



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO



MATHEUS RAMOS DE CAMARGOS DA SILVA

**TRÊS DESEJOS, DOIS BRASIS: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DAS
PROTAGONISTAS NAS DUAS VERSÕES DE VALE TUDO (1988 E 2025)**

MONOGRAFIA

MARIANA, MG

2026

MATHEUS RAMOS DE CAMARGOS DA SILVA

**TRÊS DESEJOS, DOIS BRASIS: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DAS
PROTAGONISTAS NAS DUAS VERSÕES DE VALE TUDO (1988 E 2025)**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração

MARIANA, MG

2026

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S586t Silva, Matheus Ramos De Camargos Da.
Três desejos, dois Brasis [manuscrito]: uma análise da representação
das protagonistas nas duas versões de Vale Tudo (1988 e 2025). /
Matheus Ramos De Camargos Da Silva. - 2026.
96 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Vale Tudo (Novela de televisão). 2. Desejo. 3. Personagens de
televisão. 4. Telenovelas - Brasil - História e crítica. I. Coração, Cláudio
Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 7.097(81)

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa - CRB6 1407



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Matheus Ramos de Camargos da Silva

Três Desejos, Dois Brasis: Uma Análise Da Representação Das Protagonistas Nas Duas Versões De Vale Tudo (1988 E 2025)

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo

Aprovada em 30 de Julho de 2026

Membros da banca

Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Hila Rodrigues - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Mariana Barbosa Gonçalves - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Cláudio Rodrigues Coração, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 04/08/2026



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Rodrigues Coracao, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/08/2026, às 09:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1151780** e o código CRC **62C29D20**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.008699/2026-91

SEI nº 1151780

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: (31)3558-2275 - www.ufop.br

Dedico este trabalho à minha avó Eunice
e às minhas tias Nilda e Neide (*in memoriam*):
minhas primeiras companheiras de telenovela,
que me ensinaram que dentro daquela tela
cabia o mundo inteiro.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não existiria se não fosse por ela, dona Nicinha para os mais próximos e, para mim, uma das pessoas mais importantes da minha vida. Foi com ela que aprendi a gostar de televisão e a entender que telenovela era muito mais que distração: os folhetins melodramáticos contavam histórias, muitas histórias que coexistiam fora da ficção. Muito obrigado, vovó, por existir e por ter me dado, com seu jeito único, tanto amor e cuidado. Esta pesquisa nasceu das tantas tardes que passei sob seus olhos e suas asas, diante da televisão sintonizada na programação vespertina do SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), que exibia as novelas mexicanas, cheias de romances e de muito choro. Você não perdia um capítulo e, capítulo a capítulo, foi me ensinando a gostar do gênero também. E ali estava, sem que eu soubesse, o que um dia se tornaria meu objeto de estudo: as telenovelas. Talvez você nunca tenha imaginado que aquelas tardes me acompanhariam até a universidade. Eu também não. O que sei é o quanto te amo, e um trabalho de conclusão de curso dedicado à telenovela diz muito sobre isso. Há algo seu nisso. Há muito seu em mim. Por isso, meus primeiros agradecimentos vão para você, vozinha, com todo o meu amor e gratidão pela mulher que você é, pelo carinho de sempre e por ter feito da sua presença um dos lugares mais bonitos da minha vida.

E, se foi a minha avó quem me ensinou a ver o mundo pela tela da TV, foi a minha mãe quem nunca me impediu de desviar os olhos dela. Paty, tudo o que eu escrever aqui será pouco diante da gratidão que sinto por te ter como mãe. Obrigado por tantas vezes fazer do impossível o possível para me ver feliz e realizado. Obrigado por ter me gestado e, do seu jeito, cuidar tão bem de mim desde criança, ensinando, muitas vezes, sem dizer uma palavra sequer, que força também pode ser terna. Para além do vínculo entre mãe e filho, somos cúmplices um do outro: existe entre nós uma amizade feita de confiança, de zelo e, às vezes, de algumas implicâncias, mas arrisco dizer que essas implicâncias são sinônimos de amor. Obrigado, mamãe, por acolher as minhas escolhas, mesmo quando não eram as melhores, e por permanecer ao meu lado na hora de lidar com as consequências. Durante estes anos de graduação, foi você quem ouviu, com paciência, as minhas reclamações que pareciam não ter fim, os cansaços e as dúvidas; nos momentos em que eu queria apressar o tempo, era você quem me lembrava de confiar no processo. Você acreditou em mim quando os meus sonhos ainda eram apenas possibilidades e nunca mediu esforços para me ajudar a torná-los reais. Você é o meu maior exemplo; foi com você que aprendi, desde cedo, o valor da educação e a acreditar que ela poderia me levar a lugares que um dia pareciam tão distantes. Por isso, esta

vitória também é sua. Das poucas certezas que tenho, há uma que não admite nem mesmo um resquício de dúvida: sem a sua presença, a minha vida se torna impronunciável. Eu te amo eternamente, mamis.

Não menos importante, e aqui eu precisaria de letras ainda maiores que as garrafais, não poderia deixar de agradecer ao Cláudio Coração. Talvez ele não saiba, mas foi, para mim, muito mais que um professor: tornou-se uma inspiração. Desde a primeira aula que tive com ele, no segundo semestre da graduação, percebi que gostar do Cláudio era fácil demais: um ser de alma leve, de intelecto sem tamanho e de uma humanidade que todo mundo deveria ter a sorte de conhecer. Coração, muito obrigado por ser o cara das ideias mais malucas que já conheci, aquelas que me faziam viajar em todas as aulas, em especial nas de Telenovela e de Jornalismo Cultural. Foi a partir delas que aprendi a olhar o jornalismo de outra maneira: para além das redações e das manchetes, existe um jornalismo que pulsa na cultura pop, nas telas, nas canções e nas histórias que atravessam o cotidiano. Obrigado por embarcar comigo nessa diversão que foi analisar uma telenovela e por me orientar de um jeito que me fez sentir livre para ser quem eu sou; agradeço demais por nunca me podar e por me incentivar, em todas as nossas conversas, a continuar sendo o que eu sei ser. É clichê, mas merece ser dito: todo mundo deveria ter pelo menos um dia de aula com o Cláudio Coração.

O mesmo vale para Hila Rodrigues. Nunca vou compreender onde cabe tanto afeto e ternura naquela pequenez de imensidão. Hila, para mim, pulsa amor de mãe. Muito além de professora e orientadora do projeto de extensão Lugar Desenhado, tornou-se uma das presenças mais valiosas da minha trajetória acadêmica, dentro e fora da universidade. Foi também no segundo período da graduação que a conheci. Encantei-me logo de início e, desde então, nunca mais lhe dei sossego. Hilazinha, como gosto de chamá-la, é sinônimo de bondade, cuidado, calma e carinho. Ao longo desses anos de convivência, Hila me ensinou lições sobre o que significa ser humano, no sentido mais literal possível, que levarei comigo para sempre. Muitas vezes brinco dizendo que ela é a minha figura materna em Mariana. Olhando bem, talvez essa comparação não seja apenas uma brincadeira. Ela me inspira como profissional, e a identificação e o carinho genuínos que sinto por ela, somados à calma e à educação com que sempre me tratou e a tudo o que fez por mim e por este estudo, fazem nascer em mim uma admiração que, de alguma forma, se aproxima daquela que um filho sente por uma mãe. A você, Hilazinha, agradeço, primeiro, pela paciência que sempre teve comigo; depois, pelas contribuições a esta pesquisa, das sugestões valiosas que ajudaram este trabalho a encontrar o próprio rumo. De algum modo, você também habita a essência destas páginas. Que privilégio foi ter Cláudio e Hila como professores. E que privilégio é tê-los por

perto, acompanhando e orientando este trabalho. Belchior diria que sou um sujeito de sorte e, desta vez, ele estaria completamente certo.

Quando cheguei a Mariana, eu já conhecia a experiência de morar longe de casa, mas nunca havia morado sozinho. Era uma realidade nova, desafiadora, mas em nenhum momento me faltou apoio. Por mais que eu goste de estar sozinho, não suporto ser sozinho. E foi assim que descobri, mesmo à distância, que o afeto e o cuidado sempre encontram suas próprias rotas, se reinventam, mas não deixam de permanecer. Por graça divina, nunca me senti sozinho e nem fiquei desamparado pelos caminhos que escolhi trilhar, pois sempre existiram vocês, que, mesmo a quilômetros de distância, uns mais, outros menos, encontraram maneiras de permanecer presente. A vocês, que se mantiveram e apoiaram meus sonhos quando a caminhada se tornou mais pesada, que me fizeram sentir amado e se tornaram um porto seguro para onde eu sabia que poderia voltar, deixo registrado a minha gratidão sem medida. Enquanto escrevo, muitas lembranças me atravessam, e é difícil não me emocionar ao perceber quantas formas de cuidado a vida pode assumir. Em alguns momentos, ele vinha nas longas chamadas de vídeo ou de áudio; em outros, cinco minutinhos já bastavam para colocar as novidades em dia. Havia também aquelas conversas que iam além das atualizações da rotina e das fofocas: conversas mais sérias, que ajudavam a acalmar a ansiedade e, muitas vezes, me devolveram a confiança que eu mesmo havia perdido. O cuidado também chegava, muitas vezes, pelas mensagens de carinho no *WhatsApp*, pelas marmitas com as minhas comidas preferidas, que atravessaram quilômetros para me fazer sentir um pouco do gostinho de “casa”, pelas visitas inesperadas que revigoravam os ânimos, nas orações feitas pela minha proteção e, a cada retorno para Corinto, no colo sempre aberto para me receber. Tenho muita sorte por não me faltarem motivos para agradecer a vocês, que tantas vezes me ajudaram a me manter de pé: Vô Fernando, tia Mônica, tia Shirley, tia Simony, Renata, Isabela Geovana, Morgana Gabriela, Gabriel, tio Joel, tia Ivanilde, Jeane, Maria Cecília, Maria Cleonice, Newton, Maria Luíza, José Otávio, Isadora, Afonso, Pautília e Damiane. Talvez vocês nem imaginem, mas foram e são parte fundamental da minha vida: não só pela força que me deram para realizar, até então, o maior sonho da minha vida, mas também pelo simples prazer de dividir a vida com vocês. Sem essa presença muita coisa perderia o sentido.

Aos amigos que fiz ao longo dessa jornada, agradeço por terem sido mais que presença, por terem sido essência. Acredito que nenhum encontro seja coincidência; é propósito. Obrigado por terem cruzado meu caminho em um dos momentos em que eu mais me descobri enquanto ser humano. Vocês fizeram parte disso, e isso não tem preço. Começo agradecendo à Ana Carolina, à Jade, à Maria Fernanda, à Letícia, à Maria Celeste, ao Pedro,

ao Hiago, à Cecília, à Luíza, ao Cleverton e ao Luiz Guilherme. Há quem diga que a vida te presenteia com pessoas especiais, e eu acredito nisso também. Mas prefiro ir além: de todas as pessoas especiais que cruzaram meu caminho durante esse período, foram vocês que me deram vida. Obrigado a cada um que participou desses últimos anos do Matheus. Obrigado pelas palavras de afeto, pelos incentivos, pelo ombro amigo, pelos abraços e pelas trocas sinceras. Sempre digo que escolho bem as pessoas com quem quero dividir a vida, e vocês sempre souberam disso. Apesar do meu jeitinho “bicho-do-mato” de ser, sempre quis vocês por perto. Obrigado por não desistirem de mim e por participarem das memórias mais especiais que levarei comigo para sempre dos meus anos de universitário.

À UFOP, agradeço por ter sido muito mais do que uma instituição: foi uma casa. Uma casa que me ofereceu educação de qualidade e me formou não apenas como profissional, mas sobretudo como gente/humano. Aos professores com quem tive o privilégio de aprender, meus mais sinceros agradecimentos. Aos funcionários do ICSA, em especial aos terceirizados, que muitas vezes passam despercebidos, mas cuja presença sustenta o nosso dia a dia: só quem mora longe de casa e da família entende o poder transformador de uma conversa acolhedora, e nisso eles nunca deixaram faltar. A Aninha sabe disso melhor que ninguém – passar pela “casinha” sem parar para atualizar as fofocas e “bater um dedo de prosa” era simplesmente impossível.

Em tempos em que a educação volta a ser valorizada, não poderia deixar de agradecer ao Ministério da Educação e ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva por recolocarem a educação no centro das prioridades do país. Os anos de obscurantismo do governo anterior deixaram marcas profundas, e ver o Estado retomar seus investimentos na educação pública é, antes de tudo, um ato de reparação. Estar me formando em uma gestão que compreende o poder transformador da educação é um orgulho que não cabe em palavras. Faço parte dessa história, e sou imensamente grato por isso. Viva a democracia!

Agradeço também àqueles que torceram em silêncio e desejaram não apenas o meu sucesso, mas também o meu bem e a minha felicidade, mesmo sem nunca me dizerem. A vocês, deixo meu carinho e minha gratidão sincera. E, na eventualidade de ter deixado de mencionar alguém importante ao longo da minha trajetória acadêmica, por algum lapso de memória, o que não é raro me acontecer, peço que não interprete essa ausência como falta de importância. Se você se reconhece como parte desta caminhada e sabe que, de alguma forma, esteve comigo, considere-se igualmente agradecido e homenageado.

Por fim, aos meus anjos da guarda, deixo a minha gratidão por toda a proteção e por cada luz colocada em meu caminho ao longo da vida, em especial nestes últimos cinco anos.

Acredito numa força que não se vê, mas se sente, e foi ela que me sustentou quando as minhas próprias forças já não bastavam. Obrigado, meus protetores, por me guardarem nos passos incertos, por regerem meus caminhos com cuidado, por governarem meus impulsos quando me faltava direção e por iluminarem aquilo que, sozinho, eu não conseguia enxergar. Se cheguei até aqui, é porque sempre houve quem zelasse por mim. Sigo adiante com a serena certeza de ter sido, em cada passo, profundamente abençoado.

Um dia, aprendi com o sábio geraizeiro Guimarães Rosa que "a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem". Pensando bem, foram exatamente assim os meus anos de faculdade: uma sucessão de ilusões e desilusões, de amores e amargores, mas sem jamais deixar a peteca cair. Segui meu caminho encontrando, de um jeito ou de outro, forças para ir adiante, na certeza de que sempre haverá um amanhã. Hoje, ao olhar para trás, percebo que cada um desses cinco anos na UFOP me trouxe um ensinamento. Algumas lições vieram daquilo que deu certo; outras, do que precisei rever, das esperas e das travessias que enfrentei enquanto me formava como ser humano, em toda a sua complexidade. Nem sempre tive essa clareza enquanto as vivia, mas agora entendo que até os dias mais despretensiosos deixaram as suas marcas em mim. Por isso, para encerrar, deixo aqui o agradecimento mais difícil de se escrever: obrigado, Matheus Camargos, por não ter desistido. Obrigado pela coragem que, no fim das contas, era tudo o que a vida estava me pedindo. Valeu a pena.

[...]

*Viver é ser
onde se está
vindo donde se vem
e indo até ao que será.*

*Estamos e iremos
até àquilo que seremos.*

Mário Henrique Leiria

RESUMO

Este trabalho analisa comparativamente as duas versões da telenovela *Vale Tudo* (1988 e 2025), da Rede Globo, investigando como se transformam as representações dos desejos de três personagens centrais: Odete Roitman, Maria de Fátima e Raquel Acioli. Partindo da pergunta que sintetizou o projeto original, "vale a pena ser honesto no Brasil?", a pesquisa examina de que modo cada versão constrói, em seu universo moral, os comportamentos que podem ser legitimados, condenados ou desejados. O referencial teórico articula a teoria da representação de Stuart Hall, em sua abordagem construcionista, e a perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero, que compreende o melodrama como matriz cultural da ficção televisiva latino-americana, além das contribuições de Maria Immacolata Vassallo de Lopes sobre a telenovela como narrativa da nação. O desejo é operacionalizado em sua dimensão dramático-discursiva: aquilo que cada personagem quer, enuncia e persegue, conforme organizado pelo texto televisivo. A metodologia consiste na análise comparativa de cenas selecionadas das duas versões, organizadas por personagem. Os resultados indicam uma atualização assimétrica dos desejos: o *remake* intensifica aqueles passíveis de conversão em imagem e circulação, como o desejo de Odete de ser desejada e o de Maria de Fátima de ser vista, enquanto contrai o espaço de demonstração ética que sustentava a trajetória de Raquel. Conclui-se que a comparação revela um deslocamento da ética ao espetáculo: os dilemas morais não desaparecem da narrativa, mas passam a ser selecionados conforme sua aptidão para a espetacularização.

Palavras-chave: *Vale Tudo*. Representação. Telenovela brasileira. *Remake*. Desejo.

ABSTRACT

This study comparatively analyzes the two versions of the telenovela *Vale Tudo* (1988 and 2025), produced by Rede Globo, investigating how the representations of the desires of three central characters are transformed: Odete Roitman, Maria de Fátima, and Raquel Acioli. Starting from the question that synthesized the original project, "is it worth being honest in Brazil?", the research examines how each version constructs, within its moral universe, the behaviors that can be legitimized, condemned, or desired. The theoretical framework articulates Stuart Hall's theory of representation, in its constructionist approach, and Jesús Martín-Barbero's perspective of mediations, which understands melodrama as a cultural matrix of Latin American television fiction, alongside Maria Immacolata Vassallo de Lopes's contributions on the telenovela as a narrative of the nation. Desire is operationalized in its dramaturgical-discursive dimension: what each character wants, enunciates, and pursues, as organized by the television text. The methodology consists of the comparative analysis of selected scenes from both versions, organized by character. The results indicate an asymmetrical updating of desires: the remake intensifies those that can be converted into image and circulation, such as Odete's desire to be desired and Maria de Fátima's desire to be seen, while contracting the space of ethical demonstration that sustained Raquel's trajectory. The comparison thus reveals a shift from ethics to spectacle: moral dilemmas do not disappear from the narrative, but come to be selected according to their suitability for spectacularization.

Keywords: *Vale Tudo*. Representation. Brazilian *telenovela*. Remake. Desire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - <i>Vale Tudo</i> abordava a inversão de valores no Brasil no final dos anos 1980.....	39
FIGURA 2 - Cena de <i>Vale Tudo</i> ajuda mulheres a conhecerem seus direitos.....	43
FIGURA 3 - A íntegra Raquel e a jovem inescrupulosa Maria de Fátima.....	51
FIGURA 4 - Conflitos, reviravoltas e segredos à flor da pele em uma obra atemporal.....	59
VÍDEO 1 - Zezé é associada à figura da empregada doméstica e caracterizada como uma pessoa intrometida.....	62
FIGURA 5 - Raquel Acioli (2025) é guia turística em Foz do Iguaçu.....	63
FIGURA 6 - Helena Roitman busca ajuda no grupo de Alcoólicos Anônimos.....	68
VÍDEO 2 - Lucimar aprende a entrar no aplicativo da Defensoria Pública.....	69
FIGURA 7 - "Au revoir, Brasil! Odete Roitman sempre volta".....	70
FIGURA 8 - Viúvo de Gilberto Braga critica <i>remake</i> escrito por Manuela Dias.....	73
FIGURA 9 - Personagens de Maria de Fátima, Odete e Raquel Acioli em 1988 e em 2025..	74
FIGURA 10 - Odete Roitman (1988): a matriarca amoral do império dos Roitman.....	77
FIGURA 11 - Odete Roitman (2025) sensual e provocativa.....	79
FIGURA 12 - Maria de Fátima (1988) realiza seu desejo de casar com um homem rico.....	81
FIGURA 13 - Maria de Fátima (2025) mostra insatisfação com a vida que leva em Foz do Iguaçu.....	83
FIGURA 14 - Fátima (2025) em comunicação com os “fatymores”.....	85
FIGURA 15 - Raquel (1988) no escritório da Paladar.....	86
FIGURA 16 - Raquel (2025) vende sanduíches na praia.....	87
FIGURA 17 - Colunista do O Globo, resolveu dar nota zero para o desaparecimento de Raquel em <i>remake</i> de <i>Vale Tudo</i>	89

SUMÁRIO

A VIDA MEDIADA PELA TV: MEMÓRIAS E CAMINHOS DE UM TELESPECTADOR/PESQUISADOR.....	16
1 A CENTRALIDADE DA TELENOVELA NA CULTURA BRASILEIRA	21
1.1 Realismo narrativo e crítica social na teledramaturgia da Rede Globo.....	35
2 REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE: O BRASIL COMO NARRATIVA NAS NOVELAS GLOBAIS.....	45
2.1 A telenovela como sistema de representação a partir do roteiro de <i>Vale Tudo</i>	52
2.2 Memória e nostalgia em torno do <i>remake</i> de <i>Vale Tudo</i>	58
3 DA ÉTICA AO ESPETÁCULO.....	66
3.1 Vale tudo em um <i>remake</i> ?.....	70
3.2 Raquel, Maria de Fátima e Odete Roitman: três desejos em duas versões.....	74
3.2.1 O desejo de poder: para além da imoralidade impune, o desejo de ser desejada.....	76
3.2.2 O desejo de ascensão: do matrimônio à pose.....	80
3.2.3 O desejo de decência: da vitória plena à luta pelo reconhecimento.....	85
NÃO SE PODE MUDAR OS FATOS, MAS PODE-SE MUDAR AS NARRATIVAS: REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE EM DISPUTA.....	90
REFERÊNCIAS.....	96

A VIDA MEDIADA PELA TV: MEMÓRIAS E CAMINHOS DE UM TELESPECTADOR/PESQUISADOR

A televisão foi minha maior companhia na infância e, assim como para milhões de brasileiros, também me educou para o mundo. Antes mesmo de entender as horas no relógio, eu já sabia ligar a TV e organizava meu dia pela programação: o fim do Sítio do Picapau Amarelo ditava a hora de fazer o dever de casa, enquanto o encerramento do Chaves sinalizava que já era hora de ir para a escola. Fui uma criança dos primeiros anos dos anos 2000, e foi assistindo aos desenhos da extinta TV Globinho e do Bom Dia & Cia que desenvolvi minhas primeiras percepções sobre comportamento. Esses programas despertaram curiosidades, afetos e modos de ser que ainda me acompanham. Mais tarde, vieram as novelas.

Aos sete anos, passei a estudar no turno da manhã. Como meus pais trabalhavam, minhas tardes eram vividas sob o cuidado da minha avó materna, minha novejira preferida, mais conhecida como dona Nicinha. Foi com ela que mergulhei no universo do folhetim. Juntos, durante as tardes, acompanhamos muitas tramas mexicanas exibidas pelo SBT e, ao final da tarde, chegava o momento de irmos para a casa das minhas tias Neide e Nilda, irmãs da minha avó, para assistirmos as novelas das 18h e das 19h da Globo, que exigiam quase uma atenção absoluta – era proibido conversar, só podia abrir a boca no comercial. Cresci nesse ambiente, e esse hábito acabou me acompanhando ao longo da vida.

Com isso, a telenovela assumiu um papel central na minha formação, despertando o interesse não apenas pelas narrativas, mas pelos bastidores e, em especial, pelo audiovisual brasileiro. Embora não saiba dizer qual obra acompanhei primeiro com plena consciência crítica, guardo recordações fragmentadas de *Celebridade* (2003), que talvez represente meu primeiro contato consciente com o gênero. Não por acaso, trata-se também de uma novela de Gilberto Braga – o mesmo autor de *Vale Tudo* (1988), obra que motiva este trabalho. Ao ler a biografia do autor, Gilberto Braga: o Balzac da Globo (2024), escrita por Artur Xexéo e Mauricio Stycer, percebi que essa coincidência vai além: há entre Gilberto e eu semelhanças que me fizeram entender por que as obras dele sempre ressoaram tão fundo em mim, moldando meu imaginário muito antes de eu ter consciência disso.

Gilberto Braga escreveu sobre o Brasil com uma lucidez que poucos se permitiram – soube arriscar quando era preciso e, ao arriscar, revelou. Antes de eu entender o que era crítica social, já havia aprendido algo sobre convicção e sobre os vícios brasileiros através dos seus textos. *Vale Tudo* (1998) foi, nesse sentido, muito mais do que entretenimento; foi uma

forma de entender por que o Brasil é o que é. Este trabalho nasce, em parte, desse olhar que o autor e a obra ajudaram a construir.

A consolidação do meu entendimento sobre o que, de fato, representavam as telenovelas veio por meio do *Video Show*. O programa foi responsável por mediar grande parte das lembranças que conservo da teledramaturgia brasileira, especialmente da primeira década do século XXI. Ao apresentar os bastidores das produções e revelar os processos criativos por trás de cada obra produzida pela emissora carioca, o programa aprofundou meu interesse pelo gênero. Em 2012, ano que também marcou a exibição de *Avenida Brasil*, uma das telenovelas de maior repercussão da década de 2010, outra produção exibida no mesmo período representou um ponto de inflexão na minha relação com o gênero. *Cheias de Charme* (2012), escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, foi a primeira novela que acompanhei de maneira mais crítica.

Com a exibição de *Cheias de Charme* (2012), ampliei minha atenção para questões como a divisão de classes e as dinâmicas entre patrões e empregados, temas inseridos em uma obra de tom humorístico e exibida no horário das 19h. Foi a partir dessa novela, situada na fase naturalista/intervenção da teledramaturgia brasileira, (Hamburger, 2005; Lopes, 2014; Néia, 2023) que passei a assistir telenovela com outros olhos, os dilemas sociais expressos na trajetória das empregadas domésticas Cida, Rosário e Penha, protagonistas da narrativa me intrigaram e fez com que eu percebesse que telenovela não era só distração.

A trama dialogava diretamente com o seu tempo. Enquanto o folhetim estava no ar, tramitava, na Câmara dos Deputados, uma PEC (Proposta de Emenda à Constituição) que assegurava às empregadas domésticas direitos como a jornada de trabalho de até oito horas diárias, o pagamento de FGTS (Fundo de Garantia do Tempo de Serviço), o adicional noturno, o auxílio financeiro em caso de demissão sem justa causa, entre outros direitos que eram, até então, negados à categoria. No ano seguinte, o texto foi aprovado ficando conhecido como PEC das Domésticas. Mais do que entreter, a novela que tinha uma veia cômica, funcionou como um fórum onde se discutiu cidadania e a quebra de privilégios históricos ao longo de toda a tramitação da emenda, evidenciando as tensões entre os vestígios do período escravocrata e os direitos recém-conquistados. A partir desse contato que tive com *Cheias de Charme* (2012), o ato de assistir a novelas passou a exigir outra atenção e deixou de ser um entretenimento raso. Consequentemente, outras produções também começaram a despertar meu interesse, não apenas como telespectador, mas também como crítico.

Lembro-me de quando descobri a novela que carrega o título de "a maior de todos os tempos"¹. Foi minha professora de História do Ensino Fundamental II, Lílian, quem a citou: ao estudarmos a década de 1980, mencionou *Vale Tudo* (1988) como exemplo de como era a sociedade da época, e isso é um exemplo de que a novela também é documento cultural. Curioso como sempre fui, corri para o *YouTube* em busca de recortes antológicos da obra, e fiquei fascinado. Falava-se em cruzados, e eu só conhecia o real; falava-se em redemocratização, e eu já nasci num regime democrático. Por meio do embate entre a honestidade e a ambição sem escrúpulos, *Vale Tudo* (1988) me revelou um passado que não vivi. Dessa recomendação nunca esquecerei. Viva os professores.

A novela, escrita por Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva e exibida pela TV Globo a partir de maio de 1988, é considerada uma das obras mais emblemáticas da teledramaturgia nacional. Sua narrativa se passa num Brasil em transformação: o país saía de 21 anos de regime militar, vivia a elaboração da Constituição de 1988 e enfrentava os primeiros sinais da crise econômica que marcaria o fim da década de 1980. Nesse cenário, a obra colocou no centro do horário nobre uma pergunta que o Brasil não queria responder: vale a pena ser honesto no Brasil? Por meio de personagens que se tornaram tipos morais – a honesta Raquel, a ambiciosa Maria de Fátima, a implacável Odete Roitman – a novela não apenas retratou seu tempo, mas o questionou, funcionando como o que Esther Hamburger (2005) define como uma crônica do cotidiano brasileiro. É precisamente porque essas três figuras condensaram, em 1988, posições éticas distintas diante daquele dilema que elas retornam, em 2025, como índices privilegiados das transformações que separam um Brasil do outro. Analisar como seus desejos foram reescritos no *remake* é, portanto, examinar como o próprio dilema ético-moral foi reconfigurado pela cultura brasileira contemporânea.

Quando ingressei no curso de Jornalismo, não imaginava que meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) seria dedicado às telenovelas, uma paixão antiga. Contudo, graças às provocações do professor Cláudio Coração, meu orientador, que ministrou um curso sobre o tema, percebi que analisar a telenovela é analisar o Brasil. Atualmente, o folhetim melodramático não é apenas passatempo; é um dispositivo que articula debates, mobiliza afetos e constrói representações simbólicas da nossa cultura. Compreender esse universo, portanto, significa também compreender a sociedade que o produz e que a ele retorna em busca de entretenimento e identificação.

¹ No aniversário de 70 anos da telenovela brasileira, em 2021, a Globo perguntou a cinco críticos de TV (Patrícia Kogut, Maurício Stycer, Cristina Padiglione, Nilson Xavier e Fefito) quais são as três melhores novelas de todos os tempos. A única unanimidade foi "*Vale Tudo*", trama de Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva exibida entre 1988 e 1989.

Assim, quando surgiu a notícia de que *Vale Tudo* (1988) ganharia um remake, após as releituras de *Pantanal* (2022) e *Renascer* (2024), percebi a possibilidade de unir um dos meus maiores interesses ao meu TCC. Contudo, para além da motivação pessoal, a escolha desse objeto se justifica por sua densidade discursiva, uma vez que analisar um remake significa compreender como uma cultura negocia seus próprios valores ao longo do tempo. É dessa constatação que nasce a pergunta que orienta todo o percurso: como as representações dos desejos de Raquel, Maria de Fátima e Odete Roitman se transformam entre as duas versões de *Vale Tudo*, e o que essa transformação revela sobre o modo como cada época encena, em ficção, o dilema sobre a viabilidade da honestidade no Brasil? Respondê-la constitui o objetivo geral deste trabalho, que se desdobra em três objetivos específicos, correspondentes ao percurso dos capítulos: situar a telenovela como forma cultural central na sociedade brasileira, com atenção à tradição realista da teledramaturgia da Rede Globo; discutir os conceitos de representação e de *remake*, compreendendo a releitura de 2025 como ato de memória e reinterpretação; e analisar comparativamente as cenas selecionadas, examinando a construção do desejo de cada personagem nas duas versões.

Esta pesquisa é de natureza qualitativa e interpretativa, e adota como procedimento a análise comparativa das representações construídas nas duas versões de *Vale Tudo* (1988 e 2025). O corpus principal compõe-se das duas telenovelas, com recorte em cenas em que se constroem os desejos das três protagonistas femininas (Raquel, Maria de Fátima e Odete Roitman) em torno do dilema ético-moral que estrutura a trama: a pergunta sobre se vale a pena ser honesto no Brasil. O critério de seleção privilegia os momentos em que cada personagem encena e/ou redireciona o seu desejo, e não os de maior repercussão pública. A análise apoia-se no conceito de representação como prática significativa, conforme proposto por Stuart Hall (2016), que entende a telenovela não como reflexo passivo da realidade, mas como produção ativa de sentidos, neste caso sobre o Brasil; mobiliza ainda Jesús Martín-Barbero (1997), no tratamento do melodrama como matriz cultural latino-americana, e Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003, 2009, 2014, 2024) e Esther Hamburger (2005), no que diz respeito à função pública da telenovela brasileira. Cabe delimitar que este trabalho se concentra na análise das representações dessas personagens e do texto televisivo, não abarcando a recepção empírica do público nem os índices de audiência; críticas de imprensa especializada e entrevistas públicas concedidas pela autora e pelo elenco são mobilizadas pontualmente como evidência discursiva, não como objeto central de investigação. O corpus discursivo deste trabalho foi acessado por meio da plataforma *Globoplay*, que disponibiliza as duas versões de *Vale Tudo* na íntegra. O procedimento consistiu na seleção dos trechos

pertinentes aos critérios expostos e de sua organização em um arquivo de cenas classificadas por personagem e por versão, posteriormente decupadas para a análise.

O primeiro capítulo dedica-se à inscrição da telenovela na cultura brasileira, tratando o gênero como fenômeno cultural e social. Apoiando-se nas contribuições de Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2003), que define a telenovela como "recurso de identidade nacional", e nas reflexões de Esther Hamburger (2005) sobre a relação entre a tela e o espaço público, o capítulo investiga como a linguagem narrativa realista e a crítica social se tornaram pilares da teledramaturgia nacional, permitindo que o folhetim eletrônico brasileiro opere como uma "crônica do cotidiano", nos dizeres de Hamburger (2005).

O segundo capítulo apoia-se no conceito de representação, conforme discutido por Stuart Hall, para discutir de que forma a telenovela produz ativamente sentidos sobre o Brasil. A partir das contribuições de Jesús Martín-Barbero, o capítulo trata também o melodrama como forma estruturante da teledramaturgia brasileira, não como elemento superado, mas como substrato afetivo e moral que persiste mesmo nas narrativas de vocação realista. Em seguida, o *remake* é examinado em sua dupla natureza: como formato cultural com lógicas próprias e como ato de memória, pois refazer *Vale Tudo* em 2025 não é repetir o que já foi representado, é reinterpretar um arquivo cultural à luz de um novo presente.

Por fim, no terceiro capítulo, o foco volta-se para a análise comparativa das duas versões de *Vale Tudo*. Entendendo a telenovela como mediadora e, simultaneamente, construtora da identidade nacional, busca-se compreender como diferentes épocas projetam suas expectativas e revelam seus próprios conflitos. Por meio desse confronto, observa-se como as representações dos desejos das três protagonistas femininas foram atualizadas considerando o dilema ético-moral que estrutura a trama, evidenciando não apenas transformações na sociedade brasileira, mas também mudanças no próprio formato e na função social da ficção televisiva contemporânea.

1 A CENTRALIDADE DA TELENÓVELA NA CULTURA BRASILEIRA

Tal qual um casamento, a relação do brasileiro com a telenovela é marcada por afeto, permanência e tradição, revelando um compromisso afetivo e simbólico que a transformou em uma instituição cultural. Como defende a escritora Rosana Svartman (2023), as telenovelas fazem parte da cultura do país. Já são mais de 70 anos no ar. Desde a exibição de *Sua Vida Me Pertence*, primeira telenovela brasileira, transmitida pela TV Tupi, em 1951, o gênero consolidou-se como uma das expressões mais populares e duradouras da televisão nacional. Falar do Brasil, portanto, implica necessariamente mencionar esses folhetins eletrônicos que, ao longo de décadas, foram e continuam sendo companhias diárias de milhões de brasileiros.

A telenovela ocupa, na cultura brasileira, posição que não se reduz ao entretenimento: ela formula e põe em circulação as narrativas por meio das quais o país se interpreta. Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) descreve essa centralidade ao caracterizar a telenovela como recurso comunicativo capaz de articular valores, comportamentos e dilemas éticos de cada conjuntura histórica – uma narrativa da nação (Lopes, 2001) que se renova diariamente diante da audiência.

Para compreender a telenovela brasileira, é necessário situá-la no universo televisivo em que se desenvolveu. No Brasil, a televisão teve início em 1950 com a inauguração da TV Tupi de São Paulo, primeira emissora do país, sob o comando de Assis Chateaubriand, um dos principais empresários da comunicação brasileira. Inspirada no modelo de transmissão do rádio, a nova mídia foi rapidamente assimilada pela sociedade, que via nela algo familiar. Daniel Filho, em *O Circo Eletrônico*, explica que a televisão começou como um rádio com imagem, o que justifica essa familiaridade com o novo meio de comunicação; “aí está a mistura que deu origem à televisão brasileira: rádio, teatro de revista e circo, todas manifestações que viviam em função do apelo popular” (Daniel Filho, 2001, p.12). Em um contexto marcado pela novidade, a televisão apropriou-se, em seus primeiros anos, de elementos do teatro para viabilizar sua produção. As atrações eram exibidas ao vivo, em preto e branco e realizadas sem o suporte das tecnologias de gravação e edição que só seriam incorporadas posteriormente.

Com o país imerso em um processo de modernização, novo meio apareceu primeiro nos centros mais desenvolvidos, inicialmente em São Paulo e, posteriormente, no Rio de Janeiro, chegando às outras capitais apenas alguns anos depois. Como afirma Ana Paula Gonçalves (2024), a maior parte da sociedade da época não estava preparada para a chegada

dos aparelhos, o que influenciou a forma como a televisão foi inicialmente incorporada ao cotidiano brasileiro.

Em um país de dimensões continentais, com a maioria da população analfabeta, a inauguração da televisão foi um marco para poucos. No dia 18 de setembro de 1950, foi ao ar, em São Paulo, a TV Tupi. O público? Os poucos que tiveram acesso aos 200 televisores importados por Chateaubriand, instalados em alguns pontos da cidade. (Gonçalves, 2024, p.47)

Segundo dados divulgados pelo CanalTech (2025), quando chegou ao Brasil, um aparelho de TV custava cerca de 13.000 cruzeiros², mais de trinta vezes o salário mínimo da época, que não passava o valor de 380 cruzeiros. Essa disparidade econômica fazia com que o consumo televisivo se concentrasse majoritariamente entre os setores mais ricos da sociedade, públicos que já mantinham intimidade com linguagens culturais mais institucionalizadas, como o cinema e o teatro. Nesse contexto, a televisão consolidou-se inicialmente como um bem de consumo de caráter elitizado, condição que se manteve por aproximadamente 14 anos.

Se o acesso aos aparelhos era privilégio de poucos, o interesse político pelo novo meio de comunicação nunca conheceu restrição semelhante: a política já frequentava tanto os bastidores quanto a tela antes mesmo de a televisão completar uma década no país. As concessões de canais eram repartidas entre amigos e afilhados políticos, os empresários de radiodifusão cuidavam de agradar os governantes de ocasião, e pressões, recomendações e pedidos vindos do governo recaíam invariavelmente sobre as emissoras (Clark; Priolli, 2015). Ironicamente, décadas antes de dar título à novela que interrogaria a honestidade nacional, o vale-tudo já funcionava como método na política de comunicação do país.

A diferença estava na escala: fraca e restrita ao alcance local, a televisão de então estava longe de cobrir o território nacional e de se converter no "palanque eletrônico" indispensável ao político moderno, como avalia Walter Clark em sua autobiografia. A fragilidade técnica, porém, não retardou a descoberta política do meio. Juscelino Kubitschek foi o primeiro presidente a tomar posse sob cobertura televisiva e, ainda em 1956, apresentou seu Plano de Metas em programa especial transmitido do Palácio do Catete, num "show de modernidade", na avaliação de Clark, à altura do projeto desenvolvimentista que marcava o país (Clark; Priolli, 2015).

A telenovela, por sua vez, demoraria muito mais a ser descoberta. O gênero não ocupava posição central na programação nos primeiros 20 anos da televisão brasileira (1950-1969) e era frequentemente considerado, tanto pelo público quanto pelos próprios

² Ter uma telinha em casa era um verdadeiro luxo: corrigido pela inflação, o preço da primeira TV equivaleria, em valores de 2025, a aproximadamente R\$ 27.000, cifra que evidencia o caráter restrito desse consumo. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/tv/quanto-custaria-hoje-a-1a-tv-de-tubo-vendida-no-brasil-corrigida-pela-inflacao/>> Acesso em: 22 jan. 2026.

profissionais do meio, de menor prestígio (Hamburger, 2005). Transmitidas ao vivo, em seus primeiros anos, as telenovelas iam ao ar apenas duas vezes por semana. O formato diário só foi adotado em 1963, com a novela *2-5499 Ocupado*, produção da TV Excelsior e adaptação de Dulce Santucci da radionovela argentina *0597 da Ocupado* (1955), de Alberto Migré. A adaptação de obras provenientes de outros países da América Latina era recorrente nesse período inicial, prática associada a uma estética marcadamente melodramática e fantasiosa, traço definidor da primeira das quatro fases da telenovela brasileira sistematizadas por Néia (2023): (I) fantasia ou sentimental; (II) nacional-popular ou realista; (III) de intervenção ou naturalista; e (IV) neofantasia ou neossentimental. Situada entre 1963 e 1968, essa etapa inicial é denominada fase da fantasia por Hamburger (2005) e fase sentimental por Lopes (2014).

Dois grandes anunciantes, concorrentes no mercado de cremes dentais, então conhecidos como dentifrícios, exerciam forte influência sobre os estúdios, os roteiros e os elencos das novelas brasileiras dos anos 1960: Colgate-Palmolive e Kolynos (Rodrigues, 2024). Seguiu-se a mesma lógica das *soap operas* norte-americanas: empresas de cosméticos e produtos de higiene patrocinavam as obras, mantinham contratos com autores e atores, e organizavam seus próprios centros de produção. Enquanto as tramas da Colgate-Palmolive eram assinadas por Glória Magadan, a Kolynos confiava suas adaptações à novelista brasileira Ivani Ribeiro.

Em 1965, o governo militar criou a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) com o objetivo de fortalecer a infraestrutura de telecomunicações do país, criando as condições técnicas para a transmissão em rede nacional. Paralelamente, a política industrial do regime e a ampliação do crédito ao consumidor baratearam os televisores e permitiram que outras classes sociais incorporassem o aparelho ao cotidiano, impulsionando o consumo de bens duráveis. Infraestrutura de transmissão e acesso ao aparelho convergiam, assim, para a formação de um público nacional, expansão que também serviu ao regime como instrumento de divulgação de suas ações.

O número de aparelhos aumenta em períodos de crescimento econômico - como os chamados anos do "milagre", na década de 1970, e a era do real, nos anos 1990 -, quando os televisores encabeçaram a lista dos eletrodomésticos mais vendidos. A distribuição de aparelhos no território nacional acompanhou o crescimento urbano: em 1960, dez anos após a inauguração da TV, de acordo com dados do Censo, apenas 4,6% dos domicílios brasileiros possuíam um aparelho; esse número subiu para 22,8% em 1970 e para 56,1% em 1980. Apenas na segunda metade da década de 1980, os sinais televisivos se tornaram disponíveis na maior parte do território nacional, mas, ainda em 1991, apenas 71% dos domicílios possuíam pelo menos um aparelho. (Hamburger, 2005, p.22)

A política estatal de incentivo à expansão da televisão encontrou ampla receptividade por parte da população, o que levou o aparelho televisivo a ocupar uma posição central na hierarquia de consumo dos lares brasileiros. Mesmo entre famílias de baixa renda, a aquisição do televisor frequentemente precedeu a de outros bens duráveis. Nesse contexto, iniciada no final da década de 1960, a televisão, de acordo com as observações de Hamburger (2011), consolidou-se como um meio de comunicação de ampla capilaridade social, capaz de alcançar simultaneamente públicos diversos, atravessando classes sociais, faixas etárias e diferentes regiões do território nacional.

Dessa forma, a televisão começava a se firmar como um veículo de comunicação de massa, alcançando, praticamente, todo o território nacional e assumindo o papel de protagonismo anteriormente desempenhado pelo rádio. Frente a essa nova realidade, passou a desenvolver uma linguagem própria e a estruturar processos de produção adequados às suas especificidades enquanto meio de comunicação, afirmando-se como um poderoso instrumento de circulação de ideias e de comercialização de produtos e serviços, consoante as reflexões de Jambeiro (2002). Essa centralidade se manifesta ainda na atualidade, como evidenciam os dados da Pnad Contínua³ (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua), do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), segundo os quais o aparelho televisivo estava presente em 94% dos lares brasileiros em 2024.

Como resultado dessa consolidação, a televisão ampliou seu alcance social e intensificou a presença das telenovelas no dia a dia do público. Em oposição aos melodramas latino-americanos, emergiu nas telas uma produção mais próxima das vivências dos telespectadores, o que definiu a segunda fase da telenovela brasileira, período compreendido entre 1968 a 1990, denominada fase nacional-popular por Hamburger (2005) e fase realista por Lopes (2014). Foi a novela *Beto Rockfeller* (1968), de Bráulio Pedroso, exibida na TV Tupi, que instituiu essa nova forma de fazer telenovela ao retratar o cotidiano de maneira mais próxima da realidade social, configurando-se como uma novela-crônica do dia a dia, (Hamburger, 2005) com ênfase no contemporâneo. A partir desse modelo, as novelas passaram a adotar diálogos mais coloquiais e a incorporar referências a acontecimentos e questões sociais capazes de gerar não só identificação, mas também debate e conversação entre o público. Embora a TV Tupi tenha sido responsável pela produção de uma obra de

³ Dados sobre o acesso a bens e serviços de informação e comunicação constituem insumos fundamentais para orientar o planejamento nacional e a formulação de políticas públicas voltadas ao desenvolvimento do país. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/poder-tech/cai-a-proporcao-de-casas-com-televisao-no-brasil-diz-pnad/>> Acesso em: 22 jan. 2026.

caráter inovador, coube à Rede Globo a sistematização de tais avanços, resultando na consolidação de um modelo comercialmente lucrativo envolvendo as telenovelas.

A trama de Bráulio Pedroso, dirigida por Lima Duarte, acompanha Beto, charmoso vendedor de sapatos de classe média baixa que, para ingressar na alta sociedade paulistana, assume a identidade de primo distante de um magnata da família Rockfeller, sobrenome que alude ao milionário norte-americano Nelson Rockefeller⁴. Sustentado pela farsa e pelo namoro com uma jovem rica, ele passa a transitar entre dois extremos sociais sem romper os vínculos com sua vida de origem, mentindo continuamente para não ter a impostura desmascarada. Tachado de "bicão", termo da época para os alpinistas sociais que se comportavam como penetras em universos aos quais não pertenciam, Beto inaugurava, portanto, na teledramaturgia brasileira o anti-herói de contornos ambíguos.

A TV Tupi já caminhava para a decadência quando *Beto Rockfeller* (1968) foi produzida. Após a morte do Chateaubriand, não houve um sucessor à altura do magnata da comunicação brasileira para comandar a primeira emissora do país, que permaneceu no ar até 1980. No livro *A Globo: hegemonia 1965-1984*, Ernesto Rodrigues (2024) conta que o ator principal da novela, Luís Gustavo, no auge da repercussão do personagem, compensava por conta própria o que a emissora, em crise financeira, deixava de lhe pagar. Em troca de divulgações comerciais, o ator recebia para exibir alguns produtos em cena, razão pela qual a novela é considerada a primeira da teledramaturgia brasileira a usar os recursos do *merchandising*, ainda que em caráter não oficial; os cachês não passavam pelo caixa da empresa, prática que ficou conhecida como “jabá”. Pela menção ou pela exibição em cena, Luís Gustavo recebia diretamente das marcas os próprios produtos divulgados. O caso mais rentável foi o acordo firmado com o dono do Laboratório Fontoura-Wyeth, que então lançava o comprimido Engov: pela citação do remédio em cena, o ator seria recompensado com um valor consideravelmente alto para a época.

De maneira improvisada, a palavra “Engov” passou a ser mencionada reiteradas vezes pelo ator, e houve cenas em que o personagem até engolia o comprimido diante das câmeras. Entretanto, a fabricante do Alka-Seltzer, concorrente do medicamento produzido pela Fontoura-Wyeth, patrocinava os eventos esportivos que a TV Tupi transmitia e tratou de mandar um recado ao setor comercial da emissora paulista, que confrontou o ator: se quisesse

⁴ Nelson Rockefeller (1908-1979), empresário e político norte-americano, vice-presidente dos Estados Unidos no governo Gerald Ford. Com longa atuação econômica na América Latina, seu sobrenome funcionava, à época, como símbolo imediato de riqueza.

continuar a receber o “jabá” vindo do Engov, teria que falar em cena também do Alka-Seltzer (Rodrigues, 2024).

Revolucionária em muitos sentidos, *Beto Rockfeller* (1968) representa um marco para a história da televisão nacional, deu ao público uma fantasia com gosto de realidade e fez com que, hoje, as telenovelas brasileiras sejam do formato que são. A renovação estava na linguagem, na gravação fora do estúdio, na temática popular, no personagem anti-herói, nas improvisações e na liberdade artística. A repercussão dessa mudança na linguagem narrativa da telenovela evidenciou novas possibilidades estéticas e discursivas para o gênero. A partir dessa experiência, a Rede Globo, fundada em 1965, um ano após o Golpe Militar, passou a compreender que a nacionalização do gênero e o investimento em uma escrita conectada à realidade brasileira poderiam orientar um modelo de produção mais eficiente e competitivo. Ao longo deste trabalho, a Rede Globo recebe maior atenção por uma razão diretamente relacionada ao corpus da pesquisa: a emissora foi responsável pela exibição tanto da versão original de *Vale Tudo*, em 1988, quanto de sua releitura, em 2025. Por esse motivo, sua trajetória, suas estratégias de produção e seu papel na consolidação da telenovela brasileira aparecem com maior destaque nas discussões desenvolvidas a seguir.

Nos primeiros anos no ar, a Rede Globo seguiu o costume do período e abriu a grade de programação com telenovelas ainda marcadas pela característica inicial do gênero, as tramas excessivamente melodramáticas que faziam sucesso pela América Latina. O nome central dessa realização é Glória Magadan, cubana então exilada no Brasil, é convidada pelo então diretor-geral da emissora recém-inaugurada, Walter Clark, a ser responsável pelas tramas que seriam exibidas pela emissora. O convite veio pelo reconhecimento de Clark pelo talento de Magadan em "transformar o absurdo em sucesso" (Clark; Priolli, 2015, p.173). A intenção de Clark era atrair audiência, fidelizar espectadores e, com isso, ampliar as receitas da emissora. Observando o caminho já trilhado por outras emissoras, percebeu que investir em novelas era uma das estratégias mais promissoras para alcançar esse objetivo.

Era inconcebível uma grade de programação eficaz sem uma novela. Depois, com o sucesso de *O direito de nascer* em São Paulo, muitos atores do Rio ficaram disponíveis. Eu podia investir no gênero com uma razoável segurança de retorno, sem gastar com cachês milionários, inviáveis. A única coisa que eu precisava era de uma boa história, bem popular, de alguém com talento para escrevê-la. (Clark; Priolli, 2015, p.167)

Como a Colgate-Palmolive era patrocinadora do horário das 21h30 na Globo, Walter Clark, que pretendia estruturar um departamento próprio de telenovela, precisava de um nome à altura do cargo. Percebendo que tinha uma vantagem e poderia aproveitar da relação

contratual que existia entre as empresas, convidou Magadan, em 1965, para assumir a função. Contratada com poderes perenes para supervisionar e escolher quais seriam as telenovelas produzidas, a autora cubana cultivava um estilo que evitava a realidade em favor de dramas românticos ambientados em cenários distantes (Svartman, 2023). Embora marcada por forte dose de fantasia, a fórmula rendeu audiência e, ao menos para Walter Clark, mostrava-se eficaz:

O sucesso das novelas de época marcou meu primeiro ano na Globo. *Eu compro esta mulher* terminou em setembro de 1966 e foi substituída por outro delírio da Glória Magadan em parceria comigo, este ainda mais marcante na memória dos telespectadores: *O Sheik de Agadir*. A história era ambientada no norte da África. *O Sheik de Agadir* agradou ainda mais que *Eu compro esta mulher*. Com Glória Magadan, eu encontrara o caminho para a liderança em novelas. A mulher era uma máquina de transformar o absurdo em sucesso. Repetimos o sucesso de 1966 em 1967. (Clark; Priolli, 2015, p.172-173)

Quando José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, chega à emissora para compor o time da alta diretoria, o que ele mais desejava era tornar as tramas mais contemporâneas, após perceber o sucesso que a TV Tupi tinha protagonizado com a novela *Beto Rockfeller* (1968). O propósito, porém, contrariava as aspirações da então responsável pelo departamento de telenovelas. Boni reconhecia o valor da autora cubana, como admitiria anos depois: "sem o trabalho da Glória, teria sido muito difícil começar do zero" (Oliveira Sobrinho, 2011 apud Svartman, 2023, p. 53). Ainda assim, com a ajuda de Daniel Filho, encontrou uma brecha no contrato feito por Walter Clark, que não estipulava o número de capítulos que cada teledrama deveria ter. Assim, ele passou a reduzir os capítulos de todas as tramas que Glória Magadan propunha, até que a autora, sem conseguir conduzir as histórias a seu modo, deixasse a emissora.

A escolhida pela Rede Globo para incorporar essa nova linguagem, já marcada por um sentido de contemporaneidade, foi Janete Clair, que posteriormente se tornaria autora de alguns dos maiores sucessos da emissora. Pouco antes do encerramento de *Beto Rockfeller* (1968), grande sucesso da emissora paulista, a concorrente carioca levou ao ar *Vêu de Noiva* (1969), trama originalmente escrita por Clair para o rádio e adaptada para a televisão. A iniciativa demonstra a rapidez com que a Globo reagiu às transformações introduzidas pela concorrente e assimilou elementos que orientariam a produção de telenovelas nos anos seguintes. Segundo Ribeiro e Sacramento (2010), essa reação esteve vinculada à instauração de uma racionalidade industrial na produção televisiva da emissora, que, em consonância com o contexto de integração nacional, delineou um projeto capaz de dialogar com públicos amplos e de contribuir para sua posterior consolidação no mercado.

Emiliano Queiroz, que fez o personagem “Tomaz” na trama, não foi tão longe; mas ainda que achasse que *Véu de Noiva* mantinha, na essência, “o ranço do melodrama”, comemorou: “O povo começou a ver novela com gente usando calça e saia. *Véu de Noiva* serviu também para levar para a televisão coisas como o automóvel. Havia drama, precisa haver sempre, faz parte do gênero, mas eram dramas mais instigantes: a história de uma menina que podia trabalhar quando quisesse, mas não conseguia, não porque estava sendo oprimida pelo papai, mas porque não encontrava emprego mesmo. Foi essa a mudança”. (Rodrigues, 2024, p. 174-175)

Se a TV Tupi soube inovar com a linguagem narrativa, a Rede Globo soube transformar a novidade em negócio. Foi *Véu de Noiva* (1969) a primeira novela a contar com trilha sonora⁵ especialmente concebida para a obra: antes dela, a escolha das canções ficava sob responsabilidade do sonoplasta e os personagens não possuíam temas musicais próprios. Produzido pelo jornalista e produtor musical Nelson Motta e lançado pela Philips, o disco vendeu 70 mil cópias, reunindo nomes como Elis Regina, Chico Buarque e Vinícius de Moraes. O espectador de *Beto Rockfeller* (1968) ouvia os sucessos de Erasmo Carlos e dos Beatles na televisão, mas não encontrava o LP (*long play*) nas lojas, pois a TV Tupi jamais o lançou; com a Globo, a novela passava a existir também como produto musical fora da tela.

Em meio a esse processo de nova linguagem e inovação, a Rede Globo se destacou ao ousar estruturar uma grade de programação integrada, articulando teledramaturgia e jornalismo. Ao lançar o *Jornal Nacional* (1969) e *Irmãos Coragem* (1970) no chamado “horário nobre”, a emissora conquistou expressiva audiência, atraindo telespectadores das concorrentes e pondo fim ao modelo de televisão estadual (Daniel Filho, 2001). Para os executivos da Globo à época, nenhum outro programa diário seria capaz de realizar essa integração melhor do que um telejornal. Walter Clark, que foi o diretor-geral da Rede Globo nos anos iniciais da emissora, é considerado o homem que liderou a ascensão do maior império de comunicação do Brasil. O executivo entendia ser necessário um programa transmitido ao vivo para grande parte do território nacional, de modo a estimular a filiação de outras emissoras à rede carioca: “com mais emissoras, podíamos oferecer aos nossos clientes audiência de outras praças, cobrando mais caro por isso” (Clark; Priolli, 2015, p. 200).

A grade de programação da televisão brasileira passou a ser estruturada segundo o modelo denominado “sanduíche”, no qual as telenovelas são intercaladas por telejornais (Hamburger, 2005). Esse arranjo, adotado de maneira sistemática pela Rede Globo, revelou-se eficaz na atração e fidelização do público, ao articular entretenimento e informação em um

⁵ “*Véu de Noiva*” (1969) acumula pioneirismos: foi a primeira telenovela realista da Globo, a primeira com trilha sonora concebida especialmente para a trama e o primeiro sucesso de Janete Clair no horário das 20h, faixa que hoje corresponde à novela das 21h. A emissora apresentou a novidade ao público com uma chamada que era quase um manifesto: “Em ‘*Véu de Noiva*’ tudo acontece como na vida real”. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2122572/>> Acesso em: 29 jun. 2026.

horário considerado “nobre”. Tal estratégia contribuiu para a consolidação da emissora como referência industrial e editorial no campo televisivo, permitindo que, entre as décadas de 1970 e 1990, a Globo firmasse sua liderança em audiência e se afirmasse como uma das maiores produtoras do formato novelístico no mundo.

Essa lógica se desdobra em uma programação estruturada de forma hierarquizada, na qual cada faixa horária é associada a públicos específicos e a determinados tipos de narrativas. O horário da novela é uma criação da Globo que remonta aos anos 1970, quando a emissora passou a produzir três novelas diárias em uma faixa que vai das 18h às 22h. Pelas últimas cinco décadas, o público brasileiro é alimentado pela emissora carioca “à base de uma dieta de três novelas originais por dia”, como define o jornalista e crítico de TV Mauricio Stycer.

A telenovela exibida às 18h foi concebida para um público majoritariamente feminino e se caracteriza pela adaptação de obras literárias, mantendo a preferência por narrativas de época e histórias de caráter romântico. De modo geral, são tramas leves, algumas até ganham um caráter mais lúdico, como foi o caso de *Meu Pedacinho de Chão* (2014). Entre a novela das 18h e a faixa das 19h, é exibido um telejornal local. A telenovela exibida às 19h amplia o público da faixa anterior ao incluir adolescentes e mulheres inseridas no mercado de trabalho (Campedelli, 1985, p. 38 apud Néia, 2023), apresentando tramas contemporâneas, com uma abordagem jovem e cômica. A novela das 21h ocupa o centro do horário nobre, é o carro-chefe da casa, sendo voltada ao conjunto da família e marcada pela abordagem de conflitos adultos e questões sociais. Entre essas produções ficcionais, os telejornais desempenham papel estratégico na organização da grade, com destaque para o Jornal Nacional, principal telejornal do país, exibido antes da novela das 21h e reforçando a articulação entre informação e dramaturgia na programação televisiva (Néia, 2023).

Como país pertencente à América Latina, no Brasil, essa vocação da telenovela para mediar a cultura popular e a vida cotidiana ganhou forma industrial no chamado “padrão Globo de qualidade”, estruturado na articulação entre dois núcleos centrais: o jornalístico e o dramático. No ambiente familiar em que fui criado, essa articulação nunca foi um conceito abstrato, pois assistir, comentar e ler sobre telenovelas sempre foi um hábito naturalizado. Essa prática integrava o cotidiano da minha avó, das minhas tias e também dos meus pais. Minha avó e minhas tias reuniam-se diariamente para acompanhar juntas a novela das sete e o *Jornal Nacional*, demonstrando alto grau de envolvimento com a grade de programação do maior conglomerado de mídia do país.

Uma relação que extrapolava a exibição televisiva e se estendia ao compartilhamento rotativo, entre elas, de revistas populares dedicadas aos resumos semanais dos capítulos, o que

configura uma forma ampliada de consumo do gênero. Lembro-me das capas da *Tititi* e da *Contigo!*, muitas vezes saturadas de chamadas e imagens sobre o mundo dos famosos⁶. Telespectadoras fiéis que eram – e minha avó continua sendo –, elas mantinham o interesse em acompanhar a trama mesmo depois de ler os resumos da semana, porque o importante na novela é o como, e não exatamente o que se conta, em narrativas muitas vezes construídas sobre pilares absolutamente previsíveis. São hábitos como o de assistir juntas a parte da programação noturna da TV Globo e o de fazer circular as revistas de mão em mão que ilustram, no plano doméstico, o argumento de Ana Maria Balogh (2002): a televisão, ao proporcionar uma forma de entretenimento acessível à maior parte da população brasileira, revela-se capaz de formar opiniões, moldar hábitos e constituir-se como um parâmetro incontestável.

Essa fidelidade que dispensa o suspense tem lastro na matriz cultural do gênero. Martín-Barbero (1997) lembra que a telenovela herda da narrativa popular, do conto oral ao folhetim, um regime de fruição em que a história já é conhecida de antemão e o prazer reside no ato de narrar: importa menos o desfecho do que o modo de conduzi-lo. Nessa estética, organizada pela repetição e pelo reconhecimento (Martín-Barbero, 1997), e não pela novidade, a previsibilidade que a crítica letrada costuma apontar como pobreza narrativa funciona, na verdade, como dispositivo de comunicação com o público, que retorna à trama justamente para reencontrar estruturas que conhece e antecipa. Ler o resumo da semana e, ainda assim, sentar-se diante da televisão não é redundância: é o modo de consumo que o próprio gênero instituiu, no qual saber o que acontecerá não elimina o desejo de ver como acontecerá.

Esse consumo coletivo e reiterado de assistir telenovelas não é só um hábito de rotina, ele existe por estar associado à capacidade do gênero de produzir identificação e envolvimento afetivo, como argumenta Lopes (2014). A telenovela oferece ao telespectador um espaço simbólico para a projeção de desejos, frustrações e aspirações que, muitas vezes, não se realizam no cotidiano. Tal identificação ocorre, em grande medida, a partir do caráter realista das narrativas, que aproxima os medos, os afetos, os conflitos, os sonhos e os dilemas vivenciados pelos personagens daqueles enfrentados pelo público em sua experiência social.

A partir da década de 1970, como defende Daniel Filho, à época diretor do núcleo de teledramaturgia da Rede Globo, o público passou a querer assistir a histórias mais próximas da realidade, e as telenovelas alcançaram índices de audiência cada vez mais expressivos.

⁶ Curiosamente, eu aprendi a ler naquela época, e essas revistas estão entre minhas primeiras memórias de leitura; talvez venha daí meu interesse por narrativas sobre histórias de vidas alheias, que mais tarde me conduziria à Comunicação como área de formação.

Consolidada a renovação de linguagem que a concorrência inaugurara, a primeira versão de *Selva de Pedra* (1972), de Janete Clair, exibida pela Globo, registrou picos de até 100% de audiência e médias em torno de 70%, e isso num momento em que o sinal televisivo, concentrado numa minoria de domicílios do Sudeste, estava longe de cobrir o território nacional (Hamburger, 2005).

A trama expressava a modernidade de seu tempo. Em meio ao intenso fluxo migratório em direção ao Sudeste, Janete Clair narra a trajetória de um jovem interiorano que chega à metrópole em busca de ascensão e enriquece, sem que a narrativa abandone os motivos melodramáticos que sustentam o gênero: dupla identidade, orfandade e vingança. O conflito central opõe o protagonista ao irmão, que, convertido a um protestantismo fundamentalista, dedica-se à pregação religiosa e tenta obrigar a família a fazer o mesmo, impondo um discurso moral que colide com as aspirações do Brasil urbano que a novela encena. Era, no fundo, a história otimista dos excluídos que, recém-chegados às grandes cidades, precisavam aprender a se virar para garantir um futuro.

Cotidiana e doméstica, transformou-se nesse período na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro. Mais especificamente, as novelas das 20h da Globo, as mais abrangentes e mais assistidas da televisão brasileira, cumpriram nos anos 70 - quando começaram a se modernizar e a se afirmar com uma estética realista - o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu sua identidade cultural um espelho glamourizado, mais próximo da realidade de seu desejo do que da realidade de sua vida, e que por isso mesmo funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira, identidade-de-brasileiros, talvez o mais parecido com uma identidade nacional que este país já teve. (Kehl, 1986, p. 289)

A consolidação da televisão brasileira ocorreu em meio a uma tensão entre expansão econômica, controle estatal e restrição da liberdade de expressão. Embora submetidas à vigilância da Censura Federal durante as décadas de 70 e 80, as emissoras transformaram a televisão em uma atividade altamente lucrativa, tendo a telenovela como um de seus principais produtos. O órgão censor interferia diretamente nas narrativas, determinando a supressão de diálogos, exigindo alterações nos roteiros e, em alguns casos, impedindo a exibição de obras consideradas contrárias à moral e aos bons costumes. Ao mesmo tempo, a ampliação do acesso aos aparelhos televisores e a formação de uma rede de alcance nacional convergiam com o projeto desenvolvimentista e de integração territorial promovido pelo Estado. Esse processo, contudo, não eliminava as contradições estruturais do país, conforme Hamburger (2005), enquanto o consumo midiático se expandia e a televisão se tornava cada vez mais presente nos lares brasileiros, permaneciam profundas desigualdades sociais e econômicas.

Enquanto o meio televisivo passou a ocupar uma posição central na vida doméstica e na construção de referências simbólicas compartilhadas que aproximam a narrativa melodramática de questões reconhecíveis pelo público, “a novela constitui-se em veículo privilegiado do imaginário nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados.” (Lopes, 2003, p.20). A telenovela brasileira, em conformidade com Lopes (2003), converteu-se em uma das experiências narrativas que melhor expressaram uma ideia de nação, pois o ritual cotidiano de acompanhar as mesmas histórias contribuiu para nacionalizar modos de sentir, reconhecer-se e atribuir sentidos à identidade brasileira.

A persistência desse modelo depende do que sustenta o engajamento do público com a ficção televisiva. Campbell (2001, 2006 apud Svartman, 2024, p. 156) sugere que a cultura moderna comporta um componente romântico decisivo para o consumismo contemporâneo: diferentemente do hedonismo tradicional, voltado ao prazer das sensações, o hedonismo moderno desloca-se para as emoções. É nessa chave que Svartman (2024) localiza a força da telenovela, em sua capacidade de mobilizar envolvimento emocional pela identificação com personagens, conflitos e universos representados.

Essa identificação, contudo, não se esgota no plano individual. É por meio dos dramas privados que mobilizam o espectador que questões de interesse coletivo entram em circulação (Lopes, 2003). Ao se envolver sentimentalmente com uma narrativa seriada, o público também é colocado diante de temas que atravessam a realidade do país. A telenovela brasileira fez dessa articulação entre experiência íntima e debate público um de seus traços distintivos. Na periodização proposta por Hamburger (2005), essa característica se consolida na chamada fase de intervenção, iniciada nos anos 1990 e estendida até 2015. Nesse período, a aproximação entre ficção e experiências sociais passa a ser incorporada de maneira sistemática às narrativas, inclusive por meio do *merchandising* social, que insere na trama questões contemporâneas com propósitos educativos e de conscientização. Lopes (2014), por sua vez, denomina esse período de fase naturalista.

A ampliação da televisão por assinatura, somada ao crescimento acelerado do consumo de aparelhos de videocassete, contribuiu, ao longo da década de 1990, para a redução da audiência das telenovelas em relação à hegemonia que o gênero conquistou nas décadas anteriores. Apesar da audiência ter se atenuado, em um país de dimensões continentais, os números absolutos continuaram expressivos: segundo Lopes (2003), uma novela de sucesso alcançava em torno de 45 pontos de audiência, correspondendo a uma média de 32 milhões de telespectadores e a um *share* de 58%, isto é, a parcela dos aparelhos

ligados sintonizada na atração. Entre as novelas com maior *share* da década de 2000, figuram *Laços de Família* (2000), com 56%; *Porto dos Milagres* (2001), com 58%; e *O Clone* (2001), com 59%.

A partir dos anos 2000, a ampliação do acesso à internet e a popularização de dispositivos conectados multiplicaram as possibilidades de assistir a conteúdos antes restritos ao aparelho de televisão. O espaço de circulação e atualização de representações que a telenovela ocupava passou a ser disputado por outras telas e formas de consumo audiovisual, e a experiência de acompanhar uma novela coletivamente, no mesmo horário e perdeu a centralidade que possuiu nas décadas anteriores. Isso não significa que tenha desaparecido: como observa Lopes (2024), trata-se menos de uma dissolução do que de uma transformação, na qual o senso de comunidade que Benedict Anderson (1991) chamou de “comunidade imaginada”⁷, se reconfigura em novos suportes e ritmos de consumo, sem se extinguir por completo.

Durante décadas, a força do folhetim televisionado esteve associada, entre outros aspectos, ao hábito do horário e à concentração de grandes públicos diante de uma mesma programação: quem assistia, acompanhava; quem não assistia, perdia o capítulo. Hoje, a lógica de consumo é outra. Os conteúdos circulam por diferentes plataformas, em distintos horários e de maneira fragmentada. A repercussão mudou, os meios se diversificaram e, embora a telenovela continue ocupando lugar relevante na cultura brasileira, seu poder de concentrar audiências e organizar uma experiência coletiva de consumo já não possui a mesma dimensão que possuiu em outros períodos.

Ainda assim, de acordo com a pesquisa realizada pelo Datafolha⁸ em parceria com a Fundação Itaú (2025), a realidade é que o meio segue sendo amplamente consumido por uma parcela significativa da população brasileira. Os dados revelaram que em 2024, 86% dos brasileiros entre 16 e 65 anos afirmaram assistir a telenovelas. Do conjunto dos entrevistados, 56% acompanharam o gênero nos últimos 12 meses e 30% declararam tê-lo assistido há mais de um ano. Esse alcance também se reflete nos números apresentados pela indústria. Dados

⁷ Benedict Anderson (1991) mobiliza o conceito de “comunidade imaginada” para explicar a formação do sentimento de pertencimento nacional, associando-o, entre outros fatores, à circulação da imprensa e à leitura compartilhada de jornais. No Brasil, a telenovela opera em chave semelhante: ao reunir milhões de espectadores em torno das mesmas narrativas e horários ao longo de décadas, consolidou uma experiência coletiva de reconhecimento e debate sobre o país.

⁸ O objetivo deste estudo é obter informações sobre os hábitos culturais da população. Foram entrevistados homens e mulheres, com idade entre 16 e 65 anos de todas as classes econômicas, de 06 a 16 de agosto de 2024, através de abordagem em pontos de fluxo populacional. A margem de erro máxima para o total da amostra é de 2 pontos percentuais para mais ou para menos considerando um nível de confiança de 95%. Disponível em: <<https://s3.sa-east-1.amazonaws.com/prd.editor.fundacaoitau.org.br/public/otherfile/287/file/055b3a1b83a8af15bf06ff77b00f5d9c.pdf>> Acesso em: 6 jan. 2026.

divulgados durante o Festival Acontece⁹, promovido pela TV Globo em 2024, indicam que, ao longo de 2023, 173 milhões de brasileiros assistiram a pelo menos um capítulo de telenovela. Soma-se a isso o fato de que as novelas constituem o conteúdo mais consumido no *Globoplay*, plataforma de VoD do Grupo Globo, lançada em 2015, evidenciando a permanência da centralidade desse gênero no consumo audiovisual brasileiro, mesmo diante das transformações nos modos de assistir televisão.

Cinco anos após o lançamento do serviço de *streaming*, a Globo decidiu disponibilizar aos assinantes/público 50 clássicos do acervo de novelas produzidas pela emissora, com a justificativa de que as novelas são parte da memória afetiva do brasileiro. A disponibilização foi feita em partes: a cada duas semanas, uma obra era resgatada. A primeira a ficar disponível no catálogo *online* foi *A Favorita* (2008), de João Emanuel Carneiro; na sequência, *Tieta* (1989), de autoria de Aguinaldo Silva. *Vale Tudo* (1988) estava incluída na lista dos clássicos a serem resgatados – foi quando assisti, pela primeira vez, à versão original da novela na íntegra: uma distração em meio ao caos daquela época de incertezas. Também de autoria de Gilberto Braga, *Dancin' Days* (1978), era a mais antiga das obras resgatadas. Com todo esse processo acontecendo durante uma pandemia, a emissora carioca proporcionou aos assinantes/público uma verdadeira overdose nostálgica, ao liberar obras memoráveis que marcaram gerações inteiras de telespectadores.

Além de disponibilizar obras já exibidas na televisão, o *Globoplay* passou a investir na produção de títulos exclusivos. A primeira telenovela concebida originalmente para o *streaming* foi *Verdades Secretas II* (2021), de Walcyr Carrasco, cujos 50 capítulos foram liberados em blocos quinzenais de dez episódios, lógica que deu ao espectador maior autonomia para decidir quantos capítulos assistir de uma só vez, ainda que condicionada ao cronograma da plataforma. No ano seguinte, *Todas as Flores* (2022), de João Emanuel Carneiro, repetiu a aposta em duas temporadas e completou o circuito no sentido inverso: esgotada no *streaming*, foi adaptada ao formato diário e exibida na TV aberta, no horário das 23h. Os hábitos de consumo da teledramaturgia atravessam, assim, um processo de transformação no qual novas formas de assistir e novas "serialidades" de ficção passam a integrar a experiência cotidiana do espectador (Lopes, 2024).

A telenovela, enquanto formato, resiste às transformações impostas pela acelerada evolução tecnológica, sem deixar de incorporar as potencialidades das tecnologias digitais e

⁹ O Festival Acontece 2024 foi um evento voltado para o mercado audiovisual brasileiro realizado em abril de 2024 nos Estúdios Globo, no Rio de Janeiro. O encontro reuniu criadores, produtores e executivos para debater o mercado, tendências e novas narrativas na produção de conteúdos nacionais. Disponível em: <<https://gente.globo.com/festival-acontece-insights.ghml>> Acesso em: 10 fev. 2026.

da convergência midiática. É nesse movimento de continuidade e renovação que o gênero ocupa lugar de destaque entre os principais patrimônios da produção audiovisual brasileira, em um país que frequentemente subestima a própria produção artística, reconhecer a relevância desse formato é também reconhecer a capacidade da cultura brasileira de criar narrativas que representam e mostram o Brasil (país) para o Brasil (nação), constituindo-se como um importante recurso comunicativo, como afirma Lopes. Exibida diariamente, à exceção dos domingos, ao longo de mais de 70 anos no ar, a telenovela continua sendo o carro-chefe da grade de programação da televisão brasileira.

Trazendo emoções novas e antigas todas as noites, inspiradas em tramas literárias ou na vida ao rés do chão, o Brasil espera todos os dias por sua dose de fantasia mesclada à realidade. Isso ocorre desde 1951, quando a primeira novela brasileira exibida na TV Tupi, *Sua vida me pertence*, de Walter Forster, foi ao ar; ou quando surgiu a primeira novela diária, produzida pela TV Excelsior, *2-5499 ocupado*, de Dulce Santucci, em 1963, trama estrelada pelo casal de atores Tarcísio Meira e Glória Menezes; ou quando, em 1970, *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, atrai também o público masculino; ou quando, em 1976, *O bem amado*, de Dias Gomes, foi nossa primeira novela a ser vendida para o exterior; ou quando, em 1978, *Dancin' days*, de Gilberto Braga, foi matéria de capa da Newsweek; ou quando o país parou para saber quem matou Odete Roitman, em 06 de janeiro de 1989, em *Vale tudo*, de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères; ou ainda quando a Avenida Paulista ficou vazia para assistir ao final de outra Avenida, a *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, em 2012. (Freitas, 2019, p.6)

Contudo, o fenômeno da telenovela não se explica apenas pelo hábito ou pela tradição. Ambos apontam para algo mais profundo: a capacidade de produzir identificação e de fazer com que o telespectador reconheça na tela, independentemente do meio de exibição, aspectos de sua própria realidade. O folhetim eletrônico não conquistou esse lugar apenas por ocupar uma posição privilegiada na programação televisiva, mas por desenvolver uma linguagem capaz de transformar o cotidiano em drama e o drama em conversa. Tanto é assim que, no Brasil, as noções de televisão e telenovela se misturam e chegaram a se tornar sinônimas (Svartman, 2023). Compreender como essa linguagem se constituiu, ao mesmo tempo realista e profundamente ancorada na realidade social do país, é o que nos interessa a seguir.

1.1 Realismo narrativo e crítica social na teledramaturgia da Rede Globo

Durante as décadas de 1950 e 1960, a TV Tupi e a TV Excelsior foram responsáveis pela exibição de telenovelas que serviram de base para a consolidação e o desenvolvimento do formato no Brasil. Inaugurada em 1965, a TV Globo reconheceu rápido a centralidade do gênero para a obtenção de êxito no campo televisivo e, nesse sentido, após o sucesso de *Beto Rockfeller* (1968), de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Tupi, a emissora passou a perceber

que a renovação da linguagem poderia resultar em produções de grande alcance. A partir desse movimento, o gênero passa a assumir um caráter marcadamente brasileiro, com personagens inspirados em sujeitos comuns e funcionando como vitrine de valores associados à modernidade, à moda e aos comportamentos contemporâneos. Como explica Lopes (2025), a telenovela passou a dialogar diretamente com as mudanças que a sociedade brasileira estava vivendo e retratar justamente essas aspirações de um universo mais urbano.

Sintonizou as ansiedades liberalizantes de um público, tanto masculino quanto feminino, recém-chegado à metrópole, em busca de instrução e integração aos polos de modernização urbana. Essa quase obsessão pela conjuntura social é acomodada à estrutura seriada e interativa do folhetim e mobiliza o gênero melodramático como matriz cultural e dispositivo de comunicabilidade. As tramas das novelas são, em geral, movidas pela representação de uma contemporaneidade sucessivamente atualizada, seja nos estilos de vida, nas referências a acontecimentos correntes e, principalmente, nas tramas familiares e amorosas. (Lopes, 2025, p.48)

As histórias que vemos nas telenovelas não nasceram com a televisão. Elas vêm de muito antes, de formas antigas de narrar que faziam parte da cultura popular. Suas raízes remontam ao folhetim, romances publicados em capítulos curtos e diários nos periódicos europeus do século XIX, que tiveram seu auge na França por volta de 1830. Essas histórias já se estruturavam em torno do melodrama, um modo de narrar centrado na emoção, enquanto o corte ao fim de cada capítulo (gancho) prendia o público, que precisava comprar a edição seguinte do jornal para descobrir os rumos da trama – recurso que as novelas utilizam até hoje. Posteriormente, com o desenvolvimento da rádio, as histórias ganharam um meio sonoro de serem apresentadas ao público.

Com o passar do tempo, essas narrativas foram adaptadas a diferentes meios de comunicação: primeiro o teatro, mais tarde, o cinema, o rádio e, por fim, a televisão. Embora o formato tenha mudado, a essência dessas histórias permaneceu: conflitos familiares, romances, disputas entre o bem e o mal, segredos e revelações continuam despertando o interesse do público porque integram uma tradição narrativa melodramática, defendida por Martín-Barbero (1997), que atravessa gerações. Para o pesquisador dos Estudos Culturais Latino-americanos, a telenovela não é apenas um produto da indústria cultural; ela também é transformada pela cultura popular, aproximando essas narrativas das experiências e emoções vividas no cotidiano pelas pessoas comuns: o trabalhador, a dona de casa e o povo em geral. Foi sobre essa base melodramática, e não contra ela, que o Brasil construiria um modelo próprio de fazer novela, e é a constituição desse modelo que interessa agora.

Até então, os enredos das telenovelas eram majoritariamente estruturados em torno de personagens maniqueístas, cujas ações eram conduzidas por emoções intensas e

frequentemente exacerbadas, “feitas para fazer chorar” (Hamburger, 2005), em consonância com a tradição melodramática latino-americana, tornando o período conhecido por uma fase sentimental. Esse modelo, explorado desde as primeiras produções do gênero no país, dá lugar à construção de protagonistas ambíguos, que incorporam elementos de humor e ironia, afastando-se da figura unidimensional do herói ou justiceiro e atribuindo maior densidade psicológica aos personagens. Nesse cenário, como já vimos, considera-se *Beto Rockfeller* (1968) como um marco inaugural da estética que viria a definir a telenovela brasileira contemporânea.

A hegemonia da Rede Globo só se fortaleceu com a adoção de um modelo de teledramaturgia realista, que se afastava da estética melodramática tradicional, associada aos chamados dramalhões de inspiração latino-americana, muito presente nas novelas mexicanas. Conforme apontam Ribeiro e Sacramento (2010, p. 124), esse movimento representou a “superação do romantismo tradicional em direção ao realismo moderno”. Essa mudança estética e narrativa redefiniu o padrão da produção televisiva brasileira, ao consolidar as telenovelas como um dos principais espaços de construção e circulação de representações sociais e culturais, apesar de não deixar o lado melodramático de escanteio, o que antes era só melodrama, passou a ser melodrama com requintes de realidade.

De acordo com o levantamento realizado por Néia (2023), em seu livro *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*, no período denominado nacional-popular ou realista, compreendido entre 1968 e 1990, a Rede Globo consolidou-se como a principal produtora e exibidora de telenovelas do país, respondendo por 130 títulos, o que corresponde a 48,3% da produção total, posição que se manteria nos períodos posteriores. Entre essas obras, a cidade do Rio de Janeiro ocupou lugar central como espaço narrativo, uma vez que 73 telenovelas tiveram suas tramas integralmente ambientadas ou majoritariamente concentradas na capital fluminense.

Nesse contexto, Stocco (2009) observa que a emissora carioca começou a mostrar o Rio de Janeiro, e consequentemente o Brasil, como um lugar moderno, atual e com costumes mais livres. Isso acontecia principalmente porque as histórias das novelas passaram a retratar situações mais próximas da vida real, com personagens e conflitos que remetiam à realidade e reconhecíveis pelo público. Para Stocco, essa escolha fundamenta-se em razões de ordem histórica e simbólica, uma vez que o Rio de Janeiro exerceu, por quase 200 anos, a função de capital do país, condição que o consolidou como um espaço representativo do Brasil e de seus processos de transformação ao longo da história.

Em 1970, ano em que a Seleção Brasileira de Futebol Masculina conquistou o tricampeonato mundial, estreou na Rede Globo a telenovela *Irmãos Coragem* (1970), marco a partir do qual tanto o gênero quanto a emissora passaram a liderar a audiência televisiva no país. No mesmo ano, os jogos da Copa do Mundo foram, pela primeira vez, transmitidos ao vivo para parte da população que dispunha de acesso à televisão, enquanto, na narrativa da novela, o futebol aparecia como uma trama secundária. As alusões à nação se davam na forma da abordagem de esportes nacionais como a Fórmula 1 e o futebol, ou a arquétipos da cultura nacional como o coronel, o padre, o prefeito e o delegado (Hamburger, 2011).

Escrita por Janete Clair, sob a direção geral de Daniel Filho, *Irmãos Coragem* (1970) foi o primeiro grande sucesso da emissora carioca e incorporou inovações formais que se consolidaram como referências para o desenvolvimento posterior do gênero. Exibida no horário das 20h, a trama misturava faroeste, futebol e conturbadas histórias de amor ao acompanhar três irmãos que, em diferentes frentes, confrontam o domínio autocrático do coronel Pedro Barros na cidade interiorana de Coroado. Mais do que o enredo, porém, o que *Irmãos Coragem* (1970) legou ao gênero foi sua arquitetura: as tramas paralelas, o elenco ampliado e a multiplicação de cenários aproximam a narrativa do ritmo da vida real e definiram o modelo de telenovela que conhecemos hoje (Hamburger, 2005).

A telenovela passa, então, a coconstruir ativamente um repertório de referências compartilhado pelos telespectadores, repertório este que expressa, a seu modo, noções e estratos da questão nacional, estabelecendo um território de produção, circulação e recepção de sentidos no qual histórias, representações, memórias, afetos e sentidos de pertencimento – e também fraturas sociais e padrões de exclusão – são constantemente reelaborados e ressemantizados. Nessa dinâmica, camadas de drama e cotidiano são sobrepostas ao melodrama, que se desloca para o segundo plano do conteúdo, mas continua a atuar de maneira proeminente na forma das narrativas, nutrindo-se de um coeficiente de realismo e moldando, estética e eticamente, os constructos de brasilidade forjados pelas obras ficcionais. (Néia, 2023, p. 149)

A década de 70 serviu para mostrar que era possível fazer com que as telenovelas brasileiras construíssem suas narrativas ancoradas na conjuntura social do país, produzindo a sensação de que os personagens compartilham o mesmo universo dos telespectadores, efeito reforçado pela incorporação “de elementos da linguagem jornalística e documental para aludir a eventos da conjuntura, elementos da cultura e da história do Brasil” (Hamburger, 2005, p.118). Ainda que apresentem uma estética renovada, essas narrativas preservam características centrais do folhetim, mobilizando recursos clássicos do melodrama, como revelações finais, conflitos amorosos, vingança e punição, articulados a relações familiares complexas. Estruturam-se, assim, a partir de oposições sociais e morais, como homens e

mulheres, pais e filhos, ricos e pobres, além de honestos e desonestos, frequentemente representados por meio de códigos visuais e sonoros externos aos personagens.

FIGURA 1 - *Vale Tudo* abordava a inversão de valores no Brasil no final dos anos 1980



Fonte: Reprodução/Memória Globo

É nessa tradição que se insere *Vale Tudo* (1988), objeto deste trabalho. Exibida pela Rede Globo entre 16 de maio de 1988 e 6 de janeiro de 1989, no horário das 20 horas, a novela mostra a pergunta direta sobre o país: “vale a pena ser honesto no Brasil?”. Lançada no mesmo ano da promulgação da atual Constituição Federal e às vésperas da eleição presidencial que levou Fernando Collor de Mello ao poder, a trama deslocou o dilema moral do plano individual para o nacional, testando se a honestidade era um projeto de vida viável naquele Brasil. Essa articulação entre ficção e realidade dialoga com a análise de Hamburger (2005), que, em *O Brasil Antenado: a Sociedade da Telenovela*, demonstra como as telenovelas participaram da construção e da circulação de representações sobre a nação e a política brasileira. Ao investigar os discursos produzidos em torno de acontecimentos das décadas de 1970, 1980 e 1990. A autora argumenta que a proximidade entre ficção e realidade contribuiu para a formação de um imaginário político compartilhado, especialmente em períodos eleitorais. Em 2025, *Vale Tudo* ganhou um *remake*, o que nos permite comparar como a mesma pergunta se apresenta em dois momentos distintos da história do país.

Em um contexto em que o aparelho televisivo já se encontrava amplamente difundido na sociedade, presente em mais da metade dos domicílios brasileiros, *Vale Tudo* (1988) alcançou elevados índices de audiência, com seus capítulos finais ultrapassando a marca de 80%. Ao articular conflitos morais facilmente reconhecíveis pelo público como dilemas éticos relacionados ao dinheiro e ao poder no Brasil do final da década de 1980, *Vale Tudo* (1988) superou o status de mero produto de entretenimento e teve seu significado e valor debatidos em diferentes arenas, por múltiplos atores sociais (Hamburger, 2005). Assim, a obra extrapolou os limites da teledramaturgia, inserindo-se de maneira significativa no espaço público.

O ano de 1988 é um dos mais importantes da retomada da democracia, após um longo período de ditadura militar o país passava por um momento de transição e aguardava mudanças no cenário político, econômico e social com mudanças de governo. O presidente era José Sarney, eleito indiretamente (assumiu o lugar de Tancredo Neves que morreu antes da posse), a morte de Tancredo e o governo de Sarney remetem, historicamente, a um momento de crise econômica, com inflação e desemprego atingindo altos patamares. Com alto índice de rejeição, o então governo estava diariamente nos noticiários envolvido em casos de corrupção. Além da grave crise econômica e política que assolava o país, os olhos dos brasileiros também estavam voltados para a promulgação de sua nova Constituição, a chamada Constituição Cidadã. Ela é citada em diversos momentos ao longo da novela, como pano de fundo para algumas cenas que serão analisadas neste trabalho. *Vale Tudo* era assistida ao mesmo tempo em que se fazia a nova Constituição e a permissividade de uma trama aberta, deixava os autores com tempo e liberdade de citar aquele acontecimento histórico que entrava no universo ficcional, transcendendo a realidade da época. (Gonçalves, 2024, p.144-145)

Ao representar narrativas de pessoas dispostas a tudo para ascender socialmente, *Vale Tudo* (1988) assumiu um papel central na reflexão sobre o futuro do país e levou ao auge a vocação realista que a teledramaturgia brasileira vinha construindo desde *Beto Rockfeller* (1968). A trama girava em torno de uma pergunta: “vale a pena ser honesto em um país corrupto?”. Ou, em outras palavras, “vale tudo por dinheiro?”. A questão condensava os dilemas éticos e sociais de um Brasil recém-saído da ditadura militar, empenhado em redefinir seus valores e reconstruir sua identidade democrática. Inserida no contexto da redemocratização, a telenovela dialogava com um período de fortes tensões sociais, em que a população vivia, ao mesmo tempo, a instabilidade da inflação e do desemprego e a expectativa das mudanças que se anunciavam. Nesse sentido, a obra pertence ao universo das novelas realistas ao encenar tanto o cenário político quanto as dinâmicas da elite e do povo, que lutava cotidianamente para sobreviver.

A aproximação entre ficção e realidade vai além da representação de problemas sociais. Com a consolidação da fase naturalista na teledramaturgia brasileira, as narrativas seriadas passaram a intensificar o diálogo com questões de interesse público. Nesse contexto,

a Rede Globo incorporou estratégias que reforçaram essa aproximação, entre as quais se destaca o *merchandising* social. Consolidado como uma das principais marcas da telenovela brasileira da década de 1990 e que se mantém em muitas obras até hoje, esse recurso contribuiu para diferenciá-la de outros modelos dramáticos latino-americanos ao integrar, de forma orgânica, ações socioeducativas à narrativa, com a finalidade de disseminar conhecimentos, promover valores éticos e incentivar mudanças de comportamento diante de temas socialmente relevantes.

As tramas passaram a incorporar, de forma deliberada, conteúdos de caráter pedagógico, transformando questões sociais em parte integrante do desenvolvimento narrativo. Conforme argumenta Lopes (2009), essas ações são concebidas para promover valores e princípios éticos, ampliar o acesso à informação e estimular reflexões críticas sobre problemas que atravessam a sociedade. Inseridas nos desdobramentos do enredo e nas trajetórias dos personagens, elas se valem do potencial didático e expositivo do melodrama para integrar-se à diegese de maneira natural e verossímil. Para reforçar o efeito da realidade, as telenovelas recorrem, com frequência, a depoimentos de pessoas reais e a informações documentais, conferindo maior legitimidade aos temas abordados. A autora observa ainda que, por ser um produto cultural tão assistido quanto debatido, a telenovela faz com que essas ações socioeducativas extrapolem os limites da narrativa ficcional e se convertam em pautas de discussão pública, ampliando seu alcance para além da tela. Desse modo, a telenovela consolida-se como um importante instrumento de comunicação e cultura, capaz de transformar dramas individuais em questões de interesse coletivo e de contribuir para a promoção da cidadania por meio da ficção (Lopes, 2009).

A representação de temas sociais, contudo, nem sempre se esgotou no plano simbólico: em certos momentos que extrapolaram a época realista e se estenderam também para a naturalista, a teledramaturgia agiu sobre a própria realidade e pautou debates nacionais que, por vezes, produziram efeitos concretos fora da tela. Em *Explode Coração* (1995), Gloria Perez trouxe para o centro da narrativa o desaparecimento de crianças por meio da busca de Odaísa por seu filho Gugu. A novela exibiu depoimentos de mães reais e impulsionou campanhas nacionais de conscientização, contribuindo para a localização de dezenas de crianças desaparecidas. Em *O Rei do Gado* (1996), a questão agrária foi discutida por meio do romance entre Luana e Bruno Mezenga e das reflexões sobre a concentração de terras no país. Em *Laços de Família* (2000), o drama de Camila, diagnosticada com leucemia, e o esforço de sua mãe, Helena, para encontrar um doador compatível contribuíram para aumentar significativamente o número de cadastros de doadores de medula óssea no Brasil.

Já em *Salve Jorge* (2012), novela de Glória Perez que denuncia o tráfico internacional de pessoas ao acompanhar a trajetória de Morena, vítima de uma organização criminosa com sede na Turquia, e incorporou depoimentos reais de vítimas e familiares, aproximando a ficção da realidade. Mais recentemente, em *Malhação: Viva a Diferença* (2017), abordou temas como gravidez na adolescência, racismo, bullying, diversidade sexual e síndrome de Asperger, aproximando-se das experiências vividas pelos jovens brasileiros. Em *Amor de Mãe* (2019), Manuela Dias, novelista escolhida para escrever o *remake* de *Vale Tudo* (2025), também explorou questões relacionadas à educação pública, ao racismo e às desigualdades sociais por meio da personagem da professora Camila, reafirmando a tradição da telenovela brasileira de combinar entretenimento com a discussão de temas relevantes para a sociedade.

A telenovela ocupa, ao mesmo tempo, o lugar de produto de entretenimento e de espaço de construção e circulação de representações sociais. Presente no cotidiano daqueles que a acompanham, uma mesma narrativa pode ser recebida de maneiras distintas, a depender das experiências, valores e repertórios de cada telespectador. Em uma situação hipotética, uma cena de beijo entre dois homens pode provocar revolta em Maria das Graças, funcionária pública aposentada e moradora de um bairro de classe média em São Paulo. A mesma sequência, porém, pode ser assistida por José Maria, instrutor de zumba de 26 anos que vive no interior do Ceará e reconhece, naquela representação, a possibilidade legítima do amor entre dois homens. Essas interpretações distintas evidenciam o caráter polissêmico do texto televisivo, uma vez que uma mesma mensagem pode ser compreendida e decodificada de maneiras diferentes pelos públicos, conforme propõe Hall (2003). São exemplos imaginados que ajudam a compreender que, ao falar de telenovela, fala-se também de um produto cultural capaz de despertar processos de identificação, colocar diferentes grupos sociais em contato com um mesmo tema e sustentar, durante meses, debates que atravessam o cotidiano do país.

Em outra hipótese, Juliana, diarista, mãe de quatro filhos e divorciada após um casamento marcado pela violência, assiste a uma cena em que uma personagem que também sofre com violência doméstica, encontra forças para denunciar o companheiro à polícia. Ao reconhecer parte de sua própria experiência naquela narrativa, Juliana decide procurar ajuda jurídica. O exemplo evidencia o caráter educativo (*merchandising* social) que a telenovela realista assume ao tornar determinados problemas socialmente visíveis, divulgando possibilidades de enfrentamento e estimular o público a reconhecer direitos e buscar ajuda.

Não por acaso, o próprio *remake* de *Vale Tudo* (2025), objeto deste trabalho, oferece um exemplo eloquente dessa mesma capacidade, que retomo adiante no Capítulo 3. A personagem Lucimar decide recorrer à justiça em busca do pagamento da pensão alimentícia

por parte do pai de seu filho. Uma trama que foi adicionada no *remake* e que atualiza um problema que perdura por décadas que é a irresponsabilidade masculina e a batalha das mães solas em sustentar os filhos. Apesar de regras claras e previsão legal detalhada, a pensão alimentícia segue entre os temas que mais geram conflitos familiares e ações judiciais no país.

FIGURA 2 - Cena de *Vale Tudo* ajuda mulheres a conhecerem seus direitos.



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

Essa relação entre o público e o privado está presente de forma constante na telenovela. Questões sociais mais amplas são incorporadas às experiências individuais dos personagens, enquanto conflitos aparentemente íntimos e particulares passam a adquirir uma dimensão coletiva. Dessa forma, a narrativa aproxima grandes debates sociais do cotidiano do público, tornando-os mais concretos por meio das histórias vividas em cena. Em relação a isso, Hamburger (2005) afirma que, ao discutir personagens, famílias e acontecimentos apresentados nas telenovelas, os telespectadores frequentemente estabelecem relações entre a ficção e aquilo que reconhecem como padrões de comportamento da sociedade brasileira.

Dizer que uma novela representa o Brasil, no entanto, exige uma ressalva: representar não é espelhar uma realidade já dada, mas produzir sentidos sobre ela. Para Stuart Hall (2016), a representação é uma prática significativa: os significados culturais não preexistem à linguagem que os articula, mas são construídos por meio de sistemas simbólicos compartilhados, que orientam o modo como as pessoas interpretam o mundo, constroem suas identidades e estabelecem vínculos de pertencimento. A telenovela, nessa perspectiva, não reproduz o Brasil; ela o significa. Compreender o que Gilberto Braga, Leonor Bassères e

Aguinaldo Silva fizeram, há quase quatro décadas, com uma trama que abordou temas então considerados tabu na televisão (a corrupção, o alcoolismo, a homossexualidade, os crimes do colarinho branco) e, ainda assim, alcançou enorme sucesso de audiência exige investigar como a ficção televisiva constrói os sentidos pelos quais uma nação se reconhece, questão que orienta o capítulo a seguir.

2 REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE: O BRASIL COMO NARRATIVA NAS NOVELAS GLOBAIS

Em *O Circo Eletrônico*, Daniel Filho (2001) propõe uma definição estrutural da telenovela brasileira ao sistematizar seus elementos narrativos recorrentes. Segundo o autor, "uma novela é: duas pessoas se apaixonam e vivem alguns capítulos felizes. Fatalmente serão separadas pelo vilão, que pode estar querendo para si um dos dois heróis" (Daniel Filho, 2001, p. 68). O antagonista, conforme essa lógica, recorre a meios desonestos para impedir a união dos protagonistas, enquanto o público, em geral, acompanha a trama na expectativa de que eles se reencontrem. Essa estrutura, fortemente influenciada pela tradição melodramática latino-americana, permanece presente em diversas produções televisivas, conduzindo o espectador até o desfecho, quando os conflitos são solucionados, os responsáveis pelos crimes são revelados e os protagonistas alcançam um final feliz, diferentemente do vilão.

Embora ressalte que não existem fórmulas capazes de garantir o sucesso de uma telenovela, Daniel Filho (2001) destaca alguns elementos essenciais para o gênero, entre eles a presença de poucos personagens centrais e uma narrativa simples, direta e de fácil compreensão. Por ser uma obra aberta, a telenovela diferencia-se de formatos narrativos fechados, como filmes e animações, característica que o autor considera um de seus aspectos mais fascinantes. Nesse processo, a recepção do público pode influenciar o desenvolvimento da história, assim como a atuação do elenco pode transformar a construção dos personagens. Dessa forma, a obra é continuamente moldada ao longo de sua exibição, fazendo com que autores, atores e espectadores contribuam, em diferentes níveis, para o percurso narrativo da telenovela.

A estrutura descrita por Daniel Filho revela a permanência de elementos clássicos do melodrama nas telenovelas brasileiras, mas o gênero foi sendo transformado ao longo do tempo por influências narrativas, estéticas e culturais que lhe conferiram uma identidade própria. Segundo Hamburger (2011), enquanto as produções mexicanas mantiveram um caráter mais acentuadamente melodramático, as brasileiras passaram a investir em uma abordagem mais naturalista, com maior verossimilhança, gravações em locações externas e uma linguagem mais coloquial. Essa capacidade de adaptação também é destacada por Svartman (2023), para quem o melodrama se reinventa de acordo com as transformações sociais, as linguagens e as demandas comerciais de cada época.

Compreendidas em sua evolução histórica do folhetim à telenovela, os melodramas eletrônicos na América Latina não surgiram de forma isolada, mas como resultado de um

longo processo de mediação cultural que envolveu a adaptação de matrizes narrativas europeias à realidade e às sensibilidades populares do continente. Essas produções ganham força primeiramente com o radioteatro argentino (Martín-Barbero, 1997). O gênero nasceu por volta de 1931 e alcançou sucesso não apenas em razão do meio tecnológico, mas, sobretudo, por incorporar tradições culturais já presentes no imaginário popular, como o circo *criollo* e o folhetim gauchesco.

E sua inscrição, assim, à esfera do popular, ou seja, do oral: a dos *payadores* e do circo *criollo*, fazendo a ponte entre o folhetim gauchesco e os atores ambulantes com o rádio. O rádio será desde o princípio assim: música popular, declamadores, partidas de futebol e, a partir de 1931, por excelência, o radioteatro. Só bem mais tarde, em 1947, o peronismo fará uma espécie de reconhecimento "cultural" do radioteatro, equiparando-o a outras formas literárias por meio de prêmios e estímulos outorgados pela Comissão Nacional de Cultura. O que realmente importa, contudo, é o que fez do radioteatro argentino um espaço de continuidade entre tradições culturais desse povo e a cultura de massa. (Martín-Barbero, 1997, p.235)

Há anos a telenovela deixou de ser apenas um passatempo diário na vida dos brasileiros: entre dramas, amores e traições, a representação atua como um elemento central na produção e na partilha de significados dentro de uma cultura, como argumenta Stuart Hall (2016). Para o autor, representar não é apenas descrever ou retratar algo que já existe, mas produzir sentido por meio de signos, imagens e linguagens compartilhadas, que permitem a uma sociedade reconhecer-se e comunicar-se sobre si mesma. Nesse sentido, ao narrar os mais diversos sentimentos humanos, a telenovela não apenas reflete esses temas, ela os organiza e oferece ao público repertórios para compreendê-los. Considerando o alcance que esse formato ainda possui no Brasil, conforme discutido anteriormente, as representações construídas pela telenovela não são triviais: elas circulam, são debatidas e ajudam a moldar como milhões de brasileiros compreendem o próprio país.

Nos estudos de Lopes (2003), a telenovela configura-se como um novo espaço público, funcionando como um "fórum de debates" sobre o país, na medida em que sintetiza as esferas pública e privada. Por um lado, traduz dramas públicos, como corrupção política, uso de drogas e racismo, em termos privados e afetivos, tornando-os acessíveis à discussão pelo público em geral; por outro, confere visibilidade pública a temas anteriormente restritos à esfera privada, como mobilidade social, novos arranjos familiares, diversidade sexual, étnica e racial e afirmação feminina. Esse duplo movimento contribui para a construção de uma sociedade multicultural e para a atualização constante da identidade nacional em contextos de transformação acelerada. Dessa forma, a telenovela brasileira não se reduz ao entretenimento, configurando-se como um dispositivo de reordenamento cultural que capta, expressa e renova as representações do cotidiano de um Brasil em processo de modernização.

A novela, como já apontou Lopes (2003), ganhou um papel monumental na construção da nação brasileira, característica intrínseca às produções das emissoras nacionais veiculadas na televisão aberta do país. Essa construção se dá no campo das representações, e Daniel Filho argumenta que toda novela comporta figuras arquetípicas: o mocinho, a mocinha, a ingênua, o bandido, o filho perdido que desconhece a própria origem, o velho, o jovem e o romance juvenil. Para fundamentar essa perspectiva, recorro novamente ao pesquisador Jesús Martín-Barbero e à sua obra *Dos meios às mediações* (1997). Sua contribuição central reside na ideia de que o povo se reconhece nas representações oferecidas pelas telenovelas, nas atuações que encarnam papéis tão próximos da vida de quem assiste que chegam a se confundir com ela. Longe de reduzir os meios a instrumentos de colonização da cultura, o autor os compreende como espaço de mediação: é neles que as matrizes culturais populares negociam sua permanência dentro da lógica industrial.

Podemos constatar que a principal influência que a torna singular é o seu público, que se envolve com a trama e lhe dá novas interpretações. É o espectador que, em última análise, provoca mudanças na telenovela, um produto da televisão comercial que depende da audiência maciça em função de seu modelo de negócio. Os autores precisam antecipar temas que serão caros ao público em um futuro próximo para desenvolver uma telenovela que interesse, provoque e interaja com esse público. (Svartman, 2023, p.32)

Como já vimos, nenhum outro gênero conquistou e fidelizou o público brasileiro com tanto sucesso quanto a telenovela. Para Martín-Barbero, é o formato mais duradouro e influente da televisão latino-americana, ancorado nas convenções do melodrama – modo narrativo que organiza a matriz cultural do continente. Dessa forma, Martín-Barbero explica que é um erro pensar que a televisão seria um assunto restrito à comunicação e não de cultura uma vez que os sinais de identidade cultural latino-americana são reconhecidos no melodrama da novela, recuperando a memória popular por meio do conteúdo industrial.

No Brasil, ao longo de mais de meio século de história, a telenovela estabeleceu-se como a principal narrativa de ficção da televisão aberta, atraindo milhões de telespectadores diariamente. Esse sucesso está relacionado ao formato seriado do folhetim, que mantém o interesse do público por meio de recursos como os ganchos narrativos, além da forte influência do melodrama, caracterizado por arquétipos bem definidos, conflitos intensificados, diálogos marcantes e pela constante polarização entre o bem e o mal. Esses elementos contribuíram para estabelecer uma relação contínua entre a obra e o espectador, favorecendo a fidelização da audiência (Svartman, 2023).

Ao incorporar elementos do realismo e do naturalismo, o gênero extrapolou o mero entretenimento, transformando-se no que Lopes (2003) acredita ser um espaço fundamental para debater a identidade e os conflitos sociais do país. *Vale Tudo* (1988) é um exemplo expressivo desse processo. A trama eleva o melodrama ao centro de uma discussão sobre ética, corrupção e inversão de valores por meio da oposição entre Raquel e sua filha, Maria de Fátima. Raquel é uma mulher íntegra que acredita no valor do trabalho e leva uma vida simples em Foz do Iguaçu, para onde se mudou, para morar com pai, após separar-se do marido. Em contraste, Maria de Fátima é uma jovem ambiciosa que rejeita a pobreza e não hesita em ultrapassar qualquer limite para ascender socialmente. Logo no primeiro capítulo, o abismo entre as duas se concretiza: após a morte do avô, Fátima vende a única propriedade da família, que havia sido deixada em seu nome, e foge com o dinheiro para o Rio de Janeiro em busca de riqueza, abandonando a mãe à própria sorte. Determinada a reencontrá-la, Raquel também segue para a capital fluminense, onde passa a vender sanduíches na praia para reconstruir a vida. Essa trajetória desperta forte identificação do público, não apenas pela dor da protagonista, mas pela forma como ela enfrenta a adversidade, preservando sua dignidade e seus princípios morais diante das crueldades da filha, que não apenas a abandona, mas também à renega.

As telenovelas, dentro da perspectiva de Jesús Martín-Barbero, desempenham papel fundamental na formação da ideia de povo ao atuarem como mediação entre as matrizes culturais populares e a lógica da cultura de massa. Longe de se reduzirem a ferramentas de alienação, elas constituem espaços em que o popular se torna "massivo" sem perder a conexão com o sentimento e a memória das classes subalternas. A telenovela é entendida neste trabalho como herdeira moderna do melodrama, que Martín-Barbero define como uma "matriz cultural" essencial para a América Latina. O melodrama permite às classes populares processar a opacidade e a complexidade das relações sociais modernas por meio de uma linguagem que reconhecem: a das fidelidades primordiais e dos laços de parentesco. Em vez de explicar diretamente uma sociedade desigual ou relações de poder, por exemplo, a narrativa mostra esses problemas por meio da vida dos personagens. Assim, a ideia de povo constrói-se sobre uma base de sentimentos, valores, memórias e moralidades compartilhados, e não apenas sobre critérios políticos formais do que é considerado justo ou injusto, certo ou errado, digno ou indigno. Esse trânsito entre o popular e o massivo, observa Hamburger (2011), também desestabiliza as hierarquias culturais: a telenovela brasileira põe em xeque as fronteiras que opõem a alta à baixa cultura, o clássico ao popular e o modernismo à cultura de massa.

O que move a narrativa melodramática, na leitura de Martín-Barbero (1997), é o drama do reconhecimento. O melodrama funciona como espaço de "interpelação e reconhecimento": ali a memória popular estabelece cumplicidade com o imaginário de massa, e as massas urbanas encontram um modo de elaborar as transformações da modernidade sem abrir mão de seus sinais de identidade. Visto assim, o reconhecimento ultrapassa a função de um simples recurso narrativo: representa simbolicamente a trajetória histórica de grupos sociais que buscam conquistar visibilidade, identidade e espaço na vida pública.

Embora produzida por uma indústria comercial, a telenovela oferece uma linguagem para o que Jesús Martín-Barbero (1997) chama de "formas populares da esperança". Ao usar códigos da ficção e do imaginário, ela permite que o povo extraia sentidos políticos de sua própria realidade e se reconheça como ator de sua história, mesmo que de forma "melodramatizada". Nela, o povo reconhece suas próprias relações familiares, as injustiças vividas no cotidiano e a luta pela sobrevivência, encenadas como uma exigência de reconhecimento por parte da sociedade moderna. Ao contrário dos pensadores da Escola de Frankfurt, Martín-Barbero (1997) entende que as massas se apropriam dos formatos culturais e os transformam em espaços de reconhecimento capazes de ressignificar a mídia consumida.

Vale Tudo (1988) mobiliza dispositivos típicos do melodrama: a mãe que tenta salvar a filha de um caminho que reprova, a jovem disposta a tudo para ascender economicamente, o romance dos "mocinhos" que sustenta a esperança da trama (Raquel e Ivan), a vilã cuja morte estrutura o suspense da reta final, o conflito moral como motor da ação. Na chave proposta por Martín-Barbero (1997), esses dispositivos são o material formal através do qual se opera o drama do reconhecimento – o processo pelo qual o espectador encontra na ficção uma forma de elaborar suas próprias questões éticas e históricas. O folhetim ao qual Martín-Barbero se refere encontra, na telenovela brasileira, uma reinvenção: ela transporta para a realidade nacional o gesto de narrar uma sociedade a si mesma. Ao incorporar aspectos culturais, sociais e econômicos de diferentes épocas, ela contribui para a construção da memória coletiva e funciona também como um registro das transformações e dos contextos históricos vivenciados pelo país.

A primeira versão de *Vale Tudo* (1988) foi exibida em um período em que o Brasil atravessava momentos marcantes de sua história: o fim da ditadura militar, novas eleições presidenciais, a Constituinte de 1988 e a retomada da democracia por meio do voto direto nas eleições de 1989. Diversas representações da trama foram baseadas nesse contexto, no qual o país refletia sobre seus próprios valores éticos e morais, sobre os crimes cometidos pela elite socioeconômica e sobre a ascensão social de uma parcela da população. Tudo isso era

retratado no horário nobre da televisão brasileira, naquela época, a novela das oito, em consonância com o momento político, econômico e cultural de um momento “em que o povo brasileiro também tentava se entender como nação, saindo de uma longa ditadura e caminhando para um futuro desconhecido” (Gonçalves, 2024, p.10).

Alguns telespectadores possivelmente interpretaram *Vale Tudo* (1988) como uma crítica progressista do modernismo complexo brasileiro, um instrumento poderoso capaz de traduzir questões da política para o cotidiano dos telespectadores no seu espaço doméstico, além de estimular a participação popular. Outros telespectadores possivelmente viram na novela um alerta para o caráter necessariamente corrupto da ordem política, que se resolveria somente com uma ordem moral rígida, ou até como exaltação do consumo fútil, mas glamoroso. Talvez a apropriação melodramática que *Vale Tudo* faz da política sugira 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. Ao atualizar ansiedades coletivas quanto ao futuro, levantou críticas sobre o desdobramento dos eventos, talvez sugerindo que, se a política se tornou tão corrupta, a lógica do “vale tudo” se justifica. E a popularidade dos vilões ambiciosos, mas charmosos, estrelas de inúmeras campanhas publicitárias, inclusive de instituições públicas como a Loteria Federal, exibidas na TV, em outdoors e na imprensa da época, reforça essa versão. (Hamburger, 2005. p.117)

O que Hamburger (2005) registra é precisamente o que Hall (2003) teoriza ao tratar da codificação e da decodificação: o sentido de um texto televisivo não é transmitido pronto, mas produzido no encontro entre os códigos da obra e os repertórios de quem assiste, o que torna toda decodificação potencialmente divergente da codificação. *Vale Tudo* (1988) não emitiu uma mensagem sobre a honestidade no Brasil; ofereceu um campo de sentidos em disputa, e foi essa abertura, e não uma tese unívoca, que permitiu à novela organizar o debate público de seu tempo.

Dentro do roteiro escrito pelo trio de autores, o que mais me impressionou, enquanto melodrama, foi a construção e representação da personagem Raquel. Diferentemente de outros personagens que se omitiam ou se beneficiavam do silêncio, Raquel agia ativamente contra a corrupção dos vilões e funcionava como o pilar moral e o contraponto ético absoluto à cultura do “levar vantagem em tudo” que permeava os demais núcleos da trama. Sua representação foi construída por meio de um contraste direto com sua filha, Maria de Fátima: enquanto a mãe encarnava a ética do trabalho árduo e da honestidade, a filha representava o discurso de ascensão social rápida e sem escrúpulos.

Em resumo, Raquel não era apenas uma personagem íntegra, bondosa, ingênua e trabalhadora, mas um dispositivo crítico dentro da novela. Ela representava a possibilidade de uma identidade brasileira baseada na decência e funcionava como o contraponto pelo qual o público reconhecia o falso moralismo das elites, personificadas sobretudo por Odete Roitman e Maria de Fátima. A mensagem transmitida por essa representação é a de que a honestidade e

o trabalho árduo também podem conduzir ao sucesso profissional, sem que seja necessário prejudicar terceiros. Nesse sentido, as representações em *Vale Tudo* (1988), lidas a partir de Stuart Hall, mostra que a relevância da novela está em ter funcionado como uma prática significativa: ela não espelhou o Brasil de 1988: participou ativamente da construção da realidade social e política daquele momento, em um processo de representação sempre disputado e nunca definitivo.

FIGURA 3 - A íntegra Raquel e a jovem inescrupulosa Maria de Fátima em 1988



Fonte: Reprodução/Memória Globo

A telenovela, portanto, dá forma ao desejo do povo de deixar de ser "anônimo" para tornar-se sujeito. Assim como o rádio e o cinema fizeram anteriormente, a televisão e as telenovelas contribuíram para a nacionalização das massas (Martín-Barbero, 1997). Através da circulação de imagens, gestos e falas em que o povo pode se ver projetado, a telenovela ajuda a transformar a ideia política abstrata de "nação" em uma vivência cotidiana e sentimental (Lopes, 2003). Ela cria uma identidade compartilhada por grupos sociais diversos, permitindo que eles se sintam parte de um "nós" nacional.

A presença maciça da televisão em um país situado na periferia do mundo ocidental poderia ser descrita como mais um paradoxo de uma nação que, ao longo de sua história, foi representada, reiteradamente, como uma sociedade de contrastes acentuados, entre riqueza e pobreza, modernidade e arcaísmo, Sul e Norte, Litoral e Interior, campo e cidade. E, de fato, a televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação.

Mas, também é verdade que ela possui uma penetração intensa na sociedade brasileira, devido a uma capacidade peculiar de alimentar um repertório comum por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexo, raça e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas As outras. Longe de promover interpretações consensuais mas, antes, produzir lutas pela interpretação de sentido, esse repertório compartilhado está na base das representações de uma comunidade nacional imaginada que a TV capta, expressa e constantemente atualiza. (Lopes, 2003, p. 18)

A partir do final dos anos 1960, com as inovações proporcionadas por produções como *Beto Rockfeller* (1968), a telenovela brasileira rompeu com o estilo fantasioso anterior em favor de um paradigma realista, passando a tratar de eixos temáticos como mobilidade social, novas configurações familiares e diversidade sexual, étnica e racial, principalmente nas novelas a partir dos anos 2000. Ao retratar a visibilidade pública a temas antes restritos ao âmbito privado, o gênero passou a atualizar constantemente a identidade nacional em períodos de transformação acelerada. Foi nesse contexto que, em plena década de 1980, quando os preconceitos eram maiores e os debates, menores, *Vale Tudo* (1988) ajudou a dar o tom dos debates públicos da época, explorando, por exemplo, a corrupção política e econômica em termos de dramas privados, com a representação de uma união homossexual entre mulheres. *Vale Tudo* (1988) não foi, portanto, apenas um sucesso de audiência, mas funcionou como um dispositivo de representação da cultura nacional.

Como produto da indústria cultural, as telenovelas reproduzem signos e referências facilmente reconhecidos pelo público, favorecendo a identificação dos espectadores com os personagens, suas ações e seus discursos. Essa proximidade faz com que muitos percebam essas narrativas como verossímeis, compreendendo que situações semelhantes podem ocorrer na vida social. Nesse processo, a representação constitui um elemento central: é por meio dela que os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Ela opera através da linguagem, dos signos e das imagens que representam pessoas, objetos e acontecimentos, possibilitando a construção de sentidos sobre o mundo. A partir de uma perspectiva construcionista, Hall (2016) sustenta que o significado não existe de forma prévia, mas é produzido no interior da linguagem, por meio de sistemas de signos organizados em diferentes linguagens, que permitem a comunicação e o compartilhamento de significados entre os indivíduos.

2.1. A telenovela como sistema de representação a partir do roteiro de *Vale Tudo*

A pesquisadora Maria Immacolata Vassalo Lopes (2003) argumenta que ao influenciar o consumo e a formação de identidades, a televisão, e principalmente a telenovela, representa

um novo espaço público, em que o controle cultural não pertence mais apenas a intelectuais, políticos e outras pessoas em posições de comando. Mesmo em tempos de crescimento das plataformas digitais e interativas, não se pode ignorar o alcance da televisão: o meio ainda é o mais predominante no país e atrai milhões de pessoas diariamente para sua programação. Para exemplificar, durante o Pay TV Fórum¹⁰ 2022, Melissa Vogel, CEO da Kantar Ibope Media¹¹, chamou a atenção para a relevância que a televisão linear ainda tem na vida dos brasileiros. Em 2021, mais de 205 milhões de pessoas assistiram a conteúdos de televisão linear. Em outro estudo da Kantar Ibope Media, realizado entre outubro e dezembro de 2022, as cinco novelas da Globo (entre as reprises e as inéditas) alcançaram, juntas, aproximadamente 144 milhões de telespectadores diferentes por mês. Esses números reforçam que, mesmo diante da fragmentação do consumo midiático, a televisão, e a telenovela em particular, continua a ocupar o papel de espaço público apontado por Lopes (2003), permanecendo central para compreender como o Brasil se representa e se reconhece.

Para compreender como a telenovela produz sentidos, é necessário recorrer ao mecanismo que Hall (2016) define como os dois sistemas de representação. O primeiro corresponde ao mapa conceitual, isto é, ao conjunto de conceitos e imagens mentais por meio dos quais organizamos, classificamos e tornamos o mundo inteligível, associando pessoas, objetos e acontecimentos a categorias previamente construídas. O segundo sistema é a linguagem. Como a existência de um mapa conceitual compartilhado não é suficiente para garantir a comunicação, torna-se necessário traduzi-lo em signos organizados segundo linguagens comuns, capazes de circular entre os integrantes de uma cultura. A relação entre esses dois sistemas não é natural, mas convencional: são os códigos culturais que estabelecem, ainda que de forma provisória, a correspondência entre conceitos e signos. A telenovela atua precisamente nessa articulação. Seus signos audiovisuais, do figurino ao enquadramento, da trilha sonora ao gesto, produzem sentido porque o público, familiarizado ao longo de décadas com as convenções do gênero, reconhece os códigos que os associam a conceitos como poder, ambição e decência ao qual representam Odete, Maria de Fátima e Raquel.

¹⁰ O Pay TV Fórum é um evento organizado por jornalistas especializados no mercado brasileiro de TV paga, telecomunicações e audiovisual. Nele, são discutidas as principais transformações, oportunidades e tendências do setor, da oferta de conteúdos às mudanças nos modelos tradicionais de canais, programadores e operadores.

¹¹ Na Grande São Paulo, em 2021, (praça de audiência usada como parâmetro para boa parte do mercado publicitário), cada ponto de audiência representa 76.577 domicílios e 205.377 indivíduos. Disponível em: <<https://acaert.com.br/noticia/42362/kantar-ibope-atualiza-ponto-de-audiencia-para-2021>> Acesso em: 15 fev. 2026.

A escolha de *Vale Tudo* (2025) como objeto não é arbitrária. Poucas obras da cultura popular brasileira reúnem, num mesmo gesto, a ambição de produzir um efeito de realidade e a consciência de que esse retrato é sempre, também, uma construção. Foi assim com a obra original, exibida em 1988, mesmo ano em que o país promulgou sua nova Constituição, marco simbólico da redemocratização iniciada com o fim do regime militar, em 1985. Nesse cenário de transformações políticas e instabilidade econômica, a trama de *Vale Tudo* (1988) ganha forma, em um momento de muita descrença, mas também de esperança no futuro (Gonçalves, 2024). Por isso, as representações de *Vale Tudo* (1988, 2025) não apenas retratam esse contexto: elas fazem parte de como o Brasil, então, se enxergava e se contava. No texto de Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva o retrato é de um Brasil construído de maneira crítica, com um forte debate político e ético, com diálogos e personagens que a todo chamam a atenção não apenas para o que estava acontecendo na época.

Entre as novelas exibidas no período de transição da ditadura militar para a democracia, *Vale Tudo* (1988) ocupou lugar singular. Outras produções do mesmo momento já promoviam crítica social, como é o caso de *Roque Santeiro* (1985), de Dias Gomes, que satirizava o coronelismo e a manipulação da fé popular; e *Que Rei Sou Eu?* (1989), de Cassiano Gabus Mendes que recorreu à alegoria do reinado fictício de Avilan para falar de corrupção e poder político, mas foi *Vale Tudo* (1988) que sintetizou, em registro direto, o dilema ético do país recém-saído do regime autoritário. A novela não recorreu a metáforas para falar de corrupção, oportunismo e desigualdade: nomeou essas mazelas no cotidiano de seus personagens e, ao fazê-lo, deu forma narrativa à pergunta que organizava o debate público da época – se ainda valia a pena ser honesto no Brasil.

Vale Tudo (1988) narra a trajetória de personagens dispostos a ultrapassar qualquer limite para ascender socialmente. Ao longo da trama, eles mentem, traem a própria mãe, roubam a família, sonegam impostos, enviam dinheiro ilegal ao exterior e chegam a vender um bebê no mercado clandestino, quase sempre, sem sofrer qualquer punição. Mais do que expor atitudes imorais, essas ações traduzem uma percepção coletiva sobre corrupção, impunidade, ambição e a crença de que o sucesso justifica a transgressão. Como aponta Hall (2016), não se trata de um mero reflexo da realidade, mas da produção de sentidos por meio da representação. Embora essas práticas sejam condenáveis em qualquer sociedade, no Brasil do final dos anos 1980 elas ganharam uma ressonância particular. A novela dialogava diretamente com o cenário da época: um país em redemocratização, marcado pela instabilidade econômica, pela descrença nas instituições e por um intenso debate sobre ética na vida pública.

Segundo Stuart Hall (2016), o sentido não é fixo nem preexistente: ele é produzido na e pela linguagem, de forma social e relacional, no que o autor denomina abordagem construtivista da representação. Por essa perspectiva, *Vale Tudo* (1988) não copiou a corrupção brasileira dos anos 1980 nem simplesmente transmitiu a mensagem política de seus autores: produziu sentidos sobre o que era “honesto” ou “corrupto” no Brasil daquele tempo. É essa mesma lente que permite perguntar o que o *remake* de 2025 produz de sentido sobre o Brasil de hoje. Essa produção, contudo, não ocorre em abstrato; ela depende de um meio concreto de circulação, e, no caso brasileiro, esse meio é por excelência a televisão, que comunica imagens e apresenta modelos de conduta, formas de agir e de se inserir no mundo que os telespectadores podem aceitar ou rejeitar. Para Esther Hamburger (1999), o meio capta e expressa representações de uma comunidade nacional imaginária, atualizando-as de modo constante. Nesse quadro, a telenovela fornece padrões de referência e deve ser entendida como prática social que produz efeitos concretos no mundo empírico, ao oferecer modelos de como estar e agir na vida cotidiana. É precisamente essa condição, a de prática de significação com consequências, que a abordagem de Hall permite nomear: representar, aqui, não é refletir um Brasil já dado, mas participar de sua construção.

O fato é que *Vale Tudo* (1988) se propunha a falar exatamente sobre uma sociedade corrompida, cujos cidadãos insistem em levar vantagem em tudo e se veem acima do bem e do mal apenas por serem "cidadãos de bem". Seria isso tão diferente dos dias de hoje? A primeira versão da novela estreou antes da nova Constituição e terminou antes das eleições de 1989, mas deixou um legado que a torna atual mesmo em 2026, é uma obra atemporal. Esse comportamento desleal de querer levar vantagem em tudo aparece personificado em nomes como Maria de Fátima, Marco Aurélio, César Ribeiro e Odete Roitman, figuras sem qualquer ética que encarnam o famoso "jeitinho brasileiro", justamente o "jeitinho" que serve de ponto de partida para a novela, descrita por Xexéo e Stycer como "uma aula sobre a arte do folhetim".

O ponto de partida de *Vale Tudo*, como é amplamente sabido, foi uma conversa num almoço familiar. A certa altura, Ronaldo, irmão mais novo de Gilberto, fez um comentário sobre o tio Darcy Braga, irmão de Yedda e Gildoca, que havia feito carreira na Polícia Federal. Darcy não estava presente ao almoço. "Um delegado da PF que passa seis meses em Foz do Iguaçu volta milionário. Mas era tão honesto... Nunca trouxe uma garrafa de uísque", disse Ronaldo. O irmão de Gilberto observou, ainda, que Darcy não parava em lugar nenhum porque não entrava no "esquema". Cansado, pediu para sair da PF. "Tio Darcy podia estar rico", repetiu Ronaldo. 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)

Em comemoração aos 60 anos no ar, a Rede Globo anunciou que, para celebrar, seria exibido um *remake* de *Vale Tudo*, obra que é sempre lembrada pela consistência narrativa que produziu e se faz atual até hoje. A escolha imediatamente remeteu à força da obra original, exibida em 1988, amplamente reconhecida pela crítica por articular uma contundente reflexão sobre a ética, a corrupção e o cenário político de seu tempo. Diante desse contexto, a expectativa era de que o *remake* atualizasse essas questões para o Brasil das décadas de 2010 e 2020, revelando, por meio de novas escolhas narrativas e estéticas, aspectos centrais da sociedade contemporânea. Como será analisado no terceiro capítulo, a hipótese desta pesquisa parte justamente dessa tensão. Afinal, a telenovela não existe no vácuo; ela integra um “circuito cultural” que envolve representação, identidade, produção, consumo e regulação (Du Gay et al., 1997 apud Hall, 2016, p. 17-18). O sucesso atemporal de *Vale Tudo* (1988) está diretamente relacionado ao momento histórico de sua exibição, quando sua narrativa encontrou ressonância em uma identidade nacional que também passava por profundas transformações.

Essa ressonância não se deu por acaso: ela resulta do trabalho cotidiano da representação, que na telenovela opera em escala comercial. Todas as noites, seis vezes por semana, o gênero põe em circulação signos que ensinam a classificar condutas, desejos e destinos. Os personagens funcionam como unidades desse sistema, em especial, neste estudo, a Odete, a Maria de Fátima e a Raquel. Ao dar corpo, rosto e enredo a determinadas posições sociais, a atuação e o arco dramático convertem abstrações como o poder, a ambição e a honestidade em figuras reconhecíveis, que o público incorpora aos seus mapas conceituais e passa a usar para decodificar o próprio mundo. É nesse ponto que o conceito de estereótipo se torna produtivo. Para Hall (2016), a estereotipagem é uma prática de significação que reduz o sujeito a poucos traços, fixados como essência; ela demarca a fronteira entre o normal e o desviante e opera, de preferência, onde há desigualdade de poder. Cabe, contudo, a distinção que Hall toma de Richard Dyer (1997): tipificar não é estereotipar. Os tipos são ferramentas universais de inteligibilidade, e o melodrama, como visto com Martín-Barbero, trabalha constitutivamente com personagens-tipo; não há nisso, por si, operação de poder. O estereótipo é outra coisa: reduz o sujeito a poucas características simples e memoráveis, fixa essa redução como essência e opera preferencialmente contra grupos subordinados. A vilã toda-poderosa, a alpinista social, a batalhadora honesta são tipificações de reconhecimento imediato, e é justamente essa legibilidade que lhes dá eficácia cultural.

Vale Tudo levou essa operação ao limite. Raquel, Maria de Fátima e Odete Roitman não apenas encarnaram três tipos; converteram-se em categorias correntes do vocabulário

moral brasileiro, mobilizadas até hoje para nomear pessoas e condutas da vida real. Chamar alguém de "Maria de Fátima" é acionar um mapa inteiro de sentidos sobre ambição e ascensão sem escrúpulos; dizer que uma figura pública "é uma Odete" condensa desprezo de classe e poder exercido com crueldade. A tese de Hall se verifica aqui com precisão: a representação não espelha identidades prontas, ela as constitui e as disponibiliza como ferramenta de leitura do mundo social.

O que cada uma dessas figuras significa, porém, não está fixado de uma vez por todas: é renegociado quando as mesmas personagens retornam em outro tempo. Meu argumento é que o desejo é a chave dessa renegociação, porque é por ele que cada personagem revela o que sua época considera desejável e a que custo. Maria de Fátima quer, nas duas versões, a riqueza pela via do matrimônio estratégico; em 2025, contudo, o projeto ganha um capital paralelo, a construção de si como marca e a conversão de visibilidade em métricas. O estereótipo da golpista segue legível, mas o mapa que o sustenta se ampliou: a sociedade que assiste ao *remake* reconhece na fama digital uma rota de ascensão tão verossímil quanto o casamento rico. Odete, por sua vez, sempre foi o poder personificado; a diferença é que, em 1988, esse poder se exercia à distância, como desprezo de classe, e, em 2025, ele desce ao corpo: a vilã envelhecida vive a sexualidade de forma ativa, com homens mais jovens, e a satisfação do próprio desejo passa a integrar a gramática de sua dominação. A representação toca, nesse gesto, outro estereótipo, o da mulher madura dessexualizada, e o reconfigura. Raquel completa o triângulo pelo avesso: o desejo de crescer sem abrir mão da lealdade e da honestidade permanece idêntico, mas a moldura muda de sinal. Em 1988, sua trajetória ascendente valida o mérito; em 2025, a empresária que enriqueceu empobrece, e a retidão já não garante estabilidade alguma. O tipo da batalhadora persiste; o que a narrativa lhe promete em troca da honestidade é que se transformou. São essas três hipóteses, e não conclusões, que a análise do próximo capítulo pretende verificar.

Comparar as duas versões, portanto, é comparar dois regimes de sentido: os mesmos nomes e os mesmos desejos em sua formulação básica, sustentados por mapas conceituais distintos sobre o que é ascender, mandar e ser íntegra no Brasil. Se a representação, como quer Hall (2016), é o trabalho de tornar o mundo inteligível e partilhado, as diferenças entre a Fátima, a Odete e a Raquel de cada versão medem com exatidão aquilo que cada Brasil precisou acreditar para continuar entendendo essas mulheres.

2.2 Memória e nostalgia em torno do *remake* de *Vale Tudo*

O *remake* é um recurso muito comum na indústria audiovisual, utilizado tanto em *Hollywood* quanto em diversos mercados televisivos, como o brasileiro. A Globo, em particular, vem investindo de forma significativa em *remakes* de telenovelas na última década. Antes de *Vale Tudo* (2025), entre os exemplos mais recentes está o *remake* de *Elas por Elas* (2024), novela de Cassiano Gabus Mendes originalmente exibida em 1982. No horário nobre, duas novelas rurais também ganharam novas atualizações: *Pantanal* (2022), cuja versão original foi exibida pela Rede Manchete em 1990, e *Renascer* (2024), cuja versão original, de 1993, é assinada por Benedito Ruy Barbosa, com o *remake* reescrito por seu neto, Bruno Luperi. E até mesmo o *streaming* tem investido nessa possibilidade de "refazer" obras que já estiveram no ar, como é o caso da HBO, que produziu *Dona Beja* (2026), também originalmente exibida pela extinta Rede Manchete em 1986 com o nome de *Dona Beija* (1986), novela de Wilson Aguiar Filho, de época, bucólica e aposta no erotismo.

Apontados muitas vezes, como uma forma de as emissoras de televisão fazerem frente a uma espécie de falta de criatividade dos roteiristas ou a uma suposta morte do gênero, os *remakes* de telenovelas surgem, em alguns casos, como uma possibilidade real de garantir audiência, e, portanto, faturamento, em um cenário de incertezas. Os *remakes*, como a própria denominação esclarece, "refazem" obras que estiveram anteriormente em cartaz, diversamente das reprises que apenas retornam os programas já produzidos, como em *Vale a Pena Ver de Novo*, da Rede Globo. (Balogh, 2009, p. 342)

Segundo Ana Maria Balogh (2009), um *remake* não é apenas a repetição do original: ele exige uma atualização que o torne mais palatável ao gosto do público contemporâneo. De acordo com a autora, os *remakes* apresentam, em geral, diferenças estruturais e temáticas em relação às produções originais. Para agradar uma audiência cada vez mais exigente e disputada por outros meios de interação midiática, é preciso recorrer a estratégias que mantenham seu interesse e evitem a sensação de repetição. Uma dessas estratégias é a criação de novos núcleos dramáticos. Esses núcleos permitem desdobramentos que enriquecem a trama original, incluindo temas antes ausentes e novas interações entre personagens. Com isso, as novas versões ganham autonomia, apoiados na intertextualidade e na interdiscursividade que marcam a televisão e a sociedade. Eles podem se destacar seja pela originalidade na abordagem de temas e na linguagem, seja pela conformidade a padrões estéticos marcados por um modo de narrar brasileiro.

FIGURA 4 - Conflitos, reviravoltas e segredos à flor da pele em uma obra atemporal



Fonte: Reprodução/Gshow

Quase quatro décadas depois, a Rede Globo, para celebrar os 60 anos da emissora, lançou um *remake* da obra de Gilberto Braga, reacendendo discussões sobre moralidade, poder e desigualdade social, mas em um cenário político, econômico e midiático profundamente transformado. *Vale Tudo* (2025), escrita por Manuela Dias, surge em um contexto de saturação de escândalos de corrupção, polarização política e transformação nos modos de consumo midiático, com o avanço das plataformas digitais e das redes sociais. Embora haja um distanciamento temporal considerável entre as duas versões, é de se lamentar perceber que, infelizmente, vivemos ainda o dilema do contraponto entre ética e desonestidade.

No artigo “*Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais*”, Ana Paula Goulart Ribeiro (2018) explora o conceito de mercado da nostalgia e analisa como o consumo de narrativas e objetos associados ao passado participa da formação da cultura contemporânea. Para a autora, esse mercado constitui uma dimensão específica da cultura da memória, definida pela comercialização de objetos e narrativas que evocam o passado de maneira emocional e afetiva. Nesse processo, o passado é mobilizado para construir referências de memória capazes de ajudar a sociedade a atribuir sentido ao tempo presente. Em *Vale Tudo* (2025), a apropriação do texto de 1988 ocorre de forma fragmentada, por meio da retomada

de símbolos e referências deslocados de seu contexto original. Ainda assim, esses elementos contribuíram para despertar a familiaridade, emoção e identificação do público com o *remake*.

Seguindo a lógica de *remake* defendida por Balogh (2009), quando uma obra é refeita, alguns valores são preservados, outros são subvertidos e outros, ainda, são silenciosamente normalizados, passando a soar naturais à luz das sensibilidades de seu próprio tempo. Quando escolho analisar comparativamente as representações construídas nas duas versões de *Vale Tudo*, escolho também perguntar o que mudou no Brasil, o que permaneceu e o que o país aprendeu a chamar de normal. Trata-se de investigar o que essas mudanças revelam sobre o modo como cada versão representa o Brasil de seu tempo: quais conflitos permaneceram, quais foram ressignificados e quais deixaram de ocupar lugar central na representação do país. As atualizações de Manuela Dias partem da convicção, reiterada pela própria autora, de que a telenovela não apenas reflete a sociedade, mas também a interpreta, negocia sentidos e, por vezes, antecipa debates. A questão que orienta esta análise, contudo, é outra: em que medida as escolhas do *remake* preservam a crítica social que estruturava a versão original e em que medida produzem novos sentidos, deslocando o eixo de representação construído pela obra de 1988.

Depois de mais de duas décadas de ditadura militar, o Brasil do fim dos anos 1980 vivia momentos ora de histeria ora de euforia, conforme relata Gonçalves (2024). De um lado, a apreensão diante da crise econômica – inflação em escalada, desemprego, perda de poder de compra, sensação difusa de descontrole. De outro, a expectativa nascida da redemocratização, que prometia recolocar o país em outro patamar civilizatório. *Vale Tudo* deu forma narrativa a essa dupla temperatura: encenou o cenário político, retratou a elite e o povo que se virava para sobreviver, e tratou abertamente da corrupção como prática cotidiana. Foi nessa verossimilhança que a novela se firmou como registro ficcional de seu tempo, e foi também por meio dela que articulou um discurso ácido sobre a descrença do brasileiro na ética, transformando essa descrença em matéria dramática.

O Brasil mudou muito de 1988 para 2025, mas seus fantasmas não desapareceram: apenas assumiram novas formas. A classe política brasileira continua protagonizando manchetes de corrupção. É como se o enredo de *Vale Tudo* (1988), em vez de permanecer no passado, tivesse migrado da ficção para o noticiário. De lá para cá, sucederam-se inúmeros escândalos, como o Mensalão, o Petrolão, a Operação Lava Jato, o escândalo da JBS, o Orçamento Secreto, o caso dos pastores no Ministério da Educação, o caso das joias sauditas, a chamada Abin Paralela, e, mais recentemente, a fraude no sistema previdenciário e o caso do Banco Master, entre outros episódios que reforçam a percepção de que a corrupção

permanece como uma marca recorrente da vida política brasileira. Os nomes mudam, mas a lógica do "jeitinho" e do "levar vantagem em tudo" continua a se manifestar em diferentes contextos.

Ainda que sob diferentes regimes de governo, o Brasil que antecedeu a estreia do *remake* continuava confrontado por dilemas antigos que foram representados na versão original. O país atravessou um golpe consolidado¹², dessa vez com menos requinte de crueldade, e, anos depois, uma nova tentativa de ruptura democrática, orquestrada por outros meios, porém fracassada¹³. A desigualdade social e a corrupção sistêmica permaneciam como problemas estruturais, e a máxima de que tudo possui um preço ganhou novas formas de circulação, sobretudo nas redes sociais. Ao divulgarem jogos de apostas¹⁴ e obterem lucros com práticas que contribuem para o endividamento e o adoecimento de uma parcela expressiva da população, sem que houvesse responsabilização proporcional. Determinados influenciadores digitais atualizam, no ambiente virtual, a lógica segundo a qual vale tudo em nome do dinheiro fácil. No contexto contemporâneo, não parece apenas que "vale tudo", mas que a desonestidade pode ser recompensada, como ilustram a permanência política do clã Bolsonaro e o oportunismo dos chamados "(des)influenciadores" digitais. A crítica política e social que fora a espinha dorsal da *Vale Tudo* original, contudo, não foi a via escolhida por Manuela Dias; diante desse mesmo Brasil, a autora fez outras escolhas, e são elas que constroem a representação do país que o *remake* põe em circulação.

Nem todas essas escolhas, porém, conduzem ao apagamento. Se, por um lado, a versão de 2025 atenua parte da crítica que estruturava a obra original, por outro, subverte, em sentido positivo, representações que já se mostravam problemáticas em 1988. Algumas atitudes e formas de abordagem presentes na primeira versão, ainda que possam ser compreendidas a partir do contexto histórico em que foram produzidas, tornaram-se incompatíveis com as transformações sociais e com os debates públicos contemporâneos. É

¹² Dilma Rousseff, democraticamente eleita, sofre um impeachment, em 2016, por falta de apoio político e não pelos fatos aos quais foi acusada. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/06/pericia-conclui-que-dilma-nao-participou-de-pedaladas-fiscais.html> Acesso em: 9 jul. 2026.

¹³ O ex-presidente Jair Bolsonaro (PL) elaborou um decreto que buscava imprimir sustentação jurídica a uma ruptura institucional após as eleições de 2022, afirma a Polícia Federal no relatório final da investigação sobre a tentativa de golpe de Estado diante da vitória de Lula (PT). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2024/02/o-que-se-sabe-sobre-a-minuta-do-golpe-central-em-investigacao-da-pf-contra-bolsonaro.shtml> Acesso em: 9 jul. 2026.

¹⁴ "Jogo do tigrinho" e a irresponsabilidade dos influenciadores digitais: Virgínia Fonseca teve contrato com a casa de apostas Esportes da Sorte que previa que a influenciadora poderia receber até R\$ 64 milhões, somando-se o valor fixo de R\$ 40 milhões com um bônus variável de R\$ 24 milhões a cada apostas realizadas por usuários que acessassem o site por meio do link divulgado por ela. Disponível em: https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/virginia-fonseca-teve-contrato-de-ate-r-64-milhoes-com-casa-de-apostas-bonus-dependia-de-meta-de-lucro,99f1941f472d2f2e11fb0b8e9e8fc35bumh3fz.html?utm_source=clipboard Acesso em: 9 jul. 2026.

justamente sobre esses aspectos que o *remake* intervém. Ao fazer da nostalgia uma de suas principais estratégias de circulação e aproximação com o público, a nova versão não se restringiu à retomada da narrativa de 1988, mas incorporou discussões atuais sobre gênero, meio ambiente, etarismo e, sobretudo, relações raciais. É neste último campo que o contraste entre as duas obras se torna mais evidente. Na versão original, a presença negra era reduzida e frequentemente associada a posições estereotipadas, como ocorre com Zezé, empregada doméstica representada também como intrometida, e Gildo, menino pobre cuja trajetória é vinculada à criminalidade. O reconhecimento do caráter problemático dessas representações aparece no próprio modo como a novela passou a ser disponibilizada no *Globoplay*. Antes dos episódios, a plataforma exibe um aviso informando que a obra pode conter estereótipos e representações negativas próprios do período em que foi produzida. A manutenção dessas cenas na íntegra é justificada pela possibilidade de elas contribuírem para o debate sobre a construção de uma sociedade mais diversa e inclusiva.

VÍDEO 1 - Zezé é associada à figura da empregada doméstica e caracterizada como uma pessoa intrometida

(Abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo. Caso esteja lendo este trabalho em um dispositivo digital, basta clicar na imagem para assistir ao vídeo.)



Fonte: *Vale Tudo* (1988)
código QR elaborado pelo autor (2026)

O *remake* inverte parcialmente esse quadro ao ampliar a presença negra no elenco e deslocá-la para posições de maior relevância simbólica e narrativa. Nenhuma escolha sintetiza melhor esse movimento do que a escalção de Taís Araújo para interpretar a protagonista Raquel. A atriz, que já havia protagonizado *Xica da Silva* (1996), na TV Manchete, e se

tornado a primeira mulher negra a ocupar o papel principal de uma novela da Rede Globo em *Da Cor do Pecado* (2004), dá continuidade, em *Vale Tudo* (2025), a uma trajetória marcada pela conquista de espaços historicamente negados às atrizes negras na teledramaturgia brasileira. Sua escolha para viver Raquel, portanto, não é destituída de significado histórico e cultural. Ocupar uma posição de destaque, no entanto, não garante que a personagem receba uma trajetória compatível com a importância que lhe é atribuída. Embora a presença de atores negros tenha crescido no *remake*, as histórias destinadas a eles nem sempre acompanharam essa ampliação em complexidade, desenvolvimento e força dramática. É justamente na distância entre ocupar o centro da cena e receber uma construção narrativa à altura desse lugar que a Raquel de 2025 se torna especialmente reveladora.

FIGURA 5 - Raquel Acioli (2025) é guia turística em Foz do Iguaçu



Fonte: Reprodução/Globo/ Fábio Rocha

Segundo Ribeiro (2018), o *remake* pode assumir uma intenção crítica ao revisitar o passado para evidenciar problemas que ainda persistem no presente, como o sexismo e o racismo. Nesse movimento, a obra atualizada não apenas recupera representações de outro período, mas também provoca o espectador a questioná-las, retirando-o de uma posição confortável diante da narrativa. No caso de *Vale Tudo* (2025), a presença negra entre as

protagonistas também se estende a Maria de Fátima, interpretada pela jovem atriz Bella Campos. Além delas, em outros núcleos, atores pretos e pardos foram escalados para viver personagens que contribuem para ressignificar a presença da população negra na sociedade brasileira, sobretudo ao expressarem diferentes formas de consciência racial e social. Dessa maneira, o *remake* amplia a visibilidade negra, mas também abre espaço para questionar os limites e as contradições dessa representação.

Narrativas já conhecidas podem adquirir novos significados quando são atualizadas e reinterpretadas em diferentes contextos históricos e sociais. Nesse processo, o *remake* não apenas estimula o telespectador a construir novas leituras sobre a obra, mas também o convida a reencontrar sua própria memória midiática, formada pelos afetos e pelas experiências acumuladas em sua relação com a teledramaturgia, como observa Lopes (2014). Nesse sentido, *Vale Tudo* (2025) alcançou ampla repercussão e tornou-se um fenômeno midiático capaz de mobilizar o público e produzir desdobramentos em diferentes setores da sociedade. Parte dessa repercussão decorreu da combinação entre a memória afetiva associada à obra original e a incorporação de questões próprias do Brasil contemporâneo.

Enquanto a versão de 1988 dialogava diretamente com as inquietações políticas, sociais e morais daquele período, o *remake* procurou atualizar a narrativa por meio de temas como o fenômeno dos bebês *reborn*, à compreensão do termo assexual e o esgotamento profissional associado ao *burnout*. Ao mesmo tempo, retomou dilemas explorados pela versão original, como a violência de gênero, corrupção, homossexualidade e racismo inserindo-os nas sensibilidades e nos debates em circulação no presente. Essa atualização torna-se evidente na cena em que Raquel é agredida pelo marido (Rubinho) e, após receber um tapa no rosto, reage e revida a agressão. Ao representar a personagem recusando uma postura passiva diante da violência, a sequência incorpora debates contemporâneos sobre a autonomia feminina e o enfrentamento das relações abusivas. Mais do que alterar uma ação da personagem, o *remake* reformula o sentido da cena, atribuindo maior centralidade à sua reação e à recusa em aceitar a violência sofrida.

Ao articular a memória afetiva associada à obra de 1988 com questões e sensibilidades próprias do presente, *Vale Tudo* (2025) reafirmou a capacidade do *remake* de produzir novos sentidos a partir de uma narrativa já conhecida. A nova adaptação reformulou personagens, conflitos e temas, evidenciando, explícita ou implicitamente, mudanças nas maneiras de representar e compreender o Brasil e seus dilemas sociais. Essas transformações serão examinadas no próximo capítulo por meio da análise comparativa das duas versões, com atenção às mudanças nas representações dos desejos das três protagonistas femininas e à

maneira como cada obra responde ao dilema ético-moral que estrutura a trama. Esse confronto permite observar tanto as transformações da sociedade brasileira quanto às mudanças no formato e na função social da ficção televisiva contemporânea. Seguindo os estudos de Ribeiro (2018) a nostalgia na mídia é ambígua, ela pode ser apenas um produto de prateleira para distrair os telespectadores, ou pode ser uma forma poderosa de entender o mundo e a nós mesmos.

3 DA ÉTICA AO ESPETÁCULO

Antes de analisar o que o *remake* de *Vale Tudo* (2025) atualiza no plano das personagens, é preciso situá-lo como objeto material – não apenas como obra de ficção, mas como produto comercial e midiático inserido num cenário televisivo profundamente reconfigurado desde 1988. Refazer, atualmente, uma novela escrita há 37 anos é um gesto que se inscreve num momento em que a própria telenovela disputa atenção com plataformas digitais, redes sociais, séries por assinatura e formatos curtos. É também um momento em que a Rede Globo tem recorrido sistematicamente a *remakes* como evidenciam, nos anos recentes, as releituras de *Pantanal* (2022) e *Renascer* (2024), como estratégia de manutenção de seu lugar no horário nobre. *Vale Tudo* (2025) não é, portanto, apenas a retomada de uma história, é também uma aposta industrial em condições muito específicas de produção e circulação.

Do ponto de vista comercial, o desempenho do *remake* foi espetacular, estabelecendo um marco histórico para a emissora com um faturamento publicitário superior a R\$ 200 milhões¹⁵, superando os valores alcançados pelo *remake* de *Pantanal* (2022). O projeto atraiu o patrocínio master do *Itaú* e parcerias com outras marcas de peso no cenário nacional, como *Amazon*, *iFood*, *Zé Delivery*, *Coca-Cola*, *Omo* e *Vivo*. Mais de vinte anunciantes integraram ações de conteúdo e intervalos comerciais, frequentemente atrelando seus produtos ao suspense central da trama. Esse peso da dimensão comercial não é, em si, uma novidade do gênero, mas sua escala no *remake* ilumina, por contraste, uma diferença de ênfase em relação à obra de 1988: onde a primeira versão fez do questionamento ético o eixo em torno do qual toda a trama se organizava, a de 2025 distribui seu centro de gravidade entre pautas contemporâneas, sobretudo identitárias, e uma presença publicitária de proporções inéditas, deslocamento cujos sentidos esta análise se propõe a investigar.

O *remake*, exibido entre 31 de março e 17 de outubro de 2025, também pode ser observado pelos índices de audiência, utilizados, aqui, não como objeto de análise, mas como indicador de seu alcance no cenário televisivo contemporâneo. Segundo dados do Kantar Ibope, *Vale Tudo* encerrou sua exibição com média de 24 pontos no PNT (Painel Nacional de Televisão), que reúne os resultados das 15 principais regiões metropolitanas do país. Apesar de representar a terceira menor média histórica da faixa das 21 horas, à frente apenas de *Um Lugar ao Sol* (2021), com 22 pontos, e *Mania de Você* (2024), com 21 pontos, o *remake*

¹⁵ “*Vale Tudo*” bate recorde: a trama de Manuela Dias virou a novela das nove de maior faturamento nas seis décadas de funcionamento da Rede Globo. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/outro-canal/2025/07/vale-tudo-bate-recorde-e-vira-novela-das-nove-de-maior-faturamento-da-historia-da-globo.shtml>> Acesso em: 24 jun. 2026.

registrou um desempenho 14% superior ao de sua antecessora, o que confirma a erosão de audiência que a telenovela, como gênero na TV aberta, vem sofrendo diante da fragmentação do consumo discutida no primeiro capítulo. O último capítulo¹⁶ também alcançou boa audiência, embora não tenha superado o pico obtido durante o episódio em que Odete Roitman sofreu uma tentativa de assassinato.

No *Globoplay*¹⁷, o consumo de novelas sob demanda cresceu 12% no período em que a nova versão estava no ar, e *Vale Tudo* (2025) tornou-se o conteúdo *on demand* mais consumido¹⁸ desde sua estreia na plataforma, impulsionando inclusive o consumo da versão original de 1988. Considero o dado significativo, não por afirmar que o público assistiu a ambas, o que exigiria uma investigação de recepção que foge ao escopo deste trabalho, mas de observar que a comparação entre a *Vale Tudo* de 1988 e a de 2025 deixou de ser um exercício restrito à análise acadêmica para se tornar uma operação culturalmente em curso – gesto que esta pesquisa, portanto, não inaugura, mas formaliza.

Para além do desempenho na audiência, o *remake* também foi um potente instrumento de conscientização e mobilização social, a mesma que, como discutido no primeiro capítulo, marcou obras como *Explode Coração* (1995) e *Laços de Família* (2000). A representação dada ao alcoolismo de Heleninha Roitman é produzido com notável sensibilidade: deslocada da função de alívio cômico, que a personagem cumpria em 1988, a dependência ganha, no *remake*, densidade dramática e um propósito pedagógico explícito, evidente na cena em que Odete corrige o próprio vocabulário e passa a referir-se à filha como alcoolista, e não mais como "alcoólatra" – na raiz, "adorador do álcool" –, termo considerado inadequado por sua origem e conotação. A própria estrutura do arco reforça esse propósito: no *remake*, Heleninha busca ajuda nos A.A. (Alcoólicos Anônimos) muito mais cedo na progressão da trama do que ocorria na versão original. Com isso o efeito transbordou a ficção. Entre maio e outubro, a Linha de Ajuda da entidade registrou um aumento de 55,5%¹⁹ na procura, e, de janeiro a novembro, o número de downloads do aplicativo AARJ triplicou, ultrapassando 65 mil

¹⁶ “As cenas finais da novela marcaram 30 pontos de média na Grande São Paulo, das 21h36 e 22h40. Cada ponto equivale a 199 mil telespectadores na capital paulista, principal mercado do país. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/outro-canal/2025/10/vale-tudo-nao-alcanca-recordes-de-audiencia-em-ultimo-capitulo-com-odete-roitman-viva.shtml>> Acesso em: 24 jun. 2026.

¹⁷ “*Vale Tudo*” supera “*Pantanal*” e vira novela mais vista da história do *Globoplay*. *Remake* assinado por Manuela Dias chega ao fim com recorde histórico no *streaming*. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/outro-canal/2025/09/vale-tudo-supera-pantanal-e-vira-novela-mais-vista-da-historia-do-globoplay.shtml>> Acesso em: 24 jun. 2026.

¹⁸ *Vale Tudo* 88 ficou entre as cinco novelas mais consumidas no *Globoplay*. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/beira-mar/remake-vale-tudo-fenomeno-adolescentes/>> Acesso em: 24 jun. 2026.

¹⁹ Efeito “Heleninha”: novela *Vale Tudo* ajuda a impulsionar busca por apoio nos Alcoólicos Anônimos. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2025/12/10/alcoolicos-anonimos-fecha-2025-com-aumento-de-555percent-na-procura-pelos-canais-de-ajuda-no-rio.ghml> Acesso em 30 jun. 2026.

Trata-se de um mérito real do *remake*, ainda que de natureza distinta da crítica política que estruturava a versão original: no lugar do questionamento ético do país, a nova versão investe numa pedagogia social de alcance pontual, ligada a pautas de comportamento e cuidado.

FIGURA 6 - Helena Roitman busca ajuda no grupo de Alcoólicos Anônimos



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

Na mesma chave, ao recorrer ao *merchandising* social, o *remake* atualiza a trajetória da personagem Lucimar, mencionada no primeiro capítulo. A faxineira que, após anos de silêncio, decide recorrer à Justiça para que Vasco, pai de seu filho Jorginho, arque com a pensão alimentícia. Com o apoio de Daniela, estudante de Direito, a personagem reúne coragem para reivindicar os direitos do filho. Ao apresentar, de forma didática e integrada à narrativa, o passo a passo para realizar a solicitação por meio do aplicativo da Defensoria Pública, a novela transforma a ficção em um instrumento de orientação ao público. Exibida no horário nobre da televisão brasileira, durante o mês das mães, a sequência trouxe para o centro do debate público uma questão que afeta milhares de famílias: o acesso à assistência jurídica para garantir o direito à pensão alimentícia. Segundo dados divulgados pela Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro²⁰ (2025), o aplicativo da instituição registrou o recorde

²⁰ O episódio evidencia a capacidade da telenovela de extrapolar os limites do entretenimento e produzir efeitos concretos na sociedade. Ao transformar uma demanda cotidiana em narrativa ficcional, a obra amplia a visibilidade de direitos muitas vezes desconhecidos e estimula a população a buscar mecanismos institucionais para garanti-los. Disponível em: <<https://defensoria.rj.def.br/noticia/detalhes/30659-Cena-de-novela-leva-Defensoria-do-RJ-a-r>> Acesso em: 30 jun. 2026.

de 4.560 acessos por minuto, um crescimento de 300% em relação à média habitual, de aproximadamente mil acessos por minuto. No mesmo período, foram realizados 1.148 agendamentos por meio da plataforma, número 70% superior à média diária registrada ao longo de 2025. Em São Paulo, o efeito também foi expressivo: de um dia para o outro, os atendimentos aumentaram em quase 1000 registros, alcançando cerca de 2,8 mil no dia seguinte à exibição do capítulo.

VÍDEO 2 - Lucimar aprende a entrar no aplicativo da Defensoria Pública

(Abra o aplicativo da câmera de seu celular ou tablet e aponte o aparelho para a imagem abaixo. Caso esteja lendo este trabalho em um dispositivo digital, basta clicar na imagem para assistir ao vídeo.)



Fonte: *Vale Tudo* (2025)

código QR elaborado pelo autor (2026)

A aposta nos *remakes* responde a um cenário mais amplo: a fragmentação da audiência da televisão aberta, intensificada desde os anos 2000 pelo crescimento das plataformas digitais e pela diversificação das formas de acesso ao conteúdo audiovisual. Segundo Svartman (2023), a estratégia da Globo diante desse cenário não tem sido modificar os hábitos do público que ainda acompanha, de forma tradicional, o bloco de telejornais e telenovelas do horário nobre, mas adaptar-se progressivamente às transformações do mercado. Mesmo com a audiência distribuída entre diferentes telas e plataformas, a "Telenovela III" permanece como principal produto comercial da emissora, concentrando índices expressivos de audiência nos grandes mercados do país, mesmo com a audiência hoje distribuída entre múltiplas telas.

O *remake* opera em outro horizonte: a integração entre narrativa e mercado deixou de ser componente periférico do produto e passou a constituir parte de sua linguagem. Em 2025,

o mercado passa do bastidor ao palco – o *merchandising* já não pontua a trama, tece-a; as marcas ocupam o tempo dramático ao lado dos personagens; e o resultado positivo comercial atualiza-se em tempo real diante de uma audiência que assiste, comenta e consome simultaneamente. É essa reconfiguração, do mercado como condição externa ao mercado como linguagem interna da obra, que delimita o cenário em que a análise das três protagonistas se move. Raquel, Maria de Fátima e Odete Roitman não são apenas personagens transpostas de um tempo a outro; são figuras refeitas dentro de uma gramática midiática, um regime de códigos, no entendimento de Hall (2016), em que desejo, dinheiro e visibilidade se articulam de modo distinto do que se articulavam quatro décadas antes. É a essas figuras, e à rearticulação de seus desejos, que se dedicam os próximos tópicos.

3.1 Vale tudo em um *remake*?

FIGURA 7- "Au revoir, Brasil! Odete Roitman sempre volta"



Fonte: Reprodução/Globoplay

Entre a estreia de *Vale Tudo* em 1988 e a do *remake* em 2025, o Brasil que se reconhece na telenovela já não é o mesmo. Em quase quatro décadas, mudaram os hábitos cotidianos, os sentidos atribuídos ao que significa ser brasileiro e a própria experiência de assistir ao folhetim eletrônico – antes, o ritual coletivo em torno do aparelho de televisão; hoje, dispersa entre canal aberto, plataforma de *streaming*, redes sociais e telas individuais. O

gênero não perdeu lugar na cultura do país, mas o ocupa em outras condições, dividindo a atenção do público com formatos concorrentes e dependendo de novos pactos de fidelização.

Ao assumir a autoria do *remake* exibido em 2025, Manuela Dias reelabora as representações construídas na versão original, adaptando-as a novas dinâmicas sociais, culturais e políticas. As escolhas sobre o que preservar, atualizar ou ressignificar constituem o objeto central desta análise. Nesse processo, o *remake* convida o público a atribuir novos sentidos a uma narrativa já conhecida, a partir de suas próprias memórias e experiências. Ao mesmo tempo, mobiliza a memória midiática dos telespectadores, reativando lembranças, afetos e vínculos construídos anteriormente com a teledramaturgia, como já foi visto com Lopes (2014). Produzir o *remake* de uma novela que marcou uma geração, portanto, não significa apenas reproduzir uma história já conhecida, mas reposicioná-la diante de um país que já não é mais o mesmo e até parte do público se transformou.

A partir de Balogh (2009) e Lopes (2014), reconheço que um *remake* não tem a obrigação de ser fidedigno à obra original. Por serem exibidos em momentos distintos, *remakes* são construídos por sistemas de linguagem próprios de seu tempo, pois os códigos que organizam a representação, como mostra Hall (2016), não são naturais, mas convenções históricas, sempre sujeitas à mudança. O que parece evidente ou "realista" numa época é resultado de códigos partilhados que, em outra, podem soar datados ou dar lugar a novos. Daí não decorre, no entanto, liberdade irrestrita: toda novela tem uma espinha dorsal – a narrativa de personagens, conflitos e dilemas que a identifica como aquela obra específica e que, mesmo refeita, precisa permanecer reconhecível.

Com o tempo, o folhetim eletrônico passou por transformações que envolveram tanto a natureza de seu conteúdo, agora mais voltado a temáticas sociais de relevância, quanto a arquitetura narrativa do gênero. Como analisa Svartman (2023), as telenovelas ganharam ritmo mais dinâmico, com cenas mais curtas e ágeis, e introduziram múltiplos núcleos dramáticos – estratégia que diversifica cenários e personagens e agiliza a produção. A cada nova obra, constrói-se um repertório de sentidos em disputa, sintonizado com a conjuntura em que vai ao ar. A comparação entre as duas versões de *Vale Tudo* torna essa tendência visível. Dirigida por Dennis Carvalho e Ricardo Waddington, a obra original teve 204 capítulos; o *remake*, dirigido por Augusto Lana, Fábio Rodrigo, Isabella Teixeira, Matheus Senra e Thomaz Cividanes, sob direção artística de Paulo Silvestrini, foi reduzido a 173. A própria Manuela Dias justifica a redução: "hoje, qualquer problema é mais rápido de resolver, e isso

impacta o tamanho da narrativa"²¹. A novela de 2025 parece concebida para resolver, conciliar e fluir, e não para tensionar e confrontar como a original se propôs ser uma aprofundada representação do contexto histórico na qual foi exibida.

Antes mesmo da estreia, a novelista Manuela Dias deu uma entrevista ao jornalista Pedro Martins, da *Ilustrada*²², que gerou um debate acalorado entre os fãs de *Vale Tudo* (1988) – prova de que, no Brasil, mexer em uma novela emblemática desperta reações tão intensas quanto as que se reservam a temas de interesse nacional. Manuela sugeriu que pretendia alterar o perfil de alguns personagens, entre eles o de Odete Roitman, considerada por muitos a maior vilã da história da teledramaturgia brasileira. Para uma parcela do público, fiel à versão original, qualquer mudança soava como ameaça à nostalgia construída ao longo de quase quatro décadas. A defesa do texto de 1988 revelava menos um juízo sobre o *remake* e mais o desejo de preservar intacta a memória afetiva da primeira *Vale Tudo*. Esse deslocamento foi percebido também no debate público.

Em publicação nas redes sociais, Edgar Moura Brasil, ex-marido de Gilberto Braga, afirmou que Manuela Dias "não teve lastro nem intimidade intelectual para fazer um *remake* da monta de Gilberto Braga", classificando a versão de 2025 como um desrespeito à obra original. A referência a essa manifestação não busca endossar tal julgamento, mas evidenciar a intensidade das disputas de sentido em torno do *remake* e o investimento afetivo e simbólico que *Vale Tudo* (1988) continua mobilizando décadas após sua primeira exibição.

Dias não considerava trazer para a nova versão as falas extremamente problemáticas da personagem interpretada por Beatriz Segall. Em vez disso, argumentou que criticar o Brasil já foi visto como resistência e novidade, mas que hoje esse discurso está saturado – o novo, segundo ela, “é encontrar maneiras de transformação”. Ainda assim, admite que "Odete não aponta caminhos, mas será diferente". Quando li a entrevista, me perguntei: "Em que Brasil Manuela Dias vive?" – com a faca e o queijo na mão para listar todos os escândalos recentes de corrupção, ou até o significado de o país ter se livrado de um governo derrotado nas urnas

²¹ Em entrevista para a Folha de S. Paulo, em outubro de 2024, a autora do *remake* responde ao jornalista Pedro Martins, que: “Temos a sensação de que a agenda social não avançou, mas avançou muito. Alcoolismo não era considerado doença, então Heleninha Roitman era vista como uma pinguça que bebia porque tinha vontade. O machismo era ainda pior, então todos os personagens homens batiam ou ameaçavam bater nas mulheres. O original tinha dois personagens interpretados por negros – um ladrão e uma funcionária doméstica. E não tinha internet. Hoje, qualquer problema é mais rápido de resolver, e isso impacta o tamanho da narrativa. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/10/falar-mal-do-brasil-nao-e-mais-legal-diz-manuela-dias-sobre-remake-de-vale-tudo.shtml>> Acesso em: 18 jun. 2026.

²² Falar mal do Brasil não é mais legal, diz Manuela Dias, sobre o *remake* de “*Vale Tudo*”. A autora afirmou que sua versão do folhetim vai ter um viés mais construtivo do que a original, escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Entrevista concedida à Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/10/falar-mal-do-brasil-nao-e-mais-legal-diz-manuela-dias-sobre-remake-de-vale-tudo.shtml>> Acesso em: 29 mai. 2026.

que tentou dar um golpe de estado, ela prefere ignorar a premissa original da obra e acreditar que “mesmo com nossos embates, estamos muito mais juntos do que parece. Existe um espaço que une as pessoas de direita e de esquerda, de diversos grupos identitários, e eu busco esse espaço”. Após assistir a obra eu entendi qual era esse “espaço” ao qual Dias se referia, de acordo com a Folha de S.Paulo, com apenas três meses no ar, a trama de Dias supera *remake* de *Pantanal* (2022) e tem arrecadação estimada em R\$ 200 milhões.

FIGURA 8 - Viúvo de Gilberto Braga critica *remake* escrito por Manuela Dias



Fonte: Reprodução/Instagram @edgarmourabrasil (2025)

Vale Tudo (1988) falava do Brasil como um retrato de um tempo na memória do público, foi crítica política em forma de diversão. Mas Manuela decidiu nos presentear com um show de *merchandising*. Enquanto, em 1988, Odete dizia que o Brasil é "uma mistura de raças que não deu certo", que a "solução para a violência é a pena de morte" e que "quanto menos ouvir falar português, melhor", Dias afirma o oposto: que "ama o Brasil", que "o autor também fala através de seus personagens" e que "falar que o Brasil é uma porcaria não traz nada". Depois dessas constatações, fiquei me perguntando: qual é o imaginário que Dias tem

da atual elite brasileira que Odete representava? Não tive resposta. O que percebi foi que a premissa original da novela – a reflexão sobre "se vale a pena ser honesto no Brasil" – talvez tenha se perdido nessa releitura.

A seguir analiso esse deslocamento por meio de três figuras: Maria de Fátima, Odete Roitman e Raquel. Trata-se de uma escolha deliberada. Em 1988, a pergunta da trinca de autores se distribuía entre essas três personagens como três respostas possíveis ao dilema da honestidade: o oportunismo ascendente de quem vinha de baixo (Fátima), o cinismo blindado de quem ocupava o topo (Odete) e a aposta na decência como projeto de vida (Raquel). Concentrar a análise nelas permite isolar o eixo do problema sem dispersá-lo: são as três protagonistas que carregam, cada uma a seu modo, uma posição diante da pergunta ética central, e é nessa tríade que as escolhas dramáticas de Manuela Dias se tornam mais legíveis como sintoma do Brasil de 2025.

3.2 Raquel, Maria de Fátima e Odete Roitman: três desejos em duas versões

FIGURA 9 - Personagens de Maria de Fátima, Odete e Raquel Acioli em 1988 e em 2025



Fonte: Elaboração Própria

A telenovela é um território privilegiado para pensar o Brasil, e é nesse espaço que se torna possível observar o deslocamento entre as duas versões de *Vale Tudo*: de uma novela que organizava o Brasil em torno de uma pergunta ética, em 1988, para uma novela que

organiza o Brasil em torno de uma lógica espetacular, em 2025. Os capítulos anteriores estabeleceram o instrumental teórico e o cenário histórico necessários para essa comparação, a partir da compreensão da representação como prática significante conforme Hall (2016), e do melodrama como matriz do reconhecimento, segundo Martín-Barbero (1997). Também situaram o *remake* como uma reelaboração de *Vale Tudo* (1988) em meio às transformações da sociedade brasileira e do mercado televisivo.

Na trama original, a questão ética da trama articulava-se ao individualismo cínico de um conjunto específico de personagens, em especial Odete Roitman e Maria de Fátima. O que une as duas é o oportunismo imoral em que tudo se torna permitido quando não há escrúpulos no caminho do que se almeja. Essa postura ressoava com a conduta da classe política brasileira do período, leitura possível sob a perspectiva das denúncias de corrupção que marcaram o governo Sarney, e fazia com que a novela encontrasse, na própria experiência cotidiana do telespectador, o terreno em que sua crítica se sustentava.

Odete Roitman e Maria de Fátima ocupam, na economia moral da novela, o polo oposto ao de Raquel: se esta encarna a aposta na honestidade como valor orientador da vida social, aquelas encarnam, cada uma a seu modo, a lógica do "vale tudo" que dá título à obra. Partindo do pressuposto maniqueísta, Odete e Maria de Fátima estão enquadradas na mesma chave: a representação do mal; ambas estão inscritas no campo da vilania e associadas à recusa de limites éticos. Embora as características das personagens aludem a um mesmo campo de representação, seus desfechos divergem na primeira versão; na versão atualizada, por sua vez, ambas triunfam – ainda que por caminhos distintos, é certo, mas sem qualquer punição moral decorrente da representação vilanesca e aos danos que causaram ao longo da trama.

A pesquisadora Maria Lourdes Motter (2004) argumenta que o perdão concedido aos vilões e o enfraquecimento das consequências de seus atos figuram, em termos dramáticos, uma percepção difundida na sociedade brasileira: a de que agir de modo antiético, com frequência, não impede o prestígio nem o sucesso. Trata-se de uma lógica reconhecível em diferentes esferas, da política ao mundo empresarial, cuja encenação no desfecho das duas personagens responde, à sua maneira, à pergunta que estrutura *Vale Tudo* desde 1988, ao sugerir que, no Brasil, agir de forma ilícita ou moralmente condenável nem sempre conduz à derrota.

Esta seção examina esse deslocamento a partir das representações dos desejos das três protagonistas – Raquel, Maria de Fátima e Odete Roitman –, perguntando o que a representação dos desejos dessas personagens dizia em 1988 e o que passou a dizer em 2025.

A hipótese que orienta a análise é que a atualização, entre uma versão e outra, condensa a transformação do imaginário moral brasileiro entre os dois momentos. Apesar de desempenharem funções antagônicas na obra original, Odete Roitman e Maria de Fátima alcançaram, no *remake*, uma repercussão comparável a da protagonista Raquel. Odete destacou-se pelas falas marcadas pela acidez e pelo sarcasmo, enquanto Maria de Fátima ampliou sua popularidade por meio da forte presença nas redes sociais. O espaço ocupado pelas duas vilãs na recepção do público demonstra que seu sucesso ultrapassou os limites tradicionalmente atribuídos às antagonistas, o que torna necessário investigar o fascínio exercido pela vilania e as formas de identificação estabelecidas entre essas personagens e os telespectadores. Neste trabalho, Raquel, Odete e Maria de Fátima são compreendidas como protagonistas por ocuparem posições igualmente centrais na estrutura narrativa e na construção do dilema ético-moral de *Vale Tudo* (2025), independentemente das funções de heroína ou vilã que desempenham na dramaturgia.

3.2.1 O desejo de poder: para além da imoralidade impune, o desejo de ser desejada

Na trama de Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva, Odete Roitman é construída como figura do desejo de poder em estado puro, quase absoluto; no *remake* a personagem ganha uma dimensão sexual e afetiva mais evidente: além de exercer controle sobre aqueles que a cercam, a personagem também manifesta a necessidade de ser admirada e genuinamente desejada. Sua busca, portanto, não se limita à satisfação carnal, mas envolve o reconhecimento de sua capacidade de despertar atração e afeto.

Empresária da elite, ela exerce sua vontade no comando dos próprios negócios e na manipulação de parceiros, familiares e relações sociais; não para enriquecer, já que a riqueza lhe é herdada, mas para manter e ampliar o poder que ocupa. A personagem condensa a figuração de uma elite arrogante e culturalmente voltada ao estrangeiro, sustentada pelo desprezo aos valores nacionais e por um acentuado sentimento de superioridade. Sua aliança com Maria de Fátima, a jovem pobre que se desfaz da casa da mãe para tentar a vida no Rio de Janeiro, articula, de cima e de baixo, a mesma Lei de Gerson²³. Como observa Motter (2004), essa parceria entre uma vilã rica e uma vilã pobre desfaz o maniqueísmo clássico que opunha o rico mau ao pobre virtuoso. Em seu lugar, a narrativa figura um país em que a

²³ A Lei de Gérson é um princípio informal brasileiro associado à busca por vantagens em benefício próprio a qualquer custo. O meio-campista Gérson ficou célebre não apenas por ter sido uma das maiores estrelas do tricampeonato brasileiro em 1970, mas por ter formulado, na propaganda do cigarro Vila Rica veiculada anos depois, aquela que viria a ser conhecida como lei de Gérson: “O importante é levar vantagem em tudo, certo?”

ausência de valores éticos compartilhados e de mecanismos eficazes de controle social converte a impunidade em regra, e não em exceção: a transgressão moral atravessa as classes.

FIGURA 10 – Odete Roitman (1988): a matriarca amoral do império dos Roitman



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

Odete representa o país a partir do topo declarando seu desprezo pelo Brasil e por suas instituições. A obra constrói, a partir daí, a figuração de um Brasil em que a impunidade é regra, e não exceção. A morte da personagem, no desfecho, opera num registro ambíguo. Ela é atingida por uma bala destinada a outra pessoa – não é, portanto, fruto da justiça institucional, e tampouco se apresenta como vitória da ordem moral sobre o oportunismo que estruturou a personagem. Motter (2004, p.72) lê o episódio como "acontecimento fortuito, casual, conciliador", oferecido ao telespectador como consolo.

Cabe acrescentar, no entanto, que essa cena pode ser interpretada sob uma perspectiva que Maria Lourdes Motter, em *“As Telenovelas Brasileiras: Heróis e Vilões”* (2004), não considerou. Embora não tenha sido necessariamente uma escolha intencional, a morte de Odete Roitman, na versão de 1988, simboliza também o fim da figura que ela representa: uma elite predatória, arrogante e moralmente degradada. Assim, a direção encerra, no plano simbólico, o ciclo dessa representação. Já no *remake* de 2025, a opção narrativa segue um caminho distinto, estabelecendo um contraste significativo entre as duas versões.

A chegada da presidenta do Grupo Almeida Roitman, que tem como seu carro-chefe a fictícia empresa de aviação T.C.A. (*Transcontinental Airlines*) constitui um acontecimento

narrativo nas duas versões de *Vale Tudo*. Hável e controladora, Odete é capaz de tudo para que as coisas saiam de acordo com o seu gosto, inclusive comandar a vida afetiva e profissional dos próprios filhos (Heleninha e Afonso). Antes mesmo de sua primeira aparição em cena, a personagem já se faz presente por meio dos discursos e das reações daqueles que convivem com ela. Sua autoridade é construída de forma indireta, como uma presença ausente, mas constantemente evocada, capaz de desestabilizar os demais personagens e antecipar o poder que exerce sobre eles. Antes de ser corpo em cena, Odete é signo: sua autoridade resulta do que se diz dela e do medo que seu nome produz. A construção confirma, nos termos de Hall (2016), que o sentido não reflete um poder anterior; ele o institui.

Em entrevista concedida à Folha de S.Paulo²⁴, antes da estreia da nova versão, Débora Bloch afirmou compreender Odete Roitman, personagem a qual interpreta na versão de Manuela Dias, como um arquétipo do conservadorismo que permanece presente na sociedade contemporânea, assim como foi em 1988. Para a atriz, Odete representa "um pensamento atrasado, conservador, de extrema direita" e pode ser interpretada como um reflexo de discursos que defendem a retomada de práticas autoritárias ou relativizam ideologias extremistas, como o nazismo. Ao comentar a atualidade da personagem, Bloch declarou: "Acho assustador como esse tipo de pensamento pode voltar a qualquer momento. É assustador o Elon Musk²⁵ fazer uma saudação nazista e isso ser normalizado. É tudo muito assustador, e a Odete é uma personagem que representa esse tipo de pensamento".

Um dos aspectos que mais chamavam a atenção do público em 1988 era a liberdade com que Odete Roitman vivia a própria sexualidade, mantinha vida sexual ativa na terceira idade e se relacionava com homens mais jovens, algo raro na teledramaturgia da época, o que se resumia em banhos de banheira, taças de champanhe, poucos beijos trocados com os parceiros e assistir fitas de vídeo pornô. Questionada sobre se esse traço ainda causaria impacto hoje, Bloch ponderou que o público está habituado a ver atores formarem par com atrizes 20 ou 30 anos mais novas. "Mas será que estamos acostumados a ver, numa novela, uma mulher ficar com um homem 20 anos mais jovem?", indaga a atriz. A reflexão evidencia como o *remake* preserva esse traço da personagem, mas o apresenta de forma ainda mais

²⁴ Aos 61 anos, Debora Bloch fala da missão de interpretar uma das vilãs mais emblemáticas da teledramaturgia: "a Odete ainda é muito atual". Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/03/odete-roitman-e-atual-e-reflete-gente-como-elon-musk-diz-debora-bloch.shtml>> Acesso em: 30 jun. 2026.

²⁵ A atriz referiu-se ao gesto realizado por Musk durante a cerimônia de posse do presidente estadunidense Donald Trump, em janeiro de 2025. Durante o discurso de agradecimento aos apoiantes pela vitória eleitoral de Trump, o proprietário da plataforma X elogiou a multidão por "fazer acontecer", antes de colocar a mão sobre o peito e saudá-la com o braço erguido. O gesto é comparado a uma saudação nazista.

provocativa, deslocando para a mulher uma liberdade afetiva e sexual historicamente naturalizada apenas para os homens.

No campo da sedução, a representação de Odete em 2025 revela-se mais emancipatória do que aquela construída na versão original. Se, em 1988, a personagem já rompia convenções ao assumir que buscava o prazer pelo prazer, no *remake* seu desejo é ressignificado. Mais do que recorrer ao sexo mediante pagamento, Odete demonstra a necessidade de ser desejada, reconhecida como uma mulher sexualmente atraente e capaz de despertar afeto, sedução e interesse em homens jovens e com corpos bem malhados. A atualização da personagem desloca sua representação de uma sexualidade marcada apenas pela autonomia para uma experiência que também incorpora o desejo de ser objeto de desejo do outro.

FIGURA 11 - Odete Roitman (2025) sensual e provocativa



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

Em 1988, antes de morrer, Odete Roitman protagonizou inúmeras cenas icônicas que contribuíram para consolidá-la como uma das maiores vilãs das telenovelas nacionais. No *remake*, antes de sobreviver ao atentado que, na versão original, culminou em sua morte, a personagem também protagoniza cenas em que reafirmam traços marcantes de sua personalidade: não esconde o desprezo que nutre pelo Brasil e pelos brasileiros, a quem frequentemente chama de "tupiniquins". A vilã-mor do folhetim, preserva, na nova versão, os atributos centrais que definem sua identidade, continua sendo retratada como uma empresária centralizadora, disposta a ultrapassar os limites da legalidade para preservar seus interesses e

exaltar a cultura eurocêntrica. A atualização dos desejos dessa personagem incorpora uma dimensão mais acentuada da sedução, reforçando sua autonomia afetiva e sexual por meio de uma erotização mais explícita. Percebe-se que essa reformulação evidencia uma tentativa do *remake* de representar mulheres maduras como elemento do desejo, livres para exercer sua sexualidade e construir uma performance feminina que desafia convenções tradicionalmente associadas ao envelhecimento. Se, por um lado, Odete fascinava, por outro, nunca deixou de ocupar o lugar do diabo na narrativa. Sua versão contemporânea ganhou força justamente porque, aos olhos de parte do público, sua perversidade parece ter sido suavizada. Apesar dos desaforos e da crueldade que atravessam suas ações, muitos passaram a enxergá-la como uma mulher coerente, lúcida e até sensata.

Na versão de Manuela Dias, o desfecho de Odete Roitman inverte radicalmente a solução dramática adotada em 1988. A cena que, inicialmente, parecia reproduzir um dos momentos mais emblemáticos da teledramaturgia brasileira – o assassinato da poderosa Odete Roitman, no Copacabana Palace – transforma-se, em 2025, em uma operação narrativa que frustra deliberadamente a expectativa do público, uma vez que não há, de fato, uma morte a ser investigada.

Para construir o suspense, o *remake* reproduz a cena do ponto de vista do assassino. Primeiramente, Odete é ameaçada pela filha, Heleninha, que dispara um tiro contra a parede e deixa o quarto do hotel. Em seguida, a vilã é atingida por um disparo efetuado por Marco Aurélio. Socorrida, ela é colocada em uma ambulância dentro de um saco preto, levando personagens e telespectadores a acreditarem que está morta. Pouco depois, porém, desperta durante o trajeto, é submetida a uma cirurgia de emergência e sobrevive ao atentado. Na sequência final, Odete firma um acordo com Freitas para forjar a própria morte e deixar o país, encerrando sua participação no *remake* com a frase: "Odete Roitman sempre volta!".

3.2.2 O desejo de ascensão: do matrimônio à pose

Desde o primeiro capítulo das duas versões de *Vale Tudo*, Maria de Fátima é apresentada como uma jovem inescrupulosa, disposta a ultrapassar quaisquer limites éticos para alcançar a ascensão social. Diferentemente de Raquel e do avô, ela não compartilha dos valores de honestidade que orientam a família. Após a morte de Salvador, a casa deixada por ele constituía o único patrimônio das duas. Convencida de que poderia enriquecer rapidamente, a jovem vende o imóvel sem o conhecimento de Raquel e parte para o Rio de Janeiro, deixando-a desamparada em Foz do Iguaçu.

É significativo que a narrativa escolha abrir a trajetória da personagem por uma traição doméstica, para além do ato público de ambição. Nos termos de Martín-Barbero (1997), o melodrama traduz os conflitos de classe na linguagem das lealdades primordiais: o desejo de ascensão de Fátima não se enuncia como discurso sobre mobilidade social; dramatiza-se como ruptura do vínculo filial. Vender a casa da família é, nessa gramática, o modo melodramático de dizer que subir na vida vale mais do que o sentimento de pertencimento. Na trama original, seu objetivo inicial era mudar-se para o Rio de Janeiro e seguir a carreira de modelo. No entanto, a preguiça e o desejo de enriquecer sem se inserir efetivamente no mercado de trabalho logo revelam que seus planos dependiam menos do esforço pessoal do que da possibilidade de se aproximar de um homem rico.

FIGURA 12- Maria de Fátima (1988) realiza seu desejo de casar com um homem rico



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

E assim ela faz, após vender o imóvel, Maria de Fátima parte para o Rio de Janeiro sem deixar qualquer aviso à mãe. Ao chegar à capital fluminense, passa a construir para si uma nova identidade, afastada de suas origens e moldada pela vida que ela desejava alcançar. Convencida de que um rosto bonito e alguns contatos no mundo da moda seriam suficientes para garantir seu sucesso, hospeda-se no Copacabana Palace e procura a revista *Tomorrow*, na esperança de conseguir uma oportunidade em alguma campanha publicitária. É nesse

ambiente que conhece Solange, redatora e produtora de moda da revista. O caminho escolhido pela personagem revela a natureza de sua ambição: Fátima não procura propriamente trabalho, mas acesso ao universo social do qual deseja fazer parte. Portanto, o luxuoso hotel e a revista são, para ela, vias rápidas para a vida de prestígio e riqueza que idealiza.

A personagem, no entanto, demonstra pouca disposição para enfrentar as exigências da carreira. Sua principal habilidade está na ganância, na mentira, na manipulação, na construção de identidades convenientes aos seus objetivos. Sem humildade ou escrúpulos, Fátima finge pertencer a uma realidade social diferente da sua para se aproximar de pessoas que possam favorecer seus planos de ascensão. A novela define, assim, o desejo da personagem como a busca pelo resultado sem o percurso, pela riqueza sem o trabalho necessário para produzi-la. É nessa chave que ela mente a Solange sobre a própria origem e, acolhida pela jornalista, passa a dividir com ela o mesmo teto.

Desde que o conheceu em Foz do Iguaçu, Fátima apaixona-se por César Ribeiro, modelo em fim de carreira, sedutor e igualmente inescrupuloso, figura que atualiza a representação clássica do malandro, disposto a recorrer à esperteza e ao engano para obter vantagens. Juntos, os dois passam a arquitetar golpes que lhes permitam viver com conforto sem trabalhar. O par amoroso dobra, assim, a lógica que estrutura a própria Fátima: também no afeto, a personagem escolhe quem partilha seu projeto de ascensão sem esforço. Com a ajuda de César e o incentivo de Odete, Maria de Fátima consegue se casar com Afonso Roitman, sustentando a relação por meio de mentiras, manipulações e traições até ser desmascarada. Ainda assim, seu desfecho não corresponde à punição tradicionalmente reservada às vilãs: Fátima alcança a ascensão social que sempre desejou ao se casar com um príncipe e passa a viver uma relação não monogâmica, na qual ambos compartilham o relacionamento com César. A trama apresenta, assim, uma das primeiras representações do poliamor na teledramaturgia brasileira, construído a partir do consentimento entre os envolvidos, e não como resultado de uma traição.

Na atualização da trama, o gesto inaugural se preserva: a venda da casa herdada e o embate de lealdade entre Fátima e Raquel permanecem como ponto de partida. O desejo da personagem, contudo, não muda de natureza; muda de regime. A Fátima de 1988 queria a riqueza sem o percurso; a de 2025 quer, além disso, a visibilidade como valor em si. Inserida nas dinâmicas sociais e tecnológicas do século XXI, a personagem acredita que a atuação como influenciadora digital pode lhe proporcionar dinheiro fácil, fama, prestígio e reconhecimento público sem exigir grandes esforços. Ao ser vista, colecionar curtidas, reter a atenção dos seguidores, os chamados "fatymores": o *remake* desloca o horizonte do desejo do

casamento rico para a economia da atenção, na qual a imagem deixa de ser meio para a ascensão e se torna a própria forma da ascensão. O casamento com um homem rico permanece como motor do enredo, mas passa a dividir espaço com uma ambição especificamente contemporânea: a de converter a própria vida em conteúdo.

É nesse ponto que a trajetória de Maria de Fátima se torna estratégica para o argumento deste capítulo: trata-se de uma personagem que deseja tornar-se espetáculo. A lógica que, como se viu na análise de Odete Roitman, opera no plano da construção do texto é, aqui, tematizada pelo próprio espaço e o tempo onde as relações da narrativa se legitimam. A manipulação de signos, é preciso notar, já estrutura a personagem em 1988: a mentira sobre a própria origem diante de Solange é o primeiro ato de uma identidade fabricada. Interpretada nos termos de Hall (2016), Fátima opera, nas duas versões, como praticante da representação no interior da própria ficção: aciona signos de pertencimento para produzir efeitos de sentido sobre quem ela é. A identidade que exhibe não expressa uma essência; é construída em práticas significantes orientadas ao reconhecimento alheio.

FIGURA 13 - Maria de Fátima (2025) mostra insatisfação com a vida que leva em Foz do Iguaçu



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

O que o *remake* acrescenta é a mediação técnica e o endereçamento em rede dessa performance. Inserida nas dinâmicas digitais, a Maria de Fátima de 2025 precisa sustentá-la de modo permanente: hospeda-se no Copacabana Palace e simula pertencer à parcela restrita

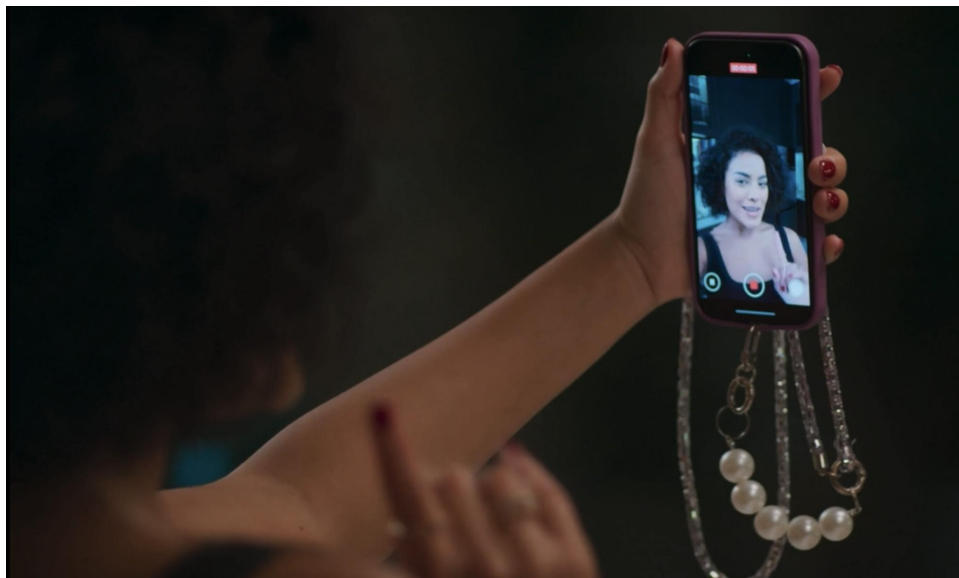
da população capaz de frequentar um hotel de luxo; diante de Afonso, finge praticar esportes para causar uma impressão positiva. Sua ambição, desse modo, não se limita à conquista da riqueza: ela deseja produzir e exibir uma imagem de sucesso capaz de ser reconhecida socialmente. O *remake*, por esse ponto, encena a própria premissa construtivista: mostra o sentido sendo produzido, não refletido.

Mesmo que não disponha de um poder comparável ao de Odete, Fátima acumula atos de vilania de peso: vende a casa e deixa a mãe desamparada; renega Raquel quando a encontra vendendo sanduíches na praia para sobreviver com dignidade; em conluio com Odete, arquiteta a separação entre a mãe e Ivan. O encadeamento dessas ações define, no plano narrativo, um desejo de ascensão que se sobrepõe aos vínculos afetivos e a qualquer compromisso moral. Ainda assim, as vilanias das duas Fátimas não se equivalem. Enquanto a de 1988 sabotava carros, furtava objetos para incriminar empregadas e manipulava situações com mais "tutano", na expressão da própria Odete, a de 2025 constrói uma vilania mais suave e menos arquitetada, em que os golpes perdem espessura à medida que a personagem investe na produção da própria imagem. A perda de densidade dramática, nesse sentido, não é acidente de adaptação; é sintoma coerente do deslocamento que este capítulo descreve: quando parecer algo se torna mais importante do que fazer algo, a narrativa perde força na ação e passa a se concentrar na construção das aparências.

Se a Fátima de 1988 queria o resultado sem o percurso, a de 2025 quer o resultado como imagem: a ascensão que só se completa quando vista, curtida e seguida. Entre uma e outra, o desejo de subir permanece; muda o tribunal diante do qual a subida precisa ser exibida. Em 1988, esse tribunal era o meio social que a personagem pretendia integrar; em 2025, é a audiência em rede que ela precisa reter. A trajetória de Maria de Fátima condensa, assim, o deslocamento que dá título a este capítulo: a ética, que a vilã já negava, cede lugar ao espetáculo, que ela agora encarna.

Na versão de Manuela Dias, essa contradição torna-se ainda mais evidente: enquanto busca o reconhecimento de milhares de seguidores que não a conhecem verdadeiramente, Fátima rejeita justamente quem melhor conhece sua história e suas origens. O desejo de ser vista por uma multidão anônima tem como contraponto a recusa em ser reconhecida por quem lhe é mais próximo. É nessa tensão entre visibilidade pública e negação dos vínculos pessoais que a narrativa situa uma das dimensões mais contundentes de sua transgressão moral. A análise de Raquel, desenvolvida a seguir, ganha relevância diante desse contraste, pois a mãe representa precisamente o percurso baseado no trabalho, na honestidade e na perseverança que a filha se recusa a seguir.

FIGURA 14 - Fátima (2025) em comunicação com os “fatymores”



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

3.2.3 O desejo de decência: da vitória plena à luta pelo reconhecimento

Ambiciosa? Sim. Gananciosa? Jamais. Como ocorre em narrativas produzidas em diferentes períodos históricos, a telenovela constrói seus heróis e heroínas a partir de características que os distinguem das demais personagens. Esses traços tornam-se ainda mais evidentes no confronto com seus antagonistas, como ocorreu com Raquel em *Vale Tudo*. Representada como uma referência de integridade moral e conduta ética, Raquel personifica a crença de que é possível prosperar por meio do trabalho e da honestidade, sem recorrer à exploração ou ao engano.

Ainda abalada pela morte do pai, Raquel é enganada e abandonada pela própria filha, que vende, sem seu conhecimento, a casa deixada por Salvador, único patrimônio da família. Até então, ela vivia em Foz do Iguaçu, para onde havia se mudado após o fim de seu casamento conturbado com Rubinho. Na cidade, trabalhava como guia de turismo, sustentava-se com o próprio esforço e permanecia convicta de que poderia construir uma vida melhor sem abrir mão da honestidade. Após o desaparecimento de Maria de Fátima, porém, Raquel deixa o Paraná e parte para o Rio de Janeiro em busca da filha.

Diante da situação de vulnerabilidade provocada pela filha, Raquel parte para o Rio de Janeiro com o objetivo de encontrá-la e protegê-la. Até então, acreditava na inocência de Maria de Fátima e supunha que a jovem tivesse sido seduzida e enganada por César, modelo que conhecera durante uma campanha realizada em Foz do Iguaçu. Quando finalmente a

encontra na capital fluminense, porém, é rejeitada pela própria filha, que a considera um obstáculo aos seus projetos de ascensão social e uma presença capaz de revelar as origens das quais se envergonha. Mesmo diante da traição e da ruptura familiar, Raquel permanece fiel aos valores que orientam sua trajetória. Seu desejo de alcançar estabilidade financeira não se confunde com ganância: ela ambiciona uma vida melhor, mas recusa os atalhos, as mentiras e as manipulações utilizados por Fátima. Mais do que prosperar, Raquel deseja demonstrar à filha que o trabalho e a honestidade também podem conduzir ao sucesso.

FIGURA 15 - Raquel (1988) no escritório da Paladar



Fonte: Reprodução/*Globoplay*

Como ocorre nas convenções clássicas do melodrama, o percurso de Raquel também é atravessado pelo romance. Pouco depois de chegar ao Rio de Janeiro, a cozinheira conhece Ivan, por quem se apaixona. A relação entre os dois, porém, é marcada por separações e obstáculos provocados pelas antagonistas, até que o casal se reencontre no desfecho da trama. O principal afastamento ocorre por meio de uma armação de Maria de Fátima e Odete, que pretende aproximar Ivan de sua filha, Heleninha. A interferência das duas rompe temporariamente o relacionamento e insere o casal na estrutura tradicional do folhetim, na qual os protagonistas precisam superar sucessivos conflitos antes da reconciliação.

Nas duas versões, Raquel permanece associada à honestidade e à integridade humana. Ao contrário do que observei analisando as cenas de Odete e Maria de Fátima, cujos desejos

são significativamente atualizados, Raquel preserva, no *remake*, as motivações éticas que já orientavam sua trajetória na versão original. Entretanto, ainda que a personagem continue a representar a confiança no trabalho e na possibilidade de prosperar sem recorrer ao engano ou à transgressão moral, sua construção passa por uma mudança de ênfase. O desejo de reconhecimento, que sempre integrou a trajetória de Raquel, ganha maior evidência na versão de 2025.

Na obra original, a personagem também desejava ser reconhecida pela filha, mas essa expectativa estava subordinada a uma finalidade ética: demonstrar que a honestidade e o trabalho poderiam conduzir ao sucesso. No *remake*, essa necessidade de reconhecimento desloca-se parcialmente do campo da afirmação moral para o das relações afetivas, passando a ocupar maior espaço na narrativa. Esse movimento torna-se perceptível nas cenas com Ivan, nas quais Raquel parece buscar a confirmação de seu valor por parte do homem que ama, e na rivalidade estabelecida com Heleninha. Em 1988, embora o ciúme estivesse presente, o conflito era tratado de maneira mais contida. Na nova versão, a disputa amorosa torna-se explícita e chega a ser encenada até mesmo durante uma roda de samba. Não se trata, portanto, da criação de um novo desejo, mas da ampliação de uma dimensão que já constituía a personagem. O que aconteceu de novo foi a forma como a protagonista perdeu espaço na trama, como já vimos anteriormente, o *remake* tem liberdade para ser alterado, as histórias dos personagens podem ser diferentes, desde que mantenham coerentes com a espinha dorsal da obra original.

FIGURA 16 - Raquel (2025) vende sanduíches na praia



Fonte: Reprodução/Globo/ Fábio Rocha

Na versão escrita por Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva, Raquel percorre uma trajetória de ascensão econômica sustentada pelo trabalho e pelo desejo de provar à filha que é possível enriquecer sem recorrer ao engano. Seu percurso começa com a venda de sanduíches na praia e avança gradualmente até que ela se torna proprietária da Paladar, uma rede de restaurantes. Antes disso, Raquel trabalhou como cozinheira no bar de Audálio e, posteriormente, conseguiu abrir um restaurante na Hípica, investimento realizado com grande esforço financeiro e por meio de crédito bancário.

No texto escrito por Manuela Dias, Raquel também alcança estabilidade financeira por meio do trabalho, mas sua trajetória de ascensão é interrompida por uma ação de Odete Roitman. Por meio de ameaças, a empresária obriga Celina a lhe vender sua participação majoritária na sociedade que mantinha com Raquel. Depois de assumir o controle da Paladar, Odete decide liquidar a empresa, fazendo com que a protagonista perca tudo o que havia conquistado e volte a vender sanduíches na praia. A escolha narrativa provocou incômodo até mesmo em Taís Araújo²⁶, intérprete da personagem. A atriz manifestou publicamente sua frustração com os rumos de Raquel, sobretudo porque a regressão profissional enfraquecia a possibilidade de construir uma trajetória inédita para uma mulher negra na teledramaturgia: a de alguém que ascende pelo próprio trabalho e consegue preservar a posição conquistada.

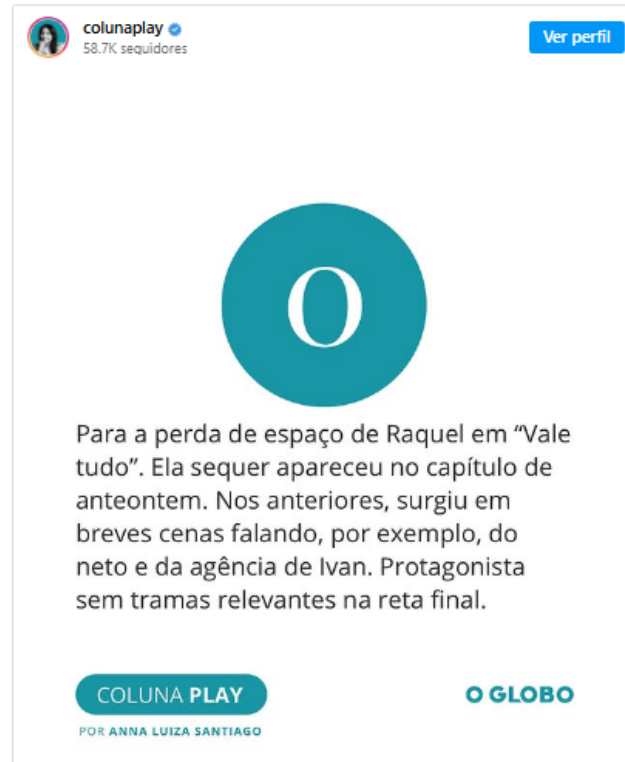
O que assistimos em *Vale Tudo* (2025), foi uma Raquel que aos poucos foi sendo diminuída. Segundo um levantamento realizado pela Folha de S.Paulo, nos capítulos exibidos entre 10 e 18 de setembro, Raquel ocupou menos de 5% da duração total²⁷. Das 5 horas, 51 minutos e 8 segundos analisados, a protagonista apareceu em apenas 16 minutos e 41 segundos, o que evidencia sua participação reduzida nesse período e reforça a percepção de seu afastamento do centro da trama. Ou seja, a cada hora de novela, Raquel permaneceu em cena por menos de três minutos, em plena reta final.

Ainda segundo dados da Folha, em dois dos capítulos analisados, exibidos entre os dias 10 e 17 de setembro, Raquel sequer apareceu. Sua maior participação ocorreu no capítulo do dia 11, quando permaneceu em cena por apenas 4 minutos e 37 segundos. Ao longo de todo o período avaliado, a atriz Taís Araújo esteve presente em 13 cenas, todas de curta duração.

²⁶ Taís Araújo comenta derrocada de Raquel em 'Vale Tudo': "Confesso que fico triste". Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/entretenimento/tv-e-novelas/vale-tudo/noticia/2025/08/tais-araujo-comenta-derrocada-de-raquel-em-vale-tudo-confesso-que-fico-triste.shtml>> Acesso em: 21 jun. 2026.

²⁷ Raquel some de *Vale Tudo* (2025) e vira apenas 'garota do merchan' na reta final da novela. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/outro-canal/2025/09/raquel-some-de-vale-tudo-e-vira- apenas-garota-do-merchan-na-reta-final-da-novela.shtml>> Acesso em: 21 jun. 2026.

FIGURA 17 - Colunista do O Globo, resolveu dar nota zero para o desaparecimento de Raquel em *remake* de *Vale Tudo*



Fonte: Reprodução/Instagram @colunaplay (2025)

A redução do espaço narrativo da protagonista torna-se ainda mais significativa quando se observa que quatro dessas sequências estavam vinculadas a ações de *merchandising*. Desse modo, parte relevante do já limitado tempo de Raquel em cena foi destinada à inserção de marcas, e não ao desenvolvimento de sua trajetória. Os dados reforçam, portanto, a percepção de que a personagem perdeu centralidade na trama e passou a ser utilizada também como suporte para interesses comerciais da produção.

NÃO SE PODE MUDAR OS FATOS, MAS SE PODE MUDAR AS NARRATIVAS: REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE EM DISPUTA

Neste trabalho, a telenovela é compreendida a partir da perspectiva das mediações proposta por Martín-Barbero (1997), tendo o melodrama como uma de suas principais matrizes culturais. Sob essa perspectiva, a telenovela brasileira constitui-se de maneira dialética em sua relação com as práticas sociais e culturais, participando da produção de sentidos, da memória coletiva e do imaginário social. Em *Dos meios às mediações*, Martín-Barbero (1997) propõe deslocar o olhar dos meios de comunicação para as mediações, isto é, para as articulações entre as práticas comunicativas, as matrizes culturais, as temporalidades sociais e a vida cotidiana, espaços nos quais os sentidos são efetivamente produzidos, negociados e apropriados.

Essa compreensão constitui uma das bases deste trabalho. Mais do que investigar aquilo que a televisão faz com os indivíduos, interessa compreender o que os telespectadores fazem com o que assistem, com base em suas experiências, memórias e competências culturais. É também nesse ponto que minha relação pessoal com *Vale Tudo* se torna parte do percurso analítico: quais representações permaneceram em minha memória, o que as novelas me ensinaram sobre valores éticos e morais e de que maneira essas experiências me levaram a problematizar criticamente as escolhas das duas versões. Assim, minha posição como telespectador não substitui a análise acadêmica, mas funciona como ponto de partida para as questões que orientam esta pesquisa.

Desde que se constituiu como gênero, a partir das matrizes do folhetim e do melodrama, a telenovela não apenas passou a representar o Brasil, mas também contribuiu para modelar noções de brasilidade em permanente diálogo com o imaginário e a lógica moral melodramáticos tornando-se aquilo que Lopes (2003) denomina “narrativa da nação”. capaz de criar um repertório compartilhado que conecta diferentes classes e regiões em um ritual cotidiano, essas produções funcionam como um “recurso comunicativo”, utilizando estilos realistas/naturalistas e o *merchandising* social para debater temas da realidade nacional. Além de entretenimento, a telenovela é apresentada como um arquivo vivo e um fórum público que sincroniza os tempos sociais e reconstrói permanentemente o imaginário brasileiro. Assim, a obra demonstra como a ficção televisiva se torna um “lugar de memória”, essencial para o exercício da cidadania e para a compreensão da história contemporânea do Brasil.

Os *remakes*, como já vimos segundo Lopes (2014), estimulam os telespectadores a resgatarem sua memória midiática e a produzirem novos significados para histórias já

conhecidas. *Vale Tudo*, ambas versões, atuaram na chave do melodrama, gênero que adquire relevância teórica para as produções realizadas na América Latina, principalmente pelo mercado brasileiro. Longe de constituir um gênero menor, ele funciona, segundo Martín-Barbero (1997), como uma matriz cultural por meio da qual as classes populares latino-americanas reconhecem e interpretam a própria experiência social. Para isso, traduz conflitos coletivos pela gramática da família, do parentesco e do drama do reconhecimento.

Para Ribeiro (2018), o *remake* é um lembrar e um "rever nostálgico" de obras que fizeram parte de um passado. Para o público jovem: embora possa parecer um material "novo" (já que muitos não eram nascidos na exibição original), – como é o meu caso em relação a primeira exibição de *Vale Tudo* –, a nostalgia se manifesta pelo conhecimento de que se trata de uma releitura de um produto do passado. Nesse caso, a obra não é vista como algo inédito, mas como uma produção que carrega um "elemento de distinção" por sua ligação histórica.

Quando a sinopse da primeira versão foi apresentada ao setor de teledramaturgia da Globo, foi inicialmente rejeitada. Daniel Filho, então no diretor do núcleo de teledramaturgia, conta que quase vetou o projeto, por considerar confusa a história idealizada por Gilberto Braga. Foi Leonor Bassères quem firmou o argumento: "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?" (Daniel Filho, 2001, p. 89).

Ao analisar como as representações dos desejos de três personagens centrais de *Vale Tudo* foram atualizadas em versões separadas por quase quatro décadas, este trabalho toma como ponto de partida a pergunta formulada por Leonor Bassères durante a defesa do projeto e posteriormente convertida na síntese discursiva da novela. É a partir dessa questão central que os desejos das personagens são analisados, considerando as dimensões éticas e morais que orientam seus percursos e estruturam a narrativa. Segundo Hall (2016), representar não significa registrar um sentido previamente existente no mundo, mas participar ativamente de sua produção. Essa perspectiva tem consequências diretas para o estudo da telenovela: se a representação constitui os objetos e sujeitos aos quais atribui significado, *Vale Tudo* não se limita a retratar o Brasil de 1988 ou de 2025. Cada versão constrói uma forma possível de compreender o país, estabelecendo, dentro de seu universo moral, quais comportamentos podem ser legitimados, condenados ou desejados. Comparar as duas obras, portanto, não consiste em avaliar qual delas reproduz a realidade com maior fidelidade, como se fossem espelhos de seus respectivos períodos. Trata-se de confrontar diferentes modos de produzir sentidos sobre a honestidade, a ambição e o sucesso no Brasil. Sob uma abordagem

construcionista, as telenovelas não refletem passivamente o real, mas elaboram significados sobre a sociedade e sobre o que significa ser brasileiro por meio de seus recursos visuais, narrativos e discursivos.

A partir dos aspectos apresentados, compreende-se que *Vale Tudo* (1988) não tinha como objetivo apenas entreter, mas também satirizar acontecimentos e comportamentos que marcavam a sociedade brasileira no final da década de 1980. Para isso, a novela articulou elementos tradicionais do folhetim a questões políticas, econômicas e sociais daquele período. Essa combinação contribuiu para que a obra permanecesse atual e ocupasse um lugar relevante na história da televisão brasileira. Inserida em um processo de renovação da teledramaturgia iniciado por produções como *Beto Rockfeller* (1968), da TV Tupi, *Vale Tudo* ajudou a fortalecer uma linguagem ficcional mais próxima do cotidiano e das contradições nacionais. A telenovela deixava, assim, de funcionar apenas como uma “fábrica de ilusões”, voltada ao afastamento do público de sua realidade, e passava a incorporar de forma mais direta os conflitos vividos pela sociedade brasileira.

O texto criado por Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva concentrou-se em personagens dispostos a ultrapassar limites éticos para alcançar prestígio, riqueza e ascensão social. Ao longo da trama, eles traem familiares, praticam subornos, recorrem à chantagem, enviam ilegalmente dinheiro ao exterior e sonegam impostos. Grande parte das personagens é construída, portanto, a partir de comportamentos moralmente ambíguos ou abertamente desonestos. As principais exceções encontram-se em Raquel e no núcleo que mais se aproxima de seus valores, formado por Bartolomeu, Audálio, conhecido como Poliana, Aldeíde, Consuelo e Solange.

O dilema moral central de 1988 permanece socialmente atual em 2025, mas o *remake* optou por não mobilizá-lo criticamente. Se a realidade brasileira de 2025 continua oferecendo material abundante para a crítica ético-política que marcou o original, por que o *remake* recua dessa crítica? E o que esse recuo revela? São respostas que carecem de estudos, tal qual o estudo do fascínio do brasileiro pelas vilãs. Perceptivelmente que a nova versão substitui a indignação política original por um individualismo arrivista, transformando a luta de classes em um espetáculo focado no *merchandising* e consumo.

Os resultados desta análise, desenvolvida com base na teoria da representação de Stuart Hall e na compreensão de que o *remake* não constitui uma simples repetição da obra original, permitem identificar mudanças significativas na construção das personagens. Como observa Balogh (2009), a retomada de uma narrativa exige atualizações capazes de aproximá-la das sensibilidades e expectativas do público contemporâneo. Nesse processo,

Odete Roitman, Maria de Fátima e Raquel Acioli preservam traços dos tipos morais que as caracterizavam na versão de 1988, mas têm seus desejos e aspirações reelaborados no folhetim eletrônico de 2025.

Odete permanece como representante de uma elite predatória, orientada pelo desejo de exercer poder, controlar situações e impor sua vontade sobre aqueles que a cercam. No *remake*, porém, essa caracterização incorpora uma dimensão sexual mais explícita. A personagem não busca apenas viver livremente a própria sexualidade, mas também se reconhecer como alguém capaz de despertar o desejo do outro. Assim, sua representação passa a articular o exercício do poder à necessidade de ser admirada e desejada.

Maria de Fátima, por sua vez, continua movida pelo desejo de pertencer ao mesmo universo social de Odete, buscando ascensão econômica por meio de mentiras, manipulações e transgressões éticas. Como uma jovem inserida nas dinâmicas da geração Z e da cultura digital, entretanto, ela não deseja apenas enriquecer. Fátima quer ser vista, conquistar seguidores, receber curtidas e transformar a própria vida em uma imagem pública de sucesso.

Em posição oposta, Raquel mantém-se como símbolo da confiança na honestidade e no trabalho. Sua trajetória representa a possibilidade de alcançar estabilidade financeira sem recorrer à exploração, ao engano ou à destruição do outro. Uma das principais alterações promovidas pelo *remake* está na instabilidade de seu percurso: enquanto, na versão original, sua ascensão se desenvolve de maneira predominantemente contínua, em 2025 a protagonista enfrenta sucessivas conquistas e perdas. As três personagens atualizam, portanto, diferentes formas de desejar e de buscar reconhecimento e sucesso, preservando no centro da narrativa o confronto entre ambição, poder e integridade moral.

Inserida nessa articulação entre criação artística e produção industrial, a telenovela ocupa uma posição relevante nas dinâmicas sociais brasileiras. Suas narrativas colocam em circulação conflitos, valores, desejos e contradições reconhecíveis em determinado momento histórico. Ao mesmo tempo que participa da construção do imaginário social, cada obra também carrega as marcas das condições econômicas, culturais e tecnológicas em que foi produzida. Nesse sentido, tanto *Vale Tudo* (1988) quanto sua versão de 2025 podem ser consideradas produtos de seus respectivos tempos, embora tenham respondido de maneiras distintas às questões apresentadas pela sociedade brasileira.

Essa diferença torna significativo o recuo do *remake* no tratamento da questão político-moral que estruturava a obra original. Em 1988, *Vale Tudo* organizava sua narrativa em torno de uma pergunta diretamente relacionada à vida pública brasileira: vale a pena ser honesto no Brasil? A corrupção, a impunidade, a remessa ilegal de dinheiro ao exterior, a

sonegação fiscal e o desprezo das elites pelo país não funcionavam apenas como elementos secundários da trama. Esses temas constituíam o eixo a partir do qual as personagens eram julgadas e seus desejos adquiriam sentido.

O Brasil de 2025 continuava oferecendo elementos para uma atualização dessa crítica ético-política. Escândalos de corrupção, crises institucionais, desigualdades e desconfiança em relação às instituições permaneciam presentes no debate público. A nova versão, contudo, optou por um tratamento menos incisivo dessas questões. Conforme a justificativa apresentada por Manuela Dias, criticar o país assumia uma dimensão de resistência no contexto da redemocratização, enquanto o público contemporâneo estaria cansado dessa perspectiva e mais interessado em narrativas de esperança e transformação.

Essa escolha não significa que o *remake* tenha abandonado os debates sociais. A obra incorporou questões relacionadas a gênero, raça, etarismo, sexualidade e meio ambiente. O que se observa é uma mudança na direção da crítica: problemas políticos e estruturais perdem centralidade, enquanto pautas sociais e comportamentais ganham maior espaço. Em vez de confrontar frontalmente as estruturas que sustentam a desigualdade, a corrupção e a impunidade, a narrativa concentra parte de sua intervenção na atualização das condutas individuais e das formas de representação.

Esse deslocamento também deve ser situado nas condições econômicas e industriais da televisão contemporânea. Concebido para circular simultaneamente na TV aberta, no *Globoplay* e nas redes sociais, o *remake* precisava alcançar públicos distintos, manter o engajamento diário e sustentar uma ampla estrutura publicitária. Seu desempenho comercial não comprova que a crítica política tenha sido deliberadamente suavizada por pressão dos anunciantes, mas evidencia o ambiente mercadológico no qual as decisões criativas foram tomadas.

Em uma sociedade marcada pela polarização, manifestações políticas mais diretas tendem a ser rapidamente interpretadas como posicionamentos partidários. Para um produto destinado a uma audiência ampla e heterogênea, o confronto explícito pode representar um risco de rejeição. Entendo que, a adoção de uma narrativa mais conciliadora pode ser vista como uma forma de cautela industrial e discursiva. A novela preserva sua capacidade de abordar temas sociais, mas evita aprofundar determinadas contradições políticas que poderiam comprometer sua circulação entre grupos ideologicamente segmentados, principalmente ao relacionar-se ao Grupo Globo, maior conglomerado de mídias da América Latina.

Não se pode mudar os fatos, mas pode-se mudar as narrativas. A frase que dá título a estas considerações finais condensa, sob a perspectiva construcionista adotada neste trabalho,

aquilo que a comparação entre as duas versões de *Vale Tudo* permite afirmar. Os fatos interpelados pela pergunta de 1988 não desapareceram do país: a corrupção, a impunidade, a desigualdade e a tentação cotidiana da vantagem continuam a constituir a experiência social brasileira. O que se transformou foram as narrativas: aquilo que a televisão constrói, legitima e propõe como desejável diante desses fatos. Se representar é, como sustenta Hall (2016), produzir sentido em vez de registrá-lo, comparar 1988 e 2025 não é medir qual versão espelhou melhor o seu tempo, mas reconhecer o que cada época pôde dizer, mostrar e desejar por meio da ficção. Iniciei este percurso como telespectador, herdeiro das memórias e dos valores que *Vale Tudo* ajudou a formar; encerro-o compreendendo que essas memórias nunca foram espelho, e sim uma das construções possíveis do Brasil, aberta às leituras divergentes que toda representação comporta. Enquanto a pergunta "vale a pena ser honesto no Brasil?" permanecer sem resposta na vida social, a telenovela seguirá sendo um dos lugares em que o país disputa as narrativas sobre os fatos que ainda não conseguiu mudar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALBINO, Jéfferson. **A Identidade social brasileira na teledramaturgia: Um estudo sobre a telenovela *Vale Tudo***. XV Encontro Regional de História, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/45/1468077890_ARQUIVO_AIdentidadeSocialBrasileiranaTeledramaturgia-NOVOTRATAMENTO.pdf> Acesso em: 24 jun. 2026.

BALOGH, Anna. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

RODRIGUES, Ernesto. **A Globo [livro eletrônico]: hegemonia (1965-1984)**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024. v. 1.

DANIEL FILHO. **O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GONÇALVES, Ana Paula. **O Brasil mostra sua cara: Vale Tudo, a telenovela que escancarou a elite e a corrupção brasileira**. Rio de Janeiro: Autografia, 2024.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado - a sociedade da telenovela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Diluindo as Fronteiras: a Televisão e as Novelas no Cotidiano**. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil – contrastes da intimidade contemporânea**, 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: Costa, A. H.; Simões, I. F.; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais**. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986, p. 167-323.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e identidade na telenovela brasileira**. 2014, **Anais**. Belém: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659666.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2026.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. 2009. **MATRIZES**, 3(1), 21–47. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>> Acesso em: 27 jun. 2026.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela brasileira e Brasil Profundo.** MATRIZES, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 2, p. 39–55, 2025. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v19i2p39-55. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/239852>>. Acesso em: 13 jun. 2026.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A TELEVISÃO, HOJE: TransTV – a televisão como ecossistema digital-narrativo. In: ANAIS DO 33º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2024, Niterói. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2024. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/a-televisao-hoje-transtv-a-televisao-como-ecossistema-digital-narrativo?lang=pt-br>>. Acesso em: 1 jul. 2026.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MOTTER, Maria Lourdes. **As telenovelas brasileiras: heróis e vilões.** Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación, v. 1, n. 1, p. 64-74, 2004. Tradução. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/001834306.pdf>> Acesso em: 29 jun. 2026.

NÉIA, Lucas Martins. **Como a ficção televisiva moldou um país : uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020).** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Antônio (org.). **História da televisão no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010. p. 109-135.

GOULART RIBEIRO, Ana Paula. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Compós**, [S. l.], v. 21, n. 3, 2018. DOI: 10.30962/ec.1491. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1491>>. Acesso em: 11 jul. 2026.

SILVA, Eduardo Miranda; FONTOURA, Marina Burdman da. Na telenovela, “Vale tudo”? reflexões sobre temporalidade e consumo pervasivo. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 35º, 2026, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2026. p. 1-15.

STOCCO, Daniela. **Paraíso Tropical:** interpretação de um país através de uma cidade e uma novela. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

STYCER, Mauricio. Fábrica de novelas da Globo não produz mais impacto. Folha de S.Paulo, São Paulo, 2 out. 2024. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2024/10/fabrica-de-novelas-da-globo-nao-produz-mais-impacto.shtml>> Acesso em: 7 abr. 2026.

SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

SEXÉO, Arthur, STYCER, Mauricio. **Gilberto Braga - o Balzac da Globo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2024.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

VALE Tudo. Criação e roteiro: Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Direção geral: Dennis Carvalho. [S. l.]: Globoplay, 1988. 204 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de streaming da TV Globo. Acesso em: 24 jan. 2026.

VALE Tudo. Criação e roteiro: Manuela Dias. Direção geral: Paulo Silvestrini. [S. l.]: Globoplay, 2025. 173 capítulos. Telenovela disponibilizada integralmente na plataforma de streaming da TV Globo. Acesso em: 24 jan. 2026.