

# Cenas de *Beto Rockefeller*: memórias de 1968, o ano que mudou para sempre o gênero telenovela no Brasil<sup>1</sup>

*Scenes of Beto Rockefeller: Memories of 1968, the year that forever changed the telenovela genre in Brazil*

**Daniela Jakubaszko**

Professora da Escola de Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Graduada em Linguística e Português. Mestre e Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisadora do Grupo de Estudos de Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis) da ECA-USP e do Grupo de Pesquisas de Memórias do ABC do Laboratório Hiper mídias de Comunicações Culturais (USCS). E-mail: ocadani@yahoo.com

Submetido em: 16/03/2018

Aceito em: 30/05/2018

DOSSIE

## RESUMO

O presente artigo comenta algumas cenas e sequências da telenovela *Beto Rockefeller* (Bráulio Pedroso, TV Tupi, 20h, de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969) de forma articulada à história do gênero e ao contexto das demais produções ficcionais no período. O objetivo é observar como a telenovela documentou a época, evidenciou metamorfoses e rupturas de seu tempo histórico, fortalecendo-se como lugar de memória coletiva, e de como as inovações surgidas na conjuntura de 1968 contribuíram para moldar o gênero teledramatúrgico no Brasil e formar as bases que ajudaram a criar o Padrão Globo de Qualidade para a teledramaturgia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação; Telenovela Brasileira; Memória; Contracultura; *Beto Rockefeller*.

## ABSTRACT

This article comments about scenes of the Brazilian television serial *Beto Rockefeller* (Bráulio Pedroso, Tupi TV, 8:00 p.m., from November 4 of 1968 to November 30 of 1969) with the goal to discuss how this fiction and some other similar television serials in this period articulate its narratives and aesthetics with its historical time. In this way, it's possible to observe how television fiction has documented its time, evidencing metamorphosis and ruptures and strengthen the collective memory. Besides, all these innovations, *Beto Rockefeller* causes deeply changes in the way it was used to be produced television serials in Brazil. Fifty years ago these modifications were the bases for what we call, nowadays, Brazilian soap operas (Brazilian telenovela) genre and also helped for the success of the later Globo's Pattern of Quality (Padrão Globo de Qualidade) in television dramaturgy.

**KEYWORDS:** Communication; Television Fiction (Brazilian Soap Opera); Collective Memory; Counterculture; *Beto Rockefeller*.

## RESUMEN

El presente artículo comenta escenas de la telenovela *Beto Rockefeller* (Bráulio Pedroso, TV Tupi, 20h, del 4 de noviembre de 1968 al 30 de noviembre de 1969) de forma articulada a la historia del género y al contexto de las demás producciones ficcionales en el período con el objetivo de observar como la telenovela documentó la época, evidenció metamorfosis y rupturas de su tiempo histórico, fortaleciéndose como lugar de memoria colectiva, y de como las innovaciones surgidas en el período pre y post 1968 pudieron haber moldeado el género teledramatúrgico en Brasil y formado las bases que posibilitaran el éxito del Estándar Globo de Calidad para teledramaturgia.

**PALABRAS-CLAVE:** Comunicación; Telenovela Brasileña; memoria; contracultura; *Beto Rockefeller*.

<sup>1</sup> Artigo elaborado a partir de um trabalho apresentado em Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002; de estudos complementares empreendidos para a Tese de Doutorado (2010), e para este Dossiê. Vale registrar que o acesso aos capítulos se deu em 2002, quando a professora Ester Hamburger, por meio de um projeto temático, levou as imagens ainda em VHS da Cinemateca de São Paulo para a ECA-USP. São seis capítulos que sobraram no acervo da TV TUPI (Capítulos 34, 35, 71, 72, 73 e um sem numeração), sendo um deles o último (30.11.69). Não foi possível precisar a data dos anteriores. Atualmente as imagens estão digitalizadas (cf. Hamburger, 2014).

## INTRODUÇÃO

*Com origens que remontam às narrativas orais, ao folhetim e às novelas radiofônicas, a telenovela brasileira participou dos 50 anos de televisão no Brasil como um produto de griffe, requintado, glamoroso, e sem similares no gênero. Modelo para outros países, mantém sua identidade singular, atravessa fronteiras geográficas e ideológicas, sendo consumida no mundo todo. Como produto de exportação ela gera negócios. Como produto cultural, ela gera um conhecimento sobre o Brasil. Ficcional é verdade, mas ainda assim, com frequência, única fonte de informação sobre nós para comunidades de culturas tão distantes e pouco aparentadas com a nossa.*

**Maria Lourdes Motter**

O pesquisador que adota a telenovela como objeto de estudo logo aprende a diferenciar a ‘telenovela brasileira’ das telenovelas produzidas em outros países e exibidas no Brasil (Campedelli, 1987; Ortiz et al, 1989; Palottini, 1998; Motter, 2000). Sendo o mesmo gênero, o que as tornou tão diferentes? Há diversas características que evidenciam particularidades no fazer brasileiro. Ao longo de sua história, para além dos aspectos técnicos e artísticos, do esmero com detalhes de produção e direção, que também atribuem qualidade e identidade ao padrão estético brasileiro, com as influências que o gênero recebeu no Brasil, sobretudo do teatro e cinema nacionais que floresciam na década de 60, as narrativas passaram a se articularem em múltiplos níveis com o cotidiano do cidadão brasileiro de forma a produzir inúmeros matizes de sentido.

De acordo com Motter, tal característica nos permite afirmá-la e estudá-la também como documento de época, lugar simbólico de memória coletiva e como crônica do cotidiano (Motter, 2000; 2000-2001). A autora evidencia em seus estudos a forma particular com que a *dimensão social* (logos pedagógico) da telenovela brasileira é trabalhada, de forma a superar o predomínio das narrativas calcadas apenas na dimensão melodramática (poética) (Motter e Jakubaszko, 2007). Como a roteirização da telenovela se desenvolve em *multiplot*, uma trama central e outras paralelas, secundárias, “a telenovela abre espaço para priorizar e hierarquizar questões que superam o fio melodramático, a trama amorosa, e incorporam problemas da vida cotidiana do telespectador e, por extensão, da sociedade” (Motter, 2000: 42).

A história da telenovela vai reproduzir as contradições brasileiras, não apenas em suas narrativas, mas também em seu processo de formação enquanto produto cultural e, por que não dizer, artístico. Cresceu, de acordo com Hamburger,

(...) em consonância com outros processos estruturais de mudanças ocorridos no período(...) - a intensa migração do campo para as cidades, a industrialização e proletarianização do trabalho no campo, a medicalização da sociedade, o desenvolvimento de um amplo mercado de consumo, o aumento do número de tipos de arranjos familiares, a diminuição do número de filhos por família -, (...) (a televisão, sobretudo através da telenovela) capta, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizaram essas mudanças, se constituindo em veículo privilegiado da imaginação nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados. (Hamburger, 1998, p. 469).

A telenovela foi rapidamente adotada pelo público brasileiro<sup>2</sup> e há anos atinge os maiores índices de audiência, ocupa lugar de destaque na programação e na produção televisiva, movimentando grandes cifras no mercado nacional, projeta nossa imagem para o mundo e interage diretamente com o cotidiano do cidadão brasileiro, inclusive no que diz respeito à penetração na vida íntima e privada, na cultura dos sentimentos e das emoções, em articulação com a vida social. Hamburger também afirma que:

Inesperada e inusitadamente alçada à posição de principal produto de uma indústria de proporções respeitáveis, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita no texto das novelas que combinam convenções formais do documentário e do melodrama televisivo (Hamburger, 1998, p. 468).

Podemos perceber a força e a importância deste gênero dentro da sociedade brasileira. Mas para chegar a essa condição foi preciso romper com algumas das principais características da velha estrutura do folhetim. Como se sabe, no início, a telenovela era apenas uma história romântica patrocinada por produtos de higiene pessoal que tinha como público alvo mulheres, angariando também os (as) fãs de radionovelas, já que grandes sucessos do rádio foram adaptados para televisão. São exemplos mais famosos *Direito de nascer* (1964, TV Tupi, adaptação de Thalma de Oliveira e Teixeira Filho) e *25499 Ocupado* (1963, TV Excelsior, Adaptação de Dulce Santucci), a primeira, telenovela diária.

Na TV Excelsior, Ivani Ribeiro tornou-se a roteirista mais popular e produtiva. Na Rede Globo,

---

2 Segundo Edgard Ribeiro de Amorim, "As telenovelas transformaram-se, inesperadamente, na programação preferida do telespectador. Em consequência, alteraram o comportamento social da época, atrasando ou adiantando o horário do jantar, fazendo com que os telefones emudescessem, que o consumo de água e gás diminuíssem, que as pessoas saíssem às pressas do serviço (sem mais os pequenos bate-papos de confraternização), que algumas lojas e armazéns fechassem mais cedo, para que não se perdesse a emoção tão ansiosamente aguardada da continuidade da história exibida pelo folhetim eletrônico. (in: Moya, 2010, p. 235-236)

a fase “Glória Magadan” (1965-1969), nome adotado pela novelista cubana Maria Magdalena Iturriz y Placencia, marcou a construção melodramática do gênero no Brasil. Entretanto, rapidamente, o estilo da jovem roteirista Janete Clair obteve mais sucesso. A saída de Glória Magadan da TV Globo, em 69, de acordo com a memória da emissora, respondeu à necessidade de modernizar e tornar mais familiares as narrativas televisivas:

Apesar do seu prestígio à frente do departamento de novelas da Globo, no fim dos anos 1960, começou a surgir na televisão brasileira uma demanda por narrativas que mostrassem histórias nacionais, com traços mais realísticos. Essa ansiedade foi percebida e primeiramente correspondida pela TV Tupi. (...) Entrava em cena o cotidiano da vida urbana e da modernização brasileira, tendo por maior representante *Beto Rockefeller* (1968), novela de autoria de Bráulio Pedroso exibida pela Tupi. Na Globo, o estilo de Janete Clair e Dias Gomes passa a ser cada vez mais valorizado. Novelas como *Passo dos Ventos* (1968), *Rosa Rebelde* (1969) e *Véu de Noiva* (1969) ainda foram transmitidas sob supervisão de Glória Magadan, mas não sem um rompimento com seu estilo melodramático.<sup>3</sup>

E como acontecerá, no Brasil, este rompimento com a predominância da dimensão melodramática nas narrativas teledramatúrgicas em detrimento/em benefício de uma estética mais realista?

Gênero que se molda na América Latina a partir das novelas de rádio e dos folhetins, principalmente os de origem francesa – não se pode esquecer que as adaptações literárias de folhetins consagrados e dos clássicos nacionais sempre tiveram lugar e boa recepção no País -, a teledramaturgia no Brasil começa a receber forte influência das experiências bem-sucedidas, na década de 50 até meados da década de 60, do Teleteatro: o Grande Teatro Tupi, a TV de Vanguarda, o Brasil 60, o Teatro Nove – na Excelsior, que nasceu do Teatro de Arena, foi produzido para fazer apenas textos brasileiros -, o Teleteatro Brastemp – produzido por Bibi Ferreira e dirigido por Antunes Filho -; o Teatro 63, entre outros (Brandão, 2005; 2009; Moya, 2010). De acordo com Lauro César Muniz,

A raiz que gerou a telenovela nacional, conscientemente ou não, foi o Teatro Nove, com obras brasileiras, muitas inéditas, que ia ao ar semanalmente, ao vivo, transmitido diretamente do auditório da Rua Nestor Pestana. Se a televisão Tupi dava ênfase aos clássicos da dramaturgia universal, no *TV de Vanguarda* ou no *TV de Comédia*, vez ou outra visitando os temas brasileiros, o Teatro Nove se propunha, de forma radical, a discutir a nossa realidade, com uma temática absolutamente nacional (in: Moya, 2010, p. 91).

<sup>3</sup> Conferir verbete “Glória Magadan” no site de memórias da emissora <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/gloria-magadan.htm>> Acesso em 09.03.2018.

Com o advento do videotape, que permitiu a exibição diária da telenovela, o modelo teatral foi cedendo lugar, profissionais e prestígio para que uma linguagem televisiva para dramaturgia começasse a se forjar e fortalecer. Em termos de produção, destacam-se três produções da Excelsior. Em 1965, *A Deusa Vencida* (Ivani Ribeiro, 19h30), atribui importância inovadora para o figurino. *Redenção* (Raimundo Lopes, 19h), a mais longa novela da TV, começa em 1966 e termina em 1968 como a grande produção da TV Excelsior, inaugurando a primeira cidade cenográfica da telenovela brasileira, em São Bernardo do Campo<sup>4</sup>. Embora tenha sido grande sucesso, sua longa vida se devia mais aos problemas financeiros, já que a patrocinadora Gessy-Lever, dona do horário, temia que a emissora não tivesse condições de suportar os custos de uma nova produção e estimulava a continuidade (Moya, 2010, p. 275). Em 68, *A Muralha* (Ivani Ribeiro) atinge 35% de audiência, a melhor do horário segundo o IBOPE (Moya 2010, p.286), e se consagra como superprodução ao colocar em cena cerca de 500 figurantes e valorizar o uso de externas. Segundo Arlete Montenegro,

A Muralha tinha cenários de dois andares, foi um trabalho de ator, de cenários, uma produção inesquecível... Imagine que o ator norte-americano Larry Hagman, que fez o papel principal no seriado Dallas... veio passar umas férias no Brasil. Visitando São Paulo e a TV Excelsior ele viu o cenário de *we* não entendia que aquilo pudesse ser só televisão. Ele perguntava: mas é filme o que vocês estão fazendo? É para vender? A Nathália (Thimberg), que falava inglês... respondeu que era uma novela e ele não sabia o que era novela e dizia que aquele cenário, aquela multidão era só para fazer filmes, pois devia ser muito caro... Ele não se conformava com uma produção tão cara, ser local e novela, coisa que não dava retorno financeiro. (Moya, 2010, p. 277)

O modelo folhetinesco chegara ao seu ápice. As inovações estéticas são incorporadas, mas o gênero já estava sofrendo desgaste pelos excessos: repetição e previsibilidade narrativas; e pela falta de verossimilhança de sua ambientação e identificação com a vida cotidiana do espectador, sobretudo o modelo Glória Magadan. A telenovela precisava passar por profundas transformações. Desse modo, o triênio 67-68-69 e o contexto sociocultural e artístico da época foram decisivos para a construção do gênero telenovela no Brasil e de como ele irá transformar a representação do cotidiano e da vida social brasileira.

---

4 Os anos de 68 e 69 foram bastante difíceis para a TV Excelsior. O Canal 9, declaradamente contra o regime militar, foi o que mais sofreu com a Censura Federal. Somou problemas financeiros e administrativos aos processos trabalhistas e às perseguições políticas, aos prejuízos com um vendaval que atingiu a torre de transmissão em SP e um incêndio (jul. 1969) que acabou com 5 dos 6 estúdios da emissora, alguns equipamentos e provavelmente arquivos de memória. O incêndio foi transmitido em tempo real pela própria emissora. Teve sua concessão cassada pelo governo Médici em setembro de 1970. Interessante notar que, segundo sugerem relatos, o Rockefeller verdadeiro teria tido algum interesse e participação nas pressões contra o Canal 9, e Carlos Lacerda teria sido o porta-voz da campanha contra o Grupo Simonsen (Moya, 2010, p. 77-83; Sacconi, 2010).

## 1. Memórias de 68: Beto Rockefeller e as telenovelas nos anos de chumbo

Até então, sendo um produto menosprezado e considerado menor em termos culturais e artísticos, a telenovela era menos vigiada e menos censurada<sup>5</sup>. Foi após a ruptura com o modelo predominantemente melodramático, e com a aceitação do gênero no País, que, na década de 70, as telenovelas passaram a ser mais vigiadas e entraram na mira da censura<sup>6</sup>. Fato é que a cena teatral em 1968 foi trágica<sup>7</sup>, várias Cias. de Teatro foram invadidas e violentamente censuradas. A televisão era um caminho para a experimentação. A efervescência da época também chegou à telenovela e foram momentos decisivos para a consolidação do que seria o gênero no Brasil.

Assim, olhar para as telenovelas nos últimos anos da década de 1960, e na década seguinte, é encontrar nomes como Antonio Abujamra, Dias Gomes, Jorge Andrade, Mário Prata, Bráulio Pedrosa, Plínio Marcos, Lauro César Muniz, Lima Duarte, Milton Gonçalves, Walter George Durst, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes, Vianinha, Mário Lago, Grande Otelo, entre outros grandes intelectuais e artistas que figuraram – felizmente alguns ainda figuram –, mais rapidamente ou frequentemente, nas fichas técnicas das telenovelas. Seria impossível citar aqui todos os nomes<sup>8</sup>. Inúmeras brechas permitiram o paulatino engajamento da telenovela na década de 70 (Jakubaszko, 2002; 2008; Motter e Jakubaszko, 2007). Assim, durante os anos de chumbo, estavam atuando os intelectuais, dramaturgos, atores, diretores, do cinema, do teatro, do rádio - muitos deles diretamente envolvidos com as mudanças artísticas e culturais em processo -, e que encontraram na TV e na telenovela uma saída para continuar

5 Mesmo assim não passou incólume pelo regime. Em 1965, *Ainda resta uma esperança* (Júlio Atlas, TV Excelsior, 19h), por focalizar o desquite, foi a primeira telenovela a sofrer duramente a ação da censura. Dentre as diversas alterações exigidas, seu nome original, bastante ousado para a época – *As desquitadas* – foi modificado. A personagem que pretendia realizar um aborto devido à inevitabilidade do desquite criou grande polêmica (Fernandes, 1997).

6 Exemplos de telenovelas censuradas pelacensura do AI-5: <<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/infograficos/novelas-censuradas/>>; <<https://jornalismoibmec.wordpress.com/2014/06/01/censura-as-novelas-durante-o-regime-militar/>> o site memóriaglobotrazimagens de documentos<<http://memoriaglobo.globo.com/mostras/censura-na-tv-globo/censura-na-tv-globo/censura-na-tv-globo-na-tv-globo.htm>>Acesso em 09.03.2018.

7 CCC volta à cena em ataques a teatros – Atores de ‘Roda Viva’ são espancados; grupo espalha terror no meio teatral. Em *Memorial da Democracia*. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/ccc-volta-a-cena-em-ataques-a-teatros>>. Acesso em 08.03.2018.

8 Os depoimentos de Lauro César Muniz, Bibi Ferreira, Manoel Carlos, Júlio Medaglia, Boni, entre outros mostram como a efervescência cultural da década de 60 se fazia presente na televisão. Cyro del Nero, por exemplo, comenta: “Cheguei da Europa depois de três anos de peregrinação e trabalho nos teatros e expondo pintura em galerias de arte. Encontrei em São Paulo a minha geração colocada e andando: Manoel Carlos escrevia programas de televisão, Flávio Rangel tornava-se diretor do Teatro Brasileiro de Comédia, Bento Prado Jr. e Roberto Schwartz filosofavam (...)A Excelsior foi um respiradouro para que uma televisão fizesse mais do que se fazia. Profissionais afluíram com ânimo e ideias novas. A Excelsior estava conectada com o mundo do jornalismo alternativo (tivemos uma noite louca com os jovens do Pasquim) e com a cultura trazida pelas mãos do Bento Prado Jr. Literalmente pelas suas mãos tivemos Jean- Paul Sartre no palco da Nestor Pestana. Nosso teatro para os shows ao vivo era o Teatro de Cultura Artística e nele produzíamos toda a programação. Transformamos aquela rua, na rua da nova televisão. Não seria raro encontrarmos nas mesas do bar da esquina Lamartine Babo, Heitor dos Prazeres, Ataulfo Alves, Cyro Monteiro, Dalva de Oliveira, Sílvio Caldas e Orlando Silva. Foi o programa do Maneco e da Bibi, que tirou do esquecimento as clássicas figuras da música popular brasileira, dando-lhes um renascimento. Tive o privilégio de encontrar na Excelsior Ziembski e trabalhar com ele na criação de *Caminhos da Medicina*. Vi nascer Jô Soares para a televisão. Fui o cenógrafo do primeiro Festival da Música Popular Brasileira – e muitos outros depois. (...)” (in: Moya, 2010, p. 115-116).

trabalhando, criando e sobrevivendo.

Dias Gomes e outros artistas engajados passaram a ver a televisão não apenas como uma instância reprodutora da ideologia burguesa, algo comum entre os intelectuais de esquerda da época (...), mas também como uma possibilidade de estabelecer uma educação cívica, sentimental e política, sobre amplos setores da população diante da consolidação do regime militar. Ou seja, para artistas como Dias Gomes, a entrada na TV Globo era vista como uma (...) forma de resistência por dentro do sistema, embora eles estivessem angariando públicos e consolidando o mercado televisivo. (Sacramento, 2015, p. 301)

Na virada de 1968 começaram a surgir algumas experiências que apontavam para a aproximação com o cotidiano do espectador e para a superação do modelo melodramático, das fórmulas folhetinescas: *Ninguém crê em mim* (Lauro César Muniz, 1966, TV Excelsior); *Os Rebeldes* (Geraldo Viertri, 1967-1968, TV Tupi); *Os Tigres* (Marcos Rey, 1968-69, TV Excelsior); *Antonio Maria* (1968-1969, Geraldo Viertri e Walter Negrão, TV Tupi) (Fernandes, 1997; Alencar, 2002; Jakubaszko, 2008; Sacramento, 2015). Em 1969, *Véu de Noiva* consolida o prestígio de Janet Clair, que avança na direção múltiplo, projeta a estreante Regina Duarte ao estrelato e se apresenta como “novela-verdade” (Alencar, 2002; Pecegueiro 1980; Sacramento, 2015).

A telenovela considerada por muitos, inclusive pelo site Memória Globo supracitado, como grande inovadora e divisora de águas é *Beto Rockefeller*, exibida pela TVTupi em 1968-69, escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte. De acordo com Motter, “*Beto Rockefeller* inaugura uma mudança na telenovela brasileira que vai distanciá-la, sempre mais, do modelo melodramático e maniqueísta da novela clássica” (Motter, 2003, p. 41).

Seguindo o conselho de Cacilda Becker, Cassiano Gabus Mendes, diretor artístico da TV Tupi, buscando alternativas para recuperar a audiência da emissora, procura alguém do teatro para escrever uma história diferente. Bráulio Pedroso aceita o desafio (Pecegueiro, 1980). Lima Duarte assume a direção. Como já bastante difundido, *Beto Rockefeller* ostenta modernização em todos os aspectos da linguagem teledramatúrgica, que mostra inclusive diversas influências do cinema, mais do que as suas contemporâneas, que também buscavam modificar o gênero. E, de forma bastante explícita, esta telenovela se constrói a partir do diálogo com a contracultura, evidenciando sua vinculação com as aspirações democráticas da época.

A trama principal não mostrava a união do par amoroso após superados diversos obstáculos,

mas construía a trajetória de um anti-herói no papel protagonista e que dá título à narrativa. Também subverteu o final feliz, convergindo com o espírito pessimista a rondar o país em 69, na moldura temporal do AI-5. A novela fez tanto sucesso que teve seu tempo de exibição esticado; um longa metragem inspirado na telenovela em 1970, com direção de Olivier Perroy; e uma continuação na TV Tupi – *A Volta de Beto Rockefeller* – em 1973, telenovela produzida e estrelada pelos mesmos artistas, com exceção da direção que passou para Oswaldo Loureiro. Algo nesta telenovela foi capaz de captar e expressar os anseios do momento histórico. De acordo com Hamburger, há motivos concretos pelos quais

(...) o título ficou conhecido por ter introduzido gravações em locação, diálogos coloquiais, figurinos inovadores, em narrativas contemporâneas, que se inspiravam na temporalidade e na espacialidade introduzidos, pelos cinemas novos da época, estabelece relações com o universo extradiegético de então. (Hamburger, 2014, p.15)

O depoimento de Lima Duarte mostra como a novela se tornou referência para as tentativas seguintes de reproduzir o sucesso:

Em 71 eu fui pra Globo. O Boni me levou para fazer lá uma revolução, como a gente tinha feito na Tupi, sem saber que uma revolução não se faz. Ela acontece, quando chega o momento. A gente só tem o trabalho de catalisar tudo isso e realizar. Então me deram a novela *O Bofe* para dirigir, escrita pelo Bráulio Pedroso também. Foi um dos maiores fracassos da Rede Globo. Meu (fracasso) pessoal foi enorme. Não deu certo por que a gente quis romper com o sistema, num lugar onde existia o “Sistema Globo de Televisão”. O sistema desabou em cima da gente. Então aqueles diretores muito enciumados falavam: “Esses caras tão fazendo brincadeira, ninguém entende nada dessa porcaria”. O que a gente temia que acontecesse com o Beto, de fato aconteceu em *O Bofe*. (Dauroiz, 2008)

Pode-se, portanto, observar nesta telenovela algumas marcas do diálogo com as tendências da contracultura e tentar perceber a sua importância para a transformação do gênero.

A começar pelas roupas, principalmente as de Beto, cortes de cabelo, penteados, o uso de perucas, a ambientação, passando pela linguagem descontraída que inclui gírias nas falas, mostrando um “Brasil Jovem”, moderno; assim como faziam os tropicalistas, os personagens de *Beto Rockefeller* mostravam o estilo de vida dos jovens das grandes cidades da nossa sociedade. Mais que isso, eram pessoas comuns que entravam na tela; desapareceram os cenários exóticos de países e épocas distantes, os títulos de nobreza e o foco ao fio melodramático do par amoroso e seu final feliz. Aparecem os jovens de motocicletas levando suas garotas na garupa. Esta novidade rompe com a construção maniqueísta

das personagens e situações, bem como com o modelo de telenovela que predominava na época, totalmente colado ao melodrama. A direção de Lima Duarte inova com os cortes de edição, com a câmera livre, acompanhando a movimentação, agora mais espontânea, dos atores; e com a maior exploração das cenas externas, assim como se fazia no Cinema Novo. Claro que precisamos levar em conta os limites do gênero: seu diálogo é com o grande público, com o senso comum. Apesar do peso que imprimem a obrigação comercial e a exposição massiva do produto, consideramos que a telenovela tenha trazido da *Nouvelle Vague*, do Cinema Novo, do cinema americano e outros, algumas inspirações possíveis e necessárias para dar nova forma ao gênero, uma construção intrinsecamente ligada e relacionada ao cotidiano do seu telespectador.

E já que as imagens e representações artísticas estão articuladas a um contexto socioeconômico e cultural de determinada época, pode-se captar nelas as transformações do ser histórico, de seu cotidiano e da imagem que tem de si mesmo. De acordo com Noya Pinto, “Os períodos históricos têm mostrado que o homem vai refazendo a sua própria maneira de olhar-se. Quando sua imagem se desgasta, temos um surto de novas ideias, um surto de novas posições, que refazem a imagem que ele faz de si próprio”. (Noya Pinto, 1997, p. 13). Percebendo, assim como Lefebvre, que “tudo o que o homem produz é documento”, o pesquisador afirma ainda que “há uma evidente preocupação com o registro do tempo que se vive. Isso me fez pensar que a sociedade está sempre buscando algo capaz de registrar o seu processo histórico”. (Noya Pinto, 1997, p. 21).

As ações dos personagens são externas, visíveis e transcorrem no mundo espacial. “Em que medida a criação artística está relacionada com a forma espacial da personagem e do seu mundo?” (Bakhtin, 2006, p.84). Cada gênero desenvolveu seu próprio modo de corporificar o todo espacial da personagem enquanto forma artística e seu mundo a partir dos códigos e padrões estilísticos e composicionais que tiver como recurso para essa construção.

O corpo exterior do homem é dado, suas fronteiras exteriores e seu mundo são dados (na concretude extra-estética da vida), são um elemento indispensável e insuperável da concretude da existência, daí que necessitam, conseqüentemente, de recepção estética, de recriação, elaboração e justificação; é o que se faz por todos os meios de que a arte dispõe: cores, linhas, palavras, sons. Visto que o artista lida com a existência e o mundo do homem, lida também com a sua concretude espacial, com suas fronteiras exteriores como elemento indispensável dessa existência, e, ao transferir essa existência do homem para o plano estético,

deve transferir para esse plano também a imagem externa dela nos limites determinados pela espécie do material (cores, sons, etc.) (BAKHTIN, 2006, p. 86-87).

O conceito de cronotopo nos ajuda a entender as zonas de contato entre o tempo-espaço da ficção e o tempo-espaço do presente histórico em que a obra artística é criada. O cronotopo, que significa 'tempo-espaço', é um conceito formulado por Bakhtin (1993; 2006) para guiar seus estudos sobre as formas de tempo e de espaço típicas do gênero romance e seus subgêneros. Ele expressa o vínculo indissolúvel que se forma entre espaço e tempo nas narrativas, e que permite a formação de uma tessitura que gera a progressão das ações e a transformação das personagens e conflitos. Nesse cruzamento e articulação de sinais espaço-temporais, factuais e ficcionais, "os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo" (Bakhtin, 1993, p. 211). Hoje fica fácil perceber o tempo histórico nas imagens de *Beto Rockfeller*: nos espaços em que circulam as personagens tudo significa a "geração 68".

Assim, *Beto Rockfeller* e ficções assemelhadas não teriam sido viáveis, menos ainda seu sucesso, se não houvesse o histórico e a conjuntura cultural do pré-68, uma forte cultura teatral que agora se engajava nas questões sociais, como o Teatro de Arena, os Centros Populares de Cultura, o Teatro Opinião, o Galpão, o Oficina; os resgates do modernismo de 22, das estratégias antropofágicas; os *Happenings* das artes plásticas, o Cinema Novo, a Tropicália de Oiticica e de Caetano, Gil, Mutantes, Tom Zé e tantos outros. Encontramos em Ortiz uma confirmação para nossas suspeitas:

O parentesco desses filmes (*Macunaíma*, *O bandido da luz vermelha* e outros da jovem guarda) com o movimento tropicalista é imediato, pois aí também se busca uma síntese dos cacoc culturais de uma sociedade em mutação. Anti-herói, cotidiano urbano, músicas de sucesso direcionadas para o público jovem, os mesmos traços que encontramos em *Beto Rockfeller*, conectando a telenovela ao ambiente cultural do momento. Mesmo que distante das sofisticações do Cinema Novo e Marginal, ou do Tropicalismo, o que se pode notar é que até mesmo este gênero recorre e se vincula ao processo cultural como um todo. (Ortiz et al, 1998, p.80)

É possível falar de como o presente histórico pressiona transformações nos gêneros discursivos. Um estudo de caso do galã José Mayer e seus personagens, por exemplo, observa que as narrativas de empoderamento feminino e rupturas com a ordem heteronormativa que circulam no ambiente social da atualidade estão pressionando as formas composicionais do gênero telenovela a ponto de subverter as fórmulas para o final feliz e transformar paulatinamente a masculinidade do tipo "galã de

novela”, questionando o machismo, o protagonismo do amor romântico e abrindo espaço para um amplo espectro de representações de gênero (Nemi e Jakubaszko, 2017).

Uma das inovações da narrativa de Bráulio Pedroso foi romper exatamente com o fio melodramático do par amoroso a conduzir para o final feliz. A telenovela não seguiu o padrão, mas não mudara o padrão do gênero neste sentido. O fio condutor da narrativa traçado pela história do amor romântico tem sofrido abalos no gênero só agora, 50 anos depois. O presente histórico de 68 exercia pressão sobre o gênero telenovela mais no sentido de aproximá-la do espaço-tempo do espectador; de absorver de alguma maneira as contradições sociais da época e representá-las.

## 2. *Beto Rockefeller* e o diálogo com a contracultura

Em resumo, Beto, interpretado por Luiz Gustavo, era um rapaz sonhador, que trabalhava numa loja de sapatos na popular Teodoro Sampaio, e que adotou o sobrenome de uma família norte-americana milionária para frequentar e ser admirado nas altas rodas da sociedade paulistana. Ele tinha uma namorada grã-fina, Lu (Débora Duarte), e uma trabalhadora, como ele, Cida (Ana Rosa).

A história parece banal, mas quando analisada em diálogo com o período sociocultural ganha em profundidade e em reflexão sobre o próprio contexto. Dessa maneira, assistimos aos seis capítulos de *Beto Rockefeller* que sobreviveram ao tempo, e algumas cenas merecem ser detalhadas. Escolhemos comentar algumas sequências, formando uma amostra que evidencia o registro do momento histórico, afirmando mais uma vez o potencial da telenovela como documento de época e lugar simbólico de memória coletiva (Motter, 2000-2001), e que demonstra a influência não só da proposta estética da arte da contracultura, mas que também divulga valores consoantes com ela. Vamos ao resumo comentado apresentado da telenovela e ao diálogo que trava com a sua época.

Para a revista *Contigo*,

A história era do vendedor de uma loja de sapatos, Beto, que adota o sobrenome do milionário americano para frequentar a alta sociedade. Tal qual o típico malandro, ele enganava a namoradinha humilde Cida, papel de Ana Rosa, para se envolver com outras mulheres, entre elas a grã-fina Lu, interpretada por Débora Duarte. (Apud Jakubaszko, 2002, p. 8)

Para Fernandes

Beto (Luiz Gustavo) é um charmoso representante da classe média que trabalha

numa loja de calçados. Com sua intuição e perspicácia, consegue penetrar na alta sociedade, através de sua namorada Lu, sempre passando por milionário. Quem Beto preferirá afinal? Lu, a garota sofisticada e rodeada de gente importante, ou Cida, a humilde namoradinha do bairro onde mora? A contradição será explicada através de seu nome: Beto, humilde trabalhador, da rua Teodoro Sampaio; Rockefeller, sofisticado e badalado, da rua Augusta. Enquanto vacila entre os dois extremos, a grã-finagem dobra-se ante seu maniqueísmo, e ele tem de fazer toda ordem de trapaça para que sua origem - que já não é segredo para Renata (Bete Mendes), uma jovem grã-fina decadente - não seja descoberta (Fernandes, 1997. p.116).

### 2.1. Cenas que documentam a época

Em diversas cenas, os diálogos evidenciam hábitos e costumes da época. Numa delas<sup>9</sup>, Beto conversa com sua irmã Neide (Irene Ravache) que está triste porque terminara o namoro. Para ajudá-la e deixá-la mais alegre, Beto - além de exaltar suas qualidades - dá dicas de como ela poderia ressaltar sua beleza e feminilidade. Ao mesmo tempo mandava recados para as telespectadoras: roupas bonitas poderiam ser encontradas na rua Augusta; penteados modernos, com tranças, poderiam ser feitos no cabeleireiro Janbert. Ambas as referências indicam, de fato, os lugares da moda na época em São Paulo. Faz ainda menções a Mary Quent e ao ator Belmondo. Numa outra cena, os pais de Lu, Maeté (Maria Della Costa) e Otávio (Walter Foster), tomavam uísque Chivas Reagel, liam Diário de São Paulo, comentavam sobre a queda do franco francês, de como isso afetaria o dólar e, portanto, seus negócios. Mencionaram ainda o Clube Harmonia, local muito frequentado pela classe média alta da época, e o uso de calmantes. A telenovela também ficou conhecida pelo primeiro merchandising da TV: Luiz Gustavo incluía o nome do Engov em seus diálogos improvisados (Hamburger, 2014, p.17).

A trilha sonora trouxe os sucessos da época entre os jovens: o tema de Cida (Ana Rosa) era Dio, Come ti Amo (Domenico Modugno); Neide (Irene Ravache) ganhou a Here, There and Everywhere (Beatles); Da Maria Della Costa aparecia ao som de I Started a Joke (Bee Gees). E a personagem Renata, de Bete Mendes, brilhava ao som de Comme Femme (Salvatore Adamo). Em entrevista, Lima Duarte lembra: “Eu dizia: dá um close na Bete e solta a música, vamos ficar só nisso. Era uma coisa linda” (Dauroiz, 2008).

Ao ser perguntado sobre o que tornara diferente sua direção, Lima Duarte afirma que

(...) os personagens eram muito coloquiais, cotidianos, a gente inventava. Fiz

9 Disponível na Internet: <<https://www.youtube.com/watch?v=DILag2PQelc>> Acesso em 09.03.2018.

coisas que tinha exercitado na *TV de Vanguarda*. Quisemos trazer as pessoas mais próximas. E era isso que eu exigia de todos. E todos foram muito bem. Eram pessoas tão prováveis, tão possíveis, falando a nossa língua. Tinha muito caco no texto. Improvisávamos cenas inteiras. (Dauroiz, 2008)

Em outra cena, acontece uma reunião para amigos na casa da namorada Lu. Os jovens dançam alguma música americana de sucesso, tomam bebida alcoólica - provavelmente uísque - quando chega Beto e todos param para receber o amigo querido. Numa conversa, Beto inventa um lugar que quer construir no terreno do pai localizado no bairro do Morumbi, perto do Jockey Clube, diz que vai ligar para Oscar Niemeyer. Renata faz uma comparação entre os ousados planos do suposto milionário com sua própria situação financeira; ela teria ido naquele dia comprar sapatos na popular rua do bairro Pinheiros, a Teodoro Sampaio. Fica um suspense no ar. Nós, telespectadores, sabemos que ele trabalha numa loja de sapatos naquela rua e que ela teria descoberto o seu disfarce. Para fazer a transição, alguém enuncia qualquer censura sobre a cena e um dos colegas responde “nesta casa é proibido proibir”, neste momento, a câmera gira vertiginosamente, fazendo a transição para outra residência, onde a moradora está escutando “É proibido proibir” de Caetano Veloso. Apesar do contexto um pouco atrapalhado percebemos que a intenção era o diálogo com o espectador, com o moderno, com as rupturas em processo, com os valores intelectuais contemporâneos. Uma evidente homenagem ao compositor que dois meses antes (15 de setembro de 1968) recebera vaias do público que assistia ao Festival Internacional da Canção, no TUCA, Teatro da PUC-SP. Mais uma vez a telenovela assume seu papel de documento de época e registra o contexto do momento.

## 2.2. Cenas que marcam experimentações e inovações estéticas

Beto encontrava-se numa situação angustiante. Havia aceitado um desafio: deveria participar de um racha de motocicleta cujo prêmio era o de cinco milhões. Quantia que ele nem poderia pensar em pagar, caso perdesse a aposta. Renata, amiga que já sabia da condição do rapaz, descobre que o desafiante teria sido campeão de motociclismo e corre até a casa de Lu (Débora Duarte) para contar-lhes a cilada. Tanto Renata quanto a mãe de Lu aconselham Beto a desistir da corrida. Lu não admite, diz que jamais se casaria com um covarde. Beto não tem outra saída senão manter o acordo. Ao fim desta cena, a câmera, num forte movimento circular, dirige-se para a cena seguinte: o pesadelo de Beto. A sequência utiliza simbolismos do universo onírico e parece aproveitar um clima surreal como o encontrado nos filmes de Buñuel. A cena é bastante longa e arrojada para uma telenovela, principalmente em

comparação àquela que vinha se fazendo até então. O telespectador consegue perceber a angústia e o medo do personagem que antevê a derrota.

Primeiro, ele se vê numa laje, com seus conhecidos em volta como se estivessem vestidos para um velório. Ele se movimenta num triciclo infantil e o barulho de seus pedais se sobressai da música estranha que toca no fundo. Para competir com o triciclo, uma motocicleta e seu condutor, que ri de Beto. Ele pedala muito e quase não sai do lugar. Pensando ter acordado, ele entra em casa e acende a luz. Quando vê seu pai com uma corda no pescoço sendo enforcado, e sua mãe, a mãe de Lu, com expressões faciais que denotam a desaprovação. Podemos fazer a leitura labial e ver que Lu repete sem parar a palavra covarde. Fugindo para seu quarto, ele se depara com uma corda. Ele deve se enforcar. Parecendo ter acordado, Beto está em sua cama e em cima dele uma motocicleta cujo pneu fica rodando a cinco centímetros da face do anti-herói. Só então ele acorda gritando.

No final do sonho, no quarto de Beto vemos o pôster de Marlon Brando, posando numa moto para o filme “O Selvagem”. Além de documentar o momento, aproveitar modos de composição de cena e cortes de edição, a telenovela começava a estabelecer um diálogo com o cinema e suas histórias. A corrida será a derrocada de Beto, e ganha suspense com longa cena<sup>10</sup>.

Não há, no entanto, no caso da novela uma gramática de montagem que se assemelhe à montagem do cinema industrial. Feita de maneira bastante improvisada, a novela contém longas sequências espontâneas, colocadas no ar quase que diretamente depois de gravadas. Há assim muitos tempos mortos, especialmente em sequências gravadas em locações externas, como longos pesadelos que se aproximam do surreal ou a própria corrida de motos, clímax de todo um segmento da história. Talvez seja produtivo pensar a novela como um espaço onde as esferas artístico-teatral e da indústria cultural interagem, provocando uma espécie de curto-circuito que reverbera de maneira definidora na ficção televisiva dos anos 1970 e 1980. (Hamburger, 2014, p.18-19)

No último capítulo podemos perceber outras marcas da época e algumas inovações do estilo, além das já mencionadas. Beto é chamado pelo pai de Lu, que já havia descoberto sua origem, para assinar o acordo de separação de bens. Após a conversa tensa, Beto sai dizendo que levaria o documento para uma consulta jurídica antes de assiná-lo. Já em casa, começa a rasgar os papéis, quando Lu entra na sala. Sentando-se ao seu lado conta que já sabe toda a verdade e diz que nada mudou, ao contrário, gosta mais ainda dele. Ele avisa que não vai haver casamento, ela quer convencê-lo do contrário, ele

10 A cena da corrida de moto está disponível na Internet: <<https://www.youtube.com/watch?v=ckNnPH8XtJI>> Acesso em: 08.03.2018.

a interrompe dizendo: “você está esquecendo o mais importante, eu não te amo”. Diz ainda que não poderia mentir para ela e que não queria mais fingir. Agora, o anti-herói pensava em ir para o Rio de Janeiro.

Enquanto isso, no núcleo da classe média baixa, Cida (Ana Rosa) - ex-namorada de Beto - aceita o pedido de casamento de Vitório (Plínio Marcos) que há muito nutria uma paixão pela namoradinha do melhor amigo. Ela se rende à realidade, a esperança de casar com Beto já fora desfeita e teme não ter outra oportunidade de casamento. Ela dá um beijo no rapaz que grita “Gol!” e sai correndo de felicidade. Talvez o único a receber um final feliz<sup>11</sup>.

Agora, a câmera mostra uma mão, uma maçaneta, uma porta que se abre e se fecha. Não sabemos bem o que está acontecendo, nem quem está na sala. A câmera subjetiva assume o olhar de alguém que vê os papéis rasgados no chão, uma cortina, um abajur, uma mala aberta em cima do sofá, olha para a porta; de novo, os papéis, o chão, a mala. Temos um ritmo lento, mas num movimento um pouco vertiginoso - não como aqueles que assistimos no filme *Terra em Transe* (Dir. Glauber Rocha, 1967), mas podemos perceber a aproximação. Então a mão remexe papéis do chão, na mala, nas roupas e pega um vidro de perfume. Neste momento a câmera se afasta e podemos ver quem era, Renata, que agora abre o frasco e cheira o conteúdo enquanto alguém abre a porta. É Beto, que pergunta: “você gosta?”. “É seu cheiro”, ela responde. Começam a conversar sobre o que havia acontecido. Ele interrompe um momento, dirigindo-se à cozinha para pegar um refrigerante. Além do merchandising do produto símbolo da “curtição” da juventude, registra outra informação, perguntando a ela: “você foi no show da Elis? Essa cantora é uma pancada mesmo! E o Jorge Ben! Esse cara acerta todas, é Patropi, é Domingas, é Teresa, é o diabo!”. Volta para a sala com uma Pepsi-cola, senta-se e toma o refrigerante. Ela confessa que já sabia de tudo, pois o vira de joelhos calçando um senhor no dia em que fora comprar sapatos na Rua Teodoro Sampaio. Beto diz que fizeram um drama do que era para ser uma comédia e afirma que

no mundo em que se vive, se for preciso mentir, roubar para conseguir o que se quer assim será, pois passar a vida toda de joelhos não dá, tem que reivindicar, lutar. A vida é um jogo, uma roleta constante, é uma guerrilha, cê leva um tiro de repente e não sabe nem de onde veio. Não sei se mentindo, roubando, mas é preciso fazer algo para conseguir o que se quer, passar a vida de joelhos é que não dá pé.

---

11 Um pedaço da cena aparece neste trecho do vídeo de Joelzito de Araújo: <<https://www.youtube.com/watch?v=IXnNDsdzRmA>> Acesso em: 08.03.2018.

Fala um tanto quanto explícita aos acontecimentos políticos da época, mas enquanto ele “toma uma Coca-cola, ela pensa em casamento”: “Beto, pára com isso, eu vim aqui pra te dizer que eu te amo”. Ela, agora vendo que esta paixão pode ser possível, declara-se, e os dois se beijam, conversam, beijam-se. Ela passa a mão nos cabelos dele. De repente vem o corte e, numa cena externa, ela vem descendo escadas de braços abertos, os cabelos longos num movimento suave, ao som de “Comme Femme” (Salvatore Adamo), uma música francesa provocante: uma nítida visão de prazer influenciada pela *Nouvelle Vague*, pelo Cinema Novo. A mesma cena se repete uma, duas, três vezes. Há ainda um segundo momento. Sozinha, ela se deita na relva em meio a margaridas com um sorriso estampado no rosto. Novamente a cena se repete. Num terceiro momento, também repetido, ela deixa os cabelos acariciarem sua face. Aparece seu olhar, em transparência e sobreposição com o fundo dos galhos e folhas de uma árvore. A tomada se fecha com a queda de uma margarida. Imagem poética, simbólica, que sugere ao telespectador: a moça se entregou ao rapaz. A telenovela parece dialogar com o cinema, parece levar ao espectador comum, e talvez menos exigente diante do produto comercial, algumas das novas possibilidades de se trabalhar com as imagens e com as ideias, sentimentos e sensações que se quer passar por meio delas.

Agora a cena volta para o outro núcleo, o de Cida e Vitório. Numa mesa com oito garrafas de cerveja e um copo de pinga, dois casais conversam sobre futebol e combinam o casamento em dupla. Brindam a vitória do Corinthians e ao futuro. Preocupações típicas do setor popular brasileiro? A câmera, aqui, é fixa. Mostra um casal, corta, depois outro, um e outro; não se movimenta livremente enquanto os quatro dialogam, como faz para as cenas com Beto. Apenas na abertura e fechamento da cena o enquadramento inclui os quatro ao mesmo tempo.

Quando o diálogo entre Beto e Renata é retomado, o que havia sido uma sugestão se confirma. Ele, deitado no sofá com a camisa entreaberta e ela, sentada no chão ao seu lado, com a cabeça apoiada no peito do amado, os cabelos jogados sobre o rosto, ao som de um jazz. Conversam sobre a vida, amor, casamento. Sobre o futuro e o presente, sobre as possibilidades - quase nulas - de felicidade e liberdade. Renata tenta convencê-lo de que ele seria feliz a seu lado. Ele, no entanto, não quer se conformar com uma rotina humilde e cheia de trabalho na qual o máximo que se pode sonhar é com os filhos e a vitória do time de futebol - como Vitório e Cida. Acredita que a felicidade seja viver como ele tem vivido, no presente, tentando conseguir o que se quer; para ele, “fossa é uma coisa que não existe”. Resolve partir.

Na casa de Lu, ela, seus pais, os mesmos amigos grã-finos, estão todos melancólicos e sentindo a falta de Rockefeller, até que uma amiga (Marília Pêra) adverte: “ora, esta casa sempre foi alegre, agora não pode ser diferente, vamos dançar”. Janis Joplin embala os amigos que iniciam mais uma festinha, sinalizando que tudo voltará rapidamente à normalidade.

Chegamos à cena final. Beto está andando numa rua. Uma narração com sua voz em *off* lê a carta que havia deixado para a irmã, contando o desfecho de sua “brincadeira” e os próximos planos. A cena vai sendo intercalada com a imagem da “mana”. “O que é que eu vou fazer no Rio? Sei lá, eu vou ver quando chegar lá”. Ao final da carta entra a valsa Danúbio Azul e, agora, não apenas Neide vai aparecendo, como outras mulheres também, as mulheres da vida de Beto. Ele continua andando sozinho na rua com suas lembranças até a imagem ir se distanciando e tornando-se alongada, como se fosse um filme telecinado. FIM<sup>12</sup>.

### Considerações Finais

Sabemos que Beto segue rumo à cidade maravilhosa, que saiu de casa com sua bagagem, porém, não carrega a mala, provavelmente vai também sem o lenço, sem o documento, contra o vento, contra a(s) corrente(s), já num sol - realmente - de quase dezembro e o peito cheio de amores, mas Beto não escolheu nem Lu, nem Cida, nem Renata, como prometido pelas sinopses divulgadas da novela. Tampouco escolheu a loja de sapatos. Recusou os estilos de vida possíveis dentro das restrições impostas pela sociedade em que vivia. Nosso herói não era um herói, é certo. Não tinha qualidades morais e éticas admiráveis, não levantou nenhuma bandeira, não pegou em armas, não quis lutar pelas condições de seu grupo social, não defendeu nenhuma causa que não fosse, exclusivamente, de seu interesse pessoal. Era, isso sim, como afirmam os críticos e as sinopses, um anti-herói. Mas então, como conseguiu cativar a audiência e marcar a carreira do ator Luiz Gustavo? Em que elementos podemos flagrar os motivos de seu estrondoso sucesso? Por que era divertido, alegre, entusiasmado? Por que resgatou o herói antropofágico sem nenhum caráter, aliás, da rapsódia tão querida dos tropicalistas? Por que exemplifica a dialética da malandragem de que fala Antonio Cândido (1970)? Por que enganou os “grã-finos”? Podem ser boas respostas, mas talvez elas não sejam suficientes para dar conta da explicação sobre como e porque a partir desta telenovela se instaura um novo fazer. Talvez haja mais

12 Pedacos de cenas disponíveis na Internet: <<https://www.youtube.com/watch?v=LgP8Q4PoovM>>; <[https://www.youtube.com/watch?v=i6w\\_U3vCT60](https://www.youtube.com/watch?v=i6w_U3vCT60)> Acesso em 08.03.2018.

por trás deste pequeno enigma, “assim como (...) na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado da área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo” (Hollanda, 1982, p. 66).

Pode ser que Beto tenha seguido o mesmo caminho, a mesma atitude política e existencial, e se tornado um dos porta-vozes de uma proposta alternativa que recusa a sujeição, que não segue pelo caminho da pedagogização das massas, que utiliza (...) a “transgressão” enquanto recusa da política tradicional (...). Escolheu a luta individual, o jogo da vida, a liberdade. Talvez, as músicas que o acompanhavam, os enquadramentos, os movimentos de câmera, a caracterização cênica e linguística da personagem possam ser, mais que a demonstração de inovações técnicas, ou tentativas de cópia do que se fazia de novo na época, a chave para compreender o pequeno enigma do sucesso de Beto Rockfeller.

Acreditamos que da mesma maneira que se identifica nesta ficção uma ruptura com relação aos esquemas maniqueístas de construção de personagem e estrutura de roteiro que transformaram decisivamente o gênero no Brasil, deve-se interpretá-la e resumi-la também de modo menos maniqueísta. Ou será que a telenovela conta apenas a história de um rapaz que busca a ascensão social, em que a questão do protagonista era simplesmente o desejo de penetrar nas altas rodas da sociedade?

Dentro dos limites do gênero, teríamos uma história que mostra a trajetória de Beto, um rapaz em perigo com o seu futuro, que tenta viver o presente conturbado, buscando um espaço na sociedade que não seja apenas o da sobrevivência, mas que possa se abrir da forma mais livre possível, ainda que de acordo com uma preocupação egoísta. Era aquele que mostrava “a coragem de querer entrar em todas as estruturas e sair delas”, para usar a expressão do famoso discurso “É proibido proibir”, de Caetano Veloso (apud Oliveira, s/d). Segundo Guerra (1993, p. 71), são considerados heróis todos aqueles que dizem o que o povo gostaria de dizer, mas é proibido. Embora tenha feito a afirmação dedicando-a aos adeptos da cultura de resistência, acreditamos que ela se encaixe bem na situação que estamos estudando.

A telenovela aponta também para uma onda de pessimismo que surgiria em breve. Estamos nos referindo ao cinema, ao Cinema Marginal e, em particular, aos filmes da década de 70 como *Os Condenados* (1975, dir. Zelito Viana, roteiro de Eduardo Coutinho), *Aleluia Gretchen* (1976, dir. Sylvio

Back e fotografia de José Medeiros), *Os Herdeiros* (1970, Dir. e rot. Cacá Diegues), e outros, que fazem a denúncia de que não há espaço possível de liberdade, que todos acabam, cedo ou tarde, corrompidos e envolvidos pelo sistema perverso em vigência na época. Assim, podemos fazer uma outra leitura da telenovela, agora sob o ponto de vista dos intelectuais que estavam fazendo a crítica da sociedade e perguntando quais os tipos de sujeitos que ela estaria produzindo. O ponto de vista do projeto do autor, portanto.

*Beto Rockfeller* sintetiza a sensação pessimista que rondava a época da ditadura, o sentimento que não há saída possível, de que não há lugar para aqueles que não estavam de acordo com as regras ditadas pelo poder estabelecido. Ele ficava entre uma classe trabalhadora alienada de seus direitos e uma elite frívola, banhada por uísque importado, festas, clubes, motos e bens refinados de consumo. A figura de um “malandro esperto” servia mais para denunciar a falta de espaço do que para criticar uma a, ou, i-moralidade. O herói, ainda que anti-herói, de telenovela não poderia pegar em armas, então, entre a luta armada ou o conformismo, Beto preferiu a luta dos interesses individuais a investir na luta exclusiva pela sobrevivência. O que ele deveria buscar, afinal? A história mostra uma sociedade tacanha, que não oferece espaço, senão o da marginalização, para quem não está de acordo com as “regras” do jogo estabelecidas pelo poder hegemônico. E não oferece mesmo, a ausência do *happy end* é mais uma subversão do gênero do que uma punição para o comportamento desviante do personagem. Guerra (1993, p. 71) nos lembra a lição para a década de 70 citando Arrabal: (...) “O caos acabou...!”. O caos dos sonhos dos anos 50/60. Das alianças de classes. De seus reflexos na organização da vida cultural. A lição está aí.”

Em qualquer uma das duas propostas encontramos uma visão de mundo consoante com as críticas realizadas pela contracultura. Segundo Ortiz (1989, p.79), “há um traço comum neste bloco de novelas que acabamos de considerar (*Beto* estava entre elas). Elas são escritas por indivíduos que possuem uma referência cultural mais “erudita”. E como resultado, além de deixar marcas da contracultura, conseguiram, no mínimo, transformar o modo de fazer telenovela no Brasil”.

Pode parecer um pouco contraditório falar da presença de valores da contracultura no produto telenovela, visto que ele vai servir também à nova onda popular-nacional da década de 70. Este tipo de ficção será uma das imagens mais fortes e consistentes para se mostrar um país em segurança e desenvolvimento. Ela irá, via de regra, veicular uma identidade nacional a serviço da manutenção do

poder e ideologia hegemônicos.

A telenovela, pelo menos até pouco tempo, estava rotulada como um produto alienante, um instrumento ideológico, e, na verdade, ainda hoje é assim considerada por alguns segmentos da nossa sociedade, sobretudo porque seu desempenho e história de sucesso estão fortemente associados à história da Rede Globo, que foi a emissora a estabelecer o famoso Padrão Globo de Qualidade, mas também a ser percebida como grande apoio e braço de força da ditadura militar. Sem dúvida que ela dominou o mercado, produziu o maior número de grandes sucessos campeões de audiência de telenovelas, mas sem dúvida também que produções de outras emissoras foram tão importantes para a história da telenovela quanto às produzidas pela Globo. Lembramos, por exemplo, de *Os Imigrantes* (Benedito Ruy Barbosa, Renata Pallottini e Wilson Aguiar Filho, 1981), *Dona Beija* (Wilson Aguiar Filho, 1986), *Pantanal* (Benedito Ruy Barbosa, 1990) e *Xica da Silva* (Adamo Rangel, 1996) da extinta Rede Manchete, e, mais recentemente, no contexto de novas produções concorrentes da Globo, as novelas da Record, Bandeirantes e SBT, além das já mencionadas antigas TV Tupi, de *Beto Rockfeller*, e TV Excelsior, pioneira na produção do gênero.

Em fins da década de 70, a emissora de Roberto Marinho passou a liderar os índices de audiência. Reinou sozinha por mais de duas décadas, e, mesmo hoje, com o aumento da concorrência, não apenas pelas telenovelas de outras emissoras, como também pela massificação da TV paga no país, e demais plataformas, os índices de audiência divulgados mostram que a Globo perdeu alguns pontos de audiência, mas ainda mantém a liderança de suas telenovelas e o lugar de referência em linguagem televisiva. A história da telenovela se confunde com a própria história da expansão da Rede Globo e seu progressivo domínio e especialização na produção de telenovelas, sendo ao mesmo tempo fruto de nosso complexo contexto sociocultural e fomento para muitas das questões importantes de nosso país, chegando mesmo a participar dos diálogos e consensos sociais que definem rumos para a nossa esfera pública e vida social.

O Padrão Globo de Qualidade para teledramaturgia foi tão exitoso porque não se restringiu aos aspectos técnicos: para se expandir e fortalecer-se como agente cultural, abrigou intelectuais e artistas dos movimentos estéticos e culturais pulsantes na época, que foram violentamente reprimidos e desarticulados pela censura, e contribuíram para que a televisão brasileira, sobretudo a dramaturgia, ganhasse mais prestígio e adesão de um público que se importa com a reflexão sobre a realidade; para

que a televisão não fosse dominada exclusivamente pelos produtos de baixa qualidade intelectual e artística. Alguns pesquisadores consideram, inclusive, que há diretores e roteiristas, de telenovela e cinema, como Guel Arraes, Walter Salles Jr., Luiz Fernando Carvalho, e outros, que sejam herdeiros da tradição do teleteatro (Brandão, 2009), ou pelo menos ainda dialogam com ela. Entretanto, as pressões de uma forte indústria cultural e a política de fortalecer o conceito de merchandising social só contribuem para a imagem da emissora e pouco credita à história da telenovela no Brasil e seus criadores (Motter e Jakubaszko, 2006). O Padrão Globo de Qualidade para teledramaturgia apoiou-se nas inovações do gênero operadas em 1968, fez o gênero avançar sua dimensão social, mas também acabou por inibir grandes transformações que estavam por vir. De acordo com Lima Duarte,

E o que mudou na teledramaturgia? Entrou muito dinheiro. Acho que a Globo está se permitindo um mínimo de experimento nesses *Casos e Acasos* e tal. Mas experimenta muito na forma: câmera alta, câmera baixa... A história continua a mesma. Está faltando um novo ruído na teledramaturgia? É, precisaria. Mas na Globo é impossível. Lá tem que jogar no certo. São milhões de dólares... Antigamente não era tão caro, estava tudo em crise, a gente fazia o que queria. Hoje envolve milhões de espectadores, exportam para vários países. Você tem que ir no certo, não pode experimentar. E sem experimentar, não dá para fazer *Beto*. Experimentar significa acertar ou errar. (Dauroiz, 2008)

O ano de 68 mudou o curso da história da telenovela no Brasil quando ativou os potenciais de documento de época, espaço, público, de discussão de temas sociais relevantes e lugar simbólico de memória coletiva (Motter, 2000-2001). Com o presente estudo, pretendeu-se compreender mais um aspecto desta distinção que se faz ao modo brasileiro de produzir o folhetim eletrônico. Ao observar o desenvolvimento do gênero de forma articulada ao contexto sociocultural e político da época, revela-se o êxito dos diferenciais que o diálogo com o teatro e o cinema da contracultura trouxe para a telenovela. Mas nem tanto. O *merchandising* social só faz manter sob controle a dimensão pedagógica da telenovela para que ela se mantenha na zona de fronteira entre um produto de qualidade e um produto alienante. *Beto Rockfeller*, que estreou um mês após o AI-5, conseguiu uma brecha que mudou o discurso da teledramaturgia no Brasil: é ainda um modelo não superado. Ao final da segunda década do século XXI, ainda ressoam os anseios da contracultura? Não sei se a história se repete como farsa, mas ao que parece o ano de 1968 ainda está na crista da onda.

## Referências bibliográficas

- ALENCAR, M. *A Hollywood Brasileira*. Panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro - o teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora/MG: Ed. UFJF/Panorama. 2005
- BRANDÃO, Cristina. Herdeiros do teleteatro – novos rumos na teledramaturgia. *Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia – mídia alternativa e alternativas midiáticas*. 19 a 21 de agosto de 2009, Fortaleza-CE. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Herdeiros%20do%20teleteatro%202013%20novos%20rumos%20na%20teledramaturgia.pdf>> Acesso em: 09.03.2018.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef (1987). *A telenovela*. 2. ed. Editora Ática, 1987.
- CÂNDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.08, São Paulo: IEB-USP, 1970.
- DAUROIZ, Alline. 'Beto Rockfeller foi um ruído na teledramaturgia'. Diretor do improviso, Lima Duarte ajudou a lapidar as experimentações da trama. *O Estado de S. Paulo*, 16 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,beto-rockfeller-foi-um-ruído-na-teledramaturgia,278466>> Acesso em 09.03.2018.
- FERNANDES, I. *Memória da Telenovela Brasileira*. SP: Brasiliense, 1997.
- GUERRA, M.A. *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena (década de 70)*. São Paulo: Annablume, 1993.
- HAMBURGER, E. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: Lilia Moritz Schwarcz (org.), NOVAES, Fernando (coord.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- HAMBURGER, Ester. Beto Rockfeller. A motocicleta e o engov. *Significação Revista de Cultura Audiovisual*, v. 14, n. 41. São Paulo: Eca-Usp, 2014.

HOLLANDA, H.B. de, GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JAKUBASZKO, Daniela. Beto Rockfeller: marcas da contracultura na telenovela brasileira. *Intercom, Anais 2002*. Disponível em: <[http://intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002\\_Anais/2002\\_NP14JAKUBASZKO.pdf](http://intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP14JAKUBASZKO.pdf)> Acesso em 10.03.2018.

JAKUBASZKO, Daniela. Levantamento da Presença de Temas de Importância Social nas Telenovelas Brasileiras. *Intercom, Anais 2008*. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0925-1.pdf> > Acesso em 10.03.2018.

MOTTER, M.L. Ficção e Realidade - Telenovela: um fazer brasileiro. *Ética & Comunicação - FIAM*, São Paulo, n.2, ago/dez. 2000.

MOTTER, L.M. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. *Revista USP*, n. 48, São Paulo: USP, CCS, dez., jan., fev. 2000-2001.

MOTTER, L.M. e JAKUBASZKO, Daniela. Os limites do merchandising social na telenovela brasileira. *Intercom, Anais, 2006*. Ver: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0258-1.pdf>

MOTTER, L.M. e JAKUBASZKO, Daniela. Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas. *Revista Comunicação & Educação*– Ano XII – N.1 – jan./abr. 2007. p. 55-64.

MOYA, Álvaro de. *Gloria in Excelsior. Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. São Paulo: Coleção Aplauso - Imprensa Oficial, 2010.

NEMI, João e JAKUBASZKO, Daniela. A ficção televisiva e o galã de novela em zona de fronteira entre o machismo e o feminismo: um estudo de caso do galã José Mayer. *Revista Comunicação & Inovação*, v. 18, n. 38 (122-140) set-dez 2017. São Caetano do Sul-SP: PPGCOM/USCS.

OLIVEIRA, Ana de. Tropicália. *Identifisignificados*. s/d. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>> Acesso em 09.03.2018.

ORTIZ, R.; BORELLI, S.H.S.; RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, R. (1998). *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PECEGUEIRO, Alberto (coord.). *Melhores momentos: a telenovela brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e

Editora S/A, 1980.

PINTO, V.B.N. História e imagem, metamorfoses. *Revista Comunicação & Educação*, n. 10, CCA/ECA/USP/Moderna, setembro/dezembro, 1997 (p. 15-23).

SACONI, Rosi. Fogo destrói o Canal 9. Incêndio transmitido ao vivo apressou o fim da Excelsior. Há 40 anos. *O Estado de S. Paulo*, 17 de julho de 2010. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,fogo-destrui-o-canal-9-imp-,582473>> Acesso em 09.03.2018.

SACRAMENTO, Igor. *Dias Gomes: um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.