



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

## ***Beto Rockefeller: marcas da contracultura na telenovela brasileira***<sup>1</sup>

Daniela Jakubaszko  
e-mail: ocadani@yahoo.com

Bacharel em Linguística e Português pela FFLCH/USP  
Mestranda em Comunicação e Ficção Televisiva pela ECA/USP/

Os meios de comunicação, dos quais destaca-se aqui a televisão, são mediadores fundamentais entre o homem, seu cotidiano e um universo que vem ampliando mais e mais seus limites e fronteiras. Através deles sabe-se não só os fatos e acontecimentos mais importantes de cada dia nas ruas, cidades, países, no planeta, espaço sideral; ou as últimas descobertas da medicina, das ciências naturais, tecnológicas; ou as glórias e desgraças de pessoas e personalidades; mas, sobretudo, tem-se neles um apoio, um lugar onde se pode achar referências, onde se aprimora conhecimentos, inclusive os de ordem prática, por exemplo: como falar a “nossa língua”, o que e como cozinhar, o que e como vestir, onde ir, que música ouvir, que esporte gostar e praticar, o que pensar, como pensar, no que trabalhar, como e quando se divertir, enfim, como compreender, agir e fazer no e o mundo: viver. Não há como negar a importância da televisão, os modelos que ela oferece, o conhecimento que ela produz e a atualização sobre os acontecimentos do mundo que ela promove. Não se pode deixar de perceber os meios como um dos mais importantes traços constitutivos da cultura, da sociedade, do indivíduo, de suas respectivas histórias e memórias.

As redes de TV comerciais são as que atingem o maior público num país como o Brasil, onde a desigualdade econômica priva a expressiva maioria populacional de outras opções, como as TVs por assinatura. Regidas pela lógica do modo capitalista de produção, as redes comerciais, verdadeiros conglomerados de comunicação, buscam o lucro como objetivo, sem maiores compromissos com a promoção de valores sociais, artísticos ou culturais. Seus produtos, oferecidos com os recursos da persuasão, visam predominantemente às vendas, à audiência e à manipulação ideológica.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Neste contexto, estudar os mundos que constróem, inclusive os ficcionais, vem sendo um grande desafio para a pesquisa acadêmica de comunicação de massa. Consideramos que os produtos veiculados pela televisão não são inocentes e, como toda linguagem, carrega marcas do seu sujeito enunciator: a subjetividade é inerente aos discursos e sem sujeito não há linguagem. Tais pressupostos levam a uma natural desconfiança com relação à linguagem do outro, particularmente quando ela é produzida como ficção para ser veiculada pela TV, inserida num contexto específico da grade de programação de uma determinada emissora que, por sua vez, está com os olhos voltados para a audiência, que traz o anunciante, gera lucros para as partes envolvidas e acaba resultando em prestígio para a emissora e para os criadores. Entretanto, os estudos que vêm sendo produzidos sobre a telenovela não procuram afirmar o caráter menor e/ou alienante que este tipo de ficção possa assumir mas, independentemente dos interesses que atuam neste cenário, a telenovela, assim como qualquer discurso, como qualquer enunciação, servirá como objeto de estudo posto que carrega as marcas ideológicas dos grupos enunciadores, refletindo e refratando o contexto social ao qual estiver inserido. Nas palavras de M. Bakhtin<sup>2</sup>:

*Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (...) constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado.*

Ou, como Motter<sup>3</sup> recomenda, devemos encarar a telenovela como

*(...) mais um discurso inserido nos múltiplos discursos da vida cotidiana, tendo que entender o que são esses discursos, como se determinam, como se entrelaçam e, o que é mais importante, como devem ser distinguidos em vista de sua mútua influência relativa, cuja descrição e análise exige tanto atenção teórica como empírica.*

---

<sup>2</sup> BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992. p. 123.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

A telenovela brasileira, há anos, atinge os maiores índices de audiência<sup>4</sup>, ocupa lugar de destaque na programação e na produção televisiva, movimenta grandes cifras no mercado nacional e *interage diretamente com o cotidiano do cidadão brasileiro* (a expressão é de Motter); cresceu, de acordo com Hamburger<sup>5</sup>,

*(...) em consonância com outros processos estruturais de mudanças ocorridos no período e abordados em outros capítulos deste volume - 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.*

Um bom exemplo desta situação pode ser conferido num artigo recente de Motter<sup>6</sup> que procura, através de um estudo em caráter sincrônico da telenovela *Laços de Família*<sup>7</sup>,

*(...) discutir o caráter de documento histórico que ela assume ao falar do presente (...) (e) compreender a telenovela como lugar simbólico da memória coletiva, (...) visto cristalizarem-se nela as práticas que não adquiriram formas acabadas e, portanto, força de regra ou norma para todo o conjunto social.*

---

<sup>3</sup> MOTTER, M.L. *Ficção e Realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Tese de Livre-Docência, São Paulo: ECA / USP, 1999. p. 21.

<sup>4</sup> sobre este assunto ver ORTIZ, R. BORELLI, S.H.S. RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 55 a 108.

<sup>5</sup> HAMBURGER, E. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. *in: História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4 organizado por Lília Moritz Schwarcz, da coleção dirigida por Fernando A. Novaes. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 469.

<sup>6</sup> MOTTER, L.M. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. SP, 2000. *Revista USP*, n. 48, São Paulo: USP, CCS, dez., jan., fev. 2000-2001. p. 74-87.

<sup>7</sup> *Laços de Família* de Manoel Carlos, foi exibida de 05/06/2000 a 03/02/2001, no horário nobre da Rede Globo.



Tomando como apoio as reflexões propostas pela *Nova História* e os estudos sobre memória coletiva de Halbwachs, a autora investigou na telenovela e na realidade, as marcas do presente que ela apresenta a fim de afirmar seu potencial como documento histórico, bem como os vínculos que forma com as forças sociais emergentes e com os novos hábitos localizando-a como lugar de memória posto que registra as preocupações e os valores circundantes no horizonte social de um dado período. Quando a telenovela ainda estava no ar (nov /2000) a autora observou a constituição do universo familiar ficcional, a relação entre seus integrantes; as atividades econômicas e profissionais das personagens bem como alguns temas de relevância social que se fizeram presentes na telenovela como a impotência, a violência urbana, o alcoolismo e outros. Fazendo os paralelos com a realidade atual, demonstrou como a telenovela está marcada pelo presente e como se apresentam hábitos e comportamentos que ainda não estão claramente difundidos na sociedade e seu cotidiano. Além disso, confirma o que já havia sido demonstrado (em trabalhos anteriores) com relação ao potencial que as telenovelas têm de gerar pauta para a mídia, alimentando discussões e, às vezes, polêmicas, sobre assuntos relevantes do ponto de vista sociocultural.

Hamburger<sup>8</sup> 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.*

Podemos perceber a força e a importância deste gênero dentro da sociedade brasileira. Mas para chegar a essa condição teve de romper com algumas das principais características da velha estrutura do folhetim, e é importante lembrar que, no Brasil, isso

---

<sup>8</sup> HAMBURGER, E. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. p. 468.



acontece de maneira tão singular que os pesquisadores<sup>9</sup> que se dedicam ao estudo do gênero consideram a *Telenovela Brasileira* como um formato diferenciado dentro do contexto geral em que se produz este tipo de ficção televisiva seriada, pois há uma série de aspectos peculiares que a constitui, por exemplo: o cuidado e a sofisticação nos detalhes da sua produção; a identificação e interação profundas que mantém com o cotidiano da sociedade brasileira<sup>10</sup>; tornou-se desde cedo um produto de exportação para diversos países, representando a cultura brasileira de épocas diferentes; entre outros. Também não podemos nos esquecer de que, no processo de consolidação do gênero, principalmente durante a censura do período militar, 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 telenovela uma saída possível para continuar trabalhando, criando e sobrevivendo.

Se consideramos a telenovela como um gênero que tem raízes na cultura popular, portanto localizada no domínio do “senso comum” e lembrarmos de Gramsci<sup>11</sup> que afirma que a cultura se transforma a partir da interação entre a visão científica (artística/erudita) com a do senso comum, quando uma incorpora elementos da outra, podemos colocar aqui uma hipótese, que poderia ser verificada num trabalho científico, de que a arte e os valores da contracultura sejam uma das mais fortes variáveis na transformação do gênero telenovela no Brasil, que teria contribuído grandemente para a constituição de seu formato atual diferenciado, que lhe garante destaque como um produto de indiscutível qualidade, com potenciais de documento de época, espaço público de discussão de temas sociais relevantes e lugar simbólico de memória coletiva.

Não queremos incorrer no erro de afirmar que o sucesso da telenovela brasileira se dá apenas como uma das conseqüências do estilhaçamento da atividade cultural brasileira ocorrido durante o regime militar. Sem a intenção de gerar polêmicas a respeito, pretendemos neste momento, levantar apenas alguns indícios em direção à

---

<sup>9</sup> Por exemplo, as obras FADUL, A. *Telenovela e Família no Brasil* ORTIZ, R. BORELLI, S.H.S. RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. e MOTTER que, inclusive, dedicou um artigo inteiro a esta questão: MOTTER, M.L. *Ficção e Realidade - Telenovela: um fazer brasileiro*. Ética & Comunicação - FIAM, São Paulo, n.2, ago/dez. 2000.

<sup>10</sup> Segundo MOTTER, M.L. *Ficção e Realidade - Telenovela: um fazer brasileiro*., a telenovela brasileira transcende o gênero melodramático predominante nas produções, por exemplo, de outros países da América Latina que costumam reduzir-se a meras produções industriais.

<sup>11</sup> GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. RJ: ed. Civilização Brasileira, 1966.



confirmação da hipótese esboçada acima, lançar alguma luz para compreender mais um aspecto desta distinção que se faz ao modo brasileiro de produzir o folhetim eletrônico. Queremos apenas flagrar, na telenovela, marcas da contracultura e tentar perceber a sua importância para a transformação do gênero. Para tanto, teremos de recuar um pouco no tempo.

Se olharmos para a telenovela no ano-marco de 68, que dispensa, por ora, maiores comentários, encontraremos a veiculação de *Beto Rockfeller*<sup>12</sup>. É exatamente a partir desta ficção que, segundo os pesquisadores do gênero, se inicia a fase da “telenovela brasileira”. Será mera coincidência ou a conjuntura cultural “alternativa” do momento teria encontrado algumas *brechas* no meio mais estratégico do regime militar?

Há, na verdade, muitos elementos em *Beto Rockfeller* que se poderia interpretar, tanto como marcas de época, como infiltrações da visão de mundo da contracultura dentro da *ideologia oficial* (expressão de Bakhtin), comumente expressada pelas telenovelas do período militar. 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 Rockfeller* 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, os vampiros, os ciganos e o foco exclusivo ao fio melodramático que acompanha a trajetória de luta de um casal que, apenas no último capítulo, receberá a sentença de “felizes para sempre”. Esta novidade rompe com a construção maniqueísta das personagens e situações, bem como com o modelo de telenovela que se fazia na época, totalmente colado ao melodrama. A direção de Lima Duarte inova com os cortes de edição, com a câmera livre, acompanhando a movimentação, mais espontânea, dos atores; com a maior exploração das cenas externas, assim como se fazia no *Cinema Novo*. Claro que precisamos levar em conta os limites do gênero, tanto pelas suas origens no melodrama, no folhetim e na radionovela, quanto pela sua função comercial, e não tentar exigir uma proposta estética e um resultado artístico à altura do cinema ou do teatro. 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 novo formato ao gênero e trazê-lo, definitivamente, para uma construção intrinsecamente ligada e relacionada ao cotidiano do seu telespectador.

Acreditamos que tal transformação não teria sido possível se não houvesse o histórico e a conjuntura cultural do pré-68, a bossa nova, o Teatro de Arena, o CPC, o Teatro Opinião, os resgates do modernismo de 22, os *Happenings* das artes plásticas, o Cinema Novo, o Teatro Oficina, a Tropicália de Oiticica e de Caetano, Gil, Mutantes, e outros.

E já que as imagens e representações artísticas estão inseridas e, de uma certa forma são “produtos”, ou “respostas”, de um contexto socioeconômico-cultural de uma determinada época, pode-se captar nelas as transformações do homem, de sua história, de seu cotidiano e da visão que o homem constrói sobre si mesmo.

*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 idéias, um surto de novas posições, que refazem a imagem que ele faz de si próprio.*

É o que afirma Noya Pinto<sup>13</sup> na pesquisa que realizou, onde percorreu os grandes períodos históricos e artísticos, observando as rupturas e as metamorfoses pelas quais sofreu a história e as visões que o homem tem de si mesmo, através das imagens que produz. Percebendo, assim como Le Febvre, 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*<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Novela de Bráulio Pedroso, veiculada pela TV Tupi, no horário das 20h, de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969.

<sup>13</sup> PINTO, V.B.N. História e imagem, metamorfoses. Revista *Comunicação & Educação* n. 10, CCA/ECA/USP/ Moderna, setembro/dezembro, 1997 (p. 15-23). p.13.

<sup>14</sup> PINTO, V.B.N. História e imagem, metamorfoses. p. 21.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Encontramos em Ortiz<sup>15</sup> 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 cacos 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.*

Dessa maneira, assistimos a cinco capítulos<sup>16</sup> de *Beto Rockfeller* e algumas cenas merecem alguns comentários. Escolhemos algumas que, de alguma maneira, registram o momento servindo como documento de época, e outras que demonstram uma influência não só da proposta estética da arte da contracultura, mas que também divulgam valores consoantes com ela. Mas antes, vamos ao resumo comumente apresentado da telenovela.

Para a revista *Contigo*,

*A história era do vendedor de uma loja de sapatos, Beto, que adota o sobrenome do milionário americano para freqüentar 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.*

Para Fernandes<sup>17</sup>:

---

<sup>15</sup> ORTIZ, R. BORELLI, S.H.S. RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 80.

<sup>16</sup> Sendo um deles o último (30/11/69) e os outros não pudemos saber a data.





INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

*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.*

Ainda antes de passar às cenas escolhidas, gostaríamos de relatar outras duas cenas, que não foram gravadas porque não continham nenhuma novidade em termos de imagem, mas que nos diálogos evidenciam-se hábitos e costumes da época. Numa delas, Beto conversa com sua irmã Neide (Irene Ravache) que está triste porque terminara o namoro. Para ajudá-la e deixá-la mais alegre, mais animada, 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 Quant e ao ator Belmondo. Numa outra cena, os pais de Lu, Maetê (Maria Della Costa) e Otávio (Walter Foster), tomavam uísque *Chivas Regal*, 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 freqüentado pela classe média alta da época, e o uso de calmantes.

Agora sim, vamos às cenas escolhidas. A primeira a ser comentada diz respeito a um pesadelo do protagonista. Beto encontrava-se numa situação angustiante. Havia aceito um desafio: deveria participar de um racha de motocicleta cujo prêmio era o de

---

<sup>17</sup> FERNANDES, I. *Memória da Telenovela Brasileira*. SP: Brasiliense, 1997. p.116.



cinco milhões. Quanta que ele nem poderia pensar em pagar, caso perdesse. 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. Sequência que se utiliza dos simbolismos do universo onírico e que parece aproveitar o clima surreal dos filmes de Buñuel. 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. No final do sonho, no quarto de Beto vemos o pôster de Marlon Brandon, posando numa moto, provavelmente 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 segunda cena mostra 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. Ele inventa uma brincadeira onde simula um duelo com a namorada, porém, em lugar do disparo da arma, forjada pela mão, dá um beijo na garota. Os dois sobem para a varanda, lá já estava Renata e depois chega mais um amigo. Na conversa, Beto inventa um lugar que quer construir no terreno do pai localizado no bairro do Morumbi (SP), diz que vai ligar para Oscar Niemeyer. Renata faz uma comparação entre os ousados planos do suposto milionário com sua situação financeira; ela teria ido naquele dia comprar sapatos na popular 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. Quando percebem que há silêncio na sala, resolvem voltar para lá a fim de ver o que faziam os amigos, ao descerem as escadas, vemos que os casaizinhos estão imitando a brincadeira *western* de Beto. Um deles enuncia qualquer censura sobre a cena e um dos colegas responde “nesta casa é proibido proibir”, neste momento, a câmera gira rapidamente, passando a focar uma outra residência, onde a moradora está escutando Caetano “é proibido proibir”. 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 clara homenagem ao compositor que, provavelmente, há poucos dias, recebera vaias do público que assistia ao festival da Record. Aqui, esta telenovela assume seu papel de documento de época e registra o contexto do momento.

No último capítulo podemos perceber outras marcas da época e algumas inovações do estilo, além das já mencionadas. Mas antes é preciso resumi-lo. Beto é chamado pelo pai de Lu, que já havia descoberto sua origem, para assinar o acordo de separação de bens. Não tentaria impedir o casamento pois sabia que a filha seria capaz de fugir com o noivo se preciso fosse, assim, encontrou esta solução para impedir o “golpe do baú”. Após a conversa tensa, porém “civilizada”, 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. Começando a chorar, a moça pergunta se ele está magoado, se não quer casar porque seus pais o ofenderam - o que ele nega - depois, ela tenta seduzi-lo de outra maneira, dizendo que arranjaría dinheiro, que tudo o que é dela seria dele também, neste momento ele 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 herói pensava em ir para o Rio de Janeiro.

Enquanto isso, no núcleo da classe média baixa, Cida - 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.

Terceira cena. 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 assume o olhar de alguém que vê os papéis rasgados no chão, a cortina, o abajur, a mala aberta em cima do sofá, 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 em *Terra em Transe*, mas podemos perceber a aproximação. Então a



mão mexe nos papéis do chão, na mala, nas roupas e pega um vidro de perfume. Neste momento a câmera se afasta e podemos ver quem era, Regina, 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 uma Coca-cola. 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 Bem! Esse cara acerta todas, é Patropi, é Domingas, é Teresa, é o diabo!”. Volta para a sala, mas 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 foi comprar sapatos na 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”. Fala um tanto quanto explícita aos acontecimentos políticos da época, Caetano diria que *é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte* e, enquanto ele *toma um Coca-cola, ela pensa em casamento* : “Beto, pára com isso, eu vim aqui prá 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 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, 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 idéias que se quer passar através delas.

Agora a cena volta para o outro núcleo, o de Cida e Vitória. 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 - como faz para as cenas com Beto - enquanto os quatro dialogam. Apenas na abertura e fechamento da cena o enquadramento inclui os quatro ao mesmo tempo.

Quando retoma o diálogo entre Beto e Renata, 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. Regina 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 onde o máximo que se pode sonhar é com os filhos e a vitória do time de futebol para o qual se torce - como Vitória 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 Rockfeller, até que (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.

Chegamos à cena final. Beto está andando numa rua. Uma narração com sua voz 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”. 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. Entendemos que é a memória da personagem, que continua andando até a imagem ir sendo destorcida e tornando-se alongada, como se fosse um filme telecinado. FIM.



## 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. Tão pouco 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? Onde podemos flagrar os motivos de seu estrondoso sucesso? Por que era divertido, alegre, entusiasmado? Por que resgatou o herói sem nenhum caráter, aliás, da rapsódia tão querida dos tropicalistas? Por que exemplifica a dialética da malandragem de que fala Antonio Candido? 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 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(...)<sup>18</sup>,*

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 do “povo”, que utiliza (...) a

---

<sup>18</sup> HOLLANDA, H.B. de, GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 66.



“*transgressão*” enquanto *recusa da política tradicional (...)*<sup>19</sup>. 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 lingüística 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. Se lembrarmos do descaso com que este tipo de ficção seriada era tratada, tanto por parte de muitos profissionais quanto pela censura militar, podemos dizer que surgiram algumas *brechas* e a telenovela pôde atingir determinadas finalidades - de comunicação, por exemplo.

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, onde 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* (a expressão é de Caetano Veloso). Segundo Guerra, *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*, *Aleluia Gretchen*, *Os Herdeiros*, 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, poderíamos fazer uma outra leitura da telenovela, se antes a fizemos sob

---

<sup>19</sup> HOLLANDA, H.B. de, GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. p. 67.



o ponto de vista do telespectador<sup>20</sup>, agora poderíamos tentar esboçar uma interpretação 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. Afinal, podemos interpretar, também, que o núcleo “pobre” era a expressão da alienação, o dos ricos a da futilidade e Beto a de um sujeito “bacana”, mas desencontrado, que se entrega à mentira, ao egoísmo, e cujas buscas limitam-se à conquista da fama, dinheiro e posição social.

Guerra<sup>21</sup> nos lembra a lição para a década de 70 através de 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.*

Nesse caso, a sinopse também seria outra, a de uma história que 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.

Em qualquer uma das duas propostas encontramos uma visão de mundo que rejeita aquela que prega a segurança, o desenvolvimento, a manutenção do *status quo*, ainda que, por ora, não se possa fugir dele. Encontramos uma visão de mundo consoante com as críticas realizadas pela contracultura.

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 da ideologia hegemônicas. Entretanto, lembramos mais uma vez, não podemos nos esquecer dos profissionais que estavam envolvidos em sua concretização e de que há sempre algumas *brechas* pelas quais se manifestam o subversivo. No teatro e na música, a metáfora era uma alternativa. Na televisão, para alguns profissionais que conseguiram, a telenovela pôde, também, mandar alguns recados.

É interessante notar que, de acordo com Marín-Barbero, o *melodrama* é um espetáculo popular que surge em fins do século XVII, quando, na França e Inglaterra,

---

<sup>20</sup> Sobre a metodologia estamos nos apoiando em MOTTER, M.L. *O Estudo da Telenovela: um percurso metodológico*. (no prelo).





são proibidos os espetáculos teatrais populares nas cidades. *Os teatros oficiais são reservados às classes altas, e o que é permitido ao povo são “representações sem diálogos”, nem faladas, nem sequer cantadas, e isso sob o pretexto de que “o verdadeiro teatro não seja corrompido”*<sup>22</sup>.

Assim, sem poder utilizar a palavra, a expressão verbal, as camadas populares tiveram que se aproximar da mímica e da pantomima, ao mesmo tempo em que criavam uma estrutura narrativa que pudesse ser compreendida sem o uso do discurso verbal. E, claro, que pudesse também, ridicularizar a nobreza. Na TV, o melodrama pôde ser usado para não deixar que algumas vozes fossem totalmente abafadas, porém agora, não mais a da classe popular. Segundo Ortiz<sup>23</sup>, *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.

Haveria muito ainda a ser comentado, sobre o contexto da época, sobre as cenas escolhidas e sobre aquelas que não fizeram parte desta pequena amostra. Outros aspectos também poderiam ser considerados como a audiência, o público da telenovela, as telenovelas seguintes. Diversas relações poderiam ter sido aprofundadas e novas poderiam ser traçadas, entretanto, para os limites deste trabalho, esperamos ter atingido o objetivo a que nos propomos, o de mostrar como a telenovela documentou a época, evidenciou metamorfoses e rupturas, e de como as inovações surgidas no período da contracultura possam ter influenciado o gênero no Brasil.

### Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.  
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.  
GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. RJ: ed. Civilização Brasileira, 1966.  
HAMBURGER, E. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. in: *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4 organizado por Lilia Moritz Schwarcz, da coleção dirigida por Fernando A. Novaes. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

---

<sup>21</sup> Arrabal, José *apud* GUERRA, M.A. *Carlos Queiroz Telles: história e Dramaturgia em cena (década de 70)*. São Paulo: Annablume, 1993. p. 71.

<sup>22</sup> MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. RJ: Editora da UFRJ, 1997. p. 158.

<sup>23</sup> ORTIZ, R. BORELLI, S.H.S. RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. p.79.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

- HOLLANDA, H.B. de, GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. RJ: Editora da UFRJ, 1997.
- MOTTER, M.L. *Ficção e Realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Tese de Livre-Docência, São Paulo: ECA/USP, 1999.
- 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, M.L. Ficção e Realidade - Telenovela: um fazer brasileiro. *Ética & Comunicação - FIAM*, São Paulo, n.2, ago/dez. 2000.
- ORTIZ, R. BORELLI, S.H.S. RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PINTO, V.B.N. História e imagem, metamorfoses. *Revista Comunicação & Educação*, n. 10, CCA/ECA/USP/ Moderna, setembro/dezembro, 1997 (p. 15-23).