

UNIVERSIDADE SANTO AMARO
MESTRADO EM CIÊNCIAS HUMANAS

Marcelo Rogine Domingues Biancolin

**Dramaturgia na TV Tupi: as inovações dramáticas na novela Beto
Rockfeller**

São Paulo
2018

Marcelo Rogine Domingues Biancolin

**Dramaturgia na TV Tupi: as inovações dramáticas na novela Beto
Rockfeller**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação *Stricto Senso* da
Universidade Santo Amaro – UNISA, como
requisito parcial para obtenção de título de
Mestre em Ciências Humanas.

Orientadora: Professora Dra. Lourdes Ana
Pereira Silva

São Paulo

2018

Biancolin, Marcelo Rogine Domingues

Dramaturgia na TV Tupi: as inovações dramáticas na novela Beto Rockfeller / Marcelo Rogine Domingues Biancolin. - São Paulo, 2018.

67 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade de Santo Amaro, 2018.

Orientador: Profa. Dra. Lourdes Ana Pereira Silva

1. Novela 2. Linguagem 3. Interdisciplinaridade

Marcelo Rogine Domingues Biancolin

**Dramaturgia na TV Tupi: as inovações dramáticas na novela Beto
Rockfeller**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Senso* da
Universidade Santo Amaro – UNISA, como requisito parcial para obtenção de título
de Mestre em Ciências Humanas.

Orientadora: Professora Dra. Lourdes Ana Pereira Silva

São Paulo, de de 2018.

Banca Examinadora

Prof. Dra. Lourdes Ana Pereira Silva
Universidade Santo Amaro

.....

Prof. Dr. Luiz Antonio Dias
Universidade Santo Amaro

.....

Prof. Dra. Ana Luiza Coiro Moraes
Faculdade Cásper Líbero

.....

CONCEITO FINAL

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo geral analisar as inovações dramáticas da novela “Beto Rockfeller”, transmitida pela Rede Tupi de Televisão entre 1968 e 1969. Os objetivos específicos são: verificar a estética na construção das imagens da novela; refletir sobre o perfil profissional do autor da novela, Bráulio Pedroso, e elementos considerados relevantes no ato de sua produção, como a liberdade concedida aos atores para encenarem; observar a construção das personagens da trama, com suas personalidades e demais características que corresponderam a construção do perfil. Propõe-se a seguinte questão como problema de pesquisa: de que modo se deram as inovações dramáticas na novela Beto Rockfeller? Apresenta-se a hipótese de que a novela Beto Rockfeller apresentou novidades no roteiro, jeitos das personagens, cenários e linguagem verbal e corporal das personagens de novelas. A metodologia consiste em um levantamento bibliográfico sobre o assunto, envolvendo os termos novela, emissoras de televisão, Bráulio Pedroso, partindo para o audiovisual, com a análise dos capítulos da novela consultada na página virtual da Cinemateca Brasileira. Entre as conclusões desta dissertação estão a de que houve mudanças nesse folhetim eletrônico em relação aos anteriores, características que estiveram presentes nos roteiros, construção de cenas e na história.

Palavras-chave: Novela, Linguagens, Interdisciplinaridade, TV Tupi, Beto Rockfeller.

ABSTRACT

The general goal of this dissertation is analyzing the dramatic innovations of the “BetoRockfeller” *novela*, broadcasted by Rede Tupi de Televisão between 1968 and 1969. The specific goals are: verifying the aesthetics of image making; pondering on the professional profile of the *novela*’s author, Bráulio Pedroso, and other elements considered relevant during the production, such as the freedom granted to the actors to act; observing how the characters were developed within the plot, as well as their personalities and other traits that correspond to the creation of the profile. The question this research proposes is: in what way did the dramatic innovations of the “BetoRockfeller” *novela* happened? As a possible hypothesis, this research claims that the “BetoRockfeller” *novela* presented many fresh elements on its script, character’s quirks, scenarios and in the body language of its characters. Methodology consists of two steps: a bibliographical framework on the matter, involving the terms *novela*, TV broadcasting companies, and Bráulio Pedroso; and audiovisual research, in which there is a thorough analysis of the *novela*’s chapters, which are available on Cinemateca Brasileira’s website. Amidst the conclusions of this dissertation, it can be pointed there were shifts in this electronic feuilleton in relation to others, characteristics that were present on the scripts, in the scene making process and in its history.

Keywords: Novela, Languages, Interdisciplinary, TV Tupi, Beto Rockfeller.

SUMÁRIO

Introdução	7
1. Meados do século XX: os meios de comunicação e a dramaturgia no Brasil	12
1.1. A televisão brasileira e a comunicação de massa	12
1.2. Linguagens no teatro e na TV	19
1.3. O teatro paulista: TBC, Arena, criação da EAD e Teatro de Oficina.....	21
2. Rede de comunicação Tupi	29
2.1. Leis federais de concessão: contexto político e econômico brasileiro que regulamentaram o início da televisão.....	29
2.2. A novidade no Brasil, a estreia da TV TUPI	36
2.3. Surge a telenovela no Brasil	40
3. Inserção do teatro na novela: uma análise de “Beto Rockfeller”	46
3.1. Sob o regime do medo: os festivais de música e o cinema em 1968 e 1969.....	46
3.2. O autor de peças de teatro que foi à televisão: o percurso de Bráulio Pedroso.....	52
3.3 Beto Rockfeller: o anti-herói na teledramaturgia.....	58
Considerações Finais	69
Referências	72

Introdução

A presente dissertação tem como objeto de estudo a novela “Beto Rockfeller”, transmitida pela extinta Rede Tupi de Televisão, popularmente conhecida como TV Tupi, entre 1968 e 1969. A análise aqui apresentada busca refletir sobre elementos que compuseram a criação da narrativa e o seu desenrolar, com comentários sobre a personalidade das personagens; a inovação na criação dos cenários externos e internos, a valorização do status social e poder de consumo dos personagens, e outras características marcantes na produção. Com isso, objetiva-se não só analisar o que foi transmitido pela emissora de Assis Chateaubriand (1892-1968) como um produto estático e acabado, mas como algo que produziu cultura imaterial, influenciando as mentalidades dos que tiveram contato com o que foi televisionado.

No último século, desde a popularização do rádio, seguida pela da televisão e, mais recentemente, da internet, as mídias de massa permeiam a sociedade com suas inúmeras fontes de transmissão que alcançam uma parte significativa da população. Imagem e som compõem o cotidiano de forma eletiva, quando a televisão ou rádio são ligados para consumir o que está sendo transmitido, ou de forma compulsória, ao transitar por espaços em que esses meios estejam em funcionamento.

No Brasil, as duas formas de transmissão de comunicação mais tradicionais (radiodifusão e televisiva) mantiveram um diálogo durante as décadas iniciais da inauguração da Rede Tupi de Televisão, que fazia parte dos Diários Associados, grupo empresarial que mantinha rádio de mesmo nome no Estado de São Paulo e Rio de Janeiro, além de uma importante atuação na mídia impressa (como a revista O Cruzeiro).

Assim, a empresa esteve presente durante décadas na vida dos brasileiros que acompanhavam sua programação jornalística, esportiva e de entretenimento. Cabe ressaltar que o consumo frequente da programação televisiva pelas camadas populares fez com que as pessoas se familiarizassem com o aparelho transmissor cultural, o que não foi acompanhado, no entanto, de uma ampla discussão sobre as formas de implementação de tal programação e seus impactos para a arte e produção.

Passados quase meio século desde a exibição de “Beto Rockfeller”, um

produto de destaque nas emissoras de televisão em atividade hoje são ainda as famosas novelas, termo que abandonou o prefixo – tele – tão usado até a década de 80, causando uma interferência linguística no encurtamento da palavra. Essa adaptação acompanha uma demanda social que, ao perder as referências de outros tipos de novela, como a radionovela e a fotonovela, não se faz mais necessário diferenciá-las, pois, no imaginário coletivo, o único tipo dessa dramaturgia passou a ser a que é transmitida pela televisão. Isso se deve ao fato de que cada geração de indivíduos está sujeita às interferências sociais que lhes são impostas e oferecidas. Por exemplo, no caso dos brasileiros que tiveram os primeiros contatos com o emissor cultural e com a programação da extinta TV Tupi, estes criaram um imaginário particular sobre a emissora; fato que pertence ao campo da representação. Afinal, deve-se lembrar que, quando as primeiras telenovelas foram exibidas na TV Tupi, o grande público pôde apreciar uma novidade no audiovisual. A transmissão televisiva oferecia uma experiência sensorial para além da sonoridade da voz para um número de pessoas muito maior do que as restritas salas de cinema ou teatro. A telenovela articulava assim, rádio, cinema e teatro em um processo de difusão de maior alcance.

“Beto Rockfeller” está inserida na história da teledramaturgia brasileira, uma componente da mídia televisiva que articulou o que fora feito até então nas radionovelas e nas peças de teatro em um formato próximo da linguagem cinematográfica. Sua produção envolveu experimentações quanto à linguagem artística e estética, na qual foram inseridas formas de atuar, com expressões corporais e vocais, de organizar cenários e objetos que pudessem preencher o vídeo de forma adequada e perceptível a quem assistia. É importante propagar que o primeiro canal brasileiro foi espaço para que artistas, renomados e reconhecidos até os dias atuais, pudessem fazer experimentações na gênese do estilo dramático televisivo. Assim, justifica-se a escolha da produção feita pela TV Tupi.

Há ainda um outro aspecto que justifica o objeto e a análise proposta na presente pesquisa. Nos debates acadêmicos, o assunto telenovela é recorrente. Como pode-se imaginar, as abordagens são muitas, podendo ser divididas em: linguagens, temas, relação com a literatura, internet e outros tantos.

Apesar disso, uma busca refinada para telenovelas na emissora Tupi, usando para busca as palavras-chave Beto Rockfeller e Bráulio Pedroso, realizada no catálogo de teses e dissertações da CAPES, ferramenta responsável por reunir

informações e ser base da referência para pesquisas acadêmicas *strictu sensu* das universidades brasileiras, indicou alguns resultados, dissertações ou teses, relacionados à novela, mas nenhuma que mantenha proximidade com o nosso tema.

A escolha do tema pesquisado decorre também da apreciação pessoal pelas artes dramáticas no teatro. Soma-se a isso a curiosidade sobre as primeiras e renomadas telenovelas, como foi o caso de Beto Rockfeller. A partir dessa curiosidade inicial, formulou-se um problema de pesquisa, tendo como base autores de referência na área das ciências sociais, com caráter interdisciplinar, para relacionar as práticas dramáticas da novela ao contexto social e histórico que lhe foi contemporâneo.

A pesquisa foi orientada pela seguinte questão norteadora: de que modo se deram as inovações técnicas e dramáticas na novela Beto Rockfeller? Tem-se como hipótese que a novela Beto Rockfeller apresentou novidades no roteiro e na criação das personagens.

Essa dissertação teve como objetivo geral analisar as inovações técnicas e dramáticas na novela Beto Rockfeller em relação a algumas produções anteriores a essa, com características que marcaram produções que a antecederam. Como objetivos específicos, citam-se:

- Verificar a estética na construção das imagens da novela, inclusive sua fotografia e componentes;
- Refletir sobre o perfil profissional do autor da novela, Bráulio Pedroso, e elementos considerados relevantes no ato de sua produção, como a liberdade concedida aos atores para encenarem;
- Observar a construção das personagens da trama, com suas personalidades e demais características que corresponderam à construção do perfil.

Estabeleceu-se como recorte temporal os anos de 1968 e 1969, período que corresponde à criação e transmissão da novela de Bráulio Pedroso. Enquanto recorte temático, pretende-se abordar o que foi considerado inovador para a época do ponto de vista da linguagem dramática, com o roteiro interpretado pelos atores, cenários, e outras características. Pressupõe-se assim que discutir o passado da imagem em movimento em país sul-americano deve ser mais do que elencar datas de estreia e quais foram às primeiras atrações, isso não é suficiente para entender como foi esse início. É necessário analisar como isso aconteceu, observando quais eram as formas de filmagem e organização do conteúdo exibido utilizadas pelos

responsáveis pelas produções.

A presente dissertação dialoga assim com distintas áreas do conhecimento, a saber: História, Comunicação, Sociologia, Antropologia e Artes Cênicas. A pesquisa atende aos critérios de pesquisa qualitativa, pois preocupa-se com a compreensão e a explicação da dinâmica das relações sociais envolvidas durante a produção da novela “Beto Rockfeller”, entre a ação de praticar interferências dramáticas e as de cunho técnico durante sua confecção.

A fonte principal é o audiovisual da telenovela analisada. Essas imagens foram vistas a partir do site da Cinemateca Brasileira (São Paulo, SP), instituição que salvaguarda todo o arquivo da TV Tupi de televisão. Cabe registrar que a situação de preservação do material dificultou o acompanhamento integral da novela, já que nem todos os capítulos estão disponíveis. O motivo para tal prejuízo foi a falta de uma política de preservação. Para fazer a análise dos capítulos, foram assistidos na íntegra aqueles que estão disponíveis e anotadas as devidas observações a respeito dos pontos analisados: os integrantes da sua linguagem, falas, assuntos das cenas, cenário e outros detalhes dos capítulos.

A utilização de fontes audiovisuais é importante para a análise da sociedade moderna. No caso de “Beto Rockfeller”, isso repercute como o indício da aprovação do público, que aceitou a forma de vida apresentada na tela do televisor.

Outra importante afirmação que repercute na presente pesquisa é a de que o audiovisual não pode ser analisado individualmente, mas inserido no contexto social da época para que seja possível fazer uma análise que torne possível observar os aspectos ideológicos. No caso de “Beto Rockfeller”, os aspectos ideológicos podem ser observados nos perfis das personagens da trama da Tupi, com destaque para a valorização do status social.

O trabalho foi estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta os referenciais teóricos da história e da sociologia sobre os termos trabalhados nesta dissertação, entre eles comunicação de massa e linguagens.

No segundo capítulo, busca-se refletir a respeito das leis de concessão de telecomunicação, reguladoras de transmissão e recepção através de quaisquer formas de transmissão. Faz-se relevante tal assunto porque a emissora transmissora, analisada nesta dissertação, esteve sujeita a essa exigência de âmbito federal durante seu funcionamento. Também neste capítulo discute-se a inauguração da TV Tupi, primeira emissora do País em relação à dramaturgia, com o

pioneirismo de transmissão na teledramaturgia, estando nisso envolvidos os teleteatros e as telenovelas.

No terceiro capítulo aborda-se o folhetim eletrônico “Beto Rockfeller”, dedicando-se a analisar, nos subcapítulos, a biografia do autor, Bráulio Pedroso, dando enfoque à sua experiência profissional anterior no teatro. A novela é especificamente analisada no trecho seguinte, no qual a trama é resumida. Foram assistidos 06 capítulos: capítulos 34, 35, 71, 72, 73 e um sem numeração. Isso é feito mantendo relação com a interferência de Bráulio na linguagem dessa produção televisiva.

Diante dessa conjuntura, buscou-se pesquisar como a novela “Beto Rockfeller”, um produto da comunicação da massa, foi construída a partir de um autor, Pedroso, que utilizou de seus conhecimentos prévios do teatro.

1. Meados do século XX: os meios de comunicação e a dramaturgia no Brasil

Com fins de relacionar comunicação de massa e dramaturgia, busca-se no presente capítulo apresentar algumas definições das ciências humanas, da comunicação, da prática teatral e radiofônica correlatas ao tema em debate. Em cada um dos subcapítulos são apresentadas reflexões acerca da teoria sobre comunicação de massa e suas implicações sociais; as linguagens dramáticas; e o contexto teatral em São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950. Com isso, pretende-se compreender a atuação da TV Tupi, observando aspectos específicos do grupo gerenciado por Chateaubriand à luz das definições aqui apresentadas, relacionando conceitos com a programação produzida e transmitidas pela emissora aqui analisada. Tal percurso se justifica pelo fato da televisão ser considerada pelos autores aqui referenciados como veículo de comunicação de massa.

Na ocasião de elaboração e transmissão do folhetim eletrônico, houve a necessidade de estabelecer uma linguagem que lhe fosse própria. No entanto, essa linguagem, esse conjunto de códigos deve ser inteligível para que o produto mediador (a novela) seja compreendido.

A linguagem da telenovela herdou experiências do teatro, pois muitos dos profissionais da televisão já tinham passagens anteriores pelos palcos, principalmente nos grupos teatrais de São Paulo.

1.1. A televisão brasileira e a comunicação de massa

Um dos conceitos fundamentais para refletir a respeito do tema debatido neste trabalho é comunicação de massa. O termo tem origem no latim, *communicatio*, e é composto por três elementos: a raiz *munis*, que significa “estar encarregado de”, acrescida do prefixo *co-*, o qual indica “simultaneidade, reunião”, expressam a ideia de uma atividade realizada conjuntamente, a qual é completada pela terminação *-tio*, que por sua vez reforça a ideia de atividade (MARTINO, 2015, p. 13). Pode-se, assim, argumentar que a síntese do termo comunicação está fundamentada no ato de apresentar ideias de forma conjunta.

Em uma transmissão eletrônica para uma coletividade, como é o caso de uma telenovela, existe um produto feito com a intenção de que seja compreendido: a

narrativa deve assim ser clara para que o novelo de episódios possa ser acompanhado em sua integralidade, composta obrigatoriamente por começo, meio e fim. Esse processo pode ser melhor compreendido a partir do conceito de formas simbólicas. Para Thompson (1998, p. 79), elas fazem parte de um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, faladas ou escritas, que ampliam-se até formas não linguísticas, uma imagem visual ou um construto que combina imagens e palavras, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos. O autor considera essas formas simbólicas como fenômenos sociais, pois consistem na produção e recepção de elementos produzidos. Thompson (1998) nomeia como transmissão cultural a troca de formas simbólicas entre produtores e receptores. Segundo Bourdieu (1998), as formas simbólicas são as responsáveis pela existência da cultura.

Até o início do século XX, a comunicação que alcançou (e, de certa forma, ainda alcança) a maior parte dos brasileiros é a radiofônica. Esse meio popularizou-se no país, pois não prescindia da alfabetização para ser acessado. Independente do grau de escolarização, o conteúdo anunciado no rádio, fosse uma notícia ou programa de entretenimento, tornava-se compreensível para uma coletividade de interessados. Numa época em que a informação coletiva era restrita aos jornais impressos, o rádio era o veículo de comunicação de massa que contemplava o maior número de pessoas. A partir desses precedentes, é fácil compreender o motivo da popularização da televisão a tal ponto de superar o rádio.¹

Tanto o rádio, o mais popular meio de comunicação de massa no Brasil até a chegada de sua sucessora, e a televisão expressam poder simbólico. Para Morin (1997) a cultura de massa alimenta-se dos sistemas simbólicos já existentes e, por isso, possui um caráter profundamente integrador. Os valores e referenciais das culturas locais, religiosas e étnicas são reutilizados por ela, que apenas ordena e propõe uma forma de apropriação, jamais impõe. A TV Tupi usufruiu de histórias e roteiros que nasceram em outros meios, como é o caso da novela “O Direito de Nascer”, produzida entre 1964 e 1965, adaptada da obra homônima do escritor cubano Félix Caignet. A mesma obra foi produzida como radionovela pela Rádio Nacional, em 1951.

¹ IG SÃO PAULO. IBGE: pela 1ª vez, domicílios brasileiros têm mais TV e geladeira do que rádio. Publicado em: 27 de abril de 2012. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2012-04-27/ibge-pela-1-vez-domicilios-brasileiros-tem-mais-tv-e-geladeira-d.html>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2018.

Meios de comunicação, como o rádio e a televisão, têm a possibilidade de produzir e propagar formas simbólicas. Bourdieu (2007, p. 7-8) acredita que o poder simbólico é um poder invisível, que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que a ele estão sujeitos ou mesmo que o exercem. Para Thompson (1998, p.131) o poder exercido pela comunicação tem a capacidade de intervir no curso dos acontecimentos, de influenciar as ações e crenças dos outros e de criar novos acontecimentos, através da produção e transmissão de formas simbólicas. Entendemos que uma das formas de predomínio da força da comunicação de massa sob o telespectador de telenovela acontecia por meio da propaganda ao longo da exibição dos capítulos.

Como exemplifica Hamburger (2014, p. 29), o protagonista Beto Rockfeller, homônimo ao título do folhetim, fez um acordo com o anunciante para consumir o remédio Engov durante um episódio. A mensagem transmitida, consumida e, possivelmente, interpretada pelo telespectador por meio dessa ação é que, ao sentir os mesmos males que o protagonista, o produto consumido é um paliativo para aliviar também sua ressaca. A propagação e popularização das personagens assistidos por um público massivo nos programas de televisão os tornam figuras de referência comum para milhões de indivíduos. Multidão que pode nunca interagir entre si, mas que partilha, em virtude de sua participação social em um contexto entreposto pela cultura mediada, de uma experiência comum e de uma memória coletiva (BOURDIEU, 2007, p. 219).

Ao analisar a experiência individual do telespectador, Morin (1997, p. 70) classifica-o como espectador puro, distante do que foi produzido, tornando-se passivo, um *voyeur*. Experimentando a mesma sensação de seus pares, o telespectador não pode tocar fisicamente no que está sendo visto. Nesse processo, merecem destaque as figuras dramáticas que se popularizam até hoje entre os telespectadores, como o caso da personagem Beto Rockfeller. Bráulio Pedroso, autor do folhetim eletrônico, atuou em duas frentes: proporcionou aos espectadores de suas obras a possibilidade de presenciar o ator, o cenário e as cenas em suas peças de teatro, e foi um dos pioneiros a construir o espaço para o telespectador moderno, o *voyeur*, que tem como intermediário a tela de uma televisão.

De acordo com a teoria de Thompson (1998), a qual pode ser aplicada à produção dramática televisiva brasileira, existem três aspectos de transmissão cultural. O primeiro deles é o meio técnico de transmissão, que consiste no substrato

material de uma forma simbólica, isto é, os componentes materiais com os quais e em virtude dos quais uma forma simbólica é produzida e transmitida. Um atributo do meio técnico é o de permitir certo grau de fixação, com variação de um material a outro (THOMPSON, 1998, p. 221). No caso das telenovelas, podem ser considerados meios técnicos as câmeras, os microfones e demais acessórios usados para extrair e fixar som e imagem para fins de teletransmissão.

O segundo atributo é a permissão de certo grau de reprodução da fórmula simbólica. Considerada por Thompson como uma das características chave da transmissão cultural, no segundo atributo estão implícitas a exploração comercial dos meios técnicos por instituições da comunicação de massa e a mercantilização dessas representações, sejam elas materiais ou não (Idem, p. 222). Na tentativa de controlar e explorar os meios técnicos com eficiência, as organizações comerciais desenvolveram maneiras de limitar a reprodução das formas simbólicas, por exemplo, aumentando sua capacidade de reproduzir essas representações ao mesmo tempo que restringindo (por exemplo, por meio da proteção dos direitos autorais, entre outras estratégias) a capacidade de outras organizações fazerem a mesma reprodução. A obra original ou autêntica não é a que não é reproduzida, ela é naturalmente reproduzível, mas a reprodução não é o mesmo que o original e em geral possui menos valor no mercado dos bens simbólicos (Ibidem, p. 222).

Um terceiro atributo técnico refere-se à natureza e à amplitude da participação permitida ou requerida pelos indivíduos que empregam esse meio. Diferentes meios exigem dos indivíduos que utilizem diferentes habilidades, faculdades e recursos, a fim de codificar e decodificar mensagem (Ibidem, p. 223).

(...) a troca de informações simbólicas muitas vezes envolve um aparelho institucional de transmissão. Por “aparelho institucional” pode-se designar um conjunto específico de articulações institucionais dentro das quais o meio técnico é elaborado e os indivíduos na codificação e decodificação das formas simbólicas estão inseridos. (Ibidem, p. 223-224)

Os envolvidos no processo de transmissão cultural estão assim sujeitos a regras, recursos e relações de vários tipos, ao mesmo tempo que são verificados diferentes graus de controle. No caso da Tupi, essas articulações se deram a partir da escolha da telenovela, feita pelos condôminos² responsáveis pela administração

² Participantes de um grupo que administrava as empresas pertencente ao Diários e Emissoras Associados. Na época do fechamento da emissora, em 1980, o presidente era Senador João Calmon,

do canal, que decidiram renovar o formato dos folhetins eletrônicos antecessores, pois já possuíam uma grande concorrência com emissoras que se aperfeiçoavam ao produzirem novelas, entre elas a TV Excelsior e a Rede Globo. O grau de contentamento dos anunciantes em relação à novela não dependia assim só do empenho da TV Tupi na produção da programação, mas da aceitação do público ao que estava sendo oferecido nos anúncios.

Outro aspecto da transmissão cultural pode ser chamado de distanciamento espaço temporal. Thompson (1998, p. 225-226) considera que a transmissão de uma forma simbólica implica necessariamente o desligamento da mesma, em vários graus, do contexto de sua produção: ela é distanciada de seu contexto espacial e temporal e inserida em novos contextos que podem ser localizados em diferentes tempos e locais.

A suplementação da fala através de certos meios técnicos, como alto-falantes, telefones ou sistemas de difusão e recepção de rádio, pode facilitar o distanciamento espacial ao mesmo tempo que garantem uma co presença temporal: uma fala pode ser transmitida por vastas distâncias de maneira que seja virtualmente instantânea e transitória.

Com o desenvolvimento das telecomunicações, contudo, grande distanciamento espacial pode ser conseguido sem o transporte físico das formas simbólicas, dando origem a novas possibilidades de transmissão cultural e, com isso, ao exercício do poder através de distâncias espaciais. Iniciou-se a possibilidade de encurtar distâncias, ouvir e ver alguém/algo através de fios que mantinham ligados e sintonizados os aparelhos domésticos.

A possibilidade de acompanhar o que era feito a quilômetros de distância permitiu que atrações nunca vistas por muitos, como shows de músicas, rádio/telenovelas, entre outros, pudessem ser acompanhadas diante do rádio ou da televisão. Apesar do distanciamento espaço-temporal se concretizar nessa situação, a pessoa que estava diante do aparelho eletrônico pôde estender o que conhecia, ou experimentar novidades, ao receber o que era transmitido.

Morin associa cultura de massa com a experiência da sociedade industrial: ela é produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial, propagada

este tinha um poder de abrangência nacional, no caso do presidente do grupo que se restringia à São Paulo, Associação das Emissoras de São Paulo - AESP, o presidente era Edmundo Monteiro. (JORNAL DO BRASIL, 18 jul. 1980)

pelas técnicas de alta difusão, destinando-se a uma massa social (1997, p. 12). Uma das características da comunicação de massa é que ela proporciona a circulação pública de produções de significados, atingindo assim um número massivo de telespectadores que se tornam consumidores.

Adorno e Horkheimer (2006) também refletem sobre a indústria cultural e comunicação de massa. Os autores consideram que a indústria cultural pode ser definida como um processo de transformação da cultura em mercadoria. Nela consiste uma arte para a esfera do consumo, com a presença e consistência da repetição. Em relação à cultura de massa pode ser compreendida como cultura veiculada pelos meios de comunicação de massa com direcionamento e produção feitos para ser consumida por toda a sociedade, e toda produção manipulada por esses meios atende a uma ordem econômica.

No caso da novela “Beto Rockfeller”, o fato das personagens consumirem diversos produtos durante as cenas, uma forma de *merchandising*, tornando-se um índice da pretensão dos produtores para atingir o público, por consequência, de um estágio de modernidade que marcou a época em que o programa foi produzido. O marketing ocorre na exibição das imagens dos produtos consumíveis, tornando-se uma via de acesso dos espectadores ao universo das personagens (FERRARI, 2014, p.76).

Os produtos de comunicação de massa são produzidos, em princípio, para uma pluralidade de receptores. Segundo Morin (1997), o consumo imaginário pode levar ao consumo real, algo que foi amplamente explorado nas produções da TV Tupi. Durante a década de 60, incluindo o período que a obra de Bráulio Pedrosa foi exibida, o estímulo ao consumo de massa com características industriais foi predominante das firmas de sabão e dentifrício, prática já feita, anos antes, nas radionovelas (RAMOS, BORELLI, 1991).

A prática das atividades televisivas ampliou grandemente a importância e a penetrabilidade da quase interação mediada nas sociedades modernas e transformou seu caráter. Com o surgimento dos meios eletrônicos, especificamente a televisão, as pessoas que se comunicam se tornaram personalidades, com uma voz, um rosto, um temperamento e uma história, personalidades com as quais os receptores podem simpatizar ou antipatizar, de quem eles podem gostar ou não, e manifestarem demais sentimentos (THOMPSON, 1998, p. 298).

Com o desenvolvimento da comunicação de massa e, especialmente, da

televisão, a natureza e o objeto da ação responsiva são, ao mesmo tempo, volumosos e tornados menos determinados. A ação responsiva é assim acrescida na medida que uma pluralidade de pessoas pode agir em resposta a outras que estão espacialmente distantes. Os receptores das mensagens mediadas têm geralmente capacidade de responder de variadas maneiras às mensagens que recebem (Ibidem, 1998, p. 305). Isso acontece com frequência diante do desenrolar das histórias das novelas, por exemplo, tendo em vista as recepções das personagens caracterizadas na trama como mocinhos e vilões.

Um dos elementos determinantes na constituição da comunicação de massa é o nível de instrução intelectual da sociedade da qual é produto e produtora. No Brasil da década de 1950, eram altas as taxas de analfabetismo, o que inviabilizava o acesso da população a outros recursos culturais existentes, como os livros. Um adendo: entre 1948 e 1953 o número de editoras no país diminuiu de 280 para 144 (ORTIZ, 2004, p. 46). Considerando as características socioculturais da população local, havia poucas possibilidades de um crescimento real da indústria do livro, já que se mostrava mais barato importá-los do que imprimi-los.

A comunicação de massa é interpretada por alguns autores como pertencente à indústria cultural, cuja finalidade, segundo Morin (1997), é o máximo de consumo, homogeneizando o público na tentativa de atender a todos. Se para alguns autores, como foi indicado anteriormente, fatores como o grau de escolaridade do público podem influenciar de forma decisiva tais processos, para Bourdieu (1998), no entanto, o letramento dos receptores não é determinante, pois a relação entre consumidor e oferta pode ser ajustados de acordo com a demanda e as características do público.

Os elementos que compõem essa veiculação coletiva de informações na mídia podem ser verificados no papel desempenhado pela TV Tupi no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980, o que pôde ser verificada até aqui por meio da exposição de alguns dos elementos. No entanto, esses elementos estavam intrinsicamente associados a determinada estética e linguagem. Nos próximos tópicos, serão tratados de forma específica alguns fundamentos e conceitos concernentes à produção em rádio e TV e às artes dramáticas, aspectos que contribuem para a compreensão do objeto em estudo.

1.2. Linguagens no teatro e na TV

A linguagem é um dos conceitos fundamentais para a análise que aqui pretende-se desenvolver. Trata-se de um importante alicerce para refletir sobre o desenvolvimento de narrativas sonoras e visuais, ou seja, das artes dramáticas. Neste tópico, trabalha-se elementos teóricos e conceitos sobre a linguagem, conceituando-a e relacionando-a com o objeto de estudo.

Partindo de uma definição de linguagem mais abrangente, o linguista Ferdinand de Saussure assim a define:

a linguagem é multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. (SAUSSURE, 2006 [1973], p. 17, apud COELHO; LIMA, 2014, p. 354)

Entende-se, a partir das palavras de Saussure, que a linguagem pode manifestar-se de diferentes formas, assumindo variadas maneiras para ser aplicada e compreendida. Além disso, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é um produto atual e um produto do passado (SAUSSURE, 2006 [1973], p. 16, apud COELHO; LIMA, 2014, p. 354). Diante desse complexo conceito, entendemos que a linguagem pode ser aplicada a diferentes expressões e manifestações humanas. Nesse sentido, as artes e a comunicação podem ser analisadas com base nas suas respectivas linguagens.

No que diz respeito, no caso particular, às artes teatrais (ou, num termo mais atual, da cena), os componentes desta linguagem são tempo, espaço, personagem, cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, plateia. Em relação ao audiovisual, os elementos da sua linguagem são planos, sequências e movimentos de câmera. Como pode-se verificar, o ponto de intersecção entre teatro e televisão se expressa em três formas: verbal, sonora e visual.

No que tange à comunicação de massa no Brasil, o início do funcionamento da televisão na década de 1950, época em que as transmissões de rádio já haviam se popularizado, fez com que a linguagem do veículo radiofônico fosse adaptada à televisiva. Inicialmente, as emissoras de televisão brasileiras não possuíam uma linguagem própria. Entre os motivos para que isso tenha ocorrido, está a migração dos profissionais do rádio para a TV. A ausência dessa especificidade na linguagem

está relacionada também a um problema de formação técnica, de capacitação de recursos humanos, já que havia uma carência de profissionais treinados e capacitados para usarem os meios técnicos de transmissão específicos da programação televisiva. Lopes (2013) afirma que, com o decorrer do tempo e da experiência ocasionada pela prática, a TV começou a tomar forma e uma das primeiras modificações foi a exploração da imagem como maneira de cativar o telespectador. A prática foi a principal forma de aprendizado, já que o país não dispunha de nenhuma escola profissional para atender a tal necessidade. A experiência foi o principal método de conhecimento dos meios técnicos de transmissão.

Apesar de dificuldades de ordem técnica, esses profissionais radiofônicos que migraram do rádio para a televisão começaram a construir uma linguagem em que a imagem era mais importante que as palavras (CARDOSO; SANTOS; GOULART, 2007, p. 60). Nesse ensejo, destaca-se o uso do VT, o *videotape*. Esse recurso começou a ser usado pelas emissoras brasileiras em 1960 para programas jornalísticos (PAIM, 2009, p. 686) e em telenovelas pela TV Excelsior, no ano de 1963 (HAMBURGER, 2011, p. 64). A novidade causou preocupação em relação ao benefício ou não de seu uso para os trabalhadores do meio televisivo. Uma das vantagens do seu uso era a possibilidade de transmitir programas pré-gravados e realizar produções externas aos estúdios das emissoras, libertando as produções da imprescindibilidade da proximidade espacial dos estúdios da emissora. No entanto, havia também o temor de que a transmissão cultural sofreria prejuízos, pois, com o recurso de gravar previamente as encenações, a qualidade da atuação poderia diminuir, já que o ator poderia perder a naturalidade da encenação teatral. No entanto, se a linguagem audiovisual repercute seu tempo, o *videotape* é uma das consequências das demandas de então.

Na primeira década da televisão no Brasil, quando toda a programação era transmitida ao vivo, era notório o risco de erros durante as gravações, não só por falhas humanas nas atuações ou no manuseio de maquinário, como também pela impossibilidade de estender a programação para uma cobertura geográfica maior do que a permitida pelos fios e cabos disponíveis. A tecnologia do *videotape* não só permitiu fazer correções ao que não foi gravado conforme o previsto, mas facilitou a articulação entre a experiência anterior e a nova linguagem audiovisual. A partir de então, foi possível repetir cenas em que falas e gestos não agradaram em um

primeiro momento, qualificando a produção.

O *videotape* alterou a linguagem da novela, em que o imprevisto e a impossibilidade de erro, aspectos comuns ao teatro e ao teleteatro, deixaram de ser o principal temor durante as encenações, pois havia a possibilidade de refilmar o que não agradou aos diretores ou aquilo que pressupunha-se que não seria bem aceito pela massa telespectadora. Características comuns à linguagem teatral (como improvisar quando um elemento técnico não funcionou, quando o ator esqueceu a fala prevista no roteiro, quando o cenário sofreu algum prejuízo ou alteração durante a encenação) deixaram de existir nos folhetins eletrônicos. Com as adaptações fomentadas pela nova tecnologia, as emissoras de televisão foram criando uma linguagem própria.

1.3. O teatro paulista: TBC, Arena, criação da EAD e Teatro de Oficina

A inserção de produções dramáticas na televisão esteve imbuída da realidade pela qual passava o teatro. Essa é uma das razões para buscarmos neste subcapítulo compreender o cenário em que esteve inserido Bráulio Pedroso, que, a partir do ano de 1965, passou a escrever para o teatro e, com isso, conviveu com grupos teatrais da mesma década. No entanto, pensa-se que a produção concernente à década de 1970 e posteriores pode ser melhor compreendida e analisada se retomados os anos anteriores, o que era feito entre os anos de 1940 e 1950 na dramaturgia do teatro e do rádio.³

Inaugurado em 1948 na cidade de São Paulo, o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, forneceu atores e diretores, que tanto migraram para outros grupos teatrais, quanto para a dramaturgia televisiva. Ocupava um edifício alugado no bairro da Bela Vista, que foi transformado em um confortável teatro, estruturado em moldes industriais de produção (LÍCIA, 2004, p. 42). Um dos responsáveis pelos investimentos no TCB foi Franco Zampari, um industrial italiano que investiu dinheiro tanto na reforma do teatro quanto nas primeiras peças. Segundo Mattos (2002, p. 90), na ocasião de fundação do TCB, os detentores de poder financeiro que investiram na cultura eram, em sua maioria, oriundos as tradicionais famílias de fazendeiros exportadores de café, comerciantes empreendedores estrangeiros que

³ A partir da década de 20 o rádio produziu as radionovelas e o radioteatro.

se estabeleceram no estado de São Paulo.

É pertinente ressaltar que nas raízes da criação do TCB estavam figuras de destaque, como Alfredo Mesquita, criador do Grupo de Teatro Experimental, GTE. Mesquita mantinha o mesmo discurso dos grupos amadores: revolucionar a maneira de representar, a qual era balizada até então pelas companhias mais antigas, originárias no Rio de Janeiro. Segundo Lícia (2004, p. 20), ele buscava um teatro em que os atores e os diretores estivessem a serviço do texto e não o contrário. A presença de Mesquita na fundação do TCB foi importante para o reconhecimento deste novo ambiente teatral na cidade. Com o surgimento do TBC, concretizava-se a possibilidade de dar continuidade às atividades teatrais dos grupos amadores e, principalmente, de colocar em prática as ideias inovadoras relacionadas à encenação, direção, interpretação e dramaturgias, as quais vinha defendendo há muitos anos no seu trabalho amador, apoiado em grandes nomes da cena teatral francesa.

Esse conjunto de novidades na forma de fazer teatro, com inspiração na cultura teatral europeia, foi possível de ser realizada a partir do trabalho de muitos profissionais italianos responsáveis por cenários e figurinos, e de diretores que passaram por um concurso para exercerem tal função. Além da atuação no TCB, em maio de 1948, Mesquita participou da fundação da Escola de Arte Dramática de São Paulo, a EAD. Em seus anos iniciais, a escola funcionou em um dos andares do pequeno prédio da TBC (Idem, p. 46). Ambos os acontecimentos, a inauguração do TBC e da EAD, proporcionaram a expansão em São Paulo do mercado de trabalho e da capacitação dos profissionais de teatro. Como desdobramento, nos anos subsequentes até 1967, foram criados inúmeros grupos de atores ou diretores-empresários, boa parte dos quais oriundos do TBC, os chamados filhotes do TBC.

Ainda sobre o TBC, este passa por uma fase de profissionalização e reconhecimento com a projeção de novos e promissores atores brasileiros, como Paulo Autran, Tônia Carrero e Cacilda Becker. Estes atores, ainda considerados amadores, conquistaram elogios da crítica ao serem dirigidos por Adolfo Celi, diretor italiano recém chegado ao país. O estrangeiro foi um dos responsáveis por dar mais teatralidade, uma tonalidade mais agressiva e mais viva, características muito reconhecidas na época (COSTA, 2011, p. 96).

Em novembro de 1949, o ator Sérgio Cardoso e o diretor Ruggero Jacobbi, profissionais de prestígio para os contemporâneos apreciadores de teatro, foram

contratados. O primeiro espetáculo foi “O mentiroso” de Carlo Goldoni, aclamado pela crítica especializada, pela qualidade artística e dramática apresentada. Considerando particularmente o tema desta dissertação, ressalta-se a importância do TBC por formar atores que, anos mais tarde, atuaram em telenovelas.

Uma das intenções dos responsáveis pelo TCB era apresentar peças com textos clássicos e que pudessem ser palatáveis a um público paulistano, acostumado com peças consideradas dramalhões e comédias sem reconhecimento artístico. Assim, uma das formas de medir a repercussão da peça era o número de público que comparecia ao teatro.

No entanto, como pode-se prever, houve casos em que uma peça apresentada pelo TBC foi sucesso de crítica, mas teve um número baixo de bilheteria. Esse foi o caso de “Leito Nupcial”, de Jan de Hartog, com Cacilda Becker e Jardel Filho. Apesar de um público ínfimo, os especialistas a consideraram de beleza estilística. Esse grupo teatral encenava, em sua grande maioria, textos estrangeiros, mas a direção e atuação estavam sob a responsabilidade dos profissionais brasileiros, que adquiriram experiência no teatro e posteriormente foram trabalhar na TV Tupi.

Outro espaço e núcleo teatral de relevância na cidade de São Paulo e, consequentemente, no Brasil foi o Teatro de Arena, fundado em 1953. Garcia (2008, p. 99) faz uma síntese do que foram os primeiros anos desse grupo, desde sua relação com o TBC até a escolha das peças para serem encenadas.

Da estreia oficial, em 11 de abril de 1953, à inauguração da sede própria, em 1º de fevereiro de 1955, o Teatro de Arena de São Paulo concentrou-se no desempenho do elenco e preocupou-se com a qualidade do texto. Até então, o grupo paulista não se destacava como crítico do repertório estrangeiro, não se apresentava como oposição ao TBC nem tampouco se constituía em ícone da produção dramática nacional. Nos primeiros cinco anos de atividade, o Teatro de Arena apresentou apenas três peças de autores brasileiros: “Escrever sobre Mulheres”, peça e direção de José Renato (1955), “Marido Magro, Mulher Chata”, peça e direção de Augusto Boal (1957) e “Só o Faraó Tem Alma”, peça de Silveira Sampaio e direção de José Renato (1957).

A partir de 1956, o Teatro de Arena foi dirigido por Augusto Boal (1931-2009), jovem diretor que, com o decorrer dos anos, envolveu-se com a defesa dos direitos sociais e políticos, algo perceptível inclusive nas peças em que dirigiu. A partir de 1958, funda o grupo Seminários de Dramaturgia, do qual emergiriam importantes

dramaturgos brasileiros, tais como Gianfrancesco Guarnieri (“Eles não usam black-tie”, 1958), Oduvaldo Viana Filho (“Chapetuba Futebol Clube”, 1958; e “Bilbao, Via Copacabana”, 1958”) e Edy Lima (“A farsa da esposa perfeita”, 1958).

Esses profissionais foram integrados, logo depois ao Centro Popular de Cultura da UNE, o CPC, grupo teatral reconhecido por desenvolver peças de intensa denúncia ideológica. Participantes do grupo se tornaram importantes referenciais da dramaturgia brasileira nas décadas posteriores, ainda que alguns deles tenham experimentado o exílio, como Augusto Boal; ou assimilados à televisão, como Guarnieri, Dias Gomes, Vianinha ou Paulo Pontes. Hohlfeldt (1999, p. 44) mencionou que Pontes declarou que a televisão, apesar de todas as críticas que possam ser feitas a ela, é um veículo essencialmente democrático, que pode ser ligado por qualquer um que queira assisti-la.

Uma das características do Teatro de Arena, com mais ênfase a partir da década de 1960, é a preferência por textos e temas nacionais, o que também impactou a nova dramaturgia televisiva, principalmente em relação aos temas das novelas. Tal mudança pode ser percebida ao fazer um balanço da teledramaturgia em exibição na TV brasileira a partir de então: os dramalhões importados de outros países da América Latina perderam seu prestígio e os temas nacionais, mais familiares, ganharam espaço, como foi o caso de “Beto Rockfeller” (HOHLFELDT, 1999, p. 44).

O Teatro de Arena inovou não apenas na dramaturgia, tocando em temas essencialmente vinculados à realidade brasileira, quanto buscou criar novas linguagens e formas de espetáculo. Nesse contexto, surgiram as experiências da série “Arena conta...”, a partir da exitosa experiência de um show poético-musical, “Opinião”, que reuniu dramaturgos, cantores de MPB e intelectuais brasileiros de renome na época (dezembro de 1964). Dos caminhos abertos pelos espetáculos do CPC da UNE, especialmente aqueles que se valiam da música popular para repassar os seus recados à população, sobretudo aos estudantes, resultou experiências como o disco “O povo canta”, de 1962 (HOHLFELDT, 1999, p. 44)⁴.

Como um espaço de estudo e discussão sobre o teatro, na EAD foi gerada a construção do Teatro de Arena, o primeiro teatro em formato de arena na América do Sul e que começou a ser esboçado quando o professor Décio de Almeida Prado

⁴Antônio Hohlfeldt. A fermentação cultural da década brasileira de 60. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre. n 11, dez 1999

e o aluno José Renato Pécora (ambos da EAD) examinavam os fundamentos teóricos da proposta e a viabilidade da experiência norte americana, detalhada no livro *"Theatre in the round"*, da encenadora Margo Jones. Garcia (2008, p. 99) afirma que no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, no período entre 9 e 13 de julho de 1951, Décio de Almeida Prado, José Renato e Geraldo Matheus apresentaram os fundamentos teóricos e as vantagens econômicas do teatro em arena, o qual se mostrava adequado à realidade do teatro brasileiro e, sobretudo, dos grupos experimentais que buscavam formas alternativas de expressão teatral que atendessem ao orçamento escasso e público restrito. Como afirmou José Renato, "para um teatro de pouco público, como o brasileiro, a única possibilidade de autossuficiência, parece-me, está no teatro de arena, que depende menos dinheiro" (GARCIA, 2008, p. 99). No campo interpretativo e na produção do espetáculo, o Teatro de Arena eliminou a figura de atores de imenso destaque, as famosas "estrelas", e apostou no trabalho em equipe, situação em que os integrantes do grupo envolviam-se com a produção do espetáculo, desde a costura do figurino até a montagem do cenário (Idem, p. 104).

Na passagem das décadas de 1950 para 1960, a dramaturgia brasileira passou a despertar o interesse de empresários do ramo teatral e aspirantes à profissão. O projeto cultural do Teatro de Arena influenciou a produção teatral da década de 1960 e a montagem de autores nacionais assumiu conotações distintas: podia significar engajar-se às causas nacionalistas, adequar-se às leis de fomento ou atender à demanda do público que consumia peças teatrais de caráter nacional-popular (Ibidem, p. 104-105).

A preocupação em evidenciar a realidade brasileira e ampliar o público permeou o universo teatral brasileiro a partir da segunda metade da década de 1950 e, sobretudo, durante a década 1960. Como não havia consenso sobre como empreender a nacionalização e popularização do teatro brasileiro, atores, dramaturgos, diretores, grupos e companhias teatrais adaptaram essas demandas às concepções que nutriam acerca de engajamento artístico, linguagem teatral, relação com mercado e público etc.

Nesse processo de consolidação da plataforma nacionalista e de constituição do engajamento artístico, o Teatro de Arena influenciou os debates e discussões acerca da nacionalização e politização do teatro brasileiro nos anos 1950 e 1960, assim como evidenciou os anseios e ambiguidades de um grupo comprometido, em

última instância, com a realidade nacional. Nessa época, uma das principais contradições reportava-se à nacionalização da forma e do conteúdo sem, entretanto, solucionar o problema do público. Nos anos 1960 e 1970, a busca pela forma popular deu-se de várias maneiras, a exemplo das experiências do Teatro de Arena, dos CPCs da UNE, do Grupo Opinião, do Teatro União e Olho Vivo, entre outros. No início dos anos 1960, o Teatro de Arena alterou o projeto cultural e investiu na nacionalização dos clássicos (Ibidem, p. 105-107).

Inicialmente, a ascensão dos militares ao poder não afetou a dinâmica do teatro brasileiro, que continuou discutindo os problemas nacionais e a situação política. Em 1964, o Teatro de Arena discutiu a reforma agrária com a apresentação de “O Filho do Cão”, de Gianfrancesco Guarnieri, a situação política com a encenação de “Tartufo”, de Molière, e a questão da resistência com a coprodução do “Show Opinião”.

Em “Arena Conta Zumbi”, Augusto Boal desenvolveu as técnicas principais do sistema coringa. A primeira técnica consistia em desvincular o ator da personagem, ou seja, vários atores podiam representar a mesma personagem. Como na tragédia grega, os autores utilizavam máscaras que permitiam rápida identificação e não causavam confusão na plateia.

A segunda concentra-se na preparação do elenco para transmitir a opinião coletiva do Teatro de Arena. Sob essa perspectiva coletiva, “o espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos”.

A terceira visava adotar estilos e gêneros teatrais de acordo com as necessidades cênicas. Essa técnica permitia transitar do “melodrama mais simplista e telenovelesco” à “chanchada mais circense e videodevillesca” e alternar cenas de inspiração realista, surrealista, expressionista e simbolista. Por último, a música tinha como função preparar a plateia para assimilar o texto, pois este, isolado daquela, não evidenciava o “tempo de guerra” que caracterizava a peça “Arena Conta Zumbi”, por exemplo. Segundo Gianfrancesco Guarnieri, coautor do espetáculo, nos anos entre 1964 e 1969, completava-se com a música o que não se podia dizer com palavras (GARCIA, 2008, p. 109-110)

Em meio ao sucesso do Arena, no ano de 1958, o Teatro de Oficina entra em exercício. Uma das fases do grupo, do estudo da técnica realista de interpretação, teve influência do sistema Stanislavski, desenvolvido pelo ator, diretor e escritor

russo Constantin Stanislavski, que procurou trazer uma forma de atuação realística, na qual o ator busca se colocar no lugar de seu personagem, estudando-o para que pareça o mais próximo da vida real. O público era reduzido ao papel de observador, impotente e distante. Neste momento, o Oficina alugou o Teatro Novos Comediantes, na cidade de São Paulo (COUTINHO, 2011).

Além de dar nome ao grupo, também se referia ao espaço que era ocupado, o qual foi projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes, que criou o chamado “teatro sanduíche”, uma semiarena no centro, com plateia dos dois lados. Uma das marcas do grupo foi uma nova abordagem na linguagem cênica, com textos que aprofundavam as questões sociais e políticas e que eram instrumentos para pensar a realidade brasileira. Para criação de espetáculos, várias áreas de conhecimentos convergiam: ciências humanas, história, sociologia e economia. José Celso Martinez, mais conhecido como Zé Celso, é um dos grandes idealizadores do grupo, sendo responsável pela criação, gestão, direção e atuação.

Entre as fases do Oficina, algumas merecem destaque, como aquela iniciada, em 1961, em que autores americanos tiveram suas peças encenadas. Duas peças ficaram em cartaz: “Um Bonde Chamado Desejo” e “Todo Anjo é Terrível”. Em 1962, sob forte crise financeira, o Oficina estreou “Quatro num Quarto”, do russo Katáiev, com venda de ingressos a preço acessível para atrair público.

Um outro período que merece destaque ocorreu em 1963, momento que Oficina encenou “Pequenos Burgueses”, do russo Górkí. Pode-se considerar essa como a segunda fase do grupo. O motivo para isso foi o enfoque para encontrar novos registros temáticos dos problemas e inquietações pelas quais o Brasil e o mundo passavam. Havia, portanto, uma maior preocupação com a questão social e, foi neste momento que o público passou a ser mais valorizado através da influência da teoria da cena épica de Bertolt Brecht.

O Teatro Oficina sofreu censura pela ditadura militar brasileira. Um desses casos ocorreu com a peça “O rei da vela”, texto de Oswald de Andrade, encenada em 1967, cujo enredo ambienta-se em um escritório de agiotagem, em que o proprietário recebe clientes que são tratados com desprezo. As personagens demonstram liberdade com o corpo, desde gestos com seus órgãos sexuais a escolhas de relações hetero e homoafetivas. A peça foi analisada pelos censores que, apesar da liberação para ser apresentada, foi proibido que gestos considerados obscenos fizessem parte da peça. Essa não foi a única a sofrer restrições: “A vida

impressa em dólar” de Clifford Odets, “Geração em revolta” de John Osborn e “Plantão 21” de Sidney Kingsley também foram alvo dos censores (VALENTINI, 2016).

Em suma, o século XX foi palco para a concretização de uma comunicação de massa televisiva, com sua linguagem que foi capaz de produzir o poder e formas simbólicas, a transmissão cultural e os meios técnicos para que eles se tornassem possíveis. Nas décadas de 1950 e 1960, desse mesmo século, o teatro paulistano passou por grandes movimentações no que diz respeito aos temas das peças teatrais, às linguagens e aos artistas envolvidos nas produções.

2. Rede de comunicação Tupi

O presente capítulo tem por objetivo relacionar a fundação da TV Tupi ao contexto histórico político-econômico, particularmente no que concerne às leis federais de concessão em vigor na época. Pretende-se ainda retomar como foi a estreia da TV Tupi, bem como de um aspecto específico de sua programação: as telenovelas.

2.1. Leis federais de concessão: contexto político e econômico brasileiro que regulamentaram o início da televisão.

No Brasil da década de 1950, para que uma emissora como a Rede Tupi de Televisão usufruísse da permissão governamental para funcionar, já havia uma série de exigências legais nacionais, uma regulamentação. Entre as formas para realizar tal fim existiam (e, cabe salientar, ainda existem) as concessões da autoria do poder executivo federal. Para explicitar tal fato é necessário mencionar o contexto político e econômico, o qual tem grande poder de interferir nessas decisões governamentais. De forma resumida, os instrumentos legais para tal regulamento foram:

- Decreto nº 20.047, de 27 de maio de 1931, que regula a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional⁵;
- Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932, que aprova o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território nacional⁶;
- Decreto nº 29.783, de 19 de julho de 1951, que altera alguns dispositivos do regulamento aprovado pelo Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932, e estabelece novas normas para a execução dos

⁵ Diário Oficial da União – Seção 1 – 6/6/1931, Página 9385 (Publicação Original). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20047-27-maio-1931-519074-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

⁶ Diário Oficial da União – Seção 1 – 4/3/1932, Página 3914 (Publicação Original). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21111-1-marco-1932-498282-publicacaooriginal-81840-pe.html>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

serviços de radiodifusão e radiocomunicação em território nacional, complementares das estipuladas naquele regulamento⁷.

Os dois primeiros decretos são mencionados, pois marcam o início do processo de regulação do Estado com delimitações específicas para o setor de telecomunicações. Por sua vez, o decreto de 1951 pertence ao contexto histórico específico da recém inaugurada TV Tupi, o que ajuda a estabelecer qual fora a postura do governo diante de uma mídia já em pleno funcionamento. Pressupõe-se aqui que o contexto jurídico sempre está inserido no histórico, sujeito a interferências e a interferir no âmbito político-econômico, por isso optou-se aqui por analisar as concessões a partir de tais recortes temáticos.

Para iniciar uma reflexão acerca das formas do Estado interferir na comunicação de massa, faz-se necessário conceituar uma palavra recorrente: concessão. De acordo com o Glossário de Termos da Anatel, concessão (aplicada à radiodifusão) consiste na “autorização outorgada pelo poder competente a entidades executoras de serviços de radiodifusão sonora de caráter nacional ou regional e de televisão⁸” (BRASIL, 2018). De acordo com os parágrafos e artigos das mencionadas leis, entende-se que a concessão era um privilégio concedido pelo Estado, a pessoas físicas ou jurídicas, para que explorassem um serviço de utilidade pública ou recursos naturais. No caso da radiocomunicação, a concessão era outorgada pelo Governo Federal, por prazos estipulados.

A leitura dos mencionados instrumentos jurídicos revela que a base de suas concepções estava no uso de um bem considerado público, o espectro eletromagnético, sendo essa uma das justificativas para a necessidade de controle estatal sobre o seu funcionamento. É importante lembrar que as mencionadas regras jurídicas foram aplicadas durante a Era Vargas, governo que manteve caráter centralizador durante seus mandatos, sobre o qual versar-se-á particularmente mais adiante. Além disso, na ocasião dos decretos publicados no início da década de 1930, a comunicação de massa por onda hertziana era o rádio.

⁷ Diário Oficial da União – Seção 1 – 20/7/1951, Página 10811 (Publicação Original). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-29783-19-julho-1951-337396-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

⁸ Glossário de Termos da Anatel: Concessão (Radiodifusão). Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/legislacao/component/fsf/?view=faq&catid=3&faqid=2058>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

O Decreto nº 20.047, de 27 de maio de 1931, determinava a competência exclusiva do Governo Federal para regulamentar a telegrafia, a radiotelegrafia e as atividades de radiodifusão. Todos esses serviços, incluindo a radiodifusão, foram considerados de interesse nacional e deveriam ter como objetivo principal levar informação, educação e cultura à população. O decreto garantiu ainda o direito autoral na radiodifusão e criou a Comissão Técnica de Rádio que, entre outras funções, deveria garantir a coordenação das frequências. Determinou ainda “os serviços de radiocomunicação no território, nas águas e no espaço aéreo nacional como de exclusiva competência e monopólio da união, ficando reservado o direito de suspender o funcionamento de emissoras, ou desapropriá-las, quando assim o exigir o interesse geral”. O decreto determinava também que estrangeiros não poderiam assumir cargos administrativos nas empresas de radiodifusão, ficando tais funções sob a responsabilidade de pessoas nascidas no território nacional, e estabelecia a promoção da unificação dos serviços de radiodifusão, no sentido de constituir uma “rede nacional” que atenderia aos objetivos de ampliação do serviço de radiodifusão no Brasil.

Posteriormente, em 1932, surgiu um regulamento específico para a execução do então chamado “Serviços de Rádio Comunicação”. Era o Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932, que definiu, pela primeira vez, regras e procedimentos para a outorga de rádios. Todo o capítulo IV do regulamento (arts.16 a 22) era destinado ao “processo a seguir na outorga de concessões e permissões”. Até 1962, os dois decretos de 1931 e 1932 foram as principais peças legais da radiodifusão, que estabeleceram algumas das regras fundamentais que valeram nesse período, como: prazo de concessão de 10 anos; renovações “a juízo do governo”; mínimo de 2/3 de diretores brasileiros, em empresas obrigatoriamente nacionais; tempo máximo de publicidade na programação de 10%, com tempo máximo de 30 segundos para cada inserção.

No plano político, Fausto (1995, p. 20) afirma que Getúlio Vargas, durante seu governo provisório (1930-1934), assume um caráter centralizador, unitário, antiparlamentar. O período subsequente (1937-1945) caracteriza-se pelo autoritarismo. Nesse momento, a figura pública de Vargas, considerado um ditador, desenha-se como a imagem do homem de poder que, através de um golpe de Estado com o auxílio das Forças Armadas, pôs fim à democracia. Removido do poder em 1945, Vargas candidatou-se e venceu as eleições presidenciais de 1950.

Um ano após sua posse, publicou o Decreto nº 29.783, por meio do qual fez uma mudança crucial nas regras do jogo das concessões públicas para serviços de telecomunicações: teriam de ser revistas de três em três anos e poderiam ser canceladas sem que qualquer direito fosse assegurado ao concessionário. O decreto também estabeleceu o serviço como de interesse público, reafirmando a finalidade educacional da radiodifusão, e criou uma comissão para elaborar um Código Brasileiro de Radiodifusão e Telecomunicações. A crise nacional que ocorreu no novo governo Vargas terminou por levá-lo ao suicídio, em 1954. Pressionado pelos radiodifusores, o governo sucessor, Café Filho, revogou o decreto de 1951.

Mesmo diante do trágico desfecho presidencial e, por consequência, da oportuna revogação do Decreto nº 29.783, é importante lembrar que o último estabelecia novas normas para os serviços de radiodifusão, além de alterar e complementar dispositivos do regulamento aprovado no Decreto nº 21.111, de 10 de março de 1932. Com o país vivendo um período democrático, diferente da década de 1930, Getúlio não podia impor normas sem apresentar justificativas e explicações. Por isso, o decreto é iniciado com uma série de considerações. A concentração de poder no Poder Executivo, em especial na Presidência da República, é ainda uma característica marcante de todo o Decreto nº 29.783, lembrando a forma de fazer política de Getúlio dos tempos ditatoriais. No art. 3º, que trata do uso dos serviços de radiodifusão, é atribuída exclusividade à União na exploração desses serviços, diretamente ou mediante concessão ou permissão a particulares (JAMBEIRO, 2004, p. 174).

No texto da lei, em primeiro lugar, reconhecia-se que houve progresso técnico e, portanto, tornara-se necessário que se complementasse o Decreto nº 21.111 por meio de nova legislação. É lembrado também que o Decreto nº 20.047, de 27 de maio de 1931, que previa a regulamentação do setor de radiodifusão, efetivada no Decreto nº 21.111, antevia também, em seu artigo 38, parágrafo único, que este regulamento poderia ser modificado no todo ou em parte, de acordo com os aperfeiçoamentos técnicos das radiocomunicações. Em seguida, é defendida uma maior centralização do setor nas mãos da Presidência da República. Tendo em vista que as concessões, permissões, distribuição de frequências, fiscalização e outros serviços à radiodifusão, porquanto estivessem a cargo do Ministério da Viação e Obras Públicas, eram de interesse direto de outros ministérios, tais como Marinha, Aeronáutica e Guerra; seria conveniente, portanto, uma regulamentação que

permitisse a intervenção mais direta do Presidente da República, que era o coordenador dos ministérios. É afirmado ainda que a organização, competência e atribuições da Comissão Técnica do Rádio, descritas no Decreto nº 21.111, tinham sido colocadas de forma a ter essa comissão um caráter mais consultivo que executivo, necessitando assim de elementos que a transformasse num órgão dinâmico, desvinculando seu controle, realizado até então pelo Ministério da Viação e Obras Públicas e, pondo-o em estreito contato com a presidência da República, órgão orientador da política geral e da política de radiocomunicação em particular (Idem, p. 173).

A partir desse proêmio, o primeiro artigo define radiodifusão tal como ainda é delimitada na legislação atual, isto é, abrangendo o rádio e televisão abertas, que qualquer um pode acessar, gratuita e livremente, desde que tenha um aparelho receptor. Definido como de finalidade educativa e de interesse nacional, não excluía, contudo, o uso comercial, desde que este não prejudicasse aquela finalidade (art. 2º). A concentração de forças no Poder Executivo, em especial na Presidência da República, é uma característica marcante de todo o Decreto nº 29.783, lembrando a forma de fazer política de Getúlio dos tempos ditatoriais, tal como já afirmado e motivo de descontentamento entre os empresários radiodifusores.

No art. 3º, que trata do uso dos serviços de radiodifusão, atribui-se exclusividade à União na exploração desses serviços, diretamente ou mediante concessão ou permissão a particulares. As concessões para os serviços de radiodifusão só podiam ser outorgadas por Decreto do Presidente da República, mas o Ministro da Viação e Obras Públicas, com a prévia autorização do Presidente, poderia permitir o uso do espectro eletromagnético a título precário. O prazo para a concessão nunca deveria exceder 10 anos. As permissões seriam revistas de 3 em 3 anos, sendo renováveis, a juízo do Poder Executivo (arts. 4º e 5º).

A diferenciação entre o que podia ser concedido ou permitido estava no valor de potência das estações radiodifusoras. Assim, precisavam de concessão as estações radiodifusoras que superassem 250 watts, e de permissão as que tivessem potência menor (§1º do art. 4º, e §1º da art. 5º). Em qualquer caso, a palavra final era do Presidente da República. A única coisa que independia de prévia autorização da Presidência eram as permissões para montagens de estações radioamadoras (§2º do art. 5º).

A busca de concentração de poder fica bem mais explícita no art. 6º, que trata das demais competências do Presidente da República em relação ao setor de radiodifusão. O artigo e alíneas acima demonstram a preocupação do Governo Vargas em manter em suas mãos o controle da radiodifusão, obviamente por perceber o quão importante era esse serviço, em sua condição estratégica de formação de opinião e circulação de informação. Nessa direção vai também o artigo 11º, que vincula a Comissão Técnica do Rádio à Presidência da República, recebendo dessa instruções sobre todos os assuntos que forem de sua competência. É ainda o Presidente da República quem, por Decreto, investe em suas funções o Presidente e demais membros da comissão, além do diretor da Secretaria da Comissão Técnica de Rádio (§1º e 2º). Em 1952, Vargas publicou o Decreto nº31.835, no qual fixou novas normas técnicas e o plano de atribuição e distribuição de canais para o serviço de TV no país. Orientado por parecer da Comissão Técnica de Rádio, criada pelo Decreto nº 21.111 de 1932, ele estabeleceu que haveria um só padrão de TV no Brasil, sendo que este padrão seria independente das frequências de distribuição de energia elétrica. Pode-se verificar, com isso, que os anos Vargas foram fundamentais para a radiodifusão no Brasil, pois definiram os critérios técnicos e políticos para transmissão e para que os concessionários pudessem usufruir desse direito.

A partir do ano de 1964 foram criadas instituições estatais que objetivaram organizar e administrar a cultura nas suas diferentes expressões. De forma mais enfática, a interferência na cultura aconteceu a partir de 1975, com a elaboração de um Plano Nacional de Cultura. No período em que Beto Rockfeller estava no ar, foi feita a I Reunião dos Conselhos Estaduais de Cultura. (ORTIZ, 2006, p. 85-87). O contexto era de conselhos recém-criados, pois em muitos Estados brasileiros, ainda não tinham conseguido se concretizar, como o caso de Alagoas e Pernambuco, onde seus Conselhos foram criados em 1967.

Retomando os anos iniciais da era Vargas, naquela época, o Brasil possuía uma elite cafeeira que, apesar da perda de poder financeiro com a crise de 1929, ainda ocupava lugar de destaque na política nacional. A postura desse governo foi a de concentrar a política do café em suas mãos, interferindo, a partir de 1931, nas agremiações de cafeicultores. Exemplo disso foi a criação do Conselho Nacional do Café, em 1931, o qual era um órgão federal, mas que possuía entre as prerrogativas as decisões dos cafeicultores. O Conselho foi extinto em 1933 para dar lugar ao

Departamento Nacional do Café, federalizando a política dessa atividade agroeconômica (FAUSTO, 1995, p. 333).

Além do café, no período destacado observou-se o crescimento do plantio do algodão, matéria-prima para a indústria têxtil paulista (LEOPOLDI, 1999, p. 120). Esse ramo industrial ganhou impulso no país no período de Vargas, tornando-se uma das mais importantes do País, com firmas privadas de grande, médio e pequeno porte. As políticas governamentais afetaram esse ramo industrial, principalmente de forma indireta. Como no caso de muitas indústrias processadoras de insumos nacionais, a produção de tecidos recebeu incentivos na forma de isenção de impostos e redução no preço do transporte. Além disso, no início dos anos 1930, as tarifas de importação impostas sobre o setor têxtil aumentaram a fim de proteger a indústria doméstica, que se encontrava em crise desde 1918 (ARVINRAD, WILLUNSEM, WITTE, 1997, p. 130).

Jambeiro (2001, p. 45) afirma que o Estado Novo construiu uma sociedade urbano-industrial e possibilitou avanços consideráveis na economia do país. Esse setor acelerou seu crescimento e rapidamente tornou-se o mais dinâmico dos setores econômicos do país. Entre 1946 e 1955, a produção industrial cresceu em torno de 122% (ou a taxas anuais de 8,9 % entre 1946 e 1950; e 8,1 %, entre 1951 e 1955). No governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), tal crescimento chegou a 11%.

Inserido nessa economia estava o proprietário das empresas que conseguiam concessão para o rádio e a TV, Assis Chateaubriand (ou Chatô, como era apelidado). Homem de origem e capital rural, era herdeiro de uma tradicional família proprietária de canaviais na Paraíba. Durante a década de 1910 e o início da seguinte, Chatô exerceu diversas funções em jornais pernambucanos, maranhenses e cariocas, como: O Recife, Diário de Pernambuco, O Pequeno e Estado de Pernambuco. Transferiu-se para o sudeste, quando atuou no Jornal do Brasil.

Assis Chateaubriand começou o seu império com O Jornal, publicado no Rio de Janeiro, primeiro órgão de imprensa por ele adquirido, em 1924. Seis meses mais tarde, dirigiu-se até a fazenda de Júlio de Mesquita (1862-1927) para pedir a opinião do dono d'O Estado de São Paulo sobre a compra do paulistano Diário da Noite. Só depois de receber o conselho positivo de um dos homens mais poderosos da imprensa paulista que Chatô concretizou o empreendimento (MORAIS, 1994, p. 153). Com esses dois jornais, o empresário paraibano começou a estruturação do

empreendimento que mais tarde viria a ser conhecido como Diários e Emissoras Associados. Em 1927, fundou a revista O Cruzeiro, que se tornaria depois a mais lida do Brasil. Contava com importantes jornalistas em seus quadros funcionais e com a contribuição de importantes figuras da intelectualidade brasileira, tais como Manuel Bandeira, Alex Viana, Millôr Fernandes, Tarsila do Amaral, Edmar Morel, entre outros.

A partir da liberação para transmitir sua emissora de televisão, a TV Tupi, Assis Chateaubriand influenciou o Ministério da Viação e Obras Públicas a publicar a portaria nº 692, de 26 de julho de 1949, pela qual foram fixadas as normas técnicas para este novo serviço público de radiodifusão. Além de outras especificações a portaria destinou doze canais do espectro eletromagnético para o serviço de televisão, numerados de 2 a 13, e variando de 54 a 216 megaciclos.

2.2. A novidade no Brasil, a estreia da TV TUPI

O início de funcionamento da primeira emissora brasileira de televisão foi o motivo para que novidades fossem instauradas no país onde esteve sediada. Isso envolveu desde a chegada dos equipamentos até planejamento, ou a falta dele, para organizar a programação e efetivá-la na transmissão, detalhes presentes neste subcapítulo.

A chegada dos equipamentos, em 25 de março de 1950, foi antecedida por negociações capitaneadas pelo mentor da novidade no Brasil, Assis Chateaubriand, que se confrontou com uma adversa realidade: faltava um mês para a inauguração da TV no Brasil e os dois diretores da TV Tupi, Mario Alderighi e Dermival Costa Lima, demonstraram preocupação ao descobrirem que ninguém poderia assistir à emissora, pois ainda não havia aparelhos receptores no país. Segundo o jornal Diário de São Paulo, nas ruas de Santos, cidade portuária paulista que recebeu os equipamentos da futura TV Tupi, muita gente se aglomerava, afinal dizia-se que ia passar a caravana da televisão.

Foram contabilizados um total de 210 volumes, incluindo equipamentos a serem instalados no Alto do Sumaré, na capital paulista. A carga recém-chegada foi transportada em vários caminhões decorados com faixas, os quais moveram-se lentamente em direção à estrada de Santos-São Paulo (Diário de São Paulo, 1950,

2ª Secção apud SILVA, 1981, p.14). O espetáculo que envolveu a chegada e o transporte em caravana dos equipamentos gerou uma enorme expectativa em torno da estreia e movimentou a cidade. Como descreve Mattos (2010, p. 86), a Tupi instalou televisores em lojas e bares da cidade, além do saguão dos Diários Associados. Isso foi feito para que os olhos dos curiosos pudessem presenciar o resultado da aguardada novidade. Logo, se até a chegada dos materiais pairavam dúvidas sobre a instalação, se ela seria feita ou não, a presença dos aparelhos confirmou que a emissora iria funcionar.

O estúdio A da TV Tupi, sobre o qual não existe registro da data de inauguração, fora construído de acordo com as especificações técnicas do fabricante, RCA⁹. Os engenheiros dessa empresa, ao estudar a topografia de São Paulo, haviam concluído que o topo do edifício do Banco do Estado de São Paulo era o local ideal para a instalação de uma antena (Idem, p.14).

As primeiras imagens em movimento emitidas pela TV Tupi para televisores no Brasil foram disponibilizadas em duas datas: 4 de julho e 18 de setembro de 1950, ou seja, a TV Tupi apresentou duas vezes sua programação como inaugural, a primeira voltada para testes e a segunda para abranger o público detentor de aparelhos televisores. Porto e Silva (1981, p.14) diferencia as duas estreias, sendo a primeira, também considerada como o primeiro teste, no dia 04 de julho de 1950, às 22h. Nessa ocasião, dois aparelhos receptores, considerados pouco maiores que um rádio de então, foram colocados no saguão da sede dos Diários Associados para que o público paulista pudesse assistir à emissão. No salão do Museu de Arte de São Paulo (MASP), alocado então no terceiro andar do prédio, as pessoas aguardavam. Segundo relatos da época, havia grande expectativa e ansiedade.

Tem-se como imagens iniciais na tela, de acordo com o padrão de ajuste técnico da emissora, as letras PRF-3 TV Tupi, seguidas da figura do Frei José Francisco de Guadalupe Mojica, cantor e religioso mexicano, que foi apresentado ao público por dois nomes bastante conhecidos no rádio, Homero Silva (1918-1981)¹⁰ e Walter Forster¹¹. O frei cantor (uma participação compreensível do ponto de vista histórico-cultural) solicitou que, enquanto ele estivesse cantando hinos religiosos,

⁹ *Radio Corporation of America*, produtor de aparelhos eletrônicos.

¹⁰ Radialista da rádio Tupi Difusora nos anos 1940 e 1950.

¹¹ Ator de rádio nos anos 1940.

não fossem exibidos letreiros de propaganda comercial de qualquer ordem (Idem, 1981, p.14).

No período posterior aos primeiros testes, rádios, jornais e revistas da Diários Associados continuaram a campanha de divulgação da televisão, procurando manter o interesse popular em relação à nova empreitada. Os artigos publicados lembravam o sucesso que fora a apresentação de Frei José Mojica, que passaria para a história como a primeira das duas inaugurações que teve a televisão brasileira. A inauguração oficial só viria a acontecer dois meses depois.

Passada a fase de testes, a primeira transmissão oficial da TV Tupi ocorreu em 18 de setembro de 1950, na cidade de São Paulo, na frequência do Canal 3. Desde o início, a TV Tupi transmitiu uma programação considerada por alguns críticos como diversificada, com programas de auditório e relacionados ao teatro, mesmo que de forma improvisada para a sua concretização e transmissão (AMORIN, 2008, p. 7).

Deve-se lembrar que até 1950, a comunicação de massa brasileira era a transmissão radiofônica. As emissoras de rádio foram responsáveis por transmitir aos muitos brasileiros a radionovela, o radioteatro, o jornalismo, o esporte e a propaganda. Inúmeras reportagens comentavam o evento, descrevendo a programação exibida na ocasião da inauguração oficial e transcrevendo várias mensagens de congratulações enviadas por altas personalidades nacionais e estrangeiras. No entanto, além disso, quase nada mais se escreveu sobre ela.

Uma frase dita por Cassiano Gabus Mendes sobre essa situação foi citada por Porto e Silva (1981, p.17): “os jornais não noticiaram o que foi ao ar no segundo dia da televisão brasileira”. A frase expressa a desorganização e falta de preparação da equipe de profissionais, até mesmo do Chateaubriand, a respeito da emissora e demonstra a não existência de um plano de trabalho e programação para dar sequência ao que fora visto no dia de abertura da emissora.

Analisando o perfil do fundador da TV Tupi, Ortiz (2006, p. 58) destacou que Assis Chateaubriand se guiava em um empreendedorismo aventureiro, ignorando pesquisas de mercado que, no caso da televisão, desaconselhavam a realização do negócio, visto que não havia um mercado para o veículo naquele momento, e apostando mais no ineditismo de tal ação.

A novidade não estava relacionada apenas à oportunidade de ver as imagens a partir do aparelho televisor, mas também tocava a forma da mídia se organizar

para fazer suas publicações sobre a cultura midiática. Um exemplo é a alteração no nome da tradicional coluna do jornal Diário de São Paulo, a qual, a partir do dia 20 do mês de inauguração da TV Tupi, passou a apresenta-se com o nome de *Rádio e TV*, e não apenas *Rádio*, como fora até então (SILVA, 1981, p.17).

Apesar da nova coluna, os registros da época são falhos e não existem dados sobre as primeiras programações da PRF-3 TV Tupi. No entanto, segundo testemunhos da época, coletados por Silva (1981, p.17), a programação desses primeiros dias era constituída por: pequenos shows com a participação de *cast* das Associadas; *sketches* humorísticos, a maior parte deles transpostos do rádio e interpretados pelos próprios comédicos, contratados pela recém inaugurada; poesias declamadas; números de *ballet*; comentários políticos com Mauricio Loureiro Gama; quadros teatralizados românticos, sendo alguns deles de autoria de Walter Foster, ou musicais.

Após a estreia, o empreendimento de Assis Chateaubriand experimentou uma situação de aprendizagem, considerada pragmática pelos envolvidos no novo investimento. Nos primeiros anos de funcionamento da TV Tupi, fase de conhecimento e familiarização com as novidades tecnológicas, os responsáveis pelos quesitos técnicos formaram-se na prática, ou seja, aprenderam a lidar com os equipamentos no uso e experimentando os conhecimentos adquiridos a partir disso. Os artistas também precisaram adaptar os conhecimentos adquiridos no rádio, no cinema e no teatro e reaprender seus ofícios.

A população também estava bastante curiosa. Segundo Mattos (1990, p. 11), frases como “não toque nesta máquina, porque ela poderá causar uma explosão imediata”, que se popularizaram, chegando a se tornarem piadas na época, demonstram como a televisão era vista com fascínio e receio. A recomendação para que casais evitassem cenas mais íntimas na frente do televisor, “porque o homem que estava dentro da máquina podia ver todas as pessoas dentro de suas respectivas casas” também é digna de nota.

A propagação do imaginário acerca da televisão ocorreu mesmo entre aqueles que não a possuíam, mas sabiam que ela existia, e que incluíam no seu linguajar referências de uma memória coletiva, capaz de causar reconhecimento e reações que poderiam ser comuns a todos que viviam sob os mesmos medos e exigências sociais.

Os primeiros anos da televisão, tanto da Tupi de São Paulo como a do Rio de Janeiro, foram marcados pela falta de recursos e de pessoal e pelas improvisações. Em fins de 1951, existiam em torno de 7.000 televisores entre Rio e São Paulo (JÚNIOR, 1998 apud MATTOS, 2010, p. 87). Em levantamentos numéricos da época, é possível perceber um crescente aumento de televisores no decorrer dos primeiros anos de funcionamento. No ano de início das transmissões, havia apenas 200 televisores, que pertenciam a poucos membros da sociedade paulistana.

O preço de um televisor era três vezes maior que a mais sofisticada radiola da época, pouco menos que um carro (MATTOS, 1999). Além disso, não existia nenhuma indústria de componentes para os televisores no país, até mesmo válvulas eram importadas dos Estados Unidos (SODRÉ, 1977). Com o passar dos anos, houve um crescimento no número desses aparelhos, resultado da aprovação por parte da população desse novo meio de comunicação e da fabricação dos aparelhos televisores no Brasil.

2.3. Surge a telenovela no Brasil

Até 1950 a comunicação de massa brasileira era veiculada predominantemente pelo rádio. Este foi responsável por transmitir radionovela, radioteatro, jornalismo, esporte e propaganda a muitos brasileiros. A voz e o som informavam e entretinham o público por meio das difusoras de maior expressividade e grande audiência em destaque na época: as Rádios Nacional e Tupi. No que tange particularmente a dramaturgia, além de programação radiofônica específica (expressa nas radionovelas), o público tinha a possibilidade de interagir com a arte dramática através de ida ao cinema e ao teatro.

Com a inauguração da Rede Tupi de Televisão, apesar dos números iniciais quase inexpressivos de aparelhos domiciliares (privilégio ainda de uma restrita elite), nos anos posteriores, houve um significativo aumento tanto no espaço de atuação daquela emissora (a saber: em janeiro de 1951, a TV Tupi aumentou gradativamente sua rede transmissão, sendo inaugurada a TV Tupi Canal 6, no Rio de Janeiro), quanto de programações alternativas com a criação de duas outras emissoras, ambas em São Paulo: em março de 1952, foi inaugurada a TV Paulista Canal 5; e em setembro de 1953, a TV Record Canal 7. No entanto, não havia ainda uma

efetiva condição material para o funcionamento de uma estação de televisão naquele momento.

A cidade de São Paulo tinha poucas pessoas com condições de serem proprietárias de aparelhos de televisão, que poderiam ser adquiridos apenas sob importação. Só no início da década de 1960, os primeiros televisores foram fabricados no país e, no geral, vendidos a altos preços. Além disso, o veículo ainda era visto com desconfiança, pois a pioneira emissora paulistana não tinha nem estrutura e força de trabalho especializada para produzir programação específica para a mídia televisiva.

Nesse quadro de adversidades, merece destaque a participação dos profissionais oriundos do rádio que produziram os primeiros programas da televisão brasileira, entre os quais os primeiros gêneros de teledramaturgia pela TV Tupi de São Paulo: o teleteatro e a telenovela. Ambos eram adaptações de gêneros populares do rádio, produzidos e interpretados pelos diretores Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes e pelos “radioatores” Walter Forster, Vida Alves e Lima Duarte.

O teleteatro era o desdobramento da teledramaturgia mais prestigiado, tanto pelos telespectadores quanto pelos produtores e financiadores dos programas. Dentre eles, os principais eram o Grande Teatro Tupi e o TV Vanguarda, ambos produzidos pela TV Tupi de São Paulo. O primeiro era um espaço reservado às companhias teatrais paulistanas que, além de manterem uma efetiva exibição na tela, utilizavam a televisão para divulgarem as peças em cartaz. Já o segundo foi idealizado por Durst e Gabus Mendes e tinha como proposta montar adaptações de filmes de Hollywood e clássicos da literatura mundial em formato de peças. Como abordou Ortiz (2006, p. 73), tais programas provinham dos esforços dos produtores de TV em conquistar um prestígio cultural para o veículo, que desse a ele uma “aura artística”, pois a televisão era vista com desconfiança pela audiência elitizada do período, que nutria preconceitos contra a forte herança radiofônica presente na época, identificada com o “mau gosto” das classes populares.

Já a telenovela era considerada um gênero menor na televisão desses primeiros anos. A primeira a ser produzida foi “Sua vida me pertence” (1951), de autoria de Walter Forster, que também era o diretor e o ator principal. Transmitida ao vivo pela TV Tupi de São Paulo (na época não havia o *videotape*), “Sua vida me pertence” era uma radionovela com imagens: seus diretores e atores vinham do

rádio e apenas adaptavam o gênero radiofônico para a televisão. Seus capítulos não eram diários e, da mesma forma que no rádio, eram exibidos duas ou três vezes por semana, com episódios que duravam cerca de 20 minutos.

Permanecia ainda o tom de melodrama romântico tão característico das radionovelas transmitidas em toda a América Latina. Tal situação pode ser percebida no seguinte depoimento de José Castellar, um dos principais autores de radionovelas da época e que estranhava o baixo salário que ganhava na televisão, já que a remuneração pelos seus serviços no rádio era bem maior:

Esse início era extremamente deficitário. Depois de um mês de novela, eu recebi o cachê, que era 200 cruzeiros por capítulo... fiquei tão indignado com o baixo valor do cachê que sentei na máquina e escrevi: "Penúltimo Capítulo". Quando o Cassiano Gabus Mendes [diretor da Tupi] viu, ele veio correndo e me disse: "O que é isso? Vai terminar de repente? Como é que pode?". Aí eu disse: "Ah, com esse cachê, não dá!". Aí ele argumentou: "Você tem que ser mais compreensivo, ainda estamos conquistando mercado". (CASTELLAR, 1980 apud PIQUEIRA, 2010, p. 25)

Tributária da radionovela, a telenovela teve inicialmente grandes dificuldades de se tornar um sucesso na televisão, porque o referido gênero radiofônico não tinha a mesma receptividade junto a um público formado pelas classes privilegiadas, tal como era consagrado nas camadas mais populares da população (classe média baixa, pobres, etc.). No contexto cultural paulistano da década de 1950, os produtores culturais procuravam se organizar empresarialmente e investir em atrações que atendessem a demanda do público consumidor de cultura do período, restrito à burguesia e à classe média alta, que era quem costumava frequentar costumeiramente o teatro, o cinema, etc., pois tinham condições financeiras.

Segundo Napolitano, a produção cultural brasileira procurava atender às demandas de entretenimento popular: programas de auditório, concursos de calouros, radionovelas, as chanchadas da Atlântida, produções tidas como de baixa qualidade e exemplos do subdesenvolvimento cultural do país, pois, para essa elite, tais representações e temáticas valorizavam comportamentos e condutas reprováveis pelo público burguês (NAPOLITANO [B], 2004, p. 17-19).

As elites econômicas e culturais prestigiavam a produção importada dos centros culturais europeus e norte-americanos, considerados modelos do "bom gosto", e consequentemente privilegiava aqueles que seguiam tais padrões através de montagens de adaptações de peças consagradas nessas praças. A companhia

cultural que simbolizou esse período, o produtor cultural procurava atender a demanda desse público elitizado foi o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, como já visto, tinha como objetivo “instaurar o bom gosto teatral no público brasileiro”. Portanto, não foi gratuito o fato da televisão, naquele período, seguir esse padrão considerado mais nobre, pois era necessário conquistar a preferência da citada faixa de público, pois o referido meio de comunicação ainda estava distante de ser massivo. Dessa forma, o teleteatro (chamado por Durst de “TBC transplantado”) era mais valorizado e a própria telenovela afastou-se de seu padrão latino-americano ao concentrar suas tramas nas adaptações da literatura internacional e do cinema hollywoodiano.

Para enfatizar que as exigências de uma população detentora de poder financeiro influenciava na programação, Sodré (1977, p. 95) comenta que a ausência de uma estrutura comercial somada à pequena audiência formada pela elite foram fatores determinantes que levaram a TV a enfatizar certos tipos de programas. Por exemplo, em 1954, quando o televisor ainda era considerado um item de luxo, o Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública) divulgou que 48% dos proprietários de aparelhos tinham assistido a uma apresentação de *ballet*.

No ano de 1958, a fim de expandir o tamanho da audiência, as emissoras abandonaram os programas “culturais” (Veja, 1970, p. 6 apud SODRÉ, 1977, p. 95). Como pode-se observar, diversos autores, entre eles Sodré e Jambeiro, associam a elite econômica (aquela que detinha o poder financeiro para comprar um aparelho eletrônico como a televisão) com cultura não popular, visão que se contrapõem as de Morin (1997) e Bourdieu (1998), para os quais a televisão estava inserida numa esfera de consumo e de produção voltada à homogeneização para agradar a todos.

A televisão conseguiu repercussão comercial já na década de 50, exatamente em 1956, em São Paulo. Como afirma Amorim (2008, p. 9), isso demonstra um indício do poder financeiro e crescente da televisão. As três emissoras de TV reunidas (Tupi, Paulista e Record), arrecadaram mais dinheiro advindo da publicidade do que as treze emissoras de rádio paulistas juntas. Deixavam, assim, as rádios de ser o principal sustentáculo financeiro da televisão, visto que as três emissoras de TV, em São Paulo, pertenciam a grandes grupos radiofônicos que, até então, as amparavam financeiramente.

No entanto, a produção de programação para a TV ainda enfrentava problemas fundamentais: os meios técnicos não eram suficientes para transmitir

imagens de diversos ângulos e era notória a escassez de equipamentos considerados mínimos para manter uma estação no ar, além de toda cidade contar com o número de apenas 200 aparelhos receptores (Idem, 2008, p. 7).

Com pouco horário de permanência no ar (em geral, das 18 às 22 horas, na década de 50), a programação exibía diferentes gêneros. A seguir, são elencados alguns, seguidos do ano de exibição: a novela infantil “Angelika” (1959); o programa de comédia “O pequeno mundo de D. Camilo” (1954); os seriados “Sítio do Pica-pau Amarelo” (1952) e “Alô Doçura” (1954); o programa de entretenimento “Clube dos artistas” (1954) (Ibidem, 2008, p. 7). Com o passar do tempo, o horário de exibição foi sendo gradativamente expandido em virtude de uma programação mais ampla.

No ínterim dessa realidade televisiva brasileira, a equipe que gerava a transmissão – tanto os responsáveis pela parte técnica (que adquiriam maior formação profissional na prática), como os da parte artística (que se expressavam dentro dos conhecimentos adquiridos no rádio, no cinema e no teatro) – foi aprendendo, no cotidiano do trabalho, como gerar conteúdo e imagem para a televisão. Apesar dos reduzidos meios técnicos, com um equipamento mínimo para manter uma estação no ar, o veículo foi expandindo e fazendo, aos poucos, sua conquista pelo país (Ibidem, 2008, p. 9).

Amorin considera que o teleteatro foi um dos responsáveis por uma linguagem dramática televisiva (2008, p. 7-8). O cenário, um dos elementos que integra uma história, além de ser responsável por abrigar os atores, foi alvo de adaptação em cada peça, ao ser montado para sediar uma encenação em tempo real. A sua montagem era feita com intuito de acompanhar a peça representada, no entanto, o tempo de cada apresentação era limitado ao horário da programação, pois ela era televisionada ao vivo e a duração era um grande limitador para decidir em quanto tempo ela poderia ser montada e desmontada.

De acordo com as exigências governamentais para o funcionamento e transmissão da emissora com a concessão cedida a Assis Chateaubriand, e as influências das artes dramáticas, com heranças do teatro e do rádio e do brasileiro, formou-se um canal de TV que conseguiu fazer e transmitir telenovelas, sendo a pioneira no gênero.

Enfim, como um bem público, a comunicação televisionada foi gestada durante um período político que interferiu na sua autorização e funcionamento. Como uma mídia voltada para a massa, houve interesse em agradar ao público

telespectador, desde seu início, com a dramaturgia ocupando relevante espaço na grade de programação.

3. Inserção do teatro na novela: uma análise de “Beto Rockfeller”

Apresenta-se, neste capítulo, uma análise sobre a novela “Beto Rockfeller” considerando suas inovações técnicas e dramáticas. Como forma de melhor compreender a conjuntura da qual a obra emerge, buscar-se, a princípio, expor um esboço do contexto histórico e cultural de produção e exibição da novela¹², o qual coincide com um dos mais dramáticos momentos da história recente do país: o enrijecimento do regime ditatorial com o decreto do Ato Institucional nº5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1969, e, por consequência, o acirramento da censura. Serão destacados aqui os festivais de música e a produção cinematográfica ocorridos no Brasil entre 1968 e 1969.

A seguir, tratando de forma particular da biografia do criador, pretende-se apresentar as principais características profissionais de Bráulio Pedroso, com ênfase em sua experiência anterior no teatro. Pedroso tornou-se notoriamente conhecido no meio televisivo com a repercussão de “Beto Rockfeller”, a primeira novela na qual atuou como autor titular. No entanto, sua carreira na dramaturgia brasileira começa bem antes, com a atuação no teatro. Para compreender as características desse profissional e as inovações por ele propostas para a produção das telenovelas, foi feito um resumo da sua trajetória. Como fonte para a reconstituição do percurso profissional do autor foi usado um conjunto de análises do crítico teatral Sábato Magaldi e depoimentos de atrizes e atores que participaram das criações dramáticas de Pedroso, entre os quais: Débora Duarte, Irene Ravache, Lima Duarte, Luiz Gustavo e Marília Pêra.

Finalmente, é abordada de forma particular a história do folhetim eletrônico “Beto Rockfeller”. É apresentada uma sinopse da produção, com menções às cenas, o perfil das personagens e informações sobre as filmagens.

3.1. Sob o regime do medo: os festivais de música e o cinema em 1968 e 1969

A área cultural brasileira nos anos de 1960 foi marcada por inovações e adaptações, influenciada em grande medida pelo contexto político vivenciado pelo

¹² A saber: a novela “Beto Rockfeller” esteve no ar por pouco mais de um ano, de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969.

país. Como exemplo mais conhecido, pode-se considerar que, em parte, as reflexões presentes nas músicas apresentadas nos grandes festivais de música em que essas criações eram apresentadas ou nas produções cinematográficas sofreram interferência da ditadura militar por meio da coerção pelos censores que, como efeito colateral, também servia de inspiração para criação.

A ditadura militar teve início em 1964, com a deposição do presidente João Goulart. Não existe um consenso historiográfico sobre a data de início, se em 31 de março ou 1 de abril, por isso, vamos usar a defesa de Schwarcz (2015, p. 446) de que o golpe foi gestado entre 30 de março e 2 de abril, período em que ocorreram os seguintes eventos: Goulart fez seu último discurso como presidente (30/03); tropas militares marcharam de Juiz de Fora ao Rio de Janeiro, sob comando do general Olympio Mourão Filho (01/04); tornou-se vaga a cadeira de presidente, de acordo com os militares (02/04). Entre 1964 e 1967 o regime encontrava-se em processo de concretização, o golpe redesenhando-se e apresentando-se como governo caracterizado por eleições indiretas para presidente por meio do Congresso Nacional, ao mesmo tempo que foram extintos os partidos políticos, permitindo que apenas dois funcionassem: a Aliança Renovadora Nacional (Arena), e um da oposição, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

No entanto, deve-se ressaltar a existência de divergências acerca do conceito que define a forma de governo imposta a partir de 1964. Para Maria Aparecida Aquino (1999, 2004), abril de 1964 marca o início de um liberalismo lockeano caracterizado pela interrupção temporal da institucionalidade, o qual, depois de contornada uma suposta crise gerada pelo tipo de sistema político a ser superado, retornaria à normalidade democrática. A pesquisadora usa com frequência o termo “Estado autoritário” para se referir ao período histórico. Por sua vez, Vera Lúcia Vieira (2007, 2010) argumenta que, a partir de 1964, houve um poder executivo associado a atos repressivos, derivados de órgãos de inteligência militares que impediam manifestações civis de liberdade política, através de coação e coerção; além de não estar associado a um pretendido futuro democrático. Considerando o recorte histórico-cultural a que nos referimos nesta dissertação, 1968 e 1969, período em que houve um gradativo acompanhamento censor nas expressões culturais, usaremos aqui o conceito apresentado por Vieira: ditadura militar.

Durante a ditadura militar, foram impostos os Atos Institucionais, que apresentavam restrições à população, bem como consequências para os eventuais

infratores de tal determinação. O AI-5, de 13 de dezembro de 1968, é considerado, ainda hoje, o de maior rigidez e repercussão social. Segundo Aquino (2004, p. 95), a partir dele, houve a suspensão da garantia do habeas corpus para o caso de crimes políticos contra o Estado (ou seja, nos termos do regime militar, contra a Segurança Nacional). Assim, retirava-se da Justiça a única garantia do indivíduo contra quaisquer violências ou ilegalidades que lhe fossem impostas.

Nesse contexto de militarismo, nasceram os festivais de música produzidos pela Record e Globo, que, deve-se salientar, passaram por gradações de liberdade de composição e estilos artísticos, chegando a alterar os seus objetivos ao longo dos anos. Napolitano (2004, p.105-106), em estudo sobre as evidências usadas pelos censores para punirem e perseguirem os artistas, cita que entre os principais motivos de perseguição estavam: participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil, eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil e no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”. Todos esses fragmentos, espalhados em centenas ou mesmo milhares de documentos, eram eventualmente reunidos na forma de peças acusatórias, os chamados “prontuários”, sínteses de informes (anotações dos informantes e coleta de “material subversivo” feita pelos agentes), fichas pessoais e informações reservadas (textos já processados e sintetizados).

Entre os eventos musicais que já estavam sendo apresentados sob a censura militar, foi produzida a I Bienal do Samba pela Record de São Paulo, ocorrida em 1968, tendo como sede o teatro homônimo à emissora. Nela concorreram Jair Rodrigues, Chico Buarque, Cyro Monteiro, Baden Powell, Elis Regina, Paulinho da Viola, Toquinho, entre outros. Apresentando sambas inéditos, o evento foi sucesso de público (MELLO, 2003, p. 171-188). O teor das canções era, em sua maioria, romântico, com letras que rememoram amores e lugares de convivência comum entre os personagens nas composições. Entende-se que esse evento não buscou agradar aos militares nem aos que compunham músicas em oposição aos mandatários políticos.

No mesmo ano aconteceu outro festival de destaque: o III Festival Internacional da Canção (III FIC), transmitido pela TV Globo. As finais foram

realizadas no Rio de Janeiro, no ginásio do Maracanãzinho. Destaca-se a participação de Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso, com seus acordes de guitarra que destoavam dos demais participantes, artistas que, posteriormente, foram classificados como tropicalistas. Outros importantes nomes que integraram o evento foram Milton Nascimento, Roberto Menescal, Milton Borges, Beth Carvalho, Danilo Caymmi (MELLO, 2003, p. 192-201). As letras das músicas já apresentavam referências à política ditatorial da época, como foram os casos das canções “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, que referenciava o exílio; e a famosa “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, interpretada como uma canção de protesto à ditadura, por dar ênfase em suas estrofes a uma resistência contra a ditadura.

A reação por parte dos militares diante da última atingiu os diversos níveis de seus escalões. Poucos dias após a apresentação de Vandré no III FIC, o General Luís de França Oliveira declarou: “Essa música é atentatória à soberania do país, um achincalhe às Forças Armadas, e não deveria nem mesmo ter sido inscrita no Festival”. Outra manifestação de contrariedade foi a do então General Otávio Costa que escreveu um artigo no Jornal do Brasil no dia seis de outubro de 1968, intitulado “As flores de Vandré” onde dirigia críticas à composição e ao próprio cantor, afirmando ser necessário “reparar a injustiça cometida contra os militares” (CARDOSO, 2013, p. 120). O Boletim Informativo do Serviço Nacional de Informações (SNI) de 11 de outubro de 1968, enviado ao Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DOPS/SP), destaca a notícia do jornal Folha da Tarde: “O DOPS do Estado do Rio já apreendeu 500 discos da música ‘Caminhando’ de Geraldo Vandré, considerada subversiva pelas autoridades militares” (Idem, p. 120-121). Caetano Veloso, que foi preso em 1968, logo após o AI-5, comenta que, nos diversos lugares por onde passou durante seu cárcere, ouvia dos militares que seriam capazes de matar Vandré se o encontrasse (Ibidem, 2013, p. 125). Apesar da repercussão de “Pra não dizer que não falei das flores” entre os militares, os supostos relatos de perseguição e tortura que o autor teria sido vítima depois do festival até hoje não foram confirmados, já que o próprio cantor e compositor nunca esclareceu o assunto¹³.

¹³ Em 2010, Geraldo Vandré foi entrevistado pelo jornalista Geneton Moraes da Globo News. Para todas as perguntas feitas pelo entrevistador não há respostas esclarecedoras sobre as

Em 1969, foi realizado o IV Festival Internacional da Canção, evento marcado pela ausência de mensagens políticas nas músicas, assim como quaisquer comentários pelos artistas. Os participantes desse ano foram Joyce, Alceu Valença, Toninho Horta, Martinho da Vila, Jorge Ben Jor, Capinan, Os Mutantes, Dori Caymmi, Egberto Gismonti, Francis Hime e Paulo César Pinheiro, Taiguara e Danilo Caymmi. O evento foi realizado em três etapas, a primeira delas foi a eliminatória, realizada no Maracanãzinho, no dia 25 de setembro; a segunda, no dia 27; e a terceira, sendo a final, no dia 28. “Cantiga por Luciana”, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, interpretada por Evinha, ficou com o primeiro lugar. Em segundo, ficou “Juliana”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, executada por A Brazuca e Antônio Adolfo. E, em terceiro lugar, a música “Visão Geral”, de César Costa Filho (com Ruy Mauriti e Ronaldo M. de Sousa), apresentada pelo Quarteto 004 e por César Costa Filho.

O V Festival da Música Popular Brasileira da TV Record aconteceu em 1969, marcado pela ausência da maioria dos astros que tiveram destaque nos festivais anteriores. Dele participaram, no entanto, outros que se estabeleceram como importantes referências até os dias de hoje: Elza Soares, Tom Zé e Paulinho da Viola, tendo a última conquista da vitória com a canção “Sinal fechado”. Nesse festival estavam proibidas as guitarras elétricas. Em comparação com as edições produzidas até então, o evento tornou-se muito diferente. As canções seriam avaliadas por um júri oficial, mas, logo depois de apresentadas, deveriam ser submetidas a um tribunal formado por dois grupos de debatedores adversários que, esperava-se, deveriam se comportar entre o engraçadinho e o histriônico. A palavra de ordem era polemizar. Após a execução de uma música, o “promotor” faria acusações contra a letra e a melodia, um “advogado de defesa” responderia, seguido da opinião de cada membro do grupo de jurados. Teoricamente, nada disso deveria influir no julgamento do júri oficial (que ainda funcionava nos moldes dos festivais anteriores), mas os comentários eram transmitidos ao vivo (MELLO, 2003, p. 239).

A produção audiovisual, particularmente o cinema, também foi afetada por ações de censura. Filmes identificados com o Cinema Novo (gênero e movimento artístico surgido da década de 1960, mas cujos contornos políticos reforçaram-se

durante a década de 1960) foram submetidos a ações restritivas pela ditadura militar. Tendo em Glauber Rocha um dos nomes mais representativos, o movimento defendia a produção de um cinema que representasse o homem e a problemática brasileira de uma outra forma, por um cinema novo, por isso filmes que nascem diferentes dos da Europa (PINTO, 2000, p. 157).

A partir de 1968, depois do AI-5, os cineastas do Cinema Novo recorreram a metáforas, como linguagem dos filmes, para driblar o que não seria tolerado pelos censores. Segundo Carlos Diegues, em entrevista concedida em 2000, criou-se a estética do silêncio (PINTO, 2000, p. 162). Aqueles que optassem por alternativas que não o uso da metáfora, fazendo uso de uma linguagem mais direta, foram perseguidos pela ditadura, como aconteceu com Olney São Paulo, que foi detido e torturado ao retornar para o Brasil depois de exibir seu filme “Manhã cinzenta”¹⁴ (1969) na Alemanha. Apesar de não haver registros conhecidos de que algum filme de Glauber Rocha tenha sido censurado entre 1968 e 1969, ele já estava sendo acompanhado por membros do Estado autoritário. A afirmativa é comprovada por documento feito pela Aeronáutica, que assistia e lia as entrevistas, publicações e atividades em que Rocha expunha sua opinião contrária ao militarismo brasileiro (AMPHILO, 2017, p. 7).

Na teledramaturgia não existem estudos acadêmicos sobre a relação entre a novela e a censura nos anos de 1968 e 1969. No entanto, com relação ao período posterior, em 1975 ocorreu pela primeira vez¹⁵ a proibição integral de uma telenovela. Trata-se de “Roque Santeiro”¹⁶ de Dias Gomes, que já foi mencionada inúmeras vezes por trabalhos de mestrado e doutorado¹⁷, que abordaram desde a não aceitação da ditadura sobre a história até a descrição das personagens principais, como a viúva Porcina.

O autor baiano, com experiência no rádio e teatro, vítima de perseguição política em outros momentos¹⁸, teve a primeira versão de sua obra integralmente censurada, mesmo com a concretização das filmagens de trinta e seis capítulos.

¹⁴ O filme continua inédito no Brasil.

¹⁵ Apenas duas novelas foram proibidas na íntegra, ambas da Globo: “Roque Santeiro” (1975), de Dias Gomes, e “Despedida de casado” (1976) de Walter George Durst. (QUINTAS, 2016, p. 10)

¹⁶ Em 27 de agosto de 1975, na data que seria de estreia, Cid Moreira, âncora, lê no Jornal Nacional, um editorial que informa aos telespectadores que a novela foi censurada. (QUINTAS, 2016, p. 16)

¹⁷ Pesquisa feita no banco de dissertações e teses da CAPES. Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2018.

¹⁸ Em 1945, na rádio Panamericana (p. 71), na Tupi, em 1947, (p. 72), Rádio Clube Brasil, 1953 (p. 75), Rádio Nacional 1964, (p. 76) (MATTOS, 2004).

“Roque Santeiro” foi uma reformulação, em relação aos nomes das personagens, da peça de teatro “O berço do herói”¹⁹, proibida em 1965. A sinopse da novela, tanto da versão de 1975 quanto a liberada em 1985, a sinopse informe que tem história ambientada em Asa Branca, cidade do interior, que tem sua economia gerada pela mítica existência de Roque, que segundo os fiéis e os capitalistas que usufruíram da figura heroizada da história era um jovem escultor de imagens sacras que morre numa batalha contra os cangaceiros que invadiram a cidade. Os homens que cometeram a rapina foram o poderoso fazendeiro Sinhozinho Malta (Lima Duarte); o prefeito Florindo Abelha (Lutero Luiz); Zé das Medalhas (Emiliano Queiroz), que enriqueceu vendendo medalhas de Roque Santeiro; e padre Honório (Milton Gonçalves), que foi conivente com o desenrolar da farsa. No entanto, Roque estava vivo e não havia morrido em nenhuma batalha. Seu desejo de voltar para a cidade colocava assim em risco todo o comércio e turismo gerado pelo falso mito.

Durante o regime militar, o maior impacto da ditadura nesse gênero televisivo foi expressa na recepção de profissionais do teatro, que participavam de grupos ou peças teatrais que sofreram perseguição e que, por fim, migraram para a televisão. Lauro César Muniz, em entrevista concedida a Fígaro (2000, p. 81), afirma que depois de 13 de dezembro de 1968, data em que foi imposto o AI-5, os autores de teatro com quem ele convivia, sentiram-se pressionados por tal ato político e acabaram buscando trabalho nas emissoras de televisão.

3.2. O autor de peças de teatro que foi à televisão: o percurso de Bráulio Pedroso

O paulistano Bráulio Nuno de Almeida Pedroso criou histórias que dialogavam com o contexto de sua época, abordou diferentes temas em seus textos, do assunto

¹⁹ A história ocorre na década de 1950, ambientada em uma cidade do interior, de nome Cabo Jorge, homônimo de um de seus moradores que foi lutar na Segunda Guerra Mundial e acabou morto em combate após um ato de heroísmo. A cidade ganhou fama pela bravura de seu soldado, e o turismo passou a ser a principal fonte de renda de Cabo Jorge. No entanto, 10 anos depois, eis o Cabo Jorge aparece no seu local de origem, após ser aprovada uma lei de anistia. Uma das consequências de tal fato seria pôr em risco tudo o que a cidade conquistara após a criação do mito, como o turismo e a idolatria a um herói. Sinopse inspirada em um caso registrado no livro “Os sertões”, de Euclides da Cunha, um cabo do exército, que lutou contra os sertanejos defensores da terra, foi morto e transformado em herói; a morte realmente aconteceu, que deu origem ao imaginário de heroísmo a ele, também deu espaço a pensarem que ele havia ressuscitado três dias depois do óbito. (MATTOS, 2016, p. 66-67)

considerado mais depressivo ao mais cômico. O último foi mais comum nas novelas nas quais ele assinou o roteiro. Encenaram nessas criações atrizes e atores já consagrados pelo teatro ou que tiveram reconhecimento posterior nas suas atuações pelo público e crítica.

A estreia de Pedroso no teatro foi em 1965, sendo o primeiro texto “A Conspiração”, interpretado por Cacilda Becker. É importante lembrar que no ano em que sua primeira peça foi encenada, o teatro era palco de uma grande discussão, da qual participavam vários atores, entre eles Cacilda Becker. O assunto era a Lei nº 1.565/1952, responsável por regular a nacionalidade dos autores encenados por companhias brasileiras. A lei definia que a cada duas peças de estrangeiros uma deveria ser brasileira. Becker manifestou-se argumentando que, no Brasil, o número de autores era pequeno e, além disso, havia poucos elencos estáveis que mantivesse a organização para seguir o que era exigido (SÉRGIO, 2010, p. 156). A partir dessa declaração, entende-se que Bráulio Pedroso era um dos poucos que conseguia representar seus textos. Além dele, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarniere e Augusto Boal, autores que fizeram parte do Teatro de Arena, puderam ver seus trabalhos encenados. Os quatro foram responsáveis por ações que tentavam incentivar novos dramaturgos brasileiros a escreverem peças (SÉRGIO, 2010, p. 55).

No ano seguinte, “O Fardão”, outro texto de sua autoria, é encenado por Antônio Abujamra e rende-lhe o reconhecimento de melhor autor pelos Prêmios Molière e da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Em 1967, escreve, em parceria com Walmor Chagas, a peça “Isso devia ser proibido”, interpretado por Chagas e por Cacilda Becker. Em 1968, Augusto Boal inclui o texto de Pedroso intitulado “O Negócio” na Primeira Feira Paulista de Opinião. “A Vida Escrachada de Baby Stompanato e Joana Martini”, peça criada em 1970, foi encenada por Marília Pera²⁰, sob a direção de Antônio Pedro Borges. A atriz protagonista relata que considerava Bráulio muito moderno, pois fazia improvisações durante a produção dos capítulos, inclusive propondo mudanças no roteiro, e permitia que os atores fizessem improvisações durante suas falas. Além disso, a atriz ressalta que atitudes como essas, herdadas do teatro, tornavam o ofício do ator menos rígido, dando

²⁰ Marília Pera testemunha que Bráulio teve a ideia de pegar as personagens de novela “Superplá”, Joana Martini e o Baby Stompanato, e os adaptou para o teatro; assim, originou-se um estilo relacionado à dramaturgia, o teatro de revista, no qual modos e costumes são alvo das histórias.

liberdade à espontaneidade artística, valorizando assim, o trabalho de criação do ator²¹.

Na década de 1960, uma das tendências teatrais brasileiras foi o teatro do absurdo, que se caracterizada por alguns traços estilísticos, temas e linguagens que divergiam da dramaturgia tradicional realista e priorizava a atmosfera de sentimentos de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno. Magaldi, ao decorrer da sua obra (2008) afirma que Pedroso não absorveu tal tendência na integralidade, mas apenas um elemento: a linguagem verbal, o jogo das palavras ditas pelos seus personagens. O uso de diálogos próximos da fala cotidiano, nos seus roteiros se tornou uma das características reconhecidas de seu trabalho. O próprio Pedroso comenta tal marca impressa em seu trabalho: “como não sou um autor de teatro realista, meus textos eram então alegóricos, tendendo para o absurdo” (SÉRGIO, 2010, p. 83-84). Em suma, Bráulio Pedroso representava o homem urbano da sua época:

Acho, por exemplo, que São Paulo, por sua agressividade urbana, pode gerar um tipo de literatura do absurdo, se isso ainda não ocorreu, é porque nosso subdesenvolvimento cultural tem suas amarras fixadas no realismo ou no naturalismo. Uma condição urbana como Praga foi o que possibilitou a obra de Kafka. O homem atual, desta segunda metade do século 20, é acossado por um volume contraditório de informações e de mudanças a prazos tão curtos que tornaram obsoletos os velhos esquemas racionalistas da arte. Por esse motivo, procurando ser um artista contemporâneo, tento captar o homem em sua mobilidade temporal, acreditando-o um ‘ser das lonjuras’, onde o futuro seja o núcleo definidor do passado e do presente (SÉRGIO, 2010, p. 43)

Sábato Magaldi (2008) sugere no balanço feito pelo crítico sobre o ano de 1966 (ou seja, praticamente no mesmo momento em que a censura militar alcançava maiores poderes legais e usuais para coação e coerção) que os autores brasileiros realizaram novas experimentações no texto teatral. É importante lembrar que Pedroso escreveu a maioria das suas peças entre 1965 e 1980, como já mencionado, período em que o país vivenciava a ditadura militar. Com relação ao impacto de fatores político externos na produção do dramaturgo, constata-se, em primeiro lugar, a ausência de informações sobre possíveis censuras sofridas por

²¹ Depoimento ao programa Damas da TV, Canal Viva, exibido em 6 de novembro de 2013, temporada 1, episódio 13.

Bráulio no teatro e na televisão²². No entanto, ao fazer um panorama geral sobre o teatro durante esse período ditatorial (1964-1985), Garcia (2008) menciona que duas peças da autoria do autor paulistano foram alvo de reprimenda: a primeira foi “As hienas”, escrita no ano de 1968, mas proibida em 1971; a outra foi “O fula do buculão”, escrita e proibida no ano de 1975 (GARCIA, 2008, p. 348; 358). Já “A Vida Secreta de Joanna Martini e Baby Stompanato” foi, em 1971, inicialmente proibida, mas uma revisão ocorrida no mesmo ano a liberou para apresentação (Idem, p. 392). Em entrevista à TV Cultura (2008), Irene Ravache comenta que o autor era interpretado pelo censor responsável por acompanhar a novela sobre o caso amoroso entre as personagens Neide (irmã de Beto Rockfeller), por ela interpretada, e Otávio (interpretado por Walter Foster). Como retratavam uma relação extra-conjugal, eram proibidos beijos e abraços.

Apesar de Pedroso não ter sofrido com rigidez a repressão da ditadura militar, uma das atrizes protagonistas de “Beto Rockfeller” sofreu perseguição política: Bete Mendes, a personagem Renata de Beto Rockfeller. A própria atriz relata situações pelas quais passou na sua vida pessoal durante o período em que se dedicou às gravações da novela, quando conseguiu guardar segredo de sua atuação política para a emissora e os colegas de trabalho. A atriz comenta que tentava conciliar a vida de atriz e a de militante clandestina, resultando numa tarefa muito difícil coadunar entre o profissional e o pessoal politizada.

Durante as gravações de “Beto Rockfeller”, a atriz entrou em uma loja de discos na Rua Augusta e, enquanto ali estava, colocaram para tocar *Comme Femme* (Salvatore Adamano, 1968), a música tema da sua personagem. A reação da atriz foi de susto, como se sua atuação clandestina como guerrilheira estivesse sido descoberta. Ao tentar sair da loja, um rapaz foi ao seu encontro e disse “não vá embora, essa música é para você”. Oreconhecimento da atriz por meio da personagem Renata que ela interpretava na novela, apesar de ser algo que, ainda hoje, os atores e as atrizes desejam e se envaidecem, era algo que, na época, Bete Mendes não esperava. Sua primeira impressão e interpretação do ocorrido foi que tal reconhecimento era resultado de perseguição política (MENEZES, 2004, p. 111).

A prisão de Bete aconteceu enquanto filmava a novela Superplá, em 1970. A primeira vez ela ficou detida por quatro dias, quando o então diretor da Tupi,

²² Afirmação feita a partir da biografia de Pedroso assinada por Sérgio (2008).

Cassiano Gabus Mendes, estranhou a ausência da atriz. Meses depois foi presa, onde ficou um mês em cárcere, sofrendo tortura (Idem, 2004).

Magaldi, escreveu inúmeros artigos à obra de Pedroso, assim escreveu depois de assistir “O Fardão”:

O diálogo é sempre do melhor rendimento cênico. [...] O autor tem a intuição do efeito cênico imprevisto e cômico, o corte incisivo da fala. Achados excelentes espalham-se por toda a peça, com humor fino e sagaz. [...] Fica patente em O Fardão que Bráulio ingressa no teatro profissional em uma faixa própria, que define sua originalidade. [...] É possível que o autor tenha limitado propositadamente a mira para tornar-se mais acessível e merecer a confiança dos empreendimentos profissionais. A obra, de qualquer forma, parte para diversificar as linhas a que estamos habituados. Ninguém duvidará: eis um dramaturgo que tem tudo para enriquecer o nosso teatro. (MAGALDI, 2008)

Essas palavras definem uma das características do dramaturgo: a originalidade e a capacidade de adaptação conforme as condições artísticas nas quais criava suas peças. Outro aspecto ressaltado nessa citação é o estilo cômico adotada por Pedroso, gênero que possuía aceitação entre o público e o empresariado teatral da época.

Pedroso mantinha uma condição financeira exitosa, além de importantes relações artísticas com atores de teatro, como os que faziam parte do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, entre eles Cacilda Becker e Walmor Chagas (MAGALDI, 2008). Ter sido encenado em 1966 significou para Pedroso a possibilidade de começar a se estabelecer como dramaturgo e conquistar o apreço dos críticos teatrais. Segundo Magaldi (2008), tratava-se da abertura de um novo ciclo de realizações para a dramaturgia nacional, com novas experimentações²³.

A história de Bráulio Pedroso com a TV Tupi foi iniciada com indicações feitas a Cassiano Gabus Mendes, diretor da emissora, pela atriz Cacilda Becker e pelo ator e diretor teatral Antônio Abujamra. A contratação de Pedroso aconteceu em 1968, o momento em que o mesmo encontrava-se desempregado. Além de “Beto Rockfeller” e da continuação “A volta de Beto Rockfeller” (1974), Pedroso escreveu as seguintes novelas: “Superplá” (1970), produzida pela mesma emissora; “O cafona” (1971), “O bofe” (1972); “O pulo do gato” (1978) e “Feijão maravilha” (1979), transmitidas pela Rede Globo.

²³ Idem, p. 187.

Sobre “Superplá”, Irene Ravache salienta que era uma novela engraçada. Em sua opinião, se “Beto Rockfeller” foi considerado irreverente, a outra novela trazia como marca a experimentação de uma outra linguagem: a história em quadrinhos. Tanto que uma das características marcantes da produção foi a adoção de balões de fala e pensamento para comunicação das personagens²⁴. Tal experimentação, no entanto, não se mostra só na forma, mas também no conteúdo: a história tem como destaque Plácido (interpretado por Rodrigo Santiago), um bancário discreto que, quando criança, fora considerada muito inteligente. Sua vida se tornou mais ordinária no momento em que sofreu um acidente: ainda na infância, ao cair e bater a cabeça, toda a sua genialidade deixa de existir. Já adulto, o refrigerante Superplá transforma-o novamente em um herói genial, charmoso e inteligente. No entanto, passado o efeito da bebida, ele não guarda as memórias de suas ações e volta a ser o homem comum que passa as horas de folga lendo histórias em quadrinhos.

No caso de “O cafona”, a trama contava a história de Gilberto Athayde (vivido por Francisco Cuoco), um ascendente social. A personagem era dona de uma rede de hipermercados no Rio de Janeiro e tinha por objetivo de vida ser aceito na alta sociedade, fazendo inclusive aulas de etiqueta para se adequar e ser aceito pelo círculo social que desejava fazer parte: o dos ricos. A comédia e ironia foram marcantes no roteiro e na expressão dos atores, frutos da inspiração dos poucos indivíduos da alta sociedade que fizeram parte do chamado “milagre econômico”, na época da ditadura militar. Para Bráulio, a novela “é uma história de um novo rico, um desses caras que beijam a mão de mulher solteira, botam pedra de gelo em vinho tinto e foi inspirada no dono das Casas da Banha²⁵ (PIQUEIRA, 2010, p. 114).

Voltando ao foco desta dissertação, a novela “Beto Rockfeller” foi resultado da primeira tarefa dada a Bráulio por Cassiano Gabus Mendes: escrever uma história centrada em uma personagem masculina, com o perfil de um jovem de classe média baixa, paulistano, cujo principal objetivo era ascender socialmente com base nas suas relações sociais, por meio da influência e convivência com pertencentes à classe alta da cidade de São Paulo. Um fato curioso pode nos fazer entender algumas características experimentais adotadas na produção da novela por

²⁴ Entrevista concedida ao programa Vitrine, da TV Cultura, 08 de novembro de 2008, com reportagem de tema TV Tupi.

²⁵ Rede de supermercados, fundada em 1955, que mantinha filiais em todo o Brasil, atingiu seu auge econômico na década de 80, tinha como dono Climério Veloso. Tornou-se famosa através da televisão, com propagandas no programa do Chacrinha.

Pedroso. Em confissão a Mauro Alencar²⁶, especialista em dramaturgia, ele revelou que nunca havia assistido a uma novela, pois não tinha televisor em casa. A falta de familiaridade com o gênero televisivo pode ter sido um dos motivos que o levou a incorporar características diferentes daquelas usadas, até então, comumente pelos autores e atores de telenovelas. A experiência vivenciada por Pedroso no teatro possibilitou-o exportar formas específicas dessa linguagem artística para a comunicação de massa, tornando-se assim um aspecto marcante de suas novelas, inovando a linguagem televisiva com liberdade artística.

3.3 Beto Rockfeller: o anti-herói na teledramaturgia

A grande revolução, organizada por Beto Rockfeller, foi a introdução do anti-herói, a introdução do realismo, e hoje em dia, são modos, digamos, da novela em geral. A revolução que o Beto me causou, não há como se fazer, porque o Beto levou, pela primeira vez, um público masculino, a classe A, do ponto de vista de dinheiro, do ponto de vista intelectual a assistir novela, quando assistir novela não era uma coisa mais só para mulheres ou coisas que os homens só assistiam e não comentavam.

Bráulio Pedroso ao programa especial TV 60, da TV Brasil, 2010.
Entrevista sem data.

A teledramaturgia pode ser dividida entre antes e depois de “Beto Rockfeller”. Especialistas na área²⁷, atores²⁸, produtores, dramaturgos sempre ressaltam a relevância desse folhetim eletrônico quando o assunto é história da telenovela, pois marcou algumas características que na época foram novidades.

A obra tem como protagonista Alberto, o Beto, vivido por Luiz Gustavo, um vendedor de sapatos que trabalha na rua Teodoro Sampaio²⁹ e pertence à classe média-baixa paulistana. Beto mora com os pais Pedro (Jofre Soares) e Rosa (Eleonor Bruno), e a irmã Neide (Irene Ravache), no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Vê no amigo Vitório (Plínio Marcos) uma parceria para ajudá-lo nos momentos mais difíceis. Relaciona-se amorosamente com mulheres de diferentes

²⁶ Entrevista cedida ao programa Vitrine, da TV Cultura, 08 de novembro de 2008, com reportagem de tema TV Tupi

²⁷ Entre eles Éster Hamburger, Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Maria Cristina Palma Munglioli.

²⁸ Débora Duarte, em Damas da TV, 01 de janeiro de 2014, comentou que houve um antes e depois de Beto. Ela considera que foi uma novela muito moderna para o padrão de então.

²⁹ Localizada na zona oeste da capital paulista, a rua Teodoro Sampaio é uma importante região de comércio popular da cidade.

grupos culturais e socioeconômicos: Cida (Ana Rosa), a moça pobre; Luísa, ou simplesmente Lu (Débora Duarte), a menina rica; Maitê (Maria Della Costa), mãe de Lu, ou seja, sogra e amante de Beto; Renata (Bete Mendes), de origem rica, mas de família em decadência, entre outras personagens de menor expressão na trama. Os relacionamentos de Beto indicam as linhas gerais do argumento da obra: Beto dribla malandramente as camadas sociais adotando hábitos, consumo e formas adaptadas ao mundo dos ricos para com eles conviver e deles se aproveitar, inclusive agindo de forma arriscada e, para a sociedade da época, escandalosa, vivendo os limites éticos e morais.

Para Napolitano (2004, p. 73), o ano da estreia de “Beto Rockfeller” pode ser considerado o momento em que a televisão, efetivamente, se tornou um veículo de massa, suplantando a importância do rádio como principal meio de comunicação de massa nas grandes cidades brasileiras. A afirmação fundamenta-se no aumento no número de televisores no Brasil. Hamburger (1998, p. 453) apresenta dados sobre o aumento da proporção de domicílios com televisão que, em certa medida, corroboram a fala de Napolitano. Na década de 1960, 4,6% dos lares brasileiros possuíam aparelho televisor, desta porcentagem 12,44% estava no Sudeste, 0,80% no Sul, 0,34% no Centro-Oeste, 0,26% no Nordeste e 0,00 no Norte³⁰. Na década de 1970, o território brasileiro possuía 22,8% dos lares com aparelho televisor, sendo 38,4% no Sudeste; 17,3% no Sul; 10,5% no Centro-Oeste; 8% no Norte e 6% no Nordeste. Observa-se que, essas porcentagens assumem maior grandeza nas capitais. Deve-se ressaltar que São Paulo, enquanto maior polo financeiro do Brasil, era grande consumidor de televisores.

O processo de desenvolvimento industrial no Brasil, acentuado desde meados do século XX, fez com que a comunicação de massa se fortalecesse no País; fato que mantém relação com a defesa de Morin (1997), segundo a qual a comunicação de massa é influenciada pelo desempenho industrial. Afinal, para que o coletivo possa usufruir do que é oferecido, deve existir um bem material derivado desse setor da economia.

Em meio ao aumento do número de televisores, os telespectadores conheceram a primeira telenovela moderna da TV brasileira³¹. Ao contrário dos

³⁰ Autora usa como fonte os Censos Demográficos de 1960 e 1970.

³¹ Afirmação feita pelos atores que participaram da narrativa, Luiz Gustavo, Lima Duarte, Irene Ravache, Marília Pêra, Ana Rosa, Débora Duarte, que já tinham carreira na televisão, inclusive

grandes dramalhões passionais, ambientados em cenários exóticos ou distantes, maquiagem pesada e gravado em estúdios, a novela “Beto Rockfeller” introduziu um outro tipo de dramaturgia. Esses dramalhões foram feitos, em grande parte, por Glória Magadan, uma autora cubana, que escreveu novelas para as TVs Tupi e Globo, entre os anos de 1965 e 1970. As personagens e as tramas que sustentavam o argumento de suas novelas, no entanto, eram distantes da realidade brasileira, como a novela o Sheik de Agadir. O dramaturgo Dias Gomes (1922-1999)³² declara que a cubana não admitia que a história se passasse no Brasil, com personagens nacionais, pois esse país não seria um lugar romântico, além de afirmar que não soaria bem um galã de novela com o nome de João da Silva.

Os dramalhões tiveram espaço na comunicação de massa, porque foram autorizados a serem escritos e gravados. Já que esse veículo possuía um apelo comercial, perceptível pelas propagandas que preenchiam o horário destinado a esse fim, é possível estabelecer uma relação entre o poder do aparelho institucional e o televisionamento das novelas.

Por aparelho institucional, utilizando o conceito de Thompson (1998), argumenta-se que seja um grupo capitalista capaz de realizar articulações institucionais que envolvem o meio técnico elaborado. No caso desta dissertação, a Colgate-Palmolive foi a principal financiadora das novelas.

Apesar de, na atualidade, as pesquisas relacionadas às novelas terem como principais palavras-chave os nomes das emissoras, na época de “Beto Rockfeller” os profissionais envolvidos se declaravam funcionários de empresas como a Colgate-Palmolive e não da Tupi. Souza (2002) cita como exemplo o caso de Benedito Ruy Barbosa, um dos contratados pela citada empresa de higiene. Ao chegar na sede da empresa, Barbosa pressionou para que os responsáveis pela escolha abandonassem os textos com sinopses estrangeiras, como os de Glória Magadan, para dar preferência aos brasileiros. O fato relatado aconteceu em 1968 e contribuiu para a aceitação de temas mais abertos à realidade brasileira, como foi o caso da novela de Pedroso.

A partir de 4 de novembro de 1968, a realidade brasileira passa a ter nome, endereço, local de trabalho e status social desejado: Beto Rockfeller. Para se

participado de narrativas anteriormente escritas e televisionadas. Entrevistas concedidas ao canal Viva nos programas Grandes atores e Damas da TV.

³² Declaração de Dias Gomes concedida em entrevista a Mattos, em 27 de novembro de 1998, publicada em 2004 (p. 77).

aproximar da alta sociedade, a personagem passa-se por um milionário, disfarce que envolve mudanças de vestimentas, falas constantes sobre moradias e consumo, tornando-o mais próximo da alta classe média. Trata-se assim de um protagonista descontraído, pois gostava de conversar assuntos diversos e sem grandes compromissos e formalidades na forma de se expressar, fazia piadas para se tornar engraçado e agradável aos que estavam em sua companhia. Ao longo dos capítulos, Beto se define como “pra frente”³³ e usa um vestuário de acordo com a moda da Rua Augusta.

Sendo ainda hoje uma das mais famosas vias públicas da cidade de São Paulo, à época, a rua Augusta era caracterizada como um espaço identificado como a área rica da cidade, onde as classes mais abastadas encontravam-se no sentido Jardins³⁴. A classe média tinha variedade de consumo e entretenimento nesse logradouro. As ofertas na rua Augusta, segundo Pissardo (2013, p. 68), diziam respeito ao comércio que envolvia artigos de luxo voltados ao público feminino, disponibilizados em boutiques, ofertas de serviços, como os de cabeleireiros, além das lojas ligadas a decoração das residências das proximidades, como mobiliário.

Ainda em comparação aos dramalhões, Irene Ravache³⁵, comenta a sua percepção do trabalho de Pedroso. A intérprete conta que achou o texto uma coisa maravilhosa. O motivo para tal opinião era o pioneirismo de se afastar a produção teledramatúrgica do padrão Glória Magadan e propor uma forma nova de fazer telenovela. Sobre a personagem Beto, o diretor do folhetim eletrônico Lima Duarte comenta sobre a origem da novela, criação e características do protagonista.

O ponto de partida do Beto Rockefeller é uma coisa simples e bem interessante e bem paulista. É a história de uma pessoa que nasceu na Teodoro Sampaio, mas quer fazer vida na rua Augusta, que são duas ruas que descem paralelas em direção aos Jardins. (...) Era um homem que queria ascender socialmente sem pagar os compromissos que tem que pagar com as elites. Então era uma boa ideia. Ele trabalhava numa loja de sapatos, não tinha nada, mas frequentava a rua Augusta. (...) E ele se insinua para uma família como o tal, um herdeiro dos Rockefeller. E a família recebe ele. Tudo isso feito com muita imaginação. Vamos lidar com isso, com esses

³³ Consideração presente nas falas da personagem ao longo dos capítulos.

³⁴ Bairro valorizado na capital paulista.

³⁵ Damas da TV, 27 novembro de 2013.

elementos. Então a gente procurava uma maneira de expressar isso, de mostrar isso, com os meios que dispúnhamos.³⁶

Duarte resume como foi lidar com o desafio de criar uma figura como a pretendida, que se diferenciava daquelas apresentadas em novelas anteriores. Nota-se que o processo de compor um indivíduo que se demonstrasse pertencente à alta sociedade foi uma característica considerada desafiadora para os envolvidos na criação da narrativa.

Apesar de tentar se comportar como um morador e frequentador da rua Augusta, Beto mantinha um trabalho, em uma loja de sapatos, na rua Teodoro Sampaio³⁷. De acordo com Neulmann (2014, p. 148-149), essa via pública concentrou, durante a década de 1960, um processo de periferização que acontecia na cidade. Uma via pública que tivera, em décadas anteriores, linhas de bondes e o histórico de ser um dos primeiros locais que foram iluminados na cidade, que aos poucos foi cedendo espaço ao comércio sem planejamento.

A linguagem sonora recorrente ao longo dos capítulos evidencia uma proximidade com a do dia a dia da época. Expressões que fazem parte de um domínio social – conceito baseado em Saussure (2006 [1973], p. 17, apud COELHO; LIMA, 2014) – são percebidas no uso das gírias, tanto ditas por pessoas da mesma origem social de Beto, quanto do grupo social a qual ele deseja fazer parte. Exemplo disso é a palavra matusquela, que é usada por Beto para se referir ao namorado pobre de sua irmã Neide, verbalização acompanhada de uma linguagem corporal que demonstra descontração, com o constante movimento de braços e expressão facial. Outro exemplo é o fato da personagem Vitório referir-se a Beto como um “cobra”. A reação do emissor ao falar tal adjetivo, com uma feição que parecia elogiosa, pareceu indicar que o elogiado foi entendido como um homem esperto e de certa malandragem nas suas ações³⁸.

As falas dos atores são naturais e descontraídas, frutos de uma liberdade concedida por Bráulio Pedroso e Lima Duarte. Roteiros poderiam ser mudados, segundo Marília Pêra³⁹, conforme a necessidade da cena e o desenrolar do tema, um dos prováveis motivos para que expressões corriqueiras e gírias e não formais

³⁶ Participação no programa Roda Viva, em 18 de setembro de 2006. http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/75/entrevistados/lima_duarte_2006.htm

³⁷ Não existe uma definição sobre a rua em que Beto morava, apenas que ele residia no bairro de Pinheiros.

³⁸ Capítulo 34, exibido em 18 de dezembro de 1964.

³⁹ Marília Pêra, Divas da TV, 01 de fevereiro de 2016.

fossem usadas pelos atores. Isso se enquadra em uma linguagem ágil, segundo Fernandes (1994), uma novidade para a época, que causou uma mudança de paradigma nos fãs das novelas de estilo Glória Magadan, sendo rapidamente consideradas fora de moda.

Por conta disso, houve uma aceitação por parte do público da história. Houve uma familiarização com as personagens. Tanto que o anúncio de seu fim causou expectativas quanto ao que estava por vir, se a novela teria continuidade com outro nome, em outro formato, se seria diária ou semanal, além da expectativa se Bráulio Pedroso escreveria outra novela.

Essa receptividade do público causou a extensão dos capítulos: planejada para ser exibida durante quatro meses, “Beto Rockfeller” foi televisionada por um ano. A consequência desse prolongamento, para Plínio Marcos, foi um “chove-não-molha” na trama.⁴⁰

Pode-se considerar que a novela conseguiu essa extensão por ser divertida, termo relevante quando o assunto é entretenimento. Sobre a diversão, Adorno e Horkheimer (2006) apontam que ela é uma das características da indústria cultural, pois ela se distancia de todo o processo mecanizado do sistema capitalista do qual o indivíduo faz parte, enquanto pertencente ao ambiente de trabalho tanto na fábrica quanto no escritório. Uma importante relação para se compreender a diversão é mencionada pelos autores: “Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda a diversão” (Idem, p. 113). A história contada com alguns personagens descontraídos, palavreado singelo e popular, cenas simples e compreensíveis não exigia tanta dedicação de compreensão quanto de uma obra mais rebuscada, caracterizando mais como um momento de lazer.

Uma característica de Beto foi a de ser a primeira novela que o público masculino acompanhava, o que causou uma mudança na forma dos profissionais de produção de novelas tentarem conquistar esse público. Com a perspectiva de alcançar a massa masculina que ainda não era uma fiel telespectadora de obras abertas, em 1969, a Rede Bandeirantes de Televisão anunciou na imprensa que iria estreiar uma faixa em sua programação com o título “Uma novela para homens”. O horário de exibição seria às 22h e houve a promessa de que seriam televisionados

⁴⁰ Reportagem da revista Intervalo, ano VII [1969], nº 355. http://memoria.bn.br/pdf/109835/per109835_1969_00355.pdf

textos mais fortes⁴¹ que poderiam agradar aos homens, como a peça de Plínio Marcos “Dois perdidos numa noite suja”. No entanto, apesar da parceria anunciada, não há registros de que a novela tenha sido feita. A produtora e diretora desse programa era ex-funcionária da Tupi, Wanda Kosmo, que defendia que a crença de que só mulher gostava de novela deveria acabar. A ideia inicial era romper com todos os padrões tradicionais de novela usando uma linguagem diferente e anticonvencional, inclusive com a possibilidade do “herói” ser um marginal, cerceado por uma ambientação que representasse o submundo em que ele vive.⁴²

Percebe-se que a experiência em atrair o público masculino poderia ser o futuro da audiência das novelas, homens que após o trabalho, no seu momento de descanso, poderiam desenvolver o hábito diário de acompanhar os folhetins eletrônicos. Além de ser um horário pós-expediente, também teria o espaço para não atrapalhar a audiência feminina, que compunha grande parte no horário das 20h. No entanto, o referido programa não chegou a ser concretizado, demonstrando que o plano não saiu da intenção.

“Beto Rockfeller” é uma novela que faz parte da memória da televisão brasileira, principalmente pela lembrança de sua inovação, deixando partes da sua trama na memória individual de alguns telespectadores. Medeiros (2011, p. 59-60) compartilha de suas lembranças de infância, momento em que assistia a novela. Ela imaginava ser a namorada do “Beto Rockfeller”. Afirma também que, atualmente, não guarda muitas recordações da novela, mas que mantém lembranças da personagem principal, seu carro e um clima de novidade que ela percebia no desenrolar dos capítulos. Chama a atenção o fato de que uma criança notasse que a linguagem da história de Bráulio Pedroso era diferente do que existira até então, causando uma clara distinção entre o que fora visto antes e o que estava sendo apresentado.

Uma das novidades que Medeiros (2011) não explicitou, mas que se tornou marcante, foi o uso do espaço cotidiano de gravação das cenas. Percebe-se que os atores dialogavam conforme o ambiente que ocupavam. No caso dos amigos de Lu, verifica-se a abundância de falas que demonstram a preocupação dos jovens da época em lugares comuns ao seu grupo social: roupas e comportamento, disputas

⁴¹ Palavra usada pela produtora Wanda Kosmo, sem maiores detalhes do que significaria texto forte.

⁴² Revista intervalo, ano VII nº 337. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/109835/per109835_1969_00337.pdf>. Acesso em: 15 de maio de 2018.

pela atenção afetiva do sexo oposto, sensações e expressões que eram representadas em festas e convenções comuns aos amigos da mesma faixa etária e classe social.

A linguagem corporal das personagens mais próximas a Beto, como os amigos ricos, integra o espírito rebelde, com movimentos de alongamento das partes do corpo, resultando numa flexibilidade corporal que expressava a alegria a partir de conquistas que eram consideradas importantes a eles, além da expressão facial de satisfação e de primeiras experiências relacionadas aos sentimentos e frustrações. Exemplo disso é a personagem Lu que ao lado de Beto demonstra paixão e admiração, mas ao perceber o olhar de cobiça da mãe e da amiga Renata ao namorado enrijece testa e bochechas e faz movimentos em que o corpo mostra rigidez e firmeza, acompanhados da palavra-pensamento que apenas ela pode expressar alguns sentimentos em relação a Beto, como torcer por ele na corrida.

Outras personagens do mesmo núcleo social demonstram expressão de vaidade, com muitas cenas focadas em espelhos em que suas imagens estão refletidas, demonstrando algum objeto ou moda da época que simbolizam sua situação financeira. Uma dessas cenas envolve Maitê, a mãe de Lu, que tem foco nas tranças dos cabelos depois no rosto, penteado que, em capítulo anterior, Beto indica que sua irmã faça em um cabeleireiro da rua Augusta, para demonstrar que ela é “para frente”. Em outra cena, Lu olha para sua imagem refletida no espelho com óculos da moda, simbolizando que eles custaram caro, experimentando vários deles, com diferentes formatos e cores, demonstrando à sua amiga Renata, que lhe faz companhia em sua casa, que os acessórios são a última moda e que podem ser comprados por pessoas que tem dinheiro e não por pessoas que têm apenas nome de família, como ela insinua que seja a situação da amiga que a visita.

Já na oficina onde trabalha o amigo pobre de Beto, o Vitório, os movimentos são mais bruscos, relacionados às atividades do seu ofício, mecânico, além do andar desajeitado e da forma mais ríspida de se comunicar, com voz mais alta e forte, além das discussões constantes com o seu patrão. Percebe-se que essas são as formas simbólicas, conjunto de ações e falas produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos (THOMPSON, 1998, p. 79), que caracterizam a o folhetim eletrônico, com o ambiente em que o protagonista principal se relaciona com o real e o desejado, convivendo entre essas duas

realidades. Formas simbólicas constantes diante dos sentimentos que Beto causava nas mulheres da trama.

Outra experiência inovadora na novela, segundo Hamburger (2014, p. 24), foi a atitude precursora de inserir o *merchandising* no desenrolar das cenas, não se restringindo-o apenas aos intervalos comerciais, reservados à publicidade de produtos entre as partes do capítulo. O consumo industrial estimulado para uma massa (MORIN, 1997, p. 12) pode ser percebido nos casos dos efervescentes, Engov e Alka-Seltzer. Essa experiência é narrada pelo ator Luiz Gustavo:

Aí de repente me liga o Dirceu Fontoura, e falou “Luiz, eu assisto sua novela, não perco um capítulo, e eu quero te propor uma coisa, eu vou lançar um remédio que é a menina dos meus olhos, chama-se Engov. Luiz cada vez que você falar a palavra Engov na novela eu te dou C\$3.000,00”. Para você ter uma ideia eu falei 33 vezes a palavra Engov em um capítulo. Eu ligava para o Vitório e falava: “Ô Vitório, como é que é, você está com uma voz embarcada, o que é que você tomou, Engov? Não, Vitório, Engov. Engov, Vitório. Engov é maravilhoso, você toma Engov e não tem ressaca, Engov. Não, E-N-G-O-V, eu estou falando para você tomar Engov, não é porque é Engov, Engov, Engov, Engov, Engov...” 33 vezes eu falei Engov. A direção da Tupi mandou me chamar, os diretores de propaganda das emissoras associadas: “Você está maluco?” “Como é que estou maluco, todo mundo bebe na novela, como eu não vou falar de Engov.” “Mas não pode falar Engov na novela, você tem que falar Alka-Seltzer, porque ela patrocina o futebol, é o concorrente.” No outro episódio, o Vitório... “o que que foi?” “Eu tomei demais. Eu tomei um Alka-Seltzer.” “Mas você é burro, você tem que fazer como eu, eu tomei Engov.”⁴³

Remédio que ainda possui propaganda nos meios de comunicação, sendo consumido por uma ampla camada da população. A popularização de um medicamento por décadas torna-se melhor compreendida a partir de Bordieu (1998, p. 17), segundo o qual, independentemente do nível intelectual dos receptores, a relação entre consumidor e oferta pode ser ajustada de acordo com a demanda e as características do público. Esse fato restringiu a reprodução na integralidade da forma simbólica, já que a personagem recebeu instruções para não dar destaque a um produto que não compactuava com os direitos cedidos aos anunciantes pela produtora do folhetim eletrônico.

Outro momento marcante que envolve propaganda é o capítulo em que Beto aceita o desafio do Lavito, vivido por Wladimir Nikolaieff, uma corrida de moto. Meio de locomoção muito enfatizado entre dois capítulos, o 73 e 74, tendo inclusive um

⁴³ Grandes atores, Canal Viva, 12 fevereiro de 2015.

close na marca do veículo: a Honda. Além do coletivo de personagens dizerem inúmeras vezes as palavras “corrida” e “moto”, é dada muita atenção ao prêmio para o vencedor, a motocicleta do adversário. Cena que também proporcionou uma novidade na linguagem dos folhetins eletrônicos: as filmagens externas. Bráulio escreveu capítulos que deveriam ser gravados em ambientes externos aos estúdios, que precisavam ser rodados em locais que coadunassem com sentido da cena. Por isso, a corrida de moto foi filmada em uma avenida, no bairro do Sumaré⁴⁴, de forma panorâmica, com a perspectiva entre corredores e observadores do desafio, oscilando entre primeiro e segundo plano, marcando o espaço real em que a corrida acontecia e o close nos concorrentes. Hamburger (2014, p. 16) contextualiza que no Brasil dos anos 1960, a motocicleta era símbolo de liberdade jovem, mas era esporte dos financeiramente abastados, ideia simbolizada na personagem Lavito, jovem de classe média alta, autor do desafio ao rival e especialista nessa prática esportiva. Um símbolo dessa juventude é a fotografia do ator Marlon Brando, objeto pendurado em uma das paredes do quarto de Beto. Algumas vezes a personagem de Luiz Gustavo olha para o astro internacional com certa admiração. Ao visitar o amigo Beto, Vitório chega a dialogar com Marlon Brando no cartaz, um improvisado em que a personagem demonstra sua camaradagem com o líder das motocicletas que contagiou partes do mundo atendidas pelo cinema industrial americano nos anos 1950.

A abertura de cada episódio mantinha relação com o tema das cenas, sendo apresentadas imagens e trilha sonora que prenunciavam o que estava por vir no capítulo. No caso do mote corrida, o meio técnico de transmissão filmou com vários closes na foto de Marlon Brando. Isso liga a perigosa vida personificada por Brando ao que estava por acontecer com Beto.

O capítulo que antecede essa disputa contém cenas relacionadas ao perfil psicológico do protagonista, um pesadelo que reflete a angústia de Beto diante do desafio aceito, e que custaria uma moto que não lhe pertencia. O meio de locomoção foi conseguido por meio de um “empréstimo” feito por Vitório, que ao se tornar responsável por fazer uma manutenção aproveita um momento de distração de seu patrão para levá-la à competição.

⁴⁴ Bairro em que a TV Tupi mantinha seus estúdios.

O sonho começa com duas motos em posição de largada, com Beto atrás do adversário. Ele e o concorrente estão em uma laje, parte da paisagem urbana de São Paulo. A moto de Beto se transforma em um pequeno triciclo, que causa desconforto e gozação para as moças que o observam. Beto cai do triciclo. Depois da queda ele demonstra aflição e pede ajuda a quem está ao seu redor, com a mão estendida, no entanto, ninguém comparece. Em seguida, de forma repentina, um desfile de amigos ou familiares vestidos em trajes carnavalescos. Ainda caído, é enforcado pelo rival em seu próprio quarto sob o olhar de Marlon Brando. Para finalizar esse mau presságio (que a personagem assim interpreta ao acordar), a imagem de uma moto suspensa no ar sobre o corpo deitado de Beto, resultando em uma ameaça de queda ao seu corpo. Depois disso, Beto fica em dúvida se participa ou não do que foi desafiado, mas, cedendo às exigências da namorada Lu, que insinua que riscos devem existir, ele, temendo a reprovação de sua pretendente ao casório, resolve manter sua palavra de participar da corrida. A ganância de Beto, pela admiração dos amigos ricos e pela continuidade do namoro, aceita sofrer os reveses da possível derrota.

Enfim, essa transmissão cultural proporcionou um coletivo de formas simbólicas que representaram novidades e ousadia para a comunicação de massa no gênero novelístico.

Considerações Finais

Esse trabalho teve como objetivo geral analisar as inovações técnicas e dramáticas na novela “Beto Rockfeller”, 1968-1969, da emissora Tupi. Na tentativa de abordar esses ineditismos técnicos, buscou-se observar alguns elementos que representassem o perfil da novela, como a maneira que se concretizaram a criação das imagens.

Um deles foi compreender o panorama das novelas nas emissoras brasileiras até novembro de 1968. Vale ressaltar que não é a totalidade de novelas feitas até a mencionada data que nos interessou, mas algumas em cujas sinopses e imagens percebeu-se a existência de exageros nas histórias, com personagens irreais e cenários distantes da realidade brasileira. Pode-se constatar isso a partir das produções da escritora, supervisora e produtora cubana Gloria Magadan, que trabalhou para a TV Tupi e para a Globo entre 1964 e 1969. Uma característica predominante, até a estreia da novela de Bráulio Pedroso, “Beto Rockfeller”, que não adotou cenários tão distantes da realidade.

A história teve como personagem principal um anti-herói, um cidadão comum que almejava melhorar de *status* social e financeiro, e que para tentar alcançar tal fim usou de mentiras e farsas para aparentar alguém que desejava ser, os amigos ricos que conseguiu ao longo da trama. Assistir a uma festa em que o protagonista se exhibe ao falar com os abastados que seu pai possui um terreno em um dos bairros mais caros da cidade ajudou a perceber quais eram suas intenções, convencer e agradar aos que o interessava, demonstrando, assim, um perfil que não é previsível e desejado para um galã de novela do horário nobre.

Sobre a estética na construção das imagens da novela, percebeu-se que objetos e paisagens compuseram-se como definidores para que fosse considerada uma novidade. Exemplo disso são os capítulos 71 e 72, em que acontece a corrida de moto entre Beto e seus amigos ricos, exibidos em fevereiro de 1969. O fato de poder assistir a uma corrida de moto, filmada em uma avenida de São Paulo, com um veículo automotor que causa admiração de quem o vê, pois era um objeto de consumo da juventude, com barulho do motor e o levantar da poeira que ela causava, não era comum nas novelas. O autor pensou em uma cena que, além de trazer a essência do desejo material das personagens, coadunou com a cidade que concentrava a maioria dos seus telespectadores.

Em relação a quem concretizou a ideia do folhetim, Bráulio Pedroso, foi perceptível que sua experiência no teatro deu liberdade à interferência nas expressões, falas e gestos dos atores, resultando numa linguagem que se aproximava das artes dramáticas teatrais. Isso pôde ser ilustrado a partir da naturalidade nos diálogos das personagens, incluindo gírias e palavras usadas na metrópole paulista.

A novela se tornou um marco na televisão, afirmação feita por acadêmicos e profissionais da dramaturgia, incluindo os que atuaram nela, ao levar para o audiovisual a percepção do que queria, e ainda quer, a sociedade capitalista. Reproduzir o porte de uma moto Honda, com uma garota bonita na garupa, era uma atitude a ser alcançada por jovens que conheciam e admiravam a figura do Marlon Brando, assim como Beto, que possuía um pôster do ator estrangeiro em seu quarto.

Depois de analisar esses elementos presentes no objeto de pesquisa, foi possível resolver o problema de pesquisa, no que se refere às inovações técnicas e dramáticas na novela “Beto Rockfeller”. Bráulio Pedroso acrescentou ao folhetim eletrônico outra forma de criar personagens, reproduzindo pessoas que poderiam estar caminhando normalmente nas ruas das grandes cidades.

Uma São Paulo já reconhecida como grande polo cultural e econômico da América Latina, com traços que a caracterizavam como moderna, ligada ao consumo, transporte e cotidianos com elementos industriais, foi ambiente de uma história igualmente moderna, com câmeras que percorriam locais conhecidos por um cidadão qualquer que possuísse um veículo e se dirigia a uma mecânica para que um Vitória pudesse arrumar seu bem material.

Pode-se pensar que da linguagem teatral o folhetim eletrônico “Beto Rockfeller” herdou a diferente forma de lidar com roteiros, cenários e atores. Atores que tinham a liberdade de improvisar e adaptar o que era encenado, com a inclusão de palavras nas falas que representassem algo que consideravam algo mais próximo do cotidiano da sua personagem, ou que podiam interagir com objetos presentes no cenário, tanto para relacionar o que era portado como protagonista da novela ou como garoto propaganda. A rigidez de script, que era comum no gênero, deu lugar a espontaneidade com o espaço em que era encenado, com o assunto do capítulo ou quem se contracenava.

Não foi uma frustração para a história da telenovela brasileira o protagonista principal dispensar uma vestimenta formal, com camisa, calças e demais itens do

vestuário que compunham um verdadeiro galã, tão comum nas demais sinopses das narrativas brasileiras até 1968, para um homem pobre que, no seu cotidiano entre seus pares de convívio da rua Teodoro Sampaio, era trajado com calças jeans, camisas não formais, camisetas e sapatos que não entravam no estilo da alta sociedade. Uma inovação que, apesar do gênero se manter como uma ficção, trouxe um homem comum, como aqueles que o assistiam, para o que era transmitido no horário nobre.

Características que tornaram “Beto Rockfeller” uma novela que é lembrada na história da televisão como um divisor de estilos do gênero. A análise de algumas de suas particularidades pôde levar a essa interpretação.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. 2a ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2006.

AMORIM, Edgard de. História da TV brasileira. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. 123 p. **Cadernos de pesquisa** v. 11. p. 8-10.

AMPHILO, Maria Isabel. O Cinema Novo no Brasil a partir do enfoque folkmediático. In: **Anais...** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Curitiba: 2017.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Brasil**: golpe de estado de 1964. que estado, país, sociedade são esses? *Proj. História*, São Paulo, n. 29 tomo 1, p. 87-105, dez. 2004.

_____. **Censura, imprensa, estado autoritário** (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência o Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

ARVIN-RAD, Hassan; WILLUMSE, Maria José; WITTE, Ann Dryden. Industrialização e desenvolvimento no governo Vargas: uma análise empírica de mudanças estruturais. **Estudos econômicos**. São Paulo, v. 27. n. 1 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **Sobre a Televisão**. Seguindo de a Influência do Jornalismo e os Jogos Olímpicos. São Paulo: Zahar, 2007.

BRASIL. Decreto 20.047, de 27 de maio de 1931. **Regula a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional**. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20047-27-maio-1931-519074-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: 1 nov 2017.

CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos; GOULART, Elias Estevão. E Mutações da TV Brasileira: Inovações na Linguagem e na Tecnologia. **Revista FAMECOS/PUCRS**. Porto Alegre, n. 17, p. 57-64, jul. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/2273/1772/>> Acesso em: 1 set 2017.

CARDOSO, Marilu Santos. **Para não esquecer Vandré**: música, política, repressão e resistência (1964-1978). Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

CASTELLAR, José. **História das Telenovelas**. São Paulo: TV Cultura, 1980.

CINEMATECA Brasileira. Site oficial. Iniciativa intitulada como Banco de Conteúdos Culturais. Beto Rockfeller. **TV TUPI**. Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/tupi/telenovelas?title=beto+rockfeller>>. Acesso em: dez. 2018.

COSTA, Clarice da Silva. **Teatro e teleteatro**: aproximações híbridas: permanências, discrepâncias e inovações no teleteatro. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília. Brasília: 2011

COUTINHO, Lis de Freitas. **O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia**. São Paulo: ECA/USP, 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação.

DINIZ, Eli. Engenharia institucional e políticas públicas: dos conselhos técnicos às câmaras setoriais. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Pensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 21-38

DUARTE, Débora. Sobre sua vida pessoal e carreira artística. Rio de Janeiro, Canal Viva, 01 de janeiro de 2014. Entrevista ao programa Damas da TV,

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

FERRARI, Márcio. A naturalidade e a vanguarda dos figurinos teatrais. Humanidades artes cênicas. **Revista Pesquisa FAPESP**, n. 251, s. d.

FÍGARO, Roseli. Uma nova linguagem para a telenovela. **Comunicação & Educação**, São Paulo, 17. jan./abr. 2000.

GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou vocês acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GUSTAVO, Luis. Sobre sua vida pessoal e carreira como artista. Rio de Janeiro, Canal Viva, 12 fevereiro de 2015. Entrevista ao programa Grandes Atores.

HAMBURGER, Esther. Beto Rockfeller, a Motocicleta e o Engov. **Significação**, São Paulo, n. 41, 2014, v. 41.

_____. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARZ, Lilia Moritz. **História da vida privada 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 438-487.

HOHLFELDT, Antônio. A fermentação cultural da década brasileira de 60. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 11, dez. 1999.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: EDUFB, 2001

JAMBEIRO, Othon; et al. **Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação**. Salvador: EDUFBA, 2004.

LEOPOLDI, Maria Antonieta. Estratégias de ação empresarial em conjunturas de mudança política. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Pensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 115-134.

LÍCIA, Nydia. **Sérgio Cardoso: imagens de sua arte**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplauso)

LOPES, Maria Immacolata Vassalo; GOMES, Guillermo Orozco (coords.) *Memória social e ficção televisiva em países Ibero-Americanos. OBITEL- Anuário 2013*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MAGALDI, Sábato. Isso deveria ser proibido. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.189.

MARTELOTTA, M. E. (Org.) et al. **Manual de Linguística**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINO, Luiz C. De qual comunicação estamos falando? In: HOLFELTD, Antonio (Org.) et al. **Teorias da comunicação**. 15. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2015. p. 11-26.

MATTELART, Armand e Michèle. **O carnaval das imagens**. 2. ed. Trad. Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MATTOS, David José Lessa (Org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil**. São Paulo: Codex, 2004.

MATTOS, Laura. **"Roque Santeiro" e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-09032017-104329/>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 5. ed. rev. e ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de história**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo. Bahia: A TARDE, 1990.

MEDEIROS, Claudia Santos de. Entre Beto Rockefeller e Walter Benjamin: ideias sobre o mundo simbólico da criança. **RevistAleph**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 58-59, dez. 2011.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENEZES, Rogério. **Bete Mendes: o cão e a rosa**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 1: neurose**. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NAPOLITANO, Marcos [A]. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, 2004, v. 24, n. 47, p.103-126.

NAPOLITANO, Marcos [B]. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2004.

NEUMANN, Helena Rodi. **Qualidade ambiental urbana: a paisagem sonora da rua Teodoro Sampaio**. São Paulo. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Mackenzie: 2017.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PAIM, Luciana. Mudanças da linguagem televisiva com as inovações tecnológicas. 1º Simpósio Internacional de Televisão Digital (SIMTVD) – 18 a 20 de novembro, Bauru/SP.

PERA, Marília. Sobre a vida pessoal e a carreira como atriz. Rio de Janeiro, Canal Viva, 06 de novembro de 2013. Entrevista concedida ao programa Damas da TV.

PINTO, Leonor Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar**. [2000]. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

PIQUEIRA, Maurício Tintori. **Entre o entretenimento e a crítica social: A telenovela moderna da rede Globo de Televisão e a formação de uma nova identidade nacional (1969-1975)**. Dissertação (Mestrado História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: 2010

PISSARDO, Felipe Melo. **A rua apropriada: um estudo sobre as transformações e usos urbanos na Rua Augusta (São Paulo, 1891 -2012)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) FAUUSP: 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-12082013-101209/pt-br.php>>. Acesso em 01 fev 2018.

RAMOS, José Maria Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos 1970 e 1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, José Maria Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; RAMOS, José Maria Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovela: história e produção**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RAVACHE, Irene. Sobre a TV Tupi. São Paulo, TV Cultura. 08 de novembro de 2008. Entrevista televisionada pelo programa Vitrine.

_____. Sobre a vida pessoal e a carreira como atriz. Rio de Janeiro, Canal Viva, 27 novembro de 2013. Entrevista concedida ao programa Damas da TV.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006 [1973].

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÉRGIO, Renato. **Audácia inovadora**: Bráulio Pedroso. Imprensa Oficial: São Paulo, 2010. Coleção Aplausos.

SILVA, Flávio Luiz Porto e. **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: IDART, 1981.

SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala**: linguagem da televisão no Brasil. São Paulo: Vozes, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação histórica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1971.

SOUZA, Leonor Souza. **Cinema brasileiro e a censura durante a ditadura militar**. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 05 fev 2018.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Campo da telenovela e a construção social do autor. **Anais...** INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2002. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/b8ca47aaa75d292d37http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/b8ca47aaa75d292d3702b543f07336fb.pdf02b543fhttp://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/b8ca47aaa75d292d3702b543f07336fb.pdf07336fb.pdf>>. Acesso em 15 fev 2018.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**. Uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

VALENTINI, Daniel Martins. Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960. **Verinotio**, Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas. Ano XI, n. 21, abr. 2016

VIEIRA, Vera Lúcia. **Autocracia Burguesa e Violência Institucional**. Texto apresentado no Congresso Interescuelas Tucuman. Argentina, Buenos Aires, set 2007.

VIEIRA, Vera Lucia. Da segurança interna à repressão: os sistemas de segurança nacional a partir da segunda metade do século XX no Brasil. **Locus**: revista de história, Juiz de Fora, v. 30, n.1, p. 103-120, 2010.