

A Metrópole do Desejo: *Beto Rockefeller* e os quereres da São Paulo nos fins dos anos 1960

João Marcos Copertino⁴⁶

Resumo: A história acaba com o anti-herói dizendo para a mocinha que não a ama e decide abandonar a cidade. Desculpe o *spoiler*, mas é assim que acabou a trama de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedroso que conquistou o país no fim da década de 1960. Este fim inusitado mostra como *Beto Rockefeller* tinha um argumento singular: o *bicão*, Alberto de Souza, dizia ser um sobrinho distante do magnata americano David Rockefeller, para assim ingressar na alta sociedade paulistana. A trama fez história inovando na forma de condução de diálogos, tempo cênico e cinematografia na telenovela brasileira. o que pretendo neste ensaio é debater como a vida urbana em *Beto* representa um desejo de construção identitária distinto da realidade histórica paulistana. Além disso, existe uma ambígua crítica à própria lógica de integração social por meio do consumo que se instaurou nos anos posteriores nas telenovelas brasileiras.

Palavra-chave: telenovela; Beto Rockefeller; metrópole; malandros

Panorama da Telenovela antes de *Beto*

Ao menos no que tange à telenovela brasileira, a ideia de uma retratação mimética da cidade contemporânea não veio logo no princípio da introdução do gênero no Brasil. A telenovela nas décadas de 1950 e 1960 tinha muito mais a ver com a radionovela melodramática cubana do que com o teatro modernista, e muitíssimas vezes tinha a sua narrativa localizada num passado histórico europeu (Hamburger, 1998; Jakubaszko, 2018). Não que o passado não diga muito sobre o presente, ; o primeiro *novelão* a arrastar multidões em toda a América Latina, *El Derecho de Nacer* (1951), devia muito de seu apelo à temática sobre as desigualdades sociorraciais, ainda que se persistisse a reprodução de lógicas colonialistas (Rincón, 2017). A novela contava sobre um romance proibido entre um menino que deveria ter sido abortado, mas foi salvo e criado por sua babá negra e

46 Contato: jmcpertinopereira@g.harvard.edu

uma jovem rica da Havana do século XIX. O mesmo argumento de *O Direito* foi feito em diversos países do mundo hispânico. Quando chegou ao Brasil a protagonista, Isaura Bruno, foi aplaudida por uma multidão no Maracanã na exibição de seu último episódio (Araújo, 2000; Maziotti, 1996). A adaptação de romances populares do século XIX, como *Os três mosqueteiros* ou *A cabana do Pai Tomás* se tornou a norma na primeira década da ficção televisiva. As questões relativas ao ambiente urbano, ainda que presentes de maneira implícita, eram pouco relevantes.

É somente com o desgaste do esquema melodramático cubano que novas propostas de abordagem da telenovela se fizeram necessárias. Já em 1967 começavam a surgir indícios de que, ao menos nas maiores praças brasileiras, o melodrama importado não estava surtindo os resultados desejados. A escritora cubana Glória Magadan, chefe do núcleo de teledramaturgia da Rede Globo, demitiu Emiliano Queiroz da redação de *Anastácia, uma mulher sem destino*, sendo substituído pela então novata Janete Clair (Ferreira, 2003). A solução para salvar a trama foi das mais absurdamente plausíveis: Clair escreveu um terremoto que matou quase todo elenco e continuou a trama vinte anos depois. Solução absurda, mas eficiente, pois assim a trama viu uma melhora nos índices de audiência. Todavia, a crise do folhetim eletrônico estava à porta, e não seria a Globo a emissora que iria solucioná-la, mas sim a paulistana Rede Tupi..

Sob sugestão de Cacilda Becker, a direção da Tupi decidiu fazer uma telenovela que interagisse muito mais com o teatro contemporâneo, mas mantendo os níveis de investimento anteriores (Jakubaszko, 2018). A solução tinha precedentes na televisão latino-americana, como a própria transmissão do teleteatro (Barbero & Rey, 1999,); contudo, no caso da Tupi, isso implicava numa nova forma de ver a audiência. Enquanto as telenovelas tinham sua origem na radionovela e nas *Soap Operas*⁴⁷, o teleteatro não tinha suas intenções comerciais explicitadas, pois era a transmissão de uma peça de teatro na televisão, algo muito comum nos anos 1950-1960 (Brandão, 2005). A curadoria das peças não era muito objetiva, podendo ser títulos contemporâneos ou clássicos, derivados das produções com sucesso na região, os títulos normalmente eram de envergadura (Oscar Wilde, Nelson Rodrigues, Shakespeare), seus textos não passavam por

47 pequenas Pequenas ficções promovidas pela *Colgate-Palmolive* para vender seus produtos de higiene, ou seja, publicidade (Ortiz, 2009)

muitas alterações (Idem). Articular a novela com o teatro não implicou em fazer da gravá-la como um teatro, mas sim em trazer esse lado arrojado e vanguardista das artes cênicas para atrás das câmeras, e de certa forma frisar no seu aspecto de crítica social. A telenovela naquela época já era fruto de investimentos pesados, mesmo se comparando à televisão estadunidense (Moya, 2004: 273), o que facilitava a transição de atores do teatro para a televisão, pois lá eles receberiam melhores salários (Veja, 1969). Contudo, falar abertamente em aproximação com o teatro permitiu uma relação saudável entre os gêneros.

O afastamento em relação ao melodrama também corroborou para uma postura que determinaria o nível da televisão brasileira para o resto do século, ou o que a antropóloga Esther Hamburger (2005) identifica como um nivelamento por cima. Nos anos 1960, a televisão era um objeto de luxo e urbano. A sua popularização se deu já no decorrer da ditadura, devido aos incrementos financeiros e ao advento da transmissão nacional. Destarte, quando os executivos de televisão estavam pensando em seu público nos anos 1960, tinham como público-alvo as classes altas e médias urbanas, crentes de que esse público, e não as classes populares, constituiriam a sua audiência (Buarque de Almeida, 2015,); e é só somente no correr dos anos 1970, após o milagre econômico, que entra em questão “a nova classe C” (Idem). De acordo com Hamburger, esse processo é singular ao Brasil, e de certa forma corrobora com o argumento de que a televisão brasileira era mais interessante que a de outros países, mesmo quando comparado comparada com a televisão americana (entrevista, 2013). Além disso, essa singularidade seria responsável pelo processo ainda mais singular de que o Brasil, sendo um país do sul global, se tornaria exportador de conteúdo tanto para o sul global, quanto para o norte.

Para diversos autores, esse projeto de refinamento do conteúdo televisivo é debutado por *Beto Rockefeller* da Rede Tupi, que seria a base da dita telenovela moderna brasileira encabeçada pela Rede Globo nas próximas décadas (Barbero & Rey, 1999; Hamburger, 2014; Jakubaszko, 2018; Ortiz, 1988; Távola, 1996). A modernidade de *Beto* era devido devida ao seu conteúdo e a à sua forma, : a maioria dos aspectos de sua inovação são determinados pela intenção de encenar a novela numa cidade de São Paulo mimetizada. Foi o elemento urbano

contemporâneo da trama que promoveu uma eventual ruptura com a lógica melodramática, os diálogos ágeis e coloquiais (com algumas doses de improvisação), a inserção de propaganda de produtos dentro da trama, as contínuas gravações em locações externas, e a proposição de jogos de cinematografia que dialogavam com o cinema de vanguarda (Hamburger, 2014; Jakubaszko, 2018). Se a ruptura com a lógica melodramática não foi total no decorrer da história, a novela brasileira começou a encontrar seus *locus locus* nas cidades contemporâneas e verdadeiras, ; e, no caso de *Beto*, fica bem claro que os estímulos de consumo são um dos *leitmotiv* da trama. Mais ainda, é com *Beto* que a problematização de Barbero & Rey (1999: 98) se torna mais latente: sendo a telenovela um produto de transmissão de massas, o mesmo promove uma indiferenciação da narrativa nacional, delegando a compreensão que o país tem de si mesmo para alguns poucos centros urbanos. Dado Dada a própria definição do Brasil como um país de contrastes, é imperioso saber que tipo de narrativa estava sendo proposta proposto pelas novelas “modernas” de modo geral.

De acordo com Artur Távola (1996), a influência da telenovela na construção do ideário nacional é antes de tudo recalcada e atrasada, como um reflexo de fenômenos sociais que já estão como no consenso social, ; portanto, o conteúdo da telenovela seria uma construção de ideias avessas a à própria crítica social. A ideia de Távola, de forma involuntária, caminha muito com próxima as às primeiras interpretações muito bastante críticas da comunicação de massa e o entretenimento de Frankfurt, no segundo a qual a indústria cultural caminhará para o embrutecimento dos sentidos e da habilidade analítica (vide Adorno & Horkheim, 1985). Os elementos que provam que a relação é mais complexa que isso são vários, ; dou dois, : um, com implicações dentro do espaço nacional, e outro, fora.

A contínua polêmica sobre o beijo gay nas telenovelas encontrou uma resolução muito recentemente. Ainda que o ativismo da causa LGBTQ+ seja muito antigo, não há nada de hegemônico em retratar duas pessoas do mesmo sexo se beijando no horário nobre, ; em verdade, nas vezes que o beijo gay se tornou uma possibilidade, a questão se tornou um debate nacional. Esse ambiente de debate é normal, dado o fato de que a novela é escrita enquanto ela é transmitida (Perreau, 2011), dando produzindo uma relação com o público ainda mais intensa que a dos

folhetins do século XIX (Meyer, 1996),); contudo, o mostrar ou não mostrar o beijo gay é uma decisão da diretoria da emissora e não dos autores. Glória Perez disse que escreveu uma cena na novela *América* (2004) que foi gravada, mas ainda assim, não foi transmitida por censura da emissora (entrevista 2017). Seria só em 2014, depois de um investimento melodramático grandioso, que o beijo seria transmitido, no último episódio da trama *Amor à Vida*, de Walcyr Carrasco. Ainda que exista um certo consenso da mídia de que a causa gay é válida, os movimentos extremamente reacionários e homofóbicos que assolam o país, provam que a novela tem sim influência progressista em diversas questões, sem necessariamente levar a uma relação condescendente com toda a audiência.

O segundo caso é o da transmissão da telenovela *Gabriela* em Portugal no ano de 1977, que não foi só um fenômeno de audiência, como também um fator de mudança de costumes. Baseada no livro homônimo de Jorge Amado, a trama trouxe para um país, recentemente egresso de uma ditadura conservadora de mais de quarenta anos, uma proposta de liberdade nos costumes antes não vista (Cunha, 2003). Quando promovi entrevistas em Lisboa no ano passado, continuamente fui lembrado que muitas senhoras ainda se vestiam com as tradicionais roupas pretas, mesmo na capital⁴⁸,, portanto, a novela promovia uma liberdade de como se vestir e se portar que mudava os paradigmas. Muitas mulheres alegaram sentir o desejo de emulação com o corpo e vestuário de Sonia Braga, impondo novos padrões estéticos que não eram presentes na sociedade portuguesa antes, era em uma coroação do fim do Salazarismo. A comoção nacional não se restringiu as às classes populares, afetando até mesmo os horários das sessões do parlamento (Maziotti, 1996). A Globo saía vitoriosa ao saber que poderia comercializar seus produtos para lugares que não eram o Brasil, ainda que a novela se baseasse em diversos elementos nacionais (o coronelismo, o cacau, as concepções freyrianas da mulher, etc). Não menos importante, um dos aspectos centrais da proposta nacional promovida pela telenovela fica bem explícito neste exemplo: o desejo de consumir os modelos apresentados em cores cintilantes na telinha.

48 Hamburger (entrevista 2013) também alega ter obtido relatos semelhantes quanto a à liberdade de costumes em Portugal, . tendo Tendo em vista que as suas entrevistas provavelmente datam do século passado, é interessante notar como *Gabriela* tem um espaço perene na memória portuguesa.

Na concepção de Esther Hamburger (2005), talvez uma das facetas mais nefastas da telenovela é que ela promove um projeto de integração nacional por meio do consumo. Com a constante exibição de estímulos e padrões de consumo na televisão, se cria uma narrativa que se diz mimética, ao mesmo tempo que levianamente exclui classes sociais marginalizadas, dando a impressão de que o consumo é o fator determinante para um projeto de Brasil. Esse consumo é majoritariamente urbano, branco e rico, dentro da ideia de Barbero & Rey (1999) de uma narrativa de pertença indiferenciada. Essa narrativa já é gestada no *Beto*, contudo foi mesmo desenvolvida pela Rede Globo no decorrer dos anos 1970, sendo uma narrativa que tinha muito a ver com a ideologia do Estado autoritário, que a entendia como parte de uma lógica de mercado americana (Hamburger, 2011). Talvez ela só tenha sido relativizada com a entrada de Rede Manchete em *Pantanal*, cuja proposta era mostrar o “Brasil que o Brasil desconhece” (Idem). De qualquer maneira, as lógicas de consumo criaram complexas identidades, nas quais valores pessoais aparentemente opostos poderiam se integrar dentro de uma mesma pessoa, no caso, Hamburger exemplifica com uma militante da causa negra que se sente integrada a usar a mesma peça de roupa que a mocinha da novela das oito (Idem).

Os estímulos contínuos ao consumo têm muito a ver com a própria lógica urbana, como já apontado por Simmel (2005), o que resultaria numa atitude *blasé* na mentalidade do indivíduo metropolitano. Contudo, acredito que esta faceta de integração nacional pelo consumo deva ser complicada, pois a apresentação desse desejo de consumir produtos muitas vezes é acompanhado por uma crise moral. É quase que um mito da telenovela o homem malandro que deseja transitar para alta sociedade, e o consegue por meio de táticas de picardia e mentira, ou seja, é a novela do anti-herói. Tramas como *Selva de Pedra*, *Pecado Capital*, *O Astro*, *Vale Tudo*, *Roque Santeiro*, *Pega Pega*, dentre outras, sempre articulam o elemento urbano com a promiscuidade moral do indivíduo arrivista. Se a gravidade da crise moral tem sua intensidade cambaleante no decorrer dos anos, o conflito entre consumo, moralidade e ascensão social se faz presente. Sendo *Beto Rockefeller* a primeira novela a ser tida como modelo para o que seria depois o alegado padrão brasileiro, se faz necessário analisar estes conflitos na própria trama da narrativa.

Além do mais, creio que se as dimensões antropológicas da telenovela têm sido estudadas, pouco se tem feito pela própria análise da trama em si.

Antes de partir para a análise de *Beto Rockefeller* propriamente dita, devo frisar como parece relativamente inverossímil que as telenovelas que eram escritas e dirigidas por intelectuais muitas vezes abertamente comunistas (Sacramento, 2015), sob a tutela do Estado autoritário brasileiro, conseguem não só ser um incentivo às práticas de consumo, como também um produto vendido com muito sucesso a países comunistas, capitalistas, monarquistas, ditaduras, repúblicas. Existe uma complexidade na telenovela brasileira que merece ser estudada pois ela rompe com muitas concepções esquemáticas de interpretação da própria indústria cultural.

A História e a Estória em *Beto Rockefeller*

As convergências entre a história e estória em *Beto Rockefeller* são reveladoras para a compreensão dos desejos de consumo e ascensão social que são trabalhados debatidos na trama. Digo que os conceitos são debatidos, porque *Beto* tinha, como as novelas brasileiras teriam posteriormente, um caráter de interação não só com o público, mas também com a censura⁴⁹. Existem problematizações a serem feitas no que tange que tipo de classe social interagiu com os escritores e produtores da telenovela, mas não se pode negar esse diálogo. Do Ainda que uma comunicação chancelada por diversos autores de poderes assimétricos, há uma representação dos desejos pessoais de uma comunidade que é representada na telenovela. Por consequência, há uma história de um querer comunitário que fica implícita na estória de *Beto*.

Antes de ir para o enredo propriamente dito, um esclarecimento deve ser feito. A seleção dos episódios a serem debatidos não foram realizadas por mim, mas sim pelas condições de preservação de arquivo. Devido a *Beto Rockefeller* ter tido sua transmissão inicialmente em âmbito local – São Paulo –, sendo posteriormente mandada a outras praças, muitos episódios se perderam nas más práticas de preservação de arquivo dentro da própria emissora, além de os teipes serem constantemente reutilizados, apagando os episódios anteriores (Hamburger,

49 a A própria revista *Veja* (1969) comenta como a novela era recebida pela censura.

2014; Jakubaszko, 2018). Daí que os episódios que foram digitalizados pela Cinemateca serem são provavelmente os únicos remanescentes. A escolha táctica foi assistir a todos os episódios, e seleccionar as linhas narrativas que, ao meu julgamento, mais lidaram com as questões de consumo, ética e espaço urbano.

Num primeiro grupo de episódios, Alberto Souza, o chamado Beto (Luis Gustavo), conversa com sua irmã, a honesta e trabalhadora Neide (Irene Ravache), e diz que ela deve mudar seu visual, ficar mais moderna, consumindo produtos na parte das lojas mais ricas da cidade, a rua Augusta. Ao fim do episódio, ele festeja com sua namorada, a rica Lu (Débora Duarte), na casa deles enquanto comentam sobre a sociedade e emulam os jogos de desafios dos filmes de James Dean.

O segundo grupo de episódios é mais coeso, : Beto apostou uma motocicleta que não tinha, num racha com um menino rico e muito mais habilidoso que ele nas duas rodas. A trama tem uma longa sequência onírica, na qual Beto sofre diversas mazelas surrealistas, sempre frisando o seu medo de perder associado a à própria ideia de morte e sofrimento de sua família. O ator é enforcado em diversas vezes, e em outro momento corre com um triciclo no alto de um prédio enquanto seu oponente está com sua potente moto. As condições assimétricas da competição são ressaltadas, e as personagens que têm consciência da farsa de Beto sempre ressaltam que ele está colocando muito mais em risco do que o seu oponente. A despeito da insistência de diversas personagens, Lu diz que Beto tem que correr, senão ele seria tido como um covarde, ou seja, ela possui uma clara lógica de valores morais que se distinguem da de Beto. A corrida toma partida, e Beto sai campeão quase que por sorte do destino, seguindo impune, como um bom pícaro.





(fragmentos do pesadelo representado no episódio 71)

Os dois filões narrativos são de fato unidos não só pelo desejo de consumo e posse material, mas também pela necessidade de criar uma aparência de honestidade e coragem. A integração por meio da posse nacional caminha junto com um conflito moral que leva literalmente a à sensação de enforcamento, por mais que no fim tudo acabe bem para o anti-herói. É dado o conflito: ao mesmo tempo que o desejo de ascensão social e consumo é satisfeito, as formas ilícitas que levaram Beto a obtê-los o levam a um estresse intenso. Contudo, eu disse que há uma história de um querer comunitário que fica implícita em *Beto*, esse querer não se comparece faz presente apenas nas atitudes de Beto na novela, mas também nas presenças e ausências da construção televisionada da cidade de São Paulo.

Das Ausências

Não é segredo a ninguém hoje em dia que a telenovela retrata uma cidade cenica cênica que é muito distinta da cidade original. O Leblon de Manoel Carlos, o Bixiga de Sílvio de Abreu ou mesmo o Morro do Alemão de Glória Perez são distintos dos bairros reais. a olhos vistos dos bairros originais, entretantoEntretanto,

no caso de *Beto*, dado o discurso de modernidade e realismo da obra, cabe-se fazer algumas críticas aos elementos significativos na construção da paisagem urbana paulistana que foram apagados. Essas ausências são representativas das vontades urbanas propostas na novela e até mesmo dos traumas da história nacional.

Acredito que a primeira ausência da história é a falta de personagens negros, mesmo no núcleo pobre da novela. Não é nenhum segredo demográfico que a população brasileira tem maioria afrodescendente, principalmente na cidade de São Paulo, ; contudo *Beto* só tem um personagem negro – o mordomo da casa de Lu –, mesmo tendo um núcleo de classe média central na trama. As interações com minorias étnicas são mediadas por práticas como a dita *Yellowface* (ator branco interpretando uma personagem oriental), ou por um Lima Duarte fazendo um sotaque macarrônico e uma Ety Frazer falando um português com russo. Que Dado que a predominância de brancos nas telenovelas não é novidade agora atualmente (Araújo, 2000), acredito que ela é seja significativa neste caso, tendo em mente que nos anos 1960 existiram diversas novelas com personagens negros como protagonistas. Como já dito, uma das personagens centrais de *O Direito de Nascer*, Mamãe Dolores (Isaura Bruno), era negra. Não muito tempo depois houve uma adaptação da novela *The Uncle Tom's Cabin* protagonizada por um equivocado Sergio Cardoso⁵⁰ e Ruth de Souza. Mesmo que Apesar de as outras duas tramas serem de época, não se pode negar que havia uma representatividade de atores negros que não foi presente encontra na moderna *Beto Rockefeller* (Idem). Se a exclusão dos negros é um processo histórico recorrente na história brasileira (Fernandes, 1978), essa exclusão dos mesmos na retratação da cidade de São Paulo tem muito a ver como a própria cidade tem sua identidade ancorada na ideia de *Whiteness*, como defendeu Barbara Weinstein. A historiadora defende em seu livro *The Color of Modernity* (2015), que o ser branco é um dos marcos essenciais na construção da pertença paulistana, principalmente em momentos que a cidade se propunha como moderna, ou seja, na revolução de 1932 e no quarto centenário, 1954. Daí que a ausência de personagens negros de relevância em *Beto* pode ter a ver com o próprio discurso de modernidade da telenovela.

50 O grande ator interpretou pai tomás, Abraham Lincoln e mesmo um imigrante Dimitriuous, o que causou furor na imprensa no momento (Araújo, 2000).

A faceta industrial de São Paulo também o é apagada. Por mais que a cidade de São Paulo estivesse passando por transformações geográficas, transmutando de um centro industrial, para um centro de capital financeiro, esse processo só se consolida no fim do século, sendo que até 1985 quase que metade do capital da cidade vem da indústria (Carlos, 1994 e 2004; Seabra, 2011). A exclusão da indústria não é ocorre apenassó no discurso visual, mas também nos personagens que trabalham sempre no setor de serviços, mesmo os mais empobrecidos. Beto, além de bicão, é vendedor de sapatos, Madame Waleska é vidente, e Neide é uma secretária, três profissões que em diferentes graus requerem qualificações intelectuais distintas do proletário industrial, figura importante na capital paulistana naquele neste momento. O apagar da indústria implica em novas construções sobre a própria história regional, podendo até significar uma necessidade de distanciamento da classe média e alta (a audiência ideal) do seu presente e passado industrial, e no caso dos negros, colonial. Contudo, se a há uma negação do passado brasileiro, os elementos que ocupam essas lacunas são ainda mais significativos de um desejo de recusa ao nacional.

Das Presenças

Em *Beto Rockefeller*, as personagens continuamente referenciam atores e filmes estrangeiros, principalmente figuras masculinas de rebeldia da geração *beat*, como James Dean, Marlon Brando e Jean-Paul Belmondo. A admiração é manifestada explicitamente, como quando Beto diz a sua irmã que “não existe homem bonito depois do Jean-Paul Belmondo” (*Beto Rockefeller*, episódio 34), ou o fato de dormir com um pôster de Brando em *O Selvagem* em sua cabeceira. A conexão a princípio parece lógica, as figuras da geração *beat* também são figuras de rebeldia, tendo nos seus filmes esse sentimento de sufocamento explicitado, – basta lembrar o *Acosado*, de Godard. Contudo, há uma contradição muito interessante. Nos filmes referenciados em *Beto*, as personagens são símbolos de rebeldia que não integravam as classes ricas, ou negavam seu pertencimento a elas, ; mas na novela, nenhum personagem quis abdicar dos privilégios de sua classe, teve confrontos terríveis com os pais ou coisa parecida, . muito Muito pelo contrário, : a integração à elite se dá pelo conhecimento desses códigos de

transgressão propostos no cinema estrangeiro. É um contrassenso que de certa forma é também replicado na própria estrutura da telenovela, onde se critica as relações de consumo, apresenta-se os dilemas morais e a penúria de uma classe média arrivista, contudo os estímulos de consumo são continuamente providos. Debatido isso mais tarde, contudo, o importante aqui é frisar como as personagens são catequizadas “às avessas”, para usar os termos de Antonio Candido (1989), pelos produtos culturais americanos. Essa apropriação da cultura americana não vem com nenhuma crítica sobre os reais significados dos filmes e a sua implicação na vida das personagens, mas sim uma apropriação pura e simples.

A única referência que extrapola a geração *beat* é o “sobrenome” que Beto elege para si, mostrando uma interação com um legado estadunidense moderno, em contraposição com os diversos nomes brasileiros ou estrangeiros que também significavam riqueza e poder em São Paulo como Prado, Matarazzo, Chateaubriand, Guinle, etc. O nome Rockefeller caminha junto com uma ideia de moderno que prescindem um nacionalismo. Se para os modernistas pau-brasil, o moderno é o nacional, na novela de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedrosa, o moderno é o internacional, com um quase esquecimento do passado.

Outro fator importante é como que as cenas externas privilegiam a arquitetura popular modernista e uma relação do espaço urbano como alvo da exploração imobiliária. Nas duas cenas relativas à corrida (sua versão onírica e a real), a direção de Lima Duarte preferiu o uso de cenas externas, o que revela que tipo de imaginação o diretor teve sobre o espaço urbano. No pesadelo a câmera se encontra no topo de um edifício, num terraço do qual se pode ver outras construções, como que se estivesse sustentado no ar, no alto da verticalidade, onde Beto tem uma competição desleal. Já na corrida *de fato* a câmera nos leva morro abaixo, numa paisagem composta de casas ao alto e terrenos em construção abaixo, no qual fica a pista onde Beto consegue vencer sua corrida. Retornarei a questão da verticalidade, ; por ora, é interessante notar que a arquitetura em disposição é do fenômeno que Fernando Lara chama “modernismo popular” (2006; 2008), um fenômeno arquitetônico brasileiro que para o autor implica numa representação das vontades da classe média de reconhecimento social, adotando as linhas gerais dos preceitos modernos dentro de seus orçamentos. Muitas vezes as casas só eram

modernistas na fachada, tendo todo o resto de seu espaço composto de uma casa tradicional brasileira.

No que tange a *Beto*, a paisagem arquitetônica mostra edificações que estavam dentro dos desejos de consumo da classe média paulista, e ao contrapor essas casas com os terrenos que aos poucos se tornam canteiros de obras, se revela uma lógica de expansão do espaço urbano e exploração imobiliária. Para Ana Fani Carlos (1994 e 2004), a especulação imobiliária paulistana é um fenômeno dos meados dos anos 1980, quando há uma nova onda de verticalização da cidade, ; contudo, eu acredito que existe ao menos uma semente desta ideia em 1969. Ainda que a verticalização seja às vezes comicamente refratada⁵¹, a expansão imobiliária rumo ao bairro do Morumbi nunca é em si questionada, ; muito pelo contrário, : é um dos argumentos que o Beto usa no capítulo 34, alegando que seu pai tinha terrenos na área, então baldia, e construiria uma torre lá. As dinâmicas de reprodução do espaço que ainda hoje são vigentes para o bairro do Morumbi (Silva, 2015), já estavam presentes, ao menos no campo das ideias, no começo da ditadura.

51 A personagem de Débora Duarte promove um protesto contra o fim da sombra do seu quintal com seu próprio corpo, fazendo exercícios físicos na sua varanda, assim os pedreiros prefeririam deslumbra-la a trabalhar.



(fragmentos da corrida, capítulo 72)

Um Querer urbano

Repito, *Beto Rockefeller* expressa uma ideia de um querer comunitário, o que não significa um querer de vida comunitária, mas sim os desejos e ambições de um grupo de indivíduos para a sua vida dentro da metrópole. Como já observado no caso da apropriação da cultura fílmica da geração *beat*, esses desejos de consumo não necessariamente concordam com as propostas originais dos produtos a serem consumidos, mostrando como que o projeto de integração nacional por meio do consumo é construído com uma série de incongruências. Acredito que, até certa medida, essas incongruências são também críticas e resistências propostas por Bráulio Pedrosa e Cassiano Gabus Mendes. Contudo, os quereres a serem emulados em *Beto*, também dialogam com a figura do malandro mítico, principalmente no em como ele se porta perante a cidade, em quais ambientes ele transita, e seu próprio poder de sedução.

Beto, como todo o arquétipo do *trickster* (Jung, 2000), transita pela cidade em diversos ambientes, ; contudo, a forma de trânsito dele é diferente do que nós associamos a à malandragem. O termo malandro, ao menos em português, muitas vezes é acompanhado a um componente social e racial, dos nos quais Beto não se enquadraria⁵². Uma figura importante na malandragem é o sambista, que tem sua imagem associada a à própria rebeldia de não seguir lógicas de trabalho formais, e ao seu deslocamento desapegado na cidade. O geógrafo Marcos Virgílio da Silva (2011) fez um interessante mapeamento das próprias vivências dos sambistas pelo espaço paulistano, mostrando que existe um intenso deslocamento físico deste grupo artístico, contudo ele é mais horizontal, espalhado pelos diversos cantos da cidade, indo dos bairros industriais aos locais nobres. Todavia, as limitações sociais de ascensão social do sambista são manifestadas, já que ele não pode se fazer de integrante da classe dominante (Idem). O deslocamento de Beto é muito mais vertical, . primeiroPrimeiro, porque ele não transita para os bairros industriais, tendo seu eixo de atuação restrito ao centro financeiro paulistano (as regiões da Teodoro Sampaio e as da Augusta são os principais referenciais). Segundo, Beto tem a pachorra de se fantasiar de rico, e quase todos acreditam na fantasia, o que o

52 Penso mais no Malandro clássico de Antonio Candido (1970).

mas sim o do arrivismo individualista, o que justifica o porquê ser para Beto era tão importante para Beto frisar sua honestidade perante as autoridades, – ele queria se passar como parte do esquema, por mais que dentro dele mesmo ele soubesse que não o era.

A predominância de um anti-herói numa narrativa transmitida no auge das medidas de censura do estado autoritário mostra uma certa perenidade deste universo de desejos que Beto representava, e ainda representa. Mais que a ascensão social, ou simples concretização de desejos de consumo, as atitudes de Beto constroem um *trickster* que consegue burlar a lei sem ser punido, ou seja, ele possui o que Céli Pinto (2011) compreendem como um dos principais fatores de diferenciação social no Brasil, a capacidade de pecar sem ser condenado, a impunidade. De acordo com Pinto, é essa impunidade que permite a distinção social brasileira, e é com esse ideal de transgressão que se instaura uma banalização da corrupção no país contemporâneo. Daí Beto é ser o representante deste desejo em sua faceta mais moderna, pois se trajando de figura nova e estrangeira, como se ele fosse alheio ao passado de opressão e discriminações sociais, ele tem essa permissão para transgredir, ele pode apostar a motocicleta que não tem e ainda assim sair vitorioso. Contudo, a impunidade social do personagem não significa que ele saia incólume de tudo, pois o sofrimento psicológico provenientes da sua farsa está sempre presente na trama. Há um constante sentimento de apavoro, seja quando Renata (Bete Mendes) conta para Beto que compra seus sapatos na Teodoro Sampaio, ou na longa sequência de pesadelo.

Mesmo moralmente errado, ou melhor, justamente por ser moralmente errado, Beto ganha um poder carismático dentro e fora da telinha. Se na trama Beto cativa a atenção afetiva de ao menos quatro mulheres, de diferentes idades e classes sociais, o apelo com o público era manifestado pela audiência e pelas práticas culturais. A imprensa da época entendia que Beto era a modernidade no fazer de televisão, ; a Revista *Veja* dedicou a Beto a capa de uma de suas edições em 1969, comentando como que o anti-herói era mais apelativo ao emergente público de telenovela que os dramalhões da Rede Globo, como *A Cabana do Pai Tomás* e *Antônio Maria*. Daí que a trama de natureza moral ambígua consegue criar seu *locus* no emergente espaço televisivo. Todavia, o apelo da narrativa de

Beto se dá tanto por fatores que questionam a lógica de integração nacional pelo consumo, como por aspectos que a ressaltavam. Em outras palavras, a novela apresenta diversos estímulos ao consumo e o próprio desejo de impunidade comovem e fascinam a audiência. Contudo, o texto de Bráulio Pedroso deixa claro que essa transgressão leva a uma tensão psicológica e a uma vida de falsidade. Ficamos numa encruzilhada, : ainda que o gênero da telenovela defenda a integração social por meio do consumo, ele não nega a crise moral psicológica que aflige os que tentam ascender socialmente.



(capa da Revista Veja)

A sinuca de bico de *Beto* é que, ao mesmo tempo em que há elementos para criticar a lógica de consumo, os estímulos a esse estilo de vida são recorrentes, como se eles o fossem inerentes à mídia na qual a novela é transmitida. A

telenovela, que deve muito a *Soap Opera*, já começou associada à venda de produtos, e isso de certa forma ficou gravado no DNA do gênero. O antropólogo Anjur Appadurai (2013) fez uma boa síntese desse drama quando comentou sobre os entraves entre as formas de circulação e a circulação de formas. Em sua análise, as mídias como a internet criam encruzilhadas nas lógicas do discurso, no qual as mesmas formas que são repressivas também podem ser subversivas, ou seja, a contradição entre a vocação da forma de circulação e seu conteúdo é latente. Para fazer sua análise, ele exemplifica com o caso da internet na China, no qual ainda que a rede seja extremamente vigiada pelo Estado, ela é uma forma de circulação de críticas e denúncias ao mesmo Estado repressor. Os entraves não são necessariamente de crítica social, como o próprio antropólogo defende, são estes nós que permitem que a globalização se afirme em prol dos direitos humanos e a ainda assim permita a intensificação de práticas de tráfico humano e trabalho escravo. No caso de *Beto*, o entrave é certamente menos dramático, mas nem por isso menos problemático.

Considerações finais

A dita modernidade de *Beto* foi copiada e reformulada nos anos posteriores, . a A Rede Globo respondeu com uma Janete Clair e um Dias Gomes cada vez mais urbanos e preocupados com o contemporâneo. Logo depois de *Beto*, Clair escreveu o sucesso arrasador de *Irmãos Coragem*, que unia ação, crise moral e futebol, além de ter Tarcísio Meira e Glória Menezes, ou seja, não tinha erro. Os quadros da Rede Tupi foram progressivamente acomodados na Rede Globo, e o elemento melodramático que estava quase ausente em *Beto* retorna aos poucos as às telenovelas da emissora carioca. A Tupi ainda investiria em dois outros títulos para tentar recuperar o sucesso de *Beto* (um filme homônimo e uma outra novela, *A Volta de Beto Rockefeller*), mas não conseguiu o mesmo sucesso.

Por fim, se a telenovela propõe uma integração nacional pelo consumo, *Beto* apresenta novos elementos ao debate. O querer que uniu a São Paulo não é só a necessidade de consumo, mas a criação de novas filiações históricas e o próprio desejo de diferenciação social. O próprio dilema ético apresenta uma dupla faceta: ao mesmo tempo que é motivo de tensão psicológica, é o próprio emblema que

Beto é abençoado com a impunidade, um dos fatores centrais da diferenciação social brasileira. Curiosamente, a vida urbana que é retratada em *Beto*, que não era tão preocupada com o fator nacional, mas sim com os desejos de consumo, começa a ser a norma para a telenovela que seria transmitida nacionalmente nas próximas décadas.

Bibliografia

a) Fontes Audiovisuais

Beto Rockefeller, (dir. Lima Duarte, texto de Bráulio Pedroso e Cassiano Gabus Mendes) 1968-1969, telenovela, Rede Tupi. Disponível no site da Cinemateca Brasileira (<<<http://www.bcc.org.br/filmes/443629>>> visualizado em 17 de dezembro de 2018).

Entrevista com Esther Hamburger. 2013. Univesp TV (Condução Monica Teixeira), disponível em <<<https://www.youtube.com/watch?v=rXtf0zmrDZU>>> visualizado em 10 de dezembro de 2018.

Entrevista com Glória Perez. 2017. rádio FM O Dia. (condução por Leo Dias), disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=_NQ6ToqnBtU>>, visualizado em 19 de dezembro de 2018.

b) Periódicos

Revista Veja, 7 de Maio de 1969, São Paulo: editora Abril.

c) Livros e artigos

Adorno, T. & Horkheim, M. 1985. *Dialética do Esclarecimento* (trad. Almeida, G. A.). Rio de Janeiro: Zahar.

Appadurai, A. 2013. *The Future as a Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London and New York: Verso.

Araújo, J. Z. 2000. *A Negação do Brasil: O Negro na Telenovela brasileira*. São Paulo: editora Senac.

Barbero, J. M. & Rey, G. 1999. *Los ejercicios del ver: Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.

Buarque de Almeida, H.. 2015. “«Classe média» para a Indústria cultural” in: *Psicologia USP*, vol. 26, no. 1.

Brandão, C. 2005. *O Grande Teatro Tupi: O teleteatro e suas múltiplas faces*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Candido, A. 1970. “Dialética da Malandragem” in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, no. 8.

_____. 1989. “Literatura e Subdesenvolvimento” in: Idem. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

Carlos, A. A. F. 1994. *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp.

_____. 2004. “São Paulo: do capital industrial ao capital financeiro” in: Idem & Oliveira, A. U. (org.) *Geografias de São Paulo 2: A Metrópole do século XXI*. São Paulo: Contexto.

Cunha, I. F. 2003. “A Revolução da *Gabriela*: O ano de 1977 em Portugal”. In: *Cadernos Pagu*, Unicamp, no. 21.

Fernandes, F. 1978. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. 2 vol. São Paulo: Editora ática.

Ferreira, M. 2003. *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.

Hamburger, E. 1998. "Diluindo Fronteiras: a televisão e as telenovelas no cotidiano" in: Schwarcz, L. M. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2005. *O Brasil Antenado: a Sociedade da Telenovela*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. 2011. "Telenovelas e Interpretações do Brasil" in: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, vol. 82.

_____. 2014. "Beto Rockefeller, a Motocicleta e o Engov" in: *Significação*, USP, vol. 41, no. 41.

Jakubaszko, D. 2018. "Cenas de *Beto Rockefeller*: memórias de 1968, o ano que mudou para sempre o gênero de telenovela no Brasil" in: *Revista Eco Pós*, UFRJ, vol. 21, n. 1.

Jung, C. 2000. *Arquetípicos e inconsciente coletivo*. (trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana Ferreira da Silva). Petrópolis: Editora Vozes.

Lacoste, Y. 1977. "A quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage" in: *Herodote*, vol. 7.

Lara, F. 2006. "Brazilian Popular Modernism: analyzing the dissemination of an architectural vocabulary" in: *Journal of Architectural and Planning Research*. Vol. 23, no.2.

_____. 2008. *The Rise of Popular Modernism Architecture in Brazil*. Gainesville: University Press of Florida.

Maziotti, N. 1996. *Industria de la Telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Melo, J. M. de. 1988. *As Telenovelas da Globo: Produção e Exportação*. São Paulo: Summus Editorial.

Meyer, M. 1996. *Folhetim: uma História*. São Paulo: Companhia das Letras.

Moya, A. de. 2004. *Gloria in Excelsior: Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial.

Ortiz, R. 1988. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2009. "Culture and Society" in: Sachs, I.; Whilhem, J.; Pinheiro, P. S. (eds.) *Brazil*. Capel Hill: University of North Carolina Press.

Perreau, É. 2011. "Telenovelas et débats sociaux: la fiction comme espace public de discussion au Brésil" in : *L'Homme*, no. 198/199 (De l'Anthropologie Visuelle).

Pinto, C. 2011. *A Banalidade da Corrupção: uma forma de governar o Brasil*. Belo Horizonte: UFMG.

Rincón, O. 2017. "Our telenovela, Ourselves" in: *ReVista: Harvard Review of Latin America*, vol XVII, no. 1,

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

Santos, M. 2017. *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp.

Seabra, O. C. L. 2011. "Da cidade à Metrópole" in: *Revista Geografares*, UFES, no. 9.

Simmel, G. 2005. "As grandes cidades e a vida do espírito" in: *Mana*, Rio de Janeiro, vol 11, no. 2.

Silva, C. C. 2015. "Dinâmica espacial da hotelaria de luxo na metrópole de São Paulo: da expansão à crise e o estágio atual" in: *Eure*, vol. 41, no. 124.

Silva, M. V. da. 2011. "Espaço de vida dos sambistas de São Paulo: um percurso. A urbanização a partir da cartografia de vivências". In: Campos, C.; Oliveria, E. R.; Gitehy, M. L. C. (orgs). *Território e cidades: Projetos e representações 1870-1970*. São Paulo: Alameda.

Távola, A. Da. 1996. *A Telenovela Brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo.

Weinstein, B. 2015. *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of race and Nation in Brazil*. Durham