



ARQUIVO DE MEMÓRIAS: O RESGATE DO TELETEATRO ATRAVÉS DA MEMÓRIA AUTOBIOGRÁFICA E HISTÓRICA

Sidênia Freire Pereira

Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes _ ECA/USP

Resumo: Avaliação do quadro histórico e social do teleteatro paulista da TV Tupi dando início à produção dos primeiros roteiros de televisão propriamente ditos a partir da análise do Teleteatro Vanguarda, marco desse gênero televisivo.

A análise está fundamentada nos conceitos de memória histórica e autobiográfica, desenvolvidos por Halbwachs a partir de depoimentos orais dos pioneiros da TV Tupy, entre diretores, autores e produtores participantes dos teleteatros (recolhidos pelo IDART – Departamento de Informação e Documentação Artísticas da Secretaria Municipal da Prefeitura do Município de São Paulo) aliado ao levantamento da crônica jornalística da época, objetivando estudar as contribuições da experimentação de linguagem na ficção televisiva e aproximações entre a cultura popular e erudita presente neste produto de teleficção.

Palavras-chaves: Teleteatro Paulista; Teledramaturgia; Cultura de Massa

INTRODUÇÃO

Arquivo de memórias: o resgate do teleteatro através da memória autobiográfica e histórica

Falar em teleteatro é tangenciar o sutil fio que percorre a memória do audiovisual brasileiro. Memória que aponta para dois caminhos complementares _ a memória autobiográfica e a histórica _ conceitos estes desenvolvidos por Halbwachs¹ e Le Goff², com

¹ HALBWACHS, Maurice, “Memória Coletiva e Memória Histórica” *IN: A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

² LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas, UNICAMP, 1990.



os quais abordaremos a recuperação da “memória coletiva” a partir de depoimentos de profissionais envolvidos com o teleteatro da TV Tupy.

No caso específico dos tempos pioneiros da televisão brasileira, compor o painel histórico e recuperar traços de sua memória é sobretudo um desafio de ordem prática. O primeiro desafio é tentar recuperar, mesmo que parcialmente os “vestígios de imagens” da época (meados da década de 50 e 60) quer seja em acervos públicos ou em acervos particulares dos pioneiros da TV. Como é sabido, grande parte desse produto televisivo era composta para ir ao ar ao vivo e mesmo após à chegada do vídeo-tape __, por falta de recursos das emissoras, ou mesmo pela irrelevância dada à preservação da memória do audiovisual __continuou a ser produzido da mesma forma, restando pouquíssimo material audiovisual. Do desafio prático nasceu a necessidade de trilhar os caminhos da História Oral a partir dos depoimentos de profissionais que participaram dos pioneiros tempos de TV Tupy. Esses depoimentos encontram-se disponíveis para consulta no Museu da Imagem e do Som de São Paulo(MIS/SP) e foram recolhidos pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas da Secretaria Municipal da Prefeitura do Município de São Paulo. No tocante às questões metodológicas, é interessante observar o ensinamento de Halbwachs quando nos diz: “A memória individual não está inteiramente isolada e fechada”³. É da intersecção da vivência pessoal, de modo a formar um tecido coletivo e orgânico urdido através do fio da memória que será o objeto desse estudo.

Juntamente com os depoimentos que compõem a História Oral, também serão analisadas críticas publicadas em jornais da época, notadamente pertencentes aos Diários Associados.

Teleteatro TV de Vanguarda: os caminhos para a linguagem televisiva

O produto teleteatro teve como expoente os programas: TV de Vanguarda, Grande Teatro Tupi e TV de Comédia, produzidos pela TV Tupi, levados ao ar nas décadas de 50 e 60. Durante sua longa duração, esses produtos diferenciavam-se quanto às concepções estéticas e escolha de repertório: **TV de Vanguarda** (de 1952 a 1967); **Grande Teatro Tupi** (1951 a 1965) e **TV de Comédia** (1957 a 1967).

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



De modo sintético, as diferenciações dos programas de teleteatro da TV Tupi seguem abaixo. Em seguida, passaremos a analisar as características, concepções e exercício de linguagem televisiva representado pelo TV de Vanguarda, eleito para o presente trabalho por representar as potencialidades do gênero teleteatro e marcar historicamente o produto na televisão brasileira.

As hipóteses de diferenciação entre os três principais teleteatros produzidos pela Tupi levantadas abaixo serão estudadas em detalhe durante pesquisa para dissertação de Mestrado na linha de ficção televisiva sob a orientação da Prof^a Solange Martins Couceiro de Lima.

TV de Vanguarda: marco na História da televisão paulista, representando um laboratório e exercício de linguagem, busca por soluções compatíveis com os recursos da televisão.

Durante sua longa permanência no ar, cerca de quinze anos, (de 1952 a 1967) o programa passou por fases distintas que incorporaram tanto as mudanças de produção, direção e concepção estética quanto às tecnológicas (introdução do vídeo tape, recurso que não foi facilmente incorporado pelos idealizadores. Devido escassez deste recurso, os teleteatros continuaram em grande parte a serem levados ao ar ao vivo, as fitas em vídeo tape eram reutilizadas para a gravação de outros programas como a transmissões de futebol).

Grande Teatro Tupi: coube a esse programa, durante sua longa exibição, (de 1951 a 1965) levar inicialmente ao grande público, espetáculos que se encontravam em cartaz ou recentemente saídos dos palcos. Entretanto, firmou-se a realização de uma concepção de teleteatro mais ligada à adaptação direta do texto teatral (sem a intermediação da decupagem do roteiro cinematográfico) e utilização de câmeras quase estáticas.

TV de Comédia: Nesse programa, levado pela Tupi nos anos de 1957 a 1967, observa-se afirmação de uma dramaturgia específica para a televisão, bem como a incorporação da temática brasileira em suas produções e conseqüente valorização do autor nacional.

Com relação ao gênero cômico, a receptividade com o público foi ampliada e sua audiência repercutiu no formato deste programa que desdobrou em seriado os seus maiores sucessos, como foi o caso da peça Isso é com você, de Geraldo Vietri.

O quadro resumido acima tem como objetivo nortear os caminhos diferenciados dos programas em questão e definir as linhas de aproximação do produto televisivo teleteatro para com a cultura de massa emergente no contexto da década de 50 em São Paulo, relacionando-

³ HALBWACHS *Op.cit.*

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



se suas implicações com a chamada cultura erudita, representada pela adaptação da dramaturgia.

Teleteatro: busca por linguagem televisiva, desafio e intercâmbios com o rádio e cinema

A idéia de realizar o teleteatro foi uma decorrência lógica dentro do processo evolutivo da programação da televisão. Uma vez que esta transportava do rádio para o vídeo grande parte de seus programas, por que não levar também radioteatro já consagrado pelo público? Desde que se começara a divulgar a idéia de instalação da televisão no Brasil, o teleteatro foi apresentado como um dos atrativos que o novo meio de comunicação ofereceria a seus espectadores. Por outro lado, este tipo de programa era o que mais se aproximava dos sonhos cinematográficos dos muitos cineastas que haviam migrado para o rádio, ansiosos por contar uma história com imagem não apenas com o som.

O teleteatro, tecnicamente representava um desafio. Antes de partir para a encenação de uma peça de fôlego era necessário algum tempo de experiência, para que se tivesse um maior conhecimento e domínio do equipamento e seus recursos. Nesse período de aprendizagem os atores se habituaram a decorar os textos mais longos (muitos atores provinham do rádio, no qual liam as peças) e aprenderam a se locomover no estúdio em função das câmeras que os focalizavam.

Cinema e rádio, a princípio, colaboraram tanto no nível de construção da linguagem como em recursos humanos para a produção televisiva. A exemplo disso, temos a primeira peça encenada na TV brasileira, adaptação de um filme, grande sucesso da época _ *A Vida por um fio* _ levado ao ar pela TV Tupi, em 29 de novembro de 1950, transposição do roteiro do filme norte-americano *Sorry, Wrong Number* _ Paramount, 1948.

A receptividade popular encontrada no teleteatro fez com que seus produtores prosseguissem em busca da afirmação de uma linguagem televisiva que o diferenciasse da produção teatral propriamente dita, e ao mesmo tempo tivesse a preocupação de levar ao grande público (mesmo que reduzido em termos numéricos, pois a televisão ainda atingia poucos espectadores) espetáculos de renomados dramaturgos e escritores nacionais ou estrangeiros.



A iniciativa de levar uma peça completa pela televisão pertence a Demerval Costa Lima e Cassiano Gabus Mendes, responsável pela adaptação e direção de *Minha vida por um fio*. A peça foi levada ao ar em 29 de novembro de 1950, cerca de dois meses após a primeira transmissão da televisão no Brasil. Tecnicamente, a forma da peça apresentava soluções compatíveis com o domínio da linguagem televisiva: o espetáculo apresentava cenário único, e os interlocutores com os quais a personagem tentava comunicar se só apareciam através de vozes.

A própria escolha da atriz Lia de Aguiar para o papel principal era um atrativo para despertar o interesse dos telespectadores acostumados com sua “presença” como radioatriz.

Inicialmente, o teleteatro surgia na programação como um “tapa buraco”, na falta de atração maior, o produtor adaptava uma história. Entretanto, como foi dito anteriormente, a concepção projetada para o teleteatro era mais ambiciosa, pretendia-se tornar a televisão um veículo para a expressão das grandes obras dramáticas visando o grande público.

As experiências com o teleteatro prosseguiram. Até então as apresentações mais ambiciosas haviam sido protagonizadas pela atriz Madalena Nicol, cuja presença, aliada aos nomes dos autores teatrais de prestígio emprestava um caráter erudito a suas aparições no vídeo. Madalena Nicol era a primeira atriz de teatro a aderir ao novo meio de comunicação.

Em 10 de janeiro de 1951 foi levado ao ar o monólogo *Antes do café*, de Eugene O’Neil, interpretado por Madalena Nicol. Ela já o apresentara nos palcos do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

Comparando-se esses dois teleteatros quanto ao seu conteúdo, podemos observar o jogo de aproximações e distanciamentos entre a cultura popular e erudita permeado pelo emergente contexto de cultura de massa das décadas de 50 e 60. Se por um lado havia o objetivo explícito dos produtores e diretores em apresentar renomados autores da dramaturgia e literatura mundiais, por outro lado, temia-se a extrema elitização do novo meio, tornava-se necessária a aproximação e identificação do público seja através da presença de atores populares vindos do rádio, bem como a utilização do recurso da sonoplastia e trilhas musicais herdadas do rádio.



O popular e o erudito no teleteatro: aproximações e distanciamentos

Enquanto o teleteatro se firmava, outro gênero crescia por caminhos próprios, independente do desprestígio junto à crítica: a telenovela, herdeira da radionovela em breve conquistaria a grade televisiva.

Em janeiro de 1952, o teleteatro consegue um horário reservado na grade de programação da TV Tupi, às segundas feiras, contudo ainda sem título e patrocinador definitivos. Em meados de 1952, o teleteatro das segundas passou a se chamar Grande Teatro Monções, depois de ganhar patrocínio de Monções Construtora e Imobiliária.

O intercâmbio entre rádio/cinema e televisão torna-se evidente na adaptação de *Festim Diabólico/A corda*, de Patrick Hamilton, dirigida por Geraldo Joanides. Esse texto de Patrick Hamilton serviu de base para o filme *The Rope*, dirigido por Alfred Hitchcock, em 1948. Mais uma vez, o teleteatro buscava referências no roteiro cinematográfico ao mesmo tempo trazia atores oriundos do teatro como Ítalo Rossi para trabalharem junto a nomes como o próprio Cassiano Gabus Mendes que também possuía experiência no rádio como ator e produtor. Entretanto, desde a inauguração da Tupi, os produtores Demirval Costa Lima e Cassiano Gabus Mendes buscavam um teleteatro de maior fôlego que viria a se concretizar com o Teatro de Vanguarda levado ao ar em 17 de agosto de 1952.

Interessante observar que a escolha do novo nome do programa é sintomática: demonstra a aproximação com a cultura erudita e o distanciamento ou tentativa de “apagamento” do caráter comercial da transmissão desse produto teledramático. A palavra “vanguarda” conota a aproximação do novo produto televisivo com a chamada “cultura elitizada”, diferente dos espetáculos mais “populares” ligados aos nomes de patrocinadores.

Analisando o contexto do teleteatro paulista a partir de sua afirmação na grade de programação, podemos observar o surgimento do conceito do popular, entendido como popular de massa revelado nas referências aos modelos e concepções estéticas do cinema e sobretudo no rádio, primeiro meio de comunicação de massa de integração nacional.

O caráter da indústria cultural emergente no contexto histórico do final das décadas de 50 e 60 nos permite considerar o que Barbero classifica como “a natureza conflituosa do



processo de onde emerge atualmente o que se compreende como “popular”. É o aspecto do caráter popular que se define como popular de massa.”⁴

Para os profissionais envolvidos em todas as fases de sua produção, o teleteatro buscava uma fórmula que unisse a identificação do telespectador e o forte conteúdo dramático de suas peças. Para tanto recorria às adaptações de obras de sucesso comprovado tanto do rádio como roteiros cinematográficos.

Buscava-se, num primeiro momento, afirmar-se a linguagem televisiva e o diálogo com o telespectador a partir de um repertório compartilhado pela cultura de massa.

A título de ilustrar o que foi discutido e em virtude da falta de material audiovisual dessa fase inicial do TV de Vanguarda, reproduzimos um fragmento de uma crítica publicada no Diário de São Paulo, no Caderno de Rádio e Televisão a respeito do terceiro teleteatro do Vanguarda adaptado por Walter George Durst, intitulado Crime sem paixão. Infelizmente, não foi possível identificar o autor do comentário crítico abaixo reproduzido.

Levado ao ar em 14 de setembro de 1952, Crime sem Paixão, de Ben Hetch já havia sido adaptado para o rádio. Durst valeu-se não apenas de um texto bem sucedido no rádio, mas sobretudo de um script cinematográfico. Mais uma vez o cinema servia como modelo de imagem.

Também é necessário observar que a repercussão crítica dos produtos televisivos aumentava nos jornais e revistas da época, indício da afirmação da cultura de massa, expresso em fragmento de crítica publicada no *Diário de São Paulo* que reproduzimos:

*“O Teatro de Vanguarda continua a apresentar pela Televisão Tupi espetáculos que, sem favor algum, tem sido os mais interessantes vistos até hoje, no gênero entre nós. Sempre procurando fugir à vulgaridade, esse conjunto voltou a atuar, anteontem, perante as câmeras do Canal 3, encenado Crime sem paixão. (...) Indiscutivelmente, a televisão já dispõe, hoje em dia, de técnica própria, que não é radiofônica, nem cinematográfica ou teatral. Sendo antes, uma fusão das três, tem limites e possibilidades que lhe proporcionam um estilo peculiar, inconfundível.”*⁵

⁴ Apud MATTELART, Michele & Armand, *O Carnaval das Imagens _ A Ficção na TV*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

⁵ PORTO e SILVA, Flávio Luiz (coord.). *O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60*. São Paulo, IDART _ Secretaria Municipal de Cultura _ Cadernos 4, 1981



O comentário representa a captação por parte da imprensa da afirmação da linguagem televisiva obtida pelo teleteatro, aponta ainda a qualidade de forma e conteúdo do programa e suas possibilidades estéticas. A partir do repertório proveniente da linguagem do rádio e cinema, configurou-se o diálogo estabelecido com o telespectador, sua identificação e aceitação das telepeças encenadas. Aliado a isso, o teleteatro deu um passo adiante na busca pela linguagem específica da televisão, nesse sentido o dialogismo entre o popular e o erudito introduzido pelo TV de Vanguarda constituiu uma importante possibilidade estética.

Da análise mais atenta do signo lingüístico expresso na crítica do Diário de São Paulo, surge a expressão “Sempre procurando fugir à vulgaridade”, que torna implícito o julgamento da demais produção televisiva da época que incluía os espetáculos ou revistas de variedades, mal vistos pela crítica, mas que alcançavam popularidade. Segundo Bakhtin “a palavra é um fenômeno ideológico por excelência”⁶, cabendo deduzir a partir do fragmento acima a função estética que a crítica esperava do teleteatro: proporcionar um espetáculo no qual fosse capaz de aliar-se a chamada “cultura erudita” com o meio de comunicação de massa que começava a conquistar cada vez mais espectadores.

As soluções e possibilidades da linguagem

A longa permanência do Vanguarda permitiu levar ao ar quinzenalmente os maiores nomes da literatura e dramaturgia mundiais. Entretanto sua importância não se prende apenas ao fator de difusão cultural. Sua contribuição foi o laboratório e exercício de linguagem a que esse submeteu o pessoal da televisão, do artístico ao técnico, pois buscavam soluções compatíveis e próprias para com os recursos de TV. Podemos dizer que foi com esse programa que a busca de uma linguagem específica de televisão teve início real.

Essa linguagem se apoiava principalmente no cinema. Os próprios textos apresentados no programa, em sua maioria estrangeiros, muitos já levados em adaptação às telas, refletiam a influência cinematográfica. No depoimento de Walter George Durst ao IDART em novembro de 1976 observamos o reconhecimento do cinema como exercício fundamental para a construção da linguagem do novo meio de comunicação que se constituía:

⁶ BAKHTIN, Michail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1997

“Quando a gente fazia uma transposição tipo Crime sem paixão, de Ben Hecht 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 fomos descobrindo o que se podia fazer mais especificamente, como se podia utilizar com personalidade própria uma câmera de televisão”.

Esse depoimento de Durst⁷ ilustra o conceito de Halbwachs sustentado na idéia de que “a memória autobiográfica se apóia na memória histórica, pois toda história de nossa vida faz parte da história geral”. É mais uma vez no uso do signo lingüístico que observamos a interpenetração das memórias autobiográficas e coletivas: quando Durst usa a expressão “a gente” ou a 1ª pessoa do plural, está através da realidade lingüística demonstrando que era de fato um aprendizado coletivo a feitura das produções de televisão no início dos anos 50. Os profissionais provenientes dos anteriores meios como o rádio e cinema perceberam que estavam diante de um novo veículo do qual teriam ainda que trilhar por seus caminhos específicos.

A construção da linguagem televisiva também continuou a ser recebida pela crítica de modo a revelar sua aproximação com os planos e seqüências existentes no cinema. Isso comprova ainda mais o caráter híbrido da narrativa e discurso da televisão. Para comprovar, observemos esse fragmento de crítica, publicado no dia seguinte à apresentação da peça “Casa de Estranhos “ do TV Vanguarda, dirigida por Cassiano Gabus Mendes, adaptação da versão cinematográfica americana.

*(...) “Deixemos de lado as convenções, as regras, os cânones, para dizer, em primeiro lugar, e isso em modesta opinião, da maravilhosa direção de TV emprestada por Cassiano Gabus Mendes. Com que rara felicidade ele soube movimentar as câmeras, obtendo ângulos vários, fusões esplêndidas, close-ups, primeiros planos. Que golpe de vista, para conseguir num ambiente tão restrito, colocar bem o telespectador dentro do modus vivendi da família Moretti! Não saberíamos dizer se é o máximo de elogio salientarmos que foi cinema ao que assistimos, e do melhor cinema, a peça por ele dirigida”.*⁸

⁷ Depoimento de Walter George Durst ao IDART, acervo do MIS, São Paulo, novembro de 1976

⁸ Crítica publicada na coluna “O Compromisso do Dia”, publicada no jornal Tablóide, São Paulo, 16 de março de 1953_IN: (PORTO e SILVA, Flávio Luiz (coord.). O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60. São Paulo, IDART _ Secretaria Municipal de Cultura _ Cadernos 4, 1981).



Observando atentamente as palavras do artigo, percebemos a mudança de perspectiva da própria crítica diante do novo veículo que utiliza o audiovisual diferente das formas cristalizadas da narrativa teatral. O crítico tem diante de si uma nova realidade ficcional, da qual terá que se apropriar do novo objeto utilizando outros recursos. Entretanto, apesar do ufanismo presente nessa crítica, podemos observar a tensão existente entre o novo veículo e a crítica que ainda utiliza o repertório advindo da crítica cinematográfica para comentar a televisão. Mesmo que de forma elogiosa, a crítica demonstra também que precisaria se adaptar internamente para falar a respeito das especificidades do novo veículo.

Fica claro ainda o peso da estética do cinema para elogiar e legitimar a nova linguagem televisiva que se esboçava, vejamos como se expressa essa tensão metodológica da crítica nesse trecho específico: “Não saberíamos dizer se é o máximo de elogio salientarmos que foi cinema ao que assistimos, e do melhor cinema, a peça por ele dirigida” Portanto, para a crítica da época, comparar a televisão com o cinema representava grande prestígio, ratificando sua dificuldade metodológica em absorver a linguagem específica e híbrida da TV.

A televisão brasileira também abasteceu-se na infra-estrutura dos recursos humanos e experiência do rádio, pois o “rádio era o produto vinculado à cultura popular de mercado”⁹. Assim, os pioneiros da televisão iam descobrindo lentamente uma maneira de encadear imagens e dominar a técnica em benefício da narrativa, iniciando-se nos caminhos da linguagem televisiva.

À medida que o Vanguarda conquistava o telespectador, seu horário na grade de programação da Tupi passou para as noites de domingo, voltando-se para espetáculos mais ambiciosos como por exemplo, *Otelo* ou *Hamlet*, revezando as adaptações e produções entre Walter George Durst e Dionísio Azevedo.

Mudanças e resistências

Em 1960, ano em que a TV Tupi completava o seu décimo aniversário, chegava ao Brasil o vídeo tape. A introdução do novo recurso técnico foi recebida entre aplausos e pessimismo, algo semelhante com o que havia acontecido com a introdução do som no

⁹ PINHEIRO, Paulo Sérgio & Ignacy Sachs. Brasil: um século de transformações. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

cinema, causando resistência por parte de alguns cineastas como fora o caso de Charles Chaplin.

A alegação dos produtores e diretores contrários ao VT era o que chamavam de “limitação do calor interpretativo do ao vivo”. Alguns chegavam a indagar se a nova técnica não proporcionava o “nivelamento por baixo” dos profissionais da televisão, diante da possibilidade de refazer as cenas.

No depoimento de Geraldo Vietri coletado pelo IDART, São Paulo, 12 de novembro de 1977, observamos essa resistência à inovação do VT:

“(...) E eles discordaram, disseram que o vídeo tape só iria melhorar, só iria aprimorar ... A meu ver, não melhorou, não aprimorou nada ..., pelo contrário, nós regredimos, e muito, em termos de arte, em termos de interpretação Na época, era preciso uma Laura Cardoso para fazer um teatro de duas horas ao vivo. Hoje, qualquer Joana da Silva que consiga dizer bom-dia é uma estrela ... A meu ver, o vídeo tape foi para a televisão brasileira um grande mal irreparável ... Achei pavoroso aquele invento maldito”.

Esse significativo depoimento de Vietri, demonstra a dificuldade de alguns profissionais em absorver as novidades tecnológicas. Outros produtores defendiam a novidade do VT, alegando por sua vez que representaria um benefício e, a exemplo do cinema, onde os erros são corrigidos, lucravam artistas e público, este por assistir a um espetáculo com melhor acabamento estético.

Apesar da chegada do novo equipamento, a maioria das peças continuou a ser transmitida ao vivo, pois a unidade de VT, bem como o número de fitas eram insuficientes para atender à gravação dos vários programas que compunham a programação. Os produtores se viam na situação de terem de optar pelos espetáculos musicais ou transmissões de futebol para o uso do vídeo tape.

Cattan e o caráter didático-cultural do TV de Vanguarda:

Em fins de 1962 e início de 1963 a TV Excelsior escorada por poderosos recursos financeiros consegue atrair grandes nomes entre os produtores, diretores e elenco da Tupi, entre eles o de Walter George Durst.



Com a saída de Durst do TV de Vanguarda, tornou-se necessário encontrar alguém que o substituísse. O profissional escolhido foi Benjamim Cattán, proveniente do teatro, além de diretor e ator na TV Cultura. Cattán estabeleceu nova diretriz ao Vanguarda imprimindo-lhe um caráter didático-cultural.

A formatação do programa passou a incorporar a figura do próprio Cattán que aparecia diante das câmeras e falava ao público sobre o autor da peça, contexto histórico e suas motivações político-sociais.

Nesse sentido podemos observar que o caráter erudito do Vanguarda intensificou-se levando encenações de autores da importância de Sófocles, Ibsen, Garcia Lorca, Ionesco, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht ou autores nacionais do porte de Gianfrancesco Guarnieri e Plínio Marcos.

O repertório selecionado por Cattán _ e é nele que está uma das diferenças fundamentais entre a nova fase do TV de Vanguarda e a anterior _ apoiava-se quase que totalmente em peças de teatro o que, determinou uma dificuldade básica, pois se evidenciava a dificuldade em transpor para a televisão um texto de teatro, sem a intermediação das adaptações radiofônicas ou do roteiro cinematográfico, resultando em teatro filmado como acontecera nas encenações da primeira fase do Grande Teatro Tupi.

A concepção da televisão como veículo essencialmente cultural teve na produção de Cattán o distanciamento para com a cultura popular de mercado. Sob sua direção o Vanguarda começou a dar sinais de certo esgotamento, talvez em decorrência de uma visão estática e dicotômica entre a cultura erudita e popular.

O Vanguarda mostrou um desgaste enquanto linguagem televisiva. Cattán tinha consciência do problema e buscava uma linguagem que fosse mais compatível com o veículo, embora as dificuldades na concepção do produto e sua formatação aparecem em suas próprias palavras em depoimento ao IDART, em São Paulo, 29 de agosto de 1977:

“(...) a televisão dificilmente terá uma linguagem própria uma vez que ela é um produto completamente híbrido”

“(...) Evidentemente que cada diretor tem a sua maneira de dirigir. Uns se aproximam muito mais do cinema que parece ser sempre o ideal do diretor de televisão. (...) Puxa parecia um cinema! É o maior elogio que alguém pode receber, quando, na realidade, isso só prova que a televisão não conseguiu até hoje uma linguagem própria”¹⁰

¹⁰ PORTO e SILVA, Flávio Luiz (coord.). *O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60*. São Paulo, IDART _ Secretaria Municipal de Cultura _ Cadernos 4, 1981



Analisando-se o depoimento, torna-se claro que a busca pela linguagem televisiva ainda era repleta de oscilações e questionamentos. O caráter híbrido, apontado por Cattan é visto como um fator de indefinição conotando os aspectos negativos em vez de indicar um fator de possibilidades a serem explorados e exercitados. Notamos ainda que Cattan evidencia o “modelo ideal” configurado pelo cinema, colocando a televisão em um lugar estético pouco favorável e difuso.

Independentemente da “capa de aceitação” e valorização dos autores e produtores de televisão junto ao meio intelectual, apontada por Mattelart¹¹, o que se observa é um conflito velado que transparece na linguagem, ao utilizar como referência modelos idealizados (como a linguagem cinematográfica) não observando as contribuições múltiplas e particularidades de cada meio.

Além das dificuldades de linguagem e concepção já apontadas nesta fase produzida por Cattan, encontramos a defasagem técnica da Tupi que apesar de contar com o equipamento de VT desde 1960 não o utilizava na produção de grande parte de seus teleteatros, optando por continuar a leva-los ao vivo, em decorrência de haver uma única unidade de VT e o número de tapes não ser suficiente, sendo comum a reutilização das fitas.

O Olimpo da TV do Sumaré é abalado pela concorrência

A TV Excelsior que já havia arregimentado vários nomes junto ao elenco e direção da Tupi, intencionava conquistar o público com a introdução da telenovela diária, formato de enorme sucesso na Argentina. A primeira telenovela lançada de segunda à sexta foi 2-5499, em 1963. Embora subestimada pela crítica, considerada gênero menor quando comparada aos grandes teleteatros como o TV de Vanguarda ou Grande Teatro Tupi, a telenovela foi conseguindo a forte identificação com o público.

Além da concorrência da telenovela diária, o teleteatro sentiu os reflexos da intensificação dos programas de auditório e presença de filmes estrangeiros na grade da televisão. Conforme analisado, a demora em definir-se uma linguagem mais adequada com os

¹¹ MATTELART, Michele & Armand, *O Carnaval das Imagens _ A Ficção na TV*, São Paulo, Brasiliense, 1989.



recursos do meio televisivo aliada à concorrência tanto externa quanto aos demais programas dentro da TV Tupi tenham contribuído para o desaparecimento do gênero.

Após quatorze anos desde a implantação da TV, o contexto social alterara-se e já existia uma certa “cultura televisiva” em germe junto ao público. A título de exemplo, analisemos a situação das encenações do Vanguarda levadas ao vivo, mesmo depois da chegada do VT.

Muitos são os episódios dos incidentes ao vivo que já fazem parte do mundo alegórico da TV pioneira, entretanto na época a crítica e telespectadores acusavam os teleteatros de possuírem um ritmo arrastado, com demoradas panorâmicas e intermináveis tomadas estáticas, pois essas eram as estratégias usadas para permitir a alteração dos cenários, roupas e outros detalhes cênicos.

Novas estratégias comerciais da Tupi

Independentemente de continuar levando ao ar grandes nomes da dramaturgia, a existência do Vanguarda aproximava-se de seu final semelhante ao que ocorria com os demais programas de teleteatro. O programa não só lutava com a falta de verbas, mas também com certo desgaste. O formato da telenovela tornava os telespectadores curiosos para com as tramas do melodrama, determinando modificações no gosto do público.

Some-se ainda a isso o fator comercial. As emissoras descobriram que a novela assegurava a cada canal de televisão uma média diária de índice de audiência. Dessa forma, fosse bem ou mal a telenovela, a emissora sabia que de segunda a sexta-feira naquele horário ela teria um índice de audiência homogêneo (semelhante estratégia ainda persiste nas emissoras atuais). Em contraste, um teleteatro daria um bom ou mau índice de audiência apenas uma vez por semana ou quinzenalmente, como acontecia com o TV de Vanguarda.

Lutando cada vez mais com dificuldade, em 1967 o programa leva a encenação de uma peça de Brecht (A alma boa de Sê-Tsuan) que viria a ser sua última realização, encerrando assim uma importante fase dos capítulos pioneiros da televisão.



Inventário histórico e laboratório de linguagem

Em seus quinze anos de existência, o TV Vanguarda apresentou cerca de quatrocentos espetáculos, através dos quais levava ao público os maiores nomes da dramaturgia mundial. O teleteatro alcançou longevidade e aceitação junto ao público, consistiu em um laboratório de técnicas e exercício de linguagem televisiva, além de procurar preencher a lacuna cultural da TV, sempre acusada de não contribuir para a cultura e educação da população.

O compromisso social dos pioneiros da TV para com a difusão cultural era o princípio norteador de seu trabalho, os profissionais envolvidos nas diversas produções aprenderam as novidades de um meio de comunicação que se apresentava repleto de possibilidades e indagações.

Podemos avaliar o quadro histórico do teleteatro como um amplo campo de experimentação que se tornava mais ressonante à medida que buscava o diálogo e contribuições do rádio, cinema e dramaturgia pautados pela busca da especificidade da linguagem televisiva.

O teleteatro configurava o que Mattelart chama de “vocação pedagógico-cultural”¹² da televisão que está distanciada da lógica de mercado da atual produção televisiva, preocupada com o conceito de popular significando o que é mais consumido. A lógica do teleteatro estaria mais de acordo com o padrão das TVs não-comerciais, que buscam identificar no telespectador o sujeito e não mero objeto do discurso.

A recuperação histórica deste importante “laboratório de teledramaturgia” tangencia os caminhos da construção da memória individual de variados profissionais envolvidos com a criação e realização, de modo a formar um painel no qual se registram as mudanças deste capítulo da memória do audiovisual brasileiro.

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



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Michail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- CASTRO, José de Almeida. *Tupi - Pioneira da Televisão Brasileira*. Brasília. Fundação Assis Chateaubriand, 2000.
- COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher – Romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000
- HALBWACHS, Maurice. “Memória Coletiva e Memória Histórica” IN: *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.
- LE GOFF, J. *História e Memória. Campinas*. UNICAMP, 1990.
- MATTELART, Michele and Armand. *O Carnaval das Imagens _ A Ficção na TV*. São Paulo. Brasiliense, 1989.
- MORAIS, Fernando. *Chatô _ O Rei do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia em Televisão*. São Paulo, Ed. Moderna, 1998.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio & Ignacy Sachs. *Brasil: um século de transformações*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- PORTO e SILVA, Flávio Luiz (coord.). *O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60*. São Paulo. IDART _ Secretaria Municipal de Cultura _ Cadernos 4, 1981.

¹² MATTELART idem