



TEATRO E TELEVISÃO

Maria Cristina Brandão de Faria¹

Universidade Federal de Juiz de Fora

No período de expectativas sobre advento da televisão no Brasil, o teleteatro já estava sendo apontado como um dos atrativos que o novo meio de comunicação ofereceria aos seus espectadores. Esse gênero se tornara um paradigma de produção ficcional que se fazia no exterior, principalmente nos Estados Unidos, de onde se importaram os primeiros equipamentos para a instalação da televisão brasileira e, por extensão, as idéias para se estabelecerem formatos de programas. A chamada *Golden Age* da história da televisão americana é propriamente a história do seu *live drama*, ou seja, o drama ao vivo, realizado no momento exato em que estava indo ao ar - uma especial forma dramática de apresentação, definida pelos americanos como produções que trabalhavam com temáticas de “intimidades”, “dramas introspectivos”, “conflitos pessoais” adequados à tela pequena da TV². Na primavera de 1947, os americanos assistiam, aos domingos, pela NBC, ao **The Theater Guild Television Theater** e, a partir daí, muitos outros programas fariam parte da antologia dos dramas ao vivo que passaram também a representar os clássicos da dramaturgia. Como no Brasil, muitos teleteatros americanos tinham no título, o nome de seus patrocinadores **Philco TV Playhouse, The Kraft Television Theater, The Goodyear /Philco Playhouse, The Alcoa Hour** etc. As suas produções, assim como seriam as brasileiras, tornaram-se um desafio para aqueles que se engajaram no meio televisivo. O conceito de teleteatro nasceu portanto, nos primórdios da televisão para designar não um mero “teatro filmado”, mas aquilo que a televisão e o teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo.

¹ Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestra em Teatro pela UNI RIO onde defendeu a tese “O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro-o teleteatro e suas múltiplas faces”, em 1998. Doutoranda em Teatro, na mesma instituição, prossegue atualmente suas pesquisas enfocando o evento teatral na televisão e direcionando seus estudos para a análise da obra do encenador teatral Antunes Filho, na TV Cultura dos anos 70.

² Trabalho apresentado no Núcleo de **Ficção Seriada**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

Os diretores que nos anos 60 levaram sangue novo e experimentalismo ao cinema norte-americano, como Sidney Lumet, John Frankenheimer, Arthur Penn, Bob Rafelson, Robert Altman entre outros, fizeram escola nos teleteatros ao vivo na década anterior dirigindo as telepeças para o **Playhouse 90**, **Studio One** ou para o **Kraft Television Theatre**.

Em 1949, um ano antes da televisão chegar ao Brasil, Braga Filho escrevia para a revista *Dionysos*, um artigo intitulado "A televisão e o Teatro"³ onde registrava, para os brasileiros, experiências teleteatrais inglesas realizadas pela BBC de Londres, ressaltando a "quase ânsia que os astros do palco e da tela" tinham de "laborar nesse novo meio". Informa-nos também que as principais companhias cinematográficas da Grã-Bretanha colaboravam nos dramas televisionados "...tanto J. Arthur Rank, como Sir Alexander Korda estão sempre dispostos a emprestar seus astros a serviço da televisão". Quanto ao público, o então diretor do "drama televisionado" Robert Mac Dermont, da BBC, buscava "satisfazer os que ligam seus aparelhos em busca de cultura e os outros, que não querem outra coisa a não ser divertimento". Sua estratégia era a de transmitir peças mais complexas e profundas aos domingos repetindo-as na quinta-feira seguinte. Já nas terças e sextas mostrava ao público "peças de valor intelectual secundário" e mais divertidas. Por exemplo, os telespectadores assistiam a uma tragédia shakespeariana como *Rei Lear*, seguida de uma peça policial ou uma comédia de costume.

Era no terreno dos grandes autores universalmente consagrados que giravam os dramas televisionados na Inglaterra. A certa altura do seu artigo, Braga Filho comenta:

Certamente se algum dos grandes autores dramáticos pudesse assistir hoje, à representação de uma de suas obras, teria grande surpresa: a de ver a fidelidade e o grau de aperfeiçoamento na interpretação do que escreveu e de comprovar com quanto acerto tomam vida os personagens que criou e quanta realidade assumem nas situações em que os colocou. Seria maior ainda sua surpresa, porém, se assistissem a um programa de Televisão. No caso de Shakespeare, por exemplo, nos últimos anos companhias teatrais, como a de Stratford-on-Avon e a Old Vic aperfeiçoaram a tal ponto a interpretação shakespeariana, que parece ter-se chegado à perfeição, mas sem dúvida, o tubo eletrônico da televisão chegou ainda mais longe que o cenário teatral. Atores, diretores e técnicos conseguiram limar certas pequenas asperezas que ainda existiam na representação cênica. John Byron no papel de "Hamlet".

² Ver MARSCHAL, Rick. *The Golden Age of Television*, New York: Smithmark, 1987.

³ BRAGA FILHO. *A Televisão e o Teatro*, Revista *Dionysos*, n. 1. Outubro de 1949.



Não apresentou um segundo de monotonia. Em alguns aspectos foi a representação mais viva de “Hamlet” que já se fez..

Não só as notícias do que se fazia na Europa ou nos Estados Unidos impulsionaram os primeiros diretores artísticos da nossa televisão a realizarem teleteatros. A idéia foi uma decorrência lógica dentro do processo evolutivo da programação televisual uma vez que esta, trazia do rádio grande parte dos seus programas. No percurso investigativo sobre o teleteatro, vamos encontrar suas raízes no radioteatro dos anos 30 onde, a nosso ver, encontra-se a semente da dramaturgia aplicada aos veículos eletrônicos. Percebemos que, como primeiro programa dramático a utilizar o teatro em sua base construtiva e estrutural, o radioteatro e sua forma dialógica de narrar um episódio passou a utilizar, de início, timidamente, alguns esquetes e, só mais tarde, introduziu-se os textos dramáticos que eram lidos na íntegra e interpretados ao microfone. Elementos de sonoplastia e ruídos - técnicas da radiodramatização - foram lentamente incorporadas a esse formato de programa assim como em radionovelas e seriados .

O teatro chega à tv

A programação levada ao ar durante os primeiros meses da televisão brasileira mostra claramente um engatinhar hesitante na busca de atrações e programas para preencher os horários das transmissões. Levaria ainda algum tempo para que as emissoras de TV pudessem estruturar sua programação, uma verdadeira caixa de surpresas para os primeiros telespectadores. A Tupi optou por acompanhar o ritmo das manifestações culturais paulistanas, aproximando-se mais de um modelo de televisão cultural do que do comercial em seu primeiro ano de funcionamento. Este fato nos parece bastante decisivo para a ascensão do teleteatro no meio televisivo.

Antes de se partir para a encenação de uma peça de fôlego, a PRF-3, TV Tupi de São Paulo, ensaiava pequenos quadros românticos teatralizados, alguns de autoria de Walter Foster. Tecnicamente o teleteatro era um desafio e inúmeras dificuldades surgiram principalmente se levarmos em conta que todos os espetáculos eram ao vivo. Seria necessário ainda algum tempo para que se tivesse um maior conhecimento e domínio dos equipamentos



e seus recursos. Nesse período de aprendizagem, os atores, na maioria vindos do rádio, acostumados a utilizar apenas a voz em seu trabalho, não tinham uma expressão corporal adequada diante das câmeras de TV. O resultado era que a locução saía perfeita mas a postura do corpo ficava em total desacordo com as necessidades da cena apresentada. Além disso, havia a dificuldade de decorar *scripts*. Habitados a ler diante dos microfones, aqueles “radioatores” não memorizavam os textos que lhes cabia, o que determinou o uso do antigo “ponto” como ocorrida no teatro. Eles recorriam às “dálías” que eram textos escritos e espalhados pelo cenário. E assim a televisão seguia engatinhando em seus espetáculos dramáticos sem outra escola que não a da experimentação.

Dois meses depois de inaugurada, no dia 29 de novembro de 1950, a TV Tupi colocou no ar sua primeira telepeça - *A Vida Por Um Fio* - baseada na peça de Lucile Fletcher que também ganhou uma adaptação cinematográfica de Anatole Litvak, protagonizada pela atriz Bárbara Stanwyck. A grande estrela de Hollywood da década de 40, fazia o papel de uma mulher que sofre de paralisia e vive enclausurada em seu quarto mantendo contato com o resto do mundo através do telefone. Um dia, ouve por acaso numa linha cruzada uma conversa entre dois homens que planejavam um assassinato. A ação da peça se baseia no esforço da mulher para tentar impedir que o crime se realize até que no final acaba descobrindo que a vítima seria ela própria e o crime estava sendo encomendado pelo marido.

O assassino estrangula a mulher com o próprio fio do telefone

Na televisão, o personagem foi vivido pela atriz Lia de Aguiar que já havia atuado em cinema e era considerada a “Princesa das Associadas”. A encenação foi anunciada como a “primeira peça de vulto” que a TV Tupi deveria “proporcionar ao público paulistano”.⁴

Flávio Luiz Porto e Silva, em sua pesquisa sobre o teleteatro paulista, afirma que o texto da peça se prestava “bastante a um primeiro teleteatro, porque o cenário era único e os interlocutores com quem a personagem tentava se comunicar só apareciam através das vozes”. O papel, de grande tensão e dramaticidade, se ajustava perfeitamente ao de Lia de

⁴ Jornal Diário da Noite, 29 de novembro de 1950



Aguiar, cujo nome já era suficiente para despertar a curiosidade dos telespectadores e rádio-ouvintes.⁵

O sucesso obtido com a transmissão de *A Vida por um Fio* motivou os então diretores do canal, Dermival Costa Lima e Cassiano Gabus Mendes a prosseguirem na tentativa da implantação de um teleteatro semanal. Os autores seriam Walter George Durst, Walter Foster e Mário Fanucchi.

A experiência com pequenos teleteatros continuou até que grupos ou companhias teatrais paulistas passaram a freqüentar a TV com assiduidade mostrando os espetáculos que estavam em cartaz nos palcos paulistas. Madalena Nicol foi uma das primeiras a se apresentar na televisão, onde exibiu as peças *Antes do Café*, (um monólogo de Eugene O’Neill, anteriormente visto nos palcos do TBC, em 1949) e *A Voz Humana*, de Jean Cocteau. A presença da atriz no vídeo era motivo de prestígio para a emissora e serviu como motivação para montagens mais ambiciosas. A Tupi reservou-lhe um horário especial criando o **Teatro Madalena Nicol** que foi ao ar por duas semanas consecutivas, interrompendo-se em seguida para retornar esporadicamente. Sua presença constituía motivo de prestígio para a televisão e acima da atriz estavam os nomes de Eugne O’Neill e Jean Cocteau cujas peças puderam ser vistas pelos paulistanos. A televisão começava a dialogar com a literatura e a dramaturgia .

Outro momento decisivo desse contato da televisão com a produção teatral seria a transmissão da peça *Professor de Astúcia*, de Vicente Catalano que estava sendo apresentada no Teatro de Cultura Artística . Pela primeira vez, a televisão levava ao ar uma peça que ainda estava em cartaz no teatro e a partir dela, abriria um espaço para as artes cênicas, todas as segundas feiras, quando seriam apresentadas “as melhores produções dos nossos teatros”⁶ Procópio Ferreira era um nome que atraía audiência para o teleteatro. Interpretou entre outras peças , *Lição de Felicidade*, de Somerset Maugham e *Mulher sem Rosto*, de Maria Wanderley Menezes. Graças ao trabalho dos grupos teatrais que mantiveram o contato com o novo meio expressivo, realizava-se o sonho dos cronistas da época , isto é: trazer o teatro até a casa do espectador.

⁵ PORTO E SILVA. *O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60*. CCSP.1980 p. 23

⁶ Jornal Diário de São Paulo, 20 de maio de 1951



Os eventos teleteatrais ganhavam a cada dia, novos investimentos. O gênero passou então, a ser apontado na imprensa como um fenômeno singular da televisão brasileira. A TV Tupi havia emplacado às segundas feiras, o seu **Grande Teatro Tupi** que, em alguns dias apresentava peças adaptadas da dramaturgia universal e , em outros, exibia os espetáculos teatrais das companhias de teatro. Os anseios de se atingir um programa que trouxesse o prestígio aos canais, somados ao ideal de se fazer algo artístico na televisão, como se fazia no cinema e no teatro, foram responsáveis pela aproximação do meio eletrônico com o vasto acervo da literatura e da dramaturgia . Em 1952, a TV Paulista para competir com a Tupi colocou no ar o **Teatro Cacilda Becker** e o **Teatro Nicete Bruno** .

Mas qual seria a qualidade dessas encenações já que estamos lidando com uma TV incipiente em recursos e ainda com o mínimo de conhecimento das potencialidades de sua própria tecnologia? Todo o anedotário sobre as dificuldades e impasses vividos pelos atores, diretores, *cameramen*, sonoplastas etc é bastante conhecido e divulgado pela literatura sobre televisão. Os atropelos, as falhas, o imprevisto da TV ao vivo exigia daqueles profissionais um jogo de cintura e raciocínio rápidos para contornar qualquer situação. As telepeças produzidas na TV não fugiam à regra. Conviviam com todas as dificuldades comuns às produções televisivas de um período em que “ninguém suspeitava sequer como chegar a uma linguagem televisiva”⁷ mas partia-se para experiências curiosas e até mesmo, diríamos, bastante ousadas se comparadas com a estrutura técnica e comercial das emissoras existentes. A improvisação, contudo, possui uma outra dimensão, a da criatividade, conforme ressaltava a crítica de televisão da época.

Tateando em busca de uma imagem de TV inteligível e um discurso que agradasse ao telespectador, aqueles profissionais do início da nossa televisão, preocupavam-se constantemente em orientar a produção (atores, *cameramen*, cenografia, iluminação etc.) para que o espetáculo resultasse numa linguagem fílmica menos teatral pois tinham como ponto de referência o cinema.

Enquanto os grupos teatrais levavam para a televisão uma forma puramente teatral, seja em relação ao texto, à interpretação do ator, e à duração do espetáculo - como observa Renato Ortiz - os produtores dos teleteatros que eram funcionários da empresa e não

⁷ - FEDERICO, Maria Elvira. *História da Comunicação do Rádio e da TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982 p. 83

autônomos esforçavam-se na procura de um visual mais exigente, isto é, pensavam os espetáculos em termos televisivos, preocupados em adaptar os textos teatrais de acordo com os recursos da televisão.⁸ A versatilidade brasileira dos primeiros diretores, gente como Cassiano Gabus Mendes, Dionízio Azevedo, Syllas Roberg, Álvaro Moya, Mário Fanuchi e Walter George Durst, considerados mais “modernos” e sofisticados ao submeterem as técnicas teatrais à semiótica da imagem, transformaram a realização de um teleteatro num reduto de experimentação, um verdadeiro laboratório para artistas, escritores, diretores e cenógrafos. Do teatro, extraíam a densidade cultural da dramaturgia, adaptando-a porém ao novo meio, criando uma nova forma de expressão corporal e uso da voz. O cinema funcionava como modelo para o movimento de câmera - enquadramentos, tomadas e corte das cenas. Temos que levar em conta ainda, o fato de que Hollywood tornara-se o paradigma maior da cultura de massa, modelo a se imitar na ficção televisiva, fonte de um sistema de representação que começava a marcar o imaginário do século XX, prática cinematográfica que permaneceu fiel a aos seus princípios estéticos que não pretendemos agora definir, e à sua função social até, pelo menos, a década de 60.

O que vinha sendo experimentado desde os primeiros meses de programação ainda era insatisfatório, apesar de servir como ensaio, visando propostas mais arrojadas. Estava embrionário o projeto do mais representativo teleteatro paulista, o **TV de Vanguarda**, criado em agosto de 1952, por Cassiano Gabus Mendes. Apontado como a própria definição da TV nos anos 50, o programa tornou-se um paradigma do gênero.⁹ Coube a Walter George Durst diretor e roteirista desse teleteatro, uma das mais arrojadas tentativas de se fixar uma linguagem televisual ao tentar reproduzir na tela, uma estética cinematográfica. Muitos dos textos apresentados ao público eram adaptações de filmes como relembra Durst no seu depoimento ao Centro Cultural São Paulo:

Quando a gente fazia uma transposição tipo “Crime sem Paixão”, de Ben Hecht (roteirista hollywoodiano) ou alguma coisa como “Sinfonia Pastoral”, de André Gide, enfim, os clássicos da literatura mundial, no fundo a gente estava copiando algum filme. Não deixava de ser um exercício fascinante e produtivo. Não tínhamos outros modelos e só aos poucos

⁸ ORTIZ, Renato. *Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1988 p.74

⁹ Ver SIMÕES, Inimá. *TV a Chateaubriand* In: *Um País no Ar*, São Paulo: Brasiliense, 1986 p.41

*fomos descobrindo o que se podia fazer mais especificamente, como se podia utilizar com personalidade própria, uma câmera de televisão. Durante anos fizemos todas as experiências possíveis e já no papel, no texto, eu procurava explorar as situações que me pareciam mais plásticas. Na verdade, sem muita consciência, estávamos criando as formas de televisão mais básicas.*¹⁰

Os seguidores de Walter Durst já estavam apreendendo todas essas possibilidades, hoje tão banais nas produções ficcionais de TV. Eles começaram a perceber que, ao contrário do teatro, onde o próprio espectador faz a triagem nos signos da representação, na televisão (como no cinema) seriam eles, os condutores da crítica do sentido do espetáculo. Seriam capazes de anular as manifestações mais evidentes e cênicas da teatralidades buscando “efeitos cinema”, ou afixar de maneira ostensiva essa teatralidade e ressaltá-la. Produzido pela TV Tupi, de 1952 a 1967, o **TV de Vanguarda** não se limitou à difusão cultural brilhantemente divulgada, nas noites de domingo. Sua grande contribuição foi ter se transformado nessa “escola” da qual já falamos, onde se aprendia como se contar uma história na televisão, submetendo artistas e técnicos a ela vinculados a um aprendizado constante. Propiciando espetáculos de qualidade nos limites de uma linguagem televisiva ainda em processo de desenvolvimento, portanto, limitada, poderíamos dizer que o **TV de Vanguarda** apostava no lado artístico da televisão. Seria o mesmo que o veículo, à procura de sua própria afirmação, “se impregnasse, a cada encenação de Shakespeare, Lorca ou Jorge de Lima, de uma positividade alvissareira”, como bem definiu Inimá Simões.¹¹

Em 1962, Durst saiu da Tupi e o teleteatro passou a ser dirigido por Benjamin Cattan que introduziu uma maneira didática de apresentar as peças. Aparecia diante das câmeras e falava ao público sobre a obra, o autor e a época que se passava a trama, assim como as motivações políticas e históricas e mesmo econômicas enredadas no texto. Nessa fase do **TV de Vanguarda**, seu repertório apoiava-se quase que exclusivamente em textos teatrais, repetindo os clássicos de maior importância de autores como Sófocles, Ibsen, Garcia Lorca, Ionesco, Arthur Miller, Tennessee Williams e outros.

¹⁰ Depoimento de Walter George Durst ao IDART, Centro Cultural São Paulo -Novembro de 1976.

¹¹ SIMÕES, Inimá. Op. cit. p. 31



A EXPERIÊNCIA CARIOCA

No Rio de Janeiro, a TV Tupi inaugurou seus programas teleteatrais com a peça *A Volta*, de Maria Wanderley Menezes, sob direção de Olavo de Barros.¹² Entre 1951 e 1952 já havia a apresentação do **Tele-Teatro**, às segundas e quintas-feiras, no horário das 20:30. Era uma seqüência de peças escritas especialmente para a televisão e assinadas por autores como Ricardo Benedetti, Olavo de Barros, Maria Wanderley Menezes e Henrique Pongetti. *O Banquete*, de Lúcia Benedetti, baseada em um conto de Dinah Silveira de Queiroz teve em seu elenco Jacy Campos, vindo do Teatro do Estudante, Virgínia Vale e Fernanda Montenegro. A direção coube a Luís Jatobá, com marcações de Olavo de Barros o qual dirigiria ainda, *O Primo de S. Exa.*, escrita por Maria Wanderley Menezes e *O Homem de Ouro* (em março de 1951), peça de Maria Muniz e Telmo de Avelar. Ambas contaram com a participação de Fernanda Montenegro.

A partir de abril de 1951, aparecem publicadas nos jornais algumas notas sobre outros programas de teleteatros como o **Teatro Burlesco** e o **Teatro na TV**. Paralelamente se desenvolve o ambicioso projeto de Chianca de Garcia sobre o **Teatro Universal** e o **Teatro Brasileiro**. Alguns registros dessa fase são importantes, tais como as apresentações de *O Soldado Fanfarrão*, de Plauto, *Romeu e Julieta*, *O Mercador de Veneza*, *Otelo*, *Macbeth* e *A Comédia dos Erros*, de Shakespeare, bem como textos medievais, autos de Gil Vicente e ainda, obras de Turgnev, Giraudoux, Eugene O'Neill, Strindberg, Goldoni, Molière e Corneille.

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (RJ) Chianca de Garcia conta como entrou para a TV, recebendo “o ordenado mais caro da televisão”.¹⁹ Esteve também à frente das primeiras novelas, que duravam de 15 a 30 capítulos, indo ao ar duas vezes por semana, no pequeno estúdio do quarto andar do prédio das Associadas, na Av. Venezuela. A partir das 6 hs da tarde, Chianca de Garcia dirigia os “teatros” e também musicais, com cantores da Rádio Tupi, entre eles, Aracy de Almeida e Elizete Cardoso. Mas havia um programa que, segundo Chianca, “todos faziam com imenso amor”. Era **A História do Teatro Universal** que a cada semana apresentava uma peça do repertório clássico. Fernanda Montenegro viria a

¹² Ver KLAGSBRUNN, Marta; REZENDE, Beatriz (Orgs) *A Telenovela no Rio de Janeiro - 1950-1963*, Rio de Janeiro: Quase Catálogo n. 4. CIEC, UFRJ-MIS, 1995.

ser uma das primeiras atrizes convidadas a integrar o elenco. Na época, a atriz fazia radioteatro amador e trabalhava na Rádio MEC, como registra o boletim da emissora, datado de novembro de 1950.²⁰ Mas não foi sua experiência como radioatriz e redatora de programas dramatizados, na rádio MEC, que a levou para a TV, e sim, sua atuação na peça *Altitude 3 200*, produzida por Maria Jacinta e dirigida por Ester Leão que despertou a curiosidade do então diretor do setor de teatro da TV Tupi, Olavo de Barros (Ele também provinha do teatro de revista onde ensaiava os *scripts* chamados de “poemas”, tendo sido diretor artístico da Rádio Tupi). A própria Fernanda dá um depoimento revelador sobre sua estréia na TV e o teleteatro que se fazia na época:

... Em casa eu convenci, delicadamente, a minha mãe e ao meu pai que aquilo ali era uma apresentação por semana se desse certo, ou uma vez de 15 em 15 dias, ou até uma vez por mês porque estavam ainda se organizando. Eram os esquetes que a gente fazia. E então já no segundo esquete eu já estava contratada. Era o início desse atendimento cultural de dramaturgia que foi feito com Chianca de Garcia, que foi um diretor português de cinema da mesma geração do Fernando de Barros. Ele veio também para dirigir os shows dos cassinos, mas os cassinos fecharam. De repente, este homem estava dirigindo o teleteatro da Tupi que começava no início dos anos 50. Aí organizaram uma Retrospectiva do Teatro Universal e uma Retrospectiva do Teatro Nacional. A primeira peça que fiz foi Antígona (...) Então eu fiz um repertório de uma retrospectiva que para mim, para minha formação, que não fiz escola, foi muito interessante... Mal ou bem, eu autodidata, fui me informar do Teatro Grego. Comprei um volume de tragédias gregas em espanhol, porque não existia nada em português naquela época... Uma edição também das peças de Shakespeare, uma das peças de Ibsen... Então fui fazendo uma biblioteca de acordo com as peças que tinham que ser apresentadas. Ensaiávamos bastante. Do elenco faziam parte Fregolente, Paulo Porto, Heloisa Helena... Então eu fiz dois anos, religiosamente, dessas trajetórias. E também do teatro brasileiro fizemos tudo, chegamos até Silveira Sampaio.¹³

O ator que, por sua vez, precisava também de trabalho e projeção aliava-se à TV como a um veículo que oferecia, naquele momento, uma abertura no mercado de trabalho e a possibilidade de fazer algo novo, realizar uma experiência. A classe artística, envolvida com atividades ecléticas, lançava-se em múltiplas direções. A atriz Tônia Carrero, que estreava, no Rio em 1956, com a Companhia Tônia-Celi-Autran, paralelamente ao teatro, participou de vários programas na TV. Ela é objetiva e categórica quando relembra o período em que fez teleteatros e novelas. Diz ela em entrevista a Simon Houry:

¹³ Depoimento de Fernanda Montenegro à autora In: FARIA, Maria Cristina Brandão de. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro*. Tese de Mestrado . UNI RIO. 1998.



... Era preciso também ganhar dinheiro fora do teatro, porque nem sempre tudo que fazíamos era sucesso. Por isso tínhamos de fazer televisão. A gente ia a um coquetel, e estava presente, por exemplo, o diretor da TV Tupi, João Calmon, Eu, simpaticamente e cheia de charme, me aproximava dele e dizia: “Preciso ganhar 200 mil cruzeiros, e tem também meus companheiros, que precisam trabalhar. Abra um espaço lá na sua emissora para nós. No dia seguinte, a gente já estava no cast da TV Tupi. Era sempre eu quem arrumava trabalho pra todo mundo, e eles viviam em torno de mim. A televisão sempre popularizou muito o artista..”¹⁴

No contexto de uma TV criadora de uma arte específica e nova para aquele momento, e que, ao mesmo tempo, tinha o poder de congregar artistas vindos de espetáculos musicais, teatro, do circo e do rádio, o veículo se impunha a uma sociedade ainda curiosa acerca da televisão. Esta, em alguns momentos, tornava-se algo como uma vitrine da arte cênica que se fazia no Rio de Janeiro. A mobilidade entre os setores culturais e o movimento dos artísticas entre o teatro, o rádio e a televisão, facilitavam as coisas para os produtores de TV, pois estes iriam buscar mão-de-obra nos espaços culturais socialmente disponíveis. Quanto mais se avança em direção ao futuro da televisão, percebemos que o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais. O teatro nestas circunstâncias, a nosso ver era um pólo privilegiado, na medida em que familiarizava alguns profissionais da TV com as técnicas de dramaturgia. Os atores de teatro, mesmo os amadores cariocas, levaram para a TV uma bagagem cultural que interessava aos donos das emissoras. A coexistência de representantes da chamada “alta cultura” e de setores da arte popular num mesmo canal, traça um perfil característico da programação da TV carioca. As emissoras, na ocasião a Tupi, (de SP e Rio) e também a TV Paulista e a Record, não podiam perder de vista os interesses de seus privilegiados telespectadores. Era imprescindível chegar ao máximo de estilização, no seu pacto com as artes cênicas. Retomemos aqui, o pensamento da atriz Fernanda Montenegro que ilustra bem este período:

... Neste caldeirão da TV Tupi do Rio de Janeiro se juntaram todas as influências e todas as escolas de dramaturgia e de atuação que existiam no País. Então você tinha o Teatro Universitário, o Teatro do Estudante, a Praça Tiradentes, pessoas de circo, os comediantes da Cinelândia e ainda os musicais, aquele mundo dos cômicos e bôites famosas, as grandes girls do Carlos Machado... Havia muitos shows, muitíssimos bem feitos, do Silveira Sampaio,

¹⁴ Entrevista de Tônia Carrero a Simon KHOURY In: *Bastidores*, Rio de Janeiro: Leviatã, vol. 1 p.49.



*e aquilo fervia. Eu trabalhei na TV com Colé, Grande Otelo, com Chocolate, trabalhei com comediantes... Tô esquecendo gente.. e os comediantes da Cinelândia, que faziam as comédias de costume maravilhosamente (..) Eu devo à televisão o contato com esse mundo efervescente de extraordinários atores, comediantes, girls, dançarinos, vedetes de todo o tipo..*¹⁵

O GRANDE TEATRO TUPI

Quando integrava o elenco de *Casa de Chá de Luar de Agosto*, de John Patrick, uma temporada carioca do TBC no Teatro Ginástico, em 1956, o ator Sérgio Britto soube que Adolfo Celi havia abandonado, na TV Tupi, um programa chamado **Grande Teatro** por motivo de estafa. Foi conversar com Guilherme Figueiredo, o então diretor artístico da emissora. pois sabia que ele precisava de alguém para dirigir os espetáculos do teleteatro das segundas-feiras. Sérgio Britto conta nesse depoimento a Simon Koury:

*... O Guilherme me perguntou se eu seria capaz de montar duas peças por mês, e eu respondi que se conseguisse reunir gente de gabarito poderia apresentar uma peça diferente por semana. O Guilherme, meio descrente, concordou. No início eu revezei com o Sérgio Cardoso, que também tinha um grupo. Pois bem, durante seis anos dirigi o Grande Teatro, sem falhar uma única vez! Na Tupi ficamos de 1956 a 1962; de 1962 a 1964 fizemos o Grande Teatro na TV Rio; e em 1965, na TV Globo, quando ela estava começando.*¹⁶

Na edição de domingo do jornal O Dia, a coluna “Teatros da Semana” anunciava a tímida estréia do grupo, no **Grande Teatro Tupi**. A notinha chamava atenção para o espetáculo daquela noite:

*Para esta semana, na televisão, já estão anunciados os seguintes espetáculos teatrais: Hoje, domingo, no canal 6, Massacre, pelo Teatro de Vanguarda, de São Paulo; no 13, Os Inimigos Não Mandam Flores, de Pedro Bloch. **Amanhã, segunda-feira, na Tupi, Os Espectros, de Ibsen** e Pensão da Marinela, de Guilherme Figueiredo, na Rio; A Milionária, pela Companhia de Cacilda Becker. Na sexta-feira haverá um espetáculo do Teatro do Rio (a divulgação do Clóvis ainda não deu notícias) além do Câmera Um e Teatrinho TV. Sábado, a última exibição de Haidée Salles Frias ou popularmente, Aimée*¹⁷

¹⁵ Depoimento de Fernanda Montenegro à autora. Op.cit

¹⁶ KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara*, vol II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984 p.362



Nas semanas seguintes, **O Grande Teatro Tupi** apresentou *A Noite que Volta*, de Samuel Rawet; *O Pai*, de Strindberg; *Além do Horizonte*, de O’Neill; e *O Fogo Mal Avivado*, de Jean Jacques Bernard. Até aí, Nathália Timberg protagonizava os papéis femininos e Sérgio Britto, os de galã. Foi somente na sexta peça do **Grande Teatro**, *De Braços Dados*, de Armando Mook que Fernanda Montenegro estreou com o grupo de Sérgio Britto no qual permaneceria até a fase final do programa, na década de 60.

Com a vinda de José de Almeida Castro para a direção da emissora, ficou estabelecido que o **Grande Teatro Tupi** não sairia mais do ar, tivesse ou não patrocínio. Era a vitória completa de Sérgio Britto e seu elenco que ali ficaram durante 7 anos.

Fernanda Montenegro e Nathália Timberg passariam a protagonizar a maioria dos espetáculos do **Grande Teatro**, e o simples anúncio de seus nomes nos jornais era motivo de audiência garantida. A partir de outubro de 1956, o programa começaria a ganhar destaque na imprensa que, muitas vezes, referia-se a ele como “o conjunto de Sérgio Britto”, “o grupo de Sérgio Britto” ou “a equipe de Sérgio Britto”.

A revista Radiolândia, que comentava os bastidores do rádio e da televisão, foi a primeira a reconhecer o crescimento, junto ao público e à crítica, dos espetáculos das segundas-feiras, na Tupi. Na edição do dia 10 de novembro de 56, sai a primeira grande reportagem sobre o **Grande Teatro** na imprensa carioca, assinada por Souza Lima com o título “Vitorioso o Grande Teatro da TV Tupi”. Para explicar o sucesso do programa, a reportagem chama atenção do leitor para o “conjunto de Sérgio Britto”:

O Conjunto de Sérgio Britto é constituído de elementos pertencentes aos elencos do T. B. C. e das Companhias Maria Della Costa. Tônia-Celi-Autran, Artistas Unidos, Tablado incluindo-se nomes famosos como de Ítalo Rossi, Nathália Timberg, Maria Helena, Fernanda Montenegro, Antônio Ventura, Berta Zimmel, Fábio Sabag e numerosos outros do mesmo porte. (...) Apesar dos nomes famosos não há ninguém que seja especificamente estrela. Os papéis principais são distribuídos em rodízio. Um ator pode, esta semana, desempenhar um papel principal, e na semana seguinte, ser responsável somente por uma pontinha”...¹⁸

¹⁷ Jornal O Dia, 29 de julho de 1956.

¹⁸ Revista Radiolândia .10 de novembro de 1956.

Quando se olha a televisão desse período, se pode perceber que existia uma hierarquia de valores que agrupava programas considerados como mais legítimos de uma lado, teatro e teleteatro, e mais populares de outro, produzidos segundo o esquema de rádio. Os atores de teatro consideravam-se



A inquietação, a procura, a avidéz intelectual em disponibilidade eram características dos artistas que procuravam a televisão. E o veículo, por sua vez, não iria estabelecer parâmetros reguladores e nem opor resistência aos que chegavam de fora; ao contrário, absorvia e incorporava, tanto mais que recebia pronto um modelo de trabalho especializado e metodizado no teatro.

Além do elenco, o “conjunto Sérgio Britto” era respaldado por uma equipe técnica que tinha à frente o *switcher* ou diretor de TV, Mário Provenzano - responsável pelos cortes - um dos pioneiros da televisão brasileira, e os cenários de Pernambuco de Oliveira e Paulo Bandeira - nessa primeira fase.

Os espetáculos do *Grande Teatro* iam ao ar às segundas-feiras (único dia que os atores não tinham apresentações nos teatros) à partir das dez horas da noite, sem hora para terminar. Os ensaios eram feitos durante a semana, numa salinha alugada pela emissora, na rua Siqueira Campos, em Copacabana, sempre tardios, isto é, o elenco se reunia após as apresentações das peças nos teatros. Os espetáculos eram dirigidos por Flávio Rangel, Fernando Torres e pelo próprio Sérgio Britto. Manoel Carlos encarregava-se das adaptações dos textos que iam ao ar. Ao grupo que veio de São Paulo, juntaram-se outros atores como Aldo de Maio, Zilka Salaberry, Cláudio Cavalcanti, Francisco Cuoco e Norma Blum além, é claro, de inúmeros “convidados especiais” que fizeram participações inesquecíveis no programa. Entre eles podemos citar o de Sérgio Cardoso, Glauce Rocha, Teresa Austregésilo, Carminha Brandão, Labanca, Fábio Sabag, Sady Cabral, Mário Lago, Berta Zimmel, Monah Delecy entre outros.

Tânia Brandão verifica que, desde João Caetano, até o vertiginoso ritmo atual de nomes em cartaz, “são os atores os responsáveis pela vitalidade do palco no país. Atores

de intelectualmente superiores aos simples atores de televisão, consideradas por eles como uma arte menor. Isso se devia em parte à distinção atribuída socialmente ao se fazer teatro, e em parte ao fato

atores que o teatro era realmente autônomo em relação à televisão. As companhias teatrais tinham uma vida própria, com seus ensaios e apresentações, e somente nos seus dias de folga (as segundas-feiras, no caso do Grande Teatro Tupi) se apresentavam diante do vídeo. Em contrapartida, os diretores e

sem de teleteatro, pautados pelo modelo do cinema, viam o teatro-imagem apresentado por seus concorrentes como algo incongruente, como se fosse uma simples transposição do palco para a tela,

levar e consideração a especificidade da linguagem cinematográfica.



empreendedores, atores-empresários, atores-produtores, atores-promotores”.¹⁹ Na televisão, a história se repete. É possível identificar no cerne da Companhia Teleteatral advinda do *Grande Teatro Tupi*, uma fonte inesgotável de todo o fazer, isto é, o desejo e a coragem de seus atores. São eles na verdade, o alicerce do teleteatro. Sua fama diante das telas rendeu resultados para o teatro brasileiro. Tendo telespectadores como sócios, foi possível ao elenco de Britto fundar a companhia teatral *Teatro dos Sete*.³⁶ Norteados pela árdua empreitada de levar ao ar, semanalmente, um espetáculo de qualidade, esse grupo de jovens atores deu um passo decisivo rumo ao desconhecido universo televisual levando o teatro a um público heterogêneo que passou a ver nas artes cênicas um complemento de suas atividades caseiras. Ao montar perto de 450 espetáculos em oito anos de produções ininterruptas, o *Grande Teatro* apostou na televisão ao elaborar um novo código imagético de teledramaturgia.

CONCLUINDO

Conforme vimos, as primeiras décadas da televisão no Brasil e também em todos os países em que o veículo se instalara, foram marcadas pelo auge do teleteatro que apresentava, de maneira heróica, obras de Sófocles, Victor Hugo, Shakespeare, Ibsen, Wilde, Dostoiévski, Bernard Shaw a um público que apenas estava se iniciando em acelerados e traumáticos processos de modernização e ingressava de forma desordenada nas crescentes demandas da vida urbana. O teleteatro era consequência de uma TV orientada por objetivos culturais²⁰ e se debatia entre uma tradição bastante solene e retórica dos anos anteriores e os primeiros

¹⁹ Ver BRANDÃO. Tânia. *A Máquina de repetir e a fábrica de estrelas. Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras. 2002

²⁰ Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários e Emissoras Associados, pioneiro em instalar a televisão na América Latina, (TV Tupi de São Paulo) fazia parte dos chamados “capitães da indústria” da década de 50 que estenderam sua iniciativa empresarial à cultura. Em 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho havia inaugurado o Museu de Arte Moderna. No mesmo ano, Franco Zampari criara o Teatro Brasileiro de Comédia e não menos a Hollywood tropical, a Cia Cinematográfica Vera Cruz, que iria produzir um cinema “sério” em oposição às chanchadas da Atlântida. O próprio Chateaubriand investia nas artes plásticas, abrindo seu próprio museu em 1947 - Museu de Arte de São Paulo. A agitação cultural tomava conta de São Paulo. Assim, a televisão fazia parte da mesma miragem de um empresariado que desejava ver o país moderno e culturalmente em compasso com o que acontecia no exterior. A televisão, concluímos, foi criada sob a égide da cultura e pretendia divulgá-la em sua programação.



entraves da comercialização que chegava aos canais. Insinuava-se uma luta entre indústria e cultura, comercialização e espírito, iniciativa privada e onipresença estatal.

Em seu estudo sobre a televisão colombiana, Germán Rey chama atenção para o fato do teleteatro ter, nos seus primeiros anos, contribuído para a renovação de uma tradição demasiadamente conservadora e clerical e, em geral, do próprio comportamento com a introdução de novas questões ao pensamento tradicional, rompendo o cerco de um teatro fechado para lançá-lo às grandes audiências, deixando em evidência outras formas de viver, marcadas possivelmente por ideais de liberdade mais profanos e racionais e, portanto, mais modernos. De outro modo, não se pode explicar que se tenha montado na televisão obras como *O Pai*, de Strindberg, *O Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen e *O Casamento*, de Gogol. Daí, surgiram as primeiras censuras morais à televisão como instrumento desavergonhado e perigoso que veio juntar-se a outras formas expressivas que, ao expandir seus campos de presença popular, diminuíram as adesões à incorporações religiosas, políticas e classistas.²¹ Citando a experiência colombiana, o autor acredita ter sido o teleteatro, o esforço televisivo mais importante pela convergência dos recursos técnicos incipientes, pela orientação criativa dos pioneiros e pelo apoio estatal.

De natureza paradoxal, o teleteatro ascendia a uma mídia que permitia difusões de massas só alcançadas pelo rádio, enquanto bem depressa navegava sob pressão das exigências comerciais e de uma vocação cultural originária. Combinou assim, produtos da provenientes da tradição culta, até então reservados a públicos selecionados, com o caráter de massa, a encenação teatral com as condições impostas pelas narrativas audiovisuais da televisão²²

Conforme esclarece Patrice Pavis, é capital refletir sobre as relações dessas duas artes e sobre as transformações sofridas pelo evento teatral, quando transformado em programa de TV. O teatro, representa, na televisão, um papel que não deve ser

²¹ REY, German. *Ese Imenso Salon de espejos: Telenovela, cultura e dinâmicas sociales en Colombia*,

In: Revista Dialogos de la Comunicacion. Lima. Peru : FELPACS, 1996. p.44.

²² BARBERO, Martin. REY, Germán. *Os ejercicios do ver*. São Paulo: Senac: 2001. p. 123.

negligenciado pois grande parte do público só verá teatro sob a forma de uma retransmissão.²³

Muniz Sodré acredita que o teatro se dá num espaço privilegiado pela cena, mas esta não forma um todo fechado em si mesmo: o público também a integra, numa co-presença, ou seja, a presença do espectador pode afetar a interpretação do ator que interpreta para um outro sujeito real, presente. Já na televisão, o ator atua para uma máquina (a câmera) de acordo com as regras técnicas do *medium*, mas sempre aceitando a simulação de outra presença humana.

24

Antônio Guignonetto, realizador de teleteatros para a TV Cultura, nos anos 70, assegura existir uma série de problemas de produção que interferem na transposição de um texto dramático para a cena televisual e o principal deles se resume na adaptação:

*Quando temos à mão um texto importante literária ou teatralmente, a gente sempre fica com um problema - cortar o texto. Se o texto é realmente rico, a gente sempre acha que o público também vai gostar do texto. É necessário que a gente seja um pouco menos apaixonado pelo texto; diante de um texto literário muito bom, a gente consegue cortar até um certo momento e ele acaba sempre sendo um pouco literatura. A partir daí, o diretor desse texto acaba ficando preso àquilo que tem que ser dito e manter a imagem de uma interpretação, principalmente numa televisão.*²⁵

Brian G. Rose, escrevendo sobre a performance das artes na televisão, como a dança, a ópera e a música clássica, afirmou ser o teatro o que fez a transição para a TV com maior facilidade e sucesso.²⁶ Segundo ele, a base naturalista do teatro e seu apelo de massa garantem automaticamente essa supremacia num meio ávido para atingir as mesmas audiências que se via nos cinemas e ouvindo rádio.

²³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 398.

²³ SODRÉ, Muniz. *O Monopólio da Fala, (função e linguagem da televisão no Brasil)* Petrópolis: Vozes, 1984, p.60

²⁵ FERRARA, Lucrécia Daléssio(org.) *Da Literatura à TV*, Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, 1977.

²⁵ Ver ROSE, Brian G. *Television and The Performing Arts*, New York: Greenwood Press, 1983.



A televisão ofereceu ao teatro, apesar de tudo, um espaço favorável. Devido ao seu apelo popular, como definiu Rose, as apresentações das peças não eram relegadas a horários de baixa audiência, reservados aos guetos culturais - óperas, concertos e balé - geralmente transmitidos aos domingos pela manhã. Ao contrário, o teatro ganhou o “horário nobre” da TV. E o que é mais importante, as técnicas do meio, particularmente, o uso de movimentos de câmera, o enquadramento em *close up* que podia mostrar o ator em seu olhar concentrado, seu íntimo, abriram novas possibilidades para a ênfase dramática e de expressão. Durante as primeiras décadas da nossa produção televisiva diríamos que existia, em todos os canais de TV, um profícuo laboratório de experiências teledramatúrgicas resultado dessa simbiose teatro/televisão. No âmago dessa simbiose, subsistiu uma tendência que ainda hoje motiva discussões sobre a qualidade da programação televisual: podemos aproximar a cultura do povo, ampliar as tendências da sensibilidade até terrenos novos, submeter as rotinas estabilizadoras à fruição de outras estéticas ou acompanhar a rotina dos ditames comerciais que impulsionam a produção ficcional da nossa TV.