante da antiga estrutura aparece como “velha”, obsoleta. Esta temática, ainda, relaciona-se com o tópico *Entre heranças, oportunidades e contravenção: os caminhos para subir na vida* ao contrastar com a juventude trazida por Maria de Fátima, entendida como a presentificação do papel de Odete nos novos tempos.

Apesar da transição democrática negociada por cima, com ritmo e aval controlado pelos militares, a imagem pública da ditadura em seus momentos finais cada vez mais perdia apoio público dos setores que a sustentavam. Os propagandistas do governo de João Batista Figueiredo, último presidente do regime, tentavam tornar sua figura mais palatável para a sociedade, com o intuito de aproximá-lo do povo e assim frear o descontentamento popular e o compasso da abertura. Contudo, vindo da ala forte da repressão militar, o rosto de Figueiredo parecia pouco simpático, o que tornava a missão praticamente impossível (MOTTA, 2021). O governo Sarney, apesar da expectativa de presidente civil no poder, também sofreu de uma imagem pública conturbada, alavancada pelos fracassados planos econômicos e a crise social agravada no período. Ex-integrante do ARENA e do PDS, partidos do governo militar, representava uma continuação do pensamento ditatorial.

Com suas figuras virando sinônimo de vergonha e abandono da nação, os últimos presidentes eleitos de forma indireta refletiam um sentimento coletivo de descrédito. Este entendimento, explorado no declínio de Odete Roitman, chega a um nível de “depreciação pública” no capítulo 188, onde Odete está almoçando com César em um restaurante, no que Renato entra no estabelecimento e a cumprimenta de longe. Indignada, ela reclama com César do tratamento que recebeu do antigo amigo e levanta-se para falar com ele, no que se segue o diálogo:

- Odete, eu não estou entendendo aonde você quer chegar, está se queixando de quê?
- Eu não sou mulher de me queixar, Renato, eu estou questionando a maneira como você me tratou lá no salão.
- Pelo amor de Deus, eu procurei... procurei apenas ser cortês.
- Você foi frio, você me cumprimentou de uma mane- mas eu entendo muito bem, eu sei muito bem onde você quer chegar, você está me reprovando porque eu estou com o César. Naturalmente você já sabe de tudo que aconteceu esses últimos dias e acha que nossa ligação é reprovável, é indigna, é-
- Odete, pelo amor de Deus, não queira adivinhar que intenções eu tive, eu quis apenas ser educado, cortês.
- Eu ainda sou Odete Roitman e aquela sua revistinha deslumbrada ainda depende muito de mim.

- Se você quer mesmo saber, minha querida, eu acho que você *era* Odete Roitman, é isso mesmo. Agora o que eu vejo diante de mim, Odete, é apenas uma mulher patética que encheu de vergonha a sua própria família, mas não porque está envolvida com um homem mais jovem que você, não, absolutamente, mas sim por ser esse homem quem é, Odete (VALE Tudo, 1988, cap. 1988).

Tentando reafirmar seu nome e seu poder econômico, de forma a relembrar o amigo do lugar de força e imponência que ocupa na sociedade, recebe de Renato uma resposta que evoca a desvalorização e a perda de prestígio do nome Odete Roitman. Tais sentimentos também estão presentes neste momento de transição democrática onde a política brasileira acumula decepções e insatisfações populares. Neste sentido, a crítica feita pelos autores aponta para uma relação entre um passado de glória e um presente de depreciação. Salta aos olhos uma narrativa que se encerra com o assassinato de uma vilã autoritária justamente nos estertores de uma Ditadura Militar. Com a promulgação da nova Constituição Federal em 1988 – marcando o fim da censura como instituição – e o vislumbre de eleições diretas em 1989, cada vez mais o regime autoritário perdia apoio.

O retorno das manifestações populares que ocupavam as ruas de inúmeras capitais brasileiras desde o final dos anos 70, o regresso de figuras como Leonel Brizola, Luís Carlos Prestes e Miguel Arraes, graças à Lei da Anistia e o fim do bipartidarismo marcam o enfraquecimento da ditadura. As eleições gerais no Brasil em 1982 para a escolha dos governadores também causavam um duro golpe no regime. Com o PMDB vencendo em São Paulo e Minas Gerais e o PDT no Rio de Janeiro, o PDS perdia lugar em estados estratégicos. Além disso, a disputa também se acirrava na Câmara dos Deputados, onde a oposição somada conseguia mais cadeiras que o partido governista¹⁰⁰. Contraditoriamente, a transição democrática, neste primeiro momento, caíra nas mãos de José Sarney, personagem que sempre demonstrou apoio ao regime e que, de certo modo, representa a sobrevivência do autoritarismo naquele contexto.

Nas eleições de 1986 foram eleitos 559 parlamentares constituintes, entre deputados federais e senadores. "Os partidos conservadores venceram as eleições na esteira do Plano Cruzado e elegeram 488 constituintes: o PMDB fez 298 parlamentares, o PFL elegeu 133, o PDS, 38, e o PTB, 19" (FERREIRA; DELGADO, 2018, p. 51). O resultado apontava uma futura Constituição conservadora, contudo, a Assembleia Constituinte deu início ao diálogo democrático com propostas vindas de emendas populares, o que abriu portas para a inclusão de

¹⁰⁰ Os resultados podem ser consultados no site do TSE, onde estão disponibilizados os dados brutos e também um painel interativo com gráficos de fácil entendimento, resumindo a votação, as diferenças e a legislação vigente. <https://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-antiores/eleicoes-1982/resultados>. Acesso em 30.03.2026.

pautas sociais como saúde, educação e moradia, que marcam o tom *cidadão* da Constituição de 88¹⁰¹. Neste sentido, em meio a inúmeras disputas, inclusive com o profundo desgosto de Sarney, pode-se considerar que o resultado foi melhor que o esperado – o que também representa uma derrota para o regime. Assim, em 1989, o Brasil retorna a ter eleições diretas para presidente da república.

Vistos em conjunto, estes itens marcam o processo de derrocada da Ditadura Militar que durou mais de duas décadas. Na trajetória de Odete Roitman, percebem-se diversos pontos que evidenciam a queda da vilã, onde paulatinamente ela perde o domínio que exercia sobre a família (em especial, de seus filhos), o cargo de presidenta da TCA, que era ponto fundamental na autoridade exercida dentro da empresa, e o reconhecimento de antigos sócios e amigos. Tentando a todo custo reafirmar seu poder e influência, cada vez mais observa-se a fragilidade da vilã e a perda da sua superioridade.

No capítulo 190, três capítulos antes do seu assassinato, Odete flagra César no aeroporto tentando fugir do país com Maria de Fátima. Após ameaçar chamar a polícia, obriga-o a saírem daquele lugar e aparecem na cena seguinte no apartamento que dividiam. César tenta mentir, Odete reafirma que sabe da verdade e se culpa pelo acontecido. Em um momento onde Odete anda pelo apartamento respirando profundamente após discutir com o ex amante, consternada pelo acontecido, César aparece ajeitando seu cabelo no reflexo de um balde de metal, no que ela pergunta indignada:

- Está olhando o quê? Preocupado com a aparência?! Está aí uma coisa com a qual você tem toda razão! Toda razão! Porque no seu ramo de negócios, meu filho, a aparência é o único capital que lhe resta! E fique sabendo de uma coisa, você não vai ter esse capital por muito tempo não, porque as rugas já tão começando a aparecer!

- Em matéria de ruga, Odete, acho melhor a gente nem falar disso depois do sacrifício que eu fiz.

- Sacrifício?! Sacrifício?! pois fique sabendo que com mentira ou não, foi do MEU LADO que você passou os melhores momentos da sua vida, porque, meu filho, outra mulher igual a mim você não vai conseguir, não. *Eu sei perfeitamente que eu não tenho mais vinte anos, mas eu não sou esse corpo que você está vendo aqui, não, eu sou muito mais do que isso, eu não sou a minha juventude, a minha pele, não, meu filho, eu sou Odete Roitman! E isso nem você nem ninguém vai poder tirar de mim!* Ao passo que você, César, você, meu filho, eu nem sei porque que eu te chamo de César, eu não sei porque que eu te chamo de César, porque você, meu filho, não é nada! Você não tem nome! Você é um corpo sem nome! Você é um resto de juventude, talvez um monte de músculos que ainda

¹⁰¹ O nome Constituição "Cidadã" foi dado por Ulysses Guimarães, presidente da Assembleia Nacional Constituinte, em pronunciamento oficial contrário às falas públicas de Sarney, que se colocava contra a promulgação Constituição que estava sendo escrita. Afirmando que a nova carta marga serviria ao povo, afirmou que não se pode governar com a população passando fome e em estado de miséria. "Em seguida, os ministros do PMDB pediram demissão. Para Sarney, perder o apoio do partido naquele momento foi muito negativo para o governo" (FERREIRA; DELGADO, 2018, p. 57).

têm algum prazer físico, mas nem isso você vai ter por muito tempo, porque isso também está acabando e aí, aí vai ser muito triste, vai ser muito triste, porque logo logo ninguém mais vai se interessar nem pelo seu corpo, e o que é que vai te sobrar? o que é que vai te sobrar?! Porque você não é nada, dentro deste corpo não tem nada, você não é gente! (VALE Tudo, 1988, cap. 190, grifos do autor).

Após esse diálogo, César ameaça Odete fisicamente, colocando-a contra a parede e dizendo que ela não cancelará o depósito que fez para ele. Quando vai embora, a vilã chora e cai no chão do apartamento, momento em que a câmera amplia e mostra o ambiente solitário ao seu redor. Após tentar reforçar seu lugar de superioridade mais uma vez, termina encurralada e sozinha. Essa perda de prestígio social de Odete, que inclui sua saída da TCA e o afastamento da família, marca também sua derrota no plano moral, onde a sua figura não inspira mais medo ou respeito como outrora fora referenciada.

O assassinato de Odete Roitman ocorre no momento em que as famílias brasileiras preparavam a mesa para a ceia de Natal, em 24 de dezembro de 1988. A cena estaria prevista para ir ao ar no dia 23 de dezembro, contudo, por questões técnicas e financeiras, foi exibida no dia seguinte¹⁰². O público já sabia que a vilã seria assassinada e aguardava ansiosamente o momento, mas a identidade do assassino seria revelada apenas no último capítulo, em 7 de janeiro de 1989. Os 13 dias de suspense mobilizaram apostas, discussões, hipóteses e premiações, sendo um segredo guardado até mesmo para grande parte do elenco da trama. Ao final, Leila confessa para Bartolomeu e Eunice que matou Odete por engano, pois pensava ser Fátima, a quem planejava se vingar após descobrir do caso com Marco Aurélio.

Entre equívocos e adiamentos, a morte de Odete acaba por representar também o momento no qual 1988 chegava ao fim. Com a promulgação de uma nova Constituição, o resultado positivo dos pleitos municipais e estaduais e a esperança de eleições diretas para a presidência da república em 1989, o povo brasileiro via-se envolvido em expectativas e receios para o novo ano. Ao comparar o final com o início da trama, onde a vilã surge aos poucos, causando tensão em todos que a conhecem, torna-se perceptível o quanto a sua imagem deixa de provocar medo neste declínio. Assim, ao contrastar a trajetória da personagem com o contexto político vivenciado no Brasil no momento de sua exibição, pode-se estabelecer uma analogia entre os acontecimentos. A partir do paralelo construído entre Odete e o regime autoritário, entende-se esse arco sobre sua queda como uma metáfora para representar “o fim” da ditadura

¹⁰² Os detalhes sobre as campanhas publicitárias que movimentaram as apostas acerca do assassinato de Odete e as motivações técnicas podem ser encontrados em: <https://www.estadao.com.br/cultura/televisao/morte-de-odete-roitman-parou-o-brasil-e-virou-ate-case-publicitario-em-1988-entenda/?srsltid=AfmBOooBagVKXsXTX8gZjsPDuOI4D9JWZ5bC44kEjAghiya5VSiizbbK>. Acesso em 05.03.2026.

militar.

Amor, corrupção e regeneração na trajetória de Ivan Meirelles

Uma das principais críticas trabalhadas pelos autores de *Vale Tudo* (1988) diz respeito à corrupção como o grande problema que assola o Brasil. Esta análise de baixo teto sobre os problemas nacionais deixa escapar uma série de desigualdades sociais quando opta por não colocar na equação uma série de contradições históricas existentes na trajetória brasileira. Dentre os diversos exemplos trabalhados, a trajetória de Ivan Meirelles se torna exemplar dessa concepção pois, oscilando entre honestidade e desonestidade, o personagem transita entre os dilemas morais e éticos trabalhados na trama, conseguindo ascender mesmo após a punição pelos seus delitos.

Ivan, assim como Maria de Fátima, pode ser definido por sua ambição. Se no primeiro capítulo da telenovela o personagem fica sem emprego por conta do grupo Almeida Roitman, no último ele se torna vice-presidente da TCA, sob a chefia de Afonso Roitman. Além da sua formação na Fundação Getúlio Vargas - evidenciada no primeiro capítulo -, a trajetória do personagem também é marcada por discussões que revelam seu entendimento sobre as relações que o cercam. No capítulo 5, ao conversar com um amigo sobre sua busca por um novo emprego, comenta que foi recusado em uma empresa, no que se desenrola o diálogo:

- Foi recusado por que?
- Cê quer ouvir uma das desculpas que eles me deram ou a verdade?
- Dá pra segurar
- É, o escolhido é peixinho de um Ministro de Estado, não se fala mais nisso, tá? Tô aqui batendo carta, respondendo anúncio de jornal, fazendo currículo, pode não levar a nada, mas... a Márcia conseguiu emprego assim, né?
- É, Ivan, mas acho que com a sua formação de Getúlio Vargas, é mais fácil é tentar empresa pública, viu?
- Pública, privada, eu lá tô em condições de escolher, Fred? Quero arrumar um jeito de pagar o aluguel dessa joça aqui todo fim do mês e arrumar uma grana pro meu filho, isso sim. Vou procurar o Haroldo, que foi meu professor no mestrado, ele tá no Fundão agora, marquei com ele dez e meia. Ele tá dando assessoria aí pra um monte de empresa, ele sempre gostou de mim [...] (VALE Tudo, 1988, cap. 5).

Ao comentar que está enviando currículos, nota-se descrédito em sua fala por entender que não é desta forma que conseguirá um emprego. Mesmo sendo graduado em uma boa universidade e tendo uma pós-graduação, o personagem não consegue visibilizar no Brasil uma possibilidade de se colocar no mercado de trabalho, tendo que recorrer a conhecidos e indicações. Neste sentido, ao perceber a falência do discurso meritocrático pregado pelo neoliberalismo, torna-se possível também refletir acerca das perspectivas de futuro naquele

momento para diferentes sujeitos. Além dos altos índices de desemprego, Jorge Ferreira afirma que a educação não ia bem, pois "durante o governo Sarney, 25 milhões de pessoas eram analfabetas e 30 milhões não compreendiam o que liam. Metade da população brasileira era composta de analfabetos e semianalfabetos" (FERREIRA; DELGADO, 2018, p. 54).

Neste contexto, os autores constroem Ivan como possuidor de uma instrução acima da média nacional naquele momento - e que será "empurrado" para situações desonestas no decorrer da trama. Essa aparente contradição na trajetória do personagem, que também ilustra o *jogo do vale tudo*, marca uma crítica dos autores a respeito das possibilidades de ascensão social, evidenciando que há uma cultura que favorece determinados indivíduos. Contudo, essa análise omite as bases dessa estrutura desigual estimulada pelo liberalismo político, onde o Estado é instrumentalizado para servir a fins particulares. No mesmo capítulo, Ivan e Fred estão almoçando em um restaurante, quando o amigo pergunta a ele:

- Como é que foi lá o encontro com o professor?
- Promessa, né? Ele disse que vai ajudar, mas a coisa tá ruça. Cê tem razão, viu, Fred? Essa firma que eu me meti é mais pra quem fez Fundão, EAESP, hoje à tarde eu vou dar um pulo lá na faculdade, diz que tão precisando de um professor.
- O que é isso? Salário de professor, Ivan?
- Pelo menos eu vejo se eu consigo pagar o almoço enquanto eu espero coisa melhor. Não tô sabendo mais pra onde me virar
- Eu me lembrei de um troço que pode ser a salvação da lavoura. Tá lembrado do Gustavo? Aquele que foi nosso colega na IBAP?
- O que casou com uma moça gaga?
- É, esse mesmo, tá trabalhando sabe onde, Ivan? Secretaria de Planejamento. Quer dizer, se ele se empenhar um pouquinho, ele te arranja qualquer coisa lá mesmo, ou então no IPEA, no BNDES, no IBGE, talvez até no ministério mesmo.
- Será que ele vai lembrar de mim?
- Ah, tem que lembrar, né? Depois, tá me devendo, que quem arranhou a carteira de motorista pra filha dele fui eu mesmo. Olha, eu vou daqui direto pra lá, é só o tempo de passar no escritório e deixar o paletó na cadeira, porque essa semana o chefe tá com a cachorra, viu? Tá preocupado com a austeridade, esses babado todo, né?
- Fred, fala pro Gustavo pensar em mim como filho único de mãe viúva, eu sou teu irmão, né, Fred?
- Tá certo, mas dizem que o mercado tá fechado, que é pra conter o déficit público, né? Mas peixinho entra, porque mais dia menos dia, a campanha da presidência tá aí mesmo, né? (VALE Tudo, 1988, cap. 5).

Este capítulo foi ao ar em maio de 1988, portanto, antes mesmo da promulgação da nova Constituição, que aconteceria apenas em outubro. Contudo, a menção à primeira eleição direta para a presidência da república após a ditadura reforça a crítica de que, mesmo em uma democracia, o Estado e as instituições públicas continuam a servir os interesses privados. A transformação do cenário político, neste sentido, continuaria a substanciar os interesses das

classes dirigentes, sob o manto da ideologia liberal. Ao refletir sobre a trajetória de Ivan, torna-se possível entender que o ambicioso personagem, compreendendo como determinadas relações podem beneficia-lo, vai buscar se aproximar da família Almeida Roitman. Entretanto, esse jogo de interesses encontrará conflito no par romântico com Raquel Accioli, que frequentemente se coloca contrária a este jogo de favorecimentos. No mesmo dia, à noite, os amigos se encontram após Ivan tentar a vaga de professor e Fred falar com Gustavo:

- Nem cargo de professor, pomba, eles querem nego com experiência didática. Como é que foi o papo com o Gustavo na secretaria?
- Como é que foi com o Gustavo... eu podia ter me poupado do vexame, né, Ivan?
- Que vexame?
- Eu tava escolhendo teu cargo já, quando de repente o Gustavo lembrou direitinho quem você era.
- E ele tem alguma coisa contra mim?
- Diz que te viu fazendo campanha pro outro em 82. Boca de urna, Ivan?
- Nem podia imaginar...
- Pois é, cargo público é melhor esquecer, né? Boca de urna pro outro... (VALE Tudo, 1988, cap. 5).

Apesar de não ser mencionado o nome de nenhum político, sabe-se que as eleições de 1982 foram particularmente conturbadas no Rio de Janeiro. Por se tratar da primeira eleição direta para governador desde a década de 60, foi aplicado o sistema de voto vinculado, que obrigava o eleitor a escolher candidatos de um mesmo partido para todos os cargos disputados. Dessa maneira, também foram escolhidos senadores, deputados estaduais e deputados federais pelo país.

O pleito de 1982 também ficou marcado pela polêmica envolvendo o Caso Proconsult. A empresa, contratada pelo Tribunal Regional Eleitoral do Rio de Janeiro para realizar a contabilização eletrônica dos votos depositados em cédulas nas urnas, tornou-se alvo de suspeitas durante a apuração para o governo do estado, sendo acusada de fraude na contagem dos votos. A disputa era acirrada entre Moreira Franco, do PDS, partido da ditadura, e Leonel Brizola, do PDT, que havia retornado recentemente do exílio. O episódio ganhou grande repercussão na imprensa nacional por semanas, contando ainda com diferentes veículos divulgando contagens paralelas. A suspeita era de que a Proconsult teria manipulado dados para beneficiar Moreira Franco, candidato governista, enquanto a Rede Globo também era acusada de manipulação dos resultados em conjunto com a empresa. Apesar das controvérsias, após diversas recontagens - oficiais e paralelas -, a Justiça Eleitoral confirmou a vitória de Leonel Brizola¹⁰³.

¹⁰³ Um resumo sobre o Caso Proconsult pode ser encontrado em <<https://www.trerj.jus.br/institucional/memoria/eleicoes-1982>>. O Grupo Globo, no site do projeto Memória Globo, também tem

O diálogo entre os amigos reforça o entendimento de que, mesmo em uma democracia, o Estado continuaria a atender os interesses das elites dirigentes, sendo o cargo público utilizado como moeda de troca. Apesar de situar um grave problema existente no Brasil naquele contexto, esta crítica fatalista feita pelos autores fortalece o entendimento de que a política e as instituições públicas servem a ambições individuais - mesmo quando há um processo direto de escolha dos representantes do povo. Deve-se também considerar que neste momento paradoxal onde ressentimentos e esperanças tomam conta do imaginário nacional, as últimas décadas deixavam extensas feridas na cultura política brasileira. Florestan Fernandes afirma que:

O desenvolvimento capitalista é percebido e posto em prática, socialmente, primeiro em termos de dominação estamental, em seguida em termos de dominação de classes, como se ele fosse uma simples *técnica econômica* e não uma política de alcance nacional, que afeta a totalidade do processo histórico (FERNANDES, 2006, p.263).

A transição para um regime democrático e a construção de uma democracia liberal e burguesa faz-se marcada pelo aprofundamento do capitalismo e da ideologia liberal no Brasil, processo que também assinala o estabelecimento de novas relações entre classes, política e economia. Compreendendo como os laços de troca podem beneficia-lo em diversos contextos, a trajetória de Ivan ilustra um personagem que transita entre honestidade e desonestidade, pautando-se em interesses próprios para alcançar os objetivos desejados. Essa concepção vigora inclusive no plano afetivo pois, apesar de ter Raquel como seu par romântico, Ivan casa-se com Helena Roitman e mora na casa de Celina, convivendo com a família Almeida Roitman e torna-se membro importante da diretoria da TCA. Assim, o personagem pode ser encarado como a representação do cidadão comum brasileiro que quer aprender a jogar o jogo no interior da economia liberal. Para tanto, ele parece saber que aprender as regras é fundamental tanto quanto aprender a burlá-las como fazem seus patrões/as das elites burguesas. Afinal, quem perde fica sem nada, apenas os vencedores tem o que comer.

A partir do capítulo 146, desenrola-se um extenso arco sobre corrupção e suborno através de Ivan Meirelles, que terá um desfecho importante no último capítulo. O desenvolvimento desta questão mistura-se profundamente com a temática amorosa, em uma combinação melodramática que envolve crime, amor, traição e questões familiares. Para compreender o desenrolar dos acontecimentos, faz-se necessário situar que Ivan ainda é casado com Helena Roitman, mas mantém um caso com Raquel Acioli. Odete descobre o envolvimento e resolve se vingar separando Ivan de Raquel e, para isso, utiliza-se de uma situação interna da TCA. Em uma

uma página dedicada a se defender das acusações de manipulação dos resultados. A matéria pode ser conferida em <<https://memoriaglobo.globo.com/acusacoes-falsas/proconsult/noticia/proconsult.ghtml>>. Acesso em 09/03/2026.

conversa com Marco Aurélio, o personagem comenta:

- O Ivan tá ansiosíssimo, né, com essas benditas peças presas no cais do porto. Você não fez nenhuma amizade lá com os altos escalões da Cesame?
- Imagina, você acha que eu vou incomodar amigos meus, influentes, já fiz as minhas investigações. Esse tal doutor... como é o nome dele? Doutor Cristóvão, em cuja mesa os nossos papéis sumiram, meu filho, é um fanático defensor da teoria de que uma mão lava a outra
- Eu não tô entendendo, Odete, ele tem só que dar um carimbinho, meu Deus, atestando que as peças são nossas.
- Justamente, uma mão lava a outra, né? Temos que molhar um pouquinho as mãos dele. Eu garanto pra você que se nós fizermos isso, esses papéis vão se materializar num instante na gaveta dele (VALE Tudo, 1988, cap. 146).

Como representante do poder burguês, percebe-se em Odete que a resolução de conflitos para esta classe passa pelo aspecto econômico, não havendo qualquer entrave legal ou moral que impeça a personagem de conseguir o que almeja. O Estado, aqui na figura de um agente alfandegário, encontra-se subordinado ao domínio do capital, ao invés de limitar o alcance da iniciativa privada e regular a vida pública em prol do bem estar coletivo. A crítica, contudo, se aprofunda na questão individual, resumindo o problema a atitudes particulares e omitindo uma estrutura que atua para que tais delitos possam ser cometidos sem punições. Ainda, acaba por colocar o agente privado como vítima da situação.

Ao refletir sobre este arranjo e a formação político-social brasileira, observa-se neste contexto de transição política uma transformação também na forma que a autocracia burguesa se estrutura no Brasil (DEO, 2014). Através da ditadura militar, a burguesia nacional passa para uma formação legal-institucionalizada, onde utiliza o Estado e a máquina pública em benefício próprio. Em *Vale Tudo* (1988), este debate sobre poder faz-se de forma assimétrica, omitindo desigualdades e reduzindo a mudança estrutural a um discurso do *bem contra o mal*, próprio de textos melodramáticos. Essa dualidade pode ser percebida em uma conversa que ocorre na cena seguinte, onde Odete, Marco Aurélio, Ivan e Afonso estão em reunião e o herdeiro, ao indignar-se com a sugestão proposta pela mãe, responde ao diálogo anterior:

- “Suborno? Você tá sugerindo que uma empresa séria como a nossa precisa subornar um funcionário?” Questiona Afonso.
- “Ih, Afonso! Eu fui informada com toda segurança que esse sujeito que ganha um salário modesto, vive como um nababo, meu filho, portanto-”, explica Odete, que é interrompida por Afonso.
- Sim, sim, mas suborno é crime, dá cadeia.
- “Que isso, Afonso? Quem é que vai nos denunciar? Essa gente tem *know-how*, tá acostumada a agir com a maior descrição”, comenta Marco Aurélio.
- “É, pois eu acho que você deve levar em conta que vai ficar mais barato molhar a mão desse cidadão do que manter as peças...” Argumenta Ivan.
- Escuta, eu não tô falando em perda ou lucro financeiro, eu tô falando

de ética. Eu sou um empresário honesto, que não suborna ninguém, que age dentro da lei.

- Você tá exagerando, Afonso, tá exagerando.

- Afonso, meu filho, mas como é, todo mundo faz isso.

- Mas eu não sou igual aos outros, eu cumprio a lei. Eu acho que uma pessoa que suborna alguém, sabe, e um cidadão que avança o sinal vermelho, são tão criminosos quanto um bandido que fuzila um gerente de banco. Os três infringiram a lei (VALE Tudo, 1988, cap. 146).¹⁰⁴

Ao colocar-se expressamente contra o suborno, ressaltando que se trata de um crime, enquanto todos os presentes se conformam e validam a atitude, Afonso reforça seu papel de “mocinho” na trama. Ao divergir da mãe, sua atitude é considerada exagerada até mesmo por Ivan, que menciona o custo financeiro, colocando-se ao lado dos representantes do poder burguês. A crítica orienta-se para a compreensão de que, na sociedade brasileira, o indivíduo que busca agir corretamente acaba sendo sobrepujado por tantos outros que desconsideram princípios morais e éticos. Desta forma, coloca-se um problema também no próprio lugar de *cidadania* como um compromisso com o país que se vive. O Brasil ficcional, representação do Brasil real, é reduzido a uma “terra sem lei” e os personagens que tentam ir contra o *vale tudo*, acabam sendo ridicularizados neste processo.

A comparação entre as infrações citadas também merece atenção, pois coloca-se em igualdade diversos tipos de delito, sem pesar seus impactos e dimensões. Aqui, chama-se atenção para o fato de que o personagem que “ousa” ir contra o que está previamente estabelecido, acaba sendo retratado como utópico e idealista. Ao refletir sobre o lugar ocupado por Ivan nesta questão, percebe-se que o personagem se posiciona como um “meio termo” entre os posicionamentos de Afonso e Odete, hora pendendo para um lado, hora esquivando-se para outro. Essa flutuação também sofrerá profundas influências de Raquel, seu par amoroso e personagem cuja moral é inflexível.

Aqui, marca-se que Afonso, apesar de não concordar com Odete, é herdeiro da classe que detém o poder político e econômico. Neste contexto, Ivan, filho de um jornalista, representa uma classe que busca emergir no contexto através das suas relações com a burguesia. Apesar do vínculo com a classe historicamente dominante, preza pela boa formação e busca um espaço onde consiga se estabelecer pela sua competência. Oscilando entre seus próprios interesses e

¹⁰⁴ A palavra “nababo”, utilizada por Odete, designa uma pessoa que vive uma vida luxuosa, ostentando riquezas. O termo remete a regiões do Oriente, em especial o Império Mongol, na Índia e na Pérsia, sendo um título dado ao governador da província. Por extensão, também pode representar um “Europeu que tinha posição importante e se tornou rico na Índia”. Figurativamente, acaba sendo apropriada no Brasil para denotar uma pessoa rica, que possui um patrimônio suntuoso. A definição pode ser encontrada no Dicionário Online Michaelis em <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/4bmQ9/nababo/>> e uma breve explicação sobre a trajetória do termo pode ser encontrada no Guia dos Curiosos em <<https://www.guiadoscuriosos.com.br/blog/historia-2/por-que-chamamos-de-nababo-quem-leva-uma-vida-cheia-de-luxos/>>. Acesso em 19/03/2026.

uma moderada consciência social, acaba pendendo para o lado que o favorece. Na cena seguinte, torna-se possível observar as diferenças entre os dois quando conversam a sós sobre o ocorrido na reunião. Afonso argumenta que:

- Ela não vai desistir, vai acabar pagando esse cara, mas só por cima do meu cadáver!
- Você tá exagerando, Afonso, tá certo, mas se você não cair na real, se você não fechar o olho pra determinado tipo de coisa...
- E se fechar, cai no caos absoluto. Civilização não é enfeite, Ivan, é condição de sobrevivência. Sem leis, sem um quadro de valores, a humanidade volta pra selva!
- Tá certo, eu concordo com você filosoficamente, de um modo geral, eu concordo com você, mas nesse caso específico...
- Escuta, 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, né? Do feirante que fica com o troco, o quê que é isso. Sem lei, é a lei do vale tudo. Ouve o que eu tô te dizendo (VALE Tudo, 1988, cap. 146).

Em um país onde as denúncias de corrupção – inclusive relacionadas ao governo – dominavam os noticiários, ao repetir o nome da trama, há um reforço do questionamento central proposto pela telenovela, que indaga também o telespectador a se posicionar quanto ao dilema colocado. No final dos anos 80, a nova Constituição brasileira nascia em meio a uma grave crise econômica e política deixada pela ditadura militar e agravada pelo governo Sarney. A insatisfação social fomentava uma visão negativa acerca dos envolvidos no jogo político, o que aprofundava o desgaste das instituições representativas que tentavam se renovar naquele contexto (FERREIRA; DELGADO, 2018). Neste sentido, ao propor um debate que dialoga diretamente com o repertório do brasileiro em 1988, a trama também fomenta a discussão acerca do próprio cenário político e social, “talvez sugerindo que, se a política se tornou tão corrupta, a lógica do "vale tudo" se justifica” (HAMBURGER, 2005, p. 117).

Na telenovela, torna-se perceptível que a opinião de Ivan sofre modificações a partir dos comentários de Raquel, que na trama representa um elemento incorruptível – mas que também alterará sua opinião a partir das vivências do seu par romântico. Quando Afonso sai da sala, Ivan fala pra Luciano, seu assistente, ligar para Heleninha e avisar que ele vai demorar para chegar em casa, pois tem uma reunião de negócios. Algumas cenas depois, o personagem aparece na cama com Raquel e o assunto tem continuidade:

- Cê acha que é tão grave assim subornar alguém?
- Por que que cê tá me perguntando isso? Cê tá envolvido?
- Não, tô falando em tese, a gente discutiu o assunto hoje lá, o Afonso é cheio de teorias, não-me-toques, eu...
- Cê acha?
- Não, quando o assunto é grave, aí eu sou contra sim, mas dar uma gorjeta pra alguém acelerar um processo? Não, não sou tão radical, não, acho que é mais rápido, é mais barato, não prejudica ninguém.

- Como não prejudica ninguém, Ivan? E quem não pode dar gorjeta? Os papéis dele, como é que ficam? Não andam? E onde é que entra a justiça, igualdade, liberdade...
- Ah, deixa pra lá, isso não é assunto pra gente tá perdendo tempo, né?
- Não acho perda de tempo, não, acho importante falar disso, porque no Brasil quem suborna tem a mania de se achar superior a quem é subornado e não é, é tudo a mesma cambada. É como dizia o meu pai: é conivente, é responsável (VALE Tudo, 1988, cap. 146).

Aqui, torna-se possível observar como este binômio entre honestidade e desonestidade é retroalimentado pela narrativa melodramática, que articula temas políticos às tramas amorosas e familiares. Tematizando “[...] os desafios morais com que se defrontam os que desejam manter seus laços de família e comunitários e subir na escala social na cidade grande [...]” (HAMBURGER, 2005, p. 118-119), Ivan é confrontado por um posicionamento oposto ao seu, agora pelo par amoroso que o acompanha. Assim que este diálogo tem fim, na cena seguinte o tema também é abordado por Helena e Celina, que revelam:

- Eu confesso que já dei muita propina à guarda pra não multarem meu carro.
- O pior é que eu também, tia Celina.
- Ah, mas eles ganham tão pouco, não custa nada a gente dar uma ajudinha, não é?
- Pois é, tia Celina, mas eu acho que nos países sérios as pessoas ganham o suficiente pra não precisarem dessa ajudinha.
- Ah, mas *c'est pas pays sérieux* (VALE Tudo, 1988, cap. 146).

O recurso audiovisual, aliado à narrativa melodramática, evidenciam que a temática recebe opiniões diversas dos personagens, situando-os em posições sociais diferentes. Se Raquel, filha de um funcionário da Receita Federal, retoma a moral e a ética de seu pai, expostas com seriedade no primeiro capítulo, Helena e Celina tratam do tema com humor e despreocupação. Ao evocarem a noção de que o Brasil não é um país sério, o conceito de *civilização* exposto anteriormente por Afonso retorna de modo a reafirmar que a nação caminha no lado oposto, o da *barbárie*. Neste sentido, melodrama e realismo atuam em conjunto na construção dos conflitos e nos direcionamentos éticos da narrativa, configurando os problemas da brasilidade que atravessavam a interação entre telenovela e sociedade naquele período (NÉIA, 2024).

Esses dilemas, construídos na trama a partir de referenciais externos, conectam o Brasil ficcional à sua matriz referencial – o Brasil real, onde telespectadores de todo o território nacional interpretam a problemática a partir do repertório compartilhado pelo cenário político, econômico e social. Internamente, a visão dos autores sobre esta problemática parece caminhar no sentido de uma crítica de pouca profundidade, onde a resolução deste conflito recai nas mãos de um único personagem que precisa escolher de que lado se posicionar. Após o diálogo da tia

e da sobrinha, Ivan chega em casa e é recebido por Helena, que diz a ele:

- Oh, meu amor, eu tô sabendo dessa história das peças do Banco de Provas que não saem. A mamãe disse que só passando uma graninha.
- É, pois é, eu não tô nada contente com essa história, isso não tá me agradando, e quem não tem graninha pra passar?
- É claro, eu pessoalmente também seria incapaz, eu morreria de sem graça de passar qualquer suborno, oferecer algum suborno pra um funcionário [...] (VALE Tudo, 1988, cap. 146).

Além do fato de Helena estar mentindo sobre algo que afirmou poucos instantes antes de Ivan chegar, chama atenção a mudança de posicionamento do personagem. Influenciado por Raquel, Ivan retoma o argumento moral utilizado pela amada e, neste instante, coloca-se contra o ato. Contudo, após este dilema moral e ético sofrido pelo personagem, alguns capítulos depois ele acaba cedendo à alternativa proposta por Odete. De forma resumida, as provas do suborno ficam em posse da vilã, que ameaça entrega-lo para a polícia. Celina descobre a armação e tenta ajudar Raquel, que alega que Ivan foi enganado. Neste ínterim, Ivan separa-se de Helena, mas não fica com Raquel de imediato pois, apesar de ajuda-lo, a personagem ainda guarda mágoas dele ter caído na armação de Odete e cometido um crime. As provas somem, Ivan se entrega para a polícia e aguarda julgamento. Neste momento, já está com seu par romântico, que o apoia incondicionalmente.

O desfecho deste arco acontecerá apenas no último capítulo, exibido em 07 de janeiro de 1989, onde o telespectador acompanha o personagem sendo preso e posteriormente sua “volta por cima”. Cabe ressaltar que, na trama, esta prisão não parece possuir um teor de severa punição do personagem pelo crime cometido, mas sim como um “tropeço” que é minimizado até mesmo pelos personagens “honestos” da trama, como Raquel e Afonso. Na trajetória de Ivan, este acontecimento inclusive justifica o lugar alcançado posteriormente, pois torna o personagem um exemplo de que é possível “fazer o correto”, mesmo quando as condições estão desfavoráveis. Retomando o Manual de Boas Maneiras, a atitude de Ivan caminha no sentido de ilustrar uma trajetória exemplar dentro dos parâmetros expostos no universo diegético. Mesmo que esse exemplo não seja dado como Raquel, personagem de moral inquestionável dentro da trama, Ivan representa a possibilidade de um brasileiro repensar suas atitudes e optar pelo “caminho da honestidade”, pois será recompensado.

A dicotomia entre honestidade e desonestidade também aparecerá na discussão sobre *justiça*, cuja interpretação na trama oscila entre idealização – reforçada em Raquel desde os primeiros capítulos – e descrença. Contudo, nos instantes finais da trama, pode-se perceber que o conceito passa a ser entendido como um algo abstrato que funciona em privilégio das classes detentoras de poder. A exemplo disso, no último capítulo, após a notícia de que Marco Aurélio

fugiu do país, Raquel comenta sobre a justiça agir no caso, no Ivan responde:

- Justiça, Raquel, só se for na tua cabeça, justiça eles vão fazer no meu caso, não é?

- Não sei porque que cê tem tanta certeza assim, cê se apresentou, se acusou, fez o que a tua consciência mandava, mas cadê as provas? Eu não acredito que a essa altura dos acontecimentos o Marco Aurélio tenha tido tempo, cabeça ou disposição pra... pra esconder ou entregar essas provas pra polícia (VALE Tudo, 1988, cap. 204).

Com um corte seco, na cena seguinte aparece Freitas, secretário de Marco Aurélio, dando depoimento na delegacia “as provas contra o Ivan Meirelles? Claro que eu sei onde é que tão, vou entrar pelo cano mesmo, vou livrar a cara dele por quê?” (VALE Tudo, 1988 cap. 204). Essa pergunta retórica, ao responder o diálogo anterior, evidencia que o *jogo do vale tudo* acontece também entre os que estão do lado mais fraco. Ainda, mostra o contraste entre a perspectiva idealista que Raquel tem sobre *a justiça* e o que os autores entendem que acontece *na prática*.

Em seguida, a trama mostra que é o dia do julgamento de apelação. Na casa de Celina, Laís está com sua nova namorada, conversando com a anfitriã, e pergunta se Ivan pode realmente ser preso, no que ela responde que ele já foi condenado em primeira instância e o funcionário público está foragido. Ainda, Celina ressalta que a opinião pública está contra Ivan. Laís comenta em tom de pesar que “na terra da impunidade, se o Ivan for condenado por tão pouco é até piada, né?” (VALE Tudo, 1988 cap. 204). Celina fala que a pena pode ser de 1 a 8 anos e deve ser acrescida se a corrupção for consumada, o que é o caso.

Torna-se curioso observar que, neste ponto de vista, o Brasil, “terra da impunidade”, estaria praticamente condenando um inocente. Além do crime cometido por Ivan ser minimizado, deve-se atentar para a reflexão de que há um entendimento dubio do que é *a justiça* e em quais casos ela pode ou não ser aplicada. Ivan, querido dentro do universo ficcional, bem formado, relacionado, amoroso e pai presente, não deveria ser condenado pela corrupção cometida. Marco Aurélio, personagem menos bem quisto e que desperta a antipatia dentro da trama, sim, mereceria ter a justiça agindo. No caso de Maria de Fátima, que vendeu o próprio filho para um casal estrangeiro, não se fala sobre justiça e nem se busca a condenação. No assassinato de Odete Roitman, poucas pessoas sabem que Leila foi a autora, e no universo ficcional este crime não é resolvido ou condenável.

A crítica feita na trama evidencia que, no Brasil, *a justiça* adquire um caráter pessoal. Se do ponto de vista formal, o sistema jurídico brasileiro baseia-se nos princípios de impessoalidade, legalidade e igualdade perante a lei, previstos na Constituição de 1988, na prática, há desigualdade na aplicação da justiça e, ainda, no que é passível ou não de gerar revolta. Se alguns capítulos antes via-se uma busca pela equivalência, como na fala de Afonso,

“[...] eu acho que uma pessoa que suborna alguém, sabe, e um cidadão que avança o sinal vermelho, são tão criminosos quanto um bandido que fuzila um gerente de banco. Os três infringiram a lei” (VALE Tudo, 1988, cap. 146), agora há uma relativização do crime baseada em quem o cometeu.

Na trama, quando a câmera corta para o tribunal, exhibe em plano fechado o enquadramento de um vitral que mostra uma pessoa carregando uma balança, o símbolo da Justiça. O salão está cheio e diversos personagens estão presentes. Renato e Maria José estão conversando, quando ele revela não acreditar que Ivan será preso, “claro, ele teria direito a uma prisão especial porque tem nível superior, é réu primário e tem bons antecedentes” (VALE Tudo, 1988 cap. 204). Ainda, ressalta que Ivan só ficará preso *realmente* se pegar mais de dois anos. A porta se abre e aparecem diversos jornalistas com câmeras no saguão. Raquel pergunta “Renato, pelo amor de Deus, ele vai ser preso?” A trama vai para o intervalo comercial e, quando volta, Renato diz a Raquel que a imprensa “fez alarde” e a opinião pública “ficou contra”. Ivan foi condenado a exatamente dois anos e um mês, mas terá livramento condicional depois de passar um ano e quinze dias na prisão.

Algumas cenas depois, Ivan aparece com malas na sala de casa e se questiona sobre quanto tempo passará sem ver o próprio filho, que está sendo criado por Marco Aurélio. Ressalta que isso, para um pai, é pior que um ano preso. Raquel comenta:

- Doze meses, se ainda isso tivesse um sentido...
- Quem sabe não tem?
- Prenderam meia dúzia de pobres, os ricos continuaram impunes, eu vou acreditar que esse país tem jeito? Por que que cê tem que ser o bode expiatório? Por um delito mínimo, quando... tanta gente por aí, os próprios políticos, todo mundo, o povo...
- O povo? O povo votou a melhor nessas últimas eleições, eu acho que esse ano vai ser decisivo pra nós, Raquel. Eu tenho esperança sim (VALE Tudo, 1988 cap. 204).

Em 1988 ocorrera a primeira eleição após a promulgação da nova Constituição, onde milhões de brasileiros foram às urnas para eleger os prefeitos, vice-prefeitos e vereadores. Neste momento, também foram realizadas as eleições gerais no estado do Tocantins, criado em 5 de outubro daquele mesmo ano¹⁰⁵. No começo de 1989, já se tinha o vislumbre de eleições diretas para a presidência da república após 21 anos de Ditadura Militar e, ainda, mais 5 anos com um apoiador do regime no poder. O sentimento quanto ao Brasil agora muda e, enquanto Raquel mostra incredulidade e descrença no país mediante a desigualdade de aplicação da justiça, a fala

¹⁰⁵ Uma cronologia das eleições brasileiras, com suas respectivas legislações vigentes, pode ser encontrada no site do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), em < <https://www.tse.jus.br/eleicoes/historia/cronologia-das-eleicoes>>. Acesso em 06.04.2026.

de Ivan denota *esperança* para o futuro da nação. Essa inversão no entendimento dos personagens reforça a noção de Ivan como este ciclo exemplar, onde os autores se utilizam do personagem para enfatizar essa possibilidade de “fazer o certo”.

Apesar de *o povo* ser citado como fonte dessa esperança, que também se baseia nas eleições como exercício da democracia, nota-se uma fala vazia e que evoca “o povo” como algo abstrato. Ainda, reflete-se que na maior parte da trama são feitas críticas ao país e ao brasileiro, mas, quando se falam de expectativas para o futuro, a coletividade é evocada em tom de fé. Em seguida, Ivan fala que vai usar esse tempo para escrever um livro sobre a sua esperança, no que Raquel diz não se conformar com ele ter que pagar, “ser o único preso por um delito mínimo”. O personagem responde:

- Eu prefiro pensar que em vez de ser o único, eu vou ser o primeiro. Acho que um crime não é diferente do outro não, tem que acabar com isso, tem que dar um basta nesse clima aí. Sabe a palavra que eu mais odeio nesse mundo? É “careta”, porque aqui nesse país é careta você ser íntegro, é careta você ser honesto, é careta você não transgredir nenhuma lei, você não tentar levar vantagem em tudo (VALE Tudo, 1988 cap. 204).

Neste ponto, observa-se a projeção de Ivan como uma espécie de mártir que se ergue moralmente acima dos demais. Essa construção de oposição do personagem ao universo “tradicional” do país como um lugar corrupto alude à representação do que Esther Hamburger nomeia de “Brasil, país do futuro”. Neste contexto de transição política e transformação social ocorrido no final dos anos 80, as telenovelas de certa forma dialogaram com as perspectivas de futuro que disputavam o país (HAMBURGER, 2005). No universo ideológico brasileiro, que ganha seus representantes no universo ficcional de *Vale Tudo* (1988), o “caminho eleito” para a nação não fica nas mãos nem de Odete e nem de Afonso, mas sim de Ivan e Raquel. O casal principal da trama, assim, representa também os modelos de honestidade e regeneração prudentes para o futuro do país.

Raquel continua a afirmar que não se conforma, que, para ela, ele “molhou a mão” de um guarda de trânsito pra não pagar uma multa. Enquanto a personagem termina de falar, a cena se dissolve e mostra Ivan na frente da cadeia. Então, ele responde ao comentário feito pela amada “há países em que você não consegue molhar a mão de um guarda, Raquel, esse guarda não existe”. Afonso acompanha o casal e pergunta quanto ganha um guarda desses, no que Ivan argumenta “não é uma questão de progresso, não, Afonso, é uma questão de mentalidade. [...] Tô cansado de viver num país onde a gente tem que molhar a mão de um guarda, mas eu acho que tá todo mundo cansado de morar num país onde é natural molhar a mão de um guarda” (VALE Tudo, 1988 cap. 204). Ao terminar o diálogo, Raquel sorri, dá um beijo em Ivan e diz

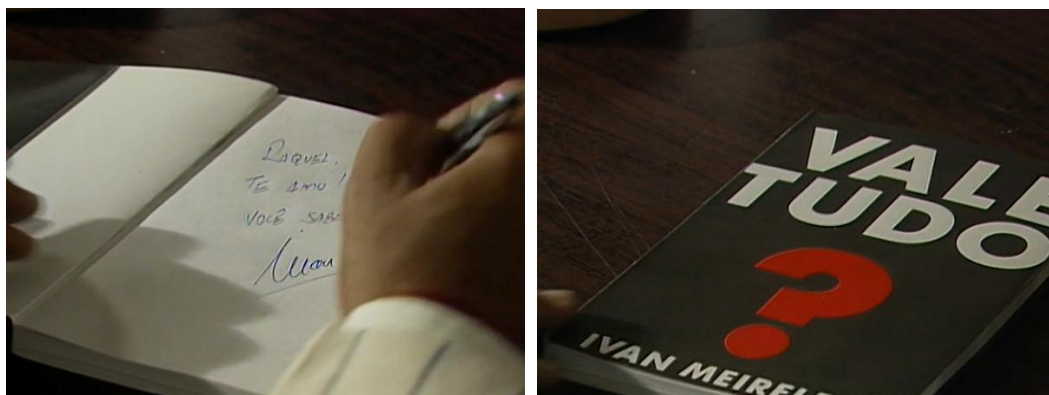
que o ama. Ele entra na penitenciária e a câmera foca nas expressões da personagem.

Se Ivan e Maria de Fátima podem ser comparados através da ambição para subir na vida, o mesmo não pode ser dito sobre o tratamento de Raquel em relação aos dois. Neste ponto da trama, Raquel chega a minimizar o delito cometido pelo amado, inclusive proferindo falas que diferem da habitual ingenuidade e credulidade demonstrada ao longo dos capítulos. Esta expressão de sentimentos contraditórios pode ser encarada a partir da sensação de impotência de Raquel diante do ocorrido, aludindo, ainda, a um sentimento de falência nacional (HAMBURGER, 2005). O Brasil e a Justiça, que outrora eram dignos da confiança da personagem, agora não parecem mais fazer sentido para Raquel, mas fazem para Ivan, que fica encarregado do discurso moral no final da trama.

Em uma transição temporal onde cenas de vários personagens são exibidas de forma a atualizar o telespectador do seu desfecho, mostra-se Ivan na cela em frente a uma máquina de escrever. Neste tempo, Raquel vai a uma exposição de pinturas de Helena Roitman, onde ressalta que Ivan também gosta do seu trabalho e comenta que ele será solto em seis meses. Após o tempo estipulado, o personagem sai da cadeia e agora pode-se acompanhar ele retomando sua vida. O ponto mais relevante desta reabilitação se dá na sala de reunião da TCA quando Afonso Roitman, agora presidente da empresa, fala que acontecerá a eleição do novo vice-presidente, cargo que estava sendo ocupado interinamente por William McPherson. Afonso propõe o nome de Ivan Meirelles, que está presente e fica surpreso com a indicação, chegando a perguntar se ele está louco. Afonso então responde: "Eu nunca tive tão lúcido. Com o apoio da diretoria durante esse ano todo, que você se retirou pra escrever seu livro, nós conseguimos superar a crise provocada pelo golpe do Marco Aurélio e você é a pessoa certa pra esse cargo" (VALE Tudo, 1988, cap. 204). Ivan é eleito como novo vice-presidente da TCA.

Após uma cena romântica onde Ivan diz ter comprado uma casa para viver com Raquel, ele aparece autografando um livro para ela (figura 16). Quando fecha a capa, revela o nome "Vale tudo?", retornando ao nome da própria trama (figura 17). Todos os personagens da trama estão presentes e circulam pelo ambiente exibindo o livro de Ivan.

Figuras 16 e 17 – Livro de Ivan Meirelles



Fonte: VALE Tudo, 1988-1989, disponível integralmente na plataforma *GloboPlay*, capítulo 204, em 44:16 e 44:18.

Dentro do domínio diegético, a pergunta feita pelo livro de Ivan parece interrogar o próprio personagem sobre sua trajetória e visão de mundo. Contudo, ao repetir o nome da telenovela, o título também interroga o telespectador acerca dos dilemas expostos da trama e suas próprias convicções, reforçando a pergunta implícita que percorre a obra: *vale a pena ser honesto no Brasil?* Ao dizer que o livro fala sobre a sua *esperança* de que, no futuro, o país seja diferente, reafirma que o problema são as pessoas que tentam “levar vantagem” nas pequenas e grandes atitudes, desde uma multa de trânsito até um político corrupto.

Ao refletir sobre a crítica de teto baixo feita ao longo da trama, onde desigualdades sociais e históricas são invisibilizadas no Brasil ficcional, encontra-se Ivan um encerramento ideal para o ciclo proposto pelos autores. Encarnando essa sequência completa da regeneração, onde erra cometendo o suborno, consegue “dar a volta por cima” e acaba como vice-diretor da companhia que, no primeiro capítulo, causou sua demissão, o personagem também exhibe os atributos necessários para o novo contexto nacional. Esse desfecho moral de Ivan torna-se emblemático no contexto da trama, pois representa também uma crítica dos autores ao conduzem a conclusão de que a esperança no Brasil está nele, na trajetória desse personagem que erra, mas se conserta também.

O final da década de 80, assim, torna-se ponto chave para entender a construção da democracia liberal e burguesa brasileira, refletindo sobre as etapas da transição democrática que iniciara sem prazo para terminar. Dentro da agenda proposta, a promulgação da Constituição era o penúltimo item a ser cumprido, restando apenas a eleição para a presidência da República que ocorreria entre novembro e dezembro de 1989 (FERREIRA; DELGADO, 2018). Neste sentido, *Vale Tudo* (1988) atravessa este momento crucial de reorganização do espaço nacional, exibindo uma trama que explora o cenário urbano através das classes altas e médias, onde se torna possível acompanhar a emergência de atores sociais diversos. Esther Hamburger reflete que:

Talvez a apropriação melodramática que *Vale Tudo* faz da política sugere que, no Brasil, as coisas não mudam. Em lugar de exaltar o ‘país

do futuro' construído em outras novelas, exibiu-se um Brasil enredado nas malhas repetitivas do melodrama (HAMBURGER, 2005, p. 117).

Ao contrastar essa consideração da pesquisadora com as reflexões propostas por Florestan Fernandes acerca da burguesia brasileira, reflete-se sobre como a telenovela evidencia as limitações da democracia em meio ao conjunto de transformações vivenciadas no Brasil. Ainda, avalia-se como a própria trama se torna um sintoma deste limite na crítica aos problemas nacionais, ao silenciar contradições históricas e intensificar a percepção da corrupção como grande mal que assola o país. Entre trabalho, ambição e conflitos familiares, debate-se sobre ascensão social em pleno contexto de redemocratização, onde a Nova República surge ainda sem rumo, mas instigando sentimentos conflitantes. Em meio a desconfianças, esperanças e embates entre individualismo e coletividade, a Rede Globo coloca dentro dos lares brasileiros as discussões propostas por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, que passam a interrogar os telespectadores e mobilizar o debate público.

Considerações finais

No Brasil, a telenovela desenvolveu-se de tal forma que passou a fazer parte da identidade cultural nacional, ressignificando a relação entre o telespectador e a televisão. A partir de 1970, o país experimenta um rápido avanço no número de aparelhos televisores e o aperfeiçoamento das tecnologias também impacta diretamente na qualidade das produções televisivas. As telenovelas abandonam antigas fórmulas vindas do rádio e do teatro e passam a lapidar o gênero trazendo narrativas que dialogam com a realidade vivida pelo público, ao passo que as emissoras buscam cada vez mais fortalecer esse vínculo.

Parte da costura desta ligação entre a obra e telespectadores se deve ao fato de que, no Brasil, ao longo do tempo, as telenovelas foram diluindo fronteiras entre o melodrama, matriz do gênero, o telejornal, os documentários e os programas de variedades diversas. Assim, a introdução de intervenções sociais e políticas nas tramas geram contradições advindas do caráter polissêmico dessas representações, na qual reside uma dificuldade em diferenciar, dentro de programas específicos, as supostas temáticas ideológicas (HAMBURGER, 2000). Desta maneira, a televisão realiza sua operação central, apontada por Eugênio Bucci, e oculta a si mesma como veículo que media a transmissão, fazendo com que pareça que o telespectador está diante da própria realidade.

Nesta trajetória da televisão em solo brasileiro, a Rede Globo representa um fator fundamental no fortalecimento das relações entre TV e política. Estabelecendo profundas relações com a ditadura militar, a família Marinho utiliza do seu poderio midiático para legitimar o regime, em troca da obtenção de concessões e espaço privilegiado dentro do cenário televisivo nacional. A emissora, então uma das principais vozes a defender abertamente o autoritarismo brasileiro, também se torna responsável por solidificar o formato de telenovelas que fora exportado para o resto do mundo. Com o fim do regime, a Globo precisa adaptar a sua dinâmica e as suas narrativas para os novos tempos democráticos sem, contudo, perder a audiência e o lugar de destaque ocupado no horário nobre.

Ao questionar o telespectador e os seus próprios personagens se *vale a pena ser honesto no Brasil*, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères transformaram *Vale Tudo* (1988) no retrato de um país recém-saído de uma ditadura militar, onde a tradição autoritária encontrava as expectativas para uma democracia que, em pouco tempo, descobrira-se limitada. Com a mudança de regime, a dominação burguesa no Brasil apropriava-se do novo jogo político para continuar a fortalecer o seu poderio, agora com ferramentas democráticas. Evidencia-se que a novela não é espelho da realidade, mas que o Brasil ficcional representado na telinha alimenta-se da existência do Brasil real, com personagens e acontecimentos que atuam a partir de

referenciais fornecidos pela própria trama brasileira vivida cotidianamente pelos cidadãos.

Neste sentido, ao retornar os questionamentos feitos no início do presente estudo, interroga-se em que medida a produção de *Vale Tudo* (1988) como fonte histórica pode auxiliar na compreensão do contexto de transição – e crise – política que o Brasil passava no final dos anos 80. Ao analisar criticamente o arco de desenvolvimento de personagens como Raquel Accioli ou Marco Aurélio, refletindo acerca de questões profundas da recente trajetória da democracia brasileira, torna-se possível compreender este momento de reorganização social e redemocratização política? Para isso, indaga-se também quais as potencialidades da utilização do audiovisual televisivo como objeto de pesquisa, bem como quais os cuidados necessários ao abordar este tipo de fonte.

Inicialmente, tinha-se a expectativa de que a trama pudesse refletir características das disputas políticas e sociais vigentes no período, contudo, a partir da investigação, percebeu-se que as críticas expostas refletiam um determinado tipo de lógica, liberal e burguesa, que não propunha saídas coletivas para os problemas nacionais. Optando por enfatizar caminhos e decisões individuais através da lógica *honestidade vs. desonestidade*, a narrativa omite as históricas desigualdades socioeconômicas brasileiras enquanto veicula um discurso meritocrático.

Para isso, o estudo concentrou-se na análise de personagens específicos, selecionados a partir de uma leitura de classes sociais, tendo em vista suas trajetórias de vida, comportamentos, ascensões econômicas e relações estabelecidas ao longo da trama. Durante a observação, essa perspectiva foi definida por entender que responderia de maneira mais apropriada aos questionamentos colocados no início da pesquisa. Assim, optou-se por aprofundar a percepção de como essas classes são representadas na trama, bem como suas semelhanças e discrepâncias com seus “equivalentes” no universo extradiegético. As inúmeras menções à crise econômica na trama são exemplos do estabelecimento de um diálogo entre a ficção televisiva e a realidade nacional, onde diferentes perspectivas são apresentadas e interagem com o repertório comum dos telespectadores. Enquanto para personagens como Bartolomeu, Aldeíde e Consuelo, integrantes da classe média baixa fictícia, a crise econômica que o país atravessa se coloca como necessidade de ater-se aos gastos, policiando o consumo de itens em sua residência, para uma parte do empresariado:

- “Um investimento desse porte, Afonso, eu acho que empresa nenhuma no Brasil, entendeu, com essa crise que tá acontecendo...”, Marco Aurélio questiona.
- “De braços cruzados, Marco Aurélio, sem o mínimo de ousadia empresarial, esse país não vai sair da crise não”, responde Afonso.
- “Pelo amor de Deus, vamos deixar as infelicidades pátrias pra depois,

agora vamos nos ater aos negócios da TCA”, diz Odete (VALE Tudo, 1988, cap. 170).

A crise econômica vivenciada no final dos anos 80 é herdada da Ditadura Militar, fato omitido na trama. Com a transição política e o estabelecimento de uma democracia burguesa liberal, a “ousadia empresarial” é apresentada como solução para o país e seus cidadãos, saída que encontra visibilidade na trajetória de Raquel Accioli, a ex vendedora de sanduíches na praia que com “honestidade e criatividade” consegue ascender socialmente e tornar-se empresária.

Ao contrastar as alternativas propostas na narrativa com leituras críticas acerca do contexto histórico, em especial a partir das perspectivas de Marcos Napolitano, Florestan Fernandes e Jorge Ferreira, foi possível estabelecer diálogos entre ficção e realidade, situando *Vale Tudo* (1988) em um Brasil que passava por profundas transformações políticas e sociais. Refletindo sobre contexto de produção e veiculação da trama, foi possível também perceber as múltiplas mediações que disputavam espaço na construção da telenovela. Para além da Rede Globo e das suas influências ideológicas, reconhecer as predileções dos autores e das suas formas de contar histórias auxiliou no processo de percepção da trama através das suas características internas, com seus conflitos e intencionalidades.

A metodologia utilizada, ou seja, de produzir as fichas de decupagem como guias para acessar a telenovela e, assim, conseguir ter uma visão detalhada da obra, mostrou-se eficaz na medida em que também foi sendo aperfeiçoada. No processo de escrita, alguns capítulos precisaram ser reassistidos, acrescentando novas perspectivas às fichas já produzidas. Ainda, a análise das fichas permitiu que alguns detalhes não passassem despercebidos em meio aos grandes acontecimentos, auxiliando em uma visão mais robusta sobre cada personagem ou arco narrativo. Esse é o caso de diversos diálogos mencionados no decorrer do texto, como por exemplo no capítulo 5, onde se descobre que Ivan Meirelles cometeu boca de urna, ou no capítulo 34, onde Solange Duprat chama Odete Roitman de *fascista*.

A atenção aos detalhes, aqui, cumpre o papel de perceber o produto telenovela como rico em camadas, atentando para o fato de que as subtramas, as falas, os figurinos, as expressões e os detalhes da individualidade dos personagens importam tanto quanto a trama central. Como uma pesquisa situada no campo da História Cultural, tendo como referência as teorias de Roger Chartier, compreende-se *Vale Tudo* (1988) como obra que (re)organiza sentidos, sentimentos e percepções acerca do mundo social. Desta forma, a atenção às representações e práticas propostas na telenovela têm como pano de fundo o Brasil no final dos anos 80. Se no primeiro capítulo Aldeide aparece afirmando que seu salário não dá para comprar papel higiênico e sabonete, enquanto Eunice diz que no Brasil não se pode confiar nem na etiqueta das roupas,

compreende-se tais referências façam sentido em um país que vive uma profunda crise econômica, marcado também por uma descrença em seu futuro.

Ainda, ao estabelecer vínculos com a área da Comunicação Social, especialmente através das proposições de Jesús Martín-Barbero, tornou-se possível estudar a telenovela a partir de uma perspectiva latino-americana, percebendo como cotidianidade familiar, temporalidade social e a competência cultural se relacionam na trama. Tempo e espaço, mediações fundamentais para a análise de *Vale Tudo* (1988), misturaram-se com as lógicas de produção da trama, matrizes culturais e a reflexão acerca do formato industrial do produto novela. O Mapa das Mediações Comunicativas da Cultura (1998) sempre esteve em vista, encarando a novela como uma fonte que possibilita múltiplas abordagens.

A produção de *Vale Tudo* (1988) enquanto fonte histórica auxilia na compreensão de um período da trajetória sociocultural do país que necessita de uma investigação aprofundada. Para isso, entende-se a televisão a partir das mediações que a cercam, tomando a telenovela como participante ativa nos debates sobre os rumos da Nova República. A opção por situar o estudo dentro do campo da História Cultural, em diálogo com autores que analisam as relações entre política e arte, tem por objetivo compreender como o discurso (re)produzido pela trama está em íntima relação com um projeto político e econômico pretendido pelas elites. Desta forma, entende-se que os sentidos produzidos pela telenovela não são abstratos - e nem únicos, sendo passíveis de diferentes interpretações pelos telespectadores que se relacionam com a obra.

Em comemoração aos 60 anos da emissora, em 2025 a Rede Globo apresentou um *remake* da trama. Adaptada por Manuela Dias, a obra contou com um enredo híbrido que mistura grande parte dos mesmos personagens da obra original, mas também inclui novos atores, contextos e tramas paralelas. Ajustada para a nova conjuntura social e política brasileira, a produção influenciou debates na mídia e comparações com o original, fato que reacendeu e atualizou o debate proposto por Gilberto, Aguinaldo e Leonor em 1988. Afinal de contas, *vale a pena ser honesto no Brasil?*

Fontes

VALE Tudo [Telenovela]. Criação e roteiro: Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Direção-geral: Dennis Carvalho. Brasil: Rede Globo, 1988-1989, 204 capítulos. Disponibilizada integralmente na plataforma de streaming *GloboPlay*. Acesso em: 21. 04. 2025.

PROCESSO de censura prévia à telenovela Vale Tudo (1988). Fundo documental da Divisão de Censura e Diversões Públicas - DCDP, sob a guarda do Arquivo Nacional (Superintendência Regional de Brasília - DF).

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER; M. O Iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARBEX JÚNIOR, J. Rede Globo: Teledramaturgia e poder sob a ditadura. *Nhengatu - Revista iberoamericana para Comunicação e Cultura contra-hegemônica*, São Paulo, v. 2 n. 3, 2017.

BARROS FILHO, E. A. O verde oliva na TV: o advento da televisão em cores pelo regime militar no Brasil. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 13, n. 32, 2021.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vl. 1. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRASIL. Intérprete: Gal Costa. Compositores: Cazuza. In: Série Aplauso - Gal Costa. Intérprete: Gal Costa. Sony Music Entertainment Brasil Ltda, 1996. 1 CD, faixa 14.

BUCCI, E.; KEHL, M. R. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUSETTO, A. “Em busca da caixa mágica: o Estado Novo e a televisão”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, no. 54, jul./dez., 2007.

BUSETTO, A (org.) *História plugada e antenada: estudos históricos sobre mídias eletrônicas no Brasil*. Curitiba, PR: Appris Editora, 2017.

BUSETTO, A. Sintonia com o contemporâneo: A TV como objeto e fonte da História. In: BEIRED, J. L. B.; BARBOSA, C. A. S. (Org.). *Política e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

BUSETTO, A. Sem aviões da Panair e imagens da TV Excelsior no ar: um episódio sobre a relação regime militar e televisão. In: KUSHNIR, B. (org.). *Maços Na Gaveta: Reflexões Sobre Mídia*. Niterói: EdUFF, 2009.

BUSETTO, A. Vale a pena ver de novo - organização e acesso a arquivos televisivos na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História (São Paulo)*, Universidade Estadual Paulista, v. 33, n. 2, p. 380-407, dez. 2014.

BORELLI, S.; ORTIZ, R.; RAMOS, J. M. *Telenovela: História e Produção*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CÂNDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D.; GOMES, P. *A personagem de ficção*. Boletim Nº 284. Teoria Literária e Literatura Comparada Nº2. São Paulo: FFCLUSP, 1964.

CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. (Orgs.) *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

CHARTIER, R. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, R. *A história cultural entre práticas e representações*. Tradução: Maria M. Galhardo. 2. ed. Lisboa: DIFEL - Difusão Editorial, 2002.

DEO, A. Uma transição à *long terme*: a institucionalização da autarquia burguesa no Brasil. In: PINHEIRO, M. (org.) *Ditadura: o que resta da transição*. São Paulo: Boitempo, 2014.

FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5 ed. São Paulo: Editora Globo, 2006.

FERNANDES, F. *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

FERNANDES, F. *Que tipo de República?* 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

FERREIRA, J.; DELGADO, L.. (orgs). *O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016: Quinta República (1985-2016)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FILHO, D. *O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

FREIRE FILHO, J. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. *Contracampo*, Niterói, v. 10-11, p. 201-218, jan./abr. 2004.

GARCIA, E. G. *Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Rede Globo entre 1969 e 1979*. Tese (Doutorado em História). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2022.

HAMBURGER, E.; BUCCI, E. (org.). *A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HAMBURGER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, F.; SCHWARCZ, L. M. (eds.). *História da vida privada no Brasil – contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HAMBURGER, E. *O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNIOR, R. A. Um papel histórico para a teleficção: a minissérie Anos rebeldes e a cultura histórica brasileira dos anos 1980. *História da Historiografia: International Journal of Theory*

and *History of Historiography*, Ouro Preto, v. 9, n. 20, 2016. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/978>>. Acesso em: 17.04.2026.

KEHL, M. R. Politicamente correto. *Revista Teoria e Debate*, edição 18, mai/jun/jul e 1992. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1992/06/02/politicamente-correto/>. Acesso em 17.04.2026.

KORNIS, M. A. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 38, n. 36, p. 173, 22 dez. 2011.

KORNIS, M. A. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LOPES, M. I. V. A teoria barberiana da comunicação. *MATRIZES*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, jan./abr. 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MOTTA, R. P. S. *Passados Presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2021.

NAPOLITANO, M. 1964: *História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2024.

NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira: Utopia e massificação (1950- 1980)*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2023.

NAPOLITANO, M. O protesto de rua nos anos oitenta e a crise do Regime Militar. *Revista de Sociologia e Política*, Paraná, n. 04-05, p. 161-174, 1995.

NÉIA, L. M. *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultura da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

O'DONELL, G. Democracia Delegativa? *Revista Novos Estudos CEBRAP*, Nº 31, p. 25-40, outubro 1991.

OLIVEIRA, W. A. Entrevista Wellington Amarante Oliveira. [Entrevista cedida a] Carla Drielly dos Santos Teixeira. *Temporalidades - Revista de História*, Belo Horizonte, v. 12 n. 3, p. 1031-1043, set/dez, 2020.

OLIVEIRA, W. A. No ar o Telecurso 2º Grau: ensino pela TV e legitimação política da Rede Globo durante a ditadura militar (1978–1981). *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 10, n. 1, p. 393 – 418, jan.-jul., 2017.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAUS, M. *O espetáculo contemporâneo: a ficção seriada audiovisual e sua circulação (Brasil, México, Turquia)*. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

RIBEIRO, A. P.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (orgs). História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TEIXEIRA, C. D. S. Entre votos e concessões: o telejornal Diário da Constituinte e o tema da comunicação social em 1987. *Revista Brasileira de História da Mídia*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 219-237, jan./jun. 2022.

TURIN, R. País do futuro? Conflitos de tempos e historicidade no Brasil contemporâneo. *Estudos Avançados*, 36 (105), p.85-104, 2022.

XEXÉO, A.; STYCER, M. *Gilberto Braga: o Balzac da Globo: vida e obra do autor que revolucionou as novelas brasileiras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2024.

WEBER, M. H.; SOUZA, M. Dramatizações da política na telenovela brasileira. In: GOMES, I. M. (org.). *Televisão e Realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1048/1/Televis%C3%A3o%20e%20Realidade.pdf>. Acesso em 29.03.2025.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUCMinas, 2016.