

## “Brasil” e Vale tudo: o país da canção no Brasil da novela

*“Brasil” e Vale tudo: song contry in the soap opera Brazil*

Rafael Barbosa Julião 

Cecilia Rebelo de Oliveira Matos 

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Rio de Janeiro – Brasil



**Resumo:** A canção “Brasil” de Cazuza, lançada no disco Ideologia de 1988, ganhou uma interpretação de Gal Costa, especialmente elaborada para a abertura da novela Vale tudo, de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, que estreou no mesmo ano. A canção e a novela, que tematizaram, deliberada e profundamente, o país, estabeleceram entre si uma relação intertextual e intermediática, de modo que o “Brasil” de Cazuza passou a iluminar o universo de Vale tudo e, do mesmo modo, o país da novela passou a repercutir também nos sentidos da canção. O objetivo do presente artigo é analisar esse circuito de reciprocidade de formas e sentidos, e também seus efeitos para a representação da brasilidade naquele momento do país.

**Palavras-chave:** Cazuza; Vale tudo; Brasil; canção popular; teledramaturgia.

**Abstract:** The song “Brazil” by Cazuza, released on the famous album Ideologia in 1988, had a interpretation by Gal Costa, specially prepared for the opening of the soap opera Vale tudo, by Gilberto Braga, Aguinaldo Silva and Leonor Bassères, which premiered in the same year. The song and the soap opera, that, deliberately and deeply thematized the country, established an intertextual and intermedia relationship with each other, so that Cazuza’s “Brazil” started to illuminate the universe of Vale tudo and, in the same way, the country of the soap opera started to reverberate also in the senses of the song. The objective of this article is to analyze this reciprocity circuit of forms and meanings, as well as its effects for the representation of Brazilianness that they made at that moment of the country.

**Keywords:** Cazuza; Vale tudo; Brasil; popular song; teledramaturgy.

## Introdução

As manifestações da cultura de massas no Brasil, em especial a canção popular e a teledramaturgia, constituíram-se como formas de expressão fundamentais do país ao longo do século XX, não só por sua larga escala de produção, mas também por sua espantosa qualidade criativa. Além disso, é notável a potência que ganharam essas expressões, diretamente vinculadas à oralidade e à audiovisualidade, em um país que ainda luta para construir um projeto sólido e abrangente de escolaridade formal. Desse modo, mesmo a população brasileira sem acesso aos romances eruditos ou às poesias de livro, sempre reconheceu as vozes que, saídas do rádio ou da televisão, cantaram e contaram-lhe histórias.

As novelas e as canções, por esse grande alcance e capilaridade, acabaram tornando-se fontes férteis de representação do país, em um duplo movimento, que vai das massas em direção aos grandes veículos de propagação, como também se tornaram importantes canais de difusão dos debates políticos, sociais e estéticos, e, portanto, de disputas narrativas sobre o país e sobre os imaginários que sobre ele são construídos.

O emprego de canções populares nas trilhas sonoras e aberturas de novelas criaram circuitos semióticos complexos, de modo que as faixas musicais passavam a emprestar aos personagens e às cenas (e às novelas em amplo sentido) alguns de seus elementos e, no mesmo fluxo, começaram a herdar da relação com a audiovisualidade informações que lhes eram exteriores. Além disso, o alcance das canções também era ampliado à medida que iam passando a frequentar, reiteradas vezes, o horário nobre das televisões.

A compreensão de semelhante circuito ajuda a analisar uma das mais férteis realizações de encontro entre canção, novela e representação do país. Trata-se da incorporação de "Brasil" de Cazuza, Nilo Roméro e George Israel, na voz de Gal Costa, à vinheta de abertura da novela *Vale tudo*, escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, e dirigida por Dennis Carvalho e Ricardo Waddington.

"Brasil" foi lançada em abril de 1988 no disco *Ideologia*, que, além de canções líricas (como "Minha flor, meu bebê"), contava ainda com composições de evidente cariz político e social, como "Um trem pras estrelas" e "Vida fácil", além da própria composição que lhe dá título. Esse álbum também ganhou destaque por ser atravessado pela temática da AIDS, que afetou diretamente a vida (e a obra) de Cazuza. O disco apresenta duas canções incluídas na trilha da novela *Vale tudo* ("Brasil" e "Faz parte do meu show"), sendo frequentemente considerado o melhor álbum de estúdio do artista, e também um dos seus trabalhos de maior vendagem.

*Vale tudo* foi ao ar no horário nobre da Rede Globo, sendo exibida originalmente entre 14 de maio de 1988 e 6 de janeiro de 1989 (durando, portanto, pouco mais de sete meses, e mais de 200 capítulos). Em sua vinheta de abertura, ouvimos a canção "Brasil" de Cazuza na interpretação enérgica de Gal Costa, incidindo sobre um mosaico de imagens relacionadas a certa imaginação acerca do Brasil. Nesse mesmo intervalo, foram lançados os discos da *Som Livre* com a trilha sonora, nacional e internacional, da novela.

No Brasil, esse período coincide com os primeiros anos da redemocratização após a ditadura civil-militar que se estendeu oficialmente de 1964 a 1985. Esses anos derradeiros foram marcados por altas taxas de inflação e desemprego, mas também pelo retorno dos exilados políticos após a Campanha da Anistia de 1979. Entre 1983 e 1984, uma série de eventos reivindicava eleições diretas. Em 1987, houve a instauração da Assembleia Constituinte, sob liderança de Ulysses Guimarães, culminando com a promulgação de novo texto constitucional no ano seguinte.

A Constituição de 1988 foi apelidada de "cidadã": nela havia menções a direitos fundamentais, como à saúde e à educação públicas, e também à reserva de terras para populações indígenas e quilombolas. O texto final foi aprovado em setembro, no mesmo momento em que a novela lançava luz sobre os problemas nacionais (a corrupção, a desigualdade, o favorecimento, a violência, a inflação) e trazia em sua abertura os versos de Cazuza na voz de Gal.

Assim, entre a conquista da cidadania e a busca de solução para a crise econômica, emergiram uma série de projetos possíveis para o Brasil e, não por acaso, as diversas expressões artísticas e culturais, nesse período, tentaram representar o país a partir de suas questões eminentes. Não por acaso, nesse mesmo momento surgiram canções emblemáticas de Cazuza, como “Brasil” e “O tempo não para”, e também esta novela, que tem como protagonista o próprio país, e que já no título explora semanticamente a ambiguidade de uma expressão que dá nome a uma forma de luta, mas também a uma carência de limites éticos.

Este trabalho pretende, portanto, pensar a canção “Brasil”, partindo de seus elementos intrínsecos (como se sabe, a conjugação entre letra, melodia, arranjo e *performance* vocal), mas também os processos de enriquecimento semântico que perpassam suas múltiplas contextualizações, isto é, o que a canção acumula de sentidos ao ser inserida no complexo audiovisual da abertura de uma novela como *Vale tudo* e, por extensão, no próprio conjunto narrativo da novela, bem como em sua trilha sonora. De outro lado, analisaremos também o que a canção empresta de sentidos a essa mesma abertura e a essa mesma novela.

### “Brasil”, a canção

Em abril de 1985, em histórica apresentação do Barão Vermelho na primeira edição do Rock in Rio, Cazuza enrolou-se em uma bandeira do Brasil durante a última canção do espetáculo, “Pro dia nascer feliz” (Frejat/ Cazuza), e afirmou: “Que o dia nasça feliz pra todo mundo amanhã, um Brasil novo, uma rapaziada esperta”. No dia seguinte, Tancredo Neves, eleito indiretamente, assumiria a presidência, dando fim a mais de vinte anos de regime militar no país. Como se sabe, Tancredo morreu no dia seguinte, em mais um episódio de frustração nacional, dando lugar a José Sarney, cujas relações com o sistema anterior são conhecidas. Seu mandato se estendeu até 1990, e seu governo foi atravessado por um cenário de crise econômica e altos índices de inflação.

O show também marcou a saída de Cazuza do Barão Vermelho, passando à carreira solo com o disco *Exagerado* (1985), ao que se seguiram *Só se for a dois* (1987) e, finalmente, *Ideologia* (1988), cujo show resultou no disco *O tempo não para – ao vivo* (1989). “Brasil”, gravada originalmente no disco *Ideologia*, está, portanto, apenas três anos depois da apresentação do Rock in Rio na qual o artista se abraçou à bandeira do Brasil. Sintomaticamente, ainda em 1988, Cazuza chegou a cuspir em uma bandeira nacional, que havia sido jogada ao palco durante um show.

A canção-título do álbum, “Ideologia” (Frejat/Cazuza), abordava a necessidade de buscar alguma ideologia assertiva para viver, diante da frustração de uma série de caminhos ideológicos possíveis. Nesse sentido, as icônicas mortes por overdose e a epidemia de AIDS apresentavam-se como forças detratoras dos movimentos libertários da juventude dos anos 1960 e 1970; ao mesmo tempo, a prometida redemocratização não havia ainda se concretizado por meio de eleições diretas para a presidência, tampouco havia minimizado os problemas brasileiros vinculados à desigualdade, à corrupção e à violência.

Essas questões contribuem para compreender versos memoráveis do disco, tais quais os de “Vida fácil” (Cazuza/ Frejat), toda voltada a ironizar as relações de paternalismo e favorecimento (a constante invasão do público pelo interesse privado). Além dessa, é relevante pensar a parceria de Gilberto Gil e Cazuza, em “O trem para as estrelas”, uma canção que começa observando as pessoas à espera do transporte para o trabalho. O desejo de subir na vida e conquistar alguma dignidade acaba, na construção literária da letra, atravessado pela permanência de heranças perversas da formação nacional, em especial da escravidão, tal qual os agudos versos em que os trens se aproximam de navios negreiros em “outras correntezas”.

É nesse mesmo conjunto que se encontra a canção “Brasil”, cujas estrofes iniciais dizem:

Não me convidaram  
Pra esta festa pobre  
Que os homens armaram pra me convencer  
A pagar sem ver  
Toda essa droga  
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me ofereceram  
 Nem um cigarro  
 Fiquei na porta estacionando os carros  
 Não me elegeram  
 Chefe de nada  
 O meu cartão de crédito é uma navalha  
 (ARAÚJO, 2001, p. 176)

E, na segunda parte, com a variação:

Não me sortearam  
 A garota do Fantástico  
 Não me subornaram  
 Será que é o meu fim  
 Ver TV a cores  
 Na taba de um índio  
 Programada  
 Pra só dizer sim, sim  
 (Idem)

Desde o primeiro verso, a letra de Cazusa demarca uma exclusão, explicitada pela porta que separa o eu-lírico da “festa pobre” para a qual não fora convidado. O adjetivo “pobre” alinha-se ao tom revoltado e irreverente do canto, que busca desmascarar a forma como os “homens”, que estão do lado de dentro da porta, elaboram um discurso ludibriante, destinado àqueles que estão do lado de fora. A “droga malhada” funciona como metáfora de interseção entre o universo da festa e da falsificação.

O eu-lírico, do lado de fora, no estacionamento, fica alheio a tudo: não é convidado, presenteado, eleito, sorteado, subornado. A parte inicial da canção se encerra no ícone da modernização do consumo, o cartão de crédito, sobreposto à imagem da navalha, por meio de uma sugestiva comparação entre os movimentos cortantes de um e de outro. Aqui se desenha um dúbio símbolo da criminalidade e da malandragem, moeda possível de acesso àqueles que foram excluídos da grande festa do consumo.

A segunda parte da canção repete a estrofe inicial, depois completa o conjunto de negativas. Veja-se aqui a centralidade da imagem da TV a cores, sonho de consumo típico dos anos 1980, naquele momento em vias de popularização. Nesse sentido devemos entender a citação ao semanário “Fantástico” da TV Globo (no ar desde 1973) e ao quadro “Garotas do

Fantástico”, que, a cada edição, apresentava mulheres que usavam indumentárias modernas e costumavam ser adequadas aos padrões de beleza e compostura, apesar de um quê de ousadia. A tela da TV é a porta que separa os telespectadores de seus objetos de desejo, sejam eles as construções de beleza e fama encarnadas nas atrizes, modelos e garotas-propaganda, sejam eles os eletrônicos e eletrodomésticos, que dão acesso ao conforto burguês propagado a cada intervalo.

A inserção do televisor em “ver TV a cores na taba de um índio” elabora uma dualidade que se reporta aos modernistas do Brasil dos anos 1920, na representação da modernização à brasileira, marcada pelo descompasso histórico entre o progresso e a exclusão<sup>1</sup>. A televisão é apresentada na estrofe, portanto, como mais um símbolo de modernidade burguesa, empregado como aparelho de alienação, programado pelos mesmos homens da “festa pobre”, para disseminar suas mentiras; do outro lado da tela, encontra-se o “índio” de uma taba metonímica, representando os povos originários, excluídos e ludibriados, na esteira de um processo de colonização, que vai da corrupção à brutalidade, da catequese cristã à sociedade de consumo.

O refrão explode na sequência: “Brasil/ Mostra a tua cara/ Quero ver quem paga/ Pra gente ficar assim/ Brasil/ Qual é o teu negócio?/ O nome do teu sócio?/ Confia em mim” (Idem). O Brasil aparece, então, entre a personificação e a apóstrofe, evocado e convocado a tirar a máscara, a maquiagem, o embuste; é instado a colocar à vista as negociações escusas de que participa. O vocabulário dessa construção conduz ao campo semântico empresarial, sugerido pelas palavras “negócio” e “sócio”. Aparece aqui, finalmente, uma coletivização do “eu” excluído, que passa a ser “a gente”, cujo estado de exclusão costurado ao longo da letra é retomado pela expressão “ficar assim”. Desse modo, o sujeito afirma que quer ver quem é o responsável pelas negociações que produzem a desigualdade social, mas já denuncia seu *modus*

<sup>1</sup> Nesse sentido, é célebre a análise de Roberto Schwarz sobre o procedimento alegórico de Oswald de Andrade por meio da justaposição de elementos arcaicos e modernos decorrentes do processo de modernização à brasileira. Com o

mesmo olhar crítico, o autor identifica semelhante procedimento nas imagens tropicalistas dos anos 1960. (Schwarz, 1978).

*operandi*: a mentira, o suborno, o pagamento ilícito, o favorecimento.

No final, os versos “grande pátria desimportante/ em nenhum instante eu vou te trair”, situam mais uma vez esse locutor em relação ao país: o Brasil, desimportante no cenário internacional, recebe aqui o adjetivo “grande”, intensificado por sua antecipação, marcando um traço identitário afetivo, que tem como pano de fundo um sentimento nacionalista. Há aqui também a intenção de uma promessa de confidencialidade, como se o Brasil pudesse se abrir para esse sujeito, confessar porque se envolve nessas tramas. É essa voz, a um só tempo amiga e inconformada, que exige do Brasil seus segredos, como quem está disposto a, apesar de tudo, estender-lhe a mão.

Outro fator importante para a apreciação da canção “Brasil” é sua esfera melódica e seu arranjo e, de modo mais incisivo, seu pertencimento a um gênero misto: um samba-rock. Desse modo, percebemos a sobreposição entre o conjunto de guitarra, sopros e bateria que insinua o rock, embora a percussão ajude, simultaneamente, a construir um efeito de bateria de samba, que vai sendo mais enfatizado ao longo da canção (especialmente na repetição do refrão), e que ganha muita centralidade em outras versões, como as de Gal Costa e, posteriormente, de Cássia Eller.

“Brasil” é uma espécie de samba-exaltação – isto é, um samba de expressão vocal e percussiva vigorosa, que têm na letra elementos ufanistas de valorização de determinada construção da brasilidade –, mas às avessas. Tal gênero teve grande destaque especialmente entre os anos 1930 e 1950, em um contexto de conjugação entre o desenvolvimento das premissas modernistas dos anos 1920, a Era Vargas, as célebres interpretações do país de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., e ainda a própria “Era do Rádio”, elemento fundamental de propagação da cultura de massas.

É nesse contexto que os sambas de Dorival Caymmi e os de Ary Barroso vão dar corpo a um imaginário de brasilidade, protagonizado pelo Rio de Janeiro e pela Bahia, e atravessado pelas belezas naturais e pela miscigenação racial, mas também cultural. Nesse sentido, valeria destacar composições como “O que é que a baiana tem” (de 1938, imortalizada pela voz de Carmen Miranda no filme *Banana da terra* de 1939) e “Aquarela do Brasil” (de 1939, que seria usado como tema principal do personagem *Joe Carioca* no filme de Walt Disney *Saludo, amigos*, de 1942).<sup>2</sup>

Algumas das composições do gênero acabaram resgatadas pela bossa nova, no processo de modernização empreendida pelo estilo, retomando a perspectiva de um Brasil de cultura rica e poderosa, que deveria adentrar a modernidade sem perder essa riqueza. Isso explica a razão pela qual, na virada entre os governos JK e JG, João Gilberto somaria às composições de Tom e Vinícius, uma série de canções de Caymmi e Ary, acionando novamente o contato entre o Brasil e o imaginário sobre a brasilidade, mas acrescentando-lhe o dado de inovação estética.

O nacionalismo ufanista, de outro lado, não foi estranho aos anos de ditadura civil-militar, a qual aproveitou os clichês da riqueza natural e da miscigenação, para invisibilizar as tensões sociais e raciais no país. Nesse sentido, vale lembrar também o entusiasmo em torno da Copa de 1970, a capilaridade de canções como “Pra frente Brasil” (Miguel Gustavo) e “Eu te amo, Brasil” (Dom), e o lema autoritário “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que marcou nos anos 1970 o acirramento do regime no governo Médici.

Na mesma década, curiosamente, a proliferação da contracultura no Brasil, não só das informações dos movimentos hippies e do Maio de 1968 (que influenciaram o primeiro tropicalismo, e surgimento dos Novos Baianos, dos Secos e Molhados e de Raul Seixas), mas também de toda postura *punk*, que proclamou o lema do *do it yourself*, levantou a bandeira da anarquia e proclamou que não havia futuro,

<sup>2</sup> Outras importantes canções do gênero foram se somando como peças fundamentais para a compreensão do imaginário nacional, como é o caso de “Sandália de prata (Isto aqui o que é?)” e “Isto é o meu Brasil” (Ary Barroso), “Samba da minha terra” e “Você já foi à Bahia” (Dorival Caymmi), além de “Bahia

com H” (Denis Brean), “Canta Brasil” (David Nasser/ Alcy Pires Vermelho) e, mais tarde, a “Aquarela brasileira” (Silas de Oliveira), “País tropical” (Jorge Ben), “Meu amigo Charlie” e “Mulher brasileira” (Benito de Paula).

repercutindo, nos *undergrounds* de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, aquilo que futuramente daria origem ao rock brasileiro dos anos 1980.

Assim, o gênero que surgiu nessa década, em meio a um período de arrefecimento da censura depois de vinte anos de regime autoritário, não estava propriamente inclinado à exaltação de uma brasilidade amena de belezas naturais, harmonia racial, e valores afinados com a pátria, a família e a religião. Vale pensar nesse cenário, clássicos do período como "Inútil" (Ultraje a Rigor), "Décadence avec élégance" (Lobão), "Veraneio vascaína" (Capital Inicial), "Televisão", "Polícia", "Jesus não tem dentes no país dos banguelas" (Titãs), "1984" e, sobretudo, "Que país é este?" (Legião Urbana).

Aliás, Cazuzza afirmou, certa vez, que fez a letra de "Brasil", movido por uma espécie de inveja criativa de "Que país é este?" de Renato Russo, lançada em disco homônimo de 1987. De fato, essa outra expressão anti-ufanista de nosso cancionista preambulava caminho semelhante ao de Cazuzza, ao apontar a corrupção e a violência no país, e também os negócios escusos envolvendo os grupos mais poderosos ("mas o sangue anda solto/ manchando os papéis, documentos fiéis/ ao descanso do patrão"), sem contar a alusão à violência colonizatória contra os povos indígenas ("quando vendermos todas as almas dos nossos índios no leilão").

Assim, fica claro como a canção "Brasil" é produto não apenas do contexto específico dos anos 1980, mas também de todo um processo de devir da canção brasileira, e da história de um país que nunca conseguiu resolver suas contradições de formação. Sendo ao mesmo tempo um samba e um rock, uma declaração de amor e revolta, a canção de Cazuzza, Israel e Roméro instala-se no cruzamento de várias dimensões da brasilidade e, sobretudo, na linha tênue entre a esperança da redemocratização e a frustração com as permanências dos traços de corrupção, violência e desigualdade que parecem persistir no país a despeito do processo de redemocratização.

### **Vale Tudo, a vinheta**

A vinheta de abertura de *Vale tudo*, elaborada pela equipe de Hans Donner, constrói um mosaico, no qual observamos um conjunto expressivo de ícones da brasilidade, apresentados por meio de cortes rápidos, enfatizando menos as partes que o conjunto. Nesse sentido, alternam-se velozes os elementos do imaginário nacional, começando justamente por uma bandeira do Brasil, que aparece primeiro sozinha, depois em processo de costura, depois em meio a uma manifestação. A evocação do ato de costurar tem caráter prenunciativo, já que é justamente uma costura de fragmentos que vai formar, na vinheta, na novela e na canção, a imagem de brasilidade que neles se propõe.

Após essa imagem inicial, que acompanha a introdução musical, aparece o logotipo de *Vale tudo*, justamente na hora em que Gal canta o primeiro verso de "Brasil". As palavras "Vale" e "Tudo" tem algumas similaridades visuais (ambas com quatro letras, com alternância de consoantes e vogais), além da aproximação gráfica entre o "V" e o "A" de "vale" (o "A" apresentado como "V" de cabeça para baixo). A primeira palavra aparece em azul com certo efeito de contorno luminoso e interior vazado, tal como nos modernos letreiros iluminados (associando o verbo "valer" ao tipo de estrutura presente na fachada de lojas, hotéis e estabelecimentos comerciais), enquanto as letras de "tudo" vão sendo preenchidas por uma metade verde e a outra amarela, com transição sutil entre elas (esse significante da totalidade sobreposto ao Brasil evocado pelas cores). As duas palavras aparecem sobre um fundo preto (que ajuda a realçar o efeito de letreiro luminoso do primeiro, e dão contraponto ao colorido do segundo). Assim, formam-se as cores principais da bandeira (verde, amarelo e azul), a mesma costurada na cena de preâmbulo.

Em seguida, vemos sequenciadas de modo repentino as imagens de elementos da natureza e da cultura, que se transicionam por recursos variados, ora se desfazendo naquela imagem difusa dos *pixels* televisivos indistintos, ora se alternando em cortes muito rápidos (especialmente na hora do refrão, em que a entrada mais expressiva dos tamborins contribui para dar ritmo a esses cortes). Nesse conjunto, vão surgindo

elementos como as frutas tropicais, animais, paisagens naturais, imagens do carnaval e do esporte (o desfile, o samba, o estádio, o gol, a torcida, a corrida automobilística e a capoeira), grupos organizados de pessoas (um conjunto de manifestantes de verde e amarelo, um movimento grevista, soldados alinhados, um *close* no porrete, uma procissão de afoxé), o artesanato regionalista, as igrejas, as fitas do Bonfim, construções coloniais, imagens de Brasília, as esculturas de Aleijadinho, trabalhadores rurais, indígenas, barcos, asas-deltas, uma bunda de biquini, pranchas de *windsurf*, uma feira, carros, palmeiras contrapondo-se à imagem de grandes prédios aglomerados, cenas urbanas do trânsito, antenas parabólicas, a fumaça industrial, a favela, um prédio ruindo, e, no final, três crianças em um terreno seco, seguidas de um conjunto de uvas que parecem pixels e que se desfazem no derradeiro grito de Gal: “Brasil!”.

Impressiona, sobretudo, um efeito de construção da brasilidade que parece se reportar (e atualizar) o imaginário proposto pelo Modernismo dos anos 1920, que encontramos especialmente nos manifestos de Oswald de Andrade, que, como dissemos, propunham a estetização das contradições brasileiras entre o mundo moderno e o arcaico, o nacional e o estrangeiro, a riqueza cultural e a miséria, a alegria celebratória da festa e a desolação terrível da fome e da violência, o fantasma presente da colonização e da escravidão sobrepostos à diversidade cultural decorrente desses processos (e das formas de resistência contra eles).

Entre essas imagens, aparece ainda uma metalinguagem televisiva, na medida em que, do indistinto conjunto de *pixels* saltam, quadradinho por quadradinho, as fotografias de alguns membros do elenco (especialmente Regina Duarte, Glória Pires, Antônio Fagundes e Carlos Alberto Riccelli, representando os dois casais que protagonizam muitas ações da novela) e conectados semioticamente aos nomes dos atores e atrizes que vão aparecendo na vinheta. Além disso, esses retratos evocam não apenas os artistas, mas também personagens, estabelecendo uma tensão entre a realidade e a ficção, de modo que vão se destacando da massa indistinta, e sugerindo

serem partes desse mesmo todo definido que é um país.

Todos esses elementos aparecem ativados e harmonizados com a própria canção “Brasil”, a qual se ligam mais diretamente por meio de dois campos semióticos principais, ambos decorrentes do caráter fragmentário da composição de Cazusa, Israel e Roméro. Note-se, nessa esteira, que o ritmo bem marcado de cada verso (atravessado pela percussão e pelos sopros) vai se interrompendo em ágeis (embora enfáticas) pausas ao final de cada verso, e de uma dicção de canto que, por vezes, aproxima-se da fala em tom exaltado (mais do que exaltante).

A letra, por sua vez, vai produzindo essas imagens fragmentárias pausa após pausa: a festa pobre, a droga malhada, a breve oportunidade de encontro no cigarro não oferecido na porta, o estacionamento de carros, o cartão de crédito-navalha, o Brasil de sócios e negócios, a garota do Fantástico, a oportunidade do suborno, a TV a cores na taba do índio, a grande pátria desimportante.

Na versão de Gal Costa, podemos observar um arranjo vigoroso, marcando bem o *sample* de introdução, como convém a uma vinheta que vai virar um chavão de comunicação imediata com o grande público. Além disso, ouvimos uma duplicidade de efeitos percussivos: de um lado, uma bateria evoca os elementos do rock; de outro, um tamborim vai batucando e ativando nossa memória dos grandes sambas. De modo alegórico, podemos dizer que “Brasil” nos coloca diante de um desfile de signos visuais e sonoros à moda das escolas de samba, ao mesmo passo que nos empurra para o *frisson* agressivo e eufórico das rodas *punk*.

A performance vocal de Gal acompanha o vigor do arranjo, e sublinha a força declamatória da canção, realizada como uma espécie de canção-manifesto, reproduzindo o supracitado registro exaltado da composição original. Segundo Cazusa, Gal Costa foi a primeira cantora moderna do Brasil, e até essa escolha precisa ser lida, nesse conjunto de novela e canção, que a todo tempo discutem o caráter excludente da modernização à brasileira, e sua contrapartida em forma de desonestidade estrutural. A cantora,

equidistante entre João Gilberto e Janis Joplin, coloca-se aqui na esteira de sua interpretação igualmente vigorosa de "Divino maravilhoso" de Caetano e Gil, defendida no festival de 1968, em pleno apogeu do tropicalismo musical, ponte evidente entre o modernismo de Oswald de Andrade e o cancionário de Cazuza.

Por esse viés, é que podemos compreender o canto meio falado meio cantado de Gal Costa nessa interpretação, sua emissão perfeita das notas sublinhadas em altura e volume, e ainda cheias de efeitos fonéticos no processo de vocalização, a destacar a forma econômica com que emite as sílabas finais de alguns versos (quase como quem toma ar, apontado duplamente para a dicção do samba e para o estado emocional de exaltação que pretende emular) e a presença constante da exploração gutural da pronúncia de palavras como "convidaram", "pobre", "droga", "cigarro", "carros", "navalha", "cara", "paga", "negócio", "sócio" e, sobretudo, "Brasil" (que se reporta fortemente ao próprio modo de Cazuza de cantar, e que carrega em si a dicção dos "éééééé!" guturais do artista, versão abasileirada do *yeah* do rock'n'roll internacional).

Além disso, um efeito de estúdio cria um eco em "Brasil" (recurso semelhante ao que, ironicamente, a programação esportiva da TV, com forte caráter ufanista, vai explorar nas vitórias de Ayrton Senna e da seleção brasileira). Em momento de grande efeito dramático, após uma pausa maior, emerge a declaração final "grande pátria desimportante, em nenhum instante eu vou te trair", que usa tons graves na primeira parte para traduzir a solenidade da afirmação, e sobe o tom na segunda, tal como nos ensina a semiótica de Tatit (2002), ainda prolongando a vogal /i/ de "trair", e repetindo "não, não vou te trair", como promessa contundente ainda que desesperada.

Destarte, a mistura do samba e do rock vai incidindo sobre as imagens (que passam a ser, ao mesmo tempo, reafirmadas pelo samba e postas em perspectiva pelo rock), de modo que os ícones da brasilidade todos aparecem na corda tensa entre a reverência e a irreverência. Além disso, os cortes bem marcados pela percussão, pelas pausas e pelas

aspirações do canto, vão se alinhando ao caráter fragmentário das imagens propostas pela canção que, por sua vez, acompanham os cortes rápidos da vinheta de abertura, tudo convergindo para um mesmo ponto de fuga: a construção verbivocovisual de um imaginário de Brasil no fio da navalha de suas contradições, e do par adoração-revolta que tantas vezes nos atravessa e por meio da qual, como diz a outra canção, vamos nos tornando brasileiros.

Em sua tese de doutorado, Paulo Negri Filho nos ensina a analisar as vinhetas por meio da conjugação de seus elementos constitutivos, como a trilha sonora, o formato, os cortes, a técnica de produção e até a saturação. De seu trabalho, é importante destacar algumas hipóteses, tais como a incorporação de elementos da linguagem publicitária (que vai se consolidando especialmente a partir da virada para os anos 1980) e o caráter repetitivo da vinheta em contraste com a mobilidade das percepções da audiência. Nesse conjunto teórico, interessa-nos sinalizar que a vinheta de Vale tudo está atravessada por esses recursos técnicos e contextuais, e, sobretudo, refletir sobre esse processo de comunicação dinâmica com o público:

A cada repetição, o olhar do espectador encontra novas possibilidades de leituras, que lhe permitem fazer inferências significativas, bastante próximas de um trabalho interpretativo do espectador diante de uma obra de arte, no entanto, influenciado, agora, pelo transcorrer da trama e do tempo, sendo levado pela vinheta de abertura para o mundo em que o fantasioso e a realidade não têm fronteiras definidas. (NEGRI FILHO, 2017, p. 18-19)

Nesse sentido, a vinheta funciona, de antemão como uma propaganda da própria novela, instigando o desejo de acompanhá-la; em segundo plano, funciona como ponte entre a realidade da sala de estar e o universo ficcional televisivo, em um fértil jogo de espelhamentos, identificações e reflexões. Por fim, funciona como obra aberta, pois a cada episódio ou a cada cena inédita, a canção parece ir ganhando camadas, pesos, dimensões. Assim, seu efeito é diverso no início do primeiro capítulo e no término do último; vai nos provocando sensações diversas conforme excita nossa curiosidade, indignação,

incredulidade, ou satisfação, ou quando nos enche de ansiedade ao prenunciar a solução de um suspense (o percurso da pasta de dólares, as armações de Maria de Fátima ou o assassinato de Odete Roitman). A abertura vai ficando em nós enquanto assistimos as cenas subsequentes. E hoje ainda ganha o peso histórico de introduzir um dos maiores clássicos da teledramaturgia brasileira.

O autor chama atenção também para o fato de que as vinhetas de telenovelas “documentam, em certa medida, a realidade sociopolítica e cultural de um país, ainda que relacionadas ao enredo da novela que representam” (NEGRI FILHO, 2017, p. 22). Dito isso, claro está que a abertura de *Vale tudo*, sem dúvidas, é uma das mais férteis criações do gênero, não só por sua inventividade construtiva (resultante da conjugação de seus elementos constitutivos), mas também pela riqueza com a qual joga com o imaginário da brasilidade, especialmente aquele construído ao longo do século XX, seja pelo Modernismo, seja pela cultura de massas; seja por produções nacionais ou estrangeiras. De outro lado, é importante também sinalizar como essa produção se comunica profundamente com o espírito de seu próprio tempo, nesse caso, com o Brasil que se imaginava a partir da segunda metade dos anos 1980.

É curioso pensar que, poucos anos mais tarde, em 1992, a novela *Deus nos acuda* voltaria a usar o gênero para fazer uma leitura do Brasil por meio da corrupção de suas elites sociais, apresentando uma festa de *high society* (novamente a “festa pobre que os homens armaram...”) sendo engolida por um mar de lama, que nasce de uma caneta sofisticada (que assina cheques) e que, no final, escoia por um ralo do formato do mapa do Brasil. Na abertura dessa novela, a canção é interpretada pela mesma Gal Costa, que performa desta vez um samba de exaltação típico, “Canta Brasil”, embora evidentemente corroído por sua integração no complexo audiovisual da abertura. Vale também sinalizar que o tema da corrupção é muito popular, funcionando muitas vezes como apelo fácil para a adesão das massas ao debate sobre política (e também às novelas em si).

Interessante também observar a centralidade desse tema em 1988, ano da Constituição que permitiu a primeira eleição direta da redemocratização, no ano seguinte. Em 1989, elegeu-se Fernando Collor, que prometia justamente ser o “caçador de marajás”, mas que três anos mais tarde acabou sofrendo *impeachment*, depois de um desastrado confisco de poupança e uma sequência cinematográfica de escândalos de corrupção. Esse *impeachment* se deu em 29 de setembro de 1992, menos de um mês depois da estreia de *Deus nos acuda* (e apenas quatro anos após a Constituição de 1988 e a novela *Vale tudo*).

### **Vale Tudo, a novela**

A trama principal de *Vale tudo* parte de uma cisão entre dois mundos, tal como na imagem da porta da festa de “Brasil”. A separação de duas classes sociais bem definidas é reforçada por vários elementos da novela, não só do roteiro, mas dos cenários, figurinos, iluminação e direção. Apesar da divisão, existem espaços de trânsito, justamente em torno dos quais os personagens vão buscando diferentes níveis de mobilidade social (conforme suas ambições), e comportando-se de maneira mais ou menos questionável (conforme suas “índoles”, mas também oportunidades).

Dito isso, podemos voltar ao início da trama, quando Raquel (Regina Duarte) morava junto de seu pai e sua filha em Foz do Iguaçu, levando uma vida simples e honesta, e trabalhando como guia de turismo. Sua filha, Maria de Fátima (Glória Pires), porém, nunca demonstrou satisfação com aquela vida, nem concordava com a retidão moral do avô, replicada também pela mãe; para aquela, de forma honesta e trabalhadora, ninguém “subia na vida”. Aliás, essa expressão, “subir na vida” (ou “vencer”), passa a funcionar como refrão da personagem, que insiste o todo tempo que não está agindo errado, mas apenas fazendo o necessário para conseguir seu objetivo.

Nessa busca, Maria de Fátima aproxima-se de César Ribeiro (Carlos Alberto Riccelli), ex-modelo e típico “cafajeste”, que forma com a personagem de Glória Pires uma espécie de casal amoral, sobre o qual pesam ambições similares. Logo na sua chegada ao

Rio de Janeiro, Maria de Fátima tenta conseguir convites para ir a festas bem frequentadas. Suas primeiras aparições nesses eventos ainda são um pouco atrapalhadas, ironicamente acompanhadas pela trilha sonora de "Pense e dance" do Barão Vermelho. Nessas cenas, é claro, também ecoam os versos da canção de abertura, já que os versos iniciais de Brasil falam justamente sobre uma "festa pobre" (na verdade, rica), que ganha aqui seu correspondente audiovisual, o qual, por sua vez, acaba contaminado pelos versos repetidos na abertura de cada episódio da trama. As festas da novela e da canção se conjugam na sugestão de que o luxo e o *glamour* da vida burguesa são os embustes que ludibriam os mais pobres, que se deixam seduzir, ironicamente, pelos valores daqueles que os oprimem.

Ainda nesse contexto, Fátima escolhe se hospedar no Copacabana Palace, corta o cabelo em um salão famoso e, mentindo suas origens humildes, passa a tentar uma vaga de modelo fotográfica na revista Tomorrow (lembramos a logo luminosa de *Vale tudo*), onde trabalha a editora de moda Solange Duprat (Lídia Brondi). Rapidamente, Fátima percebe que a amizade com ela é interessante e, através de algumas trapaças, passa a dividir apartamento com a moça. O namorado de Solange é Afonso Roitman (Cássio Gabus Mendes), filho de Odete e herdeiro de uma importante empresa de aviação brasileira. Fátima, então, planeja intrigas e desentendimentos entre o jovem e a amiga e acaba se tornando namorada dele.

Odete Roitman (Beatriz Segall) é uma mulher forte, autoritária, bem-sucedida e manipuladora, que funciona como eixo de sua família, formada pela irmã Celina (Nathália Timberg), e pelos filhos Afonso e Heleninha (Renata Sorrah). Odete demora a aparecer na novela, justamente porque mora em Paris, e manifesta um horror classista pelo Brasil, que reproduz a todo instante em frases emblemáticas, que nos provocam desde sua primeira aparição. Odete vem ao Brasil e pretende levar seu filho para morar com ela na Europa, mas ele surpreendentemente não quer, porque gosta do país. Esse conflito leva a alguns movimentos importantes na trama, em que a matriarca tenta manipular situações para atingir seu objetivo.

Em cena importante, Odete Roitman oferece um jantar para a então namorada do filho, Solange, cujo relacionamento desaprova. Nessa ocasião, sentada na cabeceira da mesa, Odete fala barbaridades sobre o Brasil, diz que o país teve uma mistura de raças que não deu certo, que tem uma gente preguiçosa, que só a pena de morte e o corte de mãos dariam jeito na violência, e outros lugares comuns do discurso reacionário. Sob o silêncio constrangido de quase toda a família (cujos laços de dependência impedem o afrontamento), Solange protesta, consolidando-se no papel de referência positiva, mulher moderna, independente e cosmopolita, que não se deixa levar pela ambição de ingressar na família milionária.

As ações dessa família se concentram na moderna e ampla casa de tia Celina, que tem dois andares, piscina e um conjunto de empregados, liderados pelo mordomo Eugênio (Sérgio Mamberti), um simpático e cinéfilo personagem que se situa na ambiguidade de sua posição a um só tempo íntima e subordinada, onde mais uma vez se veem elementos basilares da formação nacional. Para além dessas marcações de classe, cabe sublinhar que o projeto da casa é a famosa construção no Joá, assinada (na vida real) por Oscar Niemeyer. Trata-se, portanto, de um signo evidente da modernidade brasileira, atravessada pelos valores do bom gosto e da elegância.

A riqueza dessa família advém de uma empresa de aviação, que se chama TCA, e que tem como liderança principal a própria Odete, e nisso cabe notar mais um símbolo latente de modernização do país, por meio de sua forma de transporte mais sofisticada e privativa. O presidente da empresa é Marco Aurélio (Reginaldo Farias), um homem inescrupuloso e machista, que destrata seus funcionários, e que faz uma série de negócios escusos, em especial, desviando dinheiro de Odete.

Odete é uma águia sobre os personagens da novela. A personagem é conivente com o casamento de Fátima com o filho. Compreendendo sua ambição, percebe que esta seria muito mais fácil de guiar segundo seus próprios interesses, especialmente o de levar Afonso para Paris. Nessa esteira, outra cena importante é quando Raquel vai tentar desmascarar a

própria filha no momento em que esta, em companhia de Odete e Celina, provava o vestido de noiva para o sonhado casamento.

Ao ver a mãe, temendo perder a chance do casamento, Fátima tenta acalmá-la, mas Raquel, profundamente magoada, revela que a filha é desonesta, contando toda a história da saída de Foz de Iguaçu. Odete surpreende, dando razão à Fátima: a vilã confessa já saber quem era ela, naturaliza sua tentativa de subir na vida e elogia sua inteligência, já que vê nela alguém que percebeu que “existem dois mundos” e lutou para passar para “o outro lado”.

Observe-se que, nessa fala, há o eco da estrutura social cindida, representada na canção de abertura. Vale lembrar que a voz lírica da canção se posiciona do lado daqueles que ficaram do lado de fora da festa, aqueles que, como grande parte do público das novelas, são encantados pelo luxo da vida burguesa, mas não têm acesso a seu conforto nem notícias de suas mazelas secretas. Assim, o telespectador passa diariamente a perceber que a canção e a novela se atravessam nessa fissura social, e também passa a compartilhar a revolta de quem ficou do “lado de cá” da porta. Porém, com uma vantagem: na novela, as câmeras revelam a todo instante as armações, as opiniões e os valores que estão na espinha dorsal dessa elite econômica, e também daqueles que, a todo custo (no “vale tudo”), tentam passar de um lado a outro. Aqui o Brasil, espelhado na teledramaturgia, se oferece inteiro e confesso, sem máscaras, de cara à mostra como exige a voz da canção.

A cena do vestido termina como sabemos: em um ataque de fúria, Raquel se atira contra a filha, rasga seu vestido de noiva e acerta-lhe um tapa na cara, dizendo um “odeio você”, que logo se torna “odeio vocês” (repare-se aqui o processo de generalização). A revolta da personagem, melodramática como o próprio país, encarna a revolta da população que se entende como honesta, diante da corrupção e do cinismo de quem faz de tudo para subir. O comportamento passional é ali também ensejo para a catarse: o Brasil dos desonestos desnuda-se atrás do vestido e recebe

um merecido tapa, amplamente comemorado pela audiência.

Pouco antes disso, logo que Raquel percebe que a filha lhe trapaceou, vai parar em uma casa de vila no Catete, em torno da qual se distribuem os personagens do núcleo menos abastado da novela. Lá, consegue reorganizar sua vida, fazendo e vendendo sanduíches na praia, que fazem grande sucesso. Sua subida se dá sem grandes ambições, a maior delas talvez, provar à filha que é possível subir na vida pelo trabalho, o que de fato ela faz: acaba sócia de Poliana (Pedro Paulo Rangel), ex-dono de um bar no bairro, em uma empresa de restaurantes chamada Paladar, que lhe dá sustento e permite que se mudem para uma casa mais confortável.

É curioso pensar na oposição entre esses espaços e empresas. Enquanto Odete mora no Joá, entre a Barra e a Zona Sul do Rio, Raquel se organiza no Catete, bairro histórico para o país, uma vez que lá era a sede da República até o final dos anos 1950, lugar também onde se suicidou Vargas e, com ele, um capítulo da história brasileira. A novela não representa espaços suburbanos, mas escolhe esse bairro (em relativa decadência) para se tornar o cenário predominante dos trabalhadores na trama, localizados curiosamente na sede da capital do Brasil anterior à construção de Brasília, do mesmo Niemeyer da casa dos Roitman. Do mesmo modo, é evidente a diferença entre uma empresa de restaurantes (que deriva da parceria entre o dono de um bar e uma ex-vendedora de sanduíches) em relação a uma empresa de aviação.

O par romântico de Raquel é Ivan Meirelles (Antônio Fagundes), que é um competente profissional, acometido pelo desemprego do período de recessão dos anos 1980. Por isso, acaba mentindo sua formação para conseguir um cargo de operador de telex na TCA, e por meio de métodos escusos, acaba conseguindo uma oportunidade de mostrar a Odete sua competência, de modo que passa a ocupar uma posição mais alta na empresa. Além disso, após separar-se de Raquel (em uma armação de Maria de Fátima) acaba se casando com Helena, em mais uma agência situada no limite entre o razoável e o interesseiro.

Raquel tem um discurso de honestidade inabalável que beira a ingenuidade, num Brasil que, lembrando Sérgio Buarque de Holanda (1995) em *Raízes do Brasil*, é um país de favorecimentos determinados pela esfera privada, pela cordialidade e não pelo mérito. Ivan é mais escorregadio do que ela, mas não chega a ser um personagem que se define pela desonestidade. A construção desses personagens é cheia de nuances e, justamente pelas diferenças na forma de lidar com o dinheiro e o poder, eles se separam.

As questões de gênero atravessam toda a novela, inclusive entre o outro casal de mocinhos, Afonso e Solange, que evidenciam frequentemente os comportamentos machistas do primeiro personagem que, aliás, facilitam sua separação. Ademais, há de se observar uma série de comportamentos masculinos questionáveis, embora pesados de outra forma na diegese da trama. Sobretudo, nota-se que os momentos de maior fragilidade de Maria de Fátima se dão justamente mediante a violência banalizada de César (encoberto pelo manto do "cafajeste").

O mesmo César acaba se tornando amante de Odete, que já havia sido representada em seu interesse por homens mais novos, e em relações atravessadas por interesse financeiro e violência doméstica. Odete acaba se apaixonando por César, que é o amor da nora que ela escolheu. Esse triângulo entre Odete, César e Fátima é o momento de maior humanidade dos três personagens, especialmente da personagem de Beatriz Segall, que, ao assumir a relação com o rapaz, é desautorizada pela própria família.

Durante o desfecho da sua paixão por César, há um diálogo complexo entre os dois personagens, onde ela diz a ele: "eu sou Odete Roitman e isso ninguém me tira", "Você é um corpo sem nome", ao que ele responde que fez de tudo para que ela acreditasse no embuste amoroso que ela mesma queria acreditar. Odete, a mulher inabalável, então, chora ao ser abandonada. Aliás, é pouco depois dessa cena que a personagem é assassinada, em um dos mais famosos mistérios da história da televisão brasileira.

A verdade é que quase todos os personagens da novela tinham motivos para matar Odete. A grande

surpresa acontece quando descobrimos que a assassina é Leila (Cássia Kiss), que recentemente havia se casado com Marco Aurélio. E é justamente ela que, acreditando que Marco Aurélio estava se encontrando com Maria de Fátima, em uma crise de ciúme, atira contra a porta diáfana, pensando estar matando a personagem de Glória Pires, sem saber que ali estava Odete Roitman. A revelação de Leila, de fato, surpreende a todos, porque é justamente um engano que motiva o assassinato.

Para além do truque narrativo, a glória e a frustração do desfecho também advêm do fato de que Fátima, que realmente havia tido um caso com Marco Aurélio, é confundida com Odete, reforçando um espelhamento que atravessa toda a novela. No final, nem a assassina Leila nem os três vilões principais da trama são alcançados pela justiça: Marco Aurélio foge, Maria de Fátima encontra um casamento de fachada com um príncipe estrangeiro (que tinha um caso insinuado com César) e Odete morre, mas acidentalmente.

De modo geral, os personagens da trama oscilam a todo tempo entre os polos da honestidade e da desonestidade, trazendo sempre à baila a pergunta-chave da novela, segundo o próprio autor Gilberto Braga: "vale a pena ser honesto no Brasil?". Nesse sentido, de um lado, temos personagens mais recorrentemente amorais, pragmáticos e desonestos (Maria de Fátima, César, Odete, Marco Aurélio) e, de outro, outros mais honestos, dignos e morais (Raquel, Poliana, Solange e Afonso), e ainda, personagens equidistantes dos dois polos (sendo Ivan o exemplo mais emblemático). O fato é que a oscilação entre as classes também gera uma série de movimentações entre os polos da retidão moral e das pequenas e grandes corrupções, que vão se apresentando em escala.

Com isso, a novela vai também demonstrando o caráter estrutural da questão da corrupção, uma vez que os personagens efetivamente são o tempo todo testados em situações nas quais os telespectadores podem se ver e se pensar, percebendo que os idealizadores da "festa pobre" sempre venderam como individual aquilo que é, antes de tudo, um problema de

estrutura. Desse modo, a novela tenta revelar esse problema estrutural (essa “cara” do país) em meio aos processos que sustentam as divisões sociais, e através dos personagens que tentam contorná-las, de forma mais ou menos honesta (e mais ou menos compreensível).

Assim, mesmo a desonesta Maria de Fátima frequentemente se humaniza e tenta ser sincera com a mãe, de quem gosta verdadeiramente apesar de tudo; e mesmo a tão correta Raquel balança diante do segredo de uma pasta de dólares encontrada, que não pega, mas também não denuncia, e faz de tudo para impedir a prisão (ainda que justa) de seu amado companheiro Ivan. Aliás, esse personagem, cujas corrupções são mais compreensíveis para o grande público, é o grande punido da trama, justamente ele que não pertence originalmente à elite. Enquanto isso, Marco Aurélio, conseguindo fugir com todo dinheiro desviado no seu jatinho, dá a famosa banana ao país, ao som de “Brasil”, em mais um momento crucial de atravessamento mútuo entre a canção e a novela.

### Conclusão

*Vale tudo* foi reprisada algumas vezes depois de seu término em janeiro de 1989. No programa *Vale a pena ver de novo*, a novela voltou a ser exibida em 1992 e, mais tarde, no primeiro ano do canal Viva, entre 2010 e 2011. Pouco depois, em 2020, a novela passou a integrar o catálogo da Globoplay, cujo vídeo de propaganda fazia uma brincadeira entre a confusão de épocas, enunciada explicitamente no final, com a frase: “2020 nunca foi tão 1988”, logo depois trocada para “1988 nunca foi tão 2020”. A provocação atinge seu objetivo de propagar o interesse pela novela, e também por ativar o discurso da permanência de problemas estruturais no Brasil, os mesmos citados ao longo do corpo deste trabalho.

De todo modo, essa mudança de plataforma (e de época) resultou em apenas mais uma das muitas camadas que a canção, a novela, sua vinheta de abertura e sua trilha sonora foram adquirindo ao longo do tempo. Por isso, buscamos demonstrar como se consistiu um circuito semiótico complexo entre essas esferas, postas em diálogos intertextuais e

intermediáticos, e diretamente conectadas com a história do pensamento social brasileiro e de seus paralelos artísticos, especialmente projetados a partir daquela década de 1980.

Fato é que a canção “Brasil” nos toca, a nós brasileiros, em planos diversos, quando evocada no conjunto da obra de Cazuza, quando lembrada na composição audiovisual da vinheta, ou quando nos remete à memória da própria novela, seja em seu amplo espectro, seja na marcação de suas cenas e personagens icônicos. Por fim, vale muito notar que, na contraface dos inúmeros problemas ali representados, também se refaz em parte algo desse sentimento nacionalista, quando nos colocamos diante da fertilidade da cultura de massas deste país, que a todo instante nos lança no fio da navalha entre a desesperança mais profunda e um orgulho íntimo, indistigável.

### Referências

- 1 ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- 2 ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- 3 ARAÚJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo – todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001.
- 4 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- 5 CÂNDIDO, Antonio. (1970). *Dialética da Malandragem*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (8), 67-89.
- 6 FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- 7 FREYRE, GILBERTO. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- 8 FILHO, Paulo Negri. *Vinheta de abertura de telenovelas brasileiras*. São Leopoldo: Universidade do Vale dos Sinos, 2019.
- 9 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- 10 NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- <sup>11</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- <sup>12</sup> PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*: Colônia. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- <sup>13</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.