

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
ELMO FRANCFORT ANKERKRONE**

**TELEVISÃO EM CENA
O “TV de Vanguarda” nas dinâmicas da
Teledramaturgia Brasileira (1952 a 1967)**

São Paulo
2018

ELMO FRANCFORT ANKERKRONE

TELEVISÃO EM CENA
O “TV de Vanguarda” nas dinâmicas da
Teledramaturgia Brasileira (1952 a 1967)

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dra. Sheila Schvarzman.

São Paulo
2018

ELMO FRANCFORT ANKERKRONE

TELEVISÃO EM CENA
O “TV de Vanguarda” nas dinâmicas da
Teledramaturgia Brasileira (1952 a 1967)

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dra. Sheila Schvarzman.

Aprovado em

Prof. Sheila Schvarzman / Doutora / UAM

Prof. Flávia Cesarino Costa / Doutora / UFSCAR

Prof. Rogério Ferraraz / Doutor / UAM

*Nós, da TV Tupi, não morreremos nunca.
Nós somos encantados.*

Laura Cardoso

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo aprofundar os estudos referentes ao programa *TV de Vanguarda*, existente na TV Tupi de São Paulo, de 1952 a 1967. Procurou-se tecer um panorama histórico sobre o programa em suas múltiplas relações com a sociedade, as manifestações culturais e as conexões intermediárias que estabeleceu propiciando não só um maior conhecimento sobre a televisão no Brasil, principalmente no que diz respeito à teledramaturgia, mas sobretudo sobre os processos socioculturais nos quais esteve imerso e para os quais também contribuiu. O trabalho partiu da observação possível dos conteúdos do programa, tendo como foco inicial a adaptação de clássicos do cinema e da literatura para o formato de teleteatro. Num segundo momento, a revisão crítica sobre o *TV de Vanguarda* revela as dinâmicas que a atração televisiva utiliza a cada adaptação, a intermedialidade, ponto de ligação entre as demais manifestações artísticas, culturais e midiáticas então vigentes como o teatro, o cinema, o rádio e literatura. Para entender o processo, um paralelo com os acontecimentos no campo sociocultural e histórico, da chegada da televisão no Brasil até a realização do *TV de Vanguarda* fez-se necessário entender o pensamento daqueles que construíram não apenas a televisão no Brasil e os teleteatros, mas também da burguesia paulista que financiou e demonstrou interesse na criação de lugares de difusão cultural. O objetivo do estudo portanto, não é apenas o resgate histórico da emissão, mas evidenciar a importância do teleteatro *TV de Vanguarda* no processo histórico do meio televisivo, sua influência na sociedade que o recebeu – de início ao vivo e localmente, e depois, gravado com abrangência nacional. De que forma o TV de Vanguarda da TV Tupi de São Paulo, emissora pioneira na América do Sul, colaborou na formação da teledramaturgia nacional, assim como de seus telespectadores, teledramaturgia que persiste como o centro que organiza a própria audiência televisiva até hoje.

Como documentação inédita foram utilizadas entrevistas com profissionais a partir de arquivos (como do Centro Cultural São Paulo e da Pró-TV), confrontados à crítica especializada –do início dos anos 1950 até 1967.

Para o campo da Comunicação, esta pesquisa mostra relevância ao se voltar para os primeiros tempos da televisão no Brasil, em especial na fase ao vivo, em que há poucos registros documentais. Assim fazendo, resgata aspectos inexplorados da História da Televisão Brasileira, em particular, a Teledramaturgia nacional, gênero estruturante e central na televisão brasileira, e em muitos sentidos, no audiovisual contemporâneo.

Palavras-chave: Televisão Brasileira. Teledramaturgia. TV de Vanguarda. Intermedialidade. Cultura brasileira.

ABSTRACT

This research aims to deepen the studies on the *TV de Vanguarda* (Vanguarda TV) program, which existed on Tupi TV of São Paulo, from 1952 to 1967. It sought to provide a historical overview of the program in its multiple relations with society, cultural and the intermeditic connections that he established, providing not only greater knowledge about television in Brazil, especially in relation to television drama, but especially on the sociocultural processes in which he was immersed and to which he also contributed. The work started from the possible observation of the contents of the program, with the initial focus being the adaptation of classics from cinema and literature to the teleteatro format. In a second moment, the critical review of *TV de Vanguarda* (Vanguard TV) reveals the dynamics that the television attraction uses to each adaptation, the intermediality, point of connection between other artistic, cultural and mediatic manifestations then in force such as theater, cinema, radio and literature. In order to understand the process, a parallel with events in the sociocultural and historical field, from the arrival of television in Brazil to the completion of *TV de Vanguarda* (Vanguard TV), made it necessary to understand the thoughts of those who built not only television in Brazil and teletheaters, but also of the São Paulo bourgeoisie that financed and showed interest in the creation of places of cultural diffusion. The objective of the study, therefore, is not only the historical rescue of the broadcast, but to highlight the importance of teletheater *TV de Vanguarda* (Vanguarda TV) in the historical process of the television medium, its influence in the society that received it - live and locally initiated, and then recorded with national coverage. How *TV de Vanguarda* (Vanguard TV) of Tupi TV of São Paulo, a pioneer in South America, collaborated in the formation of national teledramaturgy, as well as its viewers, television drama that persists as the center that organizes the television audience itself to date.

As unpublished documentation, interviews with professionals from archives (such as Centro Cultural São Paulo – São Paulo Culture Center – and Pró-TV) were used, confronted with specialized criticism - from the beginning of the 1950s to 1967.

For the field of Communication, this research shows relevance when going back to the early days of television in Brazil, especially in the live phase, in which there are few documentary records. In doing so, it rescues unexplored aspects of the History of Brazilian Television, in particular, the National Teledramaturgia, structuring and central genre in Brazilian television, and in many senses, in contemporary audiovisual.

Key-words: Brazilian Television. Teledramaturgy. Vanguard TV. Intermediality. Brazilian Culture.

AGRADECIMENTOS

Ao todos os meus professores do Programa de Pós-Graduação da Universidade Anhembi Morumbi, eu agradeço pelo sempre incentivo, desde o primeiro momento, em especial, à minha orientadora Sheila Schvarzman, que me fez entender a importância de um trabalho acadêmico e de que jamais devemos desistir, pois sempre há um caminho.

Aos meus colegas de profissão, funcionários e professores da Universidade Anhembi Morumbi, um agradecimento também muito especial, pois tudo fizeram motivando-me, em especial, ao Prof. Renato Tavares, um amigo que me fez entender a importância do *strictu sensu*.

Aos pioneiros da televisão, que estiveram presentes e ainda estão comigo (inclui aqui também familiares, como os de Cassiano Gabus Mendes e os colegas da associação) –, sendo que mudaram os caminhos da minha vida e me ensinaram muito, nos meus 16 anos na Pró-TV. A vocês, um agradecimento especial nesse resgate da história que vocês construíram. Vocês são encantados. Dedico especialmente a duas atrizes do “TV de Vanguarda”, minhas madrinhas de casamento Patricia Mayo e Vida Alves – esta, que já deixa uma saudade imensa, dedico todas páginas que se seguem, por acreditar em mim e no meu potencial, por acreditar no espírito de equipe (do seu tempo na televisão aos colegas da Pró-TV, enquanto pode) e por sempre me incentivar. Sei que estou realizando um sonho seu, ou melhor, nosso. Passei a entender melhor vocês, a respeitá-los ainda mais, ao ver com distanciamento tudo que fizeram. Vocês sempre estarão comigo.

Também agradeço a meus amigos, em especial, ao Leandro Fontes Ribeiro (que conheci nos corredores da Anhembi Morumbi, há quase 20 anos), e ao Mauro Alencar, que me fez entender a real importância de estudar a teledramaturgia.

Agradeço à toda minha família, em especial, aos meus pais Antonio e Alzira, meus tios Luiz e Regina (esses, que me fizeram entender a importância da história e do meio televisivo, personagens desse processo estudado).

E à minha esposa Marcela Bezelga Francfort Ankerkrone, cujo agradecimento é possível de se resumir aqui. Amar, mais que palavras, é sentir, é cuidar, incentivar, ouvir, falar, aprender, corrigir, aperfeiçoar, estar sempre junto, em todos os momentos, em todas as situações. A você, os meus melhores sentimentos, agora multiplicados aos filhos, que já nos são muito queridos, a quem já dedico essa dissertação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Lia de Aguiar em “A Vida Por Um Fio”, com o câmara Walter Tasca (1950)	74
Figuras 2, 3, 4 e 5 – GTs iniciais da recriação de “Calunga” (TV Cultura, 1986)	108
Figuras 6 e 7 – Cassiano Gabus Mendes (Raskolnikov) e Marly Bueno (Sonya) em “Crime e Castigo” (TV Tupi, 1956)	109
Figuras 8 e 9 – Anúncio “A.R.T” e “Instituto TV” (TV Revista, abril de 1956)	111
Ilustração 10, 11, 12 e 13 – GT inicial de “Hamlet” e imagens da produção: Lima Duarte, Fernando Baleroni e Maria Helena Dias (TV Tupi, 1960)	123
Figura 14 – Propaganda do “TV de Vanguarda”, em que aparece o “canal 4”, em fevereiro de 1961 (Revista São Paulo na TV)	130
Figura 15 – Vida Alves em “Eugênia Grandet” (TV Tupi, 1962)	133
Figura 16 – Propaganda da novela “O Amor Tem Cara de Mulher”, com Eva Wilma (TV Tupi, 1966)	173
Figura 17 – Marca da campanha “Assista a esse livro” (Rede Globo, 2016)	181
Figura 18 – Marca da Rede Vanguarda (2018)	181
Figura 19 – Walter George Durst dirigindo atores no “Cinema em Casa” (Rádio Difusora, 1946)	213
Figura 20 – Jose Parisi, Maria Cecília, Lima Duarte e Dionísio Azevedo ensaiam com Cassiano Gabus Mendes a peça “O Julgamento de João Ninguém” (TV Tupi, 1952)	213
Figura 21 – “A Casa de Bernarda Alba”, com Lia de Aguiar e Bárbara Fazio em destaque (TV Tupi, 1954)	214
Figura 22 – David Neto e Márcia Real no “TV de Vanguarda”	214
Figura 23 – Suzana Vieira, Francisco Negrão e Percy Aires no “TV de Vanguarda”	215
Figura 24 – O casal Dionísio Azevedo e Flora Geny na peça “Otelo” (TV Tupi, 1952)	215
Figura 25 – Walter Stuart e Vida Alves em “Cho-Cho-San” (TV Tupi, 1962)	216
Figura 26 – Flora Geny e José Parisi em “Marco Milhão” (TV Tupi, 1959)	217
Figura 27 – Cassiano Gabus Mendes e Lia de Aguiar em “A Herdeira” (TV Tupi, 1953)	217
Figura 28 – Vida Alves e Cláudio Marzo em “A Dama das Camélias” (TV Tupi, 1962)	218
Figura 29 – Glória Menezes, Aída Mar e Vida Alves em “A Jaula” (TV Tupi, 1960)	218
Figura 30 – Lima Duarte e Márcia Real no “TV de Vanguarda”	219
Figura 31– Norah Fontes e Neuza Azevedo no “TV de Vanguarda”	219
Figura 32 – Rolando Boldrin e Irenita Duarte no “TV de Vanguarda”	220
Figura 33– Luiz Orioni e Percy Aires no “TV de Vanguarda”	220
Figura 34 – Débora Duarte, Percy Aires e Giancarlo no “TV de Vanguarda”	221
Figura 35 – Laura Cardoso, Luiz Gustavo e Henrique Martins em “Hamlet” (1ª versão em VT, TV Tupi, 1960)	221
Figura 36 – Neusa Azevedo, Laura Cardoso, Lima Duarte com elenco do “TV de Vanguarda”	222
Figura 37 – Wanda Kosmo e Percy Aires no “TV de Vanguarda”	222
Figura 38 – Percy Aires na novela não-diária “Moulin Rouge: A Vida de Toulouse Lautrec” (TV Tupi, 1963)	223
Figura 39 – Glória Menezes, Aída Mar e Reimy Honda (1ª nissei na TV)	223
Figura 40 – Benjamin Cattan cumprimenta Rolando Boldrin nos bastidores de “O Bem Amado” (TV Tupi, 1964)	224
Figura 41 – “A Canção de Bernadete”, com Eva Wilma e Bárbara Fazio (TV Tupi, 1957) ..	224
Figura 42 – “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, com Lima Duarte e Dionísio Azevedo (TV Tupi, 1959)	225
Figura 43 – Luis Gustavo e Geraldo Louzano em “Macbeth” (TV Tupi, 1954)	225

Figura 44 – Maquete para o cenário de “Casa de Bonecas” (TV Tupi, 1954)	226
Figura 45 – Em “Sinfonia Pastoral”, Bárbara Fazio, Geraldo Louzano, Dionísio Azevedo e João Restiffe (TV Tupi, 1953)	226
Figura 46 – Poster do filme “O Sobrado”, dirigido por Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes (1956)	227
Figura 47 – Cena do filme “O Sobrado”, com Bárbara Fazio, Lima Duarte, Dionísio Azevedo e José Parisi (1956)	227
Figura 48 – Lima Duarte em “Fausto” (TV Tupi, 1959)	228
Figura 49 – Lima Duarte em “Os Sertões” (TV Tupi, 1959)	228
Figura 50 – Henrique Martins e Vida Alves em “Obsessão” (TV Tupi, 1960)	229
Figura 51 – Glória Menezes e Laura Cardoso em “A Jaula” (TV Tupi, 1960)	229
Figura 52 – Cartão de GT (Graytelop) usado em abertura do “TV de Vanguarda” de Cassiano Gabus Mendes (1960)	229
Figura 53 – Cartão de GT (Graytelop) usado na abertura do “TV de Vanguarda”, de Walter George Durst (1960)	230

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Teledramaturgia da TV Tupi-SP (1950-1952)	75
Quadro 2 – Programas de teleteatro (1950-2018)	80
Quadro 3 – Principais atores do “TV de Vanguarda”	88
Quadro 4 – Principais autores adaptados pelo “TV de Vanguarda”	90
Quadro 5 – Peças do “TV de Vanguarda” adaptadas de filmes	112
Quadro 6 – Filmes vencedores do Oscar adaptados para o “TV de Vanguarda”	117
Quadro 7 – Novelas da TV Tupi (1960-1967)	141
Quadro 8 – Números de televisores no Brasil (1950-1968)	170
Quadro 9 – Peças encenadas pelo “TV de Vanguarda” (1952-1967)	23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 A CULTURA PAULISTA, DOS ANOS 1940 E 1950, NA FORMAÇÃO DA 1ª EMISSORA DE TV DA AMÉRICA DO SUL	17
1.1 A INTERMIDIALIDADE COMO DINÂMICA E SUAS ESPECIFICIDADES	18
1.2 A CULTURA PRESENTE NA SÃO PAULO DOS ANOS 1940 E 1950	24
1.2.1 <i>As relações socioculturais e políticas no Brasil da 1ª metade do século XX</i>	26
1.3 HORA DO ESPETÁCULO: A EXPANSÃO TEATRAL PAULISTA NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950	31
1.4 CINEMA: A SÉTIMA ARTE, PRIMEIRA DE MUITOS	40
1.4.1 <i>Dos cineclubes à televisão</i>	43
1.5 SÃO PAULO NAS ONDAS DO RÁDIO	51
1.6 “ESTÁ NO AR A TELEVISÃO DO BRASIL”	57
CAPÍTULO 2 NO AR, A TELEDRAMATURGIA	64
2.1 AS INFLUÊNCIAS INTERNACIONAIS E O RADIOTEATRO NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA	64
2.2 A TELEDRAMATURGIA NA TV TUPI E A PRESENÇA DO TELETEATRO	72
2.3 TELETEATRO: A EVOLUÇÃO DO PRODUTO UNITÁRIO	78
2.4 A ORIGEM DOS PROFISSIONAIS DE TELEDRAMATURGIA	83
CAPÍTULO 3 O “TV DE VANGUARDA” APRESENTA...	86
3.1 SURGIMENTO E A FASE AO VIVO (1952 A 1960)	86
3.1.1 <i>O estudo das dinâmicas das mídias para televisão</i>	91
3.1.2 <i>Um produto a se definir: os desafios comerciais do “TV de Vanguarda”</i>	92
3.1.3 <i>Um teleteatro de elite: a crítica ao “TV de Vanguarda”</i>	94
3.1.4 <i>A questão dos direitos autorais na história do “TV de Vanguarda”</i>	105
3.1.5 <i>A criação do “TV de Comédia” e as modificações do “TV Vanguarda” (1957)</i>	109
3.1.6 <i>Do “Cinema em Casa” ao “TV de Vanguarda”</i>	111
3.1.7 <i>Os últimos anos da década de 1950</i>	117
3.2 A FASE INICIAL DO VIDEOTEIPE (1960 A 1962)	119
3.2.1 <i>O impacto do gravado diante do ao vivo)</i>	119
3.2.2 <i>A chegada da TV Excelsior e a valorização da cultura nacional</i>	124
3.2.3 <i>O caos nos Diários Associados</i>	127
3.3 UM NOVO PERFIL (1962 A 1967)	130
3.3.1 <i>A mudança de comando no “TV de Vanguarda”</i>	131
3.3.2 <i>A regulamentação do setor de radiodifusão: fatores positivos e negativos</i>	135

3.3.3 A telenovela diária invade o palco do teleteatro	138
3.4 A FASE DIDÁTICA E TEATRAL (1962 A 1963)	145
3.5 A REINVENÇÃO DO “TV DE VANGUARDA” (1964 A 1965)	151
3.5.1 A decadência do teleteatro na TV Tupi	165
3.5.2 O Caso Time-Life e a crise interna nas Emissoras Associadas	167
3.5.3 A multiplicação dos televisores	170
3.6 ATO FINAL: “TV DE VANGUARDA” E A QUESTÃO DA SOBREVIVÊNCIA (1966 A 1967)	171
3.7 O SIGNIFICADO DO “TV DE VANGUARDA” E DA ERA DOS TELETEATROS	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187
FONTES DOCUMENTAIS	193
ANEXOS	213
ANEXO I - ILUSTRAÇÕES	213
ANEXO II - RELAÇÃO DE PEÇAS DO "TV DE VANGUARDA" (1952 A 1967)	230
ANEXO III – PRINCIPAIS NOMES DO “TV DE VANGUARDA”	234
1.1 Dermival Costa Lima	234
1.2 Cassiano Gabus Mendes.....	236
1.3 Dionísio Azevedo.....	240
1.4 Walter George Durst.....	242
1.5 Syllas Roberg.....	245

INTRODUÇÃO

“A televisão veio do rádio” é uma expressão que por décadas o próprio meio de radiodifusão, assim como os primeiros estudos acadêmicos sobre a área, teceram sobre os primórdios da televisão brasileira, principalmente no que diz respeito à produção paulista, baseada em seus primeiros dois anos, de 1950 a 1952, na única emissora existente em São Paulo – a PRF-3 TV Tupi-Difusora, canal 3. Essa pesquisa tem como objetivo discutir e aprofundar esse questionamento e as influências existentes para criação de um formato propriamente televisivo, tendo como foco principal a teledramaturgia, o teleteatro “TV de Vanguarda”, que esteve no ar pela TV Tupi de São Paulo, de 1952 a 1967. Como problema de pesquisa se seguirá o debate sobre a influência de outros meios artísticos, não apenas o rádio. Tendo como objeto um produto de teledramaturgia se busca entender sua relação com o teatro e o cinema, como também das dinâmicas, principalmente a intermedialidade existente entre a dramaturgia que se fazia no rádio e a que passou a se fazer na televisão. Para tanto, entender o processo sociocultural e histórico também se fará necessário, ao tecer um olhar crítico sobre as elites que financiaram o crescimento das artes e das comunicações no final dos anos 1940 até o final dos anos 1950. Quem são essas pessoas? O que elas pensavam? Como isso refletiu no pensamento e na formação dos profissionais que criaram a primeira emissora da América do Sul? Isso refletiu nas demais emissoras que surgiram no mesmo período? Qual foi a aceitação do público a esse novo formato, que realizava adaptações de clássicos da literatura e de filmes, para teatralizar na televisão? O “TV de Vanguarda” teve importância na história da televisão brasileira? Essas e outras perguntas serão base para nortear a pesquisa.

Essa busca pela comprovação científica, auxiliada também por um distanciamento histórico necessário para análise do quadro estudado, possivelmente mostrará as contribuições do “TV de Vanguarda” para todo o processo cultural da época, como possíveis heranças ao que se tem hoje no campo da teledramaturgia, no ponto de vista de formato e principalmente técnica. Sem um estudo aprofundado tudo será apenas um montante de recordações daqueles profissionais que fizeram essa fase, de onde se baseiam os principais registros – em sua maioria, em memória oral – que viveram esse período, de uma televisão ao vivo, de registros documentais e audiovisuais escassos.

O Programa “TV de Vanguarda” foi um marco no início da teledramaturgia no Brasil, nele foram testados diversos formatos e produções que contribuíram para a construção da teledramaturgia como a conhecemos até hoje.

Dessa maneira, justifica-se tecer um panorama histórico sobre o programa, suas contribuições não apenas para o desenvolvimento da televisão em São Paulo, como para o Brasil, principalmente no que diz respeito à teledramaturgia. Num primeiro momento, pensa-se num levantamento sobre o programa. Já num segundo momento, observar as diferentes formas de intermedialidade que nele se desenvolveram, uma vez que a televisão, por meio do “TV de Vanguarda”, teve amplo diálogo com outros meios e artes do seu tempo, como o teatro, o cinema, o rádio e literatura. Para entender o processo, um paralelo com os acontecimentos no campo sociocultural e histórico, da chegada da televisão no Brasil até a realização do “TV de Vanguarda” faz-se necessário para entender o pensamento vigente na época daqueles que realizaram não apenas a televisão no Brasil e os teleteatros, mas também da burguesia paulista que financiou e demonstrou interesse na criação de lugares de difusão cultural, e dos outros profissionais envolvidos, das mais diversas classes sociais.

Para o campo da Comunicação, esta pesquisa mostra relevância no que diz respeito aos primeiros tempos da televisão no Brasil, principalmente na fase ao vivo, em que há poucos registros, não apenas em videoteipe, mas também iconográficos, textuais e fílmicos. Colabora para o resgate da história da televisão brasileira, em particular, da teledramaturgia nacional, com estudos sobre as fontes, meios e manifestações culturais diferentes, que geraram suas primeiras produções e pelos vários e diferentes diálogos que o meio televisivo em seu momento de implantação e posteriormente realizou com os outros meios e artes que o cercavam, até criar algo especificamente televisivo. Uma vez tratando-se especificamente de teledramaturgia, também sua contribuição para maior compreensão dos vários caminhos que a televisão trilhou nesse gênero e seu desenvolvimento posterior, tendo relações com o cinema, outras mídias e artes, em produções que migraram de um meio para outro, tendo como origem do processo *spin-offs* (desdobramento ou derivações de uma produção, influenciando a criação de outras).

Do ponto de vista pessoal, para escolha do tema, há dois pontos importantes. De 2001 até março de 2018, integrei a Pró-TV – Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira, entidade criada em 1995 pela atriz Vida Alves e demais pioneiros da TV, tendo atuado como responsável por seu acervo e conteúdo, e convivendo diariamente com personagens que protagonizaram a história, muitas vezes fazendo parte do programa “TV de Vanguarda”. A segunda razão é por ser de uma família de pioneiros da televisão, sendo o primeiro Luiz Francfort, meu tio, que trabalhou na TV Tupi a partir de 1954 (tendo iniciado um ano antes, na TV Paulista), tendo sido câmera do programa “TV de Vanguarda” e de muitos outros no antigo canal 3 de São Paulo. Apresentei à academia a

vontade, sob um olhar crítico, de me aprofundar no meu acervo familiar, como no acervo da Pró-TV e confrontá-los com outras fontes de pesquisa para, com distanciamento, mais racional e menos emotivo, entender de forma crítica o que significou os tempos pioneiros, marcados por produções como o “TV de Vanguarda”.

Ainda como apoio para a pesquisa há o acervo da Pró-TV – Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira - constituído de diversos suportes, como 140 depoimentos de profissionais de TV em vídeo (próximo de 280 horas de memória oral, de atores, diretores e técnicos), 350 revistas e jornais, 9.500 fotos, 230 páginas de *scripts* e roteiros de programas televisivos, 52 figurinos, 420 peças (de televisores a equipamentos eletrônicos utilizados pelas emissoras). Esta entidade foi criada em 1995 pela pioneira atriz Vida Alves (1928-2017) e por colegas de profissão, responsáveis principalmente pelas produções dos primeiros vinte anos da televisão no Brasil. Com um olhar crítico, se pretende observar a importância dentro do coletivo, de profissionais que exerceram diversas funções nesse período e que hoje são taxados apenas por uma única função, como caso de atores como Lima Duarte, também sonoplasta e diretor, e Dionísio Azevedo, um dos principais adaptadores do “TV da Vanguarda”, como do futuro novelista Cassiano Gabus Mendes, que além de diretor de imagem, foi roteirista, adaptador, diretor e ator, mas principalmente diretor artístico da TV Tupi de São Paulo. Se buscará dar nova luz ao pensamento sobre a época e as pessoas que construíram os primeiros anos da televisão no Brasil, especificamente, na TV Tupi paulistana.

Entre órgãos pesquisados, há também outros que realizaram registros documentais e também de memória oral, em épocas diferentes dos existentes na Pró-TV (1997 a 2004) possibilitando confrontar informações e até pensamentos, que por ventura, possam ter se modificado – principalmente no que diz respeito ao esquecimento. Entre esses órgãos estão o Centro Cultural São Paulo (CCSP), a Cinemateca Brasileira, o Centro de Documentação e Memória Audiovisual da Fundação Padre Anchieta / TV Cultura e o extinto IDART – Departamento de Informações e Documentação Artísticas da Prefeitura Municipal de São Paulo, cujo acervo hoje integra o CCSP, como também arquivos e bibliotecas, que digitalmente ou fisicamente, armazenam exemplares de publicações da época (como as revistas “Intervalo”, “São Paulo na TV” e “Radiolar”, ou jornais como “Diário da Noite” e “Sumaré”), como o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, o Arquivo do Estado de São Paulo, a Biblioteca Mário de Andrade, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca Digital da UNICAMP

(Universidade de Campinas) e o SIBI-USP (Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo).

No primeiro capítulo introduzimos os referenciais teóricos sobre as dinâmicas utilizadas pelo programa, com ênfase na intermedialidade, e traçamos um panorama sobre a época e os motivos que levaram à criação da televisão e do programa “TV de Vanguarda”. Se parte da análise do contexto cultural do período e a influência dos outros meios, como rádio, teatro e cinema, sobre a televisão, destacando o seu caráter intermediário na junção de elementos e formatos provenientes dos outros meios. Para tanto, se introduz inicialmente, o referencial teórico sobre as dinâmicas de forma a embasar as relações que serão desenvolvidas ao longo de todo o trabalho. Serão objeto desse panorama e em diálogo com as dinâmicas, o fator sociocultural, as influências da elite paulista e sua cultura na formação da TV, como também das demais classes (em sua maioria média), que formaram a classe profissional do novo meio, e o público, a quem eles pretendiam que a televisão se destinasse, como também introduzir o papel da teledramaturgia nesse período (a relação entre os formatos decorrentes, como séries, telenovelas e teleteatros) e a questão da fidelidade junto ao público, para depois tecer um olhar crítico sobre o “TV de Vanguarda”.

Já no segundo capítulo, uma visão ainda mais próxima, da teledramaturgia existente no período será estudado, observando as influências dos outros meios artísticos e de comunicação, como também da importância do patrocinador na formação do formato – partindo daí, do apoio das agências mundiais de propaganda, para implantar o gosto pela narrativa ficcional no audiovisual, vinda do rádio e da literatura (com o folhetim do século XIX, com a expansão da imprensa). O “TV de Vanguarda” passará a ser apresentado junto de outras produções de teleteatro.

Como último capítulo, no terceiro, se disserta sobre o “TV de Vanguarda” em si e as especificações de seus programas, relacionando-os sempre ao contexto histórico e as dinâmicas utilizadas em cada período. Seu surgimento em 1952, sua fase ao vivo, de estruturação e consolidação (de 1952 a 1960), seguida da fase de implantação do videoteipe (de 1960 a 1962) e o período final (de 1962 a 1967), após a saída de Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes da direção, como de boa parte de seu elenco, e a entrada de Benjamin Cattán, que modificou o perfil da atração até seu término.

CAPÍTULO 1 – A CULTURA PAULISTA, DOS ANOS 1940 E 1950, NA FORMAÇÃO DA 1ª EMISSORA DE TV DA AMÉRICA DO SUL

No ano de 1997, o SBT exibiu “Os Ossos do Barão”, o último trabalho de Walter George Durst na televisão, que faleceu um mês antes do término da novela. Relembrar essa produção faz mergulhar em todo o universo que a pesquisa aborda. O *remake* foi uma adaptação não apenas de uma novela escrita por Jorge Andrade para Rede Globo (1973), mas a transposição para televisão do maior sucesso desse autor no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, junção das peças “A Escada” e “Os Ossos do Barão”, ambas de 1963 – contabilizando 500 apresentações, 125 mil apresentadores, em dois anos de exibição (ALENCAR, 2013). Nesse último trabalho, Durst realizava aquilo que mais sabia fazer: adaptações, sendo ele o que mais transpôs peças e filmes para televisão por meio do teleteatro “TV de Vanguarda” – por coincidência, no ano em que esta produção completaria 45 anos de sua estreia, em 1952.

Mas qual o tema de “Os Ossos do Barão”? justamente o universo cultural que serviu de esteio para criação não apenas da televisão no Brasil e, por consequência, do “TV de Vanguarda”, mas de todo um pensamento de uma época. De um lado, a tradição de uma elite paulista rica e sustentada principalmente pelo nome, que se viu em crise após os efeitos provenientes do período da II Guerra Mundial. De outro, a ascensão de uma nova classe, de origem italiana, que cresceu com o desenvolvimento e industrialização de São Paulo. transportando para época de sua exibição, o tbc naquele momento contava um pouco de sua própria história na obra de Jorge Andrade. Seu criador, o italiano Franco Zampari, era engenheiro das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, e foi casado com Débora Prado Marcondes, pertencente à família significativa da burguesia paulista. Outro casal era o ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo sobrinho, o “Ciccillo”, e Yolanda Penteado. São nomes que repetem a história do amor proibido de “Os Ossos do Barão”, entre o italiano Martino com Isabel, herdeira da tradicional família paulista. Não fosse essa ligação entre os novos ricos italianos com a burguesia tradicional, não se teria hoje uma São Paulo que entre o final dos anos 1940 e o início dos anos 1950, criou instituições como o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Bienal de São Paulo, o Museu de Arte Moderna (MAM, por consequência do MAC – Museu de Arte Contemporânea, sua dissidência), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Teatro Cultura Artística, a Escola de Arte Dramática (EAD)

e a televisão brasileira, por meio da PRF-3 TV Tupi-Difusora, canal 3 de São Paulo, criação do jornalista Assis Chateaubriand, também novo rico, cuja origem não era italiana, mas de Umbuzeiro (PB) e que criou um conglomerado de jornais, revistas e rádios. Era também ele parte desse grupo que pensava, como mecenas, na difusão da cultura e das artes. Uma elite que permitia que ocorresse, na convergência de ideias, também a de meios e manifestações artísticas, custeando e sustentando a arte – pelo cinema, pelo rádio, pelo teatro, pelas artes plásticas ou por demais formas, em exposições nos museus por ela criados (GALVÃO, 1981). Assim como os “Ossos do Barão”, esse pensamento da burguesia paulista estava apoiado por jovens que carregavam um sentimento de mudança, proveniente também do fim da II Guerra Mundial, da Era Vargas (e do Estado Novo), da redemocratização política e de uma transformação sociocultural de São Paulo, que através do crescimento das indústrias, era enxergada por todo país como uma metrópole em ascensão. Entre esses jovens, o já citado, Walter George Durst. O que comprova também que, não era algo apenas da elite, mas de outras classes sociais, que colaboraram na formação de novas artes e mídia que foram custeadas por essa elite já citada.

Para um melhor entendimento de tais influências da burguesia paulista (principalmente como financiadora) e das demais classes envolvidas no processo gerado na cultura, nas artes e na comunicação nos anos 1940, introduzindo a questão das dinâmicas e da intermedialidade, referencial teórico desse trabalho (em especial, no programa em apreço, o “TV de Vanguarda”, vão se cruzar, disputar espaço e influência nas artes como a literatura, o teatro, o cinema, e mídias como o rádio, que eram caros a esses diferentes grupos e exerciam grande influência naquele momento, não só em São Paulo, centro dessa história).

1.1 A intermedialidade como dinâmica e suas especificidades

Um grupo de pessoas com interesses comuns, que fazem parte dos mesmos círculos sociais, com negócios, interesses e ideias próximas. Seria isso a base para definir as razões pelas quais a burguesia paulista, dos anos 1940, passou a pensar coletivamente pela transformação do universo cultural e por sua difusão? Isso se deu apenas no Brasil, em São Paulo, ou é um processo comum do mundo como um todo?

Para uma melhor compreensão desse processo e sua historicidade, nos baseamos na intermedialidade como uma ação gerada por fatores múltiplos. Com base no estudo de Strehl (2016), em que sintetiza todo processo histórico e os estudiosos que colaboram para edificação da intermedialidade, tanto como conceito, como morfologicamente. Strehl cita o alemão Vilém

Flusser, no que diz respeito ao domínio profundo dos aparatos, para que eles realizem aquilo que foi programado por meio de ideias humanas (p. 32) e define o conceito de mídia, partindo primeiro do pensamento acadêmico alemão, de *media turn*, aproximando-se do entendimento da palavra “mídia” no Brasil, como algo recente, proveniente de uma confluência de termos: do latim *media* (plural de *medium*) que origina o português com a influência da língua inglesa determinante (com *media*, cuja pronúncia é “mídia”), por meio da expansão dos Estados Unidos e a adoção brasileira de costumes, culturas e demais influências financeiras, comerciais e tecnológicas – principalmente no que diz respeito ao termo *mass media*, que designa os meios de comunicação de massa, como rádio e a televisão, e seu entendimento como meio de reprodução e transmissão, citando também Marshall McLuhan e Niklas Luhmann como os principais teóricos da mídia na significação do conceito e da palavra, traduzidos no Brasil respectivamente por Décio Pignatari e Ciro Marcondes Filho (p. 32-33).

Strehl, após indicar a mídia como forma de suporte, condução, reprodução e mediação da mensagem, passa a falar sobre os diversos tipos de mídia, referindo-se ao pensamento de Irina Rajewsky: “as definições e distinções sobre (e entre) mídias, depende do contexto histórico, ao qual se está inserido” (STREHL, 2016, p. 35), abordando também as críticas direcionadas à McLuhan, por sua ampla definição sobre o que é mídia, faltando sistematização sobre a diferença entre meio, mídia e veículo, exemplificando com o rádio, sua forma de transmissão pelo ar e a estação emissora. O que posteriormente McLuhan sistematizou ao definir que “o conteúdo do meio é antes de tudo seu usuário. Aquele que fala francês é conteúdo da língua francesa, aquele que assiste televisão é o conteúdo da televisão etc.” (MCLUHAN *in* LE EXPRESS, 2011 *apud* STREHL, 2016, p. 35). Strehl cita ainda Claus Clüver, que em seus estudos sobre intermedialidade traçou diretrizes sobre as diferenças entre arte, meio e mídia: “a) Nem todo meio é mídia, mas toda mídia é um meio; b) Nenhum meio é arte e nem toda mídia é arte; c) Mas toda arte é uma mídia. E de igual maneira como ocorre uma gradação entre meio e mídia, se permite indagar sobre a existência de uma gradação entre mídia e arte” (STREHL, 2016, p. 39). Detalha a construção artística ou midiática, que se compõe como um *cluster* (conjunto) de ações que reúnem e se intercalam mídia e arte num mesmo complexo (p.39).

Para definir a intermedialidade, Strehl afirma que o termo foi criado em 1812 pelo poeta Samuel Taylor Coleridge e voltou a ser utilizado, na década de 1960, pelo multiartista inglês Dick Higgins, “para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas” (HIGGINS, 2012 *apud* STREHL, p. 41). Já na língua alemã *intermedialität* foi introduzido por artigo do acadêmico Prof. Dr. Aage Hansen-Löve, em 1983, difundindo-se

amplamente pelas línguas ocidentais, “como no francês *intermédialité*, o espanhol *intermedialidad*, no italiano *intermedialità*, e trazida ao Brasil como intermídia e intermedialidade” (STREHL, 2016, p. 41), trazendo a união do latim *inter* (entre, no interior, no espaço, em relação) com a palavra “mídia”. A “etimologia do termo ‘intermedialidade’ no traz de volta ao jogo de ‘estar no entre-lugar’, um jogo com vários valores e parâmetros em termos de materialidades, formatos, ou gêneros e significados” (MÜLLER, 2012 *apud* STREHL, 2016, p. 42). Ao citar Ginette Verstraete, Sthrel observa que a intermedialidade faz parte de uma chave que se dá nas relações, distintamente reconhecíveis pelo observador / espectador, entre mídias (como um tipo específico de meio) e entre artes (também de forma específica de mídia), efetuando-se cruzamentos, inter-relações, em que ambas se transformam. Cita também Walter Benjamin, que em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, menciona: “se o jornal ilustrado estava virtualmente oculto na litografia, também na fotografia está o filme sonoro” (BENJAMIN, 2008 *apud* STREHL, 2016, p. 44), que o aproxima da posição de Henry Jenkins, no livro *Cultura da Convergência* (2009), afirma que a mídia que surge com a intermedialidade não desaparece, mas modificam-se os veículos e a forma de distribuição, uma vez que “palavras impressas não eliminaram as palavras faladas” (JENKINS, 2009 *apud* STREHL, p. 44). O conceito de intermedialidade passa então, para Sthrel, a ser amplo e abrangente, unindo-se a “inderdisciplinaridade, multidisciplinaridade e transdisciplinaridade” (p. 45), contemplando termos como intertextualidade, multimídia, plurimedialidade, transmedialidade, mixmídia, convergência, hibridização, fusão, remediação, tradução, transcrição e adaptação (STREHL, 2016, p. 45-46). Termos que em sua acepção demonstram a conversação entre mídias, provocando efeitos.

Para definição de intermedialidade, se pode também basear no sentido do termo alemão *Suchbegriffe*, como um conceito de investigação ou em andamento:

Um eixo de pesquisa, cujo objetivo não será a constituição de uma meta-teoria ou taxonomia de todos os sistemas de mídias, mas irá envolver estudos históricos metódicos de processos intermediários paradigmáticos ou encontros em níveis diferentes em relação as modalidades específicas a serem diferenciadas em categorias “materiais”, “sensoriais”, “espaço-temporais” e “semióticas” (MÜLLER, J., 2012, p. 84).

É o que também afirma Moser (2006), quando explicita o conceito de intermedialidade como “uma maneira exploratória, não tanto com o objeto visado, mas como o veículo e a figura que articulam um movimento em direção a esse objeto” (p. 43). Complementando ainda que o

termo será classificado inicialmente “numa acepção deliberadamente simples, que é a de ‘interação entre as mídias’”. Paiva atenta também para que a intermedialidade não seja tomada como algo redutor, mas de forma que a se enxerga em sua complexidade, a partir de uma situação, interagindo entre duas ou mais mídias. “Com isso, na medida em que uma das duas mídias em questão veicula a outra, eu me aproximo, imediatamente, da problemática da remediação, elaborada por Bolter e Grusin” (MOSER, 2006, p. 43), referindo-se aos autores da obra *Remediation: Understanding New Media* (2000) e ao pensamento de tecer um novo olhar sobre uma mesma mediação.

Moser refere-se à expressão “intermedialidade” também como um conjunto de interações possíveis que, entre as artes, na tradição ocidental, são consideradas como distintas e diferenciais, elencando a pintura, a música, a escultura, a literatura e a arquitetura como exemplos. “Essa interação pode se situar nos níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra) ou ainda dos processos de recepção e conhecimento” (MOSER, 2006, p. 43). O que nesse caso se pode incluir meios como o teatro, o rádio, o cinema e a televisão. O autor, quando compara duas artes, no caso a pintura e a poesia, enumera fator que prevalece nas demais ligações intermediáticas:

(...) poderia tratar-se de uma relação de igualdade-reciprocidade, de reflexos cruzados, como parece sugerir a expressão inglesa *sisters arts*? As duas artes pertenceriam, portanto, a uma mesma família e o ar de família seria fornecido por seu pertencimento comum a uma estética de imitação que se tornaria o *tertium comparationis*. Elas – as irmãs – se encontrariam sob uma base de igualdade e poderiam efetuar trocas livremente nos dois sentidos (MOSER, 2006, p. 44).

Esses fatores comuns entre as artes, fazem com que elas possam conversar entre si, tornando-as intermediáticas. Contando-se uma história, a narratividade e sua dialética se faz presente em boa parte das artes (MOSER, 2006, p. 59-63), por exemplo, demonstrada em muitas na forma de dramaturgia, ao serem dotadas de movimento e ações que realmente acontecem (na pintura ou na escultura há apenas a intenção de movimentar-se), e, por consequência, a divisão em cenas e/ou atos está presente em meios como o teatro, o rádio, a televisão e o cinema, que assumem o papel que os capítulos possuem na literatura. São alinhadas também à materialidade, à técnica, à sociabilidade na sua recepção e aos aspectos econômicos, como também aos estéticos de cada mídia.

Moser (2006), para explicar a intermedialidade das artes atrelada às novas formas de comunicação, fala do progresso, e cita Luhmann, que descreve a nova “realidade das mídias”,

descrevendo o desenvolvimento das mídias de massa entre o final do século XIX e o século XX, com a fotografia, o fonógrafo, o telefone, o rádio, o cinema, a televisão, o vídeo, a informática e a tecnologia digital, criando uma nova consciência sobre as artes e suas relações intermediárias (p. 54). Na convergência das artes, criam-se “dispositivos intermediários”, com características que transformam mídias e manifestações artísticas a partir do momento em que elas passam a conversar entre si (p. 63). Completa Moser sobre esse relacionamento intermediário:

A relação básica entre arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no chamei aqui de alicerce que midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato da recepção. É no momento estético da interpelação dos sentidos que arte e mídia se entrelaçam, mas o aparelho midiático, com suas dimensões materiais, técnicas, sociais, econômicas, etc., ultrapassa muito essa zona de contato concreta. O dispositivo das relações entre as artes, com suas estratégias e práticas bem variadas permite ao artista anular a transparência da mídia, tornar a midialidade da arte opaca e, assim, reconhecida (MOSER, 2006, p. 63).

Sobre o caráter híbrido da mídia, Lúcia Nagib realiza estudos, relacionando a intermedialidade das artes, como algo proveniente das “políticas da impureza” (NAGIB, 2014 *apud* PAIVA, 2016, p. 66) citada por André Bazin quando descreve tal noção em seu livro “*Pour un cinéma impur – défense de l’adaptation*”, em meados da década de 1950. A retomada do conceito de impureza, a partir do momento que o cinema (como quaisquer outras mídias) possa sofrer influências exteriores, faz com que ele continue a ser uma noção atual. Lúcia Nagib ampliou o conceito baziniano, criando conexão com o que se estabelece como a “política do dissenso”, de Jacques Rancière, em 2010, demonstrando que os meios não são autossuficientes, a começar pelo cinema, entendendo que no regime estético “obras de arte podem produzir efeitos de dissenso precisamente porque não dão lições nem têm qualquer destinação” (NAGIB, 2014 *apud* PAIVA, 2014).

Como descreve Paiva (2014), ele reforça que Nagib analisa essa impureza, indo de encontro com o que “postulavam defensores do ‘cinema puro’, por exemplo, artistas de várias artes e cineastas vanguardistas dos anos 1920 e 1930 (René Clair, Man Ray, Fernand Léger, entre outros)” (p. 66). Estes muitas vezes privilegiavam as formas visuais em relação às sonoras, num momento de transição do cinema mudo para o cinema sonoro sincronizado. Tal crítica pode fazer entender melhor o audiovisual, o que pode se expandir para a televisão, objeto de estudo dessa pesquisa.

Outros pensadores também falam sobre a hibridização intercultural, que implica na intermedialidade, conforme afirmações de Lúcia Nagib (2014), que usa como parâmetro colocações de Roberto Stam. A autora cita:

Barthes e Foucault certamente não estavam sozinhos em recusar a autoria e, de fato, como Robert Stam observa, isto foi amplamente corroborado por estruturalistas e pós-estruturalistas, que substituíam ideias de pureza, essência e origem por aquelas de intertextualidade e dialogismo, tais como representadas respectivamente por Kristeva e Bakhtin, este último defensor, tanto quanto Foucault, do autor como uma “orquestração de discursos pré-existent” (...) (NAGIB, 2014 *apud* PAIVA, 2016, p. 67).

Para Paiva (2016), a noção de impureza de Bazin continua sendo de total validade, elucidando com a mudança de lugar do espectador, das salas de cinema para o computador, “as autorias coletivas possíveis nos ambientes da web, e as redes sociais são espaços de plena comunicação *cross-media*, nos quais tanto se dá a criação quanto a crítica. E isso já havia sido previsto pelo próprio Bazin” (p. 67).

Assim com Strehl (2016), Paiva também cita Irina Rajewsky como estudiosa da intermedialidade, compreendendo-a como “qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorre no espaço *entre* uma mídia e outra (s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012 *apud* PAIVA, 2016, p. 70). A autora também descreve a intermedialidade como “transposição ou transformação midiática”, “combinação de mídias” e “referências midiáticas” (p.71), ressaltando também a importância da *mise-em-scène* cinematográfica como uma dimensão teatral dentro desta mídia, com a participação de atores representando personagens e cenários (p. 72), o que leva a entender melhor a intermedialidade presente na dramaturgia.

Quando se aborda a relação técnica e estética, a dramaturgia traz dinâmicas que, por meio da televisão, pode aproximá-la do cinema, do teatro, do rádio e da literatura, onde a arte de contar histórias também se faz presente e que necessita de artifícios e recursos que poderão ajudá-la a ser retratada, por meio das imagens e sons. Em relação à televisão e à intermedialidade, Gomes (2013) cita o exemplo brasileiro, dos teleteatros da TV Tupi: “em sua primeira década de existência, a televisão iniciou com o teatro um longo namoro”. O teleteatro se apresentava como a forma mais declarada e próxima do teatro com a televisão, assim como as telenovelas, no início, se aproximavam das novelas de rádio. Gomes (2013) afirma também que grandes nomes do teatro ingressaram na televisão para teatralização de

peças. Aborda, sobre a importância do formato, que “o teleteatro permanece vivo na memória de quem pôde, à época, acompanhá-lo semanalmente”. O ator Sérgio Britto fala sobre o desafio de se fazer centenas de peças para televisão: “os elencos eram enxutos, mas houve, na contramão, momentos de superproduções, para os padrões da época (...) muitas delas consideradas impossíveis para o vídeo” (BRITTO *apud* GOMES, 2013). A intermedialidade acontece também uma vez que filmes e livros, nacionais e estrangeiros, foram adaptados.

Nagib e Jerslev (2013, p.19-20) citam Robert Stam e a questão da intertextualidade do cinema, que se apresenta de uma forma multipista. A faixa da imagem "herda" a história da pintura e das artes visuais, enquanto a trilha sonora "herda" toda a história da música, do diálogo e da experimentação sonora. A adaptação, nesse sentido, consiste em amplificar o texto por meio de múltiplos intertextos – dinâmica que vai ao encontro do que posteriormente servirá para a dramaturgia da televisão, intensificando potencialidades de cada uma das artes e mídias que servem de base para criação de produções como as peças do teleteatro “TV de Vanguarda”.

É com esse referencial teórico, sobre intermedialidade, que se aprofundará agora, a compreensão daquele período vivido pela sociedade de São Paulo, em meados dos anos 1940. Se observará, a partir das mídias relacionadas, a criação da televisão brasileira e de sua teledramaturgia, em especial, do teleteatro “TV de Vanguarda” (1952 a 1967), como uma obra que julgamos significativa e expressiva do processo cultural e histórico vivido naquele período.

1.2 A cultura presente na São Paulo dos anos 1940 e 1950

Para um melhor entendimento do processo cultural que se deu a partir de meados dos anos 1940, relacionado principalmente ao desenvolvimento das artes e da comunicação em São Paulo, se recorre ao estudo do cenário histórico, político e ideológico, como também do contexto em que estava inserido. Se tem inicialmente um Brasil que está, a partir de 1942, ao lado dos países Aliados (Estados Unidos, União Soviética, Inglaterra e França) e contra os do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) – estes derrotados no campo de batalha em 1945, findando a II Guerra Mundial. Durante o período e principalmente no pós-guerra, o Brasil passou a ter uma grande influência cultural do estilo de vida estadunidense, o chamado *American Way of Life*, tanto nos costumes, como cultura.

No mesmo período, os brasileiros são comandados por Getúlio Vargas, presidente que assume o poder pós-Revolução de 1930, ficando até 1945, por meio da ditadura imposta por ele, denominada como “Estado Novo”, desde 1937. Conforme Mattos (2002, p. 30-31), o fim desse regime “ocorre numa conjuntura internacional francamente favorável à afirmação dos

princípios liberais e dos valores democráticos”. A revelação dos crimes de guerra, da discriminação racial e das atrocidades cometidas pelo nazi-fascismo impulsionam um movimento de divulgação e afirmação dos valores humanos, como das liberdades individuais. Ideias presentes no pensamento liberal desde o século XVIII. A formação do cidadão passou a ser uma aspiração, principalmente no que diz respeito a valores espirituais, educacionais, culturais, éticos. Hobsbawm (1995) afirma que foi “a abertura de um período na história do século XX que pode ser visto como uma espécie de era de ouro” (p.11), vindo da sucessão de uma fase de combates, desde 1914, com o início da I Guerra Mundial. Esse período pós-guerra foi de “cerca de 25 a 30 anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana do que qualquer outro período de brevidade comparável” (HOBSBAWM, 1995, p.11). Isso se deu também com intensidade e forte influência dos Estados Unidos no mundo ocidental, principalmente nos países latino-americanos, onde faziam da exaltação do pensamento democrático e liberal o seu grande diferencial e contribuição. Os Estados Unidos, por seu papel de grande vencedor da guerra, tendo sua economia preservada passou a ser um referencial, consagrando-se como uma das maiores potências econômicas e militares do mundo. Esse lugar e seus ideias, no entanto, eram alvo de disputa com a União Soviética, outra grande vencedora da guerra, a partir de outro ideário, o socialismo que será alvo de combate quando instauram a Guerra Fria. Uma aliança entre as nações, em 1945, assumiu ao final da guerra, um antagonismo declarado que se aprofunda no início do Governo Truman quando em março de 1947, anunciou a bipolarização do mundo entre capitalismo e o comunismo. A Guerra Fria intensificou o combate ao comunismo no Ocidente, o que já era uma constante, inclusive no Brasil, na perseguição a Luís Carlos Prestes e aos membros do PCB (Partido Comunista Brasileiro, criado em 1922), considerado ilegal pelo Estado Novo (em 1945 voltaria a legalidade após o final da II Guerra, que seria revogada novamente em abril de 1947).

Conforme Mattos (2002, p. 33), em 1947, o mundo passou também a entender o pensamento marxista como uma possibilidade de mudança política, baseado principalmente no combate aos ideais burgueses e de dominação, provocados pela ascensão da influência comunista. Movimentos como o Operário, em São Paulo nos anos 1920, e posteriormente a Coluna Prestes, acabam por reforçar os ideais comunistas. Dada a estrutura do Partido Comunista que, ainda que clandestino tinha recursos, quadros e formação garantidos pela União Soviética, foi capaz de, como afirma Mattos (2002, p. 33), impregnar “com seus ideais e princípios políticos a vida dos principais centros urbanos e influenciando sobremaneira as artes,

a cultura e a produção intelectual do país” (p. 33). No entanto, não era absoluto no âmbito das esquerdas no período, embora o mais importante. A própria igreja tinha naquele momento setores progressistas e, é assim que se pode entender até mesmo a criação do Centro Dom Vital, onde havia um importante cineclube que garantiu a formação cinéfila significativa no período. De tal forma, esse pensamento, assim como outros de esquerda e até mesmo um catolicismo mais progressista, sob a influência de pensadores católicos como o francês Jacques Maritan, ajudaram a forjar um pensamento democrático-liberal, também embrenhado no universo cultural de São Paulo.

1.2.1 As relações socioculturais e políticas no Brasil da 1ª metade do século XX

Para se entender o encontro de pensamentos que juntos incentivaram o progresso das artes e da cultura em São Paulo, no pós-guerra, é necessário voltar um pouco mais no tempo. Na década de 1930, o pensamento marxista propaga-se com mais força na sociedade brasileira, o que se pode verificar, por exemplo, no número de formadores de opinião que ingressaram no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Artistas, intelectuais (como Jorge Amado e Cândido Portinari), jovens universitários, profissionais liberais, militares (como Luís Carlos Prestes), membros de classes médias e populares. Conforme Carone (1992, p.3-5), o PCB “torna-se partido de massa: o número de aderentes e de simpatizantes aumenta de maneira extraordinária”, sendo que jornais, revistas e editoras sob orientação do partido, publicam em todos os Estados e no Distrito Federal textos com clássicos do marxismo, materiais do partido e edições de romances que expressam o mesmo pensamento. O partido constituía-se em uma grande rede de difusão ideológica, fomentando junto a seus integrantes também escolas do partido, produtoras de cinema, grupos de ação teatral, clubes de cinema e de artes plásticas, centros culturais e outras atividades. Esse mesmo público esteve presente, em diversas partes do país, na formação do Aliança Nacional Libertadora, entre 1934 e 1935, sendo liderados pelo PCB, nesse grande movimento de frente ampla, que teve apoio do operariado e também da classe média. O pensamento marxista expandiu-se também para os meios artísticos, intelectuais e culturais. Nos anos 1930, enquanto ele também se expandiu pela sociedade brasileira, com apoio de vários grupos políticos de esquerda (como a Liga Comunista Internacionalista, o Partido Socialista e o Partido Comunista Brasileiro), se tinha também a expansão do pensamento liberal-democrático, desde os anos 1920, principalmente entre jovens universitários e professores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, presentes na formação do Partido Democrata Paulista (PDP), em 1927. Ideias presentes até mesmo na

imprensa, tendo como um dos seus principais divulgadores o jornalista Júlio de Mesquita Filho que, em 1927, assumiu, com a morte do pai, o jornal *O Estado de São Paulo*, sendo um dos articuladores da Revolução Constitucionalista de 1932. Assim como ele, outros jornalistas como Guilherme de Almeida e Paulo Duarte, também faziam parte do PDP. Em 1932, com a derrota militar do exército paulista, todos são exilados em Portugal. Dois anos depois e de volta ao Brasil, Mesquita Filho, ao lado do cunhado Armando Salles de Oliveira, lideram movimento pela criação da Universidade de São Paulo e de sua Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras. A instituição foi criada com apoio de um grande grupo de pessoas, com muitos jovens de formação intelectual empolgados pelos ideais liberais-democráticos, ligados às elites culturais, políticas e econômicas paulistas, em sua maioria herdeiros de cafeicultores. Em 1932 esse mesmo grupo esteve também envolvido na criação da Escola Livre de Sociologia e Política. No caso da Faculdade de Filosofia da USP, abriu-se uma fase de efervescência cultural e de produção intelectual, com a presença de cursos ministrados em diferentes locais na região central de São Paulo, tendo a presença de professores estrangeiros (em sua maioria franceses), tendo também um elevado desenvolvimento de pesquisas acadêmicas, reflexões teóricas sobre correntes europeias e norte-americanas voltadas ao pensamento ligado à política, sociologia, filosofia e antropologia. Havia o estudo também do pensamento marxista, que auxiliou na criação de uma visão mais crítica sobre a realidade nacional, como uma revisão sobre o pensamento oligárquico do país. Havia ainda pensamentos com forte expressão, provenientes do positivismo e do integralismo. A influência do positivismo foi mais representativa no Rio de Janeiro, capital federal da época, que inspirava também o exército e o próprio ditador Getúlio Vargas. Fausto e Holanda (2007, p. 469-500), contam que o positivismo, pensamento criado por Auguste Comte, servia de norte para educação e a aproximava das relações com a Igreja, baseada na Lei dos Três Estados (teológico, metafísico e positivo, tendo o conhecimento científico para explicação do real) – pensamento que se faz vigente desde o princípio da República no Brasil. Enquanto isso o integralismo, cujas raízes aproximavam-se do fascismo italiano, possui dois momentos. No primeiro, o escritor Plínio Salgado esteve à frente do movimento chamado Ação Integralista Brasileira (ABI), a partir de 1932, dissolvida em 1937 pelo Estado Novo. Já no segundo, após o final da II Guerra Mundial, Salgado criou o PRP (Partido de Representação Popular), com remanescentes da ABI.

Com o fim da II Guerra Mundial, em São Paulo cruzam-se as mais diversas correntes de pensamento, provenientes de diversos grupos e classes sociais, além da contribuição cultural de imigrantes europeus, refugiados da guerra, que chegavam ao Brasil no mesmo período. As

diferenças entre liberalismo e socialismo se intensificaram com o surgimento da Guerra Fria. Tal contexto envolvia artistas, intelectuais, críticos de artes (brasileiros ou não) e burguesia paulista, participando na forma de mecenato, financiando projetos culturais, como empresários do ramo da comunicação e empresas, visando o lucro e divulgação que possivelmente pudessem ser geradas por tais atividades artísticas. Garantindo “a instalação e o funcionamento na cidade dos equipamentos artísticos e culturais: casas de espetáculos, escolas de arte, teatros, museus, centros de cultural etc.” (MATTOS, 2002, p. 38). Personalidades como Yolanda Penteadó, que descreve em seu livro “Tudo em cor-de-rosa” o ressurgimento de um processo cultural e artístico em São Paulo, “aquela *belle époque* prolongada no Brasil, sobretudo em São Paulo, até 1930, ano da crise e ano da revolução”, conforme Sérgio Buarque de Hollanda descreveu na introdução do livro de Penteadó (1976, p. 16).

Galvão (1981) explica que independentemente de quais motivos sociais políticos ou econômicos que impulsionaram esse movimento, “foram as decisões de algumas pessoas que acarretaram essa difusão ampla do consumo até então restrito de bens culturais e refinados” (p. 15), que até mesmo empresários, como Francisco Matarazzo Sobrinho, não tinham a dimensão do que estavam propiciando para a crescimento da cidade de São Paulo, tornando-a por um tempo a capital cultural do país. Ao lado dessa burguesia, a primeira geração da Faculdade de Filosofia de São Paulo: “um grupo de jovens que traziam a mais séria e estimulante bagagem cultural que a cidade podia oferecer na época” (p. 15). A pesquisadora ainda conclui que “alguns deles se tornaram, em vários campos, os portadores de aspirações de todos, sobretudo exercendo a função de críticos, acompanhando passo a passo a evolução das coisas e deixando valioso testemunho escrito” (GALVÃO, 1981, p. 15).

Galvão (1981) ainda ressalta a importância da iniciativa particular, na passagem dos anos 1940 para os anos 1950. Faz um levantamento de matérias do jornal “O Estado de São Paulo” relacionadas à cultura paulista, de fevereiro a março de 1950. Numa delas, exaltam a importância da Sociedade de Cultura Artística, que durante décadas, foi “essa benemérita associação que lutou sozinha (...) para manter em São Paulo pelo menos um centro de divulgação artística” (p. 22) e mostra a crítica à gestão aos bens públicos, o Teatro Municipal de São Paulo, praticamente abandonado pelo poder público, sem ter as condições necessárias para produções de novos espetáculos, sendo chamado de o “velho mastodonte da Praça Ramos” (p. 23), grandioso, mas lento em seu progresso. São Paulo contava também, da iniciativa pública, dos resquícios da administração de Mário de Andrade, quando dirigiu o Departamento Municipal de Cultura com “brilhantismo e inegável eficiência” (p. 22): a Biblioteca Municipal,

a Discoteca Municipal e parques infantis. Nesse mesmo pensamento, outros artigos abordam: “que se vê não é apenas descaso, mas verdadeiro desprezo, para não dizer hostilidade, dos poderes públicos para com uma questão (...) de primordial interesse para o país, cujos problemas (...) decorrem no fundo de um só: da absoluta falta de cultura” (O Estado de São Paulo *apud* GALVÃO, 1981, p. 23). E o jornal complementa: “Explica-se assim como tudo, ou quase tudo o que temos de bom em São Paulo se deve exclusivamente à iniciativa particular” (p. 23). Galvão também faz um balanço da artes no período, baseada no primeiro exemplar da *Revista Anhembi*, em que descreve os nomes em destaques nas artes (p. 20): na arquitetura nomes como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Warschavchik e Korhngald; na escultura, Victor Brecheret, com destaque para seu “Monumento às Bandeiras” (1954); na pintura, Cândido Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Gobbis, Clóvis Graciano, Bruno Giorgi, Pancetti; a recente criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP, por Assis Chateaubriand, em 1947), Museu de Arte Moderna (MAM) e da Bienal Internacional de Arte de São Paulo (ambas, por Ciccillo Matarazzo, com apoio de sua esposa Yolanda Penteado – respectivamente em 1948 e 1951), o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (em 1948 e 1949, tendo apoio de Ciccillo Matarazzo na empresa de cinema), a Escola Livre de Artes Plásticas (no Hospital Psiquiátrico do Juquery, do Dr. Osório César), a Escola de Artes Dramáticas (1948, coordenada por Alfredo Mesquita), o Clube de Cinema (primeiro na Faculdade de Filosofia da USP, depois no Museu de Arte Moderna, com a presença de nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Salles, Benedito Duarte, Rubem Biáfara e muitos outros). No mesmo período, no campo da comunicação de massa, há o jornalista Assis Chateaubriand, que além do MASP, detinha o maior conglomerado de jornais, revistas e rádios do país – destacando-se veículos como a nacional revista “O Cruzeiro” e, em São Paulo, os jornais “Diário de São Paulo”, “Diário da Noite” e rádios como Difusora e Tupi, que juntas ocupavam o maior complexo radiofônico paulista: a “Cidade do Rádio”, inaugurada em 1942, no bairro do Sumaré – nela estavam os principais nomes do rádio paulistano, comandados por profissionais como Octávio Gabus Mendes e Oduvaldo Vianna, que transitavam por outros meios, como o cinema (MATTOS, 2010, p. 48-49). O conglomerado de Chateaubriand, denominado Diários Associados, foi responsável pelo novo veículo de comunicação no país, por meio da PRF-TV Tupi-Difusora, canal 3 de São Paulo, inaugurada em 1950.

Porém é necessário analisar que a televisão brasileira não surgiu apenas de atitudes e pensamentos da burguesia paulista, mas também da produção intelectual de jovens, das mais diversas classes sociais. Alves (2008) dá como exemplo o caso do primeiro cenógrafo

da TV Tupi de São Paulo, Carlos Jacchieri, “era um esquerdista, ou comunista, como ele próprio dizia, e muito artista. Estava contratado pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, no ano de 1950, como cenógrafo” (p. 48). Sobre seu ingresso na televisão, relata o profissional:

Um dia apareceu lá alguém para falar comigo. Eu tinha meu ateliê com o Bássam o Vaccarini, num prédio em frente ao Teatro Brasileiro de Comédia. Era um senhor magrinho, pequeno, chamado Cassiano Gabus Mendes. Ele disse: Sei que você tem experiência em teatro, tem experiência em cinema, é considerado promissor como artista plástico. Vamos inaugurar a televisão. Quer ser o primeiro cenógrafo de televisão da América Latina? Claro que eu respondi sim (JACCHIERI *apud* ALVES, 2008, p. 48).

Entre os pioneiros da televisão, muitos profissionais eram ligados às ideias de esquerda e ao Partido Comunista (geração que esteve presente, em sua maioria, nas primeiras duas décadas da televisão brasileira, de 1950 a 1970). É como o caso de Mário Lago, que chegou a ser perseguido pela Polícia. Alves (2008) exemplifica ao comentar sobre “Presídio de Mulheres” (1967), novela de Lago na TV Tupi: “passou no Brasil inteiro, mas depois de uma semana no ar, no Rio de Janeiro, a Polícia Federal a censurou e cortou, pois Mário Lago era comunista” (p. 366). Lebert (2009) nos conta que entre os pioneiros da televisão, que possuíam uma ligação ainda mais direta e diretiva com o novo meio, vindos do rádio, também se ligaram ao Partido Comunista, como Walter George Durst.

“Nessa época, sua inclinação pelas ideias esquerdistas o fez filiar-se ao Partido Comunista, do qual já participavam, como militantes ou simpatizantes, Oduvaldo Vianna, Túlio de Lemos e o adolescente Walter Avancini” (Lebert, 2009, p.76). Durst possuía ideias e posições firmes sobre suas convicções, como conta Lebert:

Quando Walter foi efetivado na Tupi-Difusora, com contrato assinado e salário fixo, finalmente pôde se casar. Na rádio, os colegas fizeram uma lista de casamento na qual as contribuições foram feitas em dinheiro. Mas a quantia arrecadada foi dada ao Partido Comunista, obedecendo ao desejo de Walter. Era o início da década de 50, e a televisão chegava ao Brasil. Para ele, isso significou a abertura de portas de um celeiro de ideias, e uma delas foi a criação do programa TV de Vanguarda. (LEBERT, 2009, p.28-29).

Cassiano Gabus Mendes, filho de Octávio Gabus Mendes, e principal parceiro de Walter George Durst no “TV de Vanguarda” não só possuía as influências do pai, como também acreditava que a comunicação era um espelho para difusão de conhecimento, tendo como base

textos das mais diversas culturas e ideologias, sem preconceitos. Apoiou integralmente Durst tanto nas adaptações do radiofônico “Cinema em Casa”, como posteriormente com o “TV de Vanguarda”, adaptando filmes, peças e contos de todas as origens e épocas. De Shakespeare a García Lorca, de Tennessee Williams a Fiodór Dostoiévski, de Robert Louis Stevenson a Guimarães Rosa, de Jacques Prévert a Alfred Hitchcock.

Sobre o período estudado, há grandes conflitos no campo político, culminando em 1964 com a instauração de uma ditadura civil-militar, que restringiu as liberdades democráticas, instituiu a censura aos meios de comunicação, incensou valores como o patriotismo, o combate ao comunismo que já era presente em todo o período e se intensificou ainda mais depois do golpe militar. O “TV de Vanguarda” é parte desse extenso e significativo contexto, que vai de Getúlio Vargas até o final do Governo do Marechal Humberto Castelo Branco (Caldeira, 1997).

1.3 Hora do espetáculo: a expansão teatral paulista nas décadas de 1940 e 1950

Nos anos 1940 a cidade de São Paulo possuía um grande número de grupos amadores de teatro. Porém não havia um espaço que os congregasse. Era necessária a criação de um local, com boa infraestrutura, que pudesse não apenas exibir suas peças, mas auxiliar nos estudos teatrais, permitindo também que a união de grupos se fizesse de uma forma democrática e possibilitando uma boa convivência espacialmente, apresentando textos modernos e também exclusivos (de própria autoria dos realizadores), não apenas adaptações estrangeiras ou textos brasileiros já encenados, como as comédias clássicas de Martins Penna. É nesse contexto que, dentro da burguesia paulista, surgiram nomes como Ciccillo Matarazzo e Franco Zampari, interessados especificamente na ampliação de espaços artísticos. Industriais, de origem imigrante, que fizeram fortuna no Brasil. Em 1948, Zampari inaugurou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com apoio dos grupos amadores. No mesmo ano em que Ciccillo criou o Museu de Arte Moderna. Um ano depois, 1949, Franco Zampari investiu também em cinema com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Essa ligação do TBC com a Vera Cruz mostra-se explícita nas palavras de Galvão (1981):

A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz está estreitamente vinculada ao Teatro Brasileiro de Comédia, o centro gerador de todo um movimento de renovação que marcou o teatro brasileiro a partir do final da década de 40. Interessa-nos seguir de perto as origens do TBC, não apenas pelo que elas têm de materialmente comum com as da Vera Cruz (mesmo grupo fundador, mesma estrutura empresarial, e posteriormente diretores, atores, técnicos, autores comuns), mas sobretudo para tentar compreender as ideias subjacentes a um e outro empreendimento como manifestações de uma mesma ideologia. (GALVÃO, 1981, p. 54).

Sobre a formação do TBC e sua importância na história do teatro brasileiro, Mattos (2002) e Galvão (1981) concordam em diversos pontos. Ambos traçam um paralelo sobre a formação do teatro amador em São Paulo para daí explicar a importância do TBC, assim como descrevem a história particular do próprio Franco Zampari. Mattos (2002, p.111-120), faz um resumo do que existia sobre essa arte na cidade, enfocando principalmente os grupos amadores. Há no início do século XX, a construção do Teatro Municipal, em 1911, na Praça Ramos de Azevedo, que dividia seu público com o antigo Teatro Santana (de Antônio Álvares Penteado, primeiro na região da Rua Boa Vista, sendo demolida para construção de um viaduto, transferindo em 1921, para próximo da Rua 24 de Maio), o Teatro Boa Vista (no número 30 dessa rua, pertencente à família Mesquita e ao jornal “O Estado de São Paulo”, sendo extinto em 1947), o Politeama, no Vale do Anhangabaú, o Teatro São José, no Viaduto do Chá, o Teatro Santa Helena, na Praça da Sé e o Teatro Variedades (Avenida), na Avenida São João. As companhias europeias, quando viajavam em turnê pelo mundo, davam preferência a apresentar-se na capital federal da época, o Rio de Janeiro, do que virem a São Paulo, mesmo que a cidade fosse constante na rota que faziam até Montevideo e Buenos Aires. Por outro lado, São Paulo acaba por ter um estímulo à criação de grupos populares motivados por imigrantes que trabalhavam nas indústrias e fábricas nos bairros populares. O bairro do Brás, por exemplo, tendo em sua maioria imigrantes e descendentes italianos, é um dos lugares fortes para criação de grupos de teatro amador, estreando peças no Cassino Penteado, no Salão Celso Garcia (da Associação das Classes Laboriosas), no Teatro Colombo e no Salão da Sociedade Guglielmo Oberdan. Surgiram grupos amadores da classe operária como Os Libertários, Pensamento e Ação, Germinal, entre outros. A família Valentini, também vindo da Itália, criou em 1907 (encerrando-se em 1975), Casa Teatral, para aluguel de figurinos, que foi utilizada por companhias amadoras de toda cidade e posteriormente também para os programas de teledramaturgia da televisão paulistana, como é o caso dos figurinos alugados para o “TV de Vanguarda”.

A produção das grandes companhias cariocas, como a Comédia Brasileira (a primeira companhia oficial de teatro no Brasil, criada pelo Governo Vargas) e estrangeiras ocupavam consideravelmente o Municipal, enquanto o teatro de revista dominava o São José, com autores como Danton Vampré e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (conhecido sob o pseudônimo “Juó Banannere”, humorista).

Quanto ao Teatro Municipal, ele foi ocupado diversas vezes pelos poucos grupos de teatro amador provenientes da elite paulista. Como aponta Mattos (2002, p.123-140), o Teatro Municipal era utilizado por esses grupos que ou faziam parte da Sociedade de Cultura Artística ou eram particulares, mas que promoviam recitais de poesia, música e canto. Entre as pessoas que declamavam, estava a poetista Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti, esposa de Antônio Larragoiti (dono da Sulamérica Seguros), que na inauguração da TV Tupi de São Paulo foram considerados os padrinhos da televisão no Brasil, sendo escolhidos por Assis Chateaubriand para assumir tais funções (p. 123). No Teatro Municipal foram realizadas peças como “O Contratador de Diamantes” (de Afonso Arinos), em 1919, onde se conheceram Assis Chateaubriand, Alfredo Mesquita e Yolanda Penteado (que também atuava na peça) (p.129-131). Em 1926, também no Municipal, a pedido e financiado pela sociedade benemérita Liga das Senhoras Católicas, Alfredo Mesquita dirigiu “O Sarau no Paço de São Cristóvão”, romance histórico, que contava a vida da Imperatriz Leopoldina, cujo centenário se comemorava naquele ano. Foram feitas outras peças históricas, como “A Marquesa de Santos” e “Maurício de Nassau”, promovendo muitas peças ao longo dos anos 1930. Nasceu também a SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna e o CAM – Clube dos Artistas Modernos, que também apresentou espetáculos no Municipal, que também serviu seu palco para banquetes, coquetéis e bailes de carnaval da elite paulista. Grupos cariocas, como de Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo (casal formador da Companhia Dulcina-Odilon), Jaime Costa e Procópio Ferreira apresentavam-se em São Paulo. Peças de autores nacionais, como Viriato Correia, Joracy Camargo e Raimundo Magalhães faziam parte do repertório deles, sendo boa parte delas reencenadas na televisão no programa “TV de Comédia” (1957), destinado principalmente a produção de textos nacionais, na TV Tupi, revezando-se com o “TV de Vanguarda”, aos domingos.

Quanto a Franco Zampari, Mattos (2002, p. 51-53) aponta um ponto importante na história: a amizade do italiano com Ciccillo Matarazzo, existente desde os tempos da escola secundária em Nápoles, na Itália. Lá se conheceram, em 1908 – Ciccillo, filho de Andrea Matarazzo e sobrinho do Conde Francisco Matarazzo (pioneiro da industrialização em São Paulo), nasceu no Brasil e foi para Europa estudar, com 10 anos de idade, indo depois para Bélgica, quando cursou Engenharia. Nesses dez anos em que Ciccillo esteve na Europa, até 1918 (quando regressa ao Brasil), ele teve a companhia de Zampari, que seguiu o mesmo caminho do amigo e também tornou-se engenheiro, além de apreciadores das artes. Ele e Zampari dividiam os mesmos ideais, sendo que este veio para o Brasil em 1922. O italiano

havia conhecido Débora Prado, que retornou a São Paulo, sendo herdeira de uma tradicional família paulista. A convite de Ciccillo, para se manter no país e casar com Débora, aceitou trabalhar como engenheiro numa das indústrias da família Matarazzo. Foi lá que pode fazer fortuna, além de manter-se próximo do amigo. Conforme Débora Prado Zampari, citada por Mattos (2002, p. 52-53), Franco trabalhava na Laminação Matarazzo, em São Bernardo do Campo, na região do ABC paulista (mesma cidade em que décadas depois inaugurou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no interior de uma fazenda de Ciccilo Matarazzo), só que sua riqueza se deu após ter sido contratado, em 1924, por Ciccillo para gerir a metalúrgica criada em sociedade com Giulio Pignatari, marido de sua prima Lídia Matarazzo (posteriormente a firma Pignatari & Matarazzo, que funcionava independentemente da S/A Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, passou para o comando de Ciccillo, que a transformou em Metalúrgica Matarazzo, continuando a ser gerida por Franco Zampari). Sua fortuna deu subsídio para apoiar iniciativas artísticas, em que era um entusiasta desde a Europa. Observa-se até o momento uma história de ascendência social à elite paulista que, de forma cristalizada, enaltece, de forma exagerada, a figuras dos italianos que acabaram por promover as artes em São Paulo, na criação de estabelecimentos culturais. Porém, esse discurso é de certa forma excludente, lembrando que nem todos os imigrantes italianos tiveram o mesmo destino de Zampari, nem dos Matarazzo, continuando a trabalhar como operários – o que não os limitavam de consumir cultura, organizando movimentos como o do Teatro Operário, concentrados principalmente em regiões fabris, como a Zona Leste, nas primeiras décadas do século XX, depois se reunindo para apresentações em lugares como a Associação das Classes Laboriosas, o Salão Celso Garcia e Sociedade Beneficência Guglielmo Oberdan (VARGAS, 1980, p. 16-22).

Retornando à Zampari, o empresário promoveu em sua casa apresentações artísticas, principalmente na região do seu jardim. O TBC tem seu cerne dentro dessas apresentações na residência (na rua Guadalupe, 663, Jardim Europa) de Zampari, sendo em sua maioria, amigos da alta sociedade paulista. As reuniões aconteciam sempre aos domingos, das 12 às 20 horas. O jardim foi batizado pelo próprio Zampari como “Bodega D’Arte”. Um local frequentado pelo grupo formador do futuro Teatro Brasileiro de Comédia. Conforme Ferreira (2008, p. 134), era um grupo que colocou novamente São Paulo no mapa das artes no Brasil, como participação da modernização da prática de encenação, “resultando-se de uma ideia de Décio de Almeida Prado e do apoio financeiro e administrativo do empresário Franco Zampari” (p. 134). Almeida Prado era um jovem intelectual que enxergava o teatro de uma nova forma, buscando Zampari como

patrocinador para suas ideias. Junto de Décio (e de seu Grupo Universitário de Teatro – GUT), iam até o local nomes como a atriz Madalena Nicol, Abílio Pereira de Almeida (do Grupo de Teatro Experimental), Carlos Vergueiro (futuro diretor artístico do TBC), Alfredo Mesquita (do Grupo de Teatro Experimental – GTE), Ruy Afonso, José de Barros Pinto (da Faculdade de Filosofia da USP), Paulo Galvão Coelho, Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteadó, Nino e Manoel Moraes Barros (fazendeiros e herdeiros do presidente Prudente de Moraes), o casal Marjorie Prado e Jorge da Silva Prado (neto de Antônio Prado e Veridiana Prado), o industrial Paulo Assumpção e sua mulher Sofia (Fifi) Lebre Assumpção, o casal de milionários Adolfo Rheingantz e sua mulher Majô. Pessoas que acompanharam sempre Franco Zampari, presentes também na inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia, apoiadores dele e de Ciccillo na criação da Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos, composta de duzentas figuras da alta sociedade paulista, para criação do teatro e sua manutenção.

O TBC dedicou-se à encenação de dramas contemporâneos estadunidenses, franceses e clássicos, realizados por encenadores estrangeiros, estes que atuavam também como “professores e participavam na transformação dos atores amadores em profissionais” (FERREIRA, 2008, p. 134).

A presença constante de membros do GUT e do GTE, ambos grupos de teatro amador, foi uma constante que também se estendeu, revezando-se, já no edificado Teatro Brasileiro de Comédia.

Franco Zampari, conforme Galvão (1981, p. 67-71), passou por um processo extenso até conseguir abrir o TBC, em 1948. Começou primeiro com a ideia de criar o teatro em um terreno próximo ao Jockey Club, no bairro do Morumbi, cujo investimento seria muito alto. Posteriormente negociou, por dois anos, com a Prefeitura de São Paulo para transformação dos salões do Trianon (onde no futuro foi construída a sede atual do Museu de Arte de São Paulo) no subsolo e nos jardins para ser uma “Bodega D’ Arte” externa de sua residência, mas sem sucesso. Em um terceiro momento, Zampari pensou em utilizar o Restaurante Gigetto (na época localizado em frente ao Teatro Cultura Artística, na Rua Nestor Pestana), mas não conseguiu alugá-lo. Por fim, Hélio Pereira de Queiroz, do Grupo de Teatro Estudantil, encontrou um imóvel na Rua Major Diogo, 311, um antigo laboratório, no Bexiga (bairro de Bela Vista). Inicialmente, Zampari contou com apoio, para locação do imóvel, de Ciccillo Matarazzo e de seu Museu de Arte Moderna, representado pelo arquiteto e diretor Rino Levy (conhecido por montar teatros e cinemas, entre eles, o Teatro Cultura Artística e o Cine Ipiranga). Levy reprovou o imóvel da Major Diogo e para evitar desentendimentos, Zampari achou melhor

desfazer a parceria com o MAM, principalmente para privar a amizade entre ele e Ciccillo. Em dois meses, como engenheiro, ele projetou e reformou o espaço da Major Diogo, tendo como fiador Ciccillo Matarazzo. O TBC foi inaugurado em 11 de outubro de 1948, que para sua manutenção teve o apoio também da EAD – Escola de Arte Dramática (recém-criada em maio daquele ano) que se mudou de uma ala do Externato Elvira Brandão para o segundo andar do prédio da Major Diogo. Abrigando a EAD, Franco Zampari passou a ter ali também uma presença constante de artistas, já tendo no TBC um centro de desenvolvimento teatral. O Teatro Brasileiro de Comédia abriu as portas também para as outras companhias amadoras e para artistas que transitavam por esses grupos, como é o caso de Cacilda Becker, que chegou a encenar peças do GTE, do GUT, da Companhia de Comédias de Raul Roulien e foi também radioatriz, participando de programas de radioteatro como “Tudo Azul”, “Romance Valery” e “Quo Vadis”, dirigidos por Octávio Gabus Mendes, na Rádio Difusora de São Paulo, tendo atuado ao lado de “radioatores e radioatrizes como Lia de Aguiar, Dionísio Azevedo, Janete Clair, Ivani Ribeiro, Walter Forster, Fernando Baleroni, entre outros” (MATTOS, 2002, p.55) – na época, essa proximidade com o rádio também se dava particularmente, uma vez que era casada com o radialista Tito Fleury Martins (que foi também ator do GTU, de Décio de Almeida Prado, como também integrante da Rede Ipiranga – nome na época utilizado pelas futuras “Emissoras Associadas”, incluindo as rádios Tupi e Difusora, mais 36 rádios pelo país). Cacilda fez também peças com Bibi Ferreira e quando foi criada a EAD, auxiliou o diretor Alfredo Mesquita a dar aulas de interpretação. Nydia Lícia Pencherle também integrou o TBC nesse período inaugural.

Segundo Galvão (1981), o TBC foi inaugurado com “*La Voix Humaine*”, de Cocteau, representada em francês por Henriette Morineau, e “Mulher do Próximo”, de Abílio Pereira de Almeida, pelo Grupo de Teatro Experimental, tendo Cacilda Becker no principal papel feminino” (p. 70). Mattos (2002, p. 43-45), revela que alta sociedade paulista estava ali presente, todos em traje a rigor, para prestigiar a estreia do TBC. Famílias tradicionais como Prado, Penteadó e Mesquita, como diversas categorias, a exemplo de jornalistas, intelectuais, industriais, estavam ali.

Em seu primeiro ano de atividades, de 1948 a 1949, o TBC seguia com plateias lotadas, exibindo as peças “O Baile dos Ladrões” (de Abílio Pereira de Almeida, em 1948), “À Margem da Vida” (de Tennessee Williams, em 1948), “Esquina Perigosa” (de J.B. Priestley, em 1948), “Ingenuidade” (de John van Druten, em 1949), “Pif-Paf” (de Abílio Pereira de Almeida, em 1949), “Ele, Ela e o Outro” (de Louis Verneuil, em 1949), “A Inconveniência de Ser Esposa”

(de Silveira Sampaio, em 1949), “Antes do Café” (de Eugene O’Neill, em 1949), “A Mão do Macaco” (de W.W. Jacobs, em 1949), “Dois Destinos” (de Noël Coward, em 1949), “A Noite de 16 de Janeiro” (de Ayn Rand, em 1949), “Arsênico e Alfazema” (de Joseph Kesselring, em 1949), “Nick Bar... Álcool, Brinquedos, Ambições” (de William Saroyan, em 1949, em duas temporadas), “Luz de Gás” (de Patrick Hamilton, em 1949), “Ele” (de Alfred Savoir, em 1949) e “O Mentiroso” (de Carlos Goldoni, em 1949). As peças desse período expressam, numa linguagem teatral moderna, por meio de seus enredos, não apenas valorizar novos dramaturgos, como Abilio Pereira de Almeida. Elas discutem o pensamento e principalmente os costumes da época, princípios e comportamento social. Há também, por exemplo, por trás de comédias, críticas sociais, que abrem espaço para análise do tempo ali presente. Ao prestigiar, o público permitia-se abrir à reflexão e ao debate sociocultural, podendo concordar ou não com a ideias ali expressas, mas ouvindo-as. Ideias que unem, nas entrelinhas, peças como “À Margem da Vida” (de Tennessee Williams, encenada em 1948), “Ele, Ela e o Outro” (de Louis Verneuil, em 1949), “A Inconveniência de Ser Esposa” (de Silveira Sampaio, em 1949) e “Antes do Café” (de Eugene O’Neill, em 1949). Uniam-se, por meio da arte teatral, na encenação de textos nacionais e internacionais, discussões de ideias universais e modernas. Tinha também, sempre no início da semana, o chamado “Teatro das Segundas-Feiras” (GALVÃO, 1981, p.75-76), peças encenadas apenas para os próprios artistas do TBC e das companhias parceiras, para experimentação de novos textos, formatos e possíveis inovações no palco teatral. Era um dia de descanso do grande público, mas com exposições para uma plateia exclusiva. Seguiu os moldes do “Teatro di Casa” romano, sendo aqui dirigido pelo italiano Luciano Salce, grande colaborador de Adolfo Celi.

O TBC passou a ser uma referência nacional em pouco tempo, atraindo artistas de outras capitais que queriam fazer parte do movimento paulista. Conforme Mattos (2010, p. 61), jovens atores e atrizes, em média com vinte anos, deixavam o Rio de Janeiro para ingressar na vida artística paulistana. Tecendo uma cronologia, Mattos cita nomes como a vinda de Sérgio Cardoso, em 1949; de Sérgio Britto, Jayme Barcellos, Elísio de Albuquerque, Hélio Souto e Luiz Linhar em 1950; de Vera Nunes, Maria Della Costa, Sandro Polônio, Abelardo Figueiredo e Nicette Bruno, em 1951; Beatriz Segall (vinda de Paris), um ou dois anos depois; Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Wanda Kosmo, Juiz Luiz Pinho e Sadi Cabral, em 1954; Sebastião Campos e Maria Fernanda (filha da poetisa Cecília Meirelles, casada com o diretor de teleteatros da TV Tupi, Luiz Gallon), em 1955 – como também é o caso da vinda de diretores, como o italiano Ruggero Jacobbi, em 1949, e Zbigniew Ziembinski, contratado em 1950 (com

grande atividade na companhia carioca “Os Comediantes”, que contou também com apoio de Miroel Silveira em sua criação – este que foi considerado com um dos maiores nomes na renovação do teatro brasileiro moderno). Surgem também novos nomes, como Cleide Yáconis (irmã de Cacilda Becker), Tônia Carrero (que se casou com Adolfo Celi, um dos diretores italianos trazidos por Zampari para o TBC e com grande importância na história desse teatro, sendo seu primeiro diretor artístico) e Paulo Autran, que se destacaram com “Um Deus Dormiu Lá em Casa” (de Guilherme Figueiredo, em 1949).

O crescimento do cinema paulista, com seus vários estúdios, e a ampliação do teatro em São Paulo, colaboraram na origem da televisão. Um exemplo está em Ruggero Jacobbi, que esteve presente no início da TV Tupi, dirigindo teleteatros do Grande Teatro das Segundas-Feiras (futuro Grande Teatro Tupi), mas que posteriormente, dirigindo artisticamente a TV Paulista levou diversos artistas do teatro para emissora, tendo antes se envolvido também em uma pequena produtora de espetáculos, em 1951, a SPT – Sociedade Paulista de Teatro, criada por Madalena Nicol, patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura. Jacobbi também criou a Companhia Cinematográfica Maristela, em 1950, tendo como um de suas principais estrelas, Vera Nunes (que em 1952, protagonizou a telenovela “Helena”, na TV Paulista, canal 5 de São Paulo). Na formação da Maristela também estavam os irmãos Mario Civelli e Carla Civelli – ele depois criou sua Multifilmes, enquanto ela passou a transitar também pelo cinema (também na Vera Cruz), teatro e a televisão, muitas vezes ao lado de Jacobbi. Carla Civelli esteve nas TVs Tupi (São Paulo e Rio de Janeiro), TV Paulista e TV Rio, depois dedicando-se à dublagem – foi uma das primeiras mulheres a dirigir teleteatros.

No panorama do teatro em São Paulo, havia também, desde novembro de 1949, o grupo que nasceu como Sociedade de Amadores do Teatro de Arte para Crianças, logo denominado TESP – Teatro Escola de São Paulo, que inicialmente teve o apoio do diretor Ruggero Jacobi, sendo coordenado pelo médico psiquiatra Júlio Gouveia e sua esposa Tatiana Belinky (MATTOS, 2010, p.220-221). Especializaram-se na produção de peças voltadas ao público infanto-juvenil (também tendo a atuação de atores mirins), sendo que logo se apresentaram também em rádio e televisão – tendo entre seus sucessos programas como “Teatro da Juventude” (inicialmente sob o nome de “Era Uma Vez...”, 1952), “Fábulas Animadas” (1952, onde Tatiana Belinky e Júlio Gouveia encenaram fábulas clássicas, como “A raposa e as uvas”, original do grego Esopo, reescrita por Jean de La Fontaine, no livro “Fábulas Escolhidas”, em 1668) e “Sítio do Pica-pau Amarelo” (1952), na TV Tupi de São Paulo, todos a partir de 1952 (anteriormente, a TESP fez na TV Tupi a apresentação de “Os Três Ursos” (adaptação do conto

“Cachinhos Dourados e os Três Ursos”, de Robert Southey, de 1837), no natal de 1951, e, na TV Paulista, no primeiro bimestre de 1952 a adaptação do livro “Reinações de Narizinho”, de 1931, e de seus contos “A Pílula Falante” e “O Casamento de Emília”, na fase experimental do canal 5 de São Paulo). Tendo passado por diversos teatros e instituições, o TESP recebeu um grande apoio quando passou a contar com o apoio dos grupos amadores do SESC – Serviço Social do Comércio, contando com novos artistas, entre eles, aquela que se tornou a principal estrela do TESP, Lúcia Lambertini.

O elenco do TBC, do GUT, do GTE, do TESP, do Teatro Experimental do Negro, da SPT e de vários outros grupos amadores contribuíram também para formação da teledramaturgia na PRF-3 TV Tupi-Difusora, desde sua inauguração, congregando-se lentamente com os profissionais vindos das emissoras de rádio, alguns desses transitando também pelo cinema (principalmente por meio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Cinematográfica Maristela e pelos Estúdios Cinematográficos Tupi) além dos ainda pouquíssimos profissionais que já se formavam na televisão. Na televisão, o mesmo também se refletiu na formação dos elencos como a das pioneiras TVs Tupi (Rio de Janeiro), Paulista, Record e Excelsior. Vale ressaltar que profissionais que integravam tais grupos não pertenciam obrigatoriamente à elite, possuindo níveis heterogêneos de formação intelectual.

Conforme Brandão (2004), o teatro não se restringia apenas à burguesia, tendo também forte apelo popular, com a presença constante do público, que frequentava, prestigiava e experimentava junto das companhias teatrais novas opções de textos, no chamado “teatro moderno” (p. 249). No mesmo contexto, novas companhias surgiram, espelhadas no exemplo do TBC, com profissionais das mais diversas classes sociais, como o Teatro Popular de Arte, futura Companhia Maria Della Costa (p. 265-268).

Nesse período, a presença de Franco Zampari é notada em todo processo iniciado com a criação do TBC, como da expansão da classe artística em São Paulo, como agora também pelo progresso do cinema paulista, ao criar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Porém, é necessário que tenhamos um olhar crítico sobre sua figura, como de todos que com ele formava a elite que estava preocupada com o crescimento dessa classe artística. Com distanciamento observa-se também que, além de progredir, nos bastidores via-se a presença de profissionais que não pertenciam à elite, mas que frequentavam e trabalhavam em estabelecimentos como o TBC e a Vera Cruz, cuja informação intelectual estava longe de formação ou criação no exterior, como formação superior de ensino. Nem tudo era perfeito também na elite, preocupada também em utilizar a cultura também para negociações comerciais que, muitas vezes,

percebem-se que acontece com má gestão e administração, o que em breve será abordado sobre o caso da Companhia Vera Cruz.

1.4 Cinema: a sétima arte, primeira de muitos

O cinema brasileiro, realizado em São Paulo, que se encontra após a II Guerra Mundial, era modesto, conforme Galvão (1981), que descreve seu definhamento a partir dos anos 1930, o que estagnou uma produção vital de filmes na década anterior – como era o caso da Visual Film, de 1924, de Adalberto de Almada Fagundes, “uma verdadeira ‘fábrica de filmes’, com estúdio, maquinário adequado, técnicos competentes e grandes capitais” (p. 26). O Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e seus escritórios regionais, absorveram ou aniquilaram seus concorrentes, dando fim às antigas firmas produtoras de cinema (p. 9). A propaganda política passou a ser a cerne desse cinema corrente, ditado pelos sobreviventes “cavadores”¹. Galvão ainda lembra casos de um cinema sobrevivente: Benedito Duarte filmando documentários científicos, alguns veteranos dos cinemas paulista e carioca tentando produzir longas-metragens (como Gilberto Rossi, Oduvaldo Vianna, José Medina e Vittorio Capellaro), a Companhia Americana de Filmes buscando manter-se a duras penas, alguns críticos como Lima Barreto (que tentava produzir filmes sem tornar-se um “cavador”) e o italiano Mario Civelli – dito por ela como uma “versão moderna e sofisticada dos nossos velhos cavadores italianos” (p. 10), que em 1949 lançou “Luar do Sertão”. Relata que a maioria dos filmes eram documentários e jornais cinematográficos, tendo poucos curtas-metragens (comédias rápidas e números musicais) e meia dúzia de filmes produzidos em 15 anos: “temos um filme de 1935, outro em 1939, mais outro em 43 e outro ainda em 46” (GALVÃO, 1981, p. 10), que relata sem expressão, até mesmo para crítica.

Em âmbito nacional a predominância era o cinema carioca, com a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, e a Atlântida, Oscarito, Grande Otelo e Mesquitinha: a chanchada (lembrando-se que o cinema nacional possuía o apoio do decreto-lei nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que obrigava as salas de cinema a exibirem três filmes nacionais por ano, como incentivo à produção brasileira, no seu artigo 25). Em São Paulo a predominância era a exibição de filmes americanos, principalmente durante a II Guerra Mundial, além do crescimento dos cineclubes, que num primeiro momento dedicavam-se apenas a discutir os filmes estrangeiros. Um fato,

¹ O termo “cavador” foi criado nos anos 1920 para designar cineastas e cinegrafistas que faziam filmes sob encomenda.

porém, faz com que o cenário do cinema paulista se modifique: a chegada de Alberto Cavalcanti, em 1949, contratado por Franco Zampari, que com o apoio de Ciccillo Matarazzo iniciou a construção de sua companhia cinematográfica, em São Bernardo do Campo. A vinda de Cavalcanti teve grande repercussão, como conta Galvão:

Em novembro de 1949, os jornais paulistas anunciam em grandes manchetes a contratação de Alberto Cavalcanti – o grande Cavalcanti da *Avant Garde* francesa e do Documentarismo inglês, o homem que provara no estrangeiro que os brasileiros também são capazes de fazer cinema – para dirigir a recém-fundada Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Iniciava-se uma nova era para o cinema paulista (GALVÃO, 1981, p. 10).

O surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz era também um reflexo daquilo que já se espelhava sobre o desenvolvimento da cultura paulista em relação à carioca: enquanto na então capital federal o poder público financiava as ações culturais, em São Paulo dava-se por meio de iniciativas privadas (Galvão, 1981, p. 12).

A Vera Cruz constitui-se como a mais estruturada das companhias cinematográficas paulistas e uma das melhores do Brasil, com uma ampla estrutura em São Bernardo do Campo, em terreno que pertencia à Ciccillo Matarazzo – no entanto, sem que os grandes capitalistas se informassem devidamente sobre as condições de distribuição e exibição do cinema brasileiro naquele período, tendo apenas a obrigatoriedade de três filmes nacionais em exibição por ano, conforme já citado, sobre o decreto-lei 20.493 (1946). Alberto Cavalcanti trouxe com eles profissionais estrangeiros, alguns técnicos com passagens por Hollywood. Cavalcanti queria impulsionar a produção da Companhia Vera Cruz pensando que no futuro esse esteio inicial pudesse gerar novos profissionais brasileiros. Em Galvão (1981, p. 109), Cavalcanti relembra alguns nomes com quem trabalhou na Vera Cruz, de atores, diretores e técnicos. Estrangeiros como Henry Chick Fowle (chefe-iluminador), Bob Huke (operador), Oswald Haffenrichter (chefe-editor), John Waterhouse (documentarista e editor), Jerry Flechter (maquilador), Jacques Dezelsins (operador), Rex Endsleigh (montador), Eric Rasmussen (engenheiro-chefe de som) e Michael Stoll (operador de microfone). Na parte artística, de brasileiros, nomes como Lima Barreto, Carlos Thiré, Agostinho Pereira, Salvador Daki, Nelson S. Rodrigues, Oswaldo Sampaio, Inezita Barroso, Tônia Carrero, Eliane Lage, Mariza Prado, Anselmo Duarte, Mário Sérgio e Alberto Ruschel. Outro nome de destaque na história da Vera Cruz foi o comediante Amácio Mazzaropi, que estreou em “Sai da Frente” (1952, com direção de Abílio Pereira de

Almeida), após ter passado pelo rádio e pela nascente TV Tupi, com seu programa “Rancho Alegre”. Seus filmes geraram grande bilheteria para Vera Cruz, como “Nadando em Dinheiro” (1952, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré) e “Candinho” (1954, dirigido também por Abílio Pereira de Almeida). Quando Mazzaropi saiu definitivamente da Vera Cruz, a companhia sentiu os efeitos negativos do término da parceira, principalmente porque a bilheteria migrou para novas produções do comediante, em outras companhias. Mazzaropi percebeu a crise e o processo de falência da Vera Cruz. Nesse período produziu “A Carrocinha” (Fama Filmes e Produções Jaime Prades, com direção de Agostinho Martins Pereira, em 1955), “O Gato de Madame” (Brasil Filmes, nova designação da Vera Cruz, sendo do mesmo diretor, em 1956), “O Fuzileiro do Amor” e “O Noivo da Girafa” (Cinelândia Filmes, respectivamente, dirigidos por Eurides Ramos, em 1956, e Victor Lima, em 1957) e “Chico Fumaça” (Cinedistri, dirigido por Victor Lima, em 1958), os três últimos no Rio de Janeiro.

Do ponto de vista das relações intermediárias, a ligação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) com a Companhia Vera Cruz tinha também pontos negativos. Alberto Cavalcanti alega que o atraso nas filmagens de “Caiçara”, em 1950, ocorreu por conta de Adolfo Celi ter se ausentado da direção do filme para dirigir a peça “Entre Quatro Paredes”, no TBC – a produção estreou apenas nos cinemas um ano depois (GALVÃO, 1981, p. 98). Eram queixas constantes, uma vez que a lógica do palco não era a mesma da utilizada em um *set* de cinema, criando divergências de opinião entre os profissionais das duas artes. Outros problemas, administrativos e financeiros, levaram a Vera Cruz, a diminuir consideravelmente o número de produções, uma vez que seus custos eram altos e a exibição obrigatória não dava conta de pagá-los. Ao todo foram produzidos pela companhia mais de 40 produções e coproduções, entre curtas, médias e longas-metragens, sendo alguns de reconhecido internacional, como os curtas-metragens “Painel” e “Santuário”, ambos de 1950, e o longa-metragem “O Cangaceiro” (1953), todos dirigidos por Lima Barreto e premiados pelo Festival de Cannes, além de ter sido distribuído para mais de 80 países. “Angela” (de 1951, dirigido por Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne), “Terra é Sempre Terra” (1951, dirigido por Tom Payne), “Sai da Frente” (1951, dirigido por Abílio Pereira de Almeida), “Tico-Tico no Fubá” (1952, dirigido por Adolfo Celi), “Apassionata” (1952, dirigido por Fernando de Barros), “Sinhá Moça” (1953, dirigido por Tom Payne), “Floradas na Serra” (1954, dirigido por Luciano Salce), “Candinho” (1954, dirigido por Abílio Pereira de Almeida) e muitos outros filmes produzidos pela Companhia Vera Cruz fizeram com o público paulista lotasse os cinemas, o que no entanto não foi suficiente para pagar os altos investimentos atrelados à contratação exclusiva de atores, produções sofisticadas

e de grande duração, como gastos para construção dos estúdios (momento em que, com o neorealismo, o cinema saía para rua, utilizando-se de locações externas). Próxima de uma possível falência, em 1954, suas ações foram entregues ao Banco do Estado de São Paulo, mantendo uma pequena produção de filmes, apoiada na Brasil Filmes (nova designação da Vera Cruz) – período em que se aproxima dos profissionais da TV Tupi, em produções como “O Sobrado” (1956), dirigida por Cassiano Gabus Mendes e Walter George Durst, e “Paixão de Gaúcho” (1957), dirigido apenas por Durst. Já nos anos 1960, seus estúdios foram alugados para TV Excelsior, que realizou novelas no local (entre elas a longeva “Redenção”, de 1966 a 1968). Os irmãos William e Walter Hugo Khouri adquirem, em 1962, o patrimônio e a marca da Vera Cruz, realizando nos estúdios filmes como “Noite Vazia” (1969) e “O Corpo Ardente” (1966). Já não fazendo mais parte da empresa, Franco Zampari faleceu em 1966.

Ainda sobre a Vera Cruz, para exemplificar possíveis ligações entre as mídias e o carisma do cinema, há uma curiosidade. Xavier e Sacchi (2000, p. 196), contam que a TV Paulista, canal 5 de São Paulo, promoveu a primeira maratona beneficente da TV brasileira. Sob a coordenação do jornalista Roberto Côrte-Real a emissora permaneceu 24 horas no ar para arrecadar fundos para finalização do filme “Floradas na Serra”, de Luciano Salce. Isso aconteceu em 1954, sendo que ao vivo “os astros Cacilda Becker e Jardel Filho agradeceram” (p. 196) ao público pela arrecadação. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz conseguiu finalizar o filme, que estreou naquele mesmo ano. Além da Vera Cruz também surgiram outros estúdios em São Paulo, como Cinematográfica Maristela, em 1950, a Kinofilmes, em 1952 (com Alberto Cavalcanti na direção-geral), e a Multifilmes, também em 1952. Mais modestos, vão formar uma geração de profissionais e técnicos que também migraram, em parte, para as emissoras de televisão.

1.4.1 Dos cineclubes à televisão

O cinema foi também considerado uma razão para criação de pontos de encontro de exibição e debates, os “cineclubes”. Neles se reuniam, não apenas em São Paulo, personalidades de todas as áreas, como amantes do cinema que ingressavam a pouco na cultura. No Rio de Janeiro houve, por exemplo, o pioneiro Chaplin Club (1929-1931), que possuiu um jornal voltado à crítica cinematográfica, “O Fan”.

Galvão (1981, p. 26-51), traça um histórico desse período. Refere-se aos anos 1920 e 1930, dizendo que o cinema paulista contou com o apoio inicial dos intelectuais especializados no assunto, na cidade como Guilherme de Almeida, Canuto Mendes de Almeida, Plínio de

Castro Ferraz, Mário de Andrade e Octávio Gabus Mendes. Conta que Francisco Matarazzo (tio de Ciccillo) também impulsionou a cultura cinematográfica importando e distribuindo filmes por dez anos, como auxiliando no financiamento de produções. Para o público, como principalmente para os críticos e realizadores, o cinema brasileiro era enxergado como uma “flor exótica” (p. 27). Galvão (1981) conta:

Depois dos anos 20, o interesse intelectual por cinema em São Paulo, só ressurgiu com o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, criado por Paulo Emílio Salles Gomes e um grupo de amigos, no início da década de 40. “Éramos Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Ruy Coelho, Cícero Cristiano de Souza, Lourival Gomes Machado e eu” – conta Paulo Emílio. “Que eu saiba, entre nós e a geração [anos 1920] de Canuto não houve ninguém que se interessasse por cinema em São Paulo. O primeiro intelectual paulista a se preocupar com cinema fui eu, e àquela altura dificilmente qualquer de nós poderia ser considerado um intelectual; éramos apenas jovens estudantes” (GALVÃO, 1981, p. 27).

Paulo Emílio, pouco antes da II Guerra Mundial, ficou fascinado por cinema quando esteve pela Europa. Em 1935 fundou com Décio de Almeida Prado (que logo se destacaria também no Grupo Universitário de Teatro – GUT) a Revista “Movimento”. Nela debatiam outros assuntos com outros profissionais ligados ao campo artístico, de poesia, teatro à música e folclore, exceto cinema, cuja referência era pouca. A mudança, após a viagem de Paulo Emílio à Europa, se deu através da criação da revista “Clima”, em maio de 1941, com uma área destinada à crítica de filmes (mesma época em que o poeta Vinicius de Moraes, no Rio de Janeiro, passou a falar sobre o assunto no jornal “A Manhã”). A “Clima” cresceu e impulsionou a criação do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, também em 1941, aumentando o interesse geral sobre o assunto. “O Clube propunha-se a estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações” (CLIMA, 1941, p. 154). Exibiam filmes de todo tipo, em sua grande maioria internacionais, como os de Fritz Lang, Raquel Meller, Ivan Mojskine, *O Gabinete do Dr. Calligari*. Depois das projeções havia debate sobre os filmes, a estética cinematográfica, travando um debate entre alunos e professores da Faculdade de Filosofia. Galvão (1981, p. 28), analisando o depoimento de Paulo Emílio, que era praticamente nula a participação de antigos cineastas paulistas nos eventos do Clube de Cinema, como Medina ou Rossi. A pesquisadora trata do assunto como uma visão de ruptura entre a primeira fase do cinema paulista e a próxima, que conduziria à Vera Cruz e posteriormente ao Cinema Novo (p. 28).

Galvão (1981, p. 29) conta ainda de que existia uma forte resistência dos intelectuais e dos críticos sobre debater a produção nacional de cinema. As discussões giravam em torno,

principalmente do cinema internacional e predominantemente o europeu, enaltecendo o estudo da estética e da linguagem audiovisual. Um dos assuntos mais abordados pelos cineclubes, no início dos anos 1940, era o debate entre o Cinema Mudo e o Cinema Falado. Questão que envolveu cineclubes de todo país. No Rio de Janeiro a polêmica envolveu intelectuais como Vinicius de Moraes, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Afonso Arinos, Otávio de Faria, Humberto Mauro e um grande número de cinéfilos, motivados também pela presença do cineasta Orson Welles e Madame Falconetti, que visitavam o Brasil e que levantaram a questão, em 1941. Welles é ovacionado pelo público, com homenagens ao cineasta, e premiação à *Cidadão Kane* na Escola Nacional de Belas-Artes, durante a mesma viagem. Orson Welles defende o cinema falado. A passagem de Welles pelo Rio de Janeiro e tais discussões, acabam tendo repercussão também em São Paulo, principalmente no Clube de Cinema. Uma corrente de novos debates eclodiu, inclusive sobre diferenças estéticas entre cineastas internacionais, como o início, ainda modesto, do debate sobre produções nacionais. O interesse pelo cinema também. Aos poucos o cinema passou a ser mais respeitado por todos. O Clube de Cinema cada vez mais divulgado e reconhecido, chamou a atenção das autoridades do Governo Vargas. Conforme Paulo Emílio, a Censura Federal resolveu extingui-lo, em 1942, por meio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Disse ele: “Houve ainda algumas sessões em minha casa e acabou tudo” (GALVÃO, 1981, p. 33). Seu fechamento se deu, pois não podia haver lugares de reunião de várias pessoas, levantando a suspeita de reuniões de cunho político (Paulo Emílio, por exemplo, tinha sido anarquista e foi preso em 1935). Com a volta da democracia, o segundo Clube de Cinema surgiu apenas em 1946, com sessões cinematográficas na sala de projeções do Serviço Cultural do Consulado Americano, tendo em sua formação nomes como Benedito Duarte, Lourival Gomes Machado, Almeida Salles, Múcio Porfírio Ferreira, Rubem Biáfara e outros jovens. Depois as sessões passam a acontecer na Biblioteca Municipal, posteriormente numa outra sala conseguida pelo Departamento Estadual de Informações, que depois revoga o apoio e os encontros passam a ser no salão do Clube Esotérico da Comunhão do Pensamento. Caio Scheiby, do jornal “O Estado de São Paulo”, ingressou também no grupo e passou a publicar matérias com a programação do Clube de Cinema, a partir de 1947. Aos poucos a notoriedade da instituição cresce, sendo que, no mesmo ano, Paulo Emílio vai representá-la no Congresso Internacional de Cineclubes, em Cannes, filiando o Clube de Cinema à Federação Internacional de Clubes de Cinema (SOUZA, 2002). Daí para frente, o clube deslança ainda mais, tendo apoio de Ciccillo Matarazzo, que doa projetores novos para a entidade, conseguindo que o Clube Pinheiros permita o uso de uma de suas salas para sede do

Clube de Cinema. Ciccillo então convida, em 1948, a diretoria da entidade para fazer compor o departamento de cinema do Museu de Arte Moderna, que logo seria aberto no prédio dos Diários Associados, o Edifício Guilherme Guinle, na Rua 7 de Abril, 230, imóvel em que no mesmo 2º andar havia sido fundado e funcionava desde 1947, o Museu de Arte de São Paulo, de Assis Chateaubriand (apoiado por Pietro Maria Bardi, seu diretor e crítico de arte, e de sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi). O Museu de Arte Moderna, surgiu após a visita de Nelson Rockefeller ao Brasil, ligado ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA – *Museum of Modern Art*). Rockefeller, em conferência na Biblioteca Municipal em São Paulo, em 1948, propôs a criação de uma Fundação com a finalidade de criar tal museu no Brasil. Para sua criação foi montada uma comissão, encabeçada por Almeida Salles, Nonê de Andrade, Carlos Pinto Alves e Luís Coelho. Matarazzo se entusiasmou com o projeto um ano depois: “Inaugurado no dia 08 de março de 1949, o Museu de Arte Moderna logo em seguida daria início às suas sessões cinematográficas, a cargo do Clube de Cinema de São Paulo. A pequena filмотeca organizada por Paulo Emílio é incorporada ao Museu” (GALVÃO, 1981, p. 27). Até 1956, a Filмотeca funciona dentro do Museu de Arte Moderna, quando se desliga dele para criação oficial da hoje Cinemateca Brasileira.

Almeida Salles, um dos fundadores do Clube de Cinema, conta que existia um movimento intenso pela cultura, em São Paulo:

Um novo teatro, o Brasileiro de Comédia; dois novos museus, o nosso e o de Chateaubriand, que já havia sido inaugurado; perspectivas de realização de cursos, concertos, conferências, exposições, sessões de cinema, discussões sobre os mais diferentes temas (SALLES *apud* GALVÃO, 1981, p. 35).

Participavam das reuniões, artistas e intelectuais que nem sempre estavam diretamente ligados ao Museu. Salles (GALVÃO, 1981, p. 35) recorda-se da presença de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade, em encontros promovidos ainda no laboratório da Rua Major Diogo que em breve abrigaria o Teatro Brasileiro de Comédia, sendo que no chão do espaço estavam os riscos que demarcavam as paredes que logo seriam levantadas dentro do espaço teatral. Dessas reuniões, completa Almeida Salles: “Eram arquitetos, artistas, plásticos, musicistas, críticos, jovens intelectuais cheios de ideia... todo o grupo fundador do Museu de Arte Moderna” (p. 35).

No MASP (Museu de Arte Moderna), antes mesmo da inauguração do MAM no prédio dos Diários Associados, também se pensou em cinema. Em 1948, o Museu de Arte de São

Paulo organizou o Centro de Estudos Cinematográficos. Um ano depois, por iniciativa de Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz, foi promovido um Seminário de Cinema, “primeiro curso regular de técnica e estética cinematográfica criada no Brasil” (GALVÃO, 1981, p. 38). Foi para esse curso que Almeida Salles sugeriu a Pietro Maria Bardi convidar Alberto Cavalcanti para participar de uma série de conferências. Já se arquitetava, entre Matarazzo, Zampari e um grupo de pessoas ligadas ao TBC e ao Museu de Arte Moderna, a criação de uma companhia de cinema. Foi então, em 03 de novembro de 1949, no saguão do MAM, em meio a um coquetel com artistas e intelectuais, como também burgueses paulistas, que foi assinada a ata de constituição da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com Alberto Cavalcanti coordenando sua produção (p. 38). Passou-se então a também ter como objetivo da Vera Cruz mudar a consciência de que cinema brasileiro era apenas o que se produzia no Rio de Janeiro (p. 41). Isso devido à inexpressiva produção cinematográfica paulista.

Em 1949, ano de nascimento da Companhia Vera Cruz, foram produzidos por outras companhias apenas dois longas, cujas estreias se deram no mesmo ano: “Luar do Sertão” (dirigido por Mário Civelli e Tito Battini) e “Quase no Céu” (dirigido por Oduvaldo Vianna). Sobre esse último, há por trás uma outra companhia cinematográfica, de duração efêmera (dois anos), mas que por seu contexto possui um significado histórico em relação a origem da televisão no Brasil: os Estúdios Cinematográficos Tupi, pertencente ao jornalista Assis Chateaubriand. Conforme Castro (2000, p.28-31), Chatô era avesso a cinema, porém, após assistir um filme teve a ideia de criar produções promocionais relacionadas aos Diários Associados, seu conglomerado. Autorizou então que os artistas das rádios Tupi e Difusora, que trabalhavam na Cidade do Rádio, participassem dos pequenos filmes que ele pretendia criar em sua companhia de cinema. Os Estúdios Cinematográficos Tupi surgiram antes da Vera Cruz, no ano de 1948, tendo em sua direção um dos principais diretores de rádio de seu grupo: Oduvaldo Vianna, que já tinha experiência em cinema, tendo produzido, entre outros filmes, “Bonequinha de Seda”, sucesso com Gilda de Abreu. Em Castro (2002, p. 28), Luiz Gallon, um dos pioneiros da televisão, conta que a nova empresa de Chateaubriand tinha como objetivo difundir os Diários Associados pelo interior e vender assinaturas de jornais, como o “Diário de São Paulo”, para o interior de São Paulo e Minas Gerais (dentro do plano de venda promocional), utilizando com instrumento a difusão de imagens dos artistas das rádios Tupi e Difusora, cujos radioteatros faziam muito sucesso em todo Estado, mas o público tinha curiosidade de conhecer o elenco além das vozes, já conhecidas. Além da exibição dos filmes, os artistas de rádio faziam shows ao vivo (quadros humorísticos, números musicais, esquetes

de radioteatro e brincadeiras de auditório), promovendo as assinaturas dos jornais. Toda essa ação promocional – com essa excursão de artistas e a exibição dos pequenos clipes (antes dos filmes principais, nos cinemas) – era chamada de “Brigadas da Alegria”. O primeiro desses clipes em curta-metragem foi “Chuva de Estrelas” (1948), seguido de vários outros, que o público acabou por associá-los ao mesmo nome que o primeiro (Castro, 2000, p. 29). Apareceram em “Chuva de Estrelas”, pela primeira vez, o rosto de nomes que se tornariam presença constante na televisão: Lia de Aguiar, Hebe Camargo, Vida Alves, Lolita Rodrigues, Wilma Bentivegna, Pagano Sobrinho, Túlio de Lemos e Walter George Durst. Após ser inaugurada a televisão, em 1950, esse curta-metragem em 16 milímetros foi exibido, mais de uma vez, durante a programação da TV Tupi. Sobre “Chuva de Estrelas”, fala Mattos:

Pela primeira vez os artistas do rádio puderam executar um trabalho diante das lentes de uma câmera, não câmera de TV, mas de cinema (...) “Chuva de Estrelas”, filme documentário em 16 mm que mostrava como era a vida da Cidade do Rádio, os artistas atuando em programas de radioteatro e radionovelas, ensaiando e lendo *scripts* diante dos microfones, os locutores apresentando, à noite, o famoso “Grande Jornal Falado Tupi” e, pela manhã, o “Matutino Tupi” (...) apareciam também imagens das rotativas do “Diário de São Paulo” e alguns musicais do tipo dos atuais *videoclipes* (MATTOS, 2010, p. 52).

Em relação às demais produções, todas foram filmadas naquele mesmo período, pelas ruas do Sumaré, próximas da Cidade do Rádio, como “Casa Portuguesa”, com a cantora lusitana Arminda Falcão; “Marina, Morena”, com a atriz Lia de Aguiar cantando; e “Escandalosa”, com Helenita Sanches, outro grande nome do elenco radiofônico (p. 31). O diretor Walter George Durst relembra:

Um belo dia, de repente, ficamos sabendo que o Chateaubriand estava pensando em trazer a televisão para o Brasil. Aí há uma coisa engraçada. Talvez ele, num momento da vida, tenha pensado em fazer cinema. Devia ter pensado: “O que seria melhor, cinema ou televisão?!” (DURST, 1976 *apud* CASTRO, 2000, p. 30).

No mesmo ano, de 1949, foi produzido o único longa-metragem dos Estúdios Cinematográficos Tupi: “Quase no Céu”. Conforme Gianfrancesco e Neiva (2007), o filme tratava-se de “uma história genuinamente brasileira, teve direção de Oduvaldo Vianna e elenco quase que inteiramente composto por astros e estrelas das Rádios Associadas de São Paulo” (p. 19). E completa: “Na verdade, o filme se traduziu num verdadeiro laboratório para estes profissionais que, mais tarde, teriam que lidar com a televisão” (p. 19). Estavam no elenco

nomes como Lia de Aguiar, Paulo de Alencar, Lolita Rodrigues, Dionísio Azevedo, Vida Alves, Norah Fontes, César Monteclaro, Erlon Chaves e Walter Avancini (ainda crianças), Homero Silva, Heitor de Andrade, Lima Duarte, Flora Geny, Maria Vidal, Ayres Campos, Carmem Silva, Antonio de Santi, Natália Kurkjian (ainda bebê, acompanhada do pai Jorge Kurkjian, cinegrafista do filme), Américo Taricano, Júlio Nagib, Macedo Neto, João Monteiro, Augusto Machado de Campos, Manuel Inocêncio, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Alfredo Nagib, Anselmo Oliveira, Barreto Machado, Dermival Costa Lima, José Júlio Spiewak, Macedo Costa, Arminda Falcão, Osny Silva, Arnaldo Pescuma, Antonio Rago, Nelson Novaes, as irmãs Stella Camargo e Hebe Camargo (que faziam sucesso, na época, como a dupla caipira Rosalinda e Florisbela) e o Ballet Marília Franco – o radialista Ribeiro Filho foi convocado para o filme, porém não gostou de vê-lo filmado (achando-se “horroroso”), sendo escolhido às pressas um substituto: o publicitário João Carrillo, que acompanhava as filmagens em Campos do Jordão, virando espontaneamente o preferido das fãs (CASTRO, 2000, p. 31). Diferentemente dos demais filmes de curta-metragem produzidos pelos Estúdios Cinematográficos Tupi, “Quase no Céu” era uma história de ficção, de aventura, entrelaçado com números musicais. Uma aventura que se dá o início a partir da festa de casamento de dois casais, interpretados por Paulo de Alencar e Lia de Aguiar, como de Homero Silva e Vida Alves. Além de São Paulo, filmaram também em Guarujá, no mês de junho de 1948. O filme foi lançado simultaneamente em doze salas de cinema de São Paulo, em 25 de maio de 1949. Se preparando Oduvaldo Vianna para produção do segundo filme da companhia: “O Homem e a Terra”, com Luiz Del Fuego (A CENA MUDA, 1949, p. 23), que acabou por não ser rodado, com a extinção da empresa cinematográfica, após a chegada da TV de Chateaubriand. Conforme Simões (1986, p. 18), os Estúdios Cinematográficos Tupi “na verdade, tratava-se de um exercício de aquecimento, enquanto Chateaubriand desenvolvia as preliminares de seu projeto mais ambicioso e ousado”. Sobre a repercussão de “Quase no Céu” é relatada por Walter Avancini, em depoimento à Pró-TV:

O Oduvaldo achou que utilizar o elenco de artistas do rádio num filme poderia dar um bom resultado em termos de interesse do público. E ele estava certo, porque os cinemas que exibiram o filme “Quase no Céu” tiveram suas portas arrebatadas, tamanhos eram o volume e a ansiedade do público que queria ver no cinema os mais famosos radioatores daquele momento. (AVANCINI, 1998 *apud* MATTOS, 2010, p. 53).

No ano de 1949 surgiu também a Companhia Cinematográfica Maristela, “também ligada ao pessoal de teatro, possuía estúdios no bairro paulista do Jaçanã e já produzia seus primeiros filmes, entre eles, ‘O Comprador de Fazendas’ [1951, dirigida por Alberto Peiralisi], baseado em conto de Monteiro Lobato” (MATTOS, 2010, p. 60). A empresa foi criada Mario Audrá Junior, o “Marinho”, com objetivo de dedicar-se à industrialização de filmes nacionais baseados na estética do cinema neorrealista italiano. Ao lado de Ruggero Jacobbi, Mario Civelli, Carla Civelli e Gino de Sanctis produz vários filmes, como “Suzana e o Presidente” (1951, dirigido por Ruggero Jacobbi), com Vera Nunes e Orlando Villar; “Presença de Anita” (1951, dirigido por Jacobbi), também com Vera Nunes; “Meu Destino é Pecar” (1952, dirigido por Manuel Pellufo, Marcos Margulés e Rosa Goldenberg, na primeira adaptação de texto de Nelson Rodrigues para o cinema); “Mãos Sangrentas” (1954, dirigido por Carlos Augusto Christensen), com Tônia Carrero e Arturo Cordova; “Pensão de Dona Stela” (1956, dirigido por Ferenc Feket e Alfredo Palácios), com Adoniran Barbosa; “Carnaval em Lá Maior” (1955, com produção de Alfredo Palácios, direção de Adhemar Gonzaga - fundador da Cinédia, no Rio de Janeiro, que também escreveu o roteiro, ao lado de Miroel Silveira e Oswaldo Molles). Nomes como os palhaços Arrelia e Pimentinha, o esportista Leônidas da Silva, os radialistas Randal Juliano, Sandra Amaral, Durval de Souza, Blota Júnior, os atores Renata Fronzi, Otelo Zeloni, Walter D’Ávila, Odete Lara, Procópio Ferreira e Adoniran Barbosa também fizeram parte do elenco da Companhia Cinematográfica Maristela, que pelo elenco percebe-se que teve ligação também com os profissionais do rádio, assim como dos de emissoras de TV (no caso, da Record, canal 7).

Nos bastidores, jovens nomes transitavam pelas mídias. Se tinha, por exemplo, Walter George Durst, que junto de Cassiano Gabus Mendes, àquela época adaptava para o rádio, no “Cinema em Casa” clássicos do cinema, iniciativa que ele começou muito antes acompanhando o pai de Cassiano, Octávio Gabus Mendes (falecido em 1946) – Durst mais tarde faria, em parceria com a Brasil Filmes, produções na Vera Cruz como “O Sobrado” (1956, que contou com o apoio de Gabus Mendes e de toda equipe da TV Tupi) e “Paixão de Gaúcho” (1957). Já Cassiano, além do “Cinema em Casa”, realizava filmes experimentais, curtas-metragens, com outros colegas, entre eles o sonoplasta e ator de rádio, Lima Duarte. Conforme Francfort (2015), foi por conta do curta “A Gata”, produzido por Cassiano Gabus Mendes entre 1949 e 1950, que o diretor das rádios Tupi e Difusora, Dermival Costa Lima, o escolheu para dirigir a emissora, como seu assistente, responsável pela estética e a área artística, tendo também a seu favor todo

conhecimento adquirido com o pai Octávio Gabus Mendes, cineasta e crítico de cinema, que já escrevia roteiros para televisão antes mesmo de seu surgimento.

Jovens cinéfilos participavam de cineclubes, como Dionísio Azevedo, que primeiro investiu em cinema e depois foi para rádio, passando posteriormente à televisão. Sobre ele, relata Gianfrancesco e Neiva (2013, p. 76): “em 1941, a convite de Lima Barreto, entra para o Instituto Brasileiro de Cultura Cinematográfica, no centro de São Paulo. Como o Instituto não prospera, é levado pelo próprio Lima ao radialista Oswaldo Molles, trocando o cinema pelo rádio”. É nas Emissoras Associadas, que Dionísio se torna profissional de rádio, com apoio de Octávio Gabus Mendes, também amante do cinema. Foi um processo natural para vários profissionais, que em breve estariam envolvidos com a inauguração da primeira emissora de TV no Brasil: a Tupi-Difusora.

1.5 São Paulo nas ondas do rádio

Os anos 1940, conforme Tavares (1999), foram também considerados como os da “Era do Rádio”, tempos em que este meio de comunicação de massa, existente no Brasil desde 1922 (sendo que apenas no ano seguinte Edgar Roquette-Pinto cria a primeira emissora, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro), atingiu grande penetração em todo território nacional. Muito disso se deve ao presidente Getúlio Vargas, quando em 1940 estatizou a Rádio Nacional do Rio de Janeiro (desde 1936 a emissora existia, inicialmente controlada pela Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, de propriedade do norte-americano Percival Farquhar), objetivando atingir todo o povo através das transmissões a longas distâncias. Ele não só passaria a controlar o conteúdo da emissora, como poderia divulgar suas ideias, indo além do horário obrigatório, a “A Hora do Brasil” (hoje “A Voz do Brasil”, a partir de 22 de julho de 1935). O poderio em audiência da Rádio Nacional influenciava diretamente a população que a tinha como uma grande referência. A Nacional, dirigida por Victor Costa, tinha um dos mais numerosos elencos do país. Promovia concursos de reis e rainhas do rádio, enaltecia cantores nacionais, como Emilinha Borba, Marlene, Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Linda e Dirce Batista, Dalva de Oliveira, Herivelto Martins e muitos outros; transmitia grandes partidas de futebol e outras transmissões esportivas; possuía humorísticos como “PRK-30”, com Lauro Borges e Castro Barbosa, “Balança Mais Não Cai”; apresentava jornalísticos como “Repórter Esso”, com Heron Domingues; interagiu diretamente com o público, realizando programas de auditório como os de Almirante e os de calouros, com Ary Barroso e investia também em dramaturgia – representada principalmente pelas radionovelas (mesmo tendo

constantemente radioteatros). Como preferência pública, dentro do gênero dramaturgia, Silva (1981, p. 11) conta que a primeira radionovela foi ao ar pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 12 de julho de 1941. Por dois anos foi apresentada a novela “Em Busca da Felicidade”, original cubano de Leandro Blanco, adaptado por Gilberto Martins. No mesmo ano foi lançada “Fatalidade”, a primeira radionovela de um autor brasileiro, como descreve Silva (1981, p. 11): “escrita pelo teatrólogo, cineasta, jornalista e homem de rádio Oduvaldo Vianna, que viria a escrever mais de cem novelas” – ele se tornaria uma referência no formato, assim como a emissora que a transmitiu, a Rádio São Paulo. Oduvaldo também se destacou por sucessos como “Renúncia”, “Alegria”, “A Mulher dos Meus Sonhos”, “Uma Vida de Mulher”, “Um Hotel entre as Montanhas” e “Sob a Luz das Estrelas” (p. 11), entre 1941 e 1946. O que demonstra que não era apenas na então capital federal, Rio de Janeiro, que o rádio fazia sucesso.

Nos anos 1940, o rádio paulistano também era forte, tendo sua origem em 1923, com a Rádio Educadora Paulista (que em 1943 tornou-se Rádio Gazeta, de Cásper Líbero). Muitas estações existiam já naqueles anos 1940, conforme Mattos (2002, p. 159-163), destacando-se as rádios Record, Panamericana (futura Jovem Pan) e São Paulo, de Paulo Machado de Carvalho; Tupi e Difusora, de Assis Chateaubriand; Bandeirantes e América (antiga Cosmos), de João Jorge Saad; Cultura, de Olavo Fontoura; Rádio Cruzeiro do Sul (futura Piratininga), de Alberto Byington Junior; a Rádio Eldorado, da família Mesquita (entende-se “O Estado de São Paulo”), entre outras. A Rádio Nacional de São Paulo viria depois, em 1952, com a chegada da Organização Victor Costa a São Paulo – Costa adquiriu e rebatizou a Rádio Excelsior, antes pertencente ao grupo “Folha da Manhã”, depois conseguido uma nova concessão de rádio na capital paulista (ressurgindo, na nova estação, a Excelsior), possibilitando assim ser dono de emissoras, uma vez que a estação carioca era estatal e se limitava apenas a dirigi-la, mesmo fazendo depois intercâmbios entre atrações e elencos, da O.V.C. com a Nacional carioca.

A popularização dos programas radiofônicos era cada vez maior, mas àquela burguesia paulista, apenas duas emissoras atendiam diretamente o público, numa programação altamente elitista: as rádios Gazeta e Eldorado. Lembrando-se que ainda assim, mesclavam-se o erudito e o popular musicalmente, o clássico e o moderno, também em outras, que mantinham orquestras próprias e, com a chegada da televisão, corpo de baile. Essa, por exemplo, é um perfil que cabe justamente às emissoras Tupi e Difusora. Na maioria das emissoras paulistas eram comuns a presença de maestros no elenco das rádios.

Em São Paulo, multidões também se aglomeravam para assistir às exibições públicas, como os programas de auditório das rádios paulistanas. Silva (1981) conta: “como por exemplo

as apresentações da cantora Elvira Rios no palco da antiga Rádio Cultura, o povo, tendo lotado completamente o auditório, apinhava-se nas calçadas” (p.11).

Era possível ver em São Paulo algumas produções radiofônicas existentes no Rio de Janeiro, formatos prontos ou textos que eram fornecidos por agências de propagandas, que importavam do exterior produções como “O Direito de Nascer”, do cubano Félix Cagnet, radionovela de sucesso na Nacional carioca e na Tupi paulista, assim como o “Repórter Esso”, que também tinha sua versão gerida pela McCann-Erickson (que agenciava a Esso no Brasil), na Nacional do Rio de Janeiro e na Record, em São Paulo.

Antes da vinda de Victor Costa, os principais empresários do meio radiofônico em São Paulo, que rivalizavam, eram Paulo Machado de Carvalho e Assis Chateaubriand – este, que chegou a possuir duas décadas depois, em seus Diários Associados: “34 jornais, 25 emissoras de rádio, 18 de televisão, 18 revistas e duas agências de notícias”, de acordo com Xavier e Sacchi (2000, p. 257).

Chatô, conforme Simões (1986, p. 14-16), teve uma trajetória baseada em dois pilares: o de empreendedor (pioneiro, em muitos casos) e de empresário. Muitas vezes o seu lado empreendedor estava ligado a causas sociais e culturais, promovendo também o mecenato às artes. De outro lado era um empresário que visava estritamente o lucro, independente da maneira que se fizesse necessária para sua obtenção, licita ou ilicitamente (no campo político, por exemplo, Chatô chegou em épocas diferentes a ser oposição e depois situação a Getúlio Vargas). Começou, em 1924, seu conglomerado com a compra de “O Jornal”, com apoio de Epitácio Pessoa, Alfredo Pujol e Virgílio de Melo Franco, com Artur Bernardes como fiador. Em 1929 criou a Revista “O Cruzeiro”, que segundo ele era para invadir o território da norte-americana “Life”. No mesmo, com o “Diário de São Paulo”, Chatô aporta em São Paulo. Expande-se por todo país, criando um grupo de jornais que numa iniciativa operacional conjunta, trabalhavam sob o nome de “Diários Associados”. Após isso, esteve por trás da expansão do rádio no Brasil. Conforme Simões (1986, p. 15), pioneirismo e progresso passam a ser marcar de Chatô e dos Associados: “não havia nos primeiros anos da década de 50 um jornal, emissora de rádio ou revista que não ressaltasse tal elemento”. A Revista “O Cruzeiro”, por exemplo, tinha uma seção destinada a destacar iniciativas progressistas dos municípios brasileiros, lançando concursos como “Terra roxa hoje, cidade pujante amanhã” (p. 15).

Ainda no que diz respeito à biografia de Chatô, ele era ao mesmo tempo nacionalista e valorizava o nacionalismo, espírito presente nos anos 1950. Chatô enaltecia os valores nacionais, apresentando-se vestido de Cangaceiro, à Rainha Elizabeth II, da Inglaterra, em

1957, condecorando-a com a sua “Ordem do Jagunço”. Chegou também a ficar nu, apenas com um cocar, nas visitas que fez a comunidades indígenas. Sobre esse nacionalismo de Chatô, há outra curiosidade:

Em 1935, o slogan da primeira estação de rádio de Assis Chateaubriand era “Tupi, o Cacique do Ar”. Fascinado pelos índios, o dono dos Diários e Emissoras Associados continuou batizando suas rádios com nomes como Tamoio, Poti e Tupã, até apelidar toda a rede de “Taba Associada”. Chateaubriand foi ainda responsável pela implantação [da televisão] em 11 dos 21 Estados de sua época, além de Brasília. A Rede Tupi de Televisão era formada por estações como Piratini, Itacolomi, Marajoara, Itapoan, Tamandaré, Borborema, Anhangüera, Corumbá, Uberaba. (XAVIER e SACCHI, 2000, p. 26-27).

E foi instalando-se no Sumaré, bairro também de nome indígena, que resolveu em 1942 instalar o maior complexo radiofônico de São Paulo: a Cidade do Rádio, que congregaria as rádios Tupi e Difusora, que vira a sede paulista também de sua “Rede Ipiranga”, futuras “Emissoras Associadas”. Foi na Cidade do Rádio que se via um numeroso elenco, que àquela época, reunia os nomes de maior destaque no meio radiofônico paulista. Dividia-se o elenco de radioteatros e radionovelas em duas partes: na Difusora, o elenco de Octávio Gabus Mendes, enquanto na Tupi, o de Oduvaldo Vianna (tendo ambos, como diretor-geral e artístico, desde 1944, Dermival Costa Lima). O segundo veio para os Diários Associados após passagem pela Rádio Panamericana, trazendo com ele um grande número de profissionais, que passam a somar-se com os da Tupi e que, raramente, eram divididos com a Difusora. Após a saída de Octávio Gabus Mendes, em 1946, para Rádio Bandeirantes, o elenco da Tupi e da Difusora passou a transitar mais entre eles, acabando uma rivalidade silenciosa, mas existente, entre Octávio e Oduvaldo.

Octávio Gabus Mendes foi quem introduziu no Brasil a agilidade e forma dinâmica de apresentar um programa de rádio para o público de uma forma “sucinta e direta” (MATTOS, 2010, p. 45), o método norteamericano de *radioplay*, iniciado por autores como Norman Corwin e Arch Oboler. Era considerado moderno e com seus “Grande Teatro Tupi” e “Cinema em Casa” rivalizava também com outro concorrente, Manuel Durães, que coordenava “Sermões Domingueiros”, na Rádio Record (criado por Octávio Gabus Mendes, em 1933, na emissora em que este teve grande sucesso, depois de realizar filmes como “Às Armas” (1930), “Mulher” (1931), e “Ganga Bruta” (onde escreveu o roteiro dirigido por Humberto Mauro) e “Onde a Terra Acaba” (1933, na Cinédia), depois de ter passado pelas revistas “Paratodos” e “Cinearte” (1926), pelas rádios Cruzeiro do Sul (em 1933), Nacional do Rio de Janeiro (no mesmo ano),

Bandeirantes (de 1938 a 1939 e em 1946), Record (de 1933 a 1938 e em 1939), nas rádios Tupi e Difusora (de 1939 a 1946). No caso do mencionado “Cinema em Casa” (criado e veiculado inicialmente pela Rádio Difusora de São Paulo, em 1943), o programa foi um laboratório no rádio, com adaptações de filmes para linguagem sonora. Por ele passaram, auxiliando Octávio Gabus nomes como Ivani Ribeiro – que depois desfez a parceria, criando o seu “Cinema em Seu Lar” -, seu filho Cassiano Gabus Mendes e Walter George Durst, servindo de esteio no futuro para experiências em teledramaturgia (SILVA, 1980

, p.11-12). No próximo capítulo, se aprofundará essa ligação intermediária do “Cinema em Casa”, do princípio aos desdobramentos.

No meio radiofônico se tinha também um grande número de jovens que transitavam pelos mesmo ambientes dos cineclubes, teatros e museus. Mas enquanto existia, nos outros meios, a influência dos estudantes da Faculdade de Filosofia, na Cidade do Rádio, havia um grande número de radialistas que se formaram ou ainda estavam se formando na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Conforme Mattos (2002, p. 169-182), no elenco das rádios, depois tornando-se pioneiros da televisão, se encontram advogados como Homero Silva, Claudio de Luna, César Monteclaro, Vida Alves, Aurélio Campos, Maurício Loureiro Gama, Murillo Antunes Alves, Blota Jr., Manoel de Nóbrega. Segundo o relato memorialístico de Mattos (2002), era um grupo de pessoas que queria desenvolver uma programação que servisse como instrumento para democracia e para exercitar os direitos iguais para toda sociedade, por meio da difusão de bons conteúdos radiofônicos e posteriormente televisivos, estimulando o pensamento e reflexão sobre a atualidade. Observa-se também a presença de alguns nomes, desde o período da infância envolvidos com rádio e que passaram depois, por apoio do advogado e radialista Homero Silva, grande amigo do Professor Alfredo Pucca, diretor do Instituto de Ciências e Letras, conseguido bolsa integral para lá estudar. Atores mirins e ingressaram em teatros infantis de Sagramor Scuvero, como Lia de Aguiar, Cassiano Gabus Mendes, Geraldo Blota, Vida Alves, no programa “Teatrinho de Brinquedo”, tendo eles, em 1942, em média 12 a 13 anos de idade. Essa consciência geral, de apostar na formação intelectual dos radialistas, fica claro que se dá nesses casos, da infância à vida adulta. No caso da Cidade do Rádio, ao ter um número limitado de funcionários, com grande convivência, o espaço promovia uma troca permanente de ideias, convergentes e divergentes. Do ponto de vista, da memória da atriz Vida Alves, em seu livro “TV Tupi: Uma Linda História de Amor” (2008, p. 131-132), tal integração, dentro da Cidade do Rádio, dava-se de forma intensa, congregando profissionais das mais diversas formações, idades, costumes e origens, de

circenses a cineastas, de técnicos a artistas, de jornalistas a publicitários. A permanência constante dentro da Cidade do Rádio fez com várias famílias se formassem nos bastidores, outras passaram já formadas a se integrar no corpo funcional dos Diários Associados. Alves destaca:

As rádios e a televisão Tupi-Difusora eram realmente uma família. Uma imensa família. Cada um em seu setor, cada um com seu chefe, com suas funções, mas todos juntos, em muitas horas do dia. Havia alguns lugares de encontro obrigatório. Entre eles o bar do Jordão. (...) Outro lugar de encontros, mas esse só masculino, era a barbearia do Lau. Lau era o Wenceslau. (...) Não tinha homem das Emissoras Associadas que não frequentasse a barbearia. (...) Um lugar que não se pode esquecer: a Padaria Real (...) Ser costureira, marceneiro, iluminador, telefonista ou lá o que fosse era diferente, quando essas funções eram exercidas dentro da rádio, no Sumaré. Ninguém queria sair, ninguém queria mudar. E isso porque todos sabiam que faziam parte da grande família Associada. Todos amavam trabalhar na Tupi, como genericamente se dizia (ALVES, 2008, p. 131-132).

Nos bastidores há casos como os cantores e irmãos Sidney Moraes, Geraldo e Jane (que fez sucesso posteriormente também com o marido Herondy); o sonoplasta e ator Lima Duarte que se casou com a atriz Marisa Sanches, mãe das atrizes-mirins Mônica e Débora Duarte; o Maestro Francisco Dorce e a filha, a atriz-mirim Sonia Maria Dorce; o iluminador Waldemar Lejac, que se casou com a camareira Nina e tiveram a filha Lourdes, telefonista da Cidade do Rádio, que se casou primeiro com o ator Nelson Guedes e depois com o câmera Jander de Oliveira; o casal formado pela atriz Vida Alves e o engenheiro Gianni Gasparinetti; já o locutor Armando Mota casou com a atriz Norah Fontes, pais do ator e diretor Régis Cardoso.

Muito longe de um pensamento da burguesia, de profissionais que valorizam a cultura de massa, faziam-se presentes famílias circenses. Como palhaços como Arrelia (Waldemar Seyssel), que esteve na transmissão experimental da TV Tupi, em 15 de junho de 1950, que futuramente com a sua família (entende-se aqui principalmente o sobrinho Durval Seyssel, o “Pimentinha”) tornou-se referência em programas infantis; na inauguração da TV Tupi, em 18 de setembro de 1950, Fuzarca e Torresmo (também palhaços como seu pai Chicharrão e no futuro o filho Pururuca, todos da família Queirolo); como também os Stuart, na mesma data, os Canalles e Oni – todos primos. Adriano Stuart (filho de Walter Stuart, apresentador do “Circo Bombril” e da “Bola do Dia”, e sobrinho de Cachita Oni ou Cathy Stuart) conta:

A vida familiar no circo é muito fraterna. As pessoas são obrigadas a se amparar umas às outras. Por exemplo, como os circos ficam 15 dias em um lugar, 15 em outro, não tínhamos como estudar. São os tios, os primos, os irmãos mais velhos, que ensinam os pequenos a ler e escrever. E as pessoas que trabalham em circo,

independentemente de laços sanguíneos, acabam sendo uma grande família. E foi isso que aconteceu no início da Televisão Tupi. Como ficávamos juntos 24 horas por dia e tínhamos que apoiar uns aos outros, éramos realmente uma grande família (STUART *apud* ALVES, 2008, p.132).

O circo, portanto, auxiliou na formação de profissionais que também transitaram por outras artes e mídias, como é o caso de Amácio Mazzaropi (ALVES, 2008): profissional da Rádio Tupi, que também esteve na televisão com seu “*Rancho Alegre*”, como no cinema, na Companhia Vera Cruz. Mazzaropi também esteve ligado às artes cênicas, atuando no Theatro Polytheama, de Taubaté (SP) (p. 82-83). De tal forma entende-se que o cinema, o teatro e o rádio também estavam voltados ao público mais popular, como forma de diversão acessível, não se restringindo apenas a alta sociedade.

Sobre o rádio, a estrutura de realização (estúdios e auditórios) também foi deixado como herança para televisão, mas além disso também um outro fator: o nome dos profissionais que trabalham nessa área. Todos, independentemente de serem de rádio ou de televisão, são considerados pelos sindicatos, como “radialistas”, termo instituído oficialmente para área por Nicolau Tuma.

1.6 “Está no ar a televisão do Brasil”

Foi com essa frase que Sonia Maria Dorce, com apenas cinco anos de idade, vestida de índio, cumprimentou com um sorriso os primeiros telespectadores do Brasil, que sintonizavam a PRF-3 TV Tupi-Difusora, canal 3 de São Paulo, na noite de 18 de setembro de 1950. Conforme Silva (1981, p. 13-16) foi realizado o show inaugural da emissora, denominado “TV na Taba”, em que num só dia, adaptando programas já existente nas rádios Tupi e Difusora, mostraram todos os gêneros que até hoje fazem parte das grades de programação das TVs. A teledramaturgia foi demonstrada por Walter Forster e Vitória de Almeida encenando a esquete “Ministério das Relações Domésticas” no seu “Teatro Walter Forster”. O show foi comandado por Cassiano Gabus Mendes e seu chefe, Dermival Costa Lima. Após a escolha de Cassiano para comandar a TV, pouco tempo depois Oduvaldo Vianna desliga-se dos Diários Associados.

Sobre a chegada do novo meio ao Brasil, Silva (1981) descreve sobre os que os jornais e revistas falavam sobre televisão antes de sua estreia:

Em linhas gerais, segundo o conceito que dela se fazia naquela época, a televisão poderia ser resumida como um “invento miraculoso”, que combinava “a complexidade do cinema com a do rádio” e “teatro”, criando “uma nova modalidade de arte”. Sabia-se que seus estúdios assemelhavam-se aos de cinema, com suas câmeras, refletores, cenários e toda uma aparelhagem “mágica, ultracomplexada para

o leigo”. De certa forma isto resume tudo o que se falava sobre a “notável invenção”; o resto eram frases de arrebatamento e surpresa, opiniões de pseudos *connaisseurs*, expressas com aparente profundidade (SILVA, 1980, p. 13-14).

Do dia 25 de março de 1950, quando chegaram os equipamentos da PRF-3 TV Tupi-Difusora até o 18 de setembro muita coisa aconteceu. Várias transmissões experimentais aconteceram, até mesmo para apresentar ao povo, mas também à burguesia paulista, o que era o novo empreendimento. No dia 04 de julho, por exemplo, ocorreu uma transmissão diretamente no prédio dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril, quando o Frei José Mojica, vindo do México patrocinado pela Goiabada Peixe, cantou para uma seleta plateia dentro do Museu de Arte de São Paulo. Além dos equipamentos da RCA Victor, Chateaubriand comprou 200 televisores da empresa, deu alguns de presentes para amigos influentes, e os demais espalhou estrategicamente pela cidade (BARBOSA, 2010, p. 17). Já no dia 18 de setembro, Chatô foi para inauguração da emissora, discursou, mas depois dirigiu-se para o Jockey Club de São Paulo, onde a burguesia paulista o esperava, com monitores no espaço para que todos observassem seu novo empreendimento (SILVA, 1980, p. 14). Contou com o apoio de patrocinadores, como Sulamérica Seguros (tendo no período de discursos que antecederam o “TV na Taba”, a presença do padrinho e madrinha da televisão, Antônio Larragoiti, dono da Sulamérica, e sua esposa, a poetisa Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti, que declamou para o público presente nos estúdios do Sumaré – o estúdio A foi montado sob o antigo campo de peteca e descanso dos funcionários, ao lado do auditório da Cidade do Rádio), a Companhia Antártica Paulista, as Lãs Sans e a Laminação Francisco Pignatari, ligados à família Matarazzo Pignatari (primos de Ciccillo), demarcando a profunda relação entre o surgimento da televisão e sua forma de sobrevivência atrelada ao desenvolvimento industrial e a produção de massa que patrocinaria e divulgaria seus produtos de consumo. Conforme Simões (1986, p. 19), Chatô “tratou logo de convidar alguns anunciantes a demonstrarem um pouco mais de confiança na potencialidade dos Associados”. Com ordens de inserção publicitária, Chateaubriand se dirigiu aos bancos, descontando essas autorizações por antecipação para, com a colaboração do Banco Moreira Salles, acertar a compra dos equipamentos da RCA americana, ainda em 1946.

De uma forma intrínseca se relacionaram os primeiros patrocinadores também na criação dos primeiros programas televisivos, uma vez que passaram não apenas a patrocinar, mas também dar nome a eles, como no musical “Antártica no Mundo dos Sons”, cujo nome já identificava o patrocinador (SIMÕES, 1986, p. 39-40). O mesmo aconteceu com “Circo Bombril”, “Telenotícias Panair”, “Sabatinas Maizena” (com “z”, como a marca), “Capitão

Estrela”, “Teleteatro Brastemp” e a maioria dos programas dos anos 1950, em todas as emissoras da época, seguindo o modelo americano de comercialização no Brasil, implantado pelo primeiro diretor comercial da TV Tupi, Fernando Severino.

Chateaubriand, desde a inauguração, pensava em como garantir a subsistência do novo meio ali criado. Aproximar-se do empresariado era dar a aquele veículo de massa a possibilidade de empreende-lo, por meio do sistema de patrocínio, conforme o que já existia no rádio (seguindo o modelo norte-americano de comercialização em radiodifusão, ao contrário do sistema criado pelas TVs públicas europeias, como a BBC de Londres). Quanto maior o mercado de consumo no Brasil, em especial o paulista, mais possibilidade de crescimento da televisão. O patrocinador custeava os programas, mas ao mesmo tempo, tornava-se também influenciador sobre as decisões de suas atrações: era o artístico atrelado ao comercial, o que se entende aí também como o surgimento do modelo de TV comercial no país. Simões nos explica isso, dizendo que Chatô, mesmo sem condições reais para empreender o novo meio de comunicação, apostou no crescimento e no sucesso do novo veículo. Foi contrário até às pesquisas de mercado, que não garantiam retorno próspero e rápido caso implantasse a televisão. Diz Simões (1986):

Comenta-se que, quando pensou seriamente na possibilidade de instalar a televisão no Brasil, Chateaubriand contratou os serviços de uma agência de publicidade para fazer o levantamento minucioso das condições mercadológicas do país. Queria saber se o mercado publicitário tinha condições efetivas para absorver e sustentar um veículo tão caro, dispendioso e complexo. Os pesquisadores, americanos ao que parece – pois tal ramo funcionava de forma incipiente em nosso país – andaram pelas principais cidades e concluíram (...) que ainda não era o tempo de instalar a TV, que talvez fosse melhor esperar a consolidação definitiva nos Estados Unidos, para então, conforme os resultados, montá-la no Brasil, adotando métodos bem-sucedidos. (SIMÕES *in* SIMÕES, DA COSTA, KEHL, 1986, p. 15).

Simões (1986, p. 17-20) completa que entre os patrocinadores iniciais constava também o Banco do Estado de São Paulo, cuja menção se deu apenas como um agradecimento pela cessão da torre do Edifício Altino Arantes para colocação da antena da TV Tupi de São Paulo, mas sem mencionar, em momento algum, os empréstimos feitos aos Diários Associados no início dos anos 1940, que não estavam saldadas, assim como os levantados no Banco do Brasil, na Caixa Econômica Federal e em bancos privados. “Curioso porque, apesar de sua fala não lembrar a contribuição mais íntima do banco, esta teria existido de fato” (SIMÕES, 1986, p. 17). No discurso de Chatô, fez-se a menção de que todos os patrocinadores o apoiaram desde 1946, data anterior à criação do efêmero Estúdios Cinematográficos Tupi.

Naquele 18 de setembro de 1950, conforme Castro (2000, p. 60) no universo cultural paulista, estava sendo exibido “Pinguinho de Gente” (1949, dirigido por Gilda de Abreu), com Anselmo Duarte, no Cine Paulistano; no Teatro Municipal de São Paulo, o barítono Rossi Leoni cantava a ópera “Fausto”, de Gounod; nas grandes salas de cinema eram exibidos os filmes estrangeiros “Por Quem os Sinos Dobram” (1943, dirigido por Sam Wood), com Gary Cooper e Ingrid Bergman; “A Rosa Negra” (1950, dirigido por Henry Hathaway), com Tyrone Power e Orson Welles, no Marabá e “O Ladrão de Bagdá” (1940, dirigido por Alexander Korda), com Sabu, no Cine Paratodos; no TBC Cacilda Becker apresentava “Anjo de Pedra”, de Tennessee Williams (original de 1948); no Teatro Cultura Artística, Paulo Autran e Tônia Carrero interpretavam “Um Deus Dormiu Lá em Casa” (adaptação de “O Anfitrião”, de Plauto, original de III a.C); e no Teatro Santana, Dercy Gonçalves estrelava a revista musical “Catuca por Baixo”.

Sobre os populares que assistiam à televisão naquele dia, Barbosa (2010) descreve:

A cena que se perpetuou em fotografia congela o exato momento em que a primeira imagem da televisão brasileira foi ao ar e o público que se espremia diante de um aparelho de TV no saguão dos Diários Associados. A cena reproduz, em parte a aglomeração de pessoas que sempre se formava nas portas dos prédios dos jornais para ler juntas as notícias que faziam a sensação das cidades, e que se repetiram por décadas (...) esse primeiro momento caracteriza-se pelo imprevisto, pela pouca disponibilidade de receptores, em função de seus altos custos, e sobretudo, pela experimentação de uma nova linguagem que levaria, pelo menos, duas décadas para se estruturar (BARBOSA, 2010, p. 17).

Os primeiros telespectadores de São Paulo notaram a semelhança entre o rádio e a televisão. Isso pode ser visto, em tom de crítica, na carta de uma moradora do bairro do Sumaré (assídua frequentadora do auditório da Cidade do Rádio, não identificada pelo nome), recebida pela PRF-3 TV Tupi-Difusora, em 1950 e guardada pelo radialista e pioneiro da emissora, Mario Fanucchi:

RÁDIO TELEVISIONADO – Não há muita diferença entre um programa de rádio e um programa de televisão. Claro que na tevê a gente vê os artistas... Mas no auditório de rádio a gente também pode ver os artistas. Tanto no rádio como na televisão eles cantam as mesmas e falam as mesmas coisas. O pessoal diz que isso é só o começo, que a televisão vai ficar bem melhor. Então, o jeito é esperar, agora que paguei um dinheirão pelo aparelho (FANUCCHI, 1996, p. 37).

Conforme Fanucchi (1996, p. 14-17), a TV Tupi nasceu dentro de um espírito de intermedialidade, uma vez que no mesmo espaço trabalhava um grande número de pessoas, que se “deslocavam-se continuamente pelos longos corredores” (p. 14) da Cidade do Rádio, no Sumaré. Atores, cantores, técnicos, músicos, locutores, que se revezavam especialmente para atender a programação das duas emissoras de rádio: Tupi e Difusora, como também da nascente TV Tupi. Mesmo com a criação dos primeiros estúdios da TV, as instalações das rádios também eram utilizadas pelos profissionais do novo meio de comunicação brasileiro. Fez-se então, na PRF-3 TV, também uma fusão do que era produzido pelas rádios, como também pelos jornais e revistas paulistas dos Diários Associados (que na ocasião funcionava no prédio do conglomerado, na Rua 7 de Abril, próximo à Praça da República). A maior fusão se deu entre as programações das rádios Tupi e Difusora. Mario Fanucchi descreve que os perfis e a programações das duas emissoras geralmente não eram conflitantes. A Rádio Difusora era destinada à dona-de-casa, que “ligava o rádio de manhãzinha e permanecia na escuta ao longo do dia, enquanto executava as tarefas domésticas” (p. 15). Já a Rádio Tupi, mesmo tendo seu horário vespertino também voltado ao mesmo público, tinha uma intensa programação musical, além de um espaço reservado ao “público masculino, dedicando-se especialmente a noticiosos – o ‘Matutino Tupi’, e o ‘Grande Jornal Falado Tupi’, ambos com uma hora de duração; o ‘Repórter Esso’; boletins esportivos” (p.15-16), como transmissão de jogos de futebol e até dramatização da vida de esportistas famosos. O auditório da Cidade do Rádio funcionava sempre às noites e às tardes de sábado e domingo, “atendendo ora à programação da Difusora, ora à programação da Tupi, com predominância desta última” (p. 15). O popularmente chamado “*cast* das Associadas” estava sempre presente, sendo um elenco exclusivo das emissoras, com profissionais de todo tipo, de orquestras completas a profissionais das áreas técnicas e artísticas, como animadores e até palhaços. Atenta-se também para o fato, também descrito por Fanucchi, de que essa junção dos meios dava-se já no nome da emissora de televisão, como uma tendência inicial para o perfil da Rádio Difusora, uma vez que seu nome era “PRF-3 TV Tupi-Difusora”, traduzido como a emissora de televisão da PRF-3 Rádio Difusora (seu prefixo) e da Rádio Tupi, cujo prefixo PRG-2 não constava no nome, mas aparecia de forma audiovisual: primeiro tendo como *test-pattern* (padrão para ajustes da imagem no televisor) o índio (que não era tupiniquim, mas um cacique norte-americano da tribo *tomahawk* – uma vez que o *pattern* era o original da produtora de equipamentos de TV e televisores RCA – *Radio Corporation of America*) e posteriormente utilizando a imagem de um também índio adulto, agora tupiniquim, usado como logotipo da PRG-2 Rádio Tupi de São Paulo – a partir de 1951, o próprio Mario Fanucchi criou

aquele que seria uma referência para história da televisão: o índiozinho tupiniquim, dando lugar ao índio adulto, causando mais empatia junto ao público (FANUCCHI, 1996, p. 151-156).

Sobre a linguagem audiovisual na televisão, como as adaptações necessárias aos artistas que vinham de outras mídias, Castro (2000, p.43-44) considera que entre 1950 e 1951, a TV Tupi de São Paulo acabou por formar uma linguagem mais aproximada do rádio do que do teatro (o inverso aconteceu na TV Tupi carioca). Possuíram maior facilidade de experimentar esteticamente uma vez que não existia um preconceito por parte dos radialistas. Diz Castro:

(...) o canal 3 paulista foi mais radiofônico em suas bases, mas construiu, com Cassiano, Walter George Durst, Túlio de Lemos, Lima Duarte, J. Silvestre, Walter Forster a sua própria imagem televisiva, com linguagem independente. Foram precisos vários meses de realizações, melhores a cada dia, para vencer o preconceito da gente do teatro, que aderiu ao sentir necessidade de acompanhar a nova forma, mais leve, sem impositação e esgares muito comuns nas representações teatrais (CASTRO, 2000, p. 43-44).

Os primeiros meses da PRF-3 TV Tupi-Difusora foram basicamente uma repetição do que foi apresentado no primeiro dia. Evoluíram alguns formatos, como transmissões de jogos no Pacaembu e a criação do teleteatro “Teatro Walter Forster”, depois vieram séries e novelas nos anos seguintes, como outros teleteatros. Por um ano, a TV Tupi foi a única emissora do país, sendo que em 20 de janeiro de 1951 surgiu no Rio de Janeiro sua “irmã” carioca, a PRG-3 TV Tupi, canal 6. Apenas em 1952 a concorrência apareceu, com a TV Paulista, canal 5, chefiada pelo empresário Ortiz Monteiro (apenas em 1955 passou às mãos de Victor Costa) e, um ano depois, em 1953, Paulo Machado de Carvalho implanta sua TV Record, canal 7. Lenta, mas gradativamente, a televisão surgiu no Brasil. Mantinha-se de patrocínio privado, modelo de negócio proveniente do estilo que se fazia tanto no rádio, como na televisão norte-americana. O crescimento era constante, porém atendendo as demandas que o próprio mercado absorvia à época, quando a falta de hábito e de consumo do público pela televisão era um entrave, diante do que já estavam acostumados com os demais meios e artes. Um empreendimento caro, mas que encontrava, aos poucos, espaço, inicialmente rivalizando com o rádio e até mesmo com o público que ia aos cinemas assistir cinejornais antes dos filmes (tanto que para buscar esse público, a TV Tupi investiu na criação televisiva do telejornal “Mappin Movietone”, adaptação do mesmo, que já existia como cinejornais das salas de cinema de São Paulo, bancada pela loja de departamentos Mappin).

Simões (1986, p. 29-41) analisa a televisão em sua primeira década de existência, o que equivale não apenas às emissoras de São Paulo, como as do Rio de Janeiro. Para ela, uma

grande mudança de perfil, como de foco, ocorre nesse período. A televisão se populariza em uma década. Inicialmente era uma televisão ao vivo, sem apoio do videoteipe, e estritamente regional. Lembra que poucos eram os telespectadores inicialmente, sendo o televisor um artigo de luxo devido ao preço, o que por consequência fazia com que a programação fosse mais elitizada no seu início até o momento em que os preços dos televisores caíssem, popularizando a própria televisão. Enquanto isso não aconteceu, os chamados “televizinhos” invadiam as casas das famílias, cujo padrão financeiro permitia a compra de um televisor, para assistirem à programação. O mesmo aconteceu em lojas, como a Cássio Muniz, que para atrair novos clientes colocavam em exposição, na entrada, televisores ligados. O surgimento de outras emissoras e a divisão da receita publicitária fez com que a televisão corresse atrás de uma “natureza mercantilista e passa a buscar o retorno financeiro imediato” (p. 30). Ampliam-se os programas de auditório, voltando a televisão a se parecer mais com as características dos programas radiofônicos do mesmo gênero. É quando se sobressaem nomes como Silvio Santos, Chacrinha e Flávio Cavalcanti. A esses apresentadores, desaparecem aos poucos a terminação “mestres de cerimônia” e os figurinos passam a ser também mais populares, desaparecendo apresentações de *smoking* e surgindo, quando mais elegante, os ternos. Mesmo assim sobrevivem alguns, poucos, “mestres de cerimônia”, como o casal Blota Jr. e Sonia Ribeiro, Randal Juliano, Homero Silva, Hilton Gomes, Ilka Soares e Murilo Néri. No final dos 1950, a teledramaturgia ainda resiste à popularização total, apresentando clássicos na televisão acompanhados de textos modernos e populares. A expansão da teledramaturgia demonstra sua importância dentro da programação das emissoras televisivas. O teleteatro é ainda, naquele momento, o principal reflexo do sucesso da teledramaturgia. Dez anos depois do surgimento da televisão no Brasil, a pioneira TV Tupi de São Paulo exibia muitos teleteatros por semana, como o “TV de Vanguarda”, o “Grande Teatro Tupi”, o “TV de Comédia” e o “Teatro da Juventude”. Programas que ampliaram o hábito, principalmente dos paulistanos, em assistir televisão. Um meio que tem na teledramaturgia um instrumento forte para que a televisão ganhasse notoriedade, espaço e concorresse com mídias e artes, já habituais do público, como o teatro, o rádio e o cinema. O aumento na audiência, no faturamento e no prestígio da televisão permitiam que ela ganhasse cada vez maior destaque, popularizando-se.

CAPÍTULO 2 – NO AR, A TELEDRAMATURGIA

Um novo meio, uma nova história. Disseminar valores, sonhos, criar tramas para explicar épocas, costumes, planejar até ideias de como será o futuro, são objetivos próprios da dramaturgia. Teatralizar, “dar vida” a dramas e comédias. Dos gregos a atualidade, a dramaturgia se transformou, tornou-se elo entre artes e mídias. Do calor dos palcos, da exclusividade de uma sala de cinema, da imaginação que brota dos vozes e sons do rádio, da presença constante e diária da televisão. Desta forma analisamos uma nova dramaturgia no Brasil, que combinou e usufruiu de valores das outras mídias, que se baseou no radioteatro, nas influências internacionais também do teleteatro, até a chegada a uma produção genuinamente nacional. Damos atenção especial ao “TV de Vanguarda”, para entender por meio dele e de programas similares, essa recente televisão fez uso da dramaturgia, quais ressonâncias e importâncias tiveram para vida do brasileiro, nesse período inicial televisivo, quais as relações o novo meio possuiu com as artes e comunicações que o antecederam.

2.1 As influências internacionais e o radioteatro na teledramaturgia brasileira

Para entender o papel da teledramaturgia na televisão brasileira, entre os anos de 1950 e 1967, é preciso entender um processo histórico cujas origens se dão fora do Brasil e que aqui, tanto no caso do rádio, como da televisão, sofreram influência no conteúdo, na estética e nas necessidades mercadológicas, criando formatos que aproximam as produções nacionais do que já era feito fora do país.

A dramatização na radiodifusão, o chamado *live drama*, surgiu por uma necessidade do próprio meio radiofônico. Para atrair adeptos ao rádio, recém-criado, era necessário transmitir constantemente e muitas vezes de forma experimental, todo tipo de produção. Mas há estudos que analisam que a futura dramaturgia radiofônica surgiu em 1881 nos Estados Unidos, quando o engenheiro francês Clemente Ader patenteou um sistema chamado de *Theatrophone*, equipamento para melhoria do sinal telefônico em teatros, o que em teste faziam-se “transmissões” de peças como teste para análise da qualidade da telefonia. Do rádio estadunidense, o historiador Bill Jaker (SAVOY HILL, 2017), atribui o pioneirismo ao programa *A Rural Line on Education* (Linha Rural da Educação), transmitido em Pittsburgh (no Estado da Pensilvânia), em 1921, na emissora KDKA. Eram experimentações dramáticas, com pequenos textos, justamente para chamar a atenção da população para o novo meio. Já a emissora KYW, da Filadélfia, em fevereiro de 1922 transmitiu óperas completas de um teatro

de Chicago e comédias musicais inteiras da Broadway, direto da WJZ Newark Studios. No verão de 1922, os atores Herbert Hayes e Grace George irradiaram uma peça completa diretamente dos estúdios da rádio de São Francisco, na Califórnia. É dado como início oficial, nos Estados Unidos, as transmissões semanais de peças teatrais a partir de 03 de agosto de 1922, na rádio WGY, de Schenectady (Nova York), com o programa radiofônico *The WGY Players*, com elenco fixo voltado à dramaturgia. Em um ano, os Estados Unidos já irradiavam 20 programas de radioteatro, com transmissões de operetas (o que no Brasil também foram realizadas, tanto em rádio, como em televisão) e também adaptações de peças, como as de Molière.

O *live drama* passou a ser explorado no mundo todo. Na Inglaterra, por exemplo, os primeiros experimentos se deram em 17 de outubro de 1922, na rádio BBC. Já em 25 de julho de 1923, a emissora inglesa 2LO transmitiu *A Midsummer Night's Dream*, adaptação radiofônica de “Sonho de Uma Noite de Verão”, peça de William Shakespeare, sendo que o primeiro texto original para radioteatro foi *A Comedy of Danger* (“A Comédia do Perigo?”), de Richard Hughes, pela BBC de Londres, em 15 de janeiro de 1924. Até 1925, Alemanha e França também produziam radioteatro, também já conhecidos internacionalmente como *radioplay* ou *radio drama*, em língua inglesa.

No Brasil, as primeiras demonstrações dramatizadas no rádio foram realizadas entre 1925 e 1926, em transmissões das cariocas Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e da Mayrink Veiga. (BRANDÃO, 2005, p. 43). Na Rádio Sociedade mesclavam-se nos elencos nomes tanto da alta sociedade carioca, como também voluntárias que colaboravam em programas da rádio, como Maria Rosa Ribeiro Celso e Olegário Mariano; enquanto no elenco da Mayrink Veiga faziam parte do radioteatro Olga Navarro, Ítala Ferreira, Edla da Costa Lima, Dr. José Petrucci Júnior, Sadif Cabral e as irmãs Pádua Soares, repetindo-se o perfil do elenco da emissora concorrente.

Em São Paulo, o registro mais antigo sobre a dramaturgia radiofônica são as irradiações das peças de Raoul Roulien e de sua companhia de teatro (CCSP – Divisão de Pesquisa, 1993, p. 32). A primeira irradiação de um texto teatral se deu em 15 de março de 1929, às 21h30, na Sociedade Rádio Educadora Paulista, quando Roulien apresentou uma peça completa de seu repertório, mas sem registro de qual tenha sido, diretamente de seus estúdios.

Em 1932, o presidente Getúlio Vargas obrigou a produção de 10% de programa diária radiofônica e o radioteatro foi impulsionado, surgindo programas como “Teatro de Operetas”, com João Celestino e Arnaldo Coutinho (ainda um misto entre radioteatro e musical) e tendo

apoio também de teatrólogos que passaram a escrever para o rádio, munindo-se de um repertório de peças teatrais estrangeiras como principal apoio. É quando surgem nomes com Carlos de Veiga Lima, Gilberto de Andrade e Oduvaldo Vianna, que fazem irradiações de peças nos estúdios das rádios em que trabalhavam.

Já no Rio de Janeiro, na Rádio Mayrink Veiga, em 1937, surgiu o primeiro programa voltado totalmente ao gênero: “Teatro das Artes” (CALABRE, 2002, p.2).

Séries e novelas radiofonizadas vieram no encalço do radioteatro. As radionovelas rivalizavam com o radioteatro, ganhando na chamada “Era de Rádio” (período entre os anos 1930 e 1950), maior importância e audiência. O início das radionovelas se dá com “Em Busca da Felicidade”, lançada em 05 de junho de 1941, do original do cubano Leandro Blanco, adaptado por Gilberto Martins para Standard Propaganda, sob o patrocínio do Creme Dental Golgate (a trama esteve no ar, ininterruptamente, por dois anos). Há também a pioneira radionovela “Predestinada”, primeiro texto original brasileiro, de Oduvaldo Vianna, em setembro de 1941, pela PRA-5 Rádio São Paulo.

Segundo Tavares (1999), as décadas de 1930 e 1940, destacaram-se programas de radioteatro como “Teatro Manuel Durães”, com o próprio, aos domingos na Rádio Record; “Grande Teatro Tupi”, na Rádio Tupi de São Paulo, e “Cinema em Casa”, na Rádio Difusora, ambos criados por Octávio Gabus Mendes (o último teve apoio inicialmente de Ivani Ribeiro e posteriormente foi assumido por Walter George Durst – nomes que serão centrais para o desenvolvimento da teledramaturgia na televisão); “Teatro pelos Ares”, de Cordélia Ferreira, na Rádio Mayrink Veiga; “Teatro Musicado”, com Lamartine Babo, Ismênia dos Santos e Barbosa Júnior”, como também “Teatro em Casa”, com Celso Guimarães – ambos na Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Por conta da ligação entre teatrólogos com o meio radiofônico que se começa a ter produções que adaptam peças e permitem que a literatura universal passe a ser disseminada por meio das ondas de rádio. É o caso de Miroel Silveira², que é dado, na imprensa da época, como um dos elos entre teatro e rádio, na matéria “Miroel, o Rádio e Hamlet” (Revista do Rádio, 1951):

Miroel Silveira é um autêntico homem de teatro. Autor, tradutor e diretor de “Os Comediantes” em sua fase inicial, Miroel tem realizado uma proveitosa atividade no setor das artes cênicas (...) E agora, ampliando o

² Miroel Silveira (1914-1988) foi diretor de teatro, ensaísta e crítico teatral. Fez parte de “Os Comediantes”, grupo ligado ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia).

campo de suas atividades, Miroel vem de criar o “Teatro Popular de Arte”, que propõe a oferecer, no rádio, o condensário de peças célebres de autores como Shakespeare, O’Neill, Ibsen, e outros, com a condição de que no elenco participarão sempre dois ou três artistas dos nossos palcos (...) Miroel faz de seu programa de teatro nas “Emissoras Unidas”³ um fator de elevação do nível cultural do nosso sem fio. (MÁRIO JÚLIO, 1951).

“Sem fio”, a que descreve, é como denominavam muitas vezes o meio radiofônico, pelo sinal ser transmitido pelo ar. Miroel exibia seu “Teatro Popular de Arte” na Rádio Record, tendo em sua primeira edição teatralizado para o rádio “Hamlet”, de Shakespeare, com Sérgio Cardoso, Olga Navarro, Augusto Barone, Lenita Helena, Antônio de Freitas, Odair Marzano e Maurício de Oliveira, já aí criando vínculo entre artistas de rádio, como os de teatro, sendo que no futuro alguns estariam presentes nos teleteatros. O próprio trabalho de Miroel Silveira chegou a ser utilizado também pelo futuro gênero televisivo, como em “Massacre”, peça traduzida por Silveira do original *Montserrat* (1948) de Emmanuel Roblès, que foi ao ar pelo programa “TV de Vanguarda”, da TV Tupi de São Paulo, em 24 de maio de 1953. Lima Duarte, inicialmente ator e sonoplasta de rádio, em depoimento à Pró-TV, lembra:

Acho que meu maior sucesso como ator no “TV de Vanguarda” foi a peça “Massacre”, de Emmanuel Roblès. Este espetáculo me fez sentir pela primeira vez o impacto que a televisão pode causar no público, tamanha foi a repercussão que ele teve. Muita gente assistiu e foram muitos os comentários, todos falando bem do nosso trabalho. Com a peça “Massacre”, eu e o José Parisi saímos inaugurando emissoras de televisão da Tupi pelo Brasil afora. Inauguramos em Belo Horizonte, a TV Itacolomi; a TV Piratini, em Porto Alegre; a TV Jornal do Comércio, de Recife. Como não existia o videoteipe, todo elenco viajava, e em cada lugar, fazíamos o teatro ao vivo, e depois voltávamos para São Paulo. (DUARTE, PRÓ-TV, 1998).

“Massacre” conta a história da revolução civil na Venezuela, de 1810, com ênfase na história de Simón Bolívar e teve produção e direção de Cassiano Gabus Mendes, com Lima Duarte interpretando o oficial espanhol Montsserrat. Já na fase de videoteipe, a adaptação de Miroel Silveira foi novamente encenada em 01 de dezembro de 1963, com direção de Benjamin Cattán. Portanto, o texto, que no início dos anos 1950 fez sucesso em encenação do Teatro de Equipe, companhia pertencente à Graça Mello, passou por diversas fases. Hoje a contribuição

³ As Emissoras Unidas eram compostas com estações de rádio e posteriormente de televisão, capitaneadas pelo grupo de Paulo Machado de Carvalho, portanto, a Rádio e Televisão Record tinham forte influência sobre as demais emissoras. Outras rádios, como São Paulo, Bandeirantes e Panamericana também integraram as Unidas enquanto pertenceram ao empresário. Seu primo João Batista “Pipa” do Amaral, da TV Rio, era seu parceiro.

de Miroel Silveira está reunida em um dos arquivos mais completos sobre teatro do país, na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, com 6.137 processos de liberação de peças teatrais para apresentação pública ao Departamento de Diversões Públicas de São Paulo, num conjunto de textos que vai dos anos 1930 a 1970, para teatro, rádio e televisão. Isso apenas reforça a importância do intercâmbio dos profissionais entre as artes e mídias, colaborando para o seu desenvolvimento, no caso, principalmente para o meio dramático.

Ainda sobre a dramaturgia, no rádio, ela conferia às emissoras *status*, pois quanto maior seu elenco, maior sua capacidade e prestígio junto ao público, cuja audiência demonstrava-se também por meio do número de cartas, visitas do público e presentes recebidos na sede das estações (TAVARES, 1999). Sem uma precisão exata, com esses parâmetros, os faziam valer como argumento junto aos possíveis anunciantes. Apenas em 1942, por orientação do radialista Auricélio Penteado, dono da Rádio Kosmos de São Paulo, as pesquisas passaram a ser feitas de forma mais precisa. Auricélio criou o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), com apoio do publicitário Arnaldo da Rocha e Silva, seguindo o modelo criado por George Gallup para seu *American Institute of Public Opinion* (Instituto Americano de Opinião Pública), nos Estados Unidos. Mesmo com dados mais precisos, as emissoras com maior elenco eram consideradas as principais, porque era necessário um grande retorno público e financeiro (tendo relação direta com os anunciantes, assim como nas radionovelas e telenovelas) para manter o chamado *cast*.

Percebe-se no início da televisão brasileira a influência das emissoras que possuíam os maiores elencos. Nos primeiros canais de televisão, que existiram na década de 1950, observa-se a herança da dramaturgia na origem das estações de rádio ligadas a tais grupos: a PRF-3 TV Tupi-Difusora (canal 3), com o elenco da Cidade do Rádio (rádios Tupi e Difusora, posteriormente Cultura); TV Paulista (canal 5), cujo início foi de um grupo de empresariais comandados pelo deputado Ortiz Monteiro, mas com crescimento em audiência, prestígio e faturamento após 1955, quando assume o comando Victor Costa (diretor da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, pertencente ao Governo Federal, e dono da Organização Victor Costa, detentora das rádios Nacional de São Paulo e Excelsior); e TV Record (canal 7), propriedade de Paulo Machado de Carvalho, diretor das Emissoras Unidas (Rádio Record, Rádio Panamericana – futura Rádio Jovem Pan, Rádio São Paulo e antes proprietário da Rádio Bandeirantes). Nomes do “radioteatro” (assim denominava-se os setores que respondiam pela dramaturgia radiofônica de modo geral) tornam-se parte do grupo de pioneiros que criaram a televisão brasileira, jovens profissionais de rádio como: Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst, Dionísio Azevedo,

Vida Alves, Lia de Aguiar, Ivani Ribeiro, Lima Duarte, Lolita Rodrigues, Vitória de Almeida, Janete Clair, Dias Gomes, Laura Cardoso, Manoel Carlos, Fernanda Montenegro, Mario Fanucchi, José Parisi, Norah Fontes, J. Silvestre, José Castellar, Heloísa Castellar, Leonardo de Castro e muitos outros, a começar por Walter Forster, que foi eleito por Dermalva Costa Lima como o responsável por levar à televisão a dramaturgia⁴.

Sobre esses tempos pioneiros, os profissionais tinham que congregiar as referências que possuíam, utilizando também o repertório de outros meios. Importavam revistas, iam a conferências e cineclubes, detinham-se naquilo que eles conseguiam buscar de repertório (por exemplo, indo ao teatro, ao cinema, consumindo literatura) além de contar com todo processo criativo e a improvisação. Cassiano Gabus Mendes, Jorge Ribeiro e os engenheiros Mário Alderighi e Jorge Edo tinham ido aos Estados Unidos realizar estudos básicos sobre televisão, a pedido de Assis Chateaubriand, entre 1949 e 1950. Cassiano possuía referências de televisão adquiridas com o apoio Octávio Gabus Mendes, seu pai (um dos profissionais mais atuantes no rádio nas décadas de 1930 a 1940, principalmente em programa de dramaturgia e auditório), que chegou a produzir roteiros para TV, mas que acabou não os vendo realizados, ao falecer em 1946, quatro anos antes da inauguração do canal 3.

Nos Estados Unidos, Cassiano Gabus Mendes foi estagiar, no final de 1949, na WNBT (emissora pertence à NBC, subsidiária da RCA – empresa onde Chateaubriand adquiriu os equipamentos da TV Tupi de São Paulo). Nesse período nos Estados Unidos, Gabus Mendes pode observar teleteatros como *The Kraft Television Theater* (um dos mais longevos teleteatros estadunidenses, de 1947 a 1958, sempre ao vivo, *Chevrolet Tele-Theater*, *Colgate Theater* e *Philco Television Playhouse* da NBC; *Ford Theater* e *Studio One*, da CBS; e *Actor's Studio*, da ABC (a maioria deles tendo em suas origens programas homônimos de radioteatro). Lá o teleteatro já era uma tradição, eles viviam o período chamado de *Golden Age* da televisão americana. Segundo Marshall (1987, p. 66), eram produzidos “dramas introspectivos”, levando intimidades e conflitos pessoais à “tela pequena”. Para os americanos, domingo, 21 horas, era um dos horários de costume para assistir ao teleteatro, com *Philco Television Playhouse*, da NBC – coincidência ou não, era o mesmo horário e dia que futuramente se fixaria na TV Tupi de São Paulo o teleteatro “TV de Vanguarda”, programa que Cassiano acompanhou *in loco*, ao vivo, direto dos estúdios da emissora em Nova York, em 1949. Nos Estados Unidos era comum o trânsito de profissionais de cinema no rádio, como no teatro, na *Broadway* e posteriormente

⁴ Walter Forster posteriormente dedicou-se às telenovelas, sendo ele responsável pela implantação do gênero no país. Para tais produções utilizou a experiência que já possuía com radionovelas nas estações Tupi e Difusora.

na televisão. A mesma estratégia de dar nomes dos patrocinadores aos programas de teleteatros foi utilizada no Brasil, por imposição contratual das agências de publicidade que os bancavam. A dramaturgia, por exemplo, tanto de rádio como televisão, tinha entre as agências de publicidade e propaganda, uma em especial com maior interesse: J. W. Thompson, que acabou por intermediar o patrocínio de programas da TV Tupi como o próprio “TV de Vanguarda” (1952) e a novela “Sua Vida Me Pertence” (1951), a primeira do país. O *The Kraft Television Theater*, por exemplo, era patrocinado pela empresa alimentícia *Kraft Foods Company*, sendo agenciado pela mesma J.W. Thompson – com forte relacionamento com marcas como *Unilever*, *Kraft Foods*, *Kellog’s*, *Ford Motors*, *Avon*, *Nestlé*, *Kimberly-Clark*, *Bayer*, entre outras. A agência americana mantinha e produzia programas de dramaturgia desde os anos 1930, como *Lux Radio Theater*, criado em 1936 (ficando no ar até 1955), cujo formato foi uma das inspirações para Octávio Gabus Mendes criar o “Cinema em Casa” na Rádio Difusora, em 1943. *Lux Radio Theater* adaptava para o rádio roteiros cinematográficos e convidava atores de Hollywood para interpretar ao vivo os papéis que tinha encenado no cinema. Esse intercâmbio entre as mídias acontecia também em outras partes do mundo. Conforme Brandão (2005, p. 34), na BBC, em 1949, as companhias cinematográficas emprestavam seus astros para os teleteatros da emissora londrina. Na Grã-Bretanha a televisão era vista pelos profissionais de cinema com curiosidade em experimentar um novo meio: “quase ânsia que os astros do palco e da tela tinham de laborar nosso novo meio”, em citação de Braga Filho, em edição da Revista *Dionysos* (1949), na matéria “A Televisão e o Teatro”. Na BBC, todo repertório das peças de William Shakespeare foi realizado, como “Hamlet” e “Rei Lear”, em 1949, com apoio de companhias teatrais e profissionais do rádio.

Mesmo salientando o conhecimento adquirido no exterior, por Cassiano Gabus Mendes sobre teleteatro, seu parceiro de adaptações de teleteatros (não apenas no “TV de Vanguarda”), Walter George Durst, em depoimento de 1995, dado à Brandão (2005), elenca que não existiu influência direta dessas produções estrangeiras e justifica com seu trabalho no rádio:

Não existiam critérios para escolher os textos do “TV de Vanguarda” e, sim, um caminho a seguir. As circunstâncias, quase todas, vieram do “Cinema em Casa” (rádio). Do tempo em que fiz o “Cinema em Casa”, sobraram muitos *scripts*. A maioria histórias muito boas, porque os estúdios Universal, Columbia, Republic, Warner, menos a Metro, que fazia musicais, achavam que era uma publicidade dar o roteiro para produzirmos a história. No rádio, só na fala. (...) No final da década de 50, ficamos sabendo que nos Estados Unidos também tinha teleteatro. O teleteatro, no Brasil, não tinha nenhum modelo como forma ou ideia. Foi uma ideia brasileira. Os técnicos eram brasileiros, o cenógrafo (Alexandre) era russo. Os câmeras aprendiam

naquele momento. Aos poucos, fui percebendo que o que era brasileiro funcionava mais. As peças brasileiras também eram adaptadas pelo “TV de Vanguarda”. A audiência era medida através do eco nos jornais, do boca a boca e dos telefonemas. (DURST *apud* BRANDÃO, 2005, p. 345-347).

A trajetória de Walter George Durst, nos anos 1960, revela também uma tendência que inicialmente começou no rádio (inicialmente nos Estados Unidos e depois no Brasil), nos anos 1940, e que depois veio a atingir a teledramaturgia brasileira: ele passou a ser funcionário do patrocinador (no caso a Colgate-Palmolive) e adaptar originais latino-americanos. Durst adaptou para TV Tupi novelas como “O Sorriso de Helena” (1964), do original do cubano Abel Santa Cruz, e “O Cara Suja” (1965), do mexicano Roberto Valente. Ismael Fernandes relata:

Sua inquietação intelectual e experiência como cineasta se contradizem com seus primeiros trabalhos como autor de telenovela. Contratado da Colgate-Palmolive e sob a orientação de Glória Magadan, Durst adaptou diversos dramalhões importados. (FERNANDES, 1994, p. 496).

A vinda de textos latino-americanos, em sua maioria cubanos, eram fornecidos pelas agências de publicidade, financiadas por grandes empresas. Teatros, mas em sua maioria novelas, eram adaptados para o Brasil. É o caso da novela “O Direito de Nascer” (1948), original cubano de Félix Caignet, adaptada inúmeras vezes para o rádio e para televisão (na Rádio Tupi, em 1951, na TV Tupi, em 1964 e 1978). Muitos autores em contratados pelas agências e não pelas emissoras para redigirem novelas, como Dulce Santucci, Benedito Ruy Barbosa e Ivani Ribeiro. No caso de Glória Magadan, citada por Fernandes, a autora cubana teve forte influência na produção em teledramaturgia nos anos 1960. Chegou ao Brasil em 1964 para ser supervisora da seção internacional de novelas da Colgate-Palmolive, supervisionando telenovelas diárias, de diversas emissoras (como Tupi e Excelsior) que competiam, em preferência popular, com os teleteatros como o “TV de Vanguarda”. Em 1965 ela foi contratada pela recém-criada TV Globo, para dirigir seu núcleo de teledramaturgia⁵. Ficou até 1969, mas seu estilo folhetinesco e melodramático foi ultrapassado pelo sucesso de textos como o de Janete Clair. Magadan esteve ainda na TV Tupi, em 1970, escrevendo “E Nós, Aonde Vamos?”, mas sem sucesso deixou o Brasil no mesmo ano.

⁵ Produziu e redigiu telenovelas pioneiras da TV Globo como “Paixão de Outono” (1965), “Eu Compro Essa Mulher” (1966), “O Sheik de Agadir” (1966), “A Rainha Louca” (1967).

Abordamos agora a origem da teledramaturgia na TV Tupi de São Paulo, buscando entender as razões como o teleteatro se fez presente, desde sua origem em nossa televisão, no cotidiano dos primeiros telespectadores.

2.2 A teledramaturgia na TV Tupi e a presença do teleteatro

Desde a inauguração da TV Tupi, em 18 de setembro de 1950, a dramaturgia estava presente. O ator e diretor de radioteatros, Walter Forster, com o “Ministério das Relações Domésticas”, esquete romântica, falava no show inaugural “TV na Taba” sobre a importância do gênero e apresentava o seu “Teatro Walter Forster”. No rádio, a dramaturgia se desenvolvia em três gêneros principais: a novela, a série e o teatro (formato unitário, uma história contada do começo ao fim, sem continuidade). O mesmo esquema foi usado pela televisão.

De setembro a novembro de 1950, foi apresentado o “Teatro Walter Forster”, horário dentro da programação da TV Tupi paulista dedicado à dramaturgia, ainda com o formato de pequenos esquetes, o que era uma transposição do programa homônimo da Rádio Difusora, mantido por Forster, que encenava esquetes junto à Lia de Aguiar, Yara Lins e Vitória de Almeida. Conforme SILVA (1980, p. 19) eram “histórias românticas, *sketches* de caráter tipicamente romântico, destinado ao público jovem feminino (...) já haviam sido levados ao ar no próprio rádio”.

Dois meses foram necessários para compreender as possibilidades iniciais da utilização da câmera como apoio da dramaturgia. A partir de então resolveram aprimorar a recente teledramaturgia, utilizando a dinâmica dos programas radiofônicos como “Cinema em Casa”, da Rádio Difusora, e “Grande Teatro Tupi”, da Rádio Tupi, ambos criados por Octávio Gabus Mendes: a adaptação de textos de outros meios, utilizando como base roteiros mais complexos, com apoio de rubricas, que apontava o uso da imagem e do espaço físico, presentes tanto nos textos originalmente cinematográficos ou teatrais.

Em 29 de novembro de 1950, a TV Tupi realiza o primeiro teleteatro que já usava a dinâmica que ligava imagem ao som, fruto também dos estudos já realizados para produção de programas como “Cinema em Casa”, por Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes. Naquela data foi ao ar “A Vida Por Um Fio”, adaptação do filme “Uma Vida Por Um Fio” (*Sorry, Wrong Number*, 1948, dirigido por Anatole Litvak, grande sucesso no cinema mundial e no brasileiro). A protagonista Leona Stevenson, no cinema interpretada por Barbara Stanwyck, foi na televisão a atriz Lia de Aguiar (a mesma que protagonizou o filme “Quase no Céu” e considerada pelos jornais dos Diários Associados, como a principal estrela da casa,

também nas rádios Tupi e Difusora. Lia de Aguiar (1927-2000) já era experiente na área artística, tendo começado em 1939 no “Teatro de Brinquedo”, programa de Sagramour de Scuvero, na Rádio Bandeirantes, aos 12 anos. Era de uma família de classe média, tendo pai funcionário público e mãe dona de casa. Seu salário auxiliava nos pagamentos da conta do mês de sua casa. Esse era o perfil de boa parte dos profissionais que criaram a televisão no Brasil. Assim como ela, nomes como Cassiano Gabus Mendes, Vida Alves, Hebe Camargo (sua conterrânea de Taubaté e também prima), Lolita Rodrigues e muitos outros começaram cedo na carreira radiofônica e estavam na faixa dos 20 anos de idade quando a TV Tupi foi inaugurada. A personagem de Lia de Aguiar, em “A Vida Por Um Fio”, era paralítica, sendo que a teleteatro tem como cenário principal seu quarto e a cama. A personagem descobre, por meio de uma ligação telefônica, que um assassinato estava sendo planejado, até perceber que é ela que será assassinada, o que acontece ao final. Por duas horas, Lia de Aguiar fez praticamente um monólogo. Cassiano Gabus Mendes estudou todo roteiro do filme, adaptou e dirigiu “A Vida Por Um Fio”. Ele acreditava no potencial da história, também por ter sido uma adaptação do original de Lucille Fletcher para rádio CBS, em 1943, sendo inúmeras vezes realizada (como em 09 de janeiro de 1950, no norteamericano *Lux Radio Theatre*, pela rádio CBS – mesmo período em que Cassiano Gabus Mendes estava nos Estados Unidos, a pedido de Assis Chateaubriand, para estudar a produção televisiva norte-americana). Na televisão, em 30 de janeiro de 1946, a WCBW-TV (futura WCBS-TV), *Sorry, Wrong Number* teve sua primeira adaptação, que colaborou para criação audiovisual do filme de 1948. Portanto, a adaptação televisiva brasileira foi baseada em um produto que trafegou pelo rádio, cinema e pela televisão norte-americana – o que demonstra também uma preocupação dos pioneiros da TV Tupi em sua relação com o público, buscando identificar preferências antes já demonstradas em outros meios como o cinema brasileiro, onde “A Vida Por Um Fio” teve retorno de público esperado. De tal forma, Gabus Mendes demonstra que apesar do que acima mencionou Durst (*apud* BRANDÃO, 2005), muitas vezes existiam critérios para escolha das peças, não sendo apenas escolhidas aleatoriamente.



Figura 1 – Lia de Aguiar em “A Vida Por Um Fio”, com o câmera Walter Tasca (1950) /

A partir de “A Vida Por Um Fio”, outras produções foram realizadas pela TV Tupi, que até 1952, ainda era a única emissora de televisão em São Paulo, o que demonstra sua importância na base inicial da teledramaturgia paulista (e até 1951, também brasileira, pois só nesse ano que surgiu a TV Tupi no Rio de Janeiro, portanto, em outro Estado e cidade). O horário “Teatro Walter Forster” passou a ser chamado de “Teleteatro”, não sendo mais responsabilidade de Forster, que ainda coordenava o departamento de “Rádio-Teatro” das emissoras da Cidade do Rádio.

Até o nascimento do “TV de Vanguarda”, em 17 de agosto de 1952, portanto no espaço entre praticamente dois anos, foram realizados diversos programas de teledramaturgia na TV Tupi paulista. “Teleteatro” (1950), “Grande Teatro Tupi” (1951) – nesse período ainda denominado como “Teatro das Segundas-Feiras” (se levava companhias de teatro à televisão, para encenar suas peças às segundas, dia em que não existiam apresentações de teatro) –, a série “O Sítio do Pica-pau Amarelo” (1952) e as novelas “Sua Vida Pertence” (1951), “Um Beijo na Sombra” (1952), “Meu Trágico Destino” (1952) e “Noivado nas Sombras” (1952). Eles serviram de amostra e de esteio para aquele teleteatro, que na opinião coletiva dos profissionais da época, seria a “conclusão e espaço de experimentação dentro da TV”: o “TV de Vanguarda”. Observem a produção em dramaturgia da TV Tupi nesse período:

ANO	PROGRAMA	PRODUÇÃO	DATA	OBSERVAÇÕES
1950	Teleteatro	A Vida Por Um Fio	29/11	Adaptação e direção de Cassiano Gabus Mendes, do original de Lucille Fletcher (1943), roteiro baseado no do filme <i>Sorry, Wrong Number</i> (1948)
		Charles Chaplin da Silva	06/12	Direção de Walter George Durst
		A Visita	20/12	Original de Cassiano Gabus Mendes, com Lia de Aguiar e Dionísio Azevedo
		Missa do Galo	23/12	Produção de Jorge Ribeiro, tendo no elenco Cassiano Gabus Mendes, Lia de Aguiar, Maria Vidal, Osni Silva, Rosa Pardini e João Monteiro
		Xeque-Mate	27/12	Direção de Mario Fanucchi, com Dionísio Azevedo, Yara Lins e Heitor de Andrade
1951	Teleteatro	Filet Mignon	04/01	Produção e autoria de Mario Fanucchi
		Antes do Café	10/01	Monólogo de Eugene O'Neill, do original encenado pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia, em 1949), com Madalena Nicol, sendo ali a primeira atriz de teatro a ingressar na televisão
		O Preço da Inocência	11/01	Produção de Dionísio Azevedo, com Heitor de Andrade, Lia de Aguiar e Geny Prado
		O Julgamento de Hipócrates	Janeiro	Na segunda quinzena do mês, com produção de Mario Fanucchi
		Ingratidão	27/01	Produção de Ribeiro Filho
		Sem Saída	31/01	Original de Dionísio Azevedo
		Desfecho	08/02	Produção de Cassiano Gabus Mendes, com Madalena Nicol e Heitor de Andrade
		Sonatina	14/02	Monólogo de Miroel Silveira, com Madalena Nicol
		A Ceia dos Cardeais	07/05	Peça de Júlio Dantas, com Carlos Prina
		A Caolha	12/05	Adaptação da peça de Jorge Ribeiro, por Jorge Ribeiro
		O Professor da Astúcia	21/05	Peça de Vicente Catalano, apresentada na época no Teatro Cultura Artística, com Silveira Sampaio. Foi a primeira peça, em cartaz no teatro, exibida pela televisão, considerada pela crítica como o precursor do "Grande Teatro Tupi"
		O Filho Pródigo	27/06	Peça de Lúcio Cardoso (Teatro Experimental do Negro), com

			Ruth Cardoso, Haroldo Cardoso, Milton Ribeiro e Veridiano – primeira produção televisiva com atores negros
Grande Teatro Tupi	A Tia de Carlitos	26/11	Baseado no livro de Brandon Thomas, posteriormente filme <i>Charles's Aunt</i> (1941) foi encenada pela Sociedade Paulista de Teatro (ou Sociedade Paulista de Comédia), com Jayme Barcellos, Maria Cecília e Silvia Ortoff. Em turnê, por Rio e São Paulo, com Sérgio Britto
	O Atentado	10/12	Peça de W.O.Soinim, com tradução de Mário Silva e Renato Alvim, com Madalena Nicol, Sérgio Britto e elenco da Sociedade Paulista de Teatro (SPT). Direção de Carla Civelli
	Trio em Lá Menor	17/12	Peça de Magalhães Júnior, encenada pelo SPT, com Salma Ianni, Maria Cecília, Jayme Barcellos, Elísio de Albuquerque, Silvia Ortoff e Adaury Dantas, com direção de Armando Couto
Novela	Sua Vida Me Pertence	21/12	Autoria e direção de Walter Forster. No elenco, Forster, Lia de Aguiar, Vida Alves, Lima Duarte, José Parisi, Néa Simões, Dionísio Azevedo, João Monteiro, Astrogildo Filho e Tânia Amaral. Foram 15 capítulos com 20 minutos de duração, às terças e quintas, 20h. Primeira novela da televisão brasileira (em que aconteceu o primeiro beijo televisionado, entre Walter Forster e Vida Alves, em 15 de fevereiro de 1952, data do último capítulo da trama). Patrocínio da empresa de cosméticos Coty, produzida pela agência J.W.Thompson
Teleteatro	Os Três Ursinhos	24/12	Encenado pelo TESP (Teatro Escola de São Paulo), de Tatiana Belinky e Júlio Gouveia, como especial da véspera de Natal
	Ralé	s/d.	Foi apresentada a peça de M. Gorki, que estava em turnê no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia, a partir de 05/08/1951), com Maria Della Costa e todo elenco da mesma companhia, com direção do italiano Flaminio Bollini Cerri

1952	Novela	Um Beijo na Sombra	07/03	Produção de Cassiano Gabus Mendes, com autoria de José Castellar. No elenco, José Parisi, Vida Alves, Tânia Amaral, Lima Duarte, Norah Fontes, Guiomar Gonçalves; narração de Amaral Novaes e direção de TV de Walter Stuart. Foram quinze capítulos, às terças e quintas, 20h. Exibida até 19 de abril.
	Grande Teatro Tupi	Deus Lhe Pague	17/03	Peça de Joracy Camargo, que deu início às apresentações da Companhia Procópio Ferreira, em que ele encenou na TV o espetáculo ao lado de Hamilta Rodrigues, Fernando Villar e Aquilino Barreiros. Procópio encenou “Deus Lhe Pague” em 3.600 apresentações, a partir de 1932.
		As Mulheres Não Resistem	31/03	Peça de Aldo Benedetti (1949), com Procópio Ferreira e sua companhia
	Grande Teatro Tupi	Lição de Felicidade	05/05	Texto original de Somerset Maugham (1947), com Procópio Ferreira e sua companhia
	Novela	Meu Trágico Destino	06/05	Autoria de J. Silvestre, com Lia de Aguiar, Dionísio Azevedo, Francisco Negrão, Maria Cecília e J. Silvestre. Foram 15 capítulos, às terças e quintas, 20h, até 01º de julho
	Grande Teatro Tupi	A Mulher Sem Rosto	12/05	Autoria de Maria Wanderley Menezes (1951), com cenografia e figurino de Pernambuco de Oliveira, encenada pela Companhia Procópio Ferreira
	Série	O Sítio do Pica-pau Amarelo	03/06	Baseada na obra de Monteiro Lobato, o Teatro Escola de São Paulo (TESP) exibiu às terças, 19h30, no ano de 1952, os episódios “A Pílula Falante” (03/06), “O Casamento de Emília” (10/06), “O Gato Félix” (17/06), “O Irmão de Pinocchio” (14/06), “João Faz de Conta” (01/07), “O Alfinete de Pombinho Carijó” (08/07), “O Palhaço” (15/07), “Os Óculos de Dona Benta” (22/07), “O Ensaio” (29/07), “A Surpresa” (05/08) e “Curto-Circuito” (26/08). O elenco, na temporada de 1952, foi Lúcia Lambertini (Emília), Sidnéa Rossi (Dona Benta), Sérgio

				Rosemberg (Pedrinho), Lídia Rosemberg (Narizinho), Benedita Rodrigues (Tia Nastácia), Rubens Molino (Visconde de Sabugosa), Ricardo Gouveia (Marquês de Rabicó) e Paulo Basco (Dr. Caramujo).
Novela	Noivado nas Trevas	08/07		Novela de José Castellar, exibida às terças e quintas, 20h35, com 15 capítulos.
Grande Teatro Tupi	A Amiga	14/07		Original de Dorothy Parker, adaptado por Geraldo Joanides e dirigido por Ruggero Jacobi, com Eleonor Bruno e Eny Autran
	De Nova York para Detroit	14/07		Original de Dorothy Parker, adaptado por Geraldo Joanides e dirigido por Ruggero Jacobi, com Nicette Bruno e Joseph Guerreiro
	A Valsa	14/07		Original de Dorothy Parker, adaptado por Geraldo Joanides e dirigido por Ruggero Jacobi, com Margarida Rey
	Festim Diabólico (A Corda)	28/07		Adaptação e direção de Geraldo Joanides, do original de Patrick Hamilton (1929, peça que foi base de <i>Rope</i> , filme de Alfred Hitchcock, em 1948), com produção de Ruggero Jacobi, tendo no elenco Cassiano Gabus Mendes, Joseph Guerreiro e Ítalo Rossi
TV de Vanguarda	O Julgamento de João Ninguém	17/08		Do original <i>The John Nobody Case</i> , conto de Veera Sarr, para Revista Mistério Magazine, adaptado de Dionísio Azevedo, com Lima Duarte, Dionísio Azevedo, Sales de Alencar, Francisco Negrão, Walter Stuart, Maria Cecília e David Neto. Direção de TV de Cassiano Gabus Mendes

Quadro 1 – Teledramaturgia da TV Tupi-SP (1950-1952)

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

2.3 Teleteatro: a evolução do produto unitário

Sobre o teleteatro, Pallottini (1998, p.22-17) o considera como um produto “unitário” dentro da ficção televisiva, da teledramaturgia, aceitando-o como base de adaptação do teatro para televisão, assumindo o jogo teatral e realizando-o no estúdio. Ela tece a evolução histórica

do teleteatro no Brasil, argumentando que o teleteatro se trata inicialmente de um texto escrito originalmente para TV, sendo “às vezes, adaptado quase no ato por diretores e produtores que conheciam a arte teatral, o rádio, o cinema, e estavam começando a conhecer a linguagem televisiva” (PALLOTTINI, 1998, p. 26). A autora também fala de como o teleteatro evoluiu com o tempo, deixando de ser como sua origem, ao vivo e sem edições eletrônicas. Pallottini aborda do princípio, em 1950, à remodelagem do teleteatro (determinada pela Rede Globo como “Casos Especiais”, nos anos 1970, já em videoteipe, chegando às cores e transmitida em rede nacional). Argumenta e afirma Pallottini sobre sua designação de “unitário” para “teleteatro”:

(...) o nome “teleteatro” era uma clara referência às origens do programa e também aos muitos pontos comuns que mantinha com o gênero dramático. Naturalmente em diversas ocasiões se tentou modificar ou melhorar esse nome, às vezes recorrendo a variações genéricas (“TV de Vanguarda”, “TV de Comédia”, “Teledrama”, “Teletema”, “Tele-história”, “Teleconto”), outras vezes se recorria as especificações técnicas de feitura (...) como no clássico “Câmera Um”, programa feito com um “olho” único. (...) a TV Globo passou a chamar o unitário de “caso especial” (...) eu apontaria o nome “unitário” como aquele que me parece o mais conciso, o mais expressivo e apropriado para designar o tipo de programa (...) (PALLOTTINI, 1998, p. 26-27).

O teleteatro está inserido na história da televisão brasileira, principalmente nas décadas de 1950 e 1960. No quadro abaixo é possível observar a quantidade de programas de teleteatro existentes nas emissoras de São Paulo, como amostra de sua importância na televisão paulistana. É possível perceber num primeiro momento a TV Tupi sozinha produzindo conteúdo televisivo, de 1950 a 1952. Com a chegada da TV Paulista após dois anos de existência da emissora pioneira, passa-se a rivalizar também no campo dos teleteatros. Já a TV Record, investido principalmente em musicais e esporte, passa a se dedicar aos teleteatros apenas em 1955 (dois anos após sua inauguração). Visualiza-se também a entrada de novos canais, tendo a TV Cultura (do mesmo grupo da TV Tupi) com baixa produção de teleteatros, enquanto a TV Excelsior surgiu, em 09 de julho de 1960, para competir com as demais também nessa área. A produção de teleteatros mostra-se em menor quantidade e emissoras a partir de 1968, mesmo ano em que a Governo Federal instituiu o Ato Institucional nº 5 e a censura aos meios de comunicação, como também o gênero de telenovela diária atingia o gosto popular, com a moderna “Beto Rockfeller” (TV Tupi, 1968), todas as emissoras produziam telenovelas diárias, inclusive a Rede Globo, constituída em 1965. A partir deste ano, observa-se até a

atualidade tentativas isoladas, de cada emissora, de recuperar o gênero teleteatro, modernizando-o, porém não mais sendo uma constante em toda área televisiva. Veja a evolução do gênero teleteatro na televisão de São Paulo:

TELETEATRO	EMISSORA	ANO	EXIBIÇÃO
Teatro Walter Forster / Teleteatro	TV Tupi	1950	s/d.
Teatro Madalena Nicol	TV Tupi	1951	s/d.
Grande Teatro Tupi (Grande Teatro Monções, 1953 / Grande Teatro Três Leões, 1955 / Grande Teatro Nestlé, 1958 / Grande Teatro Telespark, 1959 / Teleteatro GM / Grande Teatro Johnnie Walker / Teleteatro Brastemp / Teleteatro Eltex e outras denominações)	TV Tupi	1951-1965; 1968	Segunda, 22h
Teatro de Vanguarda / TV de Vanguarda	TV Tupi	1952-1967	Domingo, 21h
Fábulas Animadas / Fábulas Duchén	TV Tupi	1952-1956	Quinta, 19h30
Tele-Teatro	TV Paulista	1952	Terça, 21h50
Teatro Graça Mello	TV Paulista	1952	s/d.
Teatro de Comédia	TV Paulista	1952	Sexta, 20h
Histórias Que a Vida Escreveu	TV Paulista	1952	Sábado, 21h50
Romances Brasileiros	TV Paulista	1952	s/d.
Teatro Madalena Nicol	TV Paulista	1953-1955	Segunda a sexta, 18h
Grande Teatro Infantil	TV Tupi	1953	s/d.
Biblioteca do Brasil	TV Tupi	1953	Sexta, 22h55
Era Uma Vez...	TV Tupi	1953-1954	s/d.
Teatro Nicette Bruno	TV Paulista	1953-1954	s/d.
Teatro da Juventude	TV Tupi	1954-1962	Domingo, 13h30
Teatro Retrospectivo	TV Tupi	1954	Domingo, 21h
Teatro Cacilda Becker	TV Paulista	1953-1954	Quinta, 21h
Teatro Brasil	TV Paulista	1954	s/d.
Teledrama Três Leões (Grande Teatro OVC, de 1961 a 1962)	TV Paulista	1955-1963	Sábado, 21h30
O Contador de Histórias (até 1959) / Studium 4	TV Tupi	1955-1962	Sexta, 22h
Teatro Cacilda Becker	TV Record	1955	Segunda, 21h30
Histórias Que a Vida Escreveu	TV Record	1955	Quinta, 22h
Teverama	TV Record	1955	Sexta, 22h30
Teatro de Aventura / Teatro de Romance	TV Tupi	1955	Quarta, 21h
Teatro de Romance Plavinil	TV Tupi	1957	Sexta, 13h30
Coisas Que Aconteceram	TV Record	1957	Segunda, 20h35
Contos Brasileiros	TV Tupi	1957	Quinta, 22h
Teatro Invictus	TV Tupi	1957	Quinta, 22h
Teatro Policial Lutz Ferrando	TV Paulista	1957-1958	Terça, 21h30
Contos Dramáticos	TV Record	1957	Terça, 21h30
Eu e Você	TV Record	1957	s/d.
TV de Comédia	TV Tupi	1957-1967	Domingo, 21h

Sob a Luz dos Refletores	TV Record	1957-1958	Quarta, 22h30
Câmera Um	TV Paulista	1958-1959	Domingo, 22h10 (após abril de 1958, segunda, 21h30)
Grandes Heróis	TV Tupi	1959	Quarta, 18h
Teatro Vovó Mocinha	TV Tupi	1959	Quarta, 18h30
Aponte o Culpado	TV Tupi	1958	Quinta, 20h30
1º Festival de Teatro Amador	TV Tupi	1958-1959	Quarta, 22h15
Teatro Arrelia	TV Record	1958	Quinta, 20h
TV-Teatro Walita (TV-Teatro)	TV Tupi	1958-1959	Quinta, 21h25
Tele-Crai	TV Paulista	1958	Sexta, 19h30
Histórias de Amor	TV Record	1958	Sexta, 22h10
Teatro Mirim	TV Paulista	1958	Quarta, 18h45
Teleteatro	TV Record	1958	Sexta, 22h10
Teatrinho	TV Record	1958	Domingo, 19h
Sábado às 11 Horas	TV Record	1959	Sábado, 23h
Teatro de Bolso	TV Paulista	1959	Segunda, 13h
Teatro Francisco Alves	TV Record	1959	Segunda, 21h40
Teleteatro (Revista Feminina)	TV Tupi	1959	Segunda a sexta, 13h35 (quadro)
Grandes Erros Judiciários da História	TV Tupi	1959	Quarta, 21h40
2º Festival de Teatro Amador	TV Tupi	1960	Sexta, 22h05
Teatro da Juventude (Clube do Lar)	TV Paulista	1960	Quinta, 15h (quadro)
Lar Doce Lar Teperman	TV Tupi	1959	Sábado, 20h05
Em Nome da Lei	TV Paulista	1959	Quarta, 22h10
Histórias Estranhas	TV Paulista	1960	Quinta, 21h30
Teatro Mercedes Benz	TV Record	1960	Quarta, 22h
Sequência Máxima	TV Paulista	1960	Quarta (depois sexta), 21h10
Teatro de Equipe	TV Record	1960-1961	Sábado, 0h
Teatro de Terror	TV Record	1960	Sábado, 23h21
Teatro em 3 Tempos	TV Paulista	1960	Segunda, quarta e sexta, 13h10
Teatro 9	TV Excelsior	1960-1962	Segunda, 21h
Teleteatro Brastemp	TV Excelsior	1961-1962	Sábado, 21h
Tele-Teatro Mesbla	TV Paulista	1961	Sexta, 21h40
Teatro Cacilda Becker	TV Cultura	1960-1968	s/d.
Romance Teatralizado	TV Cultura	1961	Sexta, 21h05
Tele-teatro	TV Record	1961	Quarta, 22h30
Grande Teatro C2	TV Cultura	1961	Terça, 21h
Grande Teatro Record	TV Record	1962	Domingo, 22h40
Histórias Que Eu Gosto de Contar	TV Paulista	1962	Quarta, 20h30
Pequeno Teatro	TV Record	1962	Sexta, 16h
Histórias Que Ninguém Esquece	TV Tupi	1962	s/d.
Interlúdio	TV Tupi	1963	Sexta, 21h35
Teatro 63	TV Excelsior	1962	Sábado, 21h (se iniciou no final do ano anterior)
Grande Teatro Gabriel Gonçalves	TV Excelsior	1963	Segunda, 22h (reprise sábado, 14h)
Eu, Você e Wallig	TV Excelsior	1963	Terça, 17h30
Contando e Imaginando Histórias	TV Cultura	1963	Sábado, 17h
Sombras do Terror	TV Cultura	1963	Sábado, 14h

Grande Teatro Excelsior	TV Excelsior	1964	Segunda, 22h
Quem Quiser Que Conte Outra	TV Excelsior	1964	Sexta, 18h30
Teatro da Fé	TV Cultura	1964-1966	Domingo, 18h30
Teatro da Juventude	TV Excelsior	1964	Domingo, 11h
A Fabulosa Dercy	TV Excelsior	1965	Segunda, 20h30
Grande Teatro Sérgio Brito	TV Paulista	1966	Sábado, 22h05
Teatro Como No Teatro	TV Excelsior	1966	Segunda, 23h19
Poltrona A	TV Globo Paulista	1966	Segunda, 20h
Dercy Comédia	TV Globo Paulista	1967	Segunda, 22h30
Dercy no Teatro	TV Globo Paulista	1967	Sábado, 21h05
Além, Muito Além do Além	TV Bandeirantes	1967	Sábado, 23h
Teatro Allegro	TV Tupi	1968	Domingo, 21h
Os Maiores Contos do Vigário	TV Tupi	1968	Sábado, 23h
O Estranho Mundo de Zé do Caixão	TV Tupi	1968	Sábado, 23h
Teatro Cacilda Becker	TV Bandeirantes	1968-1969	Domingo, 20h30
Teletema	TV Bandeirantes	1971-1972	Terça e sexta, 13h
Caso Especial	Rede Globo	1971-1995	Horários diversos, noturnos, sendo de 1978 a 1995 com edições esporádicas)
Teatro 2	TV Cultura	1971-1979	Quinta, 22h
Comédia Especial	Rede Globo	1972	Sexta, 21h (edições mensais)
Estúdio A	TV Tupi	1973	Sábado, 23h
Aplauso	Rede Globo	1979	Domingo, 22h
Teleconto	TV Cultura	1981-1985	Quarta, 19h50
Teleromance	TV Cultura	1981-1985	Quarta, 21h
Caso Verdade	Rede Globo	1982-1984	Terça, sexta e domingo, 17h15
Terça Nobre	Rede Globo	1993-1994	Terça, 21h45
Fronteiras do Desconhecido (até 1992) / Histórias Populares / Enigma	Rede Manchete	1990-1993	Semanal, 19h30 (21h30 após 1992)
Incrível, Fantástico, Extraordinário	Rede Manchete	1994-1995	Quarta, noturno
Teleteatro	SBT	1998-1999	22h
Senta Que Lá Vem Comédia	TV Cultura	2005	Sábado, 22h
Terra Dois	TV Cultura	2017-atual	Terça, 22h30

Quadro 2 – Programas de teleteatro (1950-2018)

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

Nesse quadro observa-se também a presença cada vez mais constante do patrocinador que, passa a acreditar no teleteatro que, já nos anos 1950, passou também a exigir a presença de suas marcas no nome dos programas desse gênero. A associação nominal foi também uma forma de aceitação do teleteatro. Ao mesmo também é possível perceber que o teleteatro passou

a ter os mais diversos perfis, assim como já acontecia com os radioteatros desde os anos 1930: horários voltados ao drama, comédia, romance, terror ou ao público infantil, juvenil, entre outros. Apesar de suas apresentações inéditas (entende-se aqui, principalmente os casos após a origem do videotape, com reprises) serem em sua maioria aos sábados, domingos e segundas-feiras, percebe-se que os teleteatros não tinham dias considerados padrões para o gênero, espalhados por toda programação semanal.

2.4 A origem dos profissionais de teledramaturgia

Desde o princípio do teleteatro paulista temos em sua origem a influência dos outros meios. Exemplo disso é a carreira do ator e produtor João Restiffe. Em depoimento à Pró-TV, em 19 de julho de 2001, conta que começou como ator da Rádio Record, fez peças no Teatro Colombo, viajou pelo país em companhias de teatro amador como a de João Rios, de Totó e Nino Nelo, foi “escada” de Mazzaropi no programa “Rancho Alegre”, humorístico da TV Tupi, fez no cinema filmes como “O Cantor e o Milionário” (1958, com direção de José Carlos Burle), com Anselmo Duarte, e “Dona Violante Miranda” (1960, dirigido por Fernando de Barros), com Dercy Gonçalves e Restiffe tinha um bom relacionamento com as companhias teatrais e conta no depoimento sobre sua participação na história do “Grande Teatro Tupi” (na época denominado como “Grande Teatro Monções”, com o nome do patrocinador vigente):

Eu vinha do teatro e tinha muita amizade no meu meio teatral, com colegas, de companhias que eu trabalhei e outras que não. No “Grande Teatro Monções” havia problemas de espetáculos. Eu conversei com o Cassiano àquela altura, nosso diretor dali: “Cassiano, você precisa toda segunda-feira de um espetáculo. Eu assumo isso. Mas eu quero isso, isso, assim, assim”. Ele falou: “Se você me trazer um espetáculo bom toda segunda-feira, eu te dou o que você está me pedindo”, que era salário, posição, situação, passagem, quando precisasse ir ao Rio para contratar companhia, com hotel e tudo. No final de 51 eu assumi o “Grande Teatro Tupi”. Todas as companhias do Brasil: Dulcina, Procópio, Eva, estrearam na televisão aqui em São Paulo, exatamente nesse programa, no qual eu era o intermediário entre a direção da TV Tupi e as companhias. E mais: Sérgio Cardoso, Tônia Carrero, Paulo Autran, Celi, Morineau, Fernanda Montenegro... Um grande amigo que eu tive, foi o Procópio. Fez sete anos seguidos, dez peças por ano na TV Tupi. Em 1955 a Bibi (Ferreira) estava precisando de um ator para a companhia, para viajar com ela, eu conversei com o Cassiano e deixei os teatros de segunda-feira para Wanda Kosmo. (RESTIFFE, PRÓ-TV, 2001).

Sobre esse trânsito de profissionais entre as áreas, o ator John Herbert complementa o que foi afirmado por João Restiffe, em depoimento à Pró-TV, em 15 de maio de 1998. Nele, Herbert fala sobre como foi parar na televisão:

Tudo aconteceu assim concomitantemente. Eu estava no Centro de Estudos Cinematográficos, Cinemateca e na Faculdade de Direito, já com o Teatro de Arena na mão. Ficava sempre na Major Diogo, onde ficava o Teatro Brasileiro de Comédia, ao lado, o famoso Nick Bar, sempre frequentado por todo mundo. E em cima do TBC havia o escritório da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. E eu, claro, com loucura pra fazer cinema, rodeava aquilo. A gente tinha muito conhecido, conhecia as pessoas. E o Luciano Salci, que era diretor do TBC, me convidou para fazer um teste para o primeiro filme que ele ia dirigir, da Vera Cruz: “Uma Pulga na Balança”. Ele chamou todo mundo do TBC. O primeiro filme de Paulo Autran, Ruy Afonso... A Vivinha, Eva Wilma, também fez uma ponta no filme. Nós já éramos noivos, e ela foi chamada para fazer uma participação. A televisão aconteceu nessa época também. A gente fez Teatro de Arena, Vera Cruz e, ao mesmo tempo... O Antunes Filho fazia muitas peças de teatro em televisão e fizemos alguns espetáculos. A primeira peça “Uma Mulher e Três Palhaços”, nós fizemos ao vivo na TV Tupi. Em 1953 eu fui convidado para ser uns dos primeiros a fazer parte do elenco fixo da TV Record. Lá fizemos algumas coisas. Quem mandava lá era o Miroel Silveira. Fiz “Garota 54”, uma espécie de seriado. Mas, logo em seguida, terminou meu contrato e voltamos para a TV Tupi. Aí em 54, o Cassiano Gabus Mendes bolou um programa, inspirado pelo pai, Octávio Gabus Mendes, que tinha feito um programa “Encontro das Cinco e Meia”. Ele bolou o programa, futuro “Alô Doçura”. E convidou Eva Wilma e Mário Sérgio, na época “o nome” da Vera Cruz. Só que, acontece que o Mário Sérgio, não gostava muito desta área, cinco meses depois, ele desistiu. O Cassiano sabia que eu era noivo da Vivinha, disse: “John, a partir da semana que vem, você vai continuar o ‘Alô Doçura’”. Ele não parou e ficou até 64 no ar. Foi o dia a dia, um cotidiano durante 10 anos, em televisão. (HERBERT, PRÓ-TV, 1998).

Como lembrado por John Herbert, os seriados, como “Alô Doçura”, também fizeram parte do início da teledramaturgia da televisão paulista. E atores como ele e Eva Wilma participaram também de peças de teleteatros, não sendo exclusivos apenas do seriado. Era uma forma colaborativa, mas de aproveitamento de elenco, como já acontecia na Cidade do Rádio, no revezamento de profissionais das rádios Tupi e Difusora com a televisão.

Retomando os teleteatros, o “TV de Vanguarda” (1952 a 1967) e o “Grande Teatro Tupi” do Rio de Janeiro (1956 a 1962) também passaram para a história como referências no campo da teledramaturgia e principalmente sobre o gênero teleteatro, como se explica abaixo:

O “Grande Teatro Tupi” do Rio de Janeiro foi uma espécie de paradigma da televisão carioca e “TV de Vanguarda”, da televisão paulista. Este gênero de programa, cujas origens nos levaram ao rádio, transformou-se no “cartão-de-visita” das emissoras, orgulhosas em anunciarem, semanalmente, através dos jornais, suas estreias teleteatrais, porque tinham um referencial da Alta Cultura, ao exibir os clássicos da dramaturgia e da literatura mundiais e também porque ofereciam oportunidade ao público de admirar, em *close*s especiais, suas estrelas favoritas dos palcos. (BRANDÃO, 2005, p. 262).

A Revista São Paulo na TV, em 1961, falou sobre a importância dos teleteatros da TV Tupi de São Paulo, na coluna “Termômetro de Audiência”, de Hildegardo Miranda, demonstrando que o gênero já fazia parte do cotidiano do telespectador, que ainda o aceitava como uma boa opção. Os dados foram retirados do serviço denominado “TV Fiscal”, que fazia uma média entre dois institutos de audiência: SPAM e IBOPE. “Grande Teatro Tupi” de São Paulo e “TV de Vanguarda” somados representavam 54,2% da audiência total da Tupi na semana, reforçando o colunista:

O canal 4 dedica muita atenção e carinho aos seus espetáculos de teatro e os altos níveis de audiência apresentados por quase todos esses programas assim o testemunham. (...) com 9 programas desse gênero, o canal 4 deve se orgulhar de seus artistas, produtores e técnicos. (MIRANDA, SÃO PAULO NA TV, 25/09/1961, p. 12)

Analisado o teleteatro na televisão em São Paulo, principalmente na TV Tupi, partimos para estudo de caso do “TV de Vanguarda”. Qual era sua proposta? Qual a razão de tal nome? Foi um teatral experimental ou de “vanguarda”? Como o fator sociocultural o impulsionou? No próximo capítulo, uma luz sobre a história de dezesseis anos do teleteatro “TV de Vanguarda”.

CAPÍTULO 3 – O “TV DE VANGUARDA” APRESENTA...

3.1 Surgimento e a fase ao vivo (1952 a 1960)

O “TV de Vanguarda” nasceu por iniciativa da direção da TV Tupi de criar um teleteatro que fosse de “fôlego” (DURST, 1976), por orientação dos diretores da emissora, Dermival Costa Lima e de Cassiano Gabus Mendes, de ter um formato de teleteatro com melhor acabamento, em termos de produção e de técnica, diferenciando-se do que já vinha sendo produzido pela emissora (como o “Grande Teatro Tupi”, que inicialmente apenas transmitia as peças teatrais, sem muita busca por uma linguagem, tecnicamente, mais televisiva) e que possuísse uma linguagem com maior proximidade das outras mídias e artes, não valorizando apenas as adaptações vindas do teatro, como no caso do “Grande Teatro Tupi”. De tal forma, isso não se tratava de uma vontade, mas sim de muita observação e discussão. Tentava-se com esse novo teleteatro tirar estigmas como fazer “rádio televisionado” ou criar um “teatro filmado”. Buscava-se em tal iniciativa descobrir algo que tivesse cada vez mais a cara da televisão, mesmo que na origem buscasse atributos e técnicas de outras mídias e artes.

Walter George Durst, em depoimento ao IDART (1976) fala sobre a ideia da direção da emissora:

A televisão, na verdade, começou a repetir os programas de rádio. Como existia o radioteatro – um programa comprido onde havia uma radiopeça – o Dermival Costa Lima bolou um teleteatro, que resolveu chamar de “Teatro de Vanguarda”. Quando ele me falou nesse “Teatro de Vanguarda”, achei-o muito pretensioso. Estávamos no começo, ainda não tínhamos nem televisão e já íamos partir para a vanguarda? Mas ele foi categórico. (DURST, IDART, 1976).

O “TV de Vanguarda” surgiu sob o nome de “Teatro de Vanguarda”, no dia 17 de agosto de 1952, tentando demonstrar ousadia diante de tudo que já havia sido feito em televisão até então, porém é necessário antes observar a descrição do que é experimental, uma vez que este horário de teleteatro mais experimentava do que seguia um único tipo de estilo. Na teoria, para seus realizadores, o “TV de Vanguarda” tinha como base misturar um pouco de cada meio, cinema com rádio, rádio e teatro, cinema e teatro – todos com a televisão, de forma intermediária, na busca da definição de uma linguagem propriamente televisiva. Lembrando que, muitos desses profissionais que transitavam pelos meios tinham como gosto comum o cinema, eram cinéfilos e cineastas amadores, que trabalhavam no rádio e que queriam experimentar na televisão. Ainda sobre experimentação, Carlos Adriano define:

“Experimentação” traz a conotação de tentativa, do que não é acabado ainda, de ensaio (que também pode sugerir digressão de pensamento). “Vanguarda”, em alguns dicionários, é a força naval ou terrestre que garante a segurança de uma força maior e principal. De todo modo, ‘experimental’ e ‘vanguarda’ buscam dar conta deste espectro do cinema que cria e propaga novas ideias, que trabalha (...) a liberdade de inventar, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao seu projeto (...), que se interessa mais pelo processo do que pelo produto, mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo. (ADRIANO, 2016).

Ainda conforme Carlos Adriano (2016), o primeiro registro etimológico do termo “experimental” é de 1503, do livro “Chirurgie”, de Guy Chauliac, vindo do latim “*experimentalis*”, propondo a ideia de pesquisa, como também de “sortilégio”, sugerindo um caráter diabólico ao objeto de estudo. Em “*Dictionare de La Langue Française*” (1863) decreta-se experimental como “o que se funda sobre a experiência”, chegando mais próximo do sentido dado à experimentação no audiovisual, tanto em cinema, como em televisão.

No caso do “TV de Vanguarda” (ainda “Teatro de Vanguarda”), o mesmo tinha fins lucrativos, dentro de uma emissora de televisão comercial, que mesmo com tal compromisso, puderam inventar, por experimentavam o modo de fazer televisão no Brasil. O experimental de que fala Adriano (2015) é algo mais específico, uma vez que aborda principalmente filmes experimentais que estão mais próximos da arte, do que do comércio. Mais que uma forma poética de experimentação, trata-se no caso do teleteatro da TV Tupi que analisamos como algo que buscava inventar formas novas, arriscando dentro de um repertório dado e conhecido do público.

O “Teatro de Vanguarda” estreou com a peça “O Julgamento de João Ninguém” (conto de V. Saar, original da Revista Mistério Magazine) adaptado por Dionísio Azevedo que já havia feito o mesmo com sucesso na Rádio Tupi um ano antes, e ganhou o prêmio de crítica de “Melhor Programa de Radioteatro” de 1951. Na verdade, queria Walter George Durst, mas ele confessou que “estava tirando o corpo com um pouco de medo” do empreendimento (DURST, IDART, 1976) – onde mais tarde acabaria por ingressar se tornando um dos principais adaptadores, 1952 a 1962, assim como Dionísio Azevedo, de 1952 a 1961, tendo Cassiano Gabus Mendes como o principal diretor de imagem (diretor de TV) em igual período. As adaptações priorizavam marcações que pudessem combinar as necessidades da televisão atreladas às atuações realizadas por atores tanto de teatro, como de rádio. O ator Lima Duarte, que em 1952 já havia atuado tanto em rádio, como em cinema e televisão, se tornou o recordista da atração, com 72 atuações. Atuando no “TV de Vanguarda” até 1963, Lima Duarte desde o protagonista João Ninguém (da peça inaugural da atração, “O Julgamento de João Ninguém”, em 17 de agosto de 1952) os mais diversos papéis, passando por autores como Shakespeare,

García Lorca, Dostoiévski, Erico Verissimo, Guimarães Rosa, Henrik Ibsen e Ben Hetch. Percebam pelo quadro (que compreende o período de 1952 a 1967) a seguir que o elenco que mais se repetiu no “TV de Vanguarda” é estritamente de origem radioteatral.

Ator	Número de atuações
Lima Duarte	72
Luiz Orioni	70
Henrique Martins	66
Jaime Barcellos	58
David Neto	56
Percy Aires	51
Célia Rodrigues	50
Dionísio Azevedo	49
Turíbio Ruiz	48
José Parisi	43
Fernando Baleroni	40
Lia de Aguiar	34
Marly Bueno	34
Araken Saldanha	32
Márcia Real	30
Laura Cardoso	29
Luis Gustavo	27
Douglas Norris	26
Eduardo Abbas	25
Francisco Negrão	24
Rogério Márcico	24
Geraldo Louzano	23
Vida Alves	20
Xisto Guzzi	20
Lolita Rodrigues	20
Geny Prado	19
Jussara Menezes	19
Rolando Boldrin	19
Odilon Del Grande	19
Heitor de Andrade	18

Néa Simões	18
Carlos Menon	18
Guiomar Gonçalves	17
Marisa Sanches	17
Flora Geny	14
Maria Cecília	14
Zuleika Maria	14
David José	13
Chico de Assis	13
Fábio Cardoso	12
Adriano Stuart	11

Quadro 3 – Principais atores do “TV de Vanguarda”

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

Apesar de ter criado o projeto do “Teatro de Vanguarda” (sua contribuição para atração), Dermival Costa Lima não o viu em prática. O diretor mudou-se para a Organização Victor Costa em maio de 1952. O projeto foi continuado por seus auxiliares, cabendo a coordenação a Cassiano Gabus Mendes, que tinha a seu lado Walter George Durst e Dionísio Azevedo, que lançaram o programa três meses depois. Em 1990, Walter George Durst explicou o que pensava essa equipe do “TV de Vanguarda”:

Felizmente, assim como Octávio Gabus Mendes, o Cassiano Gabus Mendes e eu, adorávamos o cinema. Então nós seguíamos isso. Uma loucura. Nós tentávamos fazer cinema, desde o início. E depois isso evoluiu, além da colocação das câmeras e da alternância das lentes. Nós descobrimos a beleza de uma câmera em movimento. Aí surgiram as panorâmicas, os *travellings*, todos esses movimentos. Descobrimos também a grande força da luz. A luz é mágica, a luz transforma tudo. Moças que não são assim tão bonitas, iluminadas ficam maravilhosas. É isso, uma tapadeira furada, como nós tínhamos, bem iluminada, era um palácio. Então usando esses elementos nós formamos então a linguagem do ‘TV de Vanguarda’ que foi a primeira linguagem da televisão. (DURST *in* 40 Anos de TV, 1990)

É possível observar no próximo quadro que, a origem dos textos e dos autores que se repetiram nos 16 anos do “TV da Vanguarda”, são em sua maioria dos Estados Unidos. Isso reflete também a influência cultural norte-americana no país no pós-guerra. Ainda assim há também a presença de textos de outras origens, como russas e inglesas, tendo pouca incidência de textos alemães modernos (“Fausto”, de Goethe, adaptada em 1959 pelo “TV de Vanguarda”

é um original de 1775). Ao mesmo tempo, percebe-se que na escolha dos textos revelam-se muitas vezes crítica social e temas que pudessem inspirar a reflexão sobre a época vivida, aproveitando-se de produções em exibição ou cartaz em data próxima, como no caso de “Doze Homens Furiosos” (1957), adaptação do “TV de Vanguarda” no mesmo ano, do filme “Doze Homens e uma Sentença” (“*12 Angry Men*”, dirigido por Sidney Lumet), de Reginald Rose, cujas ações principais se dão dentro de um tribunal, local de questionamentos – este autor ainda adaptou para o cinema uma produção própria: o programa homônimo que possuía na CBS TV, desde 1954. Por sua vez, a origem do texto já é em si um emaranhado de relações intermediáticas, pois ele veio de um programa radiofônico, foi para o cinema e deste tornou-se um teleteatro.

Autor	Número de adaptações	Anos das adaptações	Origem do texto
Reginald Rose	4	1957 (4 vezes)	Estados Unidos
Tennessee Williams	4	1953, 1954, 1959 e 1964	Estados Unidos
William Shakespeare	4	1952, 1953, 1954 e 1960	Inglaterra
Arthur Azevedo	3	1960, 1961 e 1963	Brasil
Ben Hecht	3	1952, 1953 e 1955	Estados Unidos
Eugene O’Neill	3	1954 e 1955 (2 vezes)	Estados Unidos
Fiodór Dostoiévski	3	1955 e 1956 (2 vezes)	Rússia
John Steinbeck	3	1953, 1954 e 1963	Estados Unidos
Terence Rattigan	3	1955, 1959 e 1963	Inglaterra
Casey Robinson	2	1954 e 1957	Estados Unidos
E.T.A. Hoffmann	2	1960	Prússia
George Bernard Shaw	2	1955 e 1959	Irlanda
Henrik Ibsen	2	1954 e 1959	Noruega
Henry James	2	1953 e 1963	Estados Unidos
Howard Koch	2	1953 e 1960	Estados Unidos
J.B. Priestley	2	1954 e 1957	Inglaterra
Jacinto Benavente	2	1954 e 1960	Espanha
Jack London	2	1957 e 1960	Estados Unidos
James Hilton	2	1955 e 1963	Inglaterra
Jean-Paul Sartre	2	1963	França
João Alphonsus	2	1960	Brasil

Johann W. von Goethe	2	1959	Alemanha
John Huston	2	1953 e 1960	Estados Unidos
Jorge de Lima	2	1956 e 1959	Brasil
Josephine Lawrence	2	1956 e 1957	Estados Unidos
Lillian Hellman	2	1953	Estados Unidos
Nikolay Gogol	2	1952 e 1959	Rússia / Ucrânia
Orígenes Lessa	2	1952 e 1961	Brasil
Paddy Chayefsky	2	1956	Estados Unidos
W. S. Maugham	2	1953 e 1957	França

Quadro 4 – Principais autores adaptados pelo “TV de Vanguarda”

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

Partindo do pressuposto de que os filmes premiados pela crítica foram também, em sua maioria, de forte gosto popular, vale lembrar que o “TV de Vanguarda” adaptou peças com a mesma intenção – conseguir um público cativo. Entre os nomes citados estão autores como Tennessee Williams, cujas criações foram verdadeiras coqueluches do cinema e do teatro americano, assim como as sempre populares obras de William Shakespeare.

3.1.1 O estudo das dinâmicas das mídias para televisão

Desde o princípio do programa estabeleceu-se que ele seria quinzenal para que pudesse ter tempo para leitura, audição ou visualização (no caso de adaptações radiofônicas e de cinematográficas, que ouviam e viam os originais), a adaptação, a produção, os ensaios, a criação e montagem dos cenários – lembrando que boa parte da equipe (incluindo técnicos, diretores, autores e atores) reveza-se também em outros programas de rádio, de televisão e atividades além da Cidade do Rádio, como muitos que se dedicavam ao cinema e ao teatro. Por conta de tal dinâmica era necessário agilidade também para a escolha dos textos, o que facilitava para os realizadores a busca por originais que já haviam sido feitos, podendo apenas em último caso criar textos totalmente inéditos (isso aconteceu, mas de forma muito esporádica). Por isso aproximaram-se os produtores de textos radiofônicos, em sua maioria já com referências à imagem (como no caso dos roteiros que Walter George Durst possuía do programa “Cinema em Casa”, da Rádio Difusora, que facilmente poderia ser verificado novamente a imagem de referência uma vez que eram adaptações de filmes – foi o que fez Durst já em sua primeira

adaptação para o “Teatro de Vanguarda”, “Crime Sem Paixão”, original de Ben Hecht, radiofonizada no “Cinema em Casa” pelo mesmo adaptador, na Difusora, em 27 de outubro de 1951, portanto, as cenas já viam com marcações realizadas a partir do que havia sido estudado por Durst no filme assistido na sala de cinema, depois adaptado para a linguagem radiofônica), de peças de teatro e da literatura universal (principalmente se já existisse um roteiro radiofônico de base, inserindo marcações de imagem). Por essa questão também a presença de profissionais do rádio permitiu que o processo fosse mais ágil.

A entrada de atores teatrais também aconteceu (David Neto e Maria Cecília, sua esposa, foram os primeiros a ingressar no “TV de Vanguarda”), o que fez com que existisse em um primeiro momento uma crítica por parte dos profissionais de rádio, principalmente na questão da forma de interpretar – a projeção de voz e a entonação eram diferentes daqueles já acostumados com o microfone, no caso, os radioatores. Por outro lado, os atores de teatro ensinaram os radioatores que, na TV, a interpretação deveria ser contínua e não apenas quando a câmera estivesse enquadrando-os. Aqueles atores que transitavam entre os meios auxiliaram nesse processo, sendo até hoje considerados “atores viscerais”, como no caso de Dionísio Azevedo, conhecido pelos colegas por “incorporar” o personagem antes mesmo de entrar no estúdio.

A presença do cinema deu-se também de outras formas. Em “O Julgamento de João Ninguém” (1952), o cinegrafista dos Diários Associados e da TV Tupi, Paulo Salomão, filmou algumas cenas que acabaram por servir de *inserts*, principalmente para ilustrar imagens externas ao estúdio – mesmo processo em que o próprio Salomão fazia nas reportagens que filmava em película para telejornais como “Imagens do Dia” (1950).

3.1.2 Um produto a se definir: os desafios comerciais do “TV de Vanguarda”

Uma primeira dificuldade do programa, além de sua grande estrutura, era a de não existir inicialmente um patrocinador constante. Assim como a própria equipe se entusiasmava, mas ao mesmo tempo temia (do ponto de vista de aceitação pública e comercial) da experimentação do programa, os patrocinadores queriam entender até onde ser de “vanguarda” seria uma boa referência para atrelar suas marcas. Dessa forma inicialmente os projetos comerciais do “Teatro de Vanguarda”, criados em 1952 pelo diretor comercial da TV Tupi, Fernando Severino e sua equipe, acabavam por serem inconstantes. Foi necessário que o programa tivesse uma forte aceitação do público e da imprensa para que os patrocinadores resolvessem manter as inserções comerciais por mais de uma edição. Exemplo disso é que, já nos primeiros meses via-se casos

como Antarctica Paulista patrocinando “Crime Sem Paixão” (14 de setembro de 1952) e os televisores Invictus⁶ “Longa Agonia” (peça de A. F. Tavernard, em 26 de dezembro de 1952), num curto espaço de tempo – cada marca buscava um objetivo para o “TV de Vanguarda” agregasse à venda de seus produtos, como, por exemplo, a Invictus, que buscava alavancar a venda de televisores produzidos por sua fábrica no Brasil. Com o sucesso já no final de 1952, a própria Invictus manteve-se por quase um ano como patrocinadora da atração – o que continuou depois se alternando, tendo posteriormente outros patrocinadores como os Revendedores Goodyear, a Monções Construtora e Imobiliária S/A, a Ziglio Decorações –, que daí já tinha se tornado “TV de Vanguarda”, não mais “Teatro de Vanguarda” (ao contrário do “Grande Teatro”, curiosamente o programa nunca recebeu o nome de seu patrocinador). Essa mudança de denominação foi apenas uma adequação, na busca por criar algo que fosse ainda mais da “TV” e menos de “Teatro”). Portanto, os realizadores do agora “TV de Vanguarda” perceberam que a linguagem era cada vez mais híbrida e a televisão passava a ser uma referência para essa mistura de linguagens, não sendo apenas o teatro como principal referencial. É como a coluna “Rádio e Televisão”, do Diário de São Paulo, descreveu:

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. Um bom espetáculo de televisão necessita, antes de tudo, de um tema apropriado. Peça que nos palcos constituem autênticos êxitos, quando, fotografadas, num estúdio de televisão se tornam insuportáveis. (RODRIGUES, DIÁRIO DE SÃO PAULO, 19/08/1952)

Era comum que as adaptações fossem realizadas a partir de originais que haviam sido radiofonizados antes, por conta da existência de um roteiro já decupado, o que facilitava também a logística dos realizadores, que ganhavam tempo em buscar outras peças enquanto produziam as já existentes (lembrando que esses profissionais também revezavam seus expedientes entre trabalhos na TV Tupi e nas rádios Tupi e Difusora, portanto essa dinâmica permitia maior agilidade no cumprimento de suas atividades diárias). Em “O Homem Que Vendeu a Alma” (16 de novembro de 1952, adaptação do conto de Stephen Vicent Bénéet, o jornal “Diário da Noite” do dia seguinte dizia que era mais fácil observar a versão radiofônica

⁶ A Invictus foi a primeira fábrica de televisores nacionais, de Bernardo Kocubej, criada em 1951. Funcionava na Rua da Consolação, 1623, onde depois foi criado o Teatro Coletivo Fábrica / Centro Internacional de Teatro Ecum, demolido em março de 2018.

apresentada do mesmo texto, no “Cinema em Casa” (realizada por Durst para Rádio Difusora), do que o original literário. Inspirados nas técnicas utilizada no “Cinema em Casa”, por Octávio Gabus Mendes, os roteiros decupados constituíam-se de referências a imagens constantemente, o que facilitava a “visualização” do filme no rádio e, agora também na televisão, passando por uma reconstrução da imagem com atores brasileiros – antes de irem às salas de cinemas para estudarem o filme, os atores já tinham seus papéis definidos para que, além dos produtores, também estivessem atentos a interpretação, trejeitos, cacoetes e entonação dos atores que estreavam os filmes a serem adaptados (a primeira vez que se realizou isso na televisão, inspirado na dinâmica do “Cinema em Casa”, foi no teleteatro “A Vida Por um Fio”, em 29 de novembro de 1950, quando a atriz Lia de Aguiar observou atentamente a interpretação de Barbara Stanwyck, como Leona Stevenson, no filme homônimo, de 1948 – a dinâmica do programa da rádio Difusora foi depois retomada no “TV de Vanguarda”, em todas as adaptações, mesmo as inspiradas em peças de teatro que na ocasião estavam em cartaz, com os atores de televisão estudando a interpretação dos atores teatrais). Ainda assim textos literários, sem referência radiofônica (e nacionais) também foram adaptados. O primeiro deles foi “O Feijão e o Sonho”, de Orígenes Lessa, em 14 de dezembro de 1952.

3.1.3 Um teleteatro de elite: a crítica ao “TV de Vanguarda”

A própria emissora, assim como a crítica, passou a considerar em 1953 o “TV de Vanguarda” como um programa de alta classe, ao apresentar clássicos da literatura e do cinema. Por isso, para ocupar as semanas sem o programa entre uma quinzena e outra, classificaram de forma elitista a faixa dominical das 21 horas (horário da atração desde sua origem) para exibição de operetas (como “A Viúva Alegre”, 1952, de Léhar, com Pedro Celestino e Tercina Sarraceni). Na ocasião, a programação, não apenas da TV Tupi, mas da televisão como um todo, ia se expandindo. Existiam na ocasião 11 mil aparelhos de televisão no país, em sua maioria em São Paulo. Começa, por exemplo, a concorrência de novelas da TV Paulista (canal 5) – produções noturnas e não-diárias – , emissora criada em 14 de março de 1952, que exibia filmes internacionais de curta-metragem para competir com o “TV de Vanguarda”, tendo uma estrutura enxuta e funcionando em um pequeno prédio de apartamentos na Rua da Consolação. Em 27 de dezembro de 1953, já observando o desempenho das concorrentes e com uma infraestrutura ampla como a da TV Tupi ⁷, surgiu a TV Record, de Paulo Machado de Carvalho,

⁷ A TV Tupi de São Paulo, diferentemente da TV Paulista, que possuía apenas pequenas salas de um pequeno prédio na Rua da Consolação, possuía todo complexo da Cidade do Rádio no Sumaré. A TV Record possuía

com teledramaturgia (tendo Miroel Silveira como seu principal realizador na área, estreando com “Mariinha”, peça de Horst e Engel, em 06 de dezembro de 1953), música e esporte como seus pilares iniciais. Entre as principais audiências da televisão paulistana, no Diário de São Paulo, em 20 de novembro de 1953, estavam “TV de Vanguarda”, “Grande Teatro Monções” (“Grande Teatro Tupi”, com seu patrocinador na denominação da época) e o infantil “Circo Bombril”, também da TV Tupi.

Nesse mesmo período, temos no campo artístico paulista uma produção constante das companhias teatrais, tendo apoio também da divulgação feita delas pela televisão, principalmente pelo “Grande Teatro”, às segundas-feiras na TV Tupi, e também com o intercâmbio com o cinema. A proximidade da Vera Cruz com o TBC, permitiu também que o período de 1950 a 1953 fosse de bastante progresso para a companhia cinematográfica de Franco Zampari (foi no final de janeiro daquele ano que estreou, em 24 salas simultaneamente o filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto, obtendo sucesso ao atingir a marca de 600 mil espectadores numa população de 2 milhões de paulistanos), com as produções cinematográficas sendo divulgadas nos programas das peças do Teatro Brasileiro de Comédia. Nomes como Abílio Pereira de Almeida tiveram grande importância no intercâmbio entre todas as mídias e artes de São Paulo. É ele quem leva para Companhia Cinematográfica Vera Cruz o ator Amácio Mazzaropi, acreditando que uma linha mais popular auxiliaria na obtenção de um grande público, como “Sai da Frente” e “Nadando em Dinheiro”, ambos de 1952, e “Candinho” (1953). A saída de Mazzaropi da Vera Cruz também se tornou um problema também para a companhia, principalmente pela bilheteria que com ele foi embora.

O ator e diretor Anselmo Duarte, considerado uma das principais estrelas da Vera Cruz fala que a companhia teve um problema sério desde a sua origem: uma cegueira diante do cinema brasileiro até então. Os intelectuais e os empresários que estavam por trás, tanto da companhia de cinema, como do TBC, consideravam o cinema nacional algo de baixa qualidade, tendo apenas como referência ao americano. Não conversavam com outras companhias e nem abriam espaço para artistas da carioca Atlântida, por exemplo, pois “chanchada” não era de qualidade. O mesmo acontecia no TBC, que renegava os artistas teatrais existentes naquele período.

também um complexo, localizado na Avenida Miruna, 713, no bairro Aeroporto, em São Paulo, com mais de um estúdio, teatro e chegou a possuir até um ringue de patinação de gelo.

Quem eram os atores da Vera Cruz? Gente do TBC, ou gente da sociedade de São Paulo. Os maiores nomes, antes da minha chegada, eram os de Eliane Lage e Mário Sérgio, ela uma moça da sociedade, ele contratado por suas ligações sociais... O cinema brasileiro daquela época era desprezado por essa gente grã-fina (...) (DUARTE *apud* GALVÃO, 1981, p. 130)

Conforme CALIL (*apud* MARTINELLI, 2002), o crescimento da Vera Cruz não era visto com bons olhos pela televisão, que assim como a empresa cinematográfica, também estava em processo de crescimento, o que desencadeou um conflito entre as mídias. Chateaubriand já havia se dado conta da má administração e as dívidas da Vera Cruz, que já somavam 164 milhões de cruzeiros que a empresa devia, sendo que “centro e trinta eram devidos ao Banco do Estado de São Paulo, cuja garantia era a receita dos filmes; trinta e quatro era o montante devido ao Banco do Brasil, com garantia hipotecária” (CALIL *apud* MARTINELLI, 2002, p. 170). Portanto os Associados aproveitam da fragilidade da Vera Cruz, como fala o pesquisador:

Os Diários Associados, de Assis Chateaubriand, destoavam do coro e pregavam, com grande agressividade, o fim da Vera Cruz em caso da moralidade. A principal acusação era de que a companhia havia sido leviana com o dinheiro público, oriundo dos bancos oficiais. O malicioso Chateaubriand, proprietário da TV Tupi, havia tentado o cinema (...) e fracassara inapelavelmente. Estava incomodado com os feitos da Vera Cruz e não era capaz de prever as consequências para sua televisão de uma indústria de cinema nacional vitoriosa. (CALIL *apud* MARTINELLI, 2002, p. 170-171)

A pressão da imprensa, sendo muitos veículos motivados pela campanha de Chateaubriand contra a Vera Cruz, acabaram por deflagrar publicamente toda crise, que descaracterizava o *glamour* e toda aura que seus filmes revelavam e que a própria empresa cinematográfica queria parecer, por meio da contratação de atores de peso do teatro brasileiro, assim como profissionais (diretores e técnicos) de todas as partes do mundo. Não souberam administrar um período de sucesso obtido pelos filmes da Vera Cruz, principalmente depois de “Tico-Tico no Fubá” (1952, de Adolfo Celi) e “Apassionata” (1952, de Fernando de Barros) até o ápice de bilheteria, como de visibilidade internacional com “O Cangaceiro” (1953, de Lima Duarte). Gastava-se mais do que o necessário permitido dentro do orçamento da Vera Cruz, sem planejamento. Para Schvarzman (2008), os anos 1950 foram marcados pela efervescência, pela esperança de forma redentora na cultura, “pelo internacionalismo e progresso que os Estados Unidos procuravam vender através das artes” (p. 16) e que a Vera Cruz tentou ligar-se a esses “ícones formadores” quando tentava vender sua imagem, assim

“parecia em São Paulo que o cinema se inventava no Brasil. Era como se as antigas experiências, os antigos profissionais não tivessem existido, nem tivessem deixado herança” (p. 16). A própria Vera Cruz aos poucos de desmontava, tendo nomes-chave como o diretor Alberto Cavalcanti, colocando-se contra as decisões tomadas pela direção da companhia. Ainda em 1953, o estilo de cinema brasileiro imaginado pela Vera Cruz tem um contraponto com produções como “Agulha no Palheiro”, do crítico Alex Viany, produção que é descrita da seguinte forma por Amir Labaki (2002):

É fruto de impulso neorrealista à moda brasileira. Trata-se de um filme importante, mas menor, rodado por um cineasta que era antes um crítico de cinema, vinculado ao partido comunista e com opiniões bastante ortodoxas sobre a vinculação da prática cinematográfica a uma vertente social. (...) A consagração internacional da Vera Cruz é assim simultânea aos primeiros sinais do Cinema Novo, cujo discurso procurava renegar de “A” a “Z” o que a Vera Cruz tentara realizar (...) Com o fortalecimento do pré-Cinema Novo (“Agulha no Palheiro”, “Rio 40 Graus”, etc.), toda a experiência da Vera Cruz foi estigmatizada – e muitas de suas lições acabaram desperdiçadas. (LABAKI *apud* MARTINELLI, 2002, p. 158-159)

Ortiz (1988, p. 48-49) analisa a primeira metade dos anos 1950, nas artes de São Paulo como também uma fase de tentativas e de problemas que repercutem de uma área artística em outra. Com o fechamento da Vera Cruz, em 1954, concluiu-se como um marco histórico numa linha de tentativas de abertura de novas companhias, a citar também o caso da Maristela (p. 48) e cita diversos críticos que fazem coro a suas afirmações, espelhando-se em crítica de Paulo Emílio Salles Gomes, que afirma que o subdesenvolvimento da filmografia também deveu-se ao subdesenvolvimento da sociedade em geral (p. 49), enquanto, ao se referir ao TBC, Ortiz remete a Alberto Guzik, que observou que este teatro privilegiava a dramaturgia internacional, produzindo entre 1949 a 1955, das 51 peças produzidas, apenas nove eram de autores brasileiros – o mesmo esquema que o Teatro de Arena utiliza em sua primeira fase, com quatro textos nacionais em 21 peças realizadas no período. A questão nacional entrou em debate a partir de “Eles Não Usam *Black-Tie*” (1958, de Gianfrancesco Guarnieri) no Teatro de Arena, tendo no fundo um cunho sócio-político. Temos no final dos anos 1950, mudanças na sociedade brasileira como um todo. A criação de Brasília e a valorização nacional como proposta de governo de Juscelino Kubitschek, depois o conturbado período político com a rápida passagem de Jânio Quadros e depois o período João Goulart, que se encerraria em 1964, com a chegada dos militares ao poder. O processo iniciado no cinema e na televisão, com autores nacionais, na televisão só se daria a partir de 1960. É quando surgiu a TV Excelsior, do Grupo Simonsen.

“Fortemente nacionalista, ela é fundada em 1960, apoiando a eleição do general Lott contra a candidatura de Jânio Quadros” (ORTIZ, 1988, p. 50). Em sua programação, música popular brasileira (é na TV Excelsior, por exemplo, que em 1963 surgiu o Festival de MPB, que depois se consagrou ainda mais na TV Record), o “Festival de Cinema Brasileiro” (além da sessão de cinema apresentada por Paulo Emílio Salles Gomes) e o “Teatro 9” (com autores nacionais, como Guarnieri, Jorge Andrade e Vianinha) – o que passa a desvalorizar produções que ainda eram marcadas por textos estrangeiros, como o caso do “TV de Vanguarda”, na TV Tupi de São Paulo e “Teledrama”, que surgiu em 1955 na TV Paulista para rivalizar com a produção do canal 3 (transformado em canal 4 em 1960).

Ainda sobre os anos 1950, Brandão (2005, p. 20-21) observa que o teatro e o cinema paulistas tiveram também dois momentos importantes. No caso do teatro, foi nos anos 1950 que o Teatro Brasileiro de Comédia acabou por originar um grande número de companhias teatrais, como Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Tônia Carrero-Adolfo Celi-Paulo Autran, Teatro Cacilda Becker e Teatro dos Sete (p. 20), enquanto aconteceu o I Festival Internacional de Cinema de São Paulo, em 1954, no Cine Marrocos, com a presença do diretor austro-americano Erich von Stroheim (p. 21). Sobre o primeiro caso citado, das novas companhias, junta-se a isso dois fatos importantes: 1º) entre as companhias criadas, o “Teatro dos Sete” teve em sua formação a “Companhia de Teleteatro”, grupo criado por artistas do TBC (incluindo nomes com Cacilda Becker, Carla Civelli e Ruggero Jacobbi), que acabaram por influenciar significativamente a televisão e o teleteatro do Rio de Janeiro, com o “Grande Teatro Tupi” da TV Tupi carioca, canal 6, em 1956; 2º) essa ida para então capital federal de nomes como Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Aldo de Maio, Nathália Timberg, Fernando Torres, Flávio Rangel e Manoel Carlos, foi também reflexo da criação de um pólo regional do Teatro Brasileiro de Comédia que, acabou por não conseguir administrar devidamente seus dois braços: São Paulo e Rio de Janeiro, prejudicando o TBC como um todo. Muitos dos integrantes do “Grande Teatro Tupi” do Rio de Janeiro anteriormente já haviam feito parte do “Grande Teatro Tupi” de São Paulo, com passagens pelo TBC. Em depoimentos de órgãos como Pró-TV e IDART, se faz coro as afirmações de que, mesmo “TV de Vanguarda” e “Grande Teatro Tupi” do Rio de Janeiro terem se tornados referências históricas para televisão brasileira, pouco havia de intercâmbio entre as produções dos programas, tanto de elenco, como de equipe e textos. Esporadicamente colaboravam entre si, como no caso de textos trocados entre Walter George Durst, de São Paulo, e Manoel Carlos, do Rio de Janeiro.

Ao lembrarmos Walter George Durst, cabe aqui uma ressalva sobre o panorama das artes em São Paulo, principalmente no que diz respeito ao “TV de Vanguarda” e a Companhia Vera Cruz. Por conta da proximidade de Durst de Abílio Pereira de Almeida, que frequentavam cineclubes e lugares comuns à classe artísticas, como o *Nick Bar*, do TBC, o cineasta e teatrólogo convidou o radialista para ingressar, durante as filmagens de “Caiçara” (1950, de Adolfo Celi e produzida por Alberto Cavalcanti) nos bastidores da Vera Cruz, colaborando muitas vezes no Departamento de Roteiros. Assim como Durst, apoiado por Cassiano Gabus Mendes, muitas vezes convidou Pereira de Almeida a participar de produções da TV Tupi durante a década de 1950. Essa ligação se tornou ainda mais próxima após a crise de terminaria com a Companhia Vera Cruz. Com a extinção da empresa e a entrega do espólio aos credores, o Banco do Estado de São Paulo, convidou Abílio Pereira de Almeida para assumir a função de diretor-superintendente da empresa que a substituiu, a Brasil Filmes. Com Walter George Durst, ele foi produtor de “O Sobrado” (filmado entre 1955 e 1956, extraído da trilogia de “O Tempo e o Vento”, de Erico Verissimo) e “Paixão de Gaúcho” (1957), numa parceria entre a Brasil Filmes e a TV Tupi de São Paulo – utilizando alguns remanescentes da Vera Cruz, como o fotógrafo Chick Fowle –, artistas e técnicos que eram, principalmente, do “TV de Vanguarda”. Walter George Durst foi diretor dos dois filmes, sendo que em “O Sobrado” teve também a direção de Cassiano Gabus Mendes.

Conforme Brandão (2005), o teleteatro e a televisão, propriamente dita, tanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro, sofreram com um conjunto de fatores desencadeados a partir de 1954. Era possível ver, após a falência da Vera Cruz, a televisão se abastecendo do teatro para achar novos talentos e novas peças (p. 27); viu-se também uma reação do rádio e muitos profissionais buscando oportunidades novamente em sua área de origem, dividindo-a com a televisão – isso deve-se a uma mudança de hábito de consumo, com o espectador revezando-se entre ouvir rádio e ver televisão simultaneamente – em 1953, por exemplo, o Ibope realizou pesquisa com 600 entrevistados em todo Brasil, que forneceu dados importantes como 40,3% dos ouvintes ainda estavam presentes no rádio, mas com 46,5% já não o acompanhando da mesma forma e frequência; enquanto tínhamos numa segunda pesquisa um deslocamento de 68,7% do público que passou a assistir televisão diariamente (o que demonstra uma migração para a nova área, de forma gradativa, mas ainda assim tendo um público que dividia-se entre as mídias) (p. 86-87) – e também com o ampliação do espaço publicitário para o rádio em 20%, após mudanças na legislação, em 1952, o que possibilitou um investimento maior das agências de publicidade como a Standard Propaganda e a Colgate-Palmolive a contratarem um maior

número de profissionais, atores, diretores, autores e até tradutores de radionovelas para fazerem no Brasil originais cubanos e argentinos de grande sucesso no exterior, o que culminaria mais para frente no crescimento da telenovela, com adaptações dos mesmos originais, como “O Direito de Nascer”, em 1964, na TV Tupi (p. 46-47) e as telenovelas da TV Excelsior, a partir de 1963, como “2-5499 Ocupado” (1963) e “A Moça Que Veio de Longe” (1964). Os teleteatros principais da TV Tupi também sofreram influência de outros programas, com a chegada de novos programas, como “Música e Fantasia” (1954) – este teatro musical foi considerado a “menina dos olhos” da emissora, ocupando por três anos e meio todas suas dependências, por se tratar de um projeto produzido pelo na época diretor-geral do canal 3, Theóphilo de Barros Filho e dirigido por Abelardo Figueiredo (p. 33) –, a segmentação teleteatros sob medida, como “TV-Teatro Walita” (1958), criação do diretor artístico Cassiano Gabus Mendes apenas para adaptações de clássicos estadunidenses, a pedido da patrocinadora Walita – e concorrência com teleteatros de outras emissoras, com o “Teledrama Três Leões” (da TV Paulista, a partir de 1955), que apresentava-se como uma mescla do “Grande Teatro Tupi” com o “TV de Vanguarda”, trazendo profissionais de diversas áreas, incluindo de companhias de teatro e de rádios (principalmente das rádios Nacional e Excelsior, pertencentes a OVC – Organização Victor Costa, detentora do canal 5).

Os fatores externos, tanto da sociedade e da política, como nas mudanças no campo das artes e das mídias, nos fazem entender todo processo de fases em que a televisão se divide, sendo além do ponto de vista técnico: a TV em preto e branco, a TV em cores e a TV digital. A popularização dos televisores e a mudança no hábito de consumo do brasileiro, é dividido, conforme Mattos (2010, p. 85-86) nas seguintes fases: 1ª) elitista (1950-1964), quando o televisor era um objeto de luxo e de fácil acesso apenas à elite; 2ª) populista (1964-1975), quando a televisão era exemplo de modernidade e imperava programas populares; 3ª) do desenvolvimento tecnológico (1975-1985), com a consolidação das redes, a expansão via satélite e o produto televisivo exportado para fora do país; 4ª) da transição e da expansão internacional (1985-1990), com uma exportação de conteúdos para o exterior em larga escala; 5ª) da globalização e da TV paga (1990-2000), com a televisão vista como apoio na redemocratização e na criação de novas formas de distribuição de conteúdo; 6ª) da convergência e da qualidade digital (2000-2010), com a interatividade e a busca pela alta definição; 7ª) da portabilidade, mobilidade e interatividade digital (de 2010 a atualidade), com a reestruturação de todo setor e a televisão conversando com outras mídias de forma efetiva e constante.

A primeira mudança de fase da televisão brasileira, que impacta também na queda de audiência dos teatros e principalmente do “TV de Vanguarda” pode ser descrita na argumentação de Muniz Sodré (1977, p. 85), que fala da ausência de uma estrutura comercial sólida e já consolidada na área televisiva, como também uma fatia pequena de audiência, formada pela elite (entende-se também pelo preço do televisor, que era três vezes maior que o de uma radiola sofisticada e pouco mais baixo que o de um carro), contribuíram de forma determinante para a mudança do perfil da programação das emissoras assim que ocorreu a popularização dos televisores. A elite consumia televisão, mas não deixava de estar em teatros, cinemas ou concertos musicais. A grande massa foi para frente da televisão, aberta e gratuita. Comparativamente, o Ibope em 1954 informou que 48% do público assistia a apresentações de balé pela televisão, sendo que em quatro anos, 1958, nova pesquisa mostrou que para atingir um público maior, as emissoras abandonavam programas considerados culturais.

Walter George Durst em depoimento a Brandão (2005, p. 206) fala da importância de todo esse momento vivido e a busca por experiência, por novos paradigmas, em uma linguagem que ainda não existia de forma consolidada, concentrada em se achar e dar referência ao considerado novo: a televisão.

Nós não tínhamos noção nenhuma de linguagem de TV. Ficávamos livres e sem modelos. Para nós foi um campo maravilhoso de experiências. E me lembro da frase de Orson Welles: “Mas para serve a TV? Para experiências”. (...) Com que sentido e com que critérios? Com tudo de cinema que tínhamos na cabeça. Eu era metido a fazer roteiro de cinema. Já tinha feito para Vera Cruz e Multifilmes. Acreditávamos que a transposição de filmes para TV ou de um romance como “Calunga”, por exemplo, de Jorge Andrade seria possível. (...) Nós tivemos que movimentar as câmeras, e pensávamos de que forma essas câmeras iriam registrar isso e passar para o ar um filme que estávamos imaginando? (...) surgiu o primeiro esquema de colocar a câmera para não pular eixo, porque o pulo de eixo é fatal. Tínhamos que aprender tudo isso. Mas houve tempo: o “TV de Vanguarda” ficou doze anos sob minha direção. Nos meus *scripts* eu fazia todas as indicações de direção... (DURST *apud* BRANDÃO, 2005)

Essa busca pela linguagem deve-se também ao fato de nos bastidores da televisão, em especial, da TV Tupi de São Paulo, existirem profissionais das mais diversas ideias e formações culturais, não sendo intelectuais e eruditos. Eram curiosos e sedentos pela descoberta do novo, da experimentação, não desdenhando ou considerando a televisão como uma “arte menor”, o que muitas vezes foi considerada pelos profissionais de cinema e de teatro. Nessa questão o perfil dos profissionais do rádio, cuja formação intelectual não chegava ao ensino superior, diminuía o número de julgamentos e preconceitos, possibilitando uma integração maior e a busca por novos caminhos. Por outro lado, a falta de formação intelectual prejudicava pelo não

conhecimento de recursos, das mais diversas mídias e artes, cuja formação se fez de forma diferente em outras emissoras, como no caso da teledramaturgia da TV Tupi carioca, onde profissionais do teatro e intelectuais tiveram maior presença, ainda mais pela proximidade de toda classe artística existente na então capital federal, o Rio de Janeiro. A convergência entre os profissionais do teatro e da televisão aconteceu também em São Paulo, mas em menor escala.

Para Inimá Simões (1986), o “TV de Vanguarda” colaborou não apenas para linguagem televisiva, mas se tornando uma semente para outros formatos ficcionais na TV, auxiliando no amadurecimento da própria teledramaturgia. Para autora, chegou a se pensar a televisão pudesse ser “artística” e, buscando sua própria afirmação, ela “se impregnasse, a cada encenação de Shakespeare, Lorca ou Jorge de Lima, de uma positividade alvissareira” (SIMÕES, 1986, p. 31). É possível observar a boa aceitação do “TV de Vanguarda” pela crítica com a produção de clássicos como “Otelo”, de Shakespeare, em outubro de 1952, ou em “Henrique IV”, de Luigi Pirandello, em 08 de fevereiro de 1953, ou na adaptação do filme “Casa de Estranhos”, de Jerome Weidenan, em 15 de março de 1953 – o jornal “O Tablóide” (p. 21), no dia seguinte, fez a seguinte crítica: “Não saberíamos dizer se é o máximo de elogio salientarmos que foi cinema ao que assistimos, e do melhor cinema”, elogiando a direção de TV de Cassiano Gabus Mendes e a adaptação de Walter George Durst.

Já em 1953 se via um teleteatro com um acabamento maior e que competia com o “Grande Teatro Tupi” na busca por uma diferenciação dentro da própria grande programação da TV Tupi de São Paulo. A imprensa já considerava o gênero teleteatral consolidado e observava as diferenças entre o “TV de Vanguarda” e o “Grande Teatro”, cujo segundo continuava a ser uma referência de um “teatro na televisão”, enquanto o primeiro já demonstrava em sua forma de interpretar e nos recursos utilizados algo cada vez mais televisivo, sem marcações que estivessem mais voltados ao ambiente teatral do que a um estúdio de televisão. Os elencos eram heterogêneos e, no caso do “Grande Teatro”, o crescimento do teleteatro, de modo geral, fez com que nomes de grandes companhias estivessem constantemente presentes nas produções televisivas: Maria Della Costa e Procópio Ferreira, por exemplo.

O “TV de Vanguarda” possuiu dois fatores cruciais, em toda sua existência (de 1952 a 1967): a ausência na obrigatoriedade dos direitos autorais (o que não causou impedidos e nem tornou mais onerosa as produções por pagamentos aos autores originais de filmes, peças e livros) e uma benevolência da Censura (criando poucos impedimentos, após 1964, por conta da credibilidade que o programa já possuía até então). De tal forma, após acharem as peças eles

partiam para um processo de adaptação e ensaio rapidamente, sem maiores preocupações. Tentavam então, ter como apoio as referências básicas que possuíam de cada área relacionada à televisão. Do rádio buscaram a agilidade, o ritmo e o domínio do som, como o uso do microfone e da criação imaginária de efeitos sonoros; do cinema pensaram nos planos, ângulos e movimentos que pudessem tirar proveito, assim como a iluminação, a profundidade de cena no audiovisual; e do teatro a cenografia, os recursos técnicos, a interpretação constante, os *mise-en-scène*. Com isso buscaram também profissionais que pudessem agregar a cada uma das partes envolvidas e somar no que elas se assemelhavam. Após os espetáculos e até em outros dias da semana, os profissionais da TV Tupi continuavam na madrugada, no estúdio, tentando descobrir, testar, experimentar novas possibilidades com os equipamentos para serem utilizadas na emissora, a começar pelas produções do “TV de Vanguarda”. Conforme Cassiano Gabus Mendes (IDART, 1976): “ninguém achava ruim” ficar além do horário de trabalho, como se tivessem um brinquedo e quisessem brincar, naquele constante laboratório de imagem e som.

O resultado de todo esforço era visto não regularmente pelo Ibope, mas sim por outras formas de controle da opinião pública: os telefonemas de telespectadores cumprimentando a produção (relatando pontos positivos e negativos) a cada nova transmissão, e cartas que chegavam diariamente à sede da TV Tupi no bairro do Sumaré. Se preocupavam mais com essa repercussão do que com o aval da imprensa especializada.

Outra preocupação era por conta da disponibilidade do elenco. Muitas vezes, estavam ocupados com outras atividades dentro da Cidade do Rádio, como programas radiofônicos ou ensaios para outros programas (de rádio e de televisão). Por isso, a direção do “TV de Vanguarda” acabava definindo as peças que seriam a partir do elenco que estava disponível para dali quinze dias. Nessa alternância de profissionais, em todos os setores, tudo era feito em um ritmo frenético. Cassiano Gabus Mendes (IDART, 1976), afirma “você ensaiava meio no tapa (...) era impossível você ensaiar com tudo prontinho um negócio de duas horas, duas horas e meia de duração, às vezes três horas. E de noite pedia a Deus que tudo saísse bem”.

A escolha dos textos – tendo como principais adaptadores como Walter George Durst, Dionísio Azevedo, Cassiano Gabus Mendes, posteriormente Fernando Faro e José Marques da Costa – era feita muitas vezes de forma aleatória. Durst (IDART, 1976) relata que “um dia passei numa calçada e tinha lá um livro do Horace McCoy – ‘Mas Não Se Mata Cavalo?’ Então fiz o espetáculo que saiu sensacional (...) Foi um sucesso memorável”. Ele fala da peça “Mas Não Se Mata Cavalo?”, encenada em 16 de agosto de 1953, ao vivo, no “TV de Vanguarda”

(primeiro trabalho de Luis Gustavo como ator, até então *caboman* da emissora, substituindo Walter Avancini que havia adoecido).

Durst (IDART, 1976) explica que inicialmente era mais fácil adaptar originais estrangeiros, seja filmes ou peças, do que textos nacionais. Isso porque o público e a crítica recaíam sobre eles, julgando uma realidade e um conhecimento que é mais próximo da realidade social brasileira, principalmente se os temas fossem contemporâneos. Isso não impediu que fossem interpretadas obras de Jorge de Lima, Guimarães Rosa, João Alphonsus e outros autores nacionais, mas em escala menor em relação aos originais cinematográficos e clássicos estrangeiros (realidade que aconteceu apenas anos depois).

No campo da experimentação, ainda em 1953, foi realizado no dia 10 de maio uma soma de quatro histórias curtas, sendo inédita apenas uma. É o caso de “Cara de Aço”, original de Cassiano Gabus Mendes, ao lado de “O Sopro dos Ventos”, de Victor Ninovitchenko, “O Culpado”, de Robert Arthur e “O Estranho”, de Mario Fanucchi (as duas últimas já haviam sido encenadas em na TV Tupi, respectivamente em 18 de janeiro de 1952 e 14 de maio de 1951, antes da existência do “TV de Vanguarda”).

As adaptações do “TV de Vanguarda” muitas vezes eram baseadas em duas fontes. É como o caso de “A Herdeira”, em 07 de junho de 1953. Durst utilizou como base tanto o filme “A Herdeira” (“*The Heiress*”, dirigido por William Wyler Paramount, em 1949), como o romance que lhe deu origem, “*Washington Square*”, de Henry James (1880). E se em 21 de junho exibiram o texto original de “Hamlet”, de Shakespeare, atualizavam a obra do escritor inglês, na recriação de “Romeu e Julieta” a partir da adaptação de “Os Amantes de Verona” (“*Les Amants de Vérone*”, 1949), filme francês de André Cayette, numa versão modernizada, onde se misturava com o antigo texto shakespeariano, com personagens tendo outros nomes, mas a mesma essência.

O que muitas vezes acontecia eram os adaptadores se apropriarem também de peças que estavam ou estiveram recentemente em cartaz. Como no caso de “Arsênico em Pequenas Doses” (transmitida em 05 de julho de 1953), adaptado por Walter George Durst, do original de J. Kesselring, que foi sucesso na *Broadway* e depois no Brasil, no TBC, com Cacilda Becker e Madalena Nicol. Na televisão, Cathy Stuart e Lúcia Lambertini nos principais papéis.

Em 1954, ano do IV Centenário de São Paulo (tendo as emissoras de rádio e a televisão se responsabilizado pelos festejos de 09 de julho) e em que o presidente Getúlio Vargas se suicidou, o “TV de Vanguarda” ainda não havia se aberto a autores brasileiros. Apostavam em “Macbeth” (em 02 de outubro), de Shakespeare, com Dionísio Azevedo como adaptador,

diretor e protagonista da trama. Tanto pelos profissionais da TV Tupi, como pela crítica especializada e pelo público, foi considerado o principal espetáculo daquele ano. Isso em decorrência da maturidade artística e técnica de como foi produzida e apresentada a peça. Só de ensaios foram treze dias, com marcação de câmeras e de iluminação detalhada, maior acabamento nos cenários e figurinos (ainda assim, a crítica desconsiderou fatores como uma toalha de mesa utilizada como manto de Dionísio Azevedo, por conta da interpretação do ator, que sobrepunha a pequenas falhas da produção). Entre as interpretações, um ponto alto foi a cena do delírio de Lady Macbeth, que garantiu a Márcia Real o Troféu Roquette-Pinto de “Melhor Atriz” de 1954. Cassiano Gabus Mendes disse que apesar do amadurecimento demonstrado, contaram também com a sorte, uma vez que o espetáculo foi transmitido por três horas seguidas.

3.1.4 A questão dos direitos autorais na história do “TV de Vanguarda”

Mesmo com uma influência constante da cultura estadunidense em todo mundo (incluindo Brasil) os conflitos da Guerra Fria também atingem as artes. Em 1955 foi destaque mundial o lançamento do romance “Lolita”, do russo Vladimir Nabokov, que com humor criticava a sociedade americana aos olhos de um visitante europeu. Questões que são também debatidas na televisão, uma vez que no “TV de Vanguarda” há a preocupação de seus adaptadores em não apenas mostrar uma visão de cultura, mas expandir o repertório do público como um todo. Há um estímulo por parte também dos integrantes que eram engajados na causa comunista, como Walter George Durst, em levar ao público textos que tivessem a crítica social, podendo ser até originais russos, como três peças de Fiódor Dostoiévski⁸: “O Idiota” (no ar em 15 de maio de 1955, do original homônimo de 1869), “O Homem do Chapéu Coco” (do original “O Eterno Marido”, de 1870, exibido em 05 de fevereiro de 1956) e “Crime e Castigo” (adaptado em 01º de abril de 1956 por ele, tendo no papel principal, Raskolnikov, Cassiano Gabus Mendes, do original homônimo de 1866).

Conforme Walter George Durst (*apud* GUIMARÃES, 1995, p.13-17), outras razões também motivaram o uso de textos russos e de outros escolhidos, ligado às questões de menor vigilância aos direitos autorais e ao tempo.

⁸ Vale salientar que dos textos russos, nem todos estão voltados a causa comunista. Há uma simpatia maior a literatura russa por conta da ligação desses jovens ligados ao Partido Comunista brasileiro, como Durst, que logo explica sobre a facilidade, do ponto de vista dos direitos autorais, para obter autorização para adaptar textos russos.

Era o faroeste. Quem tirasse o revólver primeiro e atirasse, estava tudo bem. Tinha pró-forma a SBAT. Mas todo mundo sabia que a SBAT recebia o dinheiro, cobrava o dinheiro do direito autoral e não ia para o autor, ficava para ela mesmo. Tinha uma certa esculhambação. Então a gente dava um jeito. De vez em quando passava um apuro: "Tal coisa lá, o advogado do fulano de tal ficou sabendo e vai fazer uma cobrança." Mas nunca aconteceu. (...) Romance russo, por exemplo, nós usávamos muito e nunca pagávamos direito autoral, porque tinha uma coisa na Rússia que eles não pagavam direito autoral de ninguém, então podia-se usar romances russos de montes. (...) Adaptar o romance brasileiro era mais complicado. No "Mistério Magazine", os contos tinham no máximo cinquenta páginas, estava lido e pronto. Eram histórias ótimas, que já tinham um mistério, já tinham uma coisa para segurar. O romance brasileiro não, tinha trezentas páginas. Acho que foi um pouco por isso, pelo tempo. E o resultado era o mesmo. (...) Quando tinha um pouco mais de tempo, a gente fazia romance brasileiro, daí saía melhor. (...) Então fazia um romance brasileiro ou mesmo um filme, que às vezes também quebrava o galho... (DURST *apud* GUIMARÃES, 1995, p.13-17)

O jornal "O Estado de São Paulo", na edição de 25 de dezembro de 1955, salientou a contribuição do programa à área cultural, elegendo-o como o melhor na categoria de "Programa de Inovação em Televisão". No mesmo ano em que foi crescente a criação de programas de teleteatros nas três emissoras existentes em São Paulo (TV Tupi, TV Paulista e TV Record), enquanto no Brasil existiam aproximadamente 85 mil televisores (MATTOS, 2010). Na teledramaturgia séries e novelas também ganhavam mais espaço, sendo estas últimas, consideradas de "menor importância" em relação aos teleteatros, estigmatizadas como mais popularescas (ainda que em muitos casos exibissem clássicos da literatura nacional e internacional, por exemplo, como se fazia no "TV de Vanguarda") mesmo pelos profissionais (em sua maioria os atores) que as realizavam – independente se fossem esses oriundos do cinema, teatro ou do rádio. Ainda assim se viam atores das mais diversas mídias aderindo à televisão, mesmo nas novelas, como Jaime Barcelos em "Bocage" (autoria de Dionísio Azevedo sobre a vida do poeta português) e Maria Fernanda em "E o Vento Levou..."⁹ (também de Azevedo, do livro de Margareth Mitchell, de 1936), ambas em 1955. O programa "Teatro Cacilda Becker" era levado ao ar agora pela TV Record, rivalizando também com o "Grande Teatro" da TV Tupi.

A Revista "7 Dias na TV", em sua edição de 169, de novembro de 1955 relatava que "O teatro está invadindo, lenta e paulatinamente, o novo setor artístico que é a TV" (p. 4).

⁹ Uma curiosidade: o tema desse filme (*Thara's Theme*, composto por Max Steiner, 1939) era utilizado como música da abertura do "TV de Vanguarda", pelo programa adaptar filmes para teleteatros.

O ano de 1956 foi considerado de grande amadurecimento para o “TV de Vanguarda” e para linguagem televisiva nele expressa. Em 04 de março daquele ano, Walter George Durst adaptou “Calunga”, romance de 1935, escrito pelo alagoano Jorge Lima. Guilherme de Almeida em sua coluna “Ontem – Hoje – Amanhã”, no Diário de São Paulo de 08 de março de 1956 descreveu a adaptação de “Calunga”:

Bem no centro de um triângulo equilátero e, pois, equidistante dos três ângulos – teatro, cinema e rádio – que o formam, está a televisão narrativa. (...) a televisão já é capaz de revestir-se das insígnias da consagração (...) Citarei por exemplo... a peça oferecida, na noite de domingo último, pela “TV de Vanguarda”, do canal 3. (...) Uma naturalidade (como é difícil ser natural!) interpretativa, o jogo cênico, dialogação e dicção, que o nosso teatro ainda não conseguiu. Uma síntese dramática, uma “continuidade” e uma “iluminação” que nosso cinema nunca alcançou. Uma técnica de som (fundo musical, arte dos ruídos, transmissão vocal etc.) de que o nosso rádio se pode plenamente orgulhar” (...) pela sua real realização ante as objetivas da TV, estão a afirmar e provar que já existe, no Brasil, uma arte de vanguarda. Calunga é o seu porta-estandarte. (ALMEIDA, Diário de São Paulo, 08 de março de 1956)

Independente do exagero do crítico, de forma inflamada, ao enaltecer os feitos de “Calunga” é possível observar o cuidado que se teve em relação a tal produção, em todos os sentidos. Tanto a crítica, como o público considerou “Calunga” um divisor de águas dentro da história do “TV de Vanguarda” (conforme a matéria “Calunga!”, da Revista Can-Can, 1956, p. 8-9). Um reflexo da importância dessa adaptação deu-se 31 anos depois, quando “Calunga” foi escolhida pelos antigos realizadores do programa para uma montagem especial, em 16 de setembro de 1986, para comemorar os 36 anos da televisão no Brasil. A adaptação foi feita, com apoio de toda equipe original, na TV Cultura, na forma ao vivo, em preto e branco, com o mesmo texto e as mesmas técnicas de sua versão original, tendo Tony Ramos (interpretando “Dotô”, papel antes pertencente a Lima Duarte) como o protagonista e direção de Henrique Martins (TV CULTURA, 1986).





Figuras 2, 3, 4 e 5 – GTs iniciais da recriação de “Calunga” (TV Cultura, 1986)

Após “Calunga”, a próxima grande produção foi “Crime e Castigo”, em 01º de abril de 1956, que utilizou de forma conjugada todos os estúdios da emissora. O diretor de TV, Tito Bianchini (Alberto Bianchini), em depoimento à Pró-TV em 09 de setembro de 1998, comenta sobre “Crime e Castigo”:

Um projeto muito avançado pra época, que o Cassiano elaborou com o José Marques da Costa, que foi quem adaptou. (...) Só neste projeto de estudos de como fazer ou não fazer, foi coisa de aproximadamente uns 70 dias, antes de se começar a pensar na execução deste projeto. O que foi realmente uma temeridade fazer aquele tipo de coisa, como a gente fez, previsto para quatro horas. Foi o que durou a "TV de Vanguarda" de "Crime e Castigo". (...) Loucura! Porque nós usávamos os estúdios A, B, C (...) Se colocou troika, inclusive com cavalo, etc. (...) Houve um acidente, com Jaime Barcelos, que acabou quebrando a perna. E nós tivemos inclusive que improvisar um ato nesse espetáculo, pra que se pudesse socorrer. (...) Uma coisa que aconteceu de importante, nessa época, também com o "Crime e Castigo", é que o Jorge Edo e o Dr. Mário Alderighi, trouxeram um equipamento dos Estados Unidos, chamado “Kinescópio” (...) era um equipamento propício para você tirar do vídeo, ao lado do *switcher*, para poder extrair do "Crime e Castigo", toda essa filmagem. (BIANCHINI, Pró-TV, 1998)

Ao que se refere o ator e diretor de imagem Tito Bianchini, as quatro horas representaram o desafio de transformar para a televisão um romance de mais de 500 páginas, de Dostoiévski. Sobre o aparelho mencionado é para captura das imagens da mesa de corte (*switcher*), transformado em película. Por conta disso, preservado hoje pela Cinemateca Brasileira (que está com o que restou do acervo da TV Tupi), possuímos o único registro integral de uma peça completa do “TV de Vanguarda”.



Figuras 6 e 7 – Cassiano Gabus Mendes (Raskolnikov) e Marly Bueno (Sonya) em “Crime e Castigo” (TV Tupi, 1956)

Mesmo utilizando-se de processos de filmagem, a produção foi feita de forma ao vivo, do começo ao fim, o que ocasionou também a improvisação gerando atraso em todo um ato, por conta do acidente com o ator Jaime Barcelos. Ele que se acidentou depois de fraturar a perna após o susto levado por um cavalo, na carroça que estava em cena, com o ator.

Jaime Barcellos, o popular ator da TV Tupi, sofreu um grave acidente, durante a transmissão do TV de Vanguarda "Crime e Castigo" (...) Diagnóstico do ortopedista: fratura por arrancamento, Maléola Tibial, no pé direito. Barcellos foi internado num hospital e engessaram o seu pé. (...) Terá ainda, que ficar mais 25 dias sem andar, até chegar o momento de por aparelho, para então poder mover o pé. Eis o castigo, de um crime que não cometeu... (TV Revista, ed. 49, 18 de abril de 1956, p. 16)

Os próprios profissionais da TV Tupi, que integravam o “TV de Vanguarda”, procuravam inovar nas formas de encenação, no uso de novas tecnologias, para manter a audiência face a concorrência que agora era maior no setor. Quanto mais progrediam, mais o público e a crítica exigiam (SILVA, 1980, p.42-47).. Foi nesse processo que criam peças como “A Vaidosa” (no ar em 16 de setembro de 1956) – inspirada no filme homônimo (“A Vaidosa” no Brasil, originalmente “*Mr. Skeffington*”), de 1944, dirigido Vicente Sherman e, inspirado no romance de Ruth C. Mitchell, Elizabeth e Julius Epstein, com Lia de Aguiar no papel de Senhorita Skeffington, interpretado por Bette David no cinema, criando três épocas em um mesmo estúdio (1913, 1920 e 1940), para retratar o envelhecimento das personagens – e “O Lobo do Mar” (exibida em 26 de maio de 1957), adaptação da novela de Jack London (1926), em que simulam dentro do estúdio da TV Tupi um naufrágio ao vivo (DURST, IDART, 1976).

3.1.5 A criação do “TV de Comédia” e as modificações do “TV Vanguarda” (1957)

Um pouco antes da chegada do “TV de Comédia”, em 1957, vemos o “TV de Vanguarda” acreditando em textos nacionais com “O Feijão e o Sonho”, romance de Orígenes Lessa (de 1938, com adaptação exibida em 10 de junho de 1956, por Walter George Durst) e “Ralé” (exibida em 19 de agosto de 1956, da peça de Máximo Gorki, que foi um dos maiores sucessos do TBC, com Maria Della Costa, em 1951 – data em que a mesma também foi exibida em horário denominado “Teleteatro” na TV Tupi), sendo realizada nova adaptação em 23 de novembro de 1958. Sobre o enredo de “Ralé” descreve Miroel Silveira que se trata de um “conteúdo evidentemente anticapitalístico da peça, seu apelo impreciso, mas pungente a favor de um mundo mais humano e mais justo” (SILVEIRA, 1976, p. 49).

Conforme Silva (1980, p. 44), não se mantinha sempre um alto padrão nas produções do “TV de Vanguarda”, revelando imperfeições que, muitas vezes, eram geradas pelo acelerado ritmo de produção e a equipe reduzida que existia na TV Tupi, além das questões provenientes de ser um programa ao vivo. Além disso há a crítica de profissionais que idealizavam uma produção mais bem-acabada, tendo “descontentamento em relação à televisão brasileira em geral, acusando-a de concessões demasiadas ao comercialismo e, por extensão, à incultura” (p. 44), além da TV ser prejudicada pelos baixos salários que eram pagos, que afastavam “intelectuais e escritores de qualidade do vídeo, medrando, como consequência, a mediocridade”. Isso interferia também nas produções do “TV de Vanguarda”, que mesmo tendo total prestígio, já não eram mais novidade para o público em geral. Foi justamente nesse período que, buscando novas possibilidades, a TV Tupi de São Paulo cria um segundo teleteatro, utilizando boa parte do elenco do “TV de Vanguarda”, o “TV de Comédia”, em 29 de dezembro de 1957, com a peça “Treze à Mesa”, de Marc-Gilbert Sauvajon, com direção de Antunes Filho (que já dirigia peças teatrais) e produção de Heitor de Andrade. O “TV de Comédia” se tornaria um contraponto do “TV de Vanguarda”, revezando-se com a atração, nas semanas que se intercalavam entre uma e outra exibição deste teleteatro. Com um conteúdo de mais leve absorção, o humor, priorizaram assim semanalmente as duas faces do teatro: o drama e a comédia, divididos respectivamente entre “TV de Vanguarda” e “TV de Comédia”. A experimentação também marcou o segundo programa, que após a chegada de Geraldo Vietri à sua direção, passou a colocar outros tipos de textos: desde autores de comédias teatrais brasileiras, dos anos 1920 e 1930, até mesmo originais do próprio Vietri, o que caracterizou o “TV de Comédia” como um laboratório para textos inéditos, sem necessitar de adaptações.

Em 1958, a seleção dos clássicos a serem adaptados era de grande diversidade. Era possível ir ao velho oeste, com Billy, The Kid, em “O Último Bandido” (original do escritor americano Gorel Vidal, em 20 de julho), como ver a sofrida história de soldados franceses na Primeira Guerra Mundial em “O Preço da Glória” (do original de Humphrey S. Colby – que foi adaptado para o cinema em 1949, indicado ao Oscar em 1950, com direção de William Welmann), em 14 de setembro, ou conhecer a história do amor proibido da francesa “Eugenia Grandet” (romance de Honoré Balzac, 1833), em 09 de novembro.

A profissionalização da TV, naquele período, gera também escolas que passam a ensinar televisão ou explorar a estética utilizada nela. Em 1954 surgiu a A.R.T. – Academia de Rádio e Televisão, de Vida Alves e Célia Rodrigues. Dois anos depois, também em São Paulo, foi criado o Instituto TV, da atriz Sonia Greiss, também da TV Tupi, que se utiliza a influência da televisão para fins de embelezamento.



Figuras 8 e 9 – Anúncio “A.R.T.” e “Instituto TV” (TV Revista, abril de 1956)

3.1.6 Do “Cinema em Casa” ao “TV de Vanguarda”

Para se falar de dinamicidade e intermedialidade, observa-se no próximo quadro o número de peças produzidas pelo “TV de Vanguarda” em que foram utilizados os roteiros criados para o “Cinema em Casa” (Rádio Difusora), a partir de filmes observados e decupados para o programa radiofônico, agora com novas marcações voltadas à imagem, no caso, câmeras, luzes e outros elementos audiovisuais. Em alguns casos, dispensou-se a versão cinematográfica para ficar com textos literários, como as adaptações shakespearianas, como “Otelo”, “Hamlet”

e “Macbeth”. Fica também nítida a presença de Cassiano Gabus Mendes e, principalmente, de Walter George Durst como incentivadores de tais adaptações na TV. Ao longo do tempo, percebe-se também Cassiano Gabus Mendes dedicando-se mais à direção artística e menos à direção de TV (direção de imagem, no *switcher*) e Walter George Durst abrindo espaço para outros adaptadores, como também para peças, contos, livros e outros textos, tanto nacionais como internacionais. O propósito original de manter na televisão uma fórmula de sucesso radiofônica transformou-se. É possível ver entre os adaptadores de filmes nomes como Dionísio Azevedo, José Marques da Costa e também Benjamin Cattán, que ao assumir o “TV de Vanguarda” assumiu o lugar de Durst, nessa amostragem, como também Cattán dirigindo os espetáculos além de adaptá-los. A maioria dos roteiros adaptados são de origem hollywoodiana, mas podendo ver também títulos franceses e italianos, por exemplo.

Observa-se que 1957 foi também um ano em que o teleteatro da TV Tupi de São Paulo, como um todo, foi valorizado, do ponto de vista financeiro, com mais investimento nas produções teleteatrais e aumento de patrocinadores. No “TV de Vanguarda” aumentaram o número de adaptações cinematográficas, como superproduções, no mesmo ano em que surgiu o “TV de Comédia”. Nesse período, o cinema brasileiro estava em um bom período, com salas luxuosas, sendo muito frequentadas pelo público, de uma forma e preço acessíveis.

Ano	Data	Adaptador	Direção / Produção	Filme
1952	31/08	Cassiano Gabus Mendes	Cassiano Gabus Mendes	“A Vida Por Um Fio” (Anatole Litvak, 1934, do original de Lucille Fletcher) – mesmo roteiro produzido em 29/11/1950, com Lia de Aguiar no “Teatro Walter Forster”
	14/09	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes / Jorge Ribeiro / Luiz Gallon	“Crime Sem Paixão” (Ben Hecht, 1934) – roteiro “Cinema em Casa”
	02/11	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“O Ninho Encantado” (de “Doce Milagre de Amor”)
	16/11	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“O Homem Que Vendeu a Alma” (William Dieterle, 1941, do conto original de Stephen Vincent Benet) – roteiro “Cinema em Casa”
	30/11	Walter George Durst	s.d.	“O Inspetor Geral” (Henry Koster, 1949, da peça original de Nicolai Gogoi) – roteiro “Cinema em Casa”

1953	11/01	Walter George Durst	s.d.	“De Ratos e Homens” (de “Carícia Fatal”, 1939) – roteiro “Cinema em Casa”
	08/02	Walter George Durst	s.d.	“Henrique IV” (Giorgio Pastina, 1943, Itália, da peça de Luigi Pirandello) – roteiro “Cinema em Casa”
	01/03	Cassiano Gabus Mendes	Cassiano Gabus Mendes	“Raposas” (do filme “Pérfida”, de William Wyler, 1941, a partir do original “As Raposas” de Lilian Hellman)
	15/03	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“Casa de Estranhos” (do filme “Sangue do Meu Sangue”, Joseph Mankiewicz, 1949, do romance de Jerome Weidenan)
	12/04	Walter George Durst	s.d.	“A Carta” (William Wyler, 1940, do romance de Somerset Maugham) – roteiro “Cinema em Casa”
	07/06	Walter George Durst	Gaetano Guerardi / Jorge Ribeiro	“A Herdeira” (de “Tarde Demais”, William Wyler, 1949) – roteiro “Cinema em Casa”
	05/07	Walter George Durst	s.d.	“Arsênico em Pequenas Doses” (do filme “Esse Mundo é um Hospício”, Frank Capra, 1944, do original de J. Kesselring) – roteiro “Cinema em Casa”
	19/07	Walter George Durst	s.d.	“Algemas de Cristal” (de Irving Rapper, 1950) – roteiro “Cinema em Casa”
	02/08	Walter George Durst	s.d.	“No Caminho da Vida” (Michael Gordon, 1948) – roteiro “Cinema em Casa”
	13/09	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“A Jaula” (de “À Margem da Vida”, de John Cromwell, 1950)
	27/09	Walter George Durst	s.d.	“Sinfonia Pastoral” (Jean Delannoy, França, 1946, do original de André Gide) – roteiro “Cinema em Casa”
	08/11	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“O Espectro da Rosa” (Ben Hecht, 1946) – roteiro “Cinema em Casa”
	06/12	Walter George Durst	s.d.	“Os Amantes de Verona” (de André Cayatte, França, 1949, França)
1954	18/04	José Marques da Costa	s.d.	“À Noite Tudo Encobre” (Richard Thorpe, 1937)
	17/10	Walter George Durst	s.d.	“Elegia para Mary” (adaptação de “Vitória Amarga”, Edmund Goulding, 1939) – roteiro “Cinema em Casa”

	26/12	Walter George Durst	s.d.	“De Ilusão Também se Vive” (George Seaton, 1947) – roteiro “Cinema em Casa”
1955	12/06	Walter George Durst	s.d.	“Carnet de Baile” (Julien Duvivier, de Jacques Prevert, 1937, França) – roteiro “Cinema em Casa”
	02/10	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“O Tesouro de Sierra Madre” (John Huston, 1948, do romance de B. Traven) – roteiro “Cinema em Casa”
	11/12	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“Pigmalião” (Anthony Asquit e Leslie Howard, 1938, do romance de Bernard Shaw) – roteiro “Cinema em Casa”
	23/12	Walter George Durst	s.d.	“Louisa” (de “Os Noivos de Mamãe”, Alexander Hall, 1950)
1956	13/05	Walter George Durst	s.d.	“Trágica Inocência” (de “ <i>Non Coupable</i> ”, Henri Decoin, 1947, França) – roteiro “Cinema em Casa”
	24/06	Walter George Durst	s.d.	“O Caso Maurizius” (Julien Duvivier, Itália-França, 1953, do original de Jacob Wasserman)
	16/09	Walter George Durst	Cassiano Gabus Mendes	“A Vaidosa” (Vincent Sherman, 1944, do romance de Ruth C. Mitchell, Elizabeth e Julius Epstein) – roteiro “Cinema em Casa”
	01/10	Walter George Durst	s.d.	“Não Cobiçarás a Mulher Alheia” (Garson Kanin, 1940) – roteiro “Cinema em Casa”
	14/10	Walter George Durst	s.d.	“Cristo de Concreto”, original de Pietro Donato, feito para <i>script</i> cinematográfico de Durst, não produzido)
1957	07/01	Walter George Durst	s.d.	“Doze Homens Furiosos” (de “Doze Homens e Uma Sentença”, Sidney Lumet, 1957, do original de Reginald Rose)
	20/01	Walter George Durst	s.d.	“Um Retrato de Mulher” (Fritz Lang, 1944) – roteiro “Cinema em Casa”
	03/01	Walter George Durst	s.d.	“Pacto Sinistro” (Alfred Hitchcock, 1951)
	17/02	Walter George Durst	s.d.	“Apenas um Coração Solitário” (Clifford Oddets, 1944) – roteiro “Cinema em Casa”
	09/06	Walter George Durst	s.d.	“Estranha Passageira” (Irving Rapper, 1942) – roteiro “Cinema em Casa”

	23/06	Walter George Durst	s.d.	“Os Trinta e Nove Degraus” (Alfred Hitchcock, 1935) – roteiro “Cinema em Casa”
	18/08	Walter George Durst	s.d.	“A Sentença” (do filme “Nora Prentiss”, Vicent Sherman, 1947) – roteiro “Cinema em Casa”
	01/09	Walter George Durst	s.d.	“Tensão em Shangai” (Josef von Sternberg, 1941) – roteiro “Cinema em Casa”
	27/10	Walter George Durst	s.d.	“Nascida Ontem” (George Cukor, 1950)
	24/11	Walter George Durst	s.d.	“O Segredo de Martha Ivers” (do filme “O Estranho Amor de Martha Ivers”, Lewis Milestone, 1946) – roteiro “Cinema em Casa”
	22/12	Walter George Durst	s.d.	“A Canção de Bernadete” (Henry King, 1943) – roteiro “Cinema em Casa”
1958	14/09	Walter George Durst	s.d.	“O Preço da Glória” (William Welmann, 1949, do original de Humphrey S. Colby) – roteiro “Cinema em Casa”
1959	15/02	Dionísio Azevedo	s.d.	“O Delator” (John Ford, 1935, do original de Liam O’Flaherty)
1960	17/06	Walter George Durst	s.d.	“Três Desconhecidos” (Jean Negulesco, 1946) – roteiro “Cinema em Casa”
1961	-	-	-	Sem adaptações de filmes
1962	09/09	Benjamin Cattán	Benjamin Cattán	“Trágica Inocência” (de “ <i>Non Coupable</i> ”, Henri Decoin, 1947, França) – 2ª versão
	07/10	Benjamin Cattán	Benjamin Cattán / Régis Cardoso	“Testemunha de Acusação” (Billy Wilder, 1957, do romance original de Agatha Christie)
1963	16/06	Benjamin Cattán	Benjamin Cattán	“Laura” (Otto Preminger, 1944), direção Cattán
1964	12/01	Benjamin Cattán	Benjamin Cattán	“Um Bonde Chamado Desejo” (do filme “Uma Rua Chamada Pecado”, Elia Kazan, 1951, adaptada por Benjamin Cattán – sucesso no teatro em 1962, do romance de Tennessee Williams)
1965	-	-	-	Sem adaptações de filmes

1966	30/04	Benjamin Cattan	Benjamin Cattan	“À Margem da Vida” (pela segunda vez, a primeira foi em “A Jaula”, 1953, do original de Tennessee Williams)
1967	-	-	-	Sem adaptações de filmes

Quadro 5 – Peças do “TV de Vanguarda” adaptadas de filmes

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

Observa-se também que a maioria dos roteiros do “Cinema em Casa” são de filmes anteriores à criação da TV Tupi, em 18 de setembro de 1950. Uma vez que os roteiros do “Cinema em Casa” foram produzidos com apoio de Walter George Durst e de Cassiano Gabus Mendes, em apoio à Octávio Gabus Mendes, não há a procedência do que realmente foi apenas do radialista morto em 1946. Obviamente, apenas os filmes posteriores a esse ano é que se sabe que não havia mais a presença de Octávio na redação dos mesmos. Outro ponto de observação é salientar que, a partir de 1960, Walter George Durst passou a criar textos originais para o “TV de Vanguarda”. Em 1961 há o desaparecimento de adaptações de filmes enquanto aumentou-se a produção de peças brasileiras, provenientes do teatro, o que em 1962 já se vê a volta de adaptações de cinema, intercalando-as com aos textos teatrais e literários brasileiros.

Leva-se em conta também, no quadro acima, que há grandes sucessos do teatro e cinema americanos, sem adaptação anterior, que são mais novos que o “Cinema em Casa”, de autores muito importantes e premiados no Oscar como “Uma Rua Chamada Pecado” (“*A Street Car Name Desire*”, 1951, de Tennessee Williams, dirigido por Elia Kazan, como Marlon Brando) – o texto foi adaptado primeiro em 1959, como “Uma Rua Chamada Pecado”, por Durst, e posteriormente, como “Um Bonde Chamado Desejo”, em 1964, por Benjamin Cattan paa o “TV de Vanguarda”.

Como já foi descrito, uma das peças mais adaptadas no “TV de Vanguarda”, “Hamlet” foi feita a partir do texto original de William Shakespeare, escrita de 1599 a 1601 (ainda assim vale lembrar que “Hamlet”, de Laurence Olivier, 1948, recebeu o Oscar de Melhor Filme em 1949).

Percebe-se também que não havia um compromisso em fazer adaptações de filmes vencedores do Oscar. Conforme o Oscar (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*), seus vencedores de 1929 a 1967 (final do “TV de Vanguarda” é possível observar que a categoria de “Melhor Filme” não foi critério para as adaptações televisivos, sendo adaptados apenas filmes indicados para mesma categoria:

Ano	Indicados ao Oscar, adaptados para o “TV de Vanguarda”
Oscar 1936	“O Delator” (1935, adaptação 1959)
Oscar 1939	“Pigmaleão” (1938, adaptação 1955)
Oscar 1940	“Vitória Amarga” (1939, adaptação como “Elegia para Mary”, 1954)
	“Carícia Fatal” (1939, adaptação como “De Ratos e Homens”, 1953)
Oscar 1941	“A Carta” (1940, adaptação 1953)
Oscar 1944	“A Canção de Bernadette” (1943, adaptação 1957)
Oscar 1948	“De Ilusão Também se Vive” (1947, adaptação 1954)
Oscar 1949	“O Tesouro de Sierra Madre” (1948, adaptação 1955)
Oscar 1950	“O Preço da Glória” (1949, adaptação 1958)
Oscar 1958	“Doze Homens e Uma Sentença” (1957, adaptação como “Doze Homens Furiosos” no mesmo ano)
	“Testemunha de Acusação” (1957, adaptação 1962)

Quadro 6 – Filmes vencedores do Oscar adaptados para o “TV de Vanguarda”

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

3.1.7 Os últimos anos da década de 1950

O Brasil viveu de 1956 a 1961, a chamada “Era JK”, período em que Juscelino Kubitschek de Oliveira governou o Brasil. Na campanha que o elegeu, em 1955, JK exaltou principalmente os valores nacionais e o progresso do país, tendo como slogan fazer um governo de “cinquenta anos em cinco”, buscando com que a população absorvesse a mesma ideia. Depois de eleito, continuou a reforçar tais objetivos como forma propagandística de suas realizações.

Em 1957 foi iniciada a construção de Brasília, com um projeto de um conjunto arquitetônico proposto por Lúcio Costa (no traçado da nova capital) e por Oscar Niemeyer – que mundialmente ficou reconhecido por suas formas arrojadadas (GONÇALVES, 2008, p.27).

Um ano depois, 1958, José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi fundaram o “Teatro Oficina”, com intuito de renovar e provocar a linguagem teatral (foi lá que, em 1967, foi lançado o manifesto do movimento cultural “Tropicalismo”); surgiu a Companhia Pequeno Teatro de Comédia, de Antunes Filho (que ingressou na área em 1952, como assistente de direção do TBC e profissionalmente em 1953); estreou o texto moderno “Eles Não Usam *Black-Tie*”, de Gianfrancesco Guarnieri, em 22 de fevereiro, no Teatro de Arena, com total cunho sócio-político. Ano de Jorge Amado lançando “Gabriela, Cravo e Canela” e do manifesto do “Plano-

Piloto da Poesia Concreta”. Nas artes plásticas um momento importante: a mudança do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, para o Parque do Ibirapuera, onde está até hoje (2018), desligando-se da sede dos Diários Associados. Na música, surgiu a Bossa Nova, com “Canção do Amor Demais”, de Elizeth Cardoso e João Gilberto (ao violão), contendo a música “Chega de Saudade” (de Vinicius de Moraes e Tom Jobim) – se iniciou oficialmente em agosto o movimento da Bossa Nova. Enquanto isso, na televisão, Abelardo Barbosa teve destaque com o lançamento de “Discoteca do Chacrinha” na TV Tupi, intensificando a produção de programas populares na emissora. Na emissora destacou-se o programa “Paulistas e Cariocas”, como o primeiro transmitido simultaneamente para o Eixo Rio-São Paulo, para atingir um público maior. Mais atrações, mais companhias, mais programas. Um consumo maior das artes, com preços mais acessíveis, um poder de compra maior de televisores e a popularização crescente nesse período da televisão. A segunda metade dos anos 1950, na televisão brasileira, viram-se importantes transformações. Mattos (2010, p. 200-201) relata mudanças, principalmente, no campo da expansão de sinal e criação de novas emissoras, em todo país. No Rio de Janeiro, por exemplo, surgiram novas emissoras, concorrentes da TV Tupi carioca: a TV Rio, canal 13 (em 1955, com elenco da Rádio Mayrink Veiga) e a TV Continental, canal 9 (da Rádio Continental); já em Minas Gerais os Diários Associados criaram a primeira emissora do Estado, a TV Itacolomi, canal 4 de Belo Horizonte (em 1955) – grupo que só em 1956 inaugurou mais nove emissoras por todo país (detalhe: em 1957 já dez emissoras geradoras no Brasil). Vale lembrar que em 1956, pela primeira vez, “as três emissoras de São Paulo conseguem faturar mais do que as treze emissoras de rádio juntas (...) a audiência da televisão já atingia a cerca de um milhão e meio de telespectadores” (Mattos, 2010, p. 201). Em outubro de 1959, o Ministro da Justiça Armando Falcão assinou a primeira legislação que regulamentava a censura na TV brasileira (era evidente que o Governo Federal passaria a observar melhor as opiniões que agora chegavam, cada vez em maior proporção, à massa, por meio das artes e das comunicações). Diante desse panorama, observa-se que o “TV de Vanguarda” precisava acompanhar o mesmo processo, portanto, buscar uma releitura sobre os caminhos escolhidos até então, como o entendimento de que público agora poderia acompanhá-lo, o que havia se modificado no perfil do telespectador do programa.

Porém, em 1959, nem tudo era perfeito, pois mesmo com uma campanha progressista propagada pelo Governo JK, os problemas sociais como analfabetismo, desemprego e fome não se resolveram, mas prejudicaram o país, pois gastou-se muito com a construção da nova capital e não teve um controle da inflação.

Diante desse contexto, percebe-se que no “TV de Vanguarda”, em 1959, ao mesmo tempo em que continuam produções de textos estrangeiros (que vinham então sendo encenados nos teatros das grandes capitais brasileiras, como em São Paulo), como os de Ibsen, Gogol, Tennessee Williams, Maugham, Bernard Shaw e Eugene O’Neill houve um crescimento em adaptações de textos brasileiros (relação direta também com um período em que o Governo JK salientava as ideias nacionalistas), como as peças “A Beata Maria do Egito”, em 04 de janeiro, do original de Rachel de Queiroz (1958), adaptada por Dionísio Azevedo; “Clara dos Anjos”, em 01° de fevereiro, do original de Lima Barreto (1922), adaptada por Syllas Roberg; “Os Sertões”, em 05 de julho, do livro de Euclides da Cunha (1902), também adaptada por Roberg; “O Último dos Morungabas”, de Galeão Coutinho (1944), em 19 de julho, adaptada por Walter George Durst; “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, do livro “Sagarana” (1946), de João Guimarães Rosa, adaptada por Dionísio Azevedo; “Inocência”, de Visconde de Taunay (1872), adaptada por Durst em 30 de agosto; e “A Viola de Cinco Bocas”, baseada nos contos de Antônio Versiani dos Anjos, do livro brasileiro “Viola de Queluz” (1956), em 06 de dezembro, adaptado também por Walter George Durst. Percebeu-se de tal forma, a valorização dos textos nacionais no “TV de Vanguarda”, acompanhando o processo das artes naquele período, assim como outros programas (até de outros gêneros televisivos, como os de auditório), que buscavam enaltecer ideais nacionalistas, incentivados pelo Governo Federal.

3.2 A fase inicial do videoteipe (1960 a 1962)

Uma nova década e um período de mudanças, não apenas para o “TV de Vanguarda”, como na concepção geral de toda televisão brasileira. O que já se demonstrava como início das mudanças no final dos anos 1950, se revelou na nova década. A implantação do videoteipe, a valorização da cultura nacional e a ampliação da TV para todo país. O “TV de Vanguarda” mudava também de fase, trazendo à sua frente, novos dirigentes e novas tendências.

3.2.1 O impacto do gravado diante do ao vivo

Os anos 1960 chegaram e com eles também o videoteipe no Brasil, denominado inicialmente como “videofita”. Em nosso país, assim como em toda televisão mundial, o VT mudou o processo de criação dos programas e todo seu modo de produção. Xavier e Sacchi (2000, p.123-127) tecem um histórico sobre o período de adaptação ao novo aparelho, responsável pela gravação de imagens. A primeira demonstração do equipamento foi realizada em dezembro de 1959, em festa no Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, pela TV Continental (canal 9 carioca). Na ocasião, a emissora recebeu o equipamento da Ampex, a título de

experiência, para atrair possíveis empresas interessadas no invento. Foi um show dirigido por Haroldo Cosa, com Riva Blanche e o repórter Carlos Pallut. O programa entrou no ar às 21 horas e o telespectador viu a primeira imagem, o relógio de pulso de Pallut marcando 15 horas. “Na época, o diretor geral da emissora, Dermival Costa Lima, ficou assombrado: ‘Isso é coisa do diabo!’” (p. 123-124). Não tendo dinheiro para adquiri-lo, a TV Continental devolveu o equipamento em 1960 e no mesmo ano adquiriu um videoteipe de marca mais barata, Emerson. Mesmo assim, a divulgação do VT fez com que a Ampex conseguisse vender seu equipamento em todo país, tendo suas fitas Quadruplex como uso comum às emissoras, se consolidando como primeiro formato de fita magnética no Brasil. A TV Rio, por exemplo, adquiriu quatro máquinas de videoteipe (duas para TV Rio e duas para as novas estações do empresário João Batista do Amaral: a TV Belo Horizonte, de Minas Gerais, e a TV Alvorada, de Brasília). Na inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, enquanto a TV Tupi e as Emissoras Associadas realizavam, literalmente, um malabarismo de aviões utilizando equipamentos de transmissão via micro-ondas ¹⁰ nas suas pontas, para fechar *links* e repassar o sinal a partir da nova capital, a TV Rio, TV Belo Horizonte, a recém-inaugurada TV Alvorada, a TV Record e as demais Emissoras Unidas (o radialista João Batista “Pipa” do Amaral era primo de Paulo Machado de Carvalho, com quem compunha essa rede com seus canais), prometeram a exibição do videoteipe do evento oficial à noite em suas emissoras. Com isso, apesar da façanha dos Associados, a qualidade de imagem e de som – sem interferência, chuviscos e interrupções, como aconteceu com a rede da TV Tupi – garantiram sucesso às Emissoras Unidas. As Associadas tiveram a primeira grande transmissão em rede¹¹, ao vivo, enquanto as Unidas ganharam a preferência do público que pode ver em suas casas, com total qualidade, o que horas antes estava em Brasília e que, por conta da distância, era necessária essa demora, uma vez que as fitas eram transportadas por aviões para as capitais em que existiam emissoras (XAVIER e SACCHI, 2000, p. 124). A TV Tupi apresentou também algumas cenas em videoteipe (a emissora, assim como a TV Record, também adquiriu máquinas da Ampex, em 1960), mas não com a mesma abrangência do que havia sido realizado pela equipe comandada por Pipa do Amaral e por Walter Clark, que na época dirigia a TV Rio.

¹⁰ O sistema de transmissão via micro-ondas utiliza antenas e parabólicas geradoras ou irradiadoras, como receptoras, que fazem também retransmissão. Dessa forma, cria-se uma rede de retransmissão sem utilização de satélite espacial, de antena para antena.

¹¹ Foi considerada uma grande inovação para época, um ganho para área televisiva, ao saber que era possível realizar tal façanha. As redes logo se tornaram um novo modelo de negócio da televisão.

A chegada do videoteipe não se deu de forma tranquila no país. Conforme Xavier e Sacchi (2000), praticamente toda classe foi contra a novidade, pelas mais diversas razões. “Uns diziam que televisão não era cinema – tudo deveria ser ao vivo. Outros reclamavam que o trabalho seria bem maior” (XAVIER e SACCHI, 2000, p. 124), referente ao número de vezes necessárias para se gravar uma cena até terminar com imperfeições, repetindo-se constantemente a gravação. Um programa de uma ou duas horas poderia levar até três dias com o novo processo de produção do VT.

“Além disso, os espetáculos regionais (teleteatro, musicais locais) seriam prejudicados diante do monopólio das produções de Rio e São Paulo. Para piorar, as séries da TV americana, geralmente bem-feitas, começavam a infestar a programação, concorrendo com o produto nacional, de poucos recursos. Os sindicatos dos radialistas, músicos e atores se uniram contra a ‘ameaça’ do videoteipe e dos enlatados estrangeiros” (XAVIER e SACCHI, 2000, p. 124)

Para comemorar os dez anos da TV Tupi, em 18 de setembro de 1960, a emissora fez o primeiro programa completo gravado em videoteipe: a segunda versão de “Hamlet” no “TV de Vanguarda”, com Luis Gustavo como protagonista. O Diário de São Paulo, de 24 de setembro de 1960 afirmou que “foi uma das mais ousadas e ricas montagens” realizadas em um programa de televisão, com investimento alto, gastando só em madeira, para criação de cenários, cerca de 600 mil cruzeiros. Conforme o ator Fernando Balleroni (IDART, 1977), que interpretou o Rei Cláudio em “Hamlet”, ao lado da esposa Laura Cardoso (que fez a Rainha Gertrudes), pela busca da perfeição, em cada cena, a gravação da peça de praticamente três horas de exibição no ar, durou nos bastidores três dias – o que confirma a previsão daqueles que temiam a entrada do videoteipe, como fator de encarecimento e maior complexidade nas produções.

Entramos (no estúdio) sábado à noite, ficamos a madrugada toda de sábado, domingo inteirinho, e terminamos numa segunda-feira de manhã. Muito extra no estúdio, muito barulho, muita gente, muito complicado (...) Houve um momento em que Dionísio perdeu a paciência e falou: ‘Quem se mexer, eu mato!’ Um extra, que estava subindo a escada, ficou com um pé no degrau e um pé no ar para não fazer barulho, pois era tudo cheio de armadura, bastava (...) se mexer um pouco e era um barulho de lata velha que não acabava mais... (BALLERONI, IDART, 1977)

Balleroni ainda comentou que escondiam bebidas até no cemitério, um dos cenários da peça, para conseguirem se manter sem sede devido tantas horas dentro do estúdio, sendo que Dionísio Azevedo, que dirigia a produção, trancou os atores e figurantes dentro do *set* para que ninguém fugisse, para que não se perdesse a concentração e ninguém se dispersasse. Isso indica

a dificuldade que o novo formato de produção, agora com gravação, implicou nas formas habituais da realização e atuação ao vivo. A mudança foi muito grande e, como se pode ver, exigia de todos os profissionais envolvidos, um novo desempenho, mas próximo, como diziam os críticos, do cinema.

Para Geraldo Vietri (IDART, 1977), o videoteipe trouxe a ideia de aprimorar a televisão, mas acabou por dar a ela um sufocamento da produção regional (os sotaques e costumes de cada população do país), incluindo as produções locais de São Paulo e Rio de Janeiro, que se consolidaram como grandes centros produtores de conteúdo para toda rede (isso caminhava para o que se previa como um dos objetivos do Sistema Nacional de Telecomunicações, em 1961) e que, com o repasse de verba às demais emissoras, ficava-se na obrigação de dar resultados melhores – em audiência e faturamento – e menos possibilidade de experimentação, inclusive no “TV de Vanguarda”. “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 (...) Achei pavoroso aquele invento maldito” (VIETRI, IDART, 1977). Tal crítica fez com que, nos bastidores, profissionais acostumados com o ao vivo passassem a considerar, de forma pejorativas, aqueles que não conseguiam ter as habilidades que possuíam naquela fase inicial da televisão, onde técnicas de memorização, por exemplo, tão bem dominados pelo teatro, fossem fragmentadas, permitindo atuações sem a exigência mental e corporal maior do que as feitas pelos atores a partir do videoteipe, onde a possibilidade da encenação por partes era possível, com interrupções frequentes trecho e trecho de uma produção encenada.





Figuras 10, 11, 12 e 13 – GT inicial de “Hamlet” e imagens da produção: Lima Duarte, Fernando Baleroni e Maria Helena Dias (TV Tupi, 1960)

Antes de “Hamlet” decidiram, quatro meses antes, gravar um primeiro “TV de Vanguarda”, valendo como um ensaio para uma superprodução, como a que pretendiam para o texto shakespeariano, em setembro. Foi uma adaptação de Walter George Durst do conto “Duelo”, originário do livro “Sagarana” (1946), de Guimarães Rosa – exibida integralmente, sem edição, em 08 de maio de 1960. A peça recebeu o nome de “O Duelo”, mas seu desfecho não foi como o planejado, isso porque no trecho final, no embate entre os personagens Turíbio (Lima Duarte) e Capitão Cassiano Gomes (Henrique Martins), Durst cometeu um erro de cálculo: a fita magnética terminou seu rolo e como não havia uma para substituí-la, na exibição naquele 08 de maio, a cena foi feita ao vivo após todo trecho gravado.

Na primeira metade dos anos 1960 praticamente todos os teleteatros eram feitos como se fossem ao vivo (gravados, mas sem interrupções frequentes). A prioridade do uso das fitas e, logo, das edições que poderiam ser realizadas, eram dadas a outros setores, como o telejornalismo e às telenovelas, cada vez mais crescentes, que precisavam distribuir fitas para toda rede. Portanto aproveitava-se a experiência dos atores mais experientes, capacitados a realizarem uma produção praticamente ao vivo para apenas ter o produto finalizado consumindo fitas (menos material, uma vez que não repetiam as cenas, um importante detalhe para economia da emissora), com cópias finais das produções para as afiliadas das Emissoras Associadas. Com um detalhe: apenas peças consideradas importantes para equipe tinham suas gravações realizadas antecipadamente e o restante continuava a ser feito ao vivo. Naquele tempo o videoteipe era um artigo de luxo, pelo preço alto de uso, manutenção e compra de fitas. A habilitação para operar o equipamento era um diferencial na carreira dos profissionais da área, principalmente os editores que tinham apenas o áudio como guia para realizar os cortes (a chamada edição de “audioteipe”). Assim as fitas eram feitas como uma série de trechos

emendados, de rolos diferentes, recortados com gilete e colados por meio do *splicer*, fita adesiva para edição em audiotape. Quem conseguisse realizar uma edição perfeita, sem orientação da imagem, era considerado mestre naquela “arte”, como foi o caso do diretor Carlos Manga, no final de 1961, que conseguiu fazer “Chico Anysio Show” (TV Rio) com uma edição cautelosa, onde um personagem de Chico Anysio contracenava com outro, interpretado pelo próprio humorista (XAVIER E SACCHI, 2000, p. 125). A partir de abril de 1963, o aperfeiçoamento, nas gravações em videotape, pode ser atingido, quando a Ampex introduziu o editor de vídeo EDITEC, com orientação de imagens, além dos sons (p. 126). A franca produção em videotape, nas emissoras, e a diminuição em larga escala da programação ao vivo, se deu principalmente em 1964. Cada vez mais as redes de televisão se consolidavam, ainda com a distribuições de videotapes e transmissão via micro-ondas – o satélite ainda era algo distante para o Brasil. Uma cópia de fita enviada para as afiliadas inicialmente chegava com defasagem até de 15 dias, o que fazia com que o conceito de rede também sofresse problemas. Com um esquema rígido de organização, no que diz respeito a prazos, produção e horários, quem virou referência no conceito de rede foi a nova TV Excelsior. Além disso ela trouxe conceitos de programação horizontal e vertical para a televisão brasileira, modificando o panorama de sua época, como também uma unidade visual em todos os seus intervalos, o que era inédito.

3.2.2 A chegada da TV Excelsior e a valorização da cultura nacional

A TV Excelsior foi inaugurada em 09 de julho de 1960, tinha por trás dela um forte grupo empresarial, os Simonsen, donos de empresas como a viação área Panair e a importadora Comal, sendo forte na área de importação de café. O canal 9 paulistano criou um sistema de publicidade inovador que intensificou sua imagem junto aos espectadores e o mercado, melhorado também, aos poucos, os salários dos profissionais da área – principalmente a artística que passou a migrar dos outros canais, inclusive da TV Tupi, para o novo canal. A emissora de Chateaubriand também teve na Excelsior uma concorrente de peso no campo da teledramaturgia e na corrida pela televisão em cores. Passaram as duas a disputarem entre si quem fazia mais experimentações no novo formato numa disputa que durou praticamente dez anos, a partir de 1961. Na TV Excelsior, os diretores Edson Leite e Álvaro de Moya criaram uma programação que, além das séries e filmes estrangeiros, valorizava a produção e os valores nacionais. Com isso, programas como “Brasil 60”, com Bibi Ferreira, com o Maestro Enrico Simonetti tocando repertório popular e até grupos de samba se apresentando em conjunto. O considerado teatro moderno da ocasião também encontrou seu espaço em horários de teleteatro

como “Teatro Nove” e depois, a partir do final de 1962, o “Teatro 63” – anunciando as novidades da programação que viria no ano seguinte.

Ainda assim, com a forte concorrência, a TV Tupi tentava cada vez mais valorizar o conteúdo nacional. É dessa fase, por exemplo, o aumento de adaptações de textos nacionais em toda sua teledramaturgia, não apenas no “TV de Vanguarda”. O processo que no final da década de 1950 se iniciou, no ano de 1960 se viu com adaptações de textos nacionais para o “TV de Vanguarda”. Das onze peças identificadas nesse ano, apenas 5 eram de textos estrangeiros. “Totônio Pacheco”, por exemplo, foi adaptada por Durst do romance homônimo do mineiro João Alphonsus (1934), em 17 de janeiro. Ela virou notícia na Revista O Cruzeiro, em 09 de abril de 1960 (p. 94-95) que destacou seus 29 atores das Emissoras Associadas, “todos de primeira grandeza”, seus demais 25 figurantes, 12 cenários e uso de 4 câmeras – uma estrutura considerada como superprodução para o período (nessa produção estava Glória Menezes e Fernando Balleroni, nomes que, pouco depois, receberiam convites para integrar o elenco da TV Excelsior, assim como dezenas de profissionais, das mais diversas áreas da TV Tupi de São Paulo).

Realizaram também “A Teiniaguá”, adaptação de uma das narrativas do segmento “O Continente”, da trilogia “O Tempo e o Vento” (do gaúcho Erico Verissimo, 1949), por Walter George Durst – lembrando que para o cinema o próprio adaptou “O Sobrado”, em 1956, para Companhia Vera Cruz.

Foi realizado também em 19 de junho duas peças num só dia. A equipe do “TV de Vanguarda” (que aqui já inclui Syllas Roberg) criou o “Festival Brasileiro”. Foram adaptadas “O Cordão” (em dois atos), do maranhense Artur Azevedo (1908), e “O Legado”, do mineiro Godofredo Rangel (da obra “Os Humildes”, 1944). Sobre isso, levando em conta Brandão (2005, p. 179), a teledramaturgia nacional, no ano de 1960, se aproximou ainda mais dos procedimentos teatrais, buscando em concursos novos talentos para seu setor. A ideia foi inspirada nos concursos que habitualmente eram promovidos pela Companhia de Teatro Tônia-Celi-Autran. Assim foi criado naquele ano o I Grande Concurso de Autores de Teleteatro. Inicialmente tinha como objetivo criar peças para o “Grande Teatro Tupi” do Rio de Janeiro, podendo ser utilizadas pelo programa em sua versão carioca, como também na paulista. Naquela edição venceram três telepeças “História de Herói”, de Maria Inês Souto de Almeida; “Círculo Partido”, de Sérgio Viotti; e “História de Grilo”, de Walter George Durst. Todos os temas eram contemporâneos. Por exemplo, Maria Inês falava da vida de um bicheiro, enquanto Durst contava o drama de um pequeno marginal. Muito em breve, São Paulo também iria

promover novos concursos e festivais nacionais, o que se tornou uma constante, até mesmo para renovação do “TV de Vanguarda”.

No segundo semestre de 1960, Walter George Durst realizou mais três textos nacionais: “A República dos 5” (23 de outubro), “Néca do Pato” (06 de novembro) e “A Almanjarra” (04 de dezembro). “A República dos 5” tratava-se de um texto do próprio Durst baseado em fatos reais passados na Bahia – universo cultural muito respeitado por ele, lembrando que anos depois criou para televisão novas tramas sob a mesma temática, como “Gabriela” (1975, adaptação do romance “Gabriela, Cravo e Canela”, de Jorge Amado, 1958) e “Terras do Sem Fim” (1981, romance homônimo, também de autoria do escritor baiano, 1943), ambas na Rede Globo. Já a peça “Néca do Pato” foi uma adaptação do conto de Antônio Versiani (1944, sendo que no mesmo ano de 1960, Durst levou essa adaptação teatral para o Teatro de Arena, lembrando que em 25 de maio já havia estreado outra peça sua, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro: “Sangue no Domingo”, com direção de Ziembinsky). Sobre “A Almanjarra” é um original de Artur Azevedo de 1888, que fala de uma jovem brasileira, obrigada pelo pai a se casar contra sua vontade.

A valorização do nacional não era algo apenas ligado ao “TV de Vanguarda” e à televisão. É necessário lembrar que, em 1960, surgia o Cinema Novo, movimento cinematográfico que buscava trazer uma linguagem autônoma, criadora e muitas vezes de crítica a tudo que se fazia, como também de crítica social (GONÇALVES, 2008, p.28). A primeira fase do movimento, que foi até 1964, temos filmes como “Arraial do Cabo” (1960, dirigido por Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro), “Cinco Vezes Favela” (1962, com direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman), “Barravento” (1962, dirigido por Gláuber Rocha), “Os Cafajestes” (1962, de Ruy Guerra), “Vidas Secas” (1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964, direção de Glauber Rocha). Já no teatro, “O Pagador de Promessas”, de Dias Gomes, com direção de Flávio Rangel, inaugura a fase nacionalista no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, em 29 de julho. A crítica social também estava presente, a partir de 15 de setembro, com o lançamento de “Revolução na América do Sul”, de Augusto Boal (teatrólogo que foi fundador do método do “Teatro do Oprimido”, em 1971, utilizando o teatro como ação social, com técnicas para sua realização) no Teatro de Arena, tendo como pano de fundo alienação. Tudo isso se relacionava com um país que queria afirmar sua potência, sua autonomia. A fundação de Brasília é emblemática desse processo que então se vivia e que se refletia e se

construía através das diferentes expressões culturais, atingindo até mesmo a televisão como podemos observar pelas inflexões dessa trajetória que buscamos aqui traçar.

3.2.3 O caos nos Diários Associados

A TV Tupi de São Paulo, naquele momento, vivia uma situação delicada, assim como todos os Diários Associados. Em 1960 foi consolidado todo processo de criação do Condomínio Acionário dos Diários Associados (criado em 21 de setembro de 1959), abaixo explicado pela pesquisadora Dóris Fleury, do Núcleo de Acervo Iconográfico, do Arquivo do Estado de São Paulo:

O grupo chegou a reunir 90 empresas em diversas regiões do Brasil, entre jornais, rádios e até laboratórios farmacêuticos. Mas os Diários cresciam sobre uma estrutura caótica, que acumulava dívidas. A situação agravou-se em 1959, quando Assis Chateaubriand criou o Condomínio Acionário, formado por 22 condôminos, responsáveis cada um por uma parte do seu império. Estas pessoas teriam como tarefa garantir a perenidade de todos os veículos de comunicação dos Diários Associados – mas sem que fossem donos do conglomerado. A iniciativa criou uma infinidade de problemas jurídicos e organizacionais ao grupo, e acelerou o processo de decadência da empresa. (FLEURY, 2018)

Conforme Carneiro (1999, p. 405-420), o Condomínio Acionário era um projeto que desde os anos 1940 Assis Chateaubriand vislumbrava para garantir a “sobrevivência, perenidade, continuidade, fidelidade à empresa e ao ideal” (p. 408) dos Diários Associados, uma vez que o dono não acreditava no interesse e aptidão plena dos filhos Fernando e Gilberto, principalmente, para continuação do conglomerado. Naquele 21 de setembro de 1959, Chatô doou 49% das ações e quotas de suas empresas. A segunda parte, com doação dos 52% restantes se deu em 19 de julho de 1962. Com a nova configuração, João Calmon e Edmundo Monteiro, já respeitados dentro dos Associados, passaram a ter uma posição maior, inclusive nas tomadas de decisão. Como exemplo, em São Paulo, a TV Tupi, as rádios Tupi e Difusora, o Diário de São Paulo e o Diário de Noite passaram a se reportar apenas a Edmundo Monteiro, enquanto Calmon possuía mais força na TV Tupi do Rio de Janeiro, as rádios, jornais locais e O Cruzeiro, eram supervisionados por João Calmon (que após a morte de Chatô, em 1968, se tornou presidente dos Diários Associados até 1980).

Naquele 1959, Chateaubriand percebia que sua saúde estava cada vez mais debilitada, como se previsse o que logo iria acontecer: em 1960 foi acometido de uma dupla trombose, que o deixou paralisado e se comunicando apenas por meio de palavras balbuciadas, como por textos escritos em uma máquina de escrever adaptada. Quando não se locomovia em cadeira de

rodas, com a necessidade de acompanhantes para empurrá-la, permanecia deitado na cama. Ainda assim, no que se fazia possível, Chateaubriand continuava a trabalhar, redigindo textos, discursos, para leitura de seus funcionários (entre eles, um dos atores do “TV de Vanguarda”, Lima Duarte). Nas ações que tomou nesse período debilitado, podemos dizer que Chatô fez discursos de oposição a Jânio Quadros (candidato e depois presidente), classificando sua renúncia como manobra política. Também apoiou o golpe militar de 1964, incentivando a criação da campanha “Doei Ouro Para o Bem do Brasil” – em que as famílias entregavam joias e pertences de valor aos Associados, que eram repassados ao Governo Federal, para quitação parcial da Dívida Externa Brasileira – e em 17 de março daquele ano, lançou campanha a favor do desenvolvimento do Nordeste.

Em 1964, o estado de Chatô se agravou consideravelmente, após um distúrbio nas coronárias. Muitas decisões, se já fugiam, passaram a fugir ainda mais do controle do “Velho Capitão”, como era chamado dentro dos Associados. Sempre fazia questão de relatórios dos acontecimentos e incentivava a expansão de suas empresas, em particular, da televisão (CARNEIRO, 1999, p. 425-426). Entre 1959 a 1961, por exemplo, os Associados inauguraram várias emissoras consecutivamente, sendo a maioria pioneiras em seus Estados. Em 1959, a TV Piratini (Porto Alegre / RS, em 20 de dezembro); em 1960, a TV Brasília (Brasília / DF, em 21 de abril), a TV Rádio Clube (Recife / PE, em 04 de junho), a TV Rádio Clube (Goiânia / GO, em 07 de setembro, também chamada de “TV Goya”), a TV Itapoan (Salvador / BA, em 19 de novembro), a TV Ceará (Fortaleza / CE, em 26 de novembro), a TV Panará (Curitiba / PR, em 24 de novembro), e TV Vitória (Vitória / ES, em 28 de outubro); e em 1961, a TV Marajoara (Belém / PA, em 30 de novembro). A vontade de expandir as mídias (em que tinham ainda um domínio maior de mercado, como no caso da televisão) era posta em prática, mesmo sem a dimensão e planejamento necessário para administrar o que seria logo implantado. Esse desejo não se limitava apenas aos ideais de Chatô, mas de colegas como o próprio Calmon, como aborda Carneiro (1999): “Para João Calmon, a filosofia era o crescimento a qualquer custo, com os problemas sendo enfrentados à medida que aparecessem” (p. 427). O que por um lado parecia o crescimento de um conglomerado, por outro os Diários Associados tornavam-se frágeis com a falta de planejamento.

Para a TV Tupi de São Paulo, o ano de 1960 refletiu também esse espírito presente nos Diários Associados. A emissora investia na ampliação de sua programação e até mesmo na sua estrutura física, inaugurando em 18 de setembro daquele ano – em comemoração aos dez anos do canal – sua nova sede, o prédio da Av. Prof. Alfonso Bovero, 52, onde antes havia um

casarão ocupado pela Rádio Difusora, ao lado das instalações da antiga “Cidade do Rádio”. Edmundo Monteiro, da mesma forma que direcionava verbas à emissora, exigia redução de custos. Os problemas administrativos influenciaram toda área artística da TV Tupi, aumentando as obrigações de Cassiano Gabus Mendes. O diretor passava, cada vez mais, a se dedicar às funções executivas e diminuir a disponibilidade de horário que dispunha para desempenhar funções de diretor de TV (diretor de imagem), diretor de programas, roteirista e ator. Ao rádio, que originalmente foi sua formação, não tinha mais tempo. Cassiano tinha que lidar também com o aumento dos elencos e equipes técnicas, como também administrar, do ponto de vista estratégico, a pressão da concorrência (principalmente da TV Excelsior), que além da audiência crescente incomodava nos constantes convites ao elenco das Emissoras Associadas. Em 1960 também a TV Tupi passou a ajudar na implantação e na programação de sua co-irmã, a TV Cultura, que funcionava no 15º andar do prédio dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, 230. Foi lá que Gabus Mendes conheceu e passou a admirar o trabalho de Benjamin Cattán, que logo recebeu convite para integrar a TV Tupi e ajudá-lo na direção artística. É o período também que a TV Tupi precisou se reposicionar diante do público para evitar evasão de audiência, uma vez que – por motivos de interferência do canal 2 (TV Cultura) com o canal 3 (TV Tupi) – ela precisou pular para o canal 4. Assim, quem estivesse acostumado em assisti-la pelo 3 iria se deparar com chuviscos e um canal totalmente fora do ar. Por essa razão forte foi a divulgação da mudança para o canal 4, buscando o fortalecimento da marca “Tupi” e não mais, assim como os outros canais faziam, de valorizar o número em que se encontrava o seu sinal. Por outro lado, isso contribuiu para divulgação do canal 2, do mesmo grupo.



Figura 14 – Propaganda do “TV de Vanguarda”, em que aparece o “canal 4”, em fevereiro de 1961
(Revista São Paulo na TV)

Todas essas mudanças na TV Tupi vieram no mesmo período em que o próprio “TV de Vanguarda” passava por uma transformação. Os seus idealizadores, Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst e Dionísio Azevedo estavam cada vez mais distantes da atração. Cassiano com os afazeres da direção artística, Durst mudava seu esquema de trabalho, ao receber proposta para trabalhar com a Colgate-Palmolive, produzindo novelas e outros formatos, independente da emissora (até mesmo para a TV Tupi) e Dionísio, assim como os dois, era assediado pela TV Excelsior para mudar de canal. As mudanças iniciadas em 1960 acarretam um período de mudanças no ano seguinte, cuja conclusão se dá em 1962, como veremos a seguir.

3.3 Um novo perfil (1962 a 1967)

O ano de 1962 foi a virada de uma história. Ao mesmo que o “TV de Vanguarda” já dava seus primeiros sinais de desgastes junto ao público e aos patrocinadores. Muitas

mudanças, não apenas na emissora, mas em toda área, marcaram esse novo período, que vai de um novo perfil do programa, sob a coordenação de Benjamin Cattán, até sua extinção, em 1962.

3.3.1 A mudança de comando no “TV de Vanguarda”

A televisão, como mídia e como arte, entre os anos de 1960 e 1962, aos poucos passou a ter papel de protagonista na essência criativa nos programas de dramaturgia da TV Tupi de São Paulo. Originais feitos propriamente para televisão ganham mais espaço. Por exemplo, Geraldo Vietri, escreve como novelista de tramas não-diárias, como “Noturno” (1961) e “A Noite Eterna” (1962), ou como autor de peças do “TV de Comédia”; Péricles Leal redige a novela “Sangue na Terra” (1960) ou Vida Alves, também como novelista de “Há Sempre o Amanhã” (1960). Ao mesmo tempo, em outro nível, o de recursos humanos e materiais, a chegada de Wanda Kosmo à direção do “Grande Teatro Tupi” paulistana em 1961 fez com que não mais as companhias de teatro encenassem peças na televisão, mas se utilizavam elenco e equipe da própria TV Tupi, incluindo aqueles profissionais do teatro que já haviam se integrado à televisão. Quatro anos depois, em 1965, o programa saiu do ar, retornando anos depois sem a mesma regularidade.

No “TV de Vanguarda”, em 1961, a prioridade de Walter George Durst ainda era adaptar textos brasileiros, fugindo a regra apenas seis das quinze adaptações (sendo a maioria no segundo semestre daquele ano): “A Nota de 5 Dólares” (de Tad Mosel, em 23 de abril), “A Casa e o Mundo” (de Rabindranath Tagore, em 21 de maio), “O Velho” (de Guy de Maupassant”, em 10 de setembro), “A Festa de Rosine” (de Irene Demirovski, em 22 de outubro), “O Sorriso de Gioconda” (de Aldous Huxley, em 19 de novembro) e “Sempre Carmen” (de Prosper Mérimée, em 17 de dezembro). Já de textos brasileiros, Durst adaptou para o “TV de Vanguarda” peças como “Coração Alado” (de Moreira Campos, em 15 de janeiro), “O Badejo” (de Artur Azevedo, em 29 de janeiro), “O Primo da Califórnia” (de Joaquim Manuel de Macedo, em 26 de fevereiro), “Olhai os Lírios do Campo” (de Erico Verissimo, em 26 de março), “Genival, 21 Anos” (de Lúcio Guimarães, em 09 de abril), “Terras do Sem Fim” (de Jorge Amado, em 02 de julho) e uma peça, totalmente original para TV, com argumento do Maestro Salathiel Coelho, colega de Durst na televisão, chamada “O Homem Que Veio do Céu”, em 04 de junho, com Rolando Boldrin, Lima Duarte, Laura Cardoso, Luís Orioni, Fernando Balleroni e Stela Maria.

A TV Tupi também passou, nesse período, por um período de renovação. Se por um lado precisava-se de caras novas, por outro criou-se um mal-estar com os profissionais antigos.

Ao mesmo tempo em que programas como “Grande Teatro Tupi” deixava de contratar companhias de teatro para se apresentarem, era justamente nos teatros e festivais que buscavam novos talentos. Isso também se dá por conta da concorrência crescente da TV Excelsior que já vinha com esse objetivo de renovar os talentos apresentados no vídeo, muitos surgidos do teatro, de outras emissoras e do cinema. Desse período, por exemplo, se sobressaem nomes como Glória Menezes, que personifica a vida de muitos atores surgidos nesse período. A atriz fazia parte da Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo, onde montou um grupo de teatro chamado “Jovens Independentes”. Em 1959 ganhou o prêmio de Atriz Revelação num festival de teatro amador de Antunes Filho, estreando na TV Tupi de São Paulo com a novela “Um Lugar ao Sol” (adaptação de Dionísio Azevedo, do romance “Uma Tragédia Americana”, de Theodore Dreiser, 1925), enquanto no teatro encenava “Feiticeiras de Salém” (onde conheceu Tarcísio Meira, no Teatro Maria Della Costa, em 1960), ganhando o prêmio de Atriz Revelação. Em 1960 filmou “O Pagador de Promessas” (que estreou dois anos depois) a convite de Anselmo Duarte, no papel de Rosa. Na TV Tupi de São Paulo fez três novelas, três peças do “TV de Comédia”, seis “TV de Vanguarda”, três “Grande Teatro Tupi” (em 1959, por exemplo, “Uma Pires Camargo”, onde começou a parceria com Tarcísio na televisão e na vida pessoal), em apenas quatro anos. A “Revista São Paulo na TV”, na edição de 29 de maio a 04 de junho de 1961, enalteceu o talento da atriz, com destaque na peça do “TV de Vanguarda”, “A Casa e o Mundo” (original de Rabindranath Tagore), ao lado de Célia Rodrigues, em 21 de maio daquele ano. Assim como muitos talentos, em ascensão na TV Tupi, Glória Menezes recebeu convite para ir para TV Excelsior, em 1963, junto com Tarcísio Meira (também ator do canal 4), que na outra emissora ganhariam *status* de ídolos, numa forte campanha publicitária e de divulgação da emissora, protagonizando a primeira novela diária, “2-5499 Ocupado”, no mesmo ano.

Assim como Glória Menezes e Tarcísio, a migração para a TV Excelsior foi cada vez maior. Isso também atingiu o “TV de Vanguarda”, em sua parte mais profunda, rompendo em 1962 toda uma fase, marcada principalmente pelo trio Walter George Durst, Dionísio Azevedo e Cassiano Gabus Mendes. Cassiano já havia trazido Benjamin Cattán da TV Cultura para auxiliá-lo na direção artística da emissora. Depois, em 1961, Dionísio Azevedo recebeu convite e se transferiu para o canal 9, para dirigir e atuar. Atarefado na direção artística, Cassiano Gabus Mendes passou a delegar à Cattán a coordenação do “TV de Vanguarda”, o que se faz de forma permanente após a saída de Walter George Durst do programa no primeiro semestre de 1962. Observa-se que Durst primeiro sai do “TV de Vanguarda” e depois da TV Tupi, enquanto

funcionário, uma vez que permanece como contratado da Colgate-Palmolive na produção de novelas. O principal adaptador do “TV de Vanguarda” passou a ser também contrato do canal 9, encontrando lá outros colegas, como Túlio de Lemos, Márcia Real, Álvaro de Moya e muitos outros. Mesmo recebendo convite, mas ainda buscando manter a estrutura da TV Tupi – prejudicada pelos problemas administrativos e econômicos do conglomerado dos Associados –, Cassiano Gabus Mendes permaneceu na emissora, só indo para o canal 9 em 1967, retornou à TV Tupi em 1968, na busca de recuperar o canal de uma forte crise.

Os últimos trabalhos de Durst, no “TV de Vanguarda” foram “A História de Um Herói” (original brasileiro de Maria Inez de Almeida, em 14 de janeiro), que contava o processo de criação de um político, e “Eugênia Grandet” (livro de Honoré de Balzac, de 1833, em 11 de fevereiro), tendo Vida Alves como protagonista de seu último trabalho no programa.



Figura 15 – Vida Alves em “Eugênia Grandet” (TV Tupi, 1962)

Benjamin Cattán só passou a adaptar e produzir peças a partir de “Ninguém Ama os Mortos”, em 15 de julho de 1962, neste original de Carlos Eduardo Barbosa, vencedor de concurso realizado pela TV Tupi do Rio de Janeiro para promoção de autores brasileiros, no mesmo ano. A trama contava a história de uma família moderna brasileira, com seus questionamentos e conflitos.

Em depoimento ao IDART, em 29 de agosto de 1977, Cattán afirmou que sua participação no “TV de Vanguarda”, a partir do ano de 1962 (quando o programa estava há uma década no ar), foi marcada por um sentimento de mudança. Isso porque a direção da TV Tupi

percebeu que o formato estava desgastado e precisava ser reformulado. Partiu dele a ideia de criar algo mais didático, onde Cattan aparecia ao início de cada programa explicando as histórias presentes nos clássicos encenados, para depois eles serem exibidos – ou em videoteipe ou ao vivo, dependendo do número de fitas que se possuísse no momento. Assim o povo, independente de seu nível de instrução educacional, entenderiam a importância da exibição das obras apresentadas. Além disso contava tempo um pouco sobre o autor, sobre a época em que foi escrita a peça a ser encenada, os fatores sociais e econômicos nela expressas. Ao mesmo tempo, Cattan passou a se dedicar principalmente à adaptação de peças e livros, não mais de filmes, como na fase marcada por Walter George Durst. Inicialmente foi essa sua visão sobre o programa, que se modificou até 1967, quando deixou a atração. Cattan demonstrava que sua visão era altamente teatral, buscando por meio do “TV de Vanguarda” também promover concursos para revelar novos talentos. Ao contrário de seus idealizadores, Benjamin Cattan não se preocupava com o campo da experimentação, na busca por uma linguagem televisiva. Naquela ocasião, a emissora já possuía 12 anos, e na sua concepção a televisão possuía uma linguagem que era híbrida, não colocando na sua visão as intersecções criadas a partir das produções realizadas até então no Brasil:

A televisão dificilmente terá uma linguagem própria uma vez que ela é um produto completamente híbrido (...) Um meio termo, entre o cinema e o teatro. (...) Evidentemente cada diretor tem a sua maneira de dirigir. Uns se aproximam muito mais do cinema que parecer 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. (CATTAN, IDART, 1977).

No mesmo ano de 1962, quando o brasileiro estava eufórico com a conquista do bicampeonato mundial de futebol, nos bastidores da TV Tupi de São Paulo havia a euforia de saber se a chegada de Benjamin Cattan conseguiria dar sobrevida ao decano “TV de Vanguarda”. Havia no novo diretor também um comprometimento em manter um programa que, com a criação da rede de Emissoras Associadas, deveria ser um produto forte entre todos que eram distribuídos (uma vez que cada emissora, tinha direito ao repasse de verba, por sua exibição e comercialização local), por meio de videoteipe, a todos os canais do conglomerado Associado. Cattan deveria manter o espírito didático e educativo, a que se propôs, mas ao mesmo tempo ser estritamente comercial.

3.3.2 A regulamentação do setor de radiodifusão: fatores positivos e negativos

Ainda em 1962, a radiodifusão como um todo sofre modificações. No dia 27 de agosto de 1962 foi instituído pelo Congresso Nacional, o Código Brasileiro de Telecomunicações, promulgado pela Lei 4.177, que foi considerada um grande avanço para o setor, dando maiores garantias às empresas concessionárias de canais de rádio e televisão (dando conceituação jurídica), mas dava também uma força maior ao Executivo no controle e julgamento do que estava no ar, aplicando sanções para renovação ou não de concessões, podendo gerar multas e impedimentos às concessionárias. Para Priolli (1985) foi um projeto de “inspiração militar, plenamente identificado com as teses de integração nacional, segurança e desenvolvimento, pregadas na Escola Superior de Guerra” (p. 31), antes mesmo da Revolução de 1964. Lembrando que no ano anterior, em 30 de maio de 1961, tais regulamentações já foram iniciadas com a criação do Conselho Nacional de Telecomunicações (CONTEL), criado pelo decreto 50.666 – base do Ministério das Comunicações, instituído já na Ditadura Militar, no final do Governo Castelo Branco, em 25 de fevereiro de 1967, pelo decreto-lei nº 200/1967 (até então todo processo de outorgas de concessões e questões de radiodifusão eram definidas pelo Ministério de Viações e Obras Públicas). O CONTEL, após o golpe militar de 1964, passou a ser comandado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) e pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social, existente desde 1924, sendo responsável pela Censura Federal desde o Estado Novo). Ainda sobre o CONTEL, no Governo João Goulart, em 20 de maio de 1963, o órgão criou o DENTEL – Departamento Nacional de Telecomunicações, sua secretaria executiva, pelo decreto nº 52.026, que passou a fiscalizar com mais precisão os atos das empresas de radiodifusão.

O embate entre o presidente João Goulart e as empresas de radiodifusão era constante, o que motivou ao próprio setor se organizar por se sentir ameaçado pelo Governo Federal. Em 1962, João Goulart criou uma série de vetos que davam maior poder ao CONTEL e menos às empresas de radiodifusão, com restrições de formatos, campos de atuação de cada emissora, “engessando” (na visão dos empresários) até mesmo a produção em radiodifusão. Foi nesse contexto que surgiu, em 27 de novembro de 1962, da ABERT – Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e Televisão. Antes dela, não existia um órgão específico da classe para defesa de interesses comuns e nacionais. A partir dela as emissoras passaram a se organizar, criando, por exemplo, um código de Ética de Radiodifusão, em 1964, e a regulamentação da profissão de radialista (com anteprojeto em 1964, com aprovação em 1978). Uma das preocupações iniciais da ABERT, em sua criação, foi evitar que a representação também fosse

de um só grupo, sabendo que ao mesmo tempo que Chatô auxiliava todas as rádios e TVs, permitia na influência benefícios aos Associados. O mesmo seguiu com João Calmon, que o sucedeu no conglomerado a qual pertencia a TV Tupi:

A ABERT nasceu da luta contra os vetos do presidente João Goulart ao Código Brasileiro de Telecomunicações, aprovado pelo Congresso Nacional, em 1962. (...) o grupo reúne representantes de 213 empresas. (...) A ausência de uma representação organizada nacionalmente fazia com que os empresários da radiodifusão tivessem apenas uma atuação regional, por intermédio dos sindicatos. Radiodifusão era sinônimo de Diários e Emissoras Associados, de propriedade do empresário Assis Chateaubriand, que acabou se transformando em interlocutor informal do setor com o Governo e com a sociedade. A falta de unidade permitiu que outros interlocutores surgissem. (...) João de Medeiros Calmon foi eleito o primeiro presidente da ABERT, como homenagem e reconhecimento ao seu trabalho na luta pela derrubada dos vetos. A primeira diretoria obedeceu a critério geográfico, fórmula de consenso que evitava o predomínio dos Diários Associados sobre a ABERT. (AZEVEDO, ABERT, 2018)

Mattos (2010, p. 203) observa que a presença do CONTEL regulamentou não apenas o Código Brasileiro de Telecomunicações, como criou certas imposições às emissoras de TV, como ao criar, em 1961, um decreto que fixou em três minutos o intervalo comercial, assim como proibiu a participação de menores de dezoito anos aos programas de debate; ou em 1962, quando outro decretou impôs “os filmes transmitidos pela TV a serem dublados, além de determinar a obrigatoriedade de transmissão de pelo menos 25 minutos por dia de filmes brasileiros (...) a televisão já absorve 24% dos investimentos publicitários do país” (p. 203). Processo este que já começa no Governo Jânio Quadros e se conclui com Jango. Programas como o “TV de Vanguarda” precisou se adequar, por exemplo, a um tempo certo de produção que pudesse ter encaixado entre seus intervalos obrigatoriamente 3 minutos, não podendo suprir comerciais ou aumentar, conforme a demanda de um anunciante. Ao mesmo tempo que os programas nacionais foram prejudicados em detrimento aos seriados e filmes internacionais, produtos já prontos e de repercussão internacional, que custariam menos que a produção de teleteatros, por exemplo, com estruturas diferentes a cada nova edição. Foi a mesma época que a produção independente ganhou espaço. Manuel de Nóbrega criou a Videum Produções, em 1961, a primeira produtora brasileira nesse sistema, para criação de programa; Alfredo Palácios e Ary Fernandes criaram a primeira série filmada, “O Vigilante Rodoviário”, com Carlos Miranda, coprodução com a TV Tupi, sob o patrocínio da Nestlé; Francisco Gothillf criou, de forma independente, o “Mosaico na TV”, na TV Excelsior, voltado à comunidade judaica (ainda

hoje, 2018, o mais longevo programa da televisão brasileira); já Silvio Santos, em 1962, além de fazer, passou a locar horário na TV Paulista, com atrações como “Vamos Brincar de Força?”. Uma produção feita independente e já vindo pronta com pequenas demandas, como a dublagem, passou a ser mais lucrativa para as emissoras. Era possível obter a mesma audiência e não ser tão oneroso. Ao mesmo tempo, com filmes, desenhos e séries, as cópias para distribuição de películas e fitas magnéticas passou a ser uma responsabilidade das empresas detentora de tais produções, que locavam e davam direito de transmissão às emissoras. As aventuras de Batmasterson, Pica-pau, Ri Tin Tin, Bonanza, passaram a competir diretamente com as produções nacionais. A busca por telenovelas diárias, no exterior, que já contavam /com apoio de patrocinadores fortes como a Colgate-Palmolive e a Gessy-Lever, foi também uma questão de sobrevivência para a teledramaturgia nacional. Se via, ainda assim, em fevereiro de 1962, na coluna “Termômetro de Audiência”, da Revista São Paulo na TV (edição 149), o teleteatro rivalizando com as telenovelas, mas tendo grande presença na grade de programação das emissoras. No caso da TV Tupi de São Paulo era possível observar a expressividade dos programas de teleteatro na audiência geral da emissora: “TV de Comédia”, 19,85%; “Grande Teatro Tupi”, 18,10%, “TV de Vanguarda”, 16,10%; “Teleteatro Brastemp”, 16%; “Stadium 4”, 14,25%; e “Teatro da Juventude”, 11,60% respectivamente, o que se observa também um declínio na audiência do “TV de Vanguarda” em relação aos dois primeiros horários de teleteatro. Em 1964, já com a implantação permanente do videoteipe (no modo de produção), também da telenovela diária (a partir de 1963) e uma proliferação constante de séries, desenhos e filmes (pejorativamente chamados de “enlatados”), já se via um outro panorama, com os horários de teleteatro cada vez menores.

Com o aumento dos televisores e a popularização do meio televisivo, pode ser percebido também uma preocupação em a utilizar, de uma forma declarada e regulamentada, como instrumento de difusão cultural. O que antes era apenas uma vontade, sem preocupações socioeducativas legais, passa a ser emoldurada como bases da televisão educativa. Em 1960 foi transmitido pela TV Cultura (ainda comercial e dos Diários Associados) o programa “Telecurso”, o primeiro telecurso brasileiro, “visando preparar candidatos ao exame de admissão ao ginásio” (Mattos, 2010, p. 202), já em 1962 a TV Continental, no Rio de Janeiro, transmitiu as primeiras aulas básicas do Curso de Madureza, de forma simultânea com a TV Tupi de São Paulo – mesmo período em que o Professor Gilson Amado criou na TV Continental os programas “Mesas Redondas” e “Universidade no Ar”, sendo um dos responsáveis pela oficialização da televisão educativa, de forma regulamentada no Brasil (Amado foi quem criou

a 31 de janeiro de 1967 a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa – FUNTEVÊ, conseguindo concessão para inaugurar um canal educativo no Rio de Janeiro em 1972, a TVE – TV Educativa, que ocupou o canal 2 carioca, antes pertencente à TV Excelsior do Rio de Janeiro, hoje TV Brasil). Apenas em 1968 é que surgem as primeiras emissoras oficialmente educativas. A primeira é a TVU (TV Universitária) de Recife (PE), em 22 de novembro daquele ano, da Universidade Federal de Pernambuco. No mesmo 1968 surgiu a Fundação Padre Anchieta, que em 1969, após a obtenção do canal 2 dos Associados, reinaugura como emissora educativa a TV Cultura, em 15 de junho de 1969. A função de educar, que nos anos 1950, era um dos principais critérios para televisão como um todo, passou a ser uma sobrevida e ficar assegurada na televisão educativa. Ao mesmo tempo, programas culturais e educativos na TV aberta passaram a ser reavaliados diante de quanto, comercialmente, eles poderiam colaborar para audiência e faturamento de um canal. Ser “didático”, como a ideia de Benjamin Cattán em relação ao “TV de Vanguarda”, ganharia mais espaço em emissoras educativas do que comerciais, o que se vê no progresso do teleteatro, com produções como “Teatro 2” (TV Cultura, de 1974 a 1979) – que garantiu emprego para muitos atores surgidos em produções como “TV de Vanguarda”, “TV de Comédia” e “Grande Teatro Tupi”.

Ainda sobre a regulamentação do setor, Silva (1980, p. 55), com a chegada dos militares ao poder, em 1964, a Censura Federal passou a ser mais atuante e rígida, até mesmo sobre a base das produções. Isso somava à necessidade de pagar direitos autorais de textos apresentados, pois muitos “não haviam caído em domínio público (...) agora encarecia ainda mais os custos de produção de um teleteatro (...) começou a ocorrer o desaparecimento de alguns dos principais programas” (p. 55). Esse foi um fator que atingiu, com gravidade, também ao “TV de Vanguarda”, que ainda perdurou por três anos, buscando alternativas de 1964 até 1967, quando chegou ao fim.

3.3.3 A telenovela diária invade o palco do teleteatro

O surgimento da telenovela diária brasileira, em 1963 – com um ritmo industrial a partir de sua implantação em nosso país – acabou por influenciar a história dos teleteatros e do “TV de Vanguarda”. Os hábitos do telespectador estavam se modificando e a própria TV Tupi percebeu essa mudança.

Sobre esse momento, da implantação da telenovela diária, Cassiano Gabus Mendes (PUC-FINEP, 1986) fala: “o mérito da Colgate-Palmolive foi introduzir a novela diária no Brasil. Foi o Sr. Peña Aranda, que era o enviado da Colgate-Palmolive da Colômbia que a

introduziu”. Conforme Walter George Durst (IDART, 1976), o representante da empresa de sabão “considerou a forma ideal de divulgar seus produtos pela TV”. A proximidade das fábricas de produtos de higiene e limpeza com as novelas foi retomado, transpondo a ligação já existente no rádio para o ambiente televisivo. A proposta foi apresentada por Peña Aranda primeiro a Cassiano Gabus Mendes, na TV Tupi, o que não foi aceita no início dos anos 1960, por conta do já consolidado teleteatro. Aranda então buscou apoio em Edson Leite, diretor da TV Excelsior, que aceitou o desafio, adaptando em 1963 a telenovela “2-5499 Ocupado” (do original argentino “0597 da Ocupado”, de Alberto Migré) – que contou com apoio de profissionais já experientes no gênero, que Leite foi buscar na Argentina. Conforme Borelli, Ortiz e Ramos (1988, p. 59-63), foram contratados profissionais de todas as áreas, como o diretor Tito di Míglío, o cenógrafo Oscar Padilha, maquiadores, *cameramen* e diretores de TV. Das telenovelas criadas até 1969, 16 das 24 produzidas, possuíam patrocínio de empresas de higiene como Colgate-Palmolive, Gessy-Lever e Kolynos-Van Ess. Em 1964, a cubana Glória Magadan passou a coordenar a Colgate-Palmolive em São Paulo, também trabalhando como autora de radionovelas e telenovelas, o que em breve se faria, com mais ênfase, ao se tornar uma das principais figuras na teledramaturgia da recente Rede Globo de Televisão, a partir de 1965. Vemos autores como Ivani Ribeiro, Benedito Ruy Barbosa e Walter George Durst passando a escrever, como contratados, para tais empresas. O que também se percebe é a TV Tupi, em 1964, também aderindo à telenovela diária, com “Alma Cigana” (original do venezuelano Manuel Muñoz Rico, adaptado por Ivani Ribeiro, com Ana Rosa) e integrando o time de emissoras que tinham as novelas da Colgate-Palmolive dentro de suas programações, auxiliando no faturamento dos canais, não apenas em sua audiência e influenciando numa maior produção (a pioneira “Sua Vida Me Pertence”, em 1951, possuía 15 capítulos, enquanto “Alma Cigana”, teve 50 capítulos, e “O Direito de Nascer”, 160 capítulos, crescendo gradativamente tal número a cada nova trama). Ismael Fernandes (1994) explica que nos anos 1960, a telenovela atendia aos anseios de um telespectador que buscava um distanciamento da realidade, que está na origem dos folhetins, dos romances e até dos melodramas:

A telenovela mesmo dominando a programação, não se libertou das origens radiofônicas e do estilo herdado dos mexicanos e argentinos. A linguagem refletia o universo folhetinesco, em que o drama e as verossimilhanças conduziam aos conflitos dos personagens (...) E não havia qualquer comprometimento com a nossa realidade e até mesmo com nosso jeito de falar. (FERNANDES, 1994)

Conforme o diretor da TV Excelsior, Álvaro de Moya, a telenovela passou ser o principal produto das emissoras, modificando os hábitos do telespectador: “do ponto de vista da dona-de-casa, ela sabia que todo dia às 8 horas da noite tinha novela; é como todo dia fazer almoço e levar as crianças para escola. Entrou no cotidiano” (MOYA, FUNARTE, 1982). Borelli Filho, na Revista do Rádio de 12 de setembro de 1964, disse que a telenovela chegou a modificar os hábitos familiares de São Paulo: “alteraram-se hábitos seculares de família quatrocentonas. O jantar, servido antigamente às 20 h, desceu para às 17, porque depois começarão os romances seriados na TV”. Tal mudança mudaria os hábitos também das emissoras de televisão, cuja preferência de gênero ficou sendo cada vez mais da telenovela:

Na verdade, a telenovela torna-se o produto através do qual os canais concorrem entre si; todas as emissoras tentam uma incursão pelo gênero. (...) sua popularidade modifica os padrões ficcionais até então vigentes. O teleteatro, que desfrutava de uma aceitação inquestionável entre os produtores, rapidamente é deixado para segundo plano, até desaparecer completamente como proposta viável para atingir o grande público. Em 1963, momento em que a Excelsior ensaia seus primeiros passos com a telenovela diária, a emissora acaba com dois programas “culturais”; “Teatro 9” e “Teatro 63”. No ano seguinte o sucesso de “O Direito de Nascer” determina o fim do “Grande Teatro Tupi” (...) Em 1967, a Tupi tira do ar o “TV de Vanguarda”, encerrando definitivamente um ciclo de teleteatro, iniciando a era da hegemonia da telenovela. (BORELLI, ORTIZ e RAMOS, 1988, p. 63)

Realizando um comparativo, entre os teleteatros da TV Tupi e suas novelas, é possível observar, pelo quadro abaixo, que as produções foram tomando rumos diferentes. Inicialmente a telenovela da emissora baseava-se em romances clássicos da literatura, nacional e internacional. O quadro observa as produções, da implantação do videoteipe, até o ano final dos teleteatros “TV de Vanguarda” e do “TV de Comédia”, 1967. As novelas, na fase não-diária limitaram-se a adaptações ou autorias de Walter Forster, José Castellar, Túlio de Lemos, Vida Alves, J. Silvestre, Ribeiro Filho, Mario Fanucchi, Péricles Leal, Fernando Baleroni, Nelson Machado, Tatiana Belinky, Felipe Wagner, Antônio Bulhões, Lúcia Lambertini, Ciro Bassini, Ruy Costa – da equipe do “TV de Vanguarda”, a constante presença de Dionísio Azevedo e de Syllas Roberg (os temas das novelas, nessa fase ao vivo e não-diária, eram em sua maioria adaptações de romances literários, como também de radionovelas, que falavam sobre dramas sociais e costumes, sempre próximo do melodrama e do estilo folhetinesco), enquanto do “TV de Comédia”, Geraldo Vietri, que acabou por se dedicar cada vez mais à telenovela, à medida que ela se torna diária. Assim como no “TV de Vanguarda”, o início dos anos 1960 foi marcado também por adaptações de livros brasileiros de sucesso e repercussão como “Gabriela, Cravo e Canela” (1958), de Jorge Amado, e “Olhai os Lírios do Campo” (1938), de Erico Verissimo. Já

de 1964 a 1966, fica clara a influência das telenovelas produzidas com textos internacionais latino-americanos: cubanos, mexicanos, argentinos e venezuelanos – muitos fornecidos pela Colgate-Palmolive, sendo os textos, em sua maioria, de grande sucesso no exterior, também voltados a melodramas históricos, que aproveitavam o gênero do romance histórico (existente já no século XIX), temas que muitas vezes desviavam não só da realidade, mas sobretudo do Brasil do momento e o do passado, o que difere-se do produzido pela TV Excelsior, na segunda metade dos anos 1960, com autores brasileiros e temas históricos nacionais, como “Dez Vidas”, de 1969, que contou a vida de Tiradentes, novela de Ivani Ribeiro, dirigida por Gianfrancesco Guarnieri). Um período em que o teleteatro perdeu a importância, até mesmo para os produtores e até adaptações de livros, peças e filmes passam a ser base para criação de telenovelas diárias. Novos nomes, no campo das telenovelas, surgiram como Ivani Ribeiro, Lauro César Muniz, Thalma de Oliveira, Pola Civelli e Benedito Ruy Barbosa – provenientes de áreas diferentes, como rádio, teatro e até mesmo redação publicitária para agências. Enquanto isso, outros antigos como Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst e Geraldo Vietri adaptaram-se à nova formatação da telenovela.

Ano	Novela	Autor / adaptador
1960	A Máscara e o Rosto	Não-diária. Ciro Bassini.
	Ana Karenina	Não-diária. Geraldo Vietri (original: Leon Tolstói, “Anna Karenina”)
	Esta Noite é Nossa	Não-diária. (original: Stafford Dickens, “Esta Noite é Nossa”)
	Há Sempre o Amanhã	Não-diária. Vida Alves.
	Os Dois Príncipes	Não-diária. Geraldo Vietri (original: Mark Twain, “O Príncipe e o Plebeu”)
	Há um Broto no Meu Futuro	Não-diária.
	Serelepe	Não-diária. Tatiana Belinky (original: Henny Koch, “Serelepe”)
	Nascida Para o Mal	Não-diária. Dionísio Azevedo (original: filme “Nascida Para o Mal”, Ellen Glasgow)
	O Destino Desce de Elevador	Não-diária. Pérciles Leal.
	Sangue na Terra	Não-diária. Pérciles Leal.
O Diário de Suzie	Não-diária. s/d.	
1961	Pablo, o Índio	Não-diária. Júlio Gouveia e Tatiana Belinky (original: Karl Bruchner, infantil)
	Gabriela	Não-diária. Antônio Bulhões (original: Jorge Amado, “Gabriela, Cravo e Canela”)

	Olhai os Lírios do Campo	Não-diária. Ruy Costa (original: Erico Verissimo, “Olhai os Lírios do Campo”)
	Adeus às Armas	Não-diária. Ruy Costa (original: Ernest Hemingway, “Adeus às Armas”)
	Senhora	Não-diária. s/a. (original: José de Alencar)
	O Bom Diabrete	Não-diária. Felipe Wagner (original: Condessa de Segur, “O Bom Diabrete”)
	Noturno	Não-diária. Geraldo Vietri.
1962	A Estranha Clementine	Não-diária. Geraldo Vietri (original: J. Dearest)
	A Intrusa	Não-diária. Geraldo Vietri (original: William Irsh)
	Cleópatra	Não-diária. Túlio de Lemos e Walter G. Durst
	Prelúdio: a Vida de Chopin	Não-diária. Geraldo Vietri (obs.: reedição de “Noturno”)
	Todas as Mulheres do Mundo	Não-diária. s/a, s/d.
	A Noite Eterna	Não diária. Geraldo Vietri.
1963	Quem Casa Com Maria?	Não-diária. Lúcia Lambertini.
	Kraus, o Loiro	Não-diária. Geraldo Vietri.
	Sublime Aventura	Não-diária. Geraldo Vietri.
	Moulin Rouge: A Vida de Toulouse Lautrec	Não-diária. Geraldo Vietri.
	A Noite Eterna	Não-diária. Geraldo Vietri.
	Terror nas Trevas	Não-diária. Geraldo Vietri.
	As Chaves do Reino	Não-diária. Geraldo Vietri (original: A. J. Cronin)
1964	Alma Cigana	Diária. Ivani Ribeiro (original: Manuel Muñoz Rico)
	A Gata	Diária. Oswaldo Sampaio (original: Manuel Muñoz Rico)
	Se o Mar Contasse	Diária. Ivani Ribeiro (original: Manuel Muñoz Rico)
	O Segredo de Laura	Diária. Vida Alves.
	Quando o Amor é Mais Forte	Diária. Pola Civelli (original argentino)
	Quem Casa Com Maria?	Diária. Lúcia Lambertini.
	O Sorriso de Helena	Diária. Walter G. Durst (original: Abel Santa Cruz)
	O Direito de Nascer	Diária. Thalma de Oliveira e Teixeira Filho (original: Félix Caignet)
	Gutierritos, o Drama dos Humildes	Diária. Walter G. Durst (original: Stela Calderón)
1965	Teresa	Diária. Walter G. Durst (original: Mimi Valdestein)
	O Mestiço	Diária. Cláudio Petraglia (original cubano).
	O Cara Suja	Diária. Walter G. Durst (original: Roberto Valente)
	Olhos Que Amei	Diária. Eurico Silva (original: Hilda Morales)
	A Outra	Diária. Walter G. Durst (original: Dario Nicodemi)
	A Cor da sua Pele	Diária. Walter G. Durst (original: Abel Santa Cruz)

	O Preço de Uma Vida	Diária. Thalma de Oliveira (original: Félix Caignet)
	Fatalidade	Diária. Oduvaldo Vianna (radionovela)
	O Pecado De Cada Um	Diária. Wanda Kosmo.
	Um Rosto Perdido	Diária. Walter G. Durst (original: Mimi Valdestein)
	Ana Maria, Meu Amor	Diária. Alves Teixeira.
1966	Calúnia	Diária. Thalma de Oliveira (original: Caridad Bravo Adams)
	A Inimiga	Diária. Geraldo Vietri (original: Nené Cascallar)
	O Amor Tem Cara de Mulher	Diária. Cassiano Gabus Mendes (original: Nené Cascallar)
	Somos Todos Irmãos	Diária. Benedito Ruy Barbosa (original: J. W. Rochester, “A Vingança do Judeu”)
	A Ré Misteriosa	Diária. Geraldo Vietri (original: peça de Amaral Gurgel)
	Ciúmes	Diária. Thalma de Oliveira.
	A Família Pimenta	Diária. Gian Carlo.
	Os Irmãos Corsos	Diária. Daniel Gonzalez (Daniel Más) (original: Alexandre Dumas)
	O Anjo E O Vagabundo	Diária. Benedito Ruy Barbosa.
1967	Angústia De Amar	Diária. Dora Cavalcanti (original: Florence Barclay, “O Rosário”)
	Yoshico, Um Poema De Amor	Diária. Lúcia Lambertini (original: Yolanda Vargas Dulché)
	A Intrusa	Diária. Geraldo Vietri (original: William Irsh)
	Meu Filho, Minha Vida	Diária. Walter G. Durst (original: Emile Richebourg, “O Lord Negro”)
	A Ponte de Waterloo	Diária. Geraldo Vietri (original: Robert E. Sherwood)
	O Jardineiro Espanhol	Diária. Tatiana Belinky (original: A. J. Cronin, “Almas em Conflito”)
	Paixão Proibida	Diária. Janete Clair (seu original de rádio “A Família Borges”)
	Éramos Seis	Diária. Pola Civelli (original: Maria José Dupré, “Éramos Seis”)
	O Pequeno Lord	Diária. Tatiana Belinky (original: Frances Hodgson Burnett)
	A Hora Marcada	Diária. Ciro Bassini.
	Encontro com o Passado	Diária. Ciro Bassini.
	Presídio de Mulheres	Diária. Mário Lago.
	Os Rebeldes	Diária. Geraldo Vietri.
	Estrelas no Chão	Diária. Lauro César Muniz.

Quadro 7 – Novelas da TV Tupi (1960-1967)

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

A contratação dos profissionais, por parte de empresas como Colgate-Palmolive, permitiu que muitos pudessem trabalhar para mais de uma emissora. Ivani Ribeiro, Túlio de

Lemos e Walter George Durst, mesmo ligados à TV Excelsior, escreviam novelas para outras emissoras, como a TV Tupi, antiga contratante. Isso também favoreceu para quebra de exclusividade que antes os patrões das emissoras exigiam. Acordo, que nos bastidores não permitia que um funcionário deixasse uma emissora para ingressar em outra, cujos diretores, num “acordo de cavalheiros”, não os contratavam – além da quebra desse contrato não oficial, os profissionais não podiam atuar, nem aparecer, em concorrentes. A TV Excelsior rompeu com esse acordo e as empresas de higiene e saúde, mantenedoras dos programas e locadoras de horários, acabaram por influenciar nesse processo.

A TV Tupi sofreu com a concorrência, principalmente por parte da TV Excelsior. A reação veio aos poucos e, no final da década de 1960, enquanto o canal 9 via-se dominado pela crise financeira e administrativa, a Rede Globo apareceu como uma nova opção, aperfeiçoando os conceitos da Excelsior e Tupi, valorizando a produção de telenovela diárias (sua primeira telenovela foi já apresentada a partir da sua inauguração, 26 de abril de 1965: “Ilusões Perdidas”, de Enia Petri), transmitidas em São Paulo pela TV Paulista (canal 5, adquirida por Roberto Marinho em 1966). Mesmo a TV Tupi recuperando-se com a linguagem moderna da telenovela “Beto Rockfeller” (1968, de Bráulio Pedroso), disputava com a Globo elenco, autores e diretores em sua teledramaturgia. Em plena vigência da censura federal, na Ditadura Militar e A.I.5 (Ato Institucional nº 5) instituído, a falência da Excelsior em 1970, a morte de Assis Chateaubriand (em 1968) e o colapso das Emissoras Associadas, além dos inúmeros incêndios nas emissoras TV Record, TV Bandeirantes e TV Paulista (já adquirida pela Globo) em 1969, finalizavam uma fase inicial da televisão paulista. Se vê, na década de 1970 uma disputa clara na dramaturgia, voltada à telenovela diária, entre a Rede Tupi (até 1980, sua falência, mantendo-se e tentando driblar uma crise cada vez maior na década de 1970) e a Rede Globo, em ascendência, consolidando-se na liderança em audiência, sem esquecer de uma produção, em escala menor, pelas outras emissoras (como TV Record e TV Bandeirantes). “Seja em prol da beleza ou do lucro, hoje, no Brasil, a telenovela é o gênero popular por excelência. Alienando ou emancipando, o produto evoluiu e transformou-se num curioso fenômeno cultural em nosso país” (ALENCAR, 2002, p. 50-51). A consolidação da telenovela diária tirou totalmente o espaço que o teleteatro ocupava, incluindo o “TV de Vanguarda”, considerado referência em sua época.

A televisão agora parece estar mais referida a si mesma e a formatos de dramaturgia herdeiros do rádio, do folhetim e de mais populares, que vão se manter sobre o teatro que bem ou mal, era mais elitizado. Nesse processo tecnológico do videoteipe e da fidelização e grade

diária, imposta pelo processo econômico, a novela impõe outra visão de mundo. O país também é outro. A televisão se massificou, com isso a cultura passa também pelo crivo da Censura Federal, que se preocupa com a mensagem que é passada por toda comunicação televisiva, principalmente, por uma forma bem aceita que é a teledramaturgia. Os olhares de todos, produtores e governantes passaram a se voltarem para a telenovela por conta da aceitação pública massiva e uma assimilação mais fácil e rápida do que nela é exposto, nos enredos e nas tramas que passaram a invadir, diariamente, os lares brasileiros. Por isso, fazer telenovela era algo que necessitava de muita cautela, para evitar a Censura. A importância agora era o quanto um produto de teledramaturgia conseguiria atingir uma população e que produto era esse. A telenovela roubou a cena do teleteatro.

3.4 A fase didática e teatral (1962 a 1963)

A chegada de Benjamin Cattán, como assistente da direção artística, estava intrinsecamente ligada a remodelação de dois seus principais teleteatros: o “TV de Vanguarda” e o “Stúdium 4”. A experiência que ele trazia nesse campo, na TV Cultura, havia sido percebida por Cassiano Gabus Mendes ao ver seu trabalho ganhando destaque na produção do “Teatro Cacilda Becker”. Cattán passou então, já na TV Tupi, co-irmã da TV Cultura (ainda pertencente aos Diários Associados), a criar duas linhas importantes para os dois programas em especial. Ao “Stúdium 4”, cabe lembrar que era inicialmente “O Contador de Histórias”, teleteatro policial, de mistério e terror, que surgiu em 1955 e em 1959 saiu do ar, voltando pouco tempo depois como “Stúdium 4”, com a mesma temática (só que com histórias de suspense e policiais) e horário, às sextas-feiras, 22 horas. A vinda de Cattán fez com que fosse retomado, mais firmemente, a essência total do “Contador de História”, criado em 1955, com temas que se aproximavam dos contos da Revista *Mystery Magazine* (Mistério Magazine) – enfatizando os contos estritamente policiais e de suspense. Lendas urbanas, um ar fantasmagórico e de terror, foram deixados em segundo plano. A essa fase inicial do “Contador de História”, os contos de Jack London, por exemplo, eram adaptados frequentemente, assim como os de outros autores e, tendo também títulos inéditos escritos e produzidos por Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst, Geraldo Vietri, Vida Alves, Syllas Roberg, que se revezavam no programa. Popularmente o público brincava, a partir do nome do “TV de Comédia”, que havia o “TV de Tragédia” (no caso, o “TV de Vanguarda”) e o “TV de Mistério” (o “Stúdium 4”). Conforme Vida Alves (IDART, 1977), uma das roteiristas do programa, o “Contador de Histórias” / “Stúdium 4” foi baseado no radiofônico “A Noite Tudo Encobre”, de Octávio Gabus Mendes, na Rádio Difusora, trazido pelo filho Cassiano Gabus Mendes à televisão. Na fase inicial (como

“Contador de Histórias”), o programa possuía uma breve apresentação do conto de mistério, com locução do próprio Cassiano. Cattan então, com o “Studium 4” deveria recuperar o sucesso inicial do “Contador de Histórias” e intensificar as adaptações e textos policiais (ele mesmo também passou a escrever textos inéditos). Mesmo com esforços, ainda em 1962, chegou ao fim o programa, que muitas vezes se esquivava de seu propósito original. Sua última peça foi “O Imbecil”, conto de Luigi Pirandello (em versão traduzida por Ruggero Jacobbi e Raimundo Magalhães Jr.), produzida por Benjamin Cattan em 26 de outubro de 1962.

Mesmo tendo estreado como produtor no “TV de Vanguarda”, em outubro de 1962, Cattan (IDART, 1977), considera que a estreia que denominou como fase didática foi iniciada a partir de “Cimento”, em 02 de dezembro de 1962, peça da qual se considerou oficialmente responsável pelo “TV Vanguarda”. Foi quando levou à televisão textos modernos de Gianfrancesco Guarnieri, como “Cimento” e também “Oceano Guiomar” (em 16 de dezembro), de Guarnieri e Roberto Freire, que deu à Geórgia Gomide o prêmio de atriz Revelação de 1962. Cattan destacou que “Cimento” levou à maturidade as produções do “TV de Vanguarda”, com um acabamento cenográfico alto, uma vez que na peça um prédio em obras rui ao final, tragicamente, tendo também andaimes, máquinas de produção de cimento, tijolos e todo um trabalho de cenotécnica desenvolvido pela equipe da TV Tupi de São Paulo.

Ainda em 1962, textos estrangeiros também foram adaptados, como “A Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas (em 26 de agosto), “Trágica Inocência”, de Charles Spaak (em 09 de setembro), “Testemunha da Acusação”, de Agatha Christie (em 07 de outubro) e “Teresa Raquin”, de Emile Zola (em 04 de novembro). Nesse ano, atores mais antigos, que permaneceram na TV Tupi, como Laura Cardoso, Lima Duarte, Elísio de Albuquerque, Vida Alves, Rolando Boldrin e Percy Ayres passaram a protagonizar cada vez mais as peças, dando espaço também à nova geração, com a presença constante de nomes como Geórgia Gomide, Suzana Vieira. Cattan (IDART, 1977) acreditava que a renovação era importante, pois os jovens eram “atores que querem crescer”, que se empenhariam mais que aqueles que não tinham mais o que alcançar, pois “já chegou em cima”. Um desses nomes foi Juca de Oliveira, que afirma que a televisão garantiu sobrevida aos atores teatrais, mal remunerados e com a Censura Federal muito atenta. “Nós, do Teatro de Arena, éramos muito discriminados. O Cattan, de uma forma excepcionalmente gentil, me convidou para ir para a televisão fazer teleteatro. Eu fui voando” (OLIVEIRA, PRÓ-TV, 21/08/1998). Para os atores teatrais, o “TV de Vanguarda” gozava de um prestígio diferente, como se fosse um oásis dentro da televisão, esta vista de uma forma preconceituosa. A atriz Laura Cardoso, que fazia parte do elenco experiente de televisão,

observa que para sociedade este novo meio veio a somar-se ao preconceito já existente por quem trabalhava com dramaturgia, nas artes, em geral: “antigamente o teatro, o rádio, o cinema, eram um pouco marginalizados” (PRÓ-TV, 06/02/1998).

Por outro lado, o diretor considerava que novas caras também permitiriam que a imagem dos antigos não fossem gastas com o público, repetindo cada vez mais a aparição dos mesmos atores. Nos bastidores da TV Tupi, nos anos 1960, isso causou um grande conflito, com a chegada de atores novos ganhando o mesmo que atores antigos, remanescentes dos tempos em que ali ainda se chamava “Cidade do Rádio” do Sumaré. Um dos novos atores, Cláudio Marzo, vindo da TV Paulista, acabou por ingressar nos grandes teleteatros da TV Tupi. Ele fala sobre esse período:

Depois eu fui para TV Tupi e lá sim, eu comecei a ter uma experiência mais interessante (...) uma semana era “TV de Comédia” e outra semana era “TV de Vanguarda”. Então ensaiava-se 15 dias um texto (...) na “Dama das Camélias” eu já tinha evoluído um pouco. Depois, de vez em quando, eu ganhava alguns personagens melhores, mas eu comecei fazendo os pequenos personagens. (...) Essas peças todas, eu não teria conhecido, se não fosse trabalhando, estudando e participando (...) as câmeras acendiam e você estava ao vivo nas casas das pessoas. (...) aquilo tinha um calor. Quando se terminava um espetáculo, saíamos todos para (...) como numa estreia teatral. Não é como agora (...) uma coisa fria, mecânica. (...) Lá você tinha que entrar com tudo e se esquecesse o texto tinha que inventar. Não tinha como corrigir. (...) Era uma coisa muito quente, muito forte. (MARZO, PRÓ-TV, 02/06/2000)

No “TV de Vanguarda” a missão de Cattán era reviver um programa que já era tido como um clássico, porém precisava de renovação para manter-se. O novo diretor acreditou que dar uma linguagem didática e pedagógica poderia também ampliar o programa para novos públicos, menos elitistas e mais populares.

Percebe-se a confiança de Gabus Mendes, enquanto diretor artístico da TV Tupi, em relação à Cattán, de entregar ao novo diretor, os programas que para ele eram particularmente, especiais, uma vez que foram baseados em atrações radiofônicas do pai Octávio Gabus Mendes. Permaneceu ainda a frente do seriado “Alô Doçura” (1953), cujos roteiros eram feitos por ele e pela irmã Edith Gabus Mendes (baseado no radiofônico “Encontro das Cinco e Meia”, também criação do pai), que ficou no ar até 1964, com Eva Wilma e John Herbert.

Ainda sobre essa fase didática¹², em 1963, sob direção e adaptação de Benjamin Cattan, o “TV de Vanguarda” apresentou as peças brasileiras como “O Cordão” (do original de Artur Azevedo, em 27 de janeiro) e “O Auto da Compadecida” (escrita por Ariano Suassuna, em 10 de fevereiro). Junto dessas peças televisivas ainda se faz presenças outras, sendo estrangeiras, como “Mortos Sem Sepultura” (de Jean Paul Sartre, em 24 de março), “Ratos e Homens” (da peça de John Steinbeck), “Entre Quatro Paredes” (também de Sartre, em 19 de maio) e “Massacre” (de Emmanuel Robles, em 01º de dezembro).

Cattan fez experiências de exibir, num mesmo dia, em 16 de junho, quatro peças (com duração reduzida para o espaço ocupado em média por 2 horas na grade de programação): “O Armário” (de Henry James), “Não Falamos Mal dos Mortos” e “O Muro” (adaptações de Marcelo Mota, baseadas em textos de Sartre) e “Laura” (baseada no filme homônimo, de 1944, de Otto Preminger).

Foi próximo da virada para segundo semestre de 1963, que Benjamin Cattan passou a experimentar ainda mais, dando espaço a novos diretores e autores. Ele dá, por exemplo, a Lima Duarte a oportunidade de dirigir uma peça no “TV de Vanguarda”: “Smith”, peça inglesa, produzida por Fernando Faro – que passou a produzir (escrever e dirigir) também para o teleteatro, como em “De Repente Um Dia...” (em 25 de agosto), “Desencontro” (em 08 de outubro) e “Triângulo” (em 22 de setembro), originais seus¹³. Porém, nem todas as experiências em teledramaturgia foram bem-vindas. Ricco e Vannucci (2017) relatam que o caráter inventivo de Fernando Faro foi censurado pelo diretor comercial da TV Tupi, Fernando Severino, em detrimento dos compromissos com o faturamento e a audiência:

Sua carreira como autor na TV Tupi, guindado ao posto por Cassiano Gabus Mendes, se encerrou depois de várias adaptações com um texto de sua autoria, “O Triângulo”, algo considerado muito louco ou inapropriado para a época. Faro tentou fazer uma história próxima do *“nouveau roman”*: um triângulo amoroso, marido, mulher e amante em três atos, apresentando em cada ato o ponto de vista de uma das personagens. Uma coisa maluca para os padrões televisivos da época e de tão complicado entendimento, que, a pedido do diretor comercial da Tupi, ele acabou afastado das funções e transformado em diretor musical. (RICCO e VANNUCCI, 2017, v.1, p. 67)

¹² Para Benjamin Cattan, a “fase didática” era caracterizada por sua apresentação antes das encenações, explicando as peças, as épocas em que se passavam e que foram escritas (incluindo o perfil dos autores das peças originalmente teatrais ou dos textos da literários adaptados).

¹³ No campo da experimentação Faro futuramente passou a ser reconhecido por programas como o musical “Ensaio” / “MPB Especial” e “MóBILE”, criados na TV Tupi de São Paulo e posteriormente refeitos na TV Cultura.

No dia 06 de outubro de 1963, mesmo Cassiano Gabus Mendes distante do “TV de Vanguarda”, foi adaptada peça de sua autoria, “Fim de Jornada”, tendo apoio da então diretora do “Grande Teatro Tupi”, Wanda Kosmo, na direção da peça – que logo também dirige para o “TV de Vanguarda” a peça “As Visões de Um Homem Chamado Gasko” (de Chales Jacon). Ainda sobre Gabus Mendes vale observar que desde 1957, ele já vinha criando subdivisões na direção artística, tendo além de Cattan (Programação), José Parisi (Produção), Ribeiro Filho (Departamento Pessoal), Luiz Gallon (Telejornalismo) e César Monteclaro (Administrativo). O último, em depoimento à Pró-TV, em 03 de março de 1999, lembra: “com a evolução da televisão, com o aumento da responsabilidade, do trabalho, o Cassiano sentiu a necessidade de alguém para ajudá-lo”.

Para concluir o ano de 1963, no dia 29 de dezembro, o “TV de Vanguarda” ousa ao transmitir o primeiro beijo homossexual na televisão brasileira. Na peça “Calúnia” (“*The Children’s Hour*”, 1934), do original de Lilian Hellmann, aconteceu o beijo lésbico entre Vida Alves e Geórgia Gomide – a escolha de Vida Alves para o papel deu-se também por ela já ter ficado conhecida por ter dado o primeiro beijo hétero na TV brasileira, na novela “Sua Vida Me Pertence” (1951), em Walter Forster. O beijo aconteceu no final da peça, que contava a história de duas professoras que caluniadas por uma falsa acusação de terem uma relação homossexual e que, prejudicadas pela sociedade e pelos funcionários da escola, sozinhas e deprimidas, beijam-se na solidão. Foi a adaptação de uma peça de sucesso da Broadway, que chegou a ser proibida em diversas cidades estadunidenses e europeias. No Brasil e, principalmente em São Paulo, a encenação repercutiu. Até hoje (2018), “Calúnia” é citada como uma transgressão de um paradigma na mídia, não apenas televisiva, sendo sempre citada, erroneamente, como parte do “Grande Teatro Tupi”.

No ano em que surgiu a telenovela diária, 1963, o país havia retornado ao presidencialismo em janeiro, continuando João Goulart no poder. Isso se deu após um intenso período de oposição a Jango, após a renúncia do então presidente Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961. Os ministérios ligados às forças armadas impediram seu vice-presidente de assumir, empossando Ranieri Mazzilli como presidente interino. Alegavam que Jango tinha ligações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e com o Partido Socialista Brasileiro (PSB). Com apoio do cunhado, Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, a Campanha da Legalidade exigiu a posse de Goulart. Numa campanha de mais de cem emissoras de rádio, os gaúchos receberam apoio de outros Estados, como Paraná e Goiás. João Goulart, ao retornar de viagem diplomática à China (onde soube da renúncia de Jânio), soube que os parlamentares do

Congresso Nacional se opuseram ao impedimento de sua posse e fizeram uma contraproposta aos militares: a adoção do parlamentarismo. Após um período no Uruguai, até a consolidação dos fatos, João Goulart assumiu a presidência e com ele Tancredo Neves (PSD) ficou como primeiro-ministro, em 08 de setembro de 1961. O mineiro ficou até julho de 1962, quando saiu da função para concorrer as eleições de 1962, ao Governo do Estado de Minas Gerais. Enquanto Jango articulava a volta do presidencialismo, Brochado da Rocha assumiu o cargo do primeiro-ministro, sendo depois substituído por Hermes Lima. Em 1962 se realizou um plebiscito que voltou pelo retorno ao presidencialismo em janeiro de 1963. Foi um ano de alta inflação, o que repercutiu em todos os setores como, por exemplo, na venda crescente de televisores. Ainda assim, o hábito de consumo permanecia e o consumo da programação, cada vez mais popular, para atingir principal as camadas menos favorecidas na hora da decisão de adquirir bens como o televisor. Em 12 de setembro de 1963, uma rebelião de sargentos da Marinha e Aeronáutica se revoltaram com contra o impedimento de ter representantes de suas hierarquias no Poder Legislativo. A neutralidade demonstrada por Jango, nesse impasse dentro das Forças Armadas, desagradou também a grande parte da categoria, pois a omissão foi democrática e não respeitou princípios hierárquicos e disciplinares exigidos pelos militares. Os rumores de que as Forças Armadas se preparavam para um golpe ao presidente estavam cada vez mais constantes. Em outubro, o Governo do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, atacou o presidente João Goulart em entrevista ao jornal *Los Angeles Times*. O clima estava cada vez mais tenso, falando-se nos bastidores da política de uma conspiração contra Jango, sendo forçado pelos militares a decretar o estado de sítio, diante de tudo que acontecia (GUIMARÃES, 2008, p.29).

O discurso expresso pelas artes e pelas mídias também estava dividido. Uma posição de omissão e neutralidade se fazia presente, enquanto se buscava um entendimento sobre o que acontecia no setor político. Na televisão, novelas “água-com-açúcar”, teleteatros sobre outras épocas, telejornais sem posicionamento ferrenho demonstravam, nas entrelinhas, um silêncio ligado às causas da nação até que se definisse uma tendência dentro do panorama sociopolítico. As notícias que chegavam do Golpe Militar na Argentina, em 1962, também reforçaram a ideia da possibilidade do mesmo acontecer no Brasil, com os militares orquestrando a derrubada do presidente João Goulart. Golpes militares também se realizaram em outros países da América Latina, até os anos 1970, com a implantação de regimes ditatoriais nestas nações. Desenhavam-se tendências e quanto mais se intensificavam as correntes a favor do militarismo, mais os meios de comunicação tomavam partido (no caso do rádio e da TV, por exemplo, ainda existiam questões ligadas às concessões dos canais que ocupavam, cujo verdadeiro dono é o Governo

Federal, sendo o maior vigilante das empresas de radiodifusão). Conforme Simões (2004), foi “o golpe apoiado, aliás, pela maioria das emissoras de rádio e TV, jornais e revistas” (p.22), que ocorre em 1964 – considerado também como reflexo das passeatas populares, com milhares de brasileiros, sob o nome comum de “Marcha da Família com Deus”, não bem interpretadas pelos militares (no período de 19 de março a 08 de junho de 1964, já após a tomada militar do poder), que pediam mudanças e reformas, em todos os setores.

Ainda no panorama das comunicações e das artes, nas entrelinhas, aos que se posicionavam, percebiam mensagens criticando a sociedade, o poder e a realidade vivida naquele período (GONÇALVES, 2008, p. 27). Época em que no teatro tínhamos “O Melhor Juiz, o Rei”, de Lope de Vega, com direção de Augusto Boal no Teatro de Arena. Já no Oficina, “Pequenos Burgueses”, de Máximo Gorki, foi dirigido por José Celso Martinez Corrêa – sendo a montagem suspensa pelo regime militar, em 02 de abril de 1964, por considerar o texto “subversivo”. No cinema, Nelson Pereira dos Santos lançou “Vida Secas”, retratando bem a miséria humana nessa adaptação do livro de Graciliano Ramos, de 1938. Ao mesmo tempo “Ganga Zumba”, de Cacá Diegues, contou a história do primeiro líder do Quilombo dos Palmeiras, em busca da liberdade e da igualdade racial. Na televisão, além da introdução da telenovela diária, com “2-5499 Ocupado”, a TV Excelsior, com o “Jornal de Vanguarda”, ganhou o Prêmio Ondas de “Melhor Telejornal do Mundo” na Espanha – ao contrário do “Repórter Esso”, da TV Tupi, o “Jornal de Vanguarda” (criado por Fernando Barbosa Lima, filho do jornalista Barbosa Lima Sobrinho) realizava sempre a crítica aberta à política, sendo retaliado em breve pela Ditadura Militar. Nas artes plásticas, o Museu de Arte Moderna (MAM) desmembrou-se, tendo parte do seu acervo realocado para criação do Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo, composto pelas coleções particulares de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado – vale lembrar que o prédio dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, deixou de ser um ponto cultural, uma vez que o Museu de Arte Moderna (do qual se desvinculou o MAC) havia se transferido de lá em 1958, saindo por último o Museu de Arte de São Paulo (MASP), dez anos depois, 1968, para sua atual sede na Avenida Paulista, acabando por receber o nome de “Museu Assis Chateaubriand”. Naquele 1963, o país buscou um caminho na política, refletido nas artes e nas comunicações.

3.5 A reinvenção do “TV de Vanguarda” (1964 a 1965)

O ano de 1964 foi de desenvolvimento para o “TV de Vanguarda”, que buscava saídas para manter-se. A orientação estritamente didática de Benjamin Cattán já não era mais eficaz.

Era preciso desenvolver e até mesmo voltar a pensar nos critérios que norteavam as origens do mesmo teleteatro. Com a aproximação de um possível golpe de estado, todo cuidado com o conteúdo era preciso. O teleteatro representava naquele momento também um espaço de expressão, não tão neutro como as telenovelas estavam desde então. Lembrando que, mesmo diante das pressões comerciais, de audiência e políticas, tinham a frente do “TV de Vanguarda” um teatrólogo: Benjamin Cattán, que nas brechas e entrelinhas que fossem possíveis, também utilizaria o “TV de Vanguarda” na difusão de ideias. Experimentar, buscar novos caminhos, era também demonstrar por meio da arte a possibilidade de mudar a sociedade, colocar a dramaturgia a serviço dela e de instrução. O Golpe Militar, em 31 de março de 1964, e logo a chegada do Marechal Castello Branco ao poder, fazia com que a televisão, uma concessão pública, tivesse que repensar todo seu comportamento, aproveitando, nos possíveis respiros, disseminar ideologias contestadoras ao regime vigente ou, como se deu na maioria da programação da TV Tupi, apoiar a Ditadura Militar. Sobre essa questão, Simões (2004) aborda que a televisão sempre teve um caráter dócil e conivente ao regime militar, em 1964, principalmente depois de instaurado. O mesmo também ao rádio, “enquanto o cinema, a música popular, as artes plásticas, o teatro, a literatura e a imprensa escrita criavam problemas para o poder instaurado” (p. 30), tornando-se uma porta-voz dos projetos de desenvolvimento governistas – como no caso da TV Tupi que criou a campanha “Dei Ouro para o Bem do Brasil”, para diminuir a dívida externa brasileira. A mesma conivência acontecia com o rádio, pois, conforme ela:

A televisão e o rádio manifestavam-se mais suscetíveis às pressões, até porque eram concessões públicas, teoricamente fiscalizadas pela sociedade (leia-se, no caso, a Ditadura Militar) e, portanto, mais afeitas ao controle político e social. (...) a TV tornou-se sinônimo de genuflexão aos poderosos de plantão, de acatamento acrítico a tudo o que se tentava impor à população. A televisão deve parte do seu crescimento nesse período à intimidade com o novo regime. (SIMÕES, 2004, p. 30)

A não conivência se refletiu na perseguição não apenas a artistas, jornalistas e radialistas, mas também à emissoras, o que se viu de forma mais declarada à TV Excelsior e à TV Record. Programas que pudessem dar espaço à liberdade de expressão e ao protesto seriam taxados pela Censura Federal podendo ser tirados do ar. Foi assim que programas que davam essa abertura, como discurso e letras de música de jovens cantores, nos Festival de Música Popular Brasileira (inicialmente na TV Excelsior, em 1965, e depois na TV Record, de 1966 a 1969) passaram a ser vistos com outros olhos. A aproximação da televisão, a gêneros que

promoviam o pensamento e a contestação de ideias, de forma esporádica, como os teleteatros, eram também supervisionados – ainda mais com a chegada, cada vez mais constante, de atores, autores e diretores vindo do teatro moderno brasileiro. A mudança no panorama televisivo era cada vez maior, principalmente na teledramaturgia. Era mais conveniente ao novo regime, aprovar por meio da Censura Federal, textos de novelas de fácil assimilação, muitas vezes estrangeiros (mexicanos, argentinos e cubanos), em detrimento dos teleteatros. Mais consumo, menos cultura. A popularização colabora também nesse processo:

Neste momento é possível captar uma mudança de atitude do público em relação a este gênero dramático. Se em meados dos anos 50, o teleteatro tem maior apelo junto à audiência, os sinais começam agora a se inverter. Na medida em que a televisão se populariza, a novela tende a superar a antiga preferência pelos programas culturais. Mas é necessário esperarmos pelas inovações introduzidas pela TV Excelsior, quando a televisão se redefine em termos de indústria cultural, para que ela venha despontar como o produto por excelência do sistema televisivo brasileiro. (BORELLI, ORTIZ e RAMOS, 1988, p. 54)

É assim que Borelli, Ortiz e Ramos (1988, p.43-49), também definem que teleteatro introduziu na televisão uma lógica que contrastava com o intuito puro e simples de divertimento ou de ampliação da audiência, mas veio a fornecer prestígio às emissoras, muito além da preocupação cultural, se fundamentando em obras clássicas, o que “confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos ou as novelas não possuíam” (p. 49). Já Ortiz (1991) ressalta a existência de uma hierarquia de valores dentro da programação das emissoras, que agrupam programas em dois grupos: os “considerados mais legítimos de um lado, teatro e televisão, e mais populares de outro, produzidos segundo o antigo esquema do rádio” (p. 32). Malcher (2009, p. 102-103) observa que existia até mesmo disparidade entre os atores que só faziam teatro com os que faziam “apenas televisão”. “Fazer televisão, portanto, era algo menor e distante da arte praticada pelo teatro mesmo que fosse na TV”. Manter o teleteatro, de tal forma, era estar mais próximo e menos dispare a esse preconceito entre as áreas, mostrando qualificação dentro da TV. Malcher reconhece também que o rádio foi combustível da televisão, mas graças à mescla com o teatro e o cinema descobriu-se “uma das mais consagradas expressões da televisão: o teleteatro” (p. 103), o que criou uma nova linguagem, híbrida, mas genuinamente televisiva.

Do teatro, os diretores procuravam garantir a densidade cultural da dramaturgia, adaptando-a, porém ao novo meio, criando uma nova forma de

expressão corporal e de inflexão de voz. O cinema funcionava como modelo para o movimento de câmera e para os cortes de cena. Nenhuma dessas expressões de qualidade serão encontradas na telenovela. A superioridade do teleteatro pode ser observada quando se analisa, por exemplo, o conteúdo das novelas produzidas. De 1951 a 1954, a telenovela existe como prolongamento das radionovelas: que são escritores do rádio (J. Silvestre ou José Castellar) que escrevem pautados pelo padrão latino-americano do gênero. (ORTIZ, 1991, p. 74)

Ortiz (1991) observa que o Golpe de 1964 afetou diretamente os meios de comunicação, interferindo por conta de um novo modelo econômico para desenvolvimento do país, que encontrou espaço no sistema político e a situação socioeconômica vivida no Brasil. Assim, os veículos de comunicação foram afetados e, principalmente a televisão, sendo que “passaram a exercer o papel de difusores não apenas de ideologia do regime como também da produção de bens duráveis e não duráveis” (p. 47). A expansão do meio televisivo, conforme o pesquisador, contribuiu para ampliação da ideologia imposta pela Ditadura Militar, utilizando este meio de radiodifusão de instrumento de manobra política, de poder e persuasão, muito além da função de entreter e educar.

Ainda sobre o componente intelectual, como na composição da linguagem televisiva, Cassiano Gabus Mendes (IDART, 1976) ressalta que na teledramaturgia e, principalmente no teleteatro, se baseou na linguagem cinematográfica. Buscou por meio do teatro trazer as técnicas de interpretação e o uso da movimentação em cena. Já, para Gabus Mendes, o rádio foi crucial para que fosse implantada a televisão e a teledramaturgia, por conta da agilidade de seus profissionais, sendo que a formação simples não atrasaria o processo industrial que a televisão necessitava. “Então eles eram mais rápidos e não tinham tanto escrúpulo e medo de fazer a coisa que fosse (...) Se os homens fossem intelectuais naquela época, a televisão ia nascer pesada e lerda porque os intelectuais têm medo de errar”.

Para Bergamo (*in* GOULART, SACRAMENTO e ROXO, 2010, p. 73), a experimentação, também citada por Gabus Mendes, referia-se primeiro ao uso da câmera e depois ao uso do som, buscando uma “nova linguagem” que estivesse entre os meios. Não fossem nem totalmente do cinema, nem do teatro, nem do rádio. Esse meio termo, que fosse ao mesmo tempo, a junção de todas as mídias, passou-se a considerar como linguagem televisiva. A dramaturgia foi o principal caminho para o encontro dessa “nova linguagem”:

A repetição constante da informação – de que eles estavam ou fazendo “experimentações” ou criando uma nova “linguagem” – indica que as controvérsias entre o campo artístico consagrado da dramaturgia, o teatro, e

o novo campo que surgia, o da televisão. Elas encontram uma expressão e uma viabilidade distintiva justamente através do uso do instrumental técnico próprio da televisão, sendo o mais importante deles a câmera. No entanto, a câmera representava uma possibilidade de distinção não só perante o teatro, mas também perante o rádio. (BERGAMO *in* GOULART, SACRAMENTO e ROXO, 2010, p. 73)

No ano de 1964, após uma recuperação ao programa no ano anterior, Benjamin Cattan recorreu à dinâmica criada por Cassiano Gabus Mendes e Walter George Durst, na origem no “TV de Vanguarda”. O diretor resolveu, em 12 de janeiro, adaptar e produzir “Um Bonde Chamado Desejo”, peça de Tennessee Williams, tendo como base também o filme inspirado na versão teatral: “Uma Rua Chamada Pecado” (“*A Streetcar Named Desire*”, 1951, de Tennessee Williams, dirigido por Elia Kazan) – Cattan levou os atores e a equipe técnica ao cinema, numa sessão especial, para que observassem as interpretações e os recursos técnicos utilizados naquela versão. O papel de Blanche Dubois, interpretado por Vivien Leigh no cinema, coube a Laura Cardoso na TV. Enquanto o de Stanley Kowalski, com Marlon Brando no filme, foi realizado por José Parisi no “TV de Vanguarda”. A peça já havia feito sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1962, no Teatro Oficina, com direção de Augusto Boal, e em 1963, em temporada no Rio de Janeiro, com a Companhia Maria Fernanda (da própria atriz, que fez parte da versão do Oficina também), com direção de Flávio Rangel. Mais uma vez teatro e televisão se misturavam na criação de uma produção televisiva.

Após essa produção, Benjamin Cattan convida um colega, funcionário do departamento de produção da TV Tupi, para escrever um original para televisão. O jovem havia apenas escrito e dirigido uma peça sua: “Barrela” (1959), em Santos (SP), cujo tema – uma curra em uma cela de prisão – acabou com escandalizar aos santistas, já apresentando uma linguagem com gírias e cada vez mais coloquial. Esse funcionário, antes desse texto para o “TV de Vanguarda” exerceu várias funções, como vendedor de álbuns de figurinhas, camelô e técnico da TV Tupi. O autor de “Réquiem para um Tamborim”, encenada em 09 de fevereiro no “TV de Vanguarda”, era justamente Plínio Marcos. O mesmo autor de “Dois Perdidos Numa Noite Suja”, peça de sucesso, que se iniciou em 1966, com Benjamin Cattan na direção, no Ponto de Encontro, bar da Galeria MetrÓpole, em São Paulo – considerada a estreia profissional de Plínio Marcos (que chegou a ser sondado para escrever “Beto Rockfeller”, por Cassiano Gabus Mendes, em 1968, aceitando apenas atuar na produção que revolucionou com uma linguagem moderna a telenovela brasileira). “Réquiem para um Tamborim” contava a história da mulata Joana (Geórgia Gomide), que havia ganhado o concurso de porta-estandarte de uma escola de samba.

Ambientada no morro, Bereco (Rolando Boldrin), apaixonado por Joana, resolve procurar saídas para pagar uma luxuosa fantasia para sua amante. Participou dessa gravação a “*Miss Colored 1963*”, Dalila Tomaz, campeã de concurso que premiava a mais bela negra do Brasil. A TV Tupi chegou a colocar no estúdio uma escola de samba inteira. Foi gravada em videoteipe, durante um dia (da madrugada de sexta até a de sábado), com direção de Cattan, direção de TV de Régis Cardoso e uma complexa cenografia do italiano, radicado no Brasil e funcionário da TV Tupi, Luigi Calvano.

Ainda fizeram naquele ano peças como “Napoleão e Maria Waleska” (de Lúcio Guimarães, em 23 de fevereiro), “Chaga de Fogo” (de Sidney Kingsley, em 22 de março), “Os Fuzis da Senhora Carrar” (de Bertolt Brecht, em 05 de abril, que já havia sido sucesso duas vezes em São Paulo, no Teatro de Arena, no Rio de Janeiro, no Teatro Leopoldo Fróes – primeira peça exibida após a chegada dos militares ao poder, em 31 de março de 1964, cujo enredo tratava da luta dos povos em defesa da democracia e contra o crescimento do fascismo; as atitudes controversas da Senhora Carrar eram impulsionadas pelas lembranças do falecido marido, que morreu lutando no exército de Francisco Franco, na Guerra Civil Espanhola, de 1936, e na oposição da ida de filho para as forças republicanas, podendo tomar o mesmo caminho que o pai – Laura Cardoso foi a protagonista na TV), “O Homem Que Vendeu a Alma” (de Stephen Vicent Bennet, em 19 de abril), “A Visita da Velha Senhora” (de Friedrich Dürrenmatt, em 03 de maio, como início das comemorações pelos doze anos do “TV de Vanguarda”, noticiado pelo Diário da Noite de 04 de maio de 1964, como uma produção que custou “quinze horas de exaustivo trabalho” – com a presença de atores que haviam feito no teatro a mesma peça, como Plínio Marcos, Roberval Antunes e Altair Lima), o brasileiro “A Vida e a Morte de Quincas Berro D’Água” (conto de Jorge Amado, em 17 de maio), “De Repente no Último Verão” (de Tennessee Williams, em 14 de junho), “A Descoberta do Novo Mundo” (peça de Morvan Lebesque, baseada na obra de Lope de Vega, contando a história de Cristóvão Colombo, interpretado por Rildo Gonçalves, com uma estrutura cenográfica complexa, também de Luigi Calvano, em 28 de junho), “Cho-Cho-San” (peça de Marcelo Ramos Motta, inspirada no do conto de John L. Long, inspirado na ópera “Madame Butterfly”, com Vida Alves no papel-título e José Parisi como o oficial norte-americano Pinkerton), “As Memórias de Papitchrin” (de Nicolai Gogol, em 23 de junho), “O Bem Amado” (de Dias Gomes, com Rolando Boldrin como Odorico Paraguaçu, na primeira adaptação da peça para televisão) – essa peça também foi a primeira gravação externa de um espetáculo de televisão, no Parque do Ibirapuera, aproveitando uma réplica de uma cidade colonial montada pela TV

Tupi no local, com um casarão, prédio da prefeitura (que passou a ser, na encenação, de Sucupira), uma igreja e bares. Conforme o diretor Benjamin Cattán (IDART, 1977): “foi o primeiro espetáculo feito em televisão inteiramente ao ar livre, em gravação externa, porque a peça se passava em uma pequena cidade do interior, eu aproveitei a cidade colonial da Tupi”. O sucesso junto ao público, em 26 de julho, fez com que o mesmo pedisse reprise da peça, exibida no sábado seguinte, em 01º de agosto. Apenas em 1966 foi montada, com tal finalidade, a primeira cidade cenográfica de televisão, para novela “Redenção”, que ficou no ar por dois anos, até 1968, na TV Excelsior (no terreno de Ciccillo Matarazzo, que fazia fundos para desativada a Companhia Vera Cruz, também utilizada pelo canal 9¹⁴ .

O “TV de Vanguarda” também realizou, em 1964, “Gimba” (de Gianfrancesco Guarnieri, em comemoração ao 14º aniversário da TV Tupi, dois dias após a data, em 20 de setembro – o texto foi sucesso pela Companhia Maria Della Costa, em 1959, sendo que teve turnê pela Europa, em países como França e Itália, além da encenação do “TV de Vanguarda” ter repercutido positivamente junto ao público, que pediu reprises do espetáculos, telefonemas e telegramas em grande quantidade). Nesse período, o “TV de Vanguarda” ganhou novo *slogan*: “Gente de classe quer programas de classe” (SILVA, 1980, p. 55).

No dia 14 de junho de 1964, estreou como autor na televisão, Lauro César Muniz com “A Bruxa”, peça do “TV de Vanguarda” que falava sobre os preconceitos e o cotidiano de uma pequena cidade do interior, protagonizada por Marisa Sanches. Muniz antes frequentou ao Teatro de Arena, trabalhando com Augusto Boal, e a Escala de Arte Dramática da USP, com Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Sábato Magaldi e Alfredo Mesquita. Um ano antes, terminou sua primeira peça “O Santo Milagroso”, considerada sua estreia como autor profissional, na companhia de Cacilda Becker, se transformando em filme em 1966, com direção de Dionísio Azevedo¹⁵. Trilhou a partir daí uma carreira de sucessos como as novelas “As Pupilas do Senhor Reitor” (1970 – e seu *remake* em 1995, no SBT) e “Os Deus Devem Estar Mortos” (1971), na TV Record, “Escalada” (1975), “O Casarão” (1976), “Espelho Mágico” (1977), “Roda de Fogo” (1986), “Salvador da Pátria” (1989), “Zazá” (1997), na Rede Globo, “Cidadão Brasileiro” (2006), “Poder Paralelo” (2006) e “Máscaras” (2012), novamente na Record.

¹⁴ Essa cidade cenográfica ainda existe, como parte do parque Cidade da Criança, em São Bernardo do Campo.

¹⁵ – Mesmo ano em que Lauro César Muniz, após diversos teleteatros, se transformou em novelista, na TV Excelsior, com “Ninguém Crê em Mim”.

Ainda nesse ano foi ao ar, no dia 18 de outubro, a terceira versão televisiva da peça “Hamlet”, de William Shakespeare (as duas anteriores também foram no “TV de Vanguarda”). A intenção era também demonstrar que o programa continuava firme, mesmo diante do crescimento da telenovela, sendo um produto de “alta qualidade” e refinado, onde a superprodução era possível de ser realizada. Para isso, Cattán utilizou todos os estúdios da TV Tupi e seus corredores, para fazer os corredores do palácio criado por Shakespeare, tendo dois diretores de TV nos *switchers*. O sucesso da produção garantiu uma reprise em 24 de outubro. Assim como a versão de 1960, Cattán gravou ininterruptamente seu “Hamlet”, com Rildo Gonçalves no papel-título, por 72 horas. Os mais de cem figurantes chegavam a dormir pelos corredores, como nas camas dos cenários e salas. Laura Cardoso novamente foi a Rainha Gertrudes e Juca de Oliveira o Rei Cláudio. Conforme Cattán (IDART, 1976), foi dado maior dinamismo que as versões anteriores, tendo ele ensaiado com todo elenco por dois meses. Porém, uma frustração para o diretor: “Gravaram alguns gols de futebol da rodada da semana usando o teipe de ‘Hamlet’”. Portanto, com o pouco estoque de fitas, o último “Hamlet” da TV Tupi foi apagado em detrimento a seu processo industrial de produção. A jornalista Mariazinha Consiglio, na Revista São Paulo na TV, de 02 a 08 de outubro de 1964, registrou: “William Shakespeare não foi representado, foi homenageado. Porque uma interpretação perfeita como essa de domingo, é uma homenagem ao autor (...) Programas como esse é que nos indicam o quanto os brasileiros são capazes”, dizendo também que a peça agradou a todos os públicos, dos menos ou mais intelectualizados.

Sobrou ainda espaço para trazer algo novo à televisão, em 01º de novembro: duas peças do “teatro do absurdo”, de Eugène Ionesco. “A Lição” e “A Cantora Careca”, reunidas em um único espetáculo, com Luís de Lima, Vida Alves, Suzy Arruda e Miriam Mehler, com a dramaticidade insólita, dos sentimentos humanos, expressas no texto de Ionesco. Isso é trazido em um momento de mudança políticas, de uma maior concorrência entre as emissoras de TV, de um alto investimento na teledramaturgia, em um conteúdo artístico antenado, com o melhor do teatro da época e do cinema. Foi para o “TV de Vanguarda” como um “canto do cisne” de uma fase da televisão brasileira que ele foi um dos principais representantes, sendo que logo migraria para um perfil de programação televisiva, mais popular e com um espaço reduzido para produções como este programa, estigmatizado com o tempo como algo voltado a uma fase mais elitista da TV brasileira.

A chegada da telenovela diária na TV Tupi e o contínuo crescimento do mesmo gênero, na TV Excelsior, ameaçava os cuidados que a direção possuía com produções como as do “TV de Vanguarda”. Aos poucos, eventos como o último capítulo de “O Direito de Nascer”, em 1965 (a novela estreou em 07 de dezembro do ano anterior), com o público aplaudindo o elenco no Ginásio do Ibirapuera, ou a noite de autógrafos, de “A Moça Que Veio de Longe”, da TV Excelsior (em 25 de julho de 1964), no Estádio do Pacaembu, mostravam que os ventos estavam favoráveis para a produção diária de telenovelas.

No ano de 1964 viu-se que as artes seriam cerceadas pelo novo regime, assim como a própria mídia. Um aumento significativo na grade das emissoras de seriados americanos no lugar de outros programas, como “A Feiticeira” e “Jeannie É um Gênio”, permitidas pela Censura Federal. O “Repórter Esso”, principal telejornal da TV Tupi passou a ser feito pela TV Record, a pedido da McCann-Ericson, agência da Esso no Brasil, rompendo contrato com o canal 4 – a TV Excelsior, enquanto isso, percebeu que inserir um telejornal entre duas novelas poderiam alavancar a audiência do programa – o que também prejudicou a concorrência. Já na imprensa escrita, Millôr Fernandes se desvinculou de “O Cruzeiro” e criou, com o mesmo nome de sua coluna na revista dos Associados, a publicação “Pif-Paf”, com forte crítica política. No teatro, enquanto em São Paulo José Celso Martinez Corrêa dirigiu seu “Andorra”, no Rio de Janeiro, Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho), Paulo Pontes e Armando Costa fizeram sucesso com “Opinião”, show que deu origem ao “Grupo Opinião”. Teve ainda “A Ópera dos Três Vinténs”, de Bertolt Brecht, que inaugurou o Teatro Ruth Escobar – a Censura Federal perseguiu a peça, com a atriz Nilda Maria presa pela Ditadura. Foi o período também que se iniciou a segunda fase do Cinema Novo, com filmes críticos e visando maior lucratividade. Nesse ano, Glauber Rocha lançou “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e Ruy Guerra com “Os Fuzis”.

A chegada de 1965, com todas essas mudanças, também repercutiram no “TV de Vanguarda”. Ao mesmo tempo que ele continuava a tentativa de se tornar uma referência de classe, consolidada, a crítica considerava ainda que possuía um ritmo arrastado em relação às demais produções, principalmente à telenovela, que ganhava cada vez mais espaço. Junto disso, quando mais o “TV de Vanguarda” precisava de apoio, passaram a ser cobrados cada vez com maior rigidez os direitos autorais sobre os textos e obras adaptadas, o que prejudicou drasticamente sua produção. Mesmo assim, na medida do possível, seja trazendo novos autores e textos inéditos, como conseguindo a cessão de direitos, de forma paga, para adaptações, o

“TV de Vanguarda” continuava firme, sendo inclusive premiado pela crítica. Escreveu a Revista São Paulo na TV, sobre o “TV de Vanguarda”, em comemoração aos treze anos da atração, em 1965:

Muita coisa já foi dita e escrita a respeito deste programa, que parece ser no momento, um último baluarte que defende com unhas e dentes, a chama inabalável do Teatro em TV. (...) Como pode um programa de TV se manter (...) atravessando bons e maus períodos de nossa televisão estritamente comercial? A única resposta possível é coragem. Coragem tem o produtor Benjamin Cattán em apresentar um repertório que se não é totalmente de vanguarda, é o que apresenta qualidades tão excepcionais que, às vezes, fica-se espantado com a ousadia e seu destemor em impor ao grande público textos difíceis. (...) o programa recebe tanta correspondência quanto as novelas; obteve no ano de 1964, todos os prêmios conferidos pela crítica especializada, inclusive como “o melhor programa do ano”. O autor nacional tem sido uma das preocupações do produtor Benjamin Cattán, realizado este ano o Primeiro Concurso de Peças Nacionais (...) (Revista SÃO PAULO NA TV, 05 de julho de 1965)

Sobre o citado “I Concurso de Peças Nacionais”, ele aconteceu ainda em 1964, sob a coordenação de Benjamin Cattán e promoção da TV Tupi de São Paulo, na busca de novos autores. Sagrou-se vencedor Oduvaldo Vianna Filho, o “Vianninha”, com o texto “O Matador”, seguido por “A Ilha no Espaço”, de Osman Lins, e em terceiro, “Estória de Subúrbio” (ainda com “E” na grafia de “História”, hoje unificada), de Plínio Marcos. Não foi por acaso a entrada de adaptações de textos desses autores nos teleteatros da TV Tupi a partir daquele ano – lembrando que a primeira peça, “O Matador”, foi adaptado pelo “TV de Vanguarda” em 19 de setembro de 1965, com Lima Duarte no papel do matador de aluguel Lino Alador, com trilha de Geraldo Vandré.

Na mesma matéria da Revista São Paulo na TV, de 09 de julho de 1965, Benjamin Cattán prometeu para 1965 também novo concurso para achar autores mais jovens e textos totalmente inéditos para televisão, como também ainda as peças internacionais “Rinocerontes” (no ar em 25 de julho, Benjamin Cattán conseguiu com Cacilda Becker, para o “TV de Vanguarda”, que fosse emprestada, para esta adaptação, a trilha original utilizada pela atriz na versão teatral que havia feito recentemente em Paris, com direção de Jean Louis Barrault), de Ionesco, “Édipo Rei”, do grego Sófocles, “Oteló”, do inglês William Shakespeare, “Esperando Godot”, de Samuel Becket, uma adaptação afro-brasileira de “Macbeth” com o nome de “Macabo”, e as nacionais “Orfeu da Conceição”, de Vinicius de Moraes, “Terras do Sem Fim”, de Jorge Amado, e “Pedro Mico”, de Antônio Callado. E para comemorar o aniversário do “TV

de Vanguarda”, a peça “O Canto da Cotovia”, obra de Jean Anouilh, contando a história de Joana D’Arc (em 27 de junho). Foram destaques naquele ano peças como “O Marechal”, de Karel Kopeck (em 24 de janeiro), “Crime nas Ruas”, de Reginald Rose (em 21 de agosto, sendo já adaptada por Durst em 1952 para o “TV de Vanguarda”), “Society em Baby Doll”, peça de Abilio Pereira de Almeida (em 04 de abril), “O Homem Que Vendeu a Alma”, de Stephen Vincent Benet (em 18 de abril), “Farsa de um Cangaceiro”, de Chico de Assis (em 18 de abril), “Um Jogador”, de Fiodór Dostoiévski (que não foi ao ar), “Os Quatro Filhos” (também denominada como “Filomena Marturano”), de Edoardo de Filippo (em 30 de maio), “Grande Hotel”, de Vicky Baun (em 04 de julho), “A Terceira Pessoa do Singular”, de Andrew Rosenthal (em 18 de julho), “Crônica de uma Rainha”, de Maria Ignez Barros de Almeida” (em 03 de outubro), “As Colunas do Tempo”, de Jorge Andrade (em 27 de novembro).

Benjamin Cattan se viu forçado, por ordens internas da TV Tupi, a mudar seu programa de espaço e periodicidade. O programa que, desde 1952, era realizado quinzenalmente, aos domingos, sempre próximo das 21 horas, passou a ser feito agora aos sábados, no mesmo horário, podendo ir ao ar entre espaços quinzenais ou até de três semanas entre uma edição e outro. É possível ver isso com “Vinte Dias de Ana”, de Ary Chem (em 30 de outubro) e “Paiol Velho”, de Abilio Pereira de Almeida (em 13 de novembro). Tirando as peças de 1965, discriminadas com datas acima, as demais não passaram de promessas, que por conta das mudanças impostas pela direção da TV Tupi ao “TV de Vanguarda” ficaram no papel naquele ano. Mais uma vez o programa era criticado por apresentar menos retorno comercial e audiência que o esperado, tendo um ritmo arrastado em relação a outros programas da casa e imperfeições – uma vez que, mesmo com o videoteipe, tinha seu modo de produção feito de maneira corrida, como se o que fosse gravado estivesse o mais próximo do que se ainda fazia ao vivo, sem muitas paradas entre uma cena e outra. É como comenta o diretor de TV Élio Tozzi, sobre o “TV de Vanguarda”: “se arrastava por três, quatro horas, pra contar uma historinha, que hoje você conta em uma hora tranquilo” (TOZZI, PRÓ-TV, 09/09/1998). Os atores trocavam de roupa como no teatro, colocando-as uma sobre as outras, para não desperdiçar tempo, com *closes* na face para que o telespectador não percebesse as mudanças, por exemplo, numa passagem de tempo. Havia preocupação de buscar o melhor acabamento, o que atrasava o processo muitas vezes. Luiz Francfort, câmera e diretor de TV da emissora, relata: “Naquela época fazíamos teatros na Tupi, em que todo mundo participava, dos ensaios. A gente tinha gosto de fazer. Era um simples *cameraman*, mas fazia questão de ver o ângulo que ia pegar e tudo o mais” (PRÓ-TV, 23/05/2005). Para o diretor de TV, Luiz Gallon, foi improvisando que o “TV de Vanguarda”

auxiliou na formação da qualidade das produções. Lembra que antes de terem verba para alugar roupas na Casa Teatral, nos tempos de Durst, o adaptador vinha com malas de sua casa e trazia peças para composição dos objetos de cena e figurinos: “Trazia lençol, cobertor, tudo o que a televisão não tinha, trazia. Os artistas é que forneciam” (PRÓ-TV, 25/11/1998). E nos bastidores, entre uma cena e outra, era comum a troca de experiências, que iam além de assuntos profissionais e cotidianos, gostavam de debater sobre tudo: “E me lembro que as nossas conversas sempre iam pro campo da Sociologia, da Filosofia, da Política, da Economia”, conta o ator Rildo Gonçalves (PRÓ-TV, 1998).

Benjamin Cattan preparou uma surpresa para concluir aquele ano de 1965, que foi tão penoso para o programa. Com quatro meses de ensaio, na noite de Natal, foi ao ar a adaptação da peça grega de Sófocles, “Antígone” – curiosamente no mesmo ano em que outra peça do grego, “Electra”, fez sucesso sob a direção de Antônio Abujamra, no Teatro do Rio, pelo Grupo Decisão (época também de sucessos como “Liberdade, Liberdade”, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes; “Arena Conta Zumbi”, com Guarnieri, Boal e Edu Lobo; e “Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?”, com Cacilda Becker e Walmor Chagas inaugurando o Centro de Estudos Teatrais).

“Antígone”, em sua versão do “TV de Vanguarda”, fez pela primeira vez na televisão, a inversão da dinâmica até então utilizada. Se o “TV de Vanguarda”, ao longo de todos aqueles anos, estava sujeito às influências do teatro, do cinema, do rádio e da literatura, agora ele invertia o papel. Surpreendeu ao público da TV Tupi, que prestigiou com audiência e resposta à adaptação natalina de Sófocles (exibida em 25 de dezembro de 1965, com 64% de audiência), com uma segunda adaptação, agora ao vivo (bancada pela então denominada Secretaria de Educação e Cultura do Município de São Paulo), e nos palcos do Teatro Municipal de São Paulo, no dia 01º de fevereiro de 1966. “Antígone” foi uma promessa que Benjamin Cattan fez com que se cumprisse. Assim noticiou a Revista São Paulo na TV, sobre as apresentações realizadas de “Antígone” no teatro, na edição de março de 1966:

A TV LEVOU SÓFOCLES NO MUNICIPAL – (...) Através de alguma importante companhia teatral, amparada em apoio oficial, talvez? Ou alguma companhia estrangeira dessas só para o “*Society*”? Não. Pelas mãos da TV. É certo que a chamada crítica pura sequer comentou o espetáculo. Outros, mais benevolentes, condescenderam em dizer que era um espetáculo da televisão levado para o palco de nosso teatro maior... (...) E o público? Bem, esse lotou completamente o Municipal em todas as noites em que a peça foi lá representada, como já fizera quando levada, pelo canal 4 (...) dá um balanço nitidamente favorável à missão que se propuseram Benjamin

Cattan e o elenco da TV Tupi: levar ao grande público espécime imortal da dramaturgia grega clássica. (...) E os ídolos populares que já a haviam representado frente às câmeras do 4 (...) com as máscaras e os cenários de Campello e ainda os demais recursos que tanto impressionaram pelo vídeo, só viram confirmados aqueles aplausos (...) que lhe haviam proporcionado a massa telespectadora. (...) valeram como respeitoso prêmio ao público (...) a televisão e o público se entendem. (Revista SÃO PAULO NA TV, nº 706, março de 1966, p. 28-29)

A versão de “Antígone”, tanto televisiva, como depois teatral, teve dez atores e vinte cantores do Coro dos Velhos Tebanos. No “TV de Vanguarda” foram doze horas de gravação, com cinco câmeras, para um espetáculo de 90 minutos. O cenário foi de Campello Netto, já consagrado como um dos principais cenógrafos do meio artístico, principalmente na televisão e no teatro, com passagens pelo Teatro Maria Della Costa e Teatro Bela Vista. No elenco nomes como Aracy Balabanian (Antígone), Rita Cléos (Ismênia), Rildo Gonçalves (Creón), Laura Cardoso (Eurídice), Elísio de Albuquerque (Tirésias), Jovelty Archângelo (Hémon), entre outros. Conforme Aracy Balabanian, em depoimento à Pró-TV, em 03 de junho de 2000: “Nós fizemos um sucesso de 15 dias no Teatro Municipal, acho que foi a primeira vez que um espetáculo de televisão foi para o teatro, quando era exatamente o inverso, né?” Naquele momento, a televisão e o “TV de Vanguarda”, já possuíam respeitabilidade para inverter o processo em que é responsável pelo processo cultural, com toda infraestrutura, produção e transmissão. A ida de “Antígone” ao Teatro Municipal foi também uma forma, patrocinada por um órgão governamental, para dar um caráter de popularização ao teatro, no incentivo à cultura.

Com forte divulgação na imprensa, “Antígone” já estava sendo divulgada pela TV Tupi, quando a TV Excelsior resolveu apresentar a mesma peça, na versão do francês Anouilh, com direção de Tarcísio Meira, em janeiro de 1966. Benjamin Cattan então falou à Revista Intervalo, na edição de 12 a 18 de dezembro de 1965: “É o fato mais antiprofissional que já vi. Até parece perseguição com a Tupi”. Cattan, naquele momento buscava mostrar a todos que o “TV de Vanguarda” era uma produção diferenciada, de alta qualidade, que merecia apoio e poderia ser uma alternativa ao público – o ator Henrique Martins (PRÓ-TV, 13/03/1998) lembra que o “TV de Vanguarda” era “o programa de maior prestígio da emissora (...) todo mundo tinha uma satisfação muito grande em participar (...) era denso, respeitado” –, que queria consumir algo além da própria televisão, aproximando-a do teatro e distanciando-a da telenovela, que àquela altura crescia progressivamente, tendo os investimentos cada vez mais direcionados para o gênero diário. Só em 1965 a TV Tupi já havia produzido “Teresa” (de Mimi Waldestein, adaptada por Walter George Durst), “O Mestiço” (de Cláudio Petraglia, baseada em original

cubano), “O Cara Suja” (adaptação de Durst, do original mexicano de Roberto Valente), “Olhos Que Amei” (de Eurico Silva, baseada no original de Hilda Morales), “A Outra” (de Dario Nicodemi, adaptada por Walter George Durst), “A Cor da Sua Pele” (de Abel Santa Cruz, também adaptada por Durst), “O Preço de Uma Vida” (de Félix Caignet, adaptado por Thalma de Oliveira), “Fatalidade” (de Oduvaldo Vianna, do seu original radiofônico, da década de 1930), “O Pecado de Cada Um” (de Carmen Arteché Vitier, adaptado por Wanda Kosmo), “Um Rosto Perdido” (de Mimi Valdestein, adaptada por Durst) e “Ana Maria, Meu Amor” (de Alves Teixeira) – lembrando que foi um ano muito importante para telenovela, com o sucesso de “O Direito de Nascer”, novela iniciada no final de 1964, com término em 13 de agosto de 1965. Percebe-se também a migração dos profissionais dos teleteatros cada vez mais para as telenovelas. Isso aconteceu em todos os canais, incluindo a TV Excelsior, que continuava a incomodar com suas novelas, com uma produção ainda maior que o canal 4, com destaque para novela “A Deusa Vencida” (de Ivani Ribeiro, dirigida por Walter Avancini) com Glória Menezes, Edson França, Tarcísio Meira e a estreia da atriz Regina Duarte, até então estrela de comerciais, como o da pasta dental “Kolynos”.

O sucesso de certas produções de teleteatro, como o “TV de Vanguarda”, deixava ainda mais nítido algo que preocupava a própria emissora e os produtores como um todo: a inconstância comercial e de audiência. Ao mesmo tempo o departamento comercial, não apenas da TV Tupi, representado pelo diretor Fernando Severino, percebia que a telenovela era um produto mais rentável, com patrocínios por toda a produção e um índice de assistência de certa forma homogêneo (uma média diária, quase fixa), podendo assegurar um bom índice de audiência por um período mais constante que o de um teleteatro, produzindo variáveis de uma semana para outra. Nos custos de produção, a redução de cenários (fixos por mais de um mês) e a ocupação constante dos estúdios. A lucratividade em todo processo da telenovela mostrava que valia a pena garanti-lo, aumentando gradativamente a possibilidade de descarte dos teleteatros. Do seu lado, o aumento das produções estrangeiras exibidas na TV, os ditos “enlatados”. Cassiano Gabus Mendes, em depoimento ao IDART, em 08 de novembro de 1976, relatou sua opinião sobre a principal causa para o fim do “TV de Vanguarda” e dos teleteatros como um todo:

Eu acho que o filme americano é muito mais prático para televisão. Primeiro, mais barato; segundo, não dá trabalho; terceiro, não tem chateação nenhuma com vínculo empregatício, encargos sociais e tal. Então, evidentemente, que os donos das estações preferem muito mais botar um

filme do que fazer um teleteatro. (...) Então eu acho que o que matou o teleteatro, por ser mais barato, foi o filme americano, a série filmada para a televisão. (MENDES, IDART, 1976)

Nos Diários Associados a ordem era de economizar, diante da crise e da concorrência, vendendo a empresa TV Cultura, detentora da outorga do canal 2, para o Governo do Estado de São Paulo (que saiu do ar em 1968 para retornar, como emissora educativa da recém-criada Fundação Padre Anchieta, em 1969 – lembrando que foi em 1965 que o Governo Federal fez a reserva de 100 canais de TV para fins educativos). Programas de forte apelo popular também ganhariam mais espaço em todo meio televisivo, como a chegada do I Festival de MPB, consagrando Elis Regina com a música “Arrastão”, ainda na TV Excelsior (e posteriormente na TV Record – sendo que neste canal logo a cantora iniciou seu programa “O Fino da Bossa”, ao lado de Jair Rodrigues, em 19 de maio), “Jovem Guarda”, com Roberto Carlos, no canal 7 (em 22 de agosto – grande representante do “iê-iê-iê”, mesmo período em que no mundo jovens como os *Beatles* e *Rolling Stones* se consagravam), e o “Programa Silvio Santos” (já apresentado pela TV Paulista, passa a ser veiculado pela Rede Globo, a partir de 02 de maio) – o objetivo era atingir cada vez mais pessoas, pensando na ideia também na integração nacional, já perseguida pelos Governo Militar (o que tem total relação com a criação da Embratel – Empresa Brasileira de Telecomunicações – naquele 1965, com as primeiras transmissões via satélite). Os teatros agora eram utilizados cada vez mais para os programas com grandes plateias, tendo as emissoras seus próprios espaços teatrais, como o Teatro Record (um na Rua da Consolação, utilizando também o antigo Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, atual Teatro Renault), o Teatro Cultura Artística (sede da TV Excelsior, na Rua Nestor Pestana) e o Teatro Tupi (na Rua da Consolação, 2403), promovendo programas como o musical “BO 65” (leia-se “bossessentaecinco”, com destaque para Bossa Nova), produzido por Walter Silva – a TV Tupi também chegou a ter o Teatro Tupi Brigadeiro (na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, antigo Cine Monark e futuros Teatro Jardel Filho / Teatro Brigadeiro). O que se viu, naquele momento, é que teleteatros já não eram mais prioridades. O perfil da televisão tinha se modificado.

3.5.1 A decadência do teleteatro na TV Tupi

A decadência do teleteatro da TV Tupi já era algo nítido. Em 1964, o “Grande Teatro Tupi” de São Paulo interrompeu suas atividades, voltando posteriormente de forma esporádica, mas sem a regularidade que tinha até então. Prometia-se o fim da atração em 1965, ao se findar

o ano anterior. Foi assim que, em 21 de dezembro de 1964 foi ao ar o último teleteatro da fase iniciada em 1951 pelo programa. Com a peça “Elizabeth da Inglaterra”, de Maxwell Anderson, Wanda Kosmo dirigiu sua última adaptação para o programa, com Percy Aires, Patricia Mayo, Vininha de Moraes e direção de TV de Luiz Gallon. Nessa encenação, a própria Wanda Kosmo interpretou a Rainha Elizabeth. Dos principais teleteatros da TV Tupi, após o término do “Stadium 4” (ex-“Contador de Histórias”), essa foi a segunda grande baixa no espaço ocupado pelo gênero na TV Tupi de São Paulo.

Enquanto isso, além do “TV de Vanguarda”, tínhamos o “TV de Comédia” que continuava a revezar com ele a cada semana, tendo edições de cada um dos programas a cada quinze dias, portanto, duas edições do “TV de Vanguarda” e duas do “TV de Comédia” por mês. O “TV de Comédia”, apresentava mais ineditismo que os demais teleteatros e mais textos nacionais. Inicialmente, em 1957, trazia peças cômicas, de autores estrangeiros, mas a partir de 1959, o diretor Geraldo Vietri intensificou a produção de textos nacionais, adaptando obras de autores como Viriato Correia, Paulo Magalhães e Dias Gomes. Em 1960, Vietri se destacou ao produzir e dirigir textos seus. O primeiro foi “Quadros da Vida”, no ar em 10 de janeiro daquele ano. Cada vez mais revezavam-se adaptações de autores brasileiros e textos originais do próprio Vietri – o que serviu de esteio para torna-lo um dos primeiros autores de telenovelas diárias, consagrando-se como títulos como “Os Rebeldes” (1967), “Antônio Maria” (1968), “Nino, o Italianinho” (1969), “A Fábrica” (1971), “Vitória Bonelli” (1972) e “Meu Rico Português” (1975), sucessos da Rede Tupi.

Só que, com Vietri cada vez mais forte como autor de telenovelas, o caminho do “TV de Comédia” também era o mesmo que do “TV de Vanguarda”, sendo que acabaram no mesmo ano, ambos em 1967. O “TV de Comédia” foi ao ar, pela última vez, em 11 de março de 1967, com a peça “Os Introcáveis”, original escrito e dirigido por Vietri, ambientado em Chicago, na década de 1930, numa sátira ao seriado estadunidense “Os Intocáveis” (*Desilu Productions*, 1959), com a presença de atores como Elias Gleizer, João Monteiro, Ana Rosa, Giancarlo, Marcos Plonka, Patricia Mayo, Norah Fontes, Xisto Guzzi. Terminou quase um mês após o “TV de Vanguarda”.

A saída de Cassiano Gabus Mendes da TV Tupi também contribuiu para o fim do teleteatro na emissora, sendo ele grande incentivador do gênero. Na sua ausência, o “Grande Teatro Tupi” apresentou quatro peças, já após o fim do “TV de Comédia” e do “TV de Vanguarda” (apresentadas em 11 e 25 de novembro de 1967, com direção de Benjamin Cattán, e outras duas peças, em 06 a 13 de janeiro de 1968). Com o retorno de Cassiano Gabus Mendes,

em maio de 1968, ele criou o “Teatro Allegro” (que apresentou apenas quatro peças, de 30 de junho a 20 de outubro, dirigidas por Cattán e Wanda Kosmo). Em 1973, a última tentativa da TV Tupi no gênero: “Estúdio A”, cinco peças, de março a setembro daquele ano, sendo a penúltima, curiosamente “Desculpe, Foi Engano”, com Cleyde Yáconis, em 01º de setembro, adaptação de “A Vida Por Um Fio” – o primeiro teleteatro da emissora e da TV brasileira, em 1950).

3.5.2 O Caso Time-Life e a crise interna nas Emissoras Associadas

Se não bastassem todas as fragilidades que a TV Tupi de São Paulo passava naquele período turbulento, de meados dos anos 1960, outras novidades estavam por vir, o que afetaria todo seu modo de produção, atingindo fatalmente o teleteatro na emissora até 1967. Tinham de se preocupar não apenas com as concorrentes já existentes, principalmente Excelsior e Record, mas agora com uma nova emissora: a carioca TV Globo, canal 4 do Rio de Janeiro, que já demonstrava interesse em aportar em São Paulo, com tratativas com emissoras paulistas – a primeira com a TV Bandeirantes, ainda em implantação (só foi inaugurada em 1967), não chegando a um acordo de Roberto Marinho (dono do jornal “O Globo” e da Rádio Globo) e posteriormente com a família de Victor Costa, falecido em 1959, detentores da Organização Victor Costa (entende-se TV Paulista, Rádio Nacional e Rádio Excelsior).

A inauguração da TV Globo, no Rio, em 26 de abril de 1965, veio a incomodar os principais grupos de comunicação. Isso porque um acordo técnico-operacional com o conglomerado norte-americano Time-Life poderia alavancar seu crescimento, por meio de capital estrangeiro investido, o que ia contra a legislação vigente, se tornando um fator de discórdia dentro da área e de esteio para o crescimento da nova emissora. Formou-se então, no Congresso Nacional, uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para abordar a questão, denominada como “Caso Time-Life”. “As Associadas, que haviam oferecido total apoio ao golpe militar de 1964, esperavam uma contrapartida dos novos detentores do poder, e Chatô sentiu-se vítima de uma conspiração” (SIMÕES, 2004, p. 26). O estopim foi a compra do canal 5 de São Paulo, antiga TV Paulista, por Roberto Marinho, em 1966. João Calmon, não só um dos diretores dos Diários Associados, como também deputado federal, pediu apoio da opinião pública contra a TV Globo:

Em face dessa grave ameaça, não hesitarei um momento. Desta tribuna e através do rádio e da televisão, vou empenhar-me numa luta sem tréguas contra os maus brasileiros, que estão querendo alienar canais que

pertencem ao governo e ao povo e que não podem estar a serviço de capitais alienígenas. (CALMON in REVISTA O CRUZEIRO, 05/03/1966)

A CPI chegou ao fim ainda no final do ano, uma vez que a TV Globo já havia rompido a sociedade como o Grupo Time-Life, antes interessado em expandir seus negócios em toda América Latina. Utilizando-se de estratégias comerciais e de programação, aquele impulso inicial da Time-Life não se fazia mais necessário. Ele, que para concorrência poderia ser importante. Vale ressaltar que, conforme Moraes (1994, p. 668-669), a manifestação de João Calmon acabou por agravar a crise interna dos Diários Associados, que buscaram recursos externos para salvar seu patrimônio. Recursos negociados com duas redes de televisão norte-americanas, pelo diretor Edmundo Monteiro, sendo uma delas, a ABC (*American Broadcasting Corporation*), em acordo semelhante ao feito com Roberto Marinho. Via-se aí, após a demonstração pública e não conclusão de um acordo com os Associados, uma ruptura interna entre blocos do conglomerado representados um por Edmundo Monteiro e outro por João Calmon.

Na visão dos Diários Associados, o posicionamento de João Calmon, em relação ao Caso Time-Life, acabou também prejudicando o conglomerado de Chateaubriand como um todo. A Censura passou a perseguir seus órgãos de imprensa, tanto os impressos como os de radiodifusão. Até 1968, nos discursos de Chatô, escritos com dificuldade, ele passava a dirigir-se aos principais grupos de comunicação e ao próprio Governo Militar, como opositores seus e protetores da TV Globo, assim colocando “no mesmo saco o governo militar, Samuel Wainer, Adolpho Bloch, Henry Luce e Roberto Marinho, Chateaubriand dava números para que, além deles, um novo e poderoso satã se associara ao grupo para destruí-lo – a Esso” (MORAIS, 1994, p.673). A Esso, que já havia retirado da TV Tupi paulistana, o telejornal “Repórter Esso”, que foi posteriormente para TV Record e depois para TV Paulista (KLÖCHNER, 2011, p.76), tinha cortado total ligação e contrato com os Diários Associados, incluindo todos os programas patrocinados pela Esso na TV Tupi. Assim como a Esso, várias empresas passaram a desligar-se dos Diários Associados e migrarem para outros canais, incluindo a TV Globo, canal 5 de São Paulo. Só após um bom tempo, passada a polêmica, que muitos dos patrocinadores retornaram à TV Tupi e aos veículos Associados. Tal “perseguição”, na visão de Chatô, já vinha desde 1964, nas primeiras investidas da Time-Life no Brasil, no período anterior à chegada dos militares ao poder, quando “‘O Cruzeiro’ tinha uma surpreendente circulação paga. (...) Antes de estalar o 31 de março, 70% da publicidade norte-americana, de firmas daqui, fora arrebatada

pelos jornais ilustrados do grupo Time-Life” (CHATEAUBRIAND *apud* MORAIS, 1994, p. 673). Um contrato com a Esso foi desfeito, depois de quinze anos, o que também foi feito por outros patrocinadores. Com isso, os programas da TV Tupi, principalmente os que demandavam mais investimentos, por conta da estrutura que consumiam, como o caso do “TV de Vanguarda”, também foram prejudicados. Os programas, a emissora e todos os Diários Associados.

E, como se tudo isso não fosse suficiente, a TV Tupi de São Paulo, que até então reinava soberana como campeoníssima de audiência (o que, traduzido em miúdos, significava dinheiro em caixa), fora desbancada pela TV Record (...) que em alguns momentos da programação alcançava o dobro de telespectadores da Tupi. Além do mais, a obsessão de Chateaubriand de querer “federalizar” os Associados, dividindo-os em capitânicas autônomas (que, nas horas de aperto, socorriam umas às outras), caminhava na direção oposta do que (...) seria a tendência mundial da televisão. Com o surgimento, em 1959, do videoteipe (...) o destino natural da televisão era a formação de *networks*, as redes com programação centralizada e transmitida por fitas – exatamente o contrário do que o jornalista fazia com os canais que ia inaugurando aos borbotões, cada um deles com uma direção, uma política, uma programação própria. (MORAIS, 1994, p. 616)

Essa visão regia também as chamadas Emissoras Associadas, nome que a rede de emissoras de televisão dos Diários Associados (futura “Rede Tupi de Televisão”), capitaneadas pelos eixos das TVs Tupi de São Paulo e TV Tupi do Rio de Janeiro (o que já ia na contramão das redes internacionais, que possuíam uma só emissora “cabeça-de-rede”, como a TV Globo, canal 4 do Rio de Janeiro, passou a ser da Rede Globo). O modelo de negócio entre emissoras próprias e centrais produtoras fazia-se de forma ineficaz. O “TV de Vanguarda”, mesmo na resistência de seus últimos anos, passou a ser prejudicado pela falta de repasse de emissoras de regiões equidistantes da TV Tupi de São Paulo, como as do Nordeste, cuja não aceitação local do programa baixava o faturamento que deveria ser rateado com as emissoras coordenadoras (e produtoras) da rede. Portanto, isso configurou um boicote das Emissoras Associadas às TVs produtoras (principalmente à TV Tupi de São Paulo, que mandava os videoteipes do “TV de Vanguarda a elas), pelo baixo retorno comercial e de audiência. Por sua vez, a falta de organização, controle e de comunicação entre elas, faziam com que as justificativas pelo não-pagamento fossem rasas, omitindo outros problemas de emissora local, colocando a culpa nos programas mais onerosos e de aceitação menor, como o “TV de Vanguarda”. Isso pesou na decisão das Emissoras Associadas e, principalmente, na direção-geral da TV Tupi, em acabar com todos os principais teleteatros em 1967. Período que se viu, depois de conflituosa situação

entre Cassiano Gabus Mendes e a direção dos Associados em São Paulo, a saída do diretor artístico, em dezembro de 1967 (não concordando com as medidas tomadas pela cúpula Associada, com má administração de verba, rateio e falta de gestão do conglomerado, falta de equiparação salarial e de pagamentos, além de posicionamentos políticos que obrigavam os profissionais a colaborarem com iniciativas partidárias por meio de seus veículos de comunicação, incluindo a TV Tupi), e a chegada de Jota Silvestre ao comando – apenas em maio de 1968, após a morte de Assis Chateaubriand (em 04 de abril), Gabus Mendes retornou à direção artística, considerado como esperança para o retorno da ordem à TV Tupi, ainda mais prejudicada pela crise Associada.

3.5.3 A multiplicação dos televisores

O movimento para uma grande popularização da programação televisiva, na segunda metade da década de 1960, foi um fato de muita relevância para modificação do perfil do telespectador. Quanto menos televisores, mais elitista a programação era, o que acabou por se modificar com o passar do tempo, incentivando o hábito de consumo de eletrônicos, no caso, receptores de TV.

Percebe-se que o aumento dos televisores vendidos no Brasil, a partir do fim dos anos 1950, foi um fator que contribuiu para popularização da televisão. A programação televisiva então passou a declinar de programas, cujo acesso das massas e sua compreensão fossem de difícil maneira.

Programas ditos populares como “A Praça da Alegria” (TV Paulista, 1956), “Almoço com as Estrelas” (TV Tupi, 1956), “Programa Silvio Santos” (TV Paulista, 1960), “Dercy *Beaucoup*” (TV Excelsior, 1963) e “Hebe” (TV Record, 1966) começaram a ter mais audiências, como também as novelas, como “A Moça Que Veio de Longe” (TV Excelsior, 1964) e “O Direito de Nascer” (TV Tupi, 1964).

Abaixo é possível visualizar o quadro de crescimento do número de televisores no Brasil, que contempla do período inicial da televisão no Brasil, passando por toda fase de existência do “TV de Vanguarda” (1952 a 1967 – sendo que as pesquisas que englobam este último ano foram apresentadas apenas um ano depois, 1968):

Ano	Número de televisores no Brasil
1950	200 aparelhos
1952	11.000 aparelhos

1954	34.000 aparelhos
1956	141.000 aparelhos
1958	344.000 aparelhos
1960	598.000 aparelhos
1962	1.056.000 aparelhos
1964	1.663.000 aparelhos
1966	2.334.000 aparelhos
1968	3.276.000 aparelhos

Quadro 8 – Números de televisores no Brasil (1950-1968)

Fonte: Elaborado por MATTOS (2010, p. 91), a partir de dados da Pesquisa Censo do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e da Abinee (Associação Nacional dos Fabricantes de Produtos Eletrônicos)

3.6 Ato final: “TV de Vanguarda” e a questão da sobrevivência (1966 a 1967)

Elitista ou popular? A televisão dava sinais definitivos de que havia mudado totalmente de perfil. O “TV de Vanguarda”, nesse contexto viu-se agonizando cada dia mais, numa luta pela sobrevivência. A crítica ainda o aplaudia, mas o formato estava desgastado. Os holofotes agora seguiam para um outro caminho, cada vez mais popular. O perfil e os índices de audiência se modificaram e a concorrência era cada vez maior.

Em 1966, o foco estava na interação presente nos programas de auditório e musicais, abarrotados de espectadores. Na TV Excelsior, a canção “Porta Estandarte”, de Geraldo Vandré e Fernando Lona ganham o II Festival Nacional de MPB, em junho. Já no II Festival de Música Popular Brasileira, na TV Record, “A Banda”, de Chico Buarque, empatou com “Disparada”, de Theo de Barros e Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues, em 10 de outubro. Por fim, “Saveiros”, de Dori Caymmi e Nelson Motta venceram o I Festival Internacional da Canção no Rio de Janeiro, em 24 de outubro. Nos programas de auditório, Roberto Carlos alcançou a liderança de audiência com “Jovem Guarda”, ao lado de Erasmo Carlos e Wanderléa, na TV Record – emissora que naquele ano, em 10 de abril, estreou o programa “Hebe”, aos domingos, com Hebe Camargo (no mesmo período em que competia o “Programa Silvio Santos”, com quatro horas de duração, na TV Paulista, no mesmo ano em que a Rede Globo finalizou a compra do canal 5 paulistano).

Se o calor humano era algo que aproximava os telespectadores, outro os afugentou naquele ano. A área televisiva paulista já havia conhecido as proporções de um incêndio, com o primeiro acontecido na TV Record, em 1960. Depois, em 1965, foi a vez da TV Cultura pegar

fogo, em suas instalações no 15º andar, da Rua Sete de Abril (incentivando a partir daí a venda do canal ao Governo do Estado). Só que em 1966 foi uma sucessão de incêndios: primeiro, no Teatro Cultura Artística, sede da TV Excelsior, e depois na TV Record, no estúdio em forma de arena, em sua sede no bairro do Aeroporto, em 29 de julho, improvisando sua programação no Teatro Record Consolação – enquanto ocupava também sua grade com a exibição de séries estrangeiras, como *National Kid*, a partir daquele ano. Ainda assim foram considerados incêndios por fatalidades, por curtos-circuitos, sem ressalvas, como as feitas três anos depois, que por conta do curto espaço de tempo (dias, em uma mesma semana de julho de 1969), a imprensa e os profissionais passaram a considerar os incêndios como atentados, até hoje sem apuração e causa definida. Esses incêndios prejudicaram consideravelmente as emissoras, na ocasião, líderes de audiência. A TV Tupi de São Paulo estava ileso do fogo, porém, não com menos problemas, decorrentes da má administração da cúpula Associada. No campo da teledramaturgia, “Redenção” (de Raimundo Lopes) na TV Excelsior foi a novela de maior sucesso, com o Dr. Fernando Silveira (Francisco Cuoco) e a fofqueira Dona Marocas (Maria Aparecida Baxter), que conquistaram popularidade, assim como “Somos Todos Irmãos” (de Benedito Ruy Barbosa, adaptada do romance “A Vingança do Judeu”, de J. W. Rochester). Cassiano Gabus Mendes escreveu naquele ano sua primeira novela (que se apresentava como séries semanais, com a história de cada protagonista por semana, revezando-se): “O Amor Tem Cara de Mulher”, adaptação da trama *El Amor Tiene Cara de Mujer* (1964), da argentina Nené Cascallar – como protagonistas, Eva Wilma, Vida Alves, Cleyde Yáconis e Aracy Balabanian, estrelas que antes destacavam-se nos teleteatros da emissora, em especial, no “TV de Vanguarda” (Eva Wilma, em particular, já não fazia mais o seriado “Alô Doçura”, extinto em 1964). A novela teve transmissão nacional para as principais Emissoras Associadas, da TV TV Piratini, de Porto Alegre (RS), até a TV Rádio Clube, do Recife (PE).

onde quer que você o encontre.

O AMOR TEM CARA DE MULHER

Uma produção
TV TUPI
CANAL 4

EPISÓDIOS SEMANAIS COMPLETOS!
Cada semana uma hora diferente nos horários de programação para não perder nada!

TV	CANAL	CIDADE	EPISÓDIOS	HORÁRIO
TV TUPI	CANAL 4	S. PAULO	2/3	19:05
TV TUPI	CANAL 6	GUANABARA	2/3	18:55
TV ITACOLOMI	CANAL 4	B. HORIZONTE	3/3	21:30
TV PIRATINI	CANAL 5	P. ALÉGRE	3/4	21:15
TV RÁDIO CLUB	CANAL 6	RECIFE	6/4	20:40
TV PARANÁ	CANAL 6	CURITIBA	3/3	18:35

Figura 16 – Propaganda da novela “O Amor Tem Cara de Mulher”, com Eva Wilma (1966)

No campo político, o Brasil continuava sendo presidido pelo Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, que apresentou em 1966 maior rigidez em relação ao Serviço de Censura e Diversões Públicas. Foram decretadas novas normas pelo Departamento Federal de Segurança Pública, instituindo censura prévia a filmes, vídeos e programas – também restringindo, em quantidade, o número de programas estrangeiros exibidos na TV brasileira, o que, ainda assim, tais programas chegaram a ocupar 50% da programação das emissoras nos primeiros seis anos da Ditadura Militar, pois “os enlatados estrangeiros eram mais baratos e não causavam transtornos com a censura vigente” (MATTOS, 2010, p.97). No dia 27 de julho, uma portaria da Censura Federal enumerou exemplos de assuntos e situações que estavam proibidas de realização e transmissão. Ao mesmo tempo, incentivou por meio do Decreto 59.366, de 14 de outubro, um fundo de financiamento voltado à televisão educativa. Conforme José Marques de Melo (*apud* MENDES JÚNIOR, 2004), “o período demonstrava-se contraditório e paradoxal. No mundo, vivíamos a euforia dos avanços científicos e a quebra de tabus promovida pelas vanguardas culturais” (p. 12). Esse paradoxo, citado por Marques de Melo, também estava presente nas outras artes. No teatro, “Dois Perdidos numa Noite Suja”, de Plínio Marcos e direção de Benjamin Cattán foi o grande destaque – peça engendrada também nos bastidores da TV Tupi, onde ambos trabalhavam (Plínio, em seu outro turno ainda ajudava na administração do Teatro de Arena). Já no cinema tínhamos as comédias “Todas as

Mulheres do Mundo” (de Domingos de Oliveira), que consagrou a atriz Leila Diniz, e “Na Onda do Iê-iê-iê” (de Aurélio Teixeira), com o humorista Renato Aragão estreando em cinemas, sendo o primeiro dos muitos filmes que o trapalhão Didi esteve (até os anos 2000, grandes bilheterias nacionais pertenceram aos filmes de “Os Trapalhões”) – duas tramas leves e que não agrediam de nenhuma forma a Censura Federal. Foi também em 1966 que saiu o Decreto-Lei nº 43, que criou o INC – Instituto Nacional de Cinema.

Conforme Silva (1980, p. 57), em relação aos teleteatros, em especial ao “TV de Vanguarda”, a Censura Federal “prendia por meses um espetáculo, antes de liberar, obrigando produtor e atores a improvisarem às vésperas de sua transmissão qualquer outra telepeça”. Mesmo sendo benevolente com o “TV de Vanguarda” (em relação a outras atrações, proibidas de antemão pela Ditadura), com poucas ressalvas aos roteiros apresentados, o seu modo de produção era altamente atrapalhado pela burocratização do sistema.

A primeira grande mudança, naquele ano, foi a troca de horário do “TV de Vanguarda”. Não bastando sair do domingo, como era de costume, perdeu também a faixa de horário aos sábados para produções estrangeiras. A atração passou a ser exibida a partir das 22h30. A impressão é que, para não o tirar do ar, o programa empurrado para uma parte da grade de programação que não atrapalhasse o restante. Naquele ano, os espetáculos de maior repercussão foram “Desejo Sob os Olmos” (de Eugene O’Neil, em 22 de janeiro), “Noites Brancas” (de Fiodór Dostoiévski, em 12 de fevereiro), “À Margem da Vida” (de Tennessee Williams, em 30 de abril), “Os Anjos do Brooklin” (de Dorothy Blay, em 28 de maio) e “A Ilha no Espaço” (de Osman Lins, em 06 de agosto), “O Julgamento de João Ninguém” (V. Sarr, em 20 de agosto), “Arrecife” (de Walter Negrão, em 17 de setembro), “Sim e Não” (de Gianfrancesco Guarnieri, em 01º de outubro), “Os Fuzis da Senhora Carrar” (de Bertolt Brecht, em 12 de novembro – já apresentada em 1964 pelo “TV de Vanguarda”), “A Alma Boa de Setsuan” (de Bertolt Brecht, em 03 de dezembro) e “Prece de um Homem Comum” (coletânea apresentada em 24 de dezembro).

Há curiosidades sobre as peças apresentadas. Para comemorar os 14 anos do “TV de Vanguarda” foi feita nova adaptação de “O Julgamento de João Ninguém”, peça que iniciou o programa, em 1952, tendo do elenco daquela primeira adaptação apenas David Neto e Lima Duarte. Já a peça “A Ilha no Espaço”, de Osman Lins, um dos ganhadores do I Concurso de Peças Nacionais, de 1964, foi ao ar em 06 de agosto de 1966 – só não foi antes, já neste ano porque ocorreu o adiamento por conta da exibição de videoteipes com jogos da Copa do Mundo de Futebol (que apesar da esperança na Seleção Brasileira, o tricampeonato não veio, como nas

anteriores 1958 e 1962, só em 1970). Curiosamente essa peça depois perseguiu Cassiano Gabus Mendes, além da TV Tupi. Junto com Antonio Abujamra tentou adaptá-la para o “Teatro 2”, na TV Cultura, no início dos anos 1970. Por falta de verba da TV educativa, para montá-la, o projeto foi adiado. Quando Cassiano Gabus Mendes estreou como um dos diretores de “Casos Especiais” da Rede Globo, em 30 de julho de 1975, foi “A Ilha no Espaço” a peça escolhida. Na época, sobre o programa e a participação de Gabus Mendes, a crítica Helena Silveira, escreveu na Folha de São Paulo daquele dia: “Pode-se dizer que essa história curta é filha do ‘TV de Vanguarda’, que o próprio Cassiano metabolizou”.

Ainda sobre as peças, no caso de “A Alma Boa de Setsuan” aconteceu uma dinâmica interessante entre teatro e televisão. A atriz Maria Della Costa, depois de ser eleita a Melhor Atriz pela peça “Depois da Queda”, de Arthur Miller, foi convidada com sua companhia para encenar junto com o elenco da TV Tupi, “A Alma Boa de Setsuan”, de Brecht, tendo a participação especial do ator Oswaldo Louzada, vindo do Rio de Janeiro. No papel da prostituta Chen Te, a atriz e todo elenco gravaram a peça diretamente do Teatro Maria Della Costa¹⁶, utilizando-se um link com o *switcher* presente nos estúdios da TV Tupi, no Sumaré (não havia videoteipe portátil nessa época).

Para o final do ano, em 24 de dezembro, Benjamin Cattán preparou a peça “Prece de um Homem Comum”, uma coletânea de textos dos mais diversos autores, brasileiros e estrangeiros, com apoio de Plínio Marcos na seleção das obras. Foram adaptados textos de Agostini Netto, Bertolt Brecht, Carl Sandburg, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, John Osborne, Jorge de Lima, Lagston Hughes, Manuel Bandeira, Millôr Fernandes, Nicolai Vapzarov, Pablo Neruda, Plínio Marcos, Rainer Rilke, Sérgio Porto, Thomas Elliot, Vinícius de Moraes, William Shakespeare e outros autores, além de trechos da Bíblia, por ser na noite da véspera de Natal (SILVA, 1980, p. 57). É como se, numa única noite, desfila-se na tela da TV Tupi uma amostra de tudo que o “TV de Vanguarda” produziu em toda sua existência. No elenco, nomes que também fizeram parte de toda essa trajetória, dos mais antigos da emissora até os mais novos: Ademir Rocha, Ana Rosa, Annamaria Dias, Aracy Balabanian, Cacilda Becker, Clara Lee, Elísio de Albuquerque, Hélio Souto, Ivete Bonfá, José Parisi, Lima Duarte, Lisa Negri, Maria Célia Camargo, Maria Luiza Castelli, Marisa Sanches, Nello Pinheiro, Nilza Maria, Paulo Afonso, Percival Galatti, Renato Nanni, Rildo Gonçalves, Rui Resende, Serafim Gonzales, Sérgio Cardoso, Telcy Perez, Teresa Campos, Tony Ramos, Vida Alves, Wilson

¹⁶ Entre o caprichado cenário e figurino, Maria Della Costa utilizou nesta peça uma máscara dada a ela pela viúva de Bertolt Brecht, quando a atriz visitou Berlim.

Fragoso e muitos outros. Não era uma despedida, mesmo que os indícios existiam de que o programa se aproximava do fim. Isso porque Benjamin Cattan continuou a produzir, com sua equipe, novas peças para o ano seguinte.

Em 1967 foram produzidas as peças “A Vida de Van Gogh” (original de Irving Stone, adaptado por Teixeira Filho, em 14 de janeiro), contando a trajetória do pintor, protagonizado por Rildo Gonçalves (tendo um cuidado especial ao reproduzirem, como objeto de cena, trinta quadros de Van Gogh e um de Gaugin); “Terra de Cegos” (peça de Lauro César Muniz, produzida especial para o “TV de Vanguarda”, em 28 de janeiro), mostrando o cotidiano de uma pequena cidade do interior; e “Fim de Jornada” (peça inglesa de Robert Cedrik Sherriff, em 18 de fevereiro), com a narração do drama dos soldados da I Guerra Mundial, na busca pela paz – Wilson Fragoso, Serafim Gonzales, Tony Ramos, Renato Nanni, Rui Resende, João Monteiro, Nello Pinheiro e Geraldo Ramos não imaginavam que seriam o último elenco, da última peça do “TV de Vanguarda”. Isso porque, enquanto Benjamin Cattan se preparava para uma nova adaptação de “A Alma Boa de Setsuan”, em pré-produção, recebeu memorando da direção dos Diários Associados cancelando o programa. Com tom lacônico, o memorando informava que estavam suspensos os principais teleteatros da TV Tupi, naquele mesmo dia 18 de fevereiro de 1967. Benjamin Cattan (IDART, 1977) alegou que um boicote interno e a falta de repasse entre as Emissoras Associadas foi o estopim para o fim dos teleteatros, principalmente do “TV de Vanguarda”. Tirando as TVs Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro, as demais Emissoras Associadas colocavam em suas grades programas de redes concorrentes – nessa época pertencer a uma rede não existia a obrigação de manter apenas programas que fossem dessa, além dos regionais, podendo buscar alternativas em terceiros. Por conta disso, criou-se um modelo de negócio em que os canais de São Paulo e Rio de Janeiro fornecessem a elas todos os tipos de formato, ficando a Tupi paulista responsável por teledramaturgia e telejornalismo, enquanto a Tupi carioca com a linha de shows, musicais e humorismo (esquema que logo seria conhecido como “Telecentro Tupi”). Porém, mesmo com o início de uma obrigação das afiliadas com as centrais São Paulo-Rio, o repasse necessário de verba, para as duas produtoras de conteúdo não acontecia:

Logicamente, cada programa tinha um certo custo. (...) Vamos dizer que um programa custasse 10 milhões: dividia-se esse preço em dezesseis fatias não iguais porque tinham televisões mais pobres, e outras mais ricas. Era em relação ao seu próprio faturamento (...) E o meu “TV de Vanguarda” começou a ser também distribuído pelo Brasil todo, através das Associadas. Depois de algum tempo, algumas estações Associadas, principalmente do Nordeste, não conseguiam mais vender o programa (...) E não conseguindo

vender o programa, passaram a se recusar a pagar as suas parcelas. Isso criou o impasse (...) havia um acordo para que isso não acontecesse, isto é, que todos pagassem. No momento em que houve recusa, (...) o programa foi suspenso, sem se atentar para o fato de que ele se pagaria só em São Paulo, como sempre acontecera, sem dar prejuízo. Isso aconteceu com todos programas de teleteatro que acabaram sendo suspensos porque prejudicavam uma nova política econômica que estava sendo implantado nas Associadas. (CATTAN, IDART, 1977)

Foi com esse argumento que chegou ao fim todo um período, em que os teleteatros eram protagonistas de uma televisão aberta que era usada como instrumento para ampliação da cultura e do conhecimento. Assim como em São Paulo, em todo Brasil, os teleteatros produzidos pelas Associadas foram sufocados pela nova política empresarial. O faturamento, o seu lado comercial, ficou cada vez mais latente. As novelas ganharam espaço permanente, competindo apenas com séries americanas e pequenos seriados brasileiros, cujas estruturas não eram tão onerosas como as de teleteatros como o “TV de Vanguarda”. Todas as dificuldades já enfrentadas, obstáculos para a continuação, foram ainda mais evidenciadas como argumentos para finalizar o teleteatro. A responsabilidade agora, de ensinar e trazer conhecimento sobre a cultura universal caberia, dali para frente, às emissoras educativas, onde ainda o termo “Teatro” continuou a ser usado (como no caso “Teatro 2”, da TV Cultura). Nas TVs comerciais, apenas num modelo de negócio planejado, distante do que se fazia nas Emissoras Associadas, ainda uma sobrevivência do teleteatro se deu com os chamados “Casos Especiais” (como na Rede Globo, nos anos 1970), edições unitárias de histórias com começo, meio e fim. As demais tentativas, principalmente na TV Tupi, tiveram uma vida efêmera.

O ano de 1967 pareceu também ser a proximidade de um novo período, nas artes, nas comunicações, na política. O que seria do “TV de Vanguarda” se tivesse continuado em um período de tantas mudanças? Foi o grande ano dos festivais. Na Record, no III Festival de MPB, “Ponteio” de Edu Lobo ganhou, sendo classificadas também “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, “Roda Viva”, de Chico Buarque, e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso – naquele ano o Tropicalismo se tornou uma realidade. No II Festival Internacional da Canção, da Rede Globo, ganhou “Margarida”, de Gutemberg Guarabyra, seguidas de “Travessia”, de Milton Nascimento e “Carolina”, de Chico Buarque – um ano depois, o FIC ficou conhecido pela disputa entre a vencedora “Sabiá”, de Tom Jobim, e a polêmica “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores”, de Geraldo Vandré, que acabou se tornando um hino de todo período difícil, de repressão. Foi tempo

da TV Record iniciar o humorístico “Família Trapo” e trazer Manoel de Nóbrega, vindo da TV Paulista, com a “Praça da Alegria”. Naquele 1967, ascenderam novos comunicadores, como Edson “Bolinha” Cury, na Excelsior, e a Raul Gil, na TV Record. Em 13 de maio, a TV Bandeirantes foi inaugurada no canal 13, começando já com uma novela, “Os Miseráveis” (de Chico de Assis), com Leonardo Villar, adaptada do romance francês de Victor Hugo. Naquele ano em que foi criado o Ministério das Comunicações (no lugar do antigo CONTEL – Conselho Nacional de Telecomunicações, tendo Carlos Furtado de Simas como seu primeiro Ministro), mas antes, em 28 de fevereiro, o Decreto-lei nº 236 (baseada no Ato Institucional nº 4) modificou o Código Brasileiro de Telecomunicações, permitindo maior vigilância do Governo Federal às emissoras, sendo que nele limitou, ao máximo, 10 estações de TV para cada grupo de comunicação, e que as emissoras públicas deveriam apenas transmitir basicamente aulas à distância (o que se flexibilizou anos depois com a criação do Setor de Ensino, dentro dos canais educativos). Em relação a elas, foi em 1967, criada a Fundação Padre Anchieta e a Fundação Centro Brasileira de Televisão Educativa, embrião da futura TVE do Rio de Janeiro. Avançavam os estudos pela implantação das cores na televisão brasileira (inaugurada apenas em 1972) e a implantação de um sistema doméstico de comunicações por satélite, o projeto SACI – Satélites Avançados de Comunicações Interdisciplinares. Ao mesmo tempo em que a televisão se expandiu para todo Brasil, maior era o controle dos militares sobre as concessões, como no rigor em relação a seu conteúdo – principalmente após a morte de Castelo Branco e a posse do general Costa e Silva, que após o Ato Institucional nº 5, em 1968, trouxe total vigilância às artes e comunicações. Peças como “Arena Conta Tiradentes”, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal; “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, com José Martinez Corrêa, no Teatro Oficina; ou filmes como “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, e o “Caso dos Irmãos Naves”, de Luiz Sérgio Person, sucessos em 1967, estariam agora sobre olhares mais cautelosos.

Começou um outro tempo, de perseguição aos opositores do regime, ditos “subversivos”. Um tempo em que trazer para o público, por meio de uma dramaturgia massiva, ideias de todos os tipos, de autores de todas as nacionalidades e épocas, poderia não agradar à Censura Federal. A morte de Chateaubriand em 1968, o fim da TV Excelsior, em 1970, a ascensão da Rede Globo, os incêndios de 1969 traziam uma ruptura e já uma vaga lembrança daquele primeiro tempo da televisão. Uma televisão de “vanguarda”? Nem tanto, mas uma televisão de experimentação, em que desvendavam um brinquedo novo, que tinham na mão, e que queriam descobrir a melhor forma de usá-lo, como descreveu Cassiano Gabus Mendes.

3.7 O significado do “TV de Vanguarda” e da Era dos teleteatros

Se faz necessária a reflexão de qual significado o “TV de Vanguarda” possa ter deixado para televisão, não apenas na formação de atores e na evolução da teledramaturgia. O “TV de Vanguarda” se relacionou com os outros meios e com a cultura de sua época, num vai-e-vem entre as mídias, transitando pelas artes, buscando o que de melhor poderia absorver, aprender e aperfeiçoar por meio da televisão. Depois de encontrar caminhos, mostrar ao meio televisivo novas técnicas e dinâmicas, passou a incentivar que outros o fizessem, não apenas em teleteatro, nem em teledramaturgia, nem só nos limites da TV Tupi. Assim, seus ensinamentos seguiram rotas independente e o “TV de Vanguarda” deixou de ser “um” para ser “mais um”. Sua credibilidade, respeitabilidade, não o sustentou, em novos tempos em que programas de forte apelo popular dariam mais retorno financeiro e audiência, mesmo sem o prestígio que aquele teatro gozava. Suas marcas, assim como dos teleteatros, continuam intactas, considerados ainda como produções que exigem melhor cuidado, acabamento e, por vezes, uma audiência mais qualitativa, do que quantitativa. Junto desse momento da televisão, percebe-se também uma mudança de posicionamentos nas outras mídias e artes. O rádio, por exemplo, assumiu um perfil jornalístico, esportivo e musical como questão de sobrevivência. O teatro e o cinema buscam ser alternativas aos que não querem apenas a programação televisiva. Só que o teleteatro ainda possui espaço?

O diretor artístico da TV Tupi e depois consagrado novelista da Globo, Cassiano Gabus Mendes, ao ser interrogado se ainda existia futuro ao teleteatro, mostrou-se esperançoso ao defender sua viabilidade na televisão, mediante algumas alterações:

Antigamente existia muito teleteatro porque não tinha telenovela. A Tupi tinha quatro teleteatros: o “Vanguarda”, o “TV de Comédia” e o “Grande Teatro Tupi”, fora o “Contador de Histórias”. É lógico que com novela no ar você não pode ter quatro teleteatros, mas um, mesmo que seja cada 15 dias. Fala verdade, você não gostaria de assistir? É como assistir a um filme: você liga, a história começa e termina, não é? Pra quem não gosta de novela então é ótimo! (...) não precisa ficar amarrado ali esperando o que vai acontecer no dia seguinte”. (MENDES, IDART, 1976)

Se compararmos com o que é produzido na televisão hoje, como também nas novas mídias e plataformas, como YouTube e Netflix, é possível observarmos a lógica no que foi falado por Cassiano na década de 1960. Hoje (2018) há um processo migratório para as novas mídias e para formatos televisivos que primem pela agilidade e síntese. As telenovelas e demais

programas têm aumentado seus ritmos e diminuído suas durações no ar. A Rede Globo, por exemplo, desde 2016, no horário das 23 horas, tem investido em séries esporádicas – as chamadas “superséries”, com duração máxima de 15 episódios, como “Justiça” (2016, de Manuela Dias, com direção de José Luiz Villamarim), de 12 capítulos, “Ligações Perigosas” (2017, de Manuela Dias, dirigida por Vinícius Coimbra e Denise Sarraceni), “Dois Irmãos” (2017, de Maria Camargo e direção de Luiz Fernando Carvalho – diretor do projeto “Quadrante”, que incentivou a coprodução em teledramaturgia entre Globo e afiliadas, de 2007 a 2017), com 10 capítulos, ou a policial “Cidade Proibida” (2017, de Mauro Wilson, com direção de Maurício Farias), com 12 episódios. Percebe-se uma busca por um novo gênero que tenha a síntese de teleteatro e duração bem menor que uma novela, baseando-se em um meio termo, que são as séries, com a possibilidade de assisti-las em outras plataformas, como o “Globo Play”, por meio de *smartphone*, *tablets*, *smartTVs* e computadores. No caso de “Dois Irmãos”, “Ligações Perigosas” e “Cidade Proibida” analisa-se também um retorno àquilo que motivava os criadores do “TV de Vanguarda”: a adaptação de histórias que fossem originárias de outras mídias e artes. “Dois Irmãos” é um original de livro homônimo (2000) de Milton Hatoum; “Ligações Perigosas”, do livro francês “As Ligações Perigosas” (“*Les Liaisons Dangereuses*”, 1782), de Choderlos de Laclos; e “Cidade Proibida” veio da história em quadrinhos “O Corno Que Sabia Demais” (2007), de Wander Antunes. “Dois Irmãos” também inaugurou um projeto na Rede Globo chamado “Assista a esse livro”, em janeiro de 2017, pela valorização da leitura, usando como exemplo as adaptações televisivas de clássicos da literatura nacional e internacional. No mesmo período vemos as telenovelas recorrendo a filmes e livros, em diversos canais, como em “Êta Mundo Bom” (2016, de Walcyr Carrasco, dirigida por Jorge Fernando, inspirada no filme da Vera Cruz “Candinho”, de Abílio Pereira de Almeida, com Amácio Mazzaropi, 1954; como em seu texto de origem, o livro “Cândido ou ‘O Otimismo’”, de Voltaire, 1759); Rede Globo, “Os Dez Mandamentos” (2016, Record TV, de Vivian de Oliveira e direção de Alexandre Avancini, adaptada do Velho Testamento da Bíblia), “Orgulho e Paixão” (2018, de Marcos Bernstein e direção de Fred Mayrink, inspirada nos livros “Razão e Sensibilidade”, 1811; “Orgulho e Preconceito”, 1813; “Emma”, 1815; “A Abadia de Northanger”, 1818; e “Lady Susan”, 1871, todos da escritora inglesa Jane Austen) e “As Aventuras de Poliana” (2018, SBT, de Íris Abravanel, direção Reynaldo Boury, adaptada dos livros “Pollyana”, de 1913, e “Pollyana Moça”, 1915, ambos de Eleanor H. Porter). É um retorno, tímido, de um propósito perseguido pelos criadores do “TV de Vanguarda” e pioneiros

da televisão no Brasil, da utilização da teledramaturgia como apoio na educação e na cultura do telespectador.



Figura 17 – Marca da campanha “Assista a esse livro” (Rede Globo, 2016)

Atualmente (2018) o teleteatro marca presença na televisão aberta com o programa “Terra Dois” (TV Cultura), no ar desde 21 de março de 2017, às terças-feiras, 22h30. É uma série por temporada que mescla debates com teatralização (CULTURA, 2018) dos temas abordados: os problemas cotidianos, baseados em textos do psicanalista Jorge Forbes – que criou o formato do programa com a atriz Maria Fernanda Cândido, sendo que a partir da segunda temporada ele apresenta o programa ao lado da atriz Bete Coelho, com direção de Mika Lins e Ricardo Elias, tendo como coordenadora de produção Mariana Guarnieri (filha de Gianfrancesco Guarnieri, importante nome na área teatral e também de teleteatros nas TVs Tupi, Excelsior, Cultura e Globo). “Terra Dois” recebeu o Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes, como “Melhor Programa de Televisão” de 2017.



Figura 18 – Marca da Rede Vanguarda (2018)

Outra herança do “TV de Vanguarda” é contada por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Boni, considerado um dos principais executivos na história da televisão brasileira (com passagens pelas TVs Tupi, Paulista, Excelsior, Bandeirantes, TV Rio e Rede Globo). Conforme ele, ainda hoje tenta preservar o caráter inventivo dos pioneiros da televisão, por meio de suas emissoras, que integram a Rede Vanguarda (afiliadas da Rede Globo no interior de São Paulo, com uma das maiores programações locais presentes na rede da família Marinho):

O “TV de Vanguarda” foi um importante marco na história de toda nossa televisão e na formação de atores que hoje ainda fazem parte do elenco da Rede Globo, integrantes do seu primeiro time. Eu era muito amigo do Cassiano Gabus Mendes e tinha um enorme respeito pelo “TV de Vanguarda”. Por isso, quando adquiri a TV Vanguarda Paulista, canal de São José dos Campos que já existia desde os anos 80, eu, em homenagem a ele e ao programa, resolvi manter o nome. Depois criamos a Rede Vanguarda também com o canal de Taubaté. Eu tento transformar a minha TV em um laboratório de ideias, como faziam os profissionais que introduziram a televisão no Brasil. (OLIVEIRA SOBRINHO, em depoimento ao autor, 22/05/2018)

Inimá Simões resume também a herança que o “TV de Vanguarda” deixou para a história, que contribuições trouxe na dinâmica entre as mídias:

O “TV de Vanguarda” (inicialmente “Teatro de Vanguarda”) concede prestígio à emissora e se tornará para muitos a própria definição da televisão dos anos 50, assim como a novela será sem dúvida a sua expressão mais completa nas décadas seguintes. Em geral, diante do “TV de Vanguarda” (...) considera o programa como algo irretocável e vê com nostalgia o alto nível conseguido nas encenações (...) sem falar das adaptações de filmes de sucesso, aí já contando com o *know-how* proveniente do rádio, a partir de soluções aplicadas com extremo êxito nas transmissões radiofônicas (...) Durst trazia a experiência radiofônica aplicada em “Cinema em Casa” (...) dupla influência, portanto: a representação cinematográfica e a aplicação da voz radiofônica. São tentativas como a de Durst que contribuem para o desenvolvimento de algo que mais tarde se chamará linguagem televisiva. (...) E nenhum programa terá significação tão destacada, em termos de identidade com a TV dessa primeira fase (anos 50) como o “TV de Vanguarda”. (SIMÕES *in* SIMÕES, COSTA e KEHL, 1986, p. 29-33)

O “TV de Vanguarda” e todos que nele trabalharam, tentaram entender, acima de tudo, que televisão era aquela que faziam parte e a quem ela se destinava. Sua saída de cena foi também compreender as mudanças sociais, políticas, culturais, artísticas e técnicas, que compreendiam todo esse universo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que, a partir do que foi analisado, nessa dissertação, o “TV de Vanguarda”, nos seus 16 anos de exibição, de 1952 e 1967, teve grande relevância não apenas na evolução da teledramaturgia brasileira, mas também da própria televisão, com ênfase principalmente em São Paulo, representada neste momento pela pioneira TV Tupi, canal 4.

O “TV de Vanguarda” foi testemunha da evolução de toda uma forma de se fazer televisão nos anos 1950 e 1960. Pode-se observar uma televisão que começava a fortalecer seus gêneros e que buscava entender o que era a chamada “linguagem televisiva”.

Por meio de um trabalho de pesquisa de seus realizadores, a experimentação do “TV de Vanguarda” colaborou ao trazer valores dos outros meios para televisão – não apenas do teatro, como acontecia no “Grande Teatro Tupi”, mas também fundindo com a linguagem cinematográfica, nas experimentações já realizadas por Durst, no “Cinema em Casa”, ao lado de Cassiano Gabus Mendes. E tentando intensificar os principais pontos técnicos e artísticos de cada uma das mídias e artes. O programa foi buscar fora da televisão referências, de peças a filmes e livros, que pudessem colaborar e agregar à nova mídia, que se descobria nos anos 1950, no Brasil.

Foi com o “TV de Vanguarda” que os profissionais da Tupi entenderam os limites e as possibilidades do uso da câmera e do som, sem que precisassem da ampliação da voz (como se fazia no teatro), nem mesmo de uma descrição maior das ações (como se fazia no rádio), procurando por meio de *closes* mostrar e intensificar as expressões dos artistas, que apareciam num pequeno monitor de televisão. No uso da câmera e da luz, experimentaram outras técnicas. Cassiano Gabus Mendes foi quem trouxe, para televisão brasileira, o “plano” e “contra plano”, no cinema conhecido mais por “campo e contra campo” (*shot reverse shot*)¹⁷, garantindo mais ritmo às cenas. A utilização da luz e das sombras, como apoio da narrativa, também foram absorvidas pelo “TV de Vanguarda”, mesmo que apresentadas de uma forma estética mais leve e de mais fácil aceitação do público telespectador, comparadas às referências de estilos do Expressionismo Alemão e do Cinema *Noir*.

Puderam também, de uma forma considerada por muitos de elitista, dar aos telespectadores, cada vez mais crescentes (lembrando da compra de televisores cada vez maior),

¹⁷ Técnica utilizada inicialmente pelo Expressionismo Alemão no cinema, dos anos 1910 e 1920. São tomadas individuais de cada ator, que por meio de uma sequência, produzem a intenção de uma conversa, ou, quando uma das câmeras é subjetiva, faz com o telespectador esteja na visão do personagem.

democratizar a cultura, fosse ela brasileira ou universal. Ao mesmo tempo, foi possível ver Shakespeare, tínhamos peças de Plínio Marcos. Foi possível montar castelos medievais ou levar o telespectador a subir um morro no Brasil, por meio de uma bem-acabada cenografia. O “TV de Vanguarda” foi importante na conquista de um novo espaço para dramaturgia: a televisão. Muitos artistas que lá surgiram, hoje são considerados renomados por todo meio artístico, transitando do rádio para televisão, passando pelo cinema e continuando também no teatro.

“Ver” e “perceber”: essa é uma questão que o “TV de Vanguarda” foi diferente dos outros programas de sua época. Afinal, de forma industrial nos demais era produzido o conteúdo televisivo, ao passo que no “TV de Vanguarda” existia uma preocupação, um olhar mais cuidadoso e cauteloso, tendo nascido com a proposta de ser um laboratório de produção televisiva. Outros programas também faziam adaptações, mas ali os produtores da TV Tupi de São Paulo, o nomearam como o espaço correto para tais experimentações.

Conforme os conceitos de vanguarda, o que se fazia no programa da TV Tupi não era tão inovador a ponto de ser intitulado de tal forma. Mas, do ponto de vista da experimentação, o “TV de Vanguarda” foi um dos principais representantes. Há uma grande diferença entre ser de vanguarda e ser voltado à experimentação, quando se há menos inovação, mas mais simbiose do que existe, produzindo novas versões a partir de uma miscelânea de referências e meios. No caso do “TV de Vanguarda” foi possível observar que nele buscavam achar um ponto que fosse – sem constantes referências do que se fazia na televisão estrangeira – um denominador comum para se chamar de linguagem televisiva. Ao mesmo tempo, descobrir o que havia de convergência entre as mídias e o que havia de diferença entre uma e outra, mas que fosse próprio da televisão. Do híbrido ao genuíno.

O programa, da mesma forma que pode inovar, em tempos onde existiam poucos telespectadores, presenciou toda uma transformação da área. Assim que popularizou a própria TV, antes de “elite”, o “TV de Vanguarda” passou a ser considerado uma produção diferenciada e não mais para todos, como de costume. Os textos estrangeiros deram lugar ao que era brasileiro. Simultaneamente, as séries estrangeiras também acabaram por tomar o mesmo espaço, competindo com os teleteatros, destacando-se o que era de maior interesse do público e mais barato para a televisão, enquanto empresa. Por essa razão, havia uma revisão sobre a importância da intermedialidade no processo. A televisão estava se firmando como linguagem própria. A relação com as outras mídias e a produção cultural se fazia de outras formas, sendo que é a TV que, em grande medida, passou a pautar a si mesma e a “indústria cultural”, a cultura

de massa. A preocupação cultural passou a ser dividida dentro do próprio meio televisivo, com as TVs educativas, com subsídios públicos, tinham maior possibilidade de investir na cultura, sendo o faturamento algo importante, porém, sem a relevância e o protagonismo que exerce diante das televisões comerciais. A responsabilidade cultural passou então a ser dividida com as emissoras educativas, chegando logo, a TV Cultura como a primeira de São Paulo (reinaugurada como educativa em 1969). Não era mais primordial, para uma televisão comercial como a Tupi, continuar com “TV de Vanguarda”, assim como a franca produção dos teleteatros contemporâneos. Enquanto isso, as novelas, cujo consumo diário era cada vez maior e constante, já possuía uma produção industrial, ocupando de vez o espaço do teleteatro.

A moda, os costumes e até o pensamento da época, em termos sociais, culturais e políticos, tinham se modificado. A programação local e regional não era mais prioridade para televisão aberta. Agora as emissoras pensavam cada vez mais em rede, criando modelos sólidos de comercialização e distribuição de seu conteúdo (o que na desorganização e na crise dos Diários Associados não se apresentava), mirando principalmente na valorização do nacional, algo tão enaltecido pela Ditadura Militar. De tal forma, integrar o país em rede era também uma forma de unificar um discurso, o que era bem visto pela Censura Federal.

“Não deixem que esqueçam o ‘TV de Vanguarda’” - é com essa frase da atriz Vida Alves¹⁸, que encerramos essa dissertação. Assim como ela, muitos jovens daquela época tentaram construir uma televisão que levasse o povo mais cultura, que fosse educativa enquanto entreteinha, que pudesse ajudar na formação de todo país. Que o espírito como o que existia, naquele programa, possa ainda fazer com que muitos jovens da atualidade percebam o verdadeiro potencial da televisão, numa fina costura com os outros meios. Que o seu caráter híbrido possa não apenas se entrelaçar com as mídias que antecederam, mas também com as que depois surgiram, como a internet. Que possam ser criadas dinâmicas e produções intermediáticas, cujos direitos autorais não atrapalhem suas realizações, mas apenas valorizem os autores dos textos, podendo levar a todo público, por meio da produção em teledramaturgia. Assim, disseminando conhecimento e permitindo que possam, espectadores e produtores, terem as sensações de experimentar e se, se buscarem novos caminhos, de vanguarda – sem qualquer tipo de cerceamento, muito menos por conta de censura, como a mais completa e híbrida forma

¹⁸ Vida Alves (1928-2017) foi uma das principais atrizes do “TV de Vanguarda”. Foi também autora, produtora, diretora, apresentadora e atriz de televisão, de teatro, rádio e cinema. Protagonizou o 1º beijo da TV brasileira, na pioneira novela “Sua Vida Me Pertence” (TV Tupi, 1951) e dedicou sua vida à preservação da memória televisiva.

de expressão audiovisual e massiva. Aí sim poderemos novamente dizer que novamente teremos a “televisão em cena”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ALVES, Vida. *TV Tupi: uma linda história de amor*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BARBOSA, Marialva Carlos. *Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil in História da televisão no Brasil*. Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento, Marco Roxo (orgs.). São Paulo: Contexto, 2010.

BORELLI, Silvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: Editora da UFJF / OP-COM, 2005.

BRANDÃO, Tânia. *O teatro brasileiro moderno e a representação da sociedade in O Teatro e a cidade: lições de história do teatro*. / Gerd Bornheim ... [et al.]; Sérgio de Carvalho (org.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CALDEIRA, Jorge. *Viagem pela história do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARNEIRO, Glauco. *Brasil, primeiro: história dos Diários Associados*. Fundação Assis Chateaubriand, 1999.

CARONE, Edgar. *O PCB – 1943-1964*. São Paulo: Difel, 1992.

CASTRO, José de Almeida. Tupi: pioneira da televisão brasileira. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2000.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (CCSP). Cronologia do rádio paulistano: 1933-1923. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CINEMA BRASILEIRO. História da Cinemateca, 2017, disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/pagina/a-cinemateca-historia>

DE FARIA, Maria Cristina Brandão. O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces. Editora UFJF, 2005.

FANUCCHI, Mario. Nossa próxima atração: o interprograma no canal 3. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FAUSTO, Boris; HOLLANDA, Sérgio Buarque de (org.). História geral da civilização brasileira, Tomo III: O Brasil Republicano, v. 11: O Economia e Cultura (1930-1964) – 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FERNANDES, Ismael. Memória da Telenovela Brasileira. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno*, 2008, disponível em <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2650/3/131-143.pdf>

FRANCFORT, Elmo. Gabus Mendes: grandes mestres do rádio e televisão. Jundiaí: In House, 2015.

GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GIANFRANCESCO, Mauro e NEIVA, Eurico. Astros e estrelas da TV Tupi-SP. São Paulo: Giz Editorial, 2013.

_____. De Noite Tem... um show de teledramaturgia na TV pioneira. São Paulo: Giz Editorial, 2007.

GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (orgs). História da televisão no Brasil. São Paulo: Contexto, 2010.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Pós-tudo: 50 anos de cultura na Ilustrada. Publifolha, 2008.

GUZIK, Alberto. TBC: crônica de um sonho. São Paulo, Editora perspectiva, 1986.

HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX. Editora Companhia das Letras, 1995.

KLÖCHNER, Luciano. O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história. 2 ed. Porto Alegre: AGE; EdiPUCRS, 2011.

LEBERT, Nilu. Walter George Durst: doce guerreiro. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

LEVI, Clóvis. Teatro brasileiro: um panorama do século XX. Rio de Janeiro, Funarte, São Paulo, Atração produções Ilimitadas, 1997.

MALCHER, Maria Ataíde. Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira. São Paulo: INTERCOM, 2009.

MARTINELLI, Sérgio. Vera Cruz: imagens e histórias do cinema brasileiro. São Paulo: Abooks, 2008.

MATTOS, David José Lessa. A TV Antes do VT: Teleteatro ao vivo na TV Tupi de São Paulo 1950-1960. São Paulo, Cinemateca Brasileira / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

_____. Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil. São Paulo: Códex, 2004.

_____. O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950. São Paulo: Códex, 2002.

MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira – Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

MELHORES MOMENTOS: A TELENOVELA BRASILEIRA. Rio Gráfica Editora S/A, 1970.

MENDES, Edith Gabus. Octávio Gabus Mendes: do rádio a televisão. São Paulo, Editora Lua Nova, 1988.

MENDES JÚNIOR, Osmar. Fogo na TV: a incrível semana em que a televisão brasileira passou por três grandes incêndios, dois deles no mesmo dia. São Paulo: Scortecci, 2004.

MORAIS, Fernando. Chatô: o rei do Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOYA, Álvaro de. Glória in Excelsior: Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004.

MÜLLER, Jurgen. Intermidialidade como Pesquisa. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (Ed.). Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film. IB Tauris, 2013.

NOSSO SÉCULO BRASIL, 1945/1960. Volume um. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1980.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão. São Paulo: Moderna, 1998.

PRADO, Magaly. História do rádio no Brasil. São Paulo: Editora Da Boa Prosa, 2012.

PRIOLLI, Gabriel. A tela pequena no Brasil Grande. Televisão & Vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. Biografia da Televisão Brasileira, vol. 1. São Paulo: Matrix, 2017.

ROCHA, Vera Lúcia; VILA, Nancy; VALENÇA, Hernandes. Cronologia do rádio paulistano: anos 20 e 30. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisa, 1993.

ROSA, Ana. Essa louca televisão e sua gente maravilhosa. São Paulo, Editora Butterfly, 2004.

SCHVARZMAN, Sheila. Mauro Alice: um operário do filme. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (Coleção Aplauso), 2008.

SILVA, Flávio Luiz Porto e (org.). O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60. São Paulo: IDART, 1980.

SIMÕES, Inimá Ferreira. A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo (Coleção Ponto Futuro), 2004.

SIMÕES, Inimá Ferreira; DA COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita. Um país no ar: história da TV brasileira em três canais. Brasiliense, 1986.

SODRÉ, Muniz. O monopólio da fala. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

SOUZA, José Inácio de Melo. Paulo Emilio no paraíso. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2002.

TAVARES, Reynaldo C. Histórias que o rádio não contou. São Paulo: Harbra, 1999.

_____. Histórias que o rádio não contou: do galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no mundo. São Paulo: Paulus, 2014.

TÁVOLA, Artur da. A telenovela brasileira. São Paulo, Editora Globo, 1996.

VARGAS, Maria Thereza (org.). Teatro Operário na Cidade de São Paulo. São Paulo: IDART, 1980.

XAVIER, Ricardo e SACCHI, Rogério. Almanaque da TV: 50 anos de memória e informação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

FONTES DOCUMENTAIS

45 ANOS DE TV. Edição especial. Revista Contigo, setembro de 1995.

A CENA MUDA. *São Paulo quer tomar a liderança*. A Cena Muda, de 24 de maio de 1949, disponível em http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1949_00021.pdf

A TV EM SÃO PAULO NÃO SATISFAZ AS NECESSIDADES DOS ESPECTADORES.

Revista Visão, vol. 9, nº 11, 1966.

A TV LEVOU SÓFOCLES AO MUNICIPAL. Revista São Paulo na TV, nº 706, março de 1966, p. 28-29.

A VIDA POR UM FIO. Jornal Diário da Noite, 29 de novembro de 1950, p.3.

ABREU, Airton. Revista Can-Can, 22 de março de 1956.

ACUIO, Carlos. *O anjo e o vagabundo*. Revista Sétimo Céu, nº 132, fevereiro de 1967.

ADRIANO, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. In: *Revista Trópico* < <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/1611.htm> > Acesso em: 18 de dezembro de 2016.

AGÊNCIA ESTADO (sem especificação de autoria). *Cinema, teatro e modernidade, em nova coleção*, Caderno de Cultura, jornal *O Estado de São Paulo*, de 23 de julho de 2001, disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cinema-teatro-e-modernidade-em-nova-colecao,20010723p4312> >.

AGUIAR, Lia de. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 20 de abril de 1999.

ALENCAR, MAURO. *Bis! Conheça a história de Os Ossos do Barão, maior sucesso do TBC*. Globo Teatro, 2013, disponível em

<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/os-ossos-do-barao-importancia-da-obra-e-tematica-por-tras-da-trama.html>

ALMEIDA, Guilherme. *Calunga*. Coluna Ontem-Hoje-Amanhã. Jornal Diário de São Paulo, 8 de março de 1956.

ALVES, Vida. *Depoimento*. São Paulo: IDART, 29 de setembro de 1977.

ALVES, Vida. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 23 de julho de 1997.

ANDRADE, Goulart de. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 13 de outubro de 1998.

ÂNGELO, João. *Benjamin Cattán desafia a mediocridade*. Revista São Paulo na TV, de 14 a 20 de fevereiro de 1966.

ANO NOVO. Coluna Rádio e TV. Jornal Shopping News de São Paulo, 1954.

ANTÍGONE VAI A TV NA NOITE DE NATAL. Revista Intervalo, 26 de dezembro de 1965 a 1º de janeiro de 1966.

AS NOVELAS. Revista Intervalo, 23 a 29 de agosto de 1964.

AVANCINI, Walter. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 28 de novembro de 1998.

AZEVEDO, Marinho de. *Inferno sem fogo*. Revista Veja, 30 de março de 1977.

AZEVEDO, Teresa (org.). *História da ABERT*. ABERT – Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão, 2018. Disponível em <
<http://www.abert.org.br/web/index.php/quemsomos/historiaabert>>. Acesso em: 09 de maio de 2010.

BALABANIAN, Aracy. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 03 de junho de 2000.

BALLERONI, Fernando. *Depoimento*. São Paulo: IDART, 25 de agosto de 1977.

BELÉM VIVEU NOITE DE AUTÓGRAFOS. Revista São Paulo na TV, 22 a 28 de março de 1965.

BELINKY, Tatiana. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 27 de junho de 1997.

BENTIVEGNA, Wilma. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 21 de março de 2000.

BIANCHINI, Alberto (Tito). *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 09 de setembro de 1998.

BORELLI FILHO. *A doce epidemia das novelas*. Revista do Rádio, 12 de setembro de 1964.

BORJALO. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 04 de dezembro de 1998.

BOTTURA, Gilberto. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 04 de novembro de 1998.

BRITTO, Sérgio. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 03 de fevereiro de 2001.

BRUNO, Nicette. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 4 de maio de 1998.

BUENO, Marly. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 07 de agosto de 1998.

CALMON, João. *Editorial*. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 05 de março de 1966.

CALUNGA! UM ÊXITO EXTRAORDINÁRIO DO ELENCO DO TV DE VANGUARDA.
Revista Can-Can, 1956, p. 8-9.

CARDOSO, Laura. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 06 de fevereiro de 1998.

CARRERO, Tônia. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 23 de abril de 1999.

CARTAZES DA TABA. Jornal Diário da Noite, 7 de junho de 1957.

CASA DA DUBLAGEM. *Carla Civelli*, 2017, disponível em <http://casadadublagem.16mb.com/carlacivelli.html>

CASÉ, Geraldo. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 03 de dezembro de 1998.

CATTAN, Benjamin. *Depoimento*. São Paulo: IDART, 29 de outubro de 1976.

CERRI, Amílcar. *Não há quem aguente as telenovelas*. Revista intervalo, 31 de outubro às 6 de novembro de 1965.

CLUBE DE CINEMA DE SÃO PAULO. Revista Clima, vol.1, p. 154, 1941.

DUARTE, B. Madruga; NORONHA, Dirceu. Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, janeiro a dezembro de 1960.

DUARTE, B. Madruga. Revista O Cruzeiro, 9 de abril de 1960.

DUARTE, Lima. *Depoimento*. São Paulo: IDART, 29 de outubro de 1976.

DUARTE, Lima. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 09 de setembro de 1998.

DURST, Walter George. *Depoimento*. São Paulo: IDART, novembro de 1976.

ENTRE ASPAS. Revista São Paulo na TV, 1º a 7 de agosto de 1960.

FARO, Fernando. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 09 de fevereiro de 2000.

FAZIO, Bárbara. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 06 de dezembro de 1999.

FERNANDES, Carla. *Fim de Jornada*. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, 17 de fevereiro de 1967.

_____. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, 14 de janeiro de 1967.

_____. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, 25 de janeiro de 1967.

_____. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, 6 de janeiro de 1967.

_____. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, 16 de fevereiro de 1967.

FERNANDES, Carla; IVONE. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, janeiro a dezembro de 1966.

FLEURY, Dóris (org.). *Exposição virtual – Diários Associados*. Arquivo do Estado de São Paulo. Acesso em 26 de abril de 2018, disponível em http://200.144.6.120/exposicao_diariosassociados/historico.php

FRANCFORT, Luiz. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 23 de maio de 2005.

FRANCIS, Édson. Posto discute. Revista São Paulo na TV, 22 a 28 de janeiro de 1962.

FRYDMANN, Liba. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 23 de outubro de 1998.

FRYDMANN, Liba. Pequena história da TV. Revista Briefing, setembro de 1980.

G., C. Jornal Diário da Noite, 5 de março de 1953.

GALLON, Luiz. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 25 de novembro de 1998.

GHERARDI, Gaetano. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 11 de novembro de 1998.

GIANFRANCESCO, Mauro. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 30 de setembro de 1998.

GOMES, André. *Quando a TV e o teatro andaram juntos*. Projeto Memória das Artes (Acervo Labanca), Centro de Documentação, Funarte, 2013, disponível em

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/labanca/quando-a-tv-e-o-teatro-andaram-juntos/>

GOMES, Dias. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 27 de novembro de 1998.

GOMIDE, Geórgia. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 02 de outubro de 1998.

GONÇALVES, Dercy. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 28 de novembro de 1998.

GONÇALVES, Rildo. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 20 de março de 1998.

GRANDI, Geraldo. Programas em revista. Revista São Paulo na TV, de 20 a 26 de julho de 1959.

GUIMARÃES, Helio de Seixas et al. *Literatura em Televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. UNICAMP, 1995.

HAMLET CUSTOU LÁGRIMAS, SUOR E SANGUE! Revista São Paulo na TV, 2 a 8 de novembro de 1964.

HAMLET - GRANDES DA TELEVISÃO EM SÃO PAULO. Jornal Diário da noite, 23 de junho de 1953.

HERBERT, John. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 15 de maio de 1998.

HISTÓRIA DA RADIONOVELA NA RÁDIO TUPI. Jornal Diário de São Paulo, 14 de agosto de 1958.

HOJE, EM SÃO PAULO, A TELEVISÃO. Jornal Diário da Noite, 18 de setembro de 1950, p.26.

IMDB. Internet Movie Database. Nova York, 2018, disponível em <www.imdb.com> . Acesso em 15 de abril de 2018.

INVASÃO. Revista 7 Dias na TV, nº 169, novembro de 1955, p.4.

IVONE. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, 7 de fevereiro de 1965.

_____. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, 21 de outubro de 1966.

JACCHIERI, Carlos. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 28 de março de 2000.

JORGE RIBEIRO, O TEATRO NA TELEVISÃO. Jornal Diário da Noite, 27 de maio de 1952, 2ª edição, p.6.

JORNAL DA TV. Revista Intervalo, 12 a 18 de fevereiro de 1965.

_____. Revista Intervalo, 7 a 13 de novembro de 1965.

_____. Revista Intervalo, 6 a 12 de março de 1966.

JORNAL DIÁRIO DA NOITE. 20 de maio de 1951, pág. 7.

_____. 19 de agosto de 1952.

_____. 4 de novembro de 1952.

_____. 19 de novembro de 1952.

_____. 10 de fevereiro de 1953.

_____. 13 de novembro de 1953.

_____. 2 de dezembro de 1953, p.17.

_____. 10 de dezembro de 1953, p.2.

_____ . 4 de maio de 1964.

_____ . 7 de janeiro de 1966.

JORNAL DIÁRIO DE SÃO PAULO, 4 de julho de 1950, 2ª sessão, p.2.

_____ . 24 de setembro de 1960.

JORNAL O SUMARÉ, nº 7, abril de 1949, p.5.

KOSMO, Wanda. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 28 de maio de 1999

LÍCIA, Nydia. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 19 de junho de 1998.

LIMA, Dermival Costa. *Depoimento*. São Paulo: IDART, 29 de outubro de 1976.

LOBATO, J. Teleteatro. Revista São Paulo na TV, 26 de fevereiro a 4 de março de 1962.

_____ . Programas em revista. Revista São Paulo na TV, de 12 a 18 de dezembro de 1960.

LORÊDO, João. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 18 de junho de 1999.

LOUP, Guy. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 05 de novembro de 1999.

MACBETH - ESPETÁCULO DO ANO NA TV. Suplemento. Jornal Diário de São Paulo, dezembro de 1954.

MADALENA NICOL FRENTE ÀS CÂMERAS DA PRF-3 TV TUPI. Jornal da Noite, 1ª edição, 14 de fevereiro de 1951.

MARISTELA FILMES. *História*. 2017, disponível em <http://www.maristelafiles.com.br/>

MARTINS, Henrique. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 13 de março de 1998.

MARZO, Cláudio. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 02 de junho de 2000.

MATTOS, David José Lessa. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 17 de julho de 1998.

MAYO, Patricia. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 07 de outubro de 1998.

MEMÓRIA NOTORIAL. *Memória Notarial: a escritura pública do Império de Assis Chateaubriand*, publicado em 20 de outubro de 2016. Acesso em 26 de abril de 2018, disponível em

<http://www.notariado.org.br/index.php?pG=X19leGliZV9ub3RpY2lhcw==&in=ODUyNg=>
=>

MENDES, Cassiano Gabus. *Depoimento*. São Paulo: IDART, 29 de outubro de 1976.

MENDES, Cassiano Gabus. *Depoimento*. São Paulo: PUC-FINEP, 1986.

MENDONÇA, Mauro. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 13 de maio de 1999.

MICALSKI, Mário. Comentário. TV Revista, 1956.

MONTECLARO, César. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 03 de março de 1999.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: revista de estudos de literatura* 14 (2006): 42-65., disponível em
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358>

MOYA, Álvaro de. *Depoimento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

MOYA, Álvaro. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 13 de março de 1999.

MUNIZ, Lauro César. *Memória Globo - Perfil: Lauro César Muniz*. Acesso em 23 de maio de 2018, disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/lauro-cesar-muniz.htm>>

NASCIMENTO, Nilton. Rádio e TV. *Jornal Diário de São Paulo*, janeiro a dezembro de 1964.

_____. Rádio e TV. *Jornal Diário de São Paulo*, 26 de abril de 1964.

_____. Rádio e TV. *Jornal Diário de São Paulo*, 6 de setembro de 1964.

_____. Rádio e TV. *Jornal Diário de São Paulo / Diário da Noite*, janeiro e dezembro de 1962.

_____. *O Direito de Nascer*, *Revista São Paulo na TV*, de 21 a 27 de dezembro de 1964.

NASCIMENTO, Nilton; AFONSO, Kleber. Rádio e TV. *Jornal Diário da Noite*, janeiro a dezembro de 1963.

NECA do Pato. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento587867/neca-do-pato>>. Acesso em: 26 de Abr. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

NEGRI, Lisa. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 01 de julho de 1999.

NIMITZ, Oscar. Suplemento Rádio-Televisão-Teatro. *Jornal Diário da Noite*, janeiro a dezembro de 1956.

O AMOR TEM QUATRO CARAS DE MULHER, MAS ADALGISA PODE SER AQUI. *Revista Intervalo*, 6 a 12 de março de 1966.

O BOM DIABRETE. *Revista São Paulo na TV*, 18 a 24 de dezembro de 1961.

O CLÁSSICO E MODERNO MISTURADOS. Jornal da Noite, 3 de dezembro de 1953.

O MELHOR ATOR DA TV EM 52. Jornal Diário da Noite, 11 de fevereiro de 1953.

ODUVALDO VIANA NA DIREÇÃO DE UMA COMPANHIA CINEMATOGRAFICA. Jornal Diário da Noite, 27 de maio de 1948.

OLIVEIRA, Juca de. *Depoimento.* São Paulo: PRÓ-TV, 21 de agosto de 1998.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de (Boni). *Depoimento ao autor.* São Paulo, 22 de maio de 2018.

OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio (Boni). *Depoimento.* São Paulo: PRÓ-TV, 13 de maio de 1999.

OS MELHORES DA SEMANA. Jornal Diário da Noite, 26 dezembro de 1953.

OS MELHORES DA SEMANA. Revista Radiolândia, 5 de julho de 1958, p. 63.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. Revista Significação, ed. 45. São Paulo, USP, 2016: 64-82, disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/111446/116769>

PARABÉNS, PRF-3 TV TUPI in Coluna O Compromisso do Dia. Jornal O Tabloide, 16 de março de 1953, p.21.

PAULETE, Márcio; MEDEIROS, Pedro; NASCIMENTO, Nilton. Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, janeiro a dezembro de 1961.

PEDROSO, Flávio. *Afirma Amilton Fernandes: o ano de 1964, para mim, foi um dos piores.* Programas de São Paulo. Revista Intervalo, 21 a 27 de novembro de 1965.

PENTEADO, Yolanda. Tudo em cor-de-rosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PEREIRA, Sidênia Freire. O teleteatro da TV Tupi de São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional. 2004. Diss. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PLÍNIO Marcos. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207390/plinio-marcos>>. Acesso em: 23 de maio de 2018. Verbete da Enciclopédia.

PLONKA, Marcos. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 10 de março de 1999.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA: CÂMARA DOS DEPUTADOS. Decreto-lei 20.493. Brasília, Governo Federal Brasileiro, disponível em
<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>

PROGRAMAS DE SÃO PAULO. Revista Intervalo, 12 a 18 de julho de 1964.

_____. Revista Intervalo, 23 a 29 de agosto de 1964.

_____. Revista Intervalo, 28 de agosto a 3 de setembro de 1966.

QUEM É QUEM. Revista 7 Dias na TV, 9 a 15 de agosto de 1965.

RAMOS, Tony. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 27 de novembro de 1998.

RAOUL, José Silveira. *O Desenvolvimento da televisão no Brasil*. Suplemento Centenário. Jornal O Estado de São Paulo, 4 de outubro de 1975.

REAL, Márcia. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 27 de novembro de 2001.

RESTIFFE, João. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 19 de julho de 2001.

REVISTA 7 DIAS NA TV. Novembro de 1961.

_____ . 29 de julho de 1957.

_____ . Nº 394, março de 1960, p. 24

REVISTA INTERVALO. 31 de maio a 6 de junho de 1964.

REVISTA O CRUZEIRO. 10 de agosto de 1957.

REVISTA SÃO PAULO NA TV. Nº 49, fevereiro de 1962.

_____ . 28 de setembro a 4 de outubro de 1964.

REVISTA VEJA. 23 de setembro de 1970.

RODRIGUES, Airton. Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 19 de novembro de 1952.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 4 de outubro de 1952.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 4 de novembro de 1952.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 9 de novembro de 1952.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 10 de fevereiro de 1953.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 23 de junho de 1953.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 6 de novembro de 1953.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 10 de novembro de 1953.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, janeiro a dezembro de 1954.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, janeiro a dezembro de 1955.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, 17 de junho de 1955.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, janeiro a dezembro de 1956.

_____ . Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, janeiro a dezembro de 1958.

_____ . Revista O Cruzeiro, 5 de janeiro de 1952.

_____ . Revista O Cruzeiro, 5 de janeiro de 1952.

_____ . Revista O Cruzeiro, 12 de janeiro de 1952.

RODRIGUES, Airton; DUARTE, B. Madruga. Rádio e TV. Jornal Diário da Noite, janeiro a dezembro de 1959.

ROSA, Ana. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 13 de maio de 1999.

SABAG, Fábio. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 04 de junho de 1999.

SANGUE no Domingo. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento405872/sangue-no-domingo>>. Acesso em: 26 de Abr. 2018. Verbete da Enciclopédia.

SEABRA, Antonino. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 14 de outubro de 1998.

SEGALL, Beatriz. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 12 de junho de 2000

SILVA, Maria de Fátima; MONTEIRO, Marion. História da TV no Brasil. Revista de comunicação, 1999.

SILVEIRA, Miroel. *'Ralé', um ato de coragem. A outra crítica.* São Paulo: Símbolo, 1976. p. 49.

SIMONE, Miriam. *Depoimento.* São Paulo: PRÓ-TV, 09 de março de 2001.

SOUZA, José Inácio de Melo. Relação de teleteatros apresentados pela TV Tupi – 1950-1954. São Paulo: [s.n.], 2011, disponível em www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf

SOUZA, Olga Rodrigues Nunes de Souza. Mazzaropi quadro a quadro. *In:* MUSEU Mazzaropi, 2017, disponível em <http://www.museumazzaropi.org.br/historia/mazzaropi-quadro-a-quadro/>

STREHL, Jerônimo Teixeira. Ambiências nazistas ressignificadas: a obra Jogos Vorazes pela intermedialidade. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2016, disponível em https://www.unip.br/ensino/pos_graduacao/strictosensu/comunicacao/download/com_jeronimostrehl.pdf

STUART, Adriano. *Depoimento.* São Paulo: PRÓ-TV, 17 de março de 1999.

TEATRO Brasileiro de Comédia (TBC). *In:* ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112774/teatro-brasileiro-de-comedia-tbc>

TEATROS E SHOWS - OS GRANDES ÊXITOS DA TV. Jornal Diário da Noite, 20 de novembro de 1953.

TODOR, Eva. *Depoimento.* São Paulo: PRÓ-TV, 12 de agosto de 1999.

TOKAI, Soichi. *É através da calúnia que Geórgia consegue seus intentos*. Revista São Paulo na TV, 11 a 17 de abril de 1966.

TOTÔNIO PACHECO NA TELEVISÃO. Revista O Cruzeiro, 9 de abril de 1960, p. 94-95

TOZZI, Élio. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 9 de setembro de 1998.

TRAVESSO, Nilton. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 12 de março de 2003.

TV CULTURA. *40 Anos de TV: TV de Vanguarda*. Programa exibido em setembro de 1990.

TV CULTURA. *Terra Dois*. Acesso em: 16 de abril de 2018, disponível em <
<http://tvcultura.com.br/programas/terradois/>>.

TV DE VANGUARDA - 14 ANOS. Revista São Paulo na TV, nº 325, julho de 1965.

TV E TEATRO. Revista 7 Dias na TV, nº 443, fevereiro de 1961, p. 14.

TV NOTAS. Revista São Paulo na TV, 16 a 23 de agosto de 1965.

_____ . Revista São Paulo na TV, 4 a 10 de outubro de 1965.

TV-RÁDIO-SHOW. Jornal Diário de São Paulo, 11 de março de 1967.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 24 de março de 1967.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 6 de abril de 1967.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 5 de junho de 1967.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 6 de janeiro de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 13 de janeiro de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 27 de março de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 4 de maio de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 2 de junho de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 23 de junho de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 6 de agosto de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 22 setembro de 1968.

_____ . Jornal Diário de São Paulo, 20 de outubro de 1968.

TV TUPI, 25 ANOS: DO TAMANHO DO BRASIL. Jornal Diário de São Paulo, 18 setembro de 1975.

UMA COMÉDIA MODERNA: PRÓXIMA GRANDE ATRAÇÃO DO TV DE VANGUARDA. Jornal Diário da Noite, 19 de novembro de 1953, p.11.

VALIM, Maurício. Tudo Sobre TV. São Paulo, 2000, disponível em <<http://www.tudosobretv.com.br>>. Acesso em 02 de abril de 2018.

VEÍCULO DE APROXIMAÇÃO DOS POVOS DO CONTINENTE. Jornal Diário da Noite, 19 de setembro de 1950, p.3.

VERA CRUZ CINEMA. História. São Paulo, 2017, disponível em <http://www.veracruzcinema.com.br/>

VIANA, Hilton; IVONE. TV-Rádio-Show. Jornal Diário de São Paulo, janeiro a dezembro de 1965.

VIEIRA, Suzana. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 03 de junho de 1999.

VIETRI, Geraldo. *Depoimento*. São Paulo: IDART, 12 de novembro de 1977.

VIZZONI, Chico. Revista O Cruzeiro, 8 de novembro de 1952.

_____ . Revista O Cruzeiro, 15 de novembro de 1952.

_____ . Revista O Cruzeiro, 10 de abril de 1954.

_____ . Revista O Cruzeiro, 17 de abril de 1954.

_____ . Revista O Cruzeiro, 24 de julho de 1954.

_____ . Revista O Cruzeiro, 18 de setembro de 1954.

_____ . Revista O Cruzeiro, 23 de outubro de 1954.

_____ . Revista O Cruzeiro, 20 de novembro de 1954.

_____ . Revista O Cruzeiro, 28 de janeiro de 1955.

_____ . Revista O Cruzeiro, 5 de fevereiro de 1955.

_____ . Revista O Cruzeiro, 26 de fevereiro de 1955.

_____ . Revista O Cruzeiro, 14 de maio de 1955.

_____ . Revista O Cruzeiro, 18 de junho de 1955.

_____ . Revista o Cruzeiro, 2 de julho de 1955.

_____ . Revista O Cruzeiro, 13 de agosto de 1955.

- _____ . Revista O Cruzeiro, 8 de outubro de 1955.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 12 de novembro de 1955.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 7 de janeiro de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 31 de março de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 19 de maio de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 26 de maio de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 28 de julho de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 8 de setembro de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 17 de novembro de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 22 de dezembro de 1956.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 19 de janeiro de 1957.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 2 de fevereiro de 1957.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 27 de abril de 1957.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 11 de maio de 1957.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 8 de junho de 1957.
- _____ . Revista O Cruzeiro, 20 de julho de 1957.

_____ . Revista O Cruzeiro, 17 de agosto de 1957.

_____ . Revista O Cruzeiro, 9 de novembro de 1957.

_____ . Revista O Cruzeiro, 16 de novembro de 1957.

_____ . Revista O Cruzeiro, 21 de dezembro de 1957.

_____ . Revista O Cruzeiro, 8 de fevereiro de 1958.

_____ . Revista O Cruzeiro, 15 de março de 1958.

_____ . Revista O Cruzeiro, 28 de dezembro de 1959.

WILMA, Eva. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 26 de novembro de 1999.

ZARA, Carlos. *Depoimento*. São Paulo: PRÓ-TV, 26 de agosto de 1999.

ANEXOS

Anexo I – Ilustrações



Figura 19 – Walter George Durst dirigindo atores no “Cinema em Casa” (Rádio Difusora, 1946)

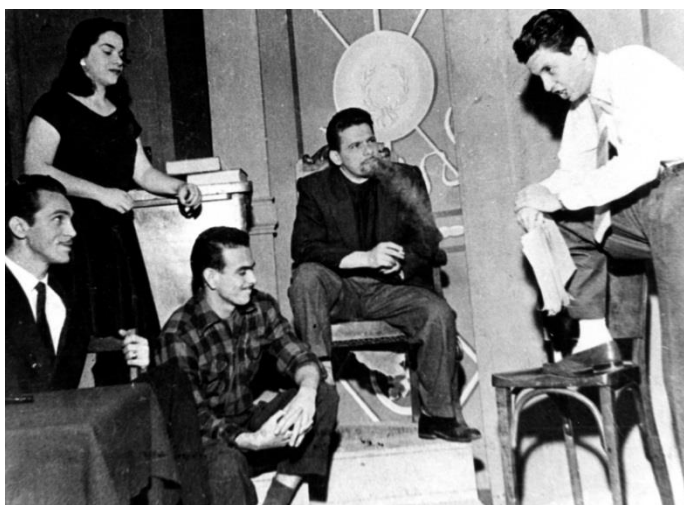


Figura 20 – Jose Parisi, Maria Cecília, Lima Duarte e Dionísio Azevedo ensaiam com Cassiano Gabus Mendes a peça “O Julgamento de João Ninguém” (TV Tupi, 1952)



Figura 21 – “A Casa de Bernarda Alba”, com Lia de Aguiar e Bárbara Fazio em destaque (TV Tupi, 1954)



Figura 22 – David Neto e Márcia Real no “TV de Vanguarda”



Figura 23 – Suzana Vieira, Francisco Negrão e Percy Aires no “TV de Vanguarda”



Figura 24 – Dionísio Azevedo e Flora Geny na peça “Otelo” (TV Tupi, 1952)



Figura 25 – Walter Stuart e Vida Alves em “Cho-Cho-San” (TV Tupi, 1962)



Figura 26 – Flora Geny e José Parisi em “Marco Milhão” (TV Tupi, 1959)



Figura 27 – Cassiano Gabus Mendes e Lia de Aguiar em “A Herdeira” (TV Tupi, 1953)



Figura 28 – Vida Alves e Cláudio Marzo em “A Dama das Camélias” (TV Tupi, 1962)



Figura 29 – Glória Menezes, Aída Mar e Vida Alves em “A Jaula” (TV Tupi, 1960)



Figura 30 – Lima Duarte e Márcia Real no “TV de Vanguarda”



Figura 31– Norah Fontes e Neuza Azevedo no “TV de Vanguarda”



Figura 32 – Rolando Boldrin e Irenita Duarte no “TV de Vanguarda”



Figura 33– Luiz Orioni e Percy Aires no “TV de Vanguarda”



Figura 34 – Débora Duarte, Percy Aires e Giancarlo no “TV de Vanguarda”



Figura 35 – Laura Cardoso, Luiz Gustavo e Henrique Martins em “Hamlet”
(1ª versão em VT, TV Tupi, 1960)



Figura 36 – Neusa Azevedo, Laura Cardoso, Lima Duarte com elenco do “TV de Vanguarda”



Figura 37 – Wanda Kosmo e Percy Aires no “TV de Vanguarda”



Figura 38 – Percy Aires na novela não-diária “Moulin Rouge: A Vida de Toulouse Lautrec”
(TV Tupi, 1963)



Figura 39 – Glória Menezes, Aída Mar e Reimy Honda (1ª nissei na TV)



Figura 40 – Benjamin Cattán cumprimenta Rolando Boldrin nos bastidores de “O Bem Amado” (TV Tupi, 1964)



Figura 41 – “A Canção de Bernadete”, com Eva Wilma e Bárbara Fazio (TV Tupi, 1957)



Figura 42 – “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, com Lima Duarte e Dionísio Azevedo
(TV Tupi, 1959)



Figura 43 – Luis Gustavo e Geraldo Louzano em “Macbeth” (TV Tupi, 1954)



Figura 44 – Maquete para o cenário de “Casa de Bonecas” (TV Tupi, 1954)



Figura 45 – Em “Sinfonia Pastoral”, Bárbara Fazio, Geraldo Louzano, Dionísio Azevedo e João Restiffe (TV Tupi, 1953)

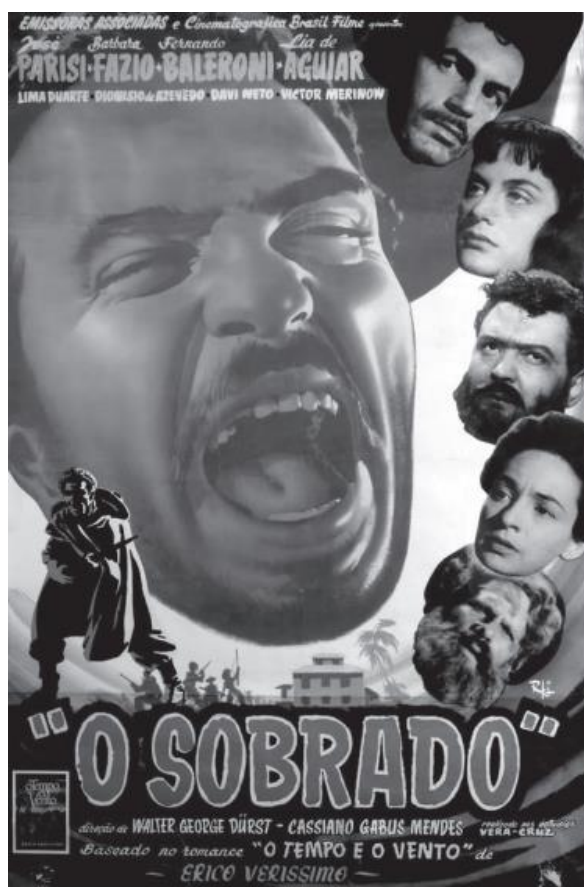


Figura 46 – Poster do filme “O Sobrado”, dirigido por Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes (1956)



Figura 47 – Cena do filme “O Sobrado”, com Bárbara Fazio, Lima Duarte, Dionísio Azevedo e José Parisi (1956)



Figura 48 – Lima Duarte em “Fausto” (TV Tupi, 1959)



Figura 49 – Lima Duarte em “Os Sertões” (TV Tupi, 1959)



Figura 50 – Henrique Martins e Vida Alves em “Obsessão” (TV Tupi, 1960)



Figura 51 – Glória Menezes e Laura Cardoso em “A Jaula” (TV Tupi, 1960)



Figura 52 – Cartão de GT (Graytelop) usado em abertura do “TV de Vanguarda” de Cassiano Gabus Mendes (1960)

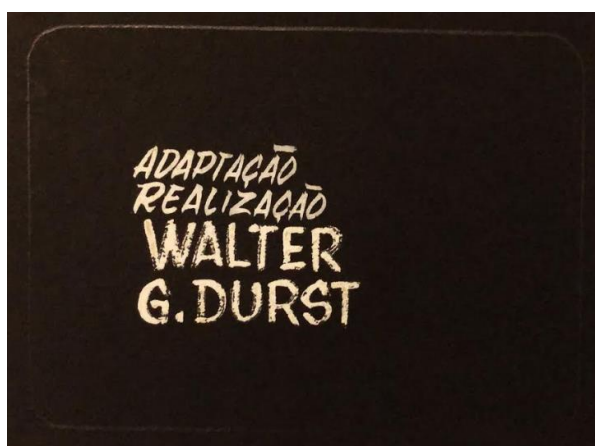


Figura 53 – Cartão de GT (Graytelop) usado na abertura do “TV de Vanguarda”, de Walter George Durst (1960)

ANEXO II – RELAÇÃO DAS PEÇAS DO “TV DE VANGUARDA” (1952 a 1967)

A partir das pesquisas realizadas, dos depoimentos e obras descritas nas referências bibliográficas, foram levantadas as seguintes peças que puderam ser identificadas (há muitos títulos que foram perdidos no tempo):

Ano	Peças encenadas
1952	O Julgamento de João Ninguém / Crime sem Paixão / Otelo / O Surdo / O Ninho Encantado / O Homem que Vendeu a Alma / O Inspetor Geral / O Feijão e o Sonho / A Longa Agonia
1953	De Ratos e Homens / Tio Vanya / Henrique IV / As Raposas / Casa de Estranhos / Ciúmes no Lar / A Carta / A Máquina de Escrever / O Sopro dos Ventos / O Culpado / O Estranho / Cara de Aço / Massacre / A Herdeira / Hamlet / Arsênico em Pequenas Doses / Algemas de Cristal / No Caminho da Vida / Mas Não Se Mata Cavalos? / A Jaula / Sinfonia Pastoral / Nina / Três Estranhos / O Julgamento de João Ninguém / O Espectro da Rosa / Aconteceu em Samarkand / Os Amantes de Verona / Markheim
1954	A Floresta Petrificada / A Mulher sem Pecado / A Malquerida / Conflito / A Morte do Caixeiro Viajante / O Maestro / Passos Que Sobem / À Noite Tudo Encobre / Do Mundo Nada se Leva / Bel-Ami / O Ladrão de Cavalos / Noite sem Lua / Casa de Bonecas / A Casa de Bernarda Alba / Um Inspetor nos Chama / Onde está Jeannie / Inimigos Íntimos / A Mulher da Madrugada / Macbeth / Elegia para Mary / Todos os Filhos de Deus Têm Asas / Anjo De Pedra / Divórcio a Três / De Ilusão Também se Vive
1955	Monsieur Verdoux / Além Do Horizonte / O Professor / Massacre / A Flor Eterna / Minha Filha / Quatro Passos Entre as Nuvens / O Idiota / A Tia de Carlitos / O Momento Perdido / Carnet de Baile / Inocência / Sangue na Terra / O Medo / A Primeira Legião / Fúria No Céu / Desencanto / O Tesouro de Sierra Madre / Champagne para César / Amor a Terra / Ilusão / Fora da Barra / Pigmalião / Louisa / Rosa de Natal
1956	Cidade Assassinada / Um Gosto e Seis Vinténs / A Casa Número 15 / O Homem De Chapéu Coco / A Canção Sagrada / Calunga / Retrospecto do “TV de Vanguarda” / Crime e Castigo / Despedida de Solteiro / Pais e Filhos / Trágica Inocência / A Família Brodie / O Feijão e o Sonho / O Caso Maurizius / Solness,

	O Construtor / Sinhá Moça Chorou / Ralé / Renegado / A Vaidosa / Não Cobiçarás a Mulher Alheia / O Cristo de Concreto / A Grande Mentira de Nina Petrovna / Elizabeth Da Inglaterra / A Noiva Morta / A Sinfonia Inacabada / Louisa
1957	Doze Homens Furiosos / Um Retrato de Mulher / Pacto Sinistro / Apenas um Coração Solitário / Tempestade na Rua Sylcamore / Tragédia em Nova York / O Chapéu de Três Bicos / Esquina Perigosa / O Intrépido Capitão Tic / Pais e Filhos / O Lobo do Mar / Estranha Passageira / Os 39 Degraus / O Visitante / Armadilha do Coelho / Volta Mocidade / Sentença / Tensão em Shangai / O Ciclone / O Pequeno Incidente / Crime nas Ruas / Nascida Ontem / Queixa Contra o Desconhecido / O Segredo De Martha Ivers / Esses Fantasmas / Coluna de Escândalos / A Canção de Bernadete
1958	Véspera de Natal / Traição / O Grande Negócio / Marty / A Casaca / Dois Vivos e Um Morto / O Aventureiro / Eram Todos Meus Filhos / Sapho / Johnny / O Grande Gabbo / A Porta do Diabo / Cartas Venenosas / O Último Bandido / O Grande Amor de Maria Waleska / Eu Vi um Disco Voador / Maclovio / O Preço da Glória / O Comediante / O Mordomo e a Dama / A Janela / Eugênia Grandet / Ralé / Para Onde a Terra Cresce / A Conversão Do Diabo
1959	A Beata Maria do Egito / O Pato Selvagem / Clara dos Anjos / O Delator / Casa de Estranhos / O Profundo Mar Azul / Memórias De Um Louco / Uma Rua Chamada Pecado / Calunga / Senhorita Reed / Fausto / Flecha no Flanco / O Discípulos do Diabo / Os Sertões / O Último dos Morungabas / A Hora e a Vez de Augusto Matraga / Raquel / Inocência / Marco Milhão / A Boa Sorte / Não se Mata um Pobre Diabo / A Conversão do Pirata / O Cisne / Escada Para O Fim / A Viola De Cinco Bocas / A Sala De Vidro
1960	Um Homem de Verdade / Obsessão / Totônio Pacheco / O Incrível Mr. Bascom / O Fim da História / A Malquerida / O Violino De Cremona / O Duelo / A Jaula / A Teiniaguá / Festival Brasileiro (O Cordão; O Legado) / O Último Pirata / Os Três Desconhecidos / Hamlet / Meu Amigo Harvey / O Primo Basílio / Um Gosto e Seis Vinténs / A República dos Cinco / Neca do Pato / Santo Assassinato / A Almanjarra / O Pente
1961	Três peças curtas (O Herdeiro do Americano; A Noite do Homem; Coração Alado) / O Badejo / O Carnaval / O Primo da Califórnia / A Mortalha / Olhai os Lírios do Campo / Genival 21 Anos / A Nota de Cinco Dólares / Os Amantes Da Penha / A Casa e o Mundo / O Homem que Veio do Céu / Terras do Sem Fim / O Segredo do Alto Purus / O Besouro Dourado / A Mulher Sem Pecado / O

	Velho / Bel-Ami / O Capote / A Festa de Rosine / O Resgate / O Sorriso de Gioconda / Sempre Carmen
1962	História de um Herói / Jane Eyre / Vaidosa / João Gabriel Borkman / Eugênia Grandet / O Momento Perdido / Festim Diabólico / O Ninho Encantado / O Vale Do Destino / Melodia da Noite / O Milagre / Quando a Neve Tornar a Cair / Ninguém Ama os Mortos / Fim de Jornada / O Condenado / A Dama das Camélias / Trágica Inocência / Testemunha de Acusação / Com o Diabo no Corpo / Tereza Raquin / Três Anas e Três Josés em Volta de Uma Cama / Cimento / Oceano Guiomar / Doce Cheiro do Sucesso
1963	O Cordão / O Auto da Compadecida / Mortos sem Sepultura / O Circo / O Profundo Mar Azul / Três Anas e Três Josés em Volta de uma Cama / Sim e Não / Ratos E Homens / Entre Quatro Paredes / Três peças curtas (O Armário; Não Falemos Mal dos Mortos; O Muro) / Não Estamos Sós / Laura / A Teiniaguá / O Caso de Eva Smith / Partida / De Repente um Dia... / Desencontro / Triângulo / Fim de Jornada / As Visões de um Homem chamado Gasko / Senhorita Júlia / O Grande Escândalo / Massacre / Calúnia
1964	Um Bonde Chamado Desejo / Réquiem para um Tamborim / Napoleão e Maria Walewska / Chaga de Fogo / Os Fuzis da Senhora Carrar / O Homem Que Vendeu a Alma / A Visita da Velha Senhora / A Morte de Quincas Berro D'Água / De Repente no Último Verão / A Bruxa / A Descoberta do Novo Mundo / Cho-Cho-San / O Bem Amado / O Ídolo Caído / As Memórias de Pepitchrin / Gimba / Hamlet / A Lição / A Cantora Careca
1965	O Marechal / A História de um Herói / Crime nas Ruas / Society em Baby Doll / Farsa de Cangaceiro / Em Moeda Corrente no País / Os Quatro Filhos (Filomena Marturano) / O Canto da Cotovia / A Terceira Pessoa do Singular / Rinocerontes / O Matador / Crônica de uma Rainha / Vinte Dias de Ana / Paiol Velho / As Colunas do Tempo / Antígone
1966	Desejo sob os Olmos / Noites Brancas / O Desconhecido / À Margem da Vida / Anjos do Brooklin / A Ilha no Espaço / O Julgamento de João Ninguém / Arrecife / Sim e Não / Os Fuzis da Senhora Carrar / A Alma Boa de Setsuan / Prece de um Homem Comum (coletânea de textos – especial de Natal)
1967	A Vida de Van Gogh / Terra dos Cegos / Fim de Jornada / A Alma Boa de Setsuan (2ª versão, em produção, não foi ao ar)

Quadro 9 – Peças encenadas pelo “TV de Vanguarda” (1952-1967)

Fonte: Elaborado por Elmo Francfort Ankerkrone

Anexo III – Principais nomes do “TV de Vanguarda”

Por mais que os pioneiros da televisão digam que, na década de 1950, o meio televisivo e o “TV de Vanguarda” tenham sido produções coletivas, há nomes que se repetem com maior frequência, elencados pelos profissionais, como responsáveis pela realização deste teleteatro. Entre os mais citados estão Dermival Costa Lima, Cassiano Gabus Mendes (direção, produção e área técnica), Dionísio Azevedo, Walter George Durst, Syllas Roberg (na área técnica e produção) e Benjamin Cattan. Em um breve histórico, descrevemos a ligação de cada um com o “TV de Vanguarda”, como enxergam o programa e um pouco sobre suas trajetórias profissionais, com informações baseadas em mais de 140 depoimentos da Pró-TV (incluindo o de Lyba Fridmann, viúva de Syllas Roberg, e Bárbara Fázio, viúva de Walter George Durst) – Associação dos Pioneiros, Profissionais e Incentivadores da Televisão Brasileira, realizados por Vida Alves, pelo IDART / Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo e arquivo Multimeios (incluindo depoimentos de Dermival Costa Lima, Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst e Benjamin Cattan), pela série 40 Anos de TV, da TV Cultura, além dos livros consultados para realização desse trabalho. Os anexos a seguir, com os perfis, segue a ordem de entrada dos perfilados no programa “TV de Vanguarda”.

1.1 Dermival Costa Lima

Dermival Costa Lima teve total influência na criação do programa, uma vez que era o diretor-geral e artístico da TV Tupi de São Paulo e das rádios Tupi e Difusora. Foi Dermival quem incentivou a formatação de um horário de teleteatro que tivesse um acabamento maior que as produções similares antes produzidas, batizando-o como “Teatro de Vanguarda”. Dermival Costa Lima nasceu em 29 de março de 1935 em Santo Amaro (BA), tendo começado sua carreira como redator da Rádio Transmissora Brasileira, em 1938, também na Bahia. Destacou-se em seu estado, chamando a atenção de Assis Chateaubriand, diretor dos Diários Associados, que na Bahia possuía a Rádio Sociedade da Bahia e o jornal “O Estado da Bahia”. Foi chamado para ajudar na implantação da Rede Ipiranga de Rádio (futura “Emissoras Associadas”) em 1937, inaugurando a Rádio Tupi de São Paulo ao lado de J. Antônio D’Ávila e dirigindo a Rádio Tupi do Rio de Janeiro no mesmo ano (que já existia desde 1935). Continuando os trabalhos pela integração da Rede Ipiranga, segue para Ceará Rádio Clube, de Fortaleza (que em 1944 foi oficialmente adquirida pelos Diários Associados). Em 1943 retornou a São Paulo para assumir a direção artística das rádios Tupi e Difusora, tendo apoio de Octávio Gabus Mendes na primeira e Oduvaldo Vianna na seguinte. Revezando-se na direção das estações das Associadas como Theóphilo de Barros Filho, fica entre 1944 e 1945

na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, enquanto este migrou de lá, ficando em seu cargo em São Paulo, por igual período. Próximo de 1940 conheceu a radioatriz Sarita Campos (irmã de seu colega Paulo de Grammont), sendo que após sua volta a São Paulo casou-se com ela, tendo Octávio Gabus Mendes como padrinho de casamento. Em seu retorno à capital paulista tem Cassiano Gabus Mendes também como seu assistente nas rádios. A proximidade entre as famílias, faz com que Dermival conheça de perto o potencial do jovem Cassiano, que após teste, em 1949, foi convidado para auxiliá-lo também na direção artística da futura PRF-3 TV Tupi-Difusora, canal 3 de São Paulo. Ao lado de Cassiano, lançou as bases da programação da primeira emissora de televisão da América do Sul, a partir de 18 de setembro de 1950. Dermival Costa Lima acompanhou desde a chegada dos equipamentos da TV Tupi no Porto de Santos (SP) até mesmo toda a estruturação da emissora, criando com Cassiano Gabus Mendes programas, de todos os gêneros, incluindo o “TV de Vanguarda” (inicialmente “Teatro de Vanguarda”), em 17 de agosto de 1952 – projeto que amadureceram durante dois anos, mas que acabou não vendo sua realização de perto, uma vez que em maio de 1952, Dermival Costa Lima, então diretor-geral e artístico das Emissoras Associadas em São Paulo (da TV e das rádios Tupi e Difusora), desligou-se do conglomerado a convite da Organização Victor Costa (que adquiriu a Rádio Nacional de São Paulo e a Rádio Excelsior, consolidando-se como um novo grupo de comunicação na capital paulista). Para seu lugar, retornou a São Paulo Theóphilo de Barros Filho que, ao ver a experiência já adquirida por Cassiano Gabus Mendes na direção artística, ficou na direção-geral e oficializou a permanência do jovem na função. Naquele 1952, Dermival Costa Lima levou com ele diversos talentos das Associadas, entre eles, Walter Forster, Hebe Camargo, Yara Lins e muitos outros – em 1955, Victor Costa (dono da O.V.C. e apenas diretor da estatal Rádio Nacional do Rio de Janeiro) adquiriu o canal 5 paulistano, a TV Paulista, tendo Dermival como diretor artístico da concorrente da TV Tupi. Para o canal 5, Dermival Costa Lima aproveitou a proximidade que tinha das companhias de teatro e de cinema, para levar para emissora os atores, na busca pela criação de um elenco competitivo. Criou lá, ao lado de Álvaro de Moya (seu assistente), o programa “Teledrama” (1955) – que tinha como objetivo concorrer principalmente com o “TV de Vanguarda”, do qual foi um dos responsáveis pela criação três anos antes. Em 1959, Dermival se desligou da TV Paulista indo para o Rio de Janeiro auxiliar na implantação da emissora de Rubens Berardo, a TV Continental, canal 9 carioca. Na emissora fez ainda parcerias e intercâmbio de programas com a TV Paulista, como o show denominado “OVC na ORB” (ORB era a sigla da Organização Rubens Berardo, dona das rádios Continental e Metropolitana, que havia integrado também a

Companhia Cinematográfica Flama). Nos anos 1960, Dermalva Costa Lima voltou para os Diários Associados, para auxiliar na implantação da futura Rede Tupi de Televisão, ficando na emissora praticamente até 1980, aposentando-se e encerrando sua carreira na mesma época da falência da emissora. Na primeira metade dos anos 1970 teve uma breve passagem pela Rede Globo, como diretor de produção. Em outras áreas também atuou, como no cinema. Foi ator e ao mesmo tempo auxiliou executivamente na criação do filme “Quase no Céu” (1949), nos trâmites internos dentro das Associadas, apoiando Oduvaldo Vianna, diretor do filme, nos Estúdios Cinematográficos Tupi. Foi também roteirista de “Colégio de Brotos” (1955), dirigido por Carlos Manga na Companhia Atlântida, tendo Oscarito como um dos protagonistas. Foi também ator em “Um Ramo Para Luiza” (1965, dirigido por J. B. Tanko para as Produções Cinematográficas Herbert Richers, com Lúcia Alves) e “Mineirinho Vivo ou Morto” (1967, de Aurélio Teixeira, também para a Herbert Richers, com Jece Valadão e Leila Diniz). Conhecido por todos como “o chefe”, Dermalva Costa Lima faleceu em 27 de junho de 1990, aos 75 anos.

1.2 Cassiano Gabus Mendes

Cassiano Gabus Mendes foi inicialmente assistente de Costa Lima, passando posteriormente a diretor artístico da TV Tupi paulistana, tendo sua carreira totalmente ligada a expansão da teledramaturgia brasileira, a começar pela criação de séries e teleteatros na TV Tupi de São Paulo, posteriormente consagrando-se como novelista na Rede Globo. Cassiano de Moraes Mendes, seu nome verdadeiro, nasceu em São Paulo, no dia 29 de julho de 1927. Filho do radialista Octávio Gabus Mendes, desde os 9 anos de idade acompanhou o pai em seus trabalhos, principalmente no que diz respeito ao meio radiofônico, uma vez que a presença de Octávio no cinema se deu quando Cassiano ainda estava em sua primeira fase da infância. Octávio realizou filmes como “As Armas” (1930, como roteirista – ao lado de Plínio de Castro Ferraz – e diretor), “Mulher” (1931, como autor – assim como Adhemar Gonzaga – e diretor), “Ganga Bruta” (1933, como autor ao lado de Humberto Mauro, também diretor do filme) e “Onde a Terra Acaba” (1933, como diretor). Octávio era também crítico de cinema, escrevendo para revistas especializadas como “Paratodos”, “Cinearte” e “Revista das Irradiações”. Voltando à Cassiano, ele era também filho de Esther Bueno de Moraes Mendes, herdeira de família rica paulista, cujo patrimônio foi diluído até os anos 1920, por conta das guerras, crise econômica nacional e também da má administração familiar (seu pai, conhecido como “Chico Rei” era viciado em jogos e perdeu boa parte dos bens apostando-o). Mesmo com o sucesso de Octávio Gabus Mendes no rádio, entre as décadas de 1930 e 1940, não havia total estabilidade

financeira (naquele tempo, a remuneração da área radiofônica era baixa, mesmo sendo Octávio um dos mais bem pagos), piorando consideravelmente a partir de 1939 – não apenas pelo início da II Guerra Mundial, mas também pelo agravamento do estado de saúde de Octávio Gabus Mendes, que faleceu em 1946. Para auxiliar a mãe, Cassiano e a irmã Maria Edith, que trabalhava como secretária, passaram a ajudar nas contas da casa e na educação das irmãs Ivone, Cármen e Lourdes. Esther, como funcionária pública, conseguiu uma pequena promoção ao pedir apoio de uma prima, Leonor Mendes de Barros, primeira dama e esposa do Governador Adhemar de Barros. Cassiano ingressou no rádio aos nove anos, mas profissionalmente apenas aos doze, em 1939, realizando pequenos papéis na Rádio Bandeirantes, com registro profissional. Trabalhou depois na Rádios Record, indo posteriormente para as Emissoras Associadas, trabalhando como produtor, radioator, ensaiador e locutor esportivo nas rádios Tupi e Difusora, tendo uma passagem pela Bandeirantes e depois pela Rádio Cruzeiro do Sul, após a morte do pai, em 1946, e retornando posteriormente às Emissoras Associadas, em 1947. Já era namorado da radioatriz Helenita Sanches, com quem já trabalhava há mais de dez anos, casando-se em 1951 – ela, uma das protagonistas do “TV na Taba”, show inaugural da TV Tupi de São Paulo, logo afastou-se da televisão e do rádio, cuidando da família (é a mãe dos atores Tato e Cassio Gabus Mendes, como também irmã do ator Luis Gustavo, que passou a trabalhar na televisão sempre próximo a Cassiano). Com a chegada da televisão, em 1950, Cassiano Gabus Mendes tornou-se assistente do diretor-geral das rádios e TV Tupi, Dermival Costa Lima, que conhecia o talento de Cassiano no rádio e sabia das semelhanças que possuía com seu pai, Octávio, que por muitos anos trabalharam juntos. Em 1949, Cassiano passou no teste para ser o assistente de Dermival, apresentando um curta-metragem chamado “A Gata”, produzido pelo jovem. A convite dos Associados, fez uma viagem entre o final do ano de 1949 até o início de 1950 para os Estados Unidos, com o intuito de conhecer o processo de produção e montagem de uma televisão. Esteve em Nova York, visitando as principais emissoras estadunidenses. Voltou ao Brasil já com a TV Tupi de São Paulo em montagem, sabendo operacionalizar a mesa de corte das imagens, o *switcher*. Por conta de sua dupla função, na direção do canal e no corte de imagens, o operador de tal função em São Paulo passou a ser chamado de “diretor de TV”, pois Cassiano tornou-se referência no setor, o que fez com que sua imagem ficasse atrelada à função técnica (o “diretor de imagem” que era “diretor da TV”). Fez diversos programas apoiando o pai. Após a morte de Octávio, manteve no ar algumas das criações do pai, como: “Cinema em Casa”, que serviu de base para o “TV de Vanguarda” (1952), “Encontro das Cinco e Meia” para o “Alô, Doçura!” (1953 – antes denominado como

“Somos Dois” e “Namorados de São Paulo”, a partir de 1952, tendo apoio da irmã Maria Edith Gabus Mendes no roteiro deste primeiro seriado brasileiro), “Teatro do Terror”, “A Noite Tudo Encobre” e “Ravengar” como “O Contador de Histórias” (1955). Mesmo apoiando a criação de toda grade de programação da televisão, Gabus Mendes passou principalmente a dedicar-se à teledramaturgia. Em 1952, com a ida de Dermival Costa Lima para a Rádio Nacional de São Paulo (e posteriormente para a TV Paulista), Cassiano assumiu oficialmente a direção artística da TV Tupi. Produziu, adaptou, dirigiu, escreveu textos e foi também ator de produções do canal. Foi ator em peças do “TV de Vanguarda” como em “A Herdeira” (1953), “Markheim” (1953), “A Morte do Caixeiro Viajante” (1954), “O Idiota” (1955), “Crime e Castigo” (1956), “O Condenado” (1962) e muitas outras. Atuou também em “Festim Diabólico” (1952), adaptação da peça de Patrick Hamilton (“*Rope*”, 1929, que foi adaptada também para o filme “A Corda”, do inglês “*The Rope*”, 1948, de Alfred Hitchcock), no programa Grande Teatro Tupi (só em 1992 voltou a atuar, na Rede Globo, no papel do mafioso Franco Torremolinos, da novela “Perigosas Peruas”). Seu primeiro trabalho em teledramaturgia na TV Tupi foi em “A Vida Por Um Fio” (1950), teleteatro que dirigiu e adaptou, sendo protagonizado por Lia de Aguiar. Como diretor, produtor e diretor de TV, Cassiano Gabus Mendes integrou diversas atrações da TV Tupi, como “Grande Teatro Tupi” (de 1950 a 1964), “O Contador de Histórias” (de 1955 a 1958), “TV-Teatro” (de 1958 a 1959), a novela “Um Beijo na Sombra” (1952, de José Castellar), as séries “Somos Dois” (1952, posteriormente “Namorados em São Paulo”, 1953, e “Alô, Doçura!”, 1954 a 1964), “48 Horas com Bibinha” (1953), “Os Anjos Não Tem Cor” (1953) e “Lever no Espaço” (1957), entre diversas outras produções, nos mais diversos gêneros. Cada vez mais focado na direção artística do canal, ainda produziu alguns (poucos) programas, como, por exemplo, ao ser autor de “O Amor Tem Cara de Mulher” (1966, novela adaptada do original “*El Amor Tiene Cara de Mujer*”, 1964, da argentina Nené Cascallar – erroneamente creditada em livros como “Nenê Castellar”), sendo que desde 1962 abdicou da produção do “TV de Vanguarda”, entregando-a totalmente a Benjamin Cattán. Nesse período na direção artística, introduz as telenovelas diárias no canal, como “Alma Cigana” (1964) e “O Direito de Nascer” (1964). Desligou-se em 1967 da TV Tupi, transferindo-se para TV Excelsior, onde dirigiu a novela “Sublime Amor” (1967) e a série “Os Galãs Atacam na Madrugada” (1967). Passados seis meses, recebe novo convite e retorna à TV Tupi, já em 1968, como superintendente do canal. Nesse período criou o argumento das novelas “Beto Rockefeller” (1968, sua ideia original, escrita por Bráulio Pedroso, sendo que ao final Cassiano chegou a atuar e dirigir a trama protagonizada pelo cunhado, o ator Luís Gustavo – a trama é

considerada como um divisor de águas na teledramaturgia brasileira, introduzindo temas mais atuais e uma linguagem totalmente coloquial) e “Hospital” (1971) – supervisor também novelas como “Antônio Maria” (1968) e “Nino, o Italianinho” (1969), ambas de Geraldo Vietri. Cassiano, ao sair da Tupi, foi para a TV Record, na direção de novelas “Vendaval” (1973) e “Venha Ver o Sol na Estrada” (1973), e posteriormente pela TV Cultura, entre 1974 e 1975, dirigindo e escrevendo peças para o “Teatro 2”. Recebeu o convite para ir ainda em 1975 para a Rede Globo também para escrever e dirigir os “Casos Especiais”. Em novembro daquele ano, a convite do diretor Régis Cardoso passou a escrever novelas para emissora, o que fez até falecer, em 18 de agosto de 1993, em São Paulo. Fixou-se como um dos principais nomes das telenovelas da Rede Globo, considerado pela mídia como o “Mago das Sete”, pelo sucesso de suas tramas no horário das 19 horas, tendo o humor como sua marca registrada. Foi autor das novelas “Anjo Mau” (1976), “Locomotivas” (1977), “Te Conte?” (1978), “Marrom-Glacê” (1979), “Plumas & Paetês” (1980), “Elas Por Elas” (1982), “Champagne” (1983), “Ti Ti Ti” (1985), “Brega & Chique” (1987), “Que Rei Sou Eu?” (1989), “Meu Bem, Meu Mal” (1989) e “O Mapa da Mina” (1993). Hoje suas novelas são comercializadas e traduzidas para todo mundo, com títulos como “*Angel malo*” (1986), “*Bellas y Audaces*” (1988), “*Té Conté*” (1990), “*Ellas Por Ellas*” (1991), “*Champana*” (1994) e “*Ni Contigo Ni Sin Ti*” (2011). Sua colaboradora Maria Adelaide Amaral, de “Meu Bem Meu Mal” (1989) ainda adaptou suas novelas para Rede Globo após seu falecimento, como “Anjo Mau” (1997) e “Ti Ti Ti” (2010, numa soma de suas principais tramas). No cinema foi diretor de “O Sobrado” (1956), ao lado de Walter George Durst, numa parceria entre a Vera Cruz e a TV Tupi, tendo no elenco atores da televisão como Fernando Baleroni, Dionísio Azevedo, Lia de Aguiar, Bárbara Fazio, David José, Adriano Stuart, Lima Duarte, Márcia Real, Luís Gustavo e José Parisi. Fez também, pouco antes de ingressar na Rede Globo, o roteiro de “Já Não Se Faz Amor Como Antigamente” (1976, filme de Anselmo Duarte e Adriano Stuart) e argumento do filme “As Aventuras de Mário Fofoca” (1982, de Adriano Stuart, baseado no personagem Mário Fofoca, sua criação na novela “Elas Por Elas”, interpretado por Luís Gustavo no mesmo ano). Em 1979 fez uma continuação da novela “Te Conte?” (1978), no teatro: “Agora Eu Conto”, dirigida por Régis Cardoso, com Luís Gustavo, Maria Della Costa e Maria Claudia. Amante das artes, era cinéfilo, gostava de ir ao teatro, a shows musicais e chegou a ter uma discoteca, o “Dobrão”, na Alameda Lorena, em São Paulo. Entre seus costumes estava o gosto pela leitura. Lia desde os clássicos da literatura mundial e também nacional, como também contos modernos de revistas como *Mystery Magazine*, que serviram como base para inúmeras adaptações televisivas, muitas

vezes indicando contos para os colegas Walter George Durst e Dionísio Azevedo, para tais adaptações. Seu gosto pela arte passou para seus filhos, os atores Tato Gabus Mendes e Cassio Gabus Mendes, presentes de forma constante nas produções em teledramaturgia da Rede Globo – em séries, novelas e minisséries –, no cinema e no teatro, desde os anos 1980.

1.3 Dionísio Azevedo

Dionísio Azevedo foi quem fez a primeira edição do “TV de Vanguarda”, a peça “O Julgamento de João Ninguém”, em 17 de agosto de 1952, como adaptador de *The John's Nobody Case*, de V. Saar e como ator, interpretando o Reverendo Millard. Dionísio, cujo nome verdadeiro era Taufik Jacob, nasceu em Barro Preto, atual Conceição de Aparecida (MG), em 04 de abril de 1922. Ele e os irmãos foram ainda crianças para Muzambinho (MG), para realizar os estudos primários. Aos 16 anos, Dionísio foi para São Paulo no desejo de ser artista, sendo que já frequentava cinema desde a infância. Frequentou na capital paulista a Igreja Presbiteriana do Brás, sempre ao lado dos avós, que o incentivaram a fazer pequenas apresentações teatrais na igreja. Em 1941, aos 19 anos, entrou a convite de Lima Barreto para o Instituto Brasileiro de Cultura Cinematográfica. No mesmo ano, o Instituto não prospera, e necessitando de um novo trabalho, Lima Duarte indica Taufik para o radialista Oswaldo Molles. Este o recomenda para Octávio Gabus Mendes, que se identifica com o jovem, principalmente pelo seu gosto em relação à cultura cinematográfica. Seu primeiro registro profissional é como radioator em 10 de junho de 1942, na Rádio Record. Gabus Mendes sugere a mudança de nome de Taufik, assumindo ele o pseudônimo de “Dionísio Azevedo”, transferindo-se como o diretor também para o elenco da Cidade do Rádio, portanto, trabalhando nas rádios Tupi e Difusora. Por conta de voz grave e potente, Dionísio passa a fazer personagens fortes no rádio, protagonizando produções como “Macbeth”, “O Imperador Jones”, “Carícia Fatal”, “Nick Bar” – recebeu em 1951 o Troféu Roquette-Pinto de “Melhor Radioator”. Integra a TV Tupi de São Paulo já no seu início, participando como diretor, produtor, adaptador e ator. Está presente nos principais programas de teledramaturgia da TV Tupi de São Paulo. Como ator fez nove novelas, de “Sua Vida Me Pertence” (1951) a “Um Lugar ao Sol” (1959); fez seis peças de “O Contador de Histórias” (de “Mão no Trinco”, 1955 a “Vamos Fazer Alguma Coisa?”, 1958); fez a série “Lever no Espaço” (1957); atuou em seis “TV-Teatro” (de “Atenção Emergência”, 1958 a “A Fumaça”, 1958); fez por duas vezes “À Meia Luz” (1958), no Grande Teatro Tupi, entre outros trabalhos. Só no “TV de Vanguarda” atuou em “Othelo” (1952), “Sinfonia Pastoral” (1953); “Macbeth” (1954), “Calunga” (1956), “Pais e Filhos” (1956) e “O Homem do Chapéu de Coco”

(1956); adaptou “Othelo” (1952), “Macbeth” (1954), “Todos os Filhos Têm Asas” (1954), “Tragédia em Nova York” (1957), “O Chapéu de Três Bicos” (1957), “Esquina Perigosa” (1957), “Beata Maria do Egito” (1959), “O Pato Selvagem” (1959), “O Delator” (1959) e “O Badejo” (1961); roteirizou “O Julgamento de João Ninguém” (1952), “Ninho Encantado” (1952), “Tio Vanya” (1953), “A Máquina de Escrever” (191953), “O Sopro dos Ventos” (1953), “O Culpado” (1953), “Hamlet” (1953), “A Morte do Caixeiro Viajante” (1954), “Passos Quem Sobem” (1954), “Casa de Bonecas” (1954) e “Inimigos Íntimos” (1954); dirigiu “Othelo” (1952), “Hamlet” (1953), “Macbeth” (1954), “Pigmalião” (1955), “Uma Rua Chamada Pecado” (1959) e “O Discípulo do Diabo” (1959); produziu “Fora da Barra” (1955) e “Pigmalião” (1955). Em 1952, ano de criação do “TV de Vanguarda”, Azevedo recebeu o Troféu Roquette-Pinto de “Melhor Produtor de TV”. Ele, ainda no período em que esteve nos Diários Associados, esteve envolvido no cinema, em “Quase no Céu” (1949, direção de Oduvaldo Vianna), “O Sobrado” (1956, dirigido pelos amigos Cassiano Gabus Mendes e Walter George Durst), “Cidade Ameaçada” (1960) e “A Primeira Missa” (1961), onde recebeu o Prêmio Governador do Estado por sua atuação. Fez ainda no cinema “O Pagador de Promessas” (1962), “O Santo Milagroso” (1966), “Corisco, o Diabo Loiro” (1969), “Independência ou Morte” (1972), “O Dia Em Que o Santo Pecou” (1975), “A Marvada Carne” (1985), “Kuarup” (1989) e “Eternidade” (1992), sendo também diretor e roteirista de “Chão Bruto” (nas versões de 1958 e 1976), “O Anjo Assassino” (1967), “A Virgem” (1973). Dionísio Azevedo esteve também no teatro, com peças reconhecidas pela crítica teatral como “O Bezerra de Ouro” (de Abilio Pereira de Almeida, 1961), “A Morte do Caixeiro Viajante” (de Arthur Miller, 1962), “O Círculo de Champagne” (de Abilio Pereira de Almeida, 1964), “O Balcão” (de Jean Genet, 1969), “A Gata em Teto de Zinco Quente” (de Tennessee Williams, 1978), “O Pagador de Promessas” (de Dias Gomes, 1979), “O Dia em Que Raptaram o Papa” (de João Bethencourt, 1981), “Um Tiro no Coração” (de Oswaldo Mendes, 1984), “Direita, Volver” (de Lauro César Muniz, 1985) e “Vampíria” (de seu filho e dramaturgo Dionísio Jacob, o Tacus, 1987). Na televisão, assim como Walter George Durst e Túlio de Lemos, Dionísio Azevedo acaba por sair da TV Tupi e ingressar na TV Excelsior, no elenco principal da novela “Ambição” (1964) e como diretor em “A Moça Que Veio de Longe” (1964), “A Outra Face de Anita” (1964), “Ambição” (1964), “O Tempo e o Vento” (1967). Na emissora se destaca como ator também como o Velho Gui de “A Pequena Órfã” (1968, papel que repete em 1973, no cinema, sob a direção de Clery Cunha). Entre 1969 e 1970 vai para TV Record, participando como ator e diretor em “Algemas de Ouro” (1969), “As Pupilas do Senhor Reitor” (1970, como

o protagonista). Em 1975 retornou à Rede Tupi novamente no papel de Velho Gui na novela “O Velho, o Menino e o Burro”, no mesmo ano. Segue para a Rede Globo onde faz “Dona Xepa” (1977), “O Astro” (1977, no papel de Salomão Ayala, um dos principais de sua carreira), “Pai Herói” (1979) e “Vestido de Noiva” (1979). Foi contratado depois pela Rede Bandeirantes para reforçar seu elenco, atuando em “Pé de Vento” (1980), “O Meu Pé de Laranja Lima” (1980) e “Os Imigrantes” (1981). A partir de 1982, Dionísio retornou à Rede Globo, atuando em “Quem Ama Não Mata” (1982), “Pão Pão, Beijo Beijo” (1983), “Champagne” (1983, novela de Cassiano Gabus Mendes), “Meu Destino é Pecar” (1984), seu último trabalho na televisão. Foi casado com a atriz Flora Geny, que conheceu ainda no rádio e com quem veio depois a trabalhar na televisão, também de origem humilde. Eram pais do ator mirim Noel Marcos, falecido em 1969, e do dramaturgo Dionísio Jacob (Tacus). Após o falecimento da Flora, em 1991, Dionísio ficou recluso, realizando poucos trabalhos em dramaturgia, independente da mídia. Aos 72 anos, em 11 de dezembro de 1994, o ator faleceu em São Paulo (SP).

1.4 Walter George Durst

O nome que mais se repete, na história do programa, é o de Walter George Durst, que foi o adaptador da maioria das peças exibidas pelo “TV de Vanguarda”, estando ele a frente do programa de sua criação, em 1952, até 1961, quando passa a fazer novelas da TV Tupi e posteriormente transfere-se de emissora. Sua habilidade na escrita, muito deve-se ao seu trânsito entre as mídias ao longo de toda carreira. Walter George Durst (“Dürst” em sua grafia original) nasceu em São Paulo, capital, no dia 15 de junho de 1922. Nos anos 1940 formou-se em História e Geografia pela Faculdade de Filosofia de Campinas, no interior paulista. Na época passou a morar na cidade, depois voltando a São Paulo para redigir programas jornalísticos na Rádio Bandeirantes, a partir de abril de 1946, utilizando-se seus conceitos gerais sobre cultura e política (antes, fazendo uso de seus conhecimentos sobre história e geografia esteve também na Rádio Cultura). Durst na ocasião já era assíduo frequentador do Partido Comunista, como também de cineclubes paulistanos – passa nesses ambientes a ter relacionamentos com profissionais das mais diversas áreas, sendo um deles o radialista e cineasta Octávio Gabus Mendes. Foi este que acabou por influenciar na carreira e no progresso de Durst dentro da Rádio Bandeirantes, emissora onde era o diretor, tendo apoio do jovem para seus programas, em especial ao “Cinema em Casa”, que adaptada para a linguagem radiofônica produções cinematográficas. Octávio Gabus Mendes, apresentando problemas de saúde, passou a

responsabilidade a Durst de auxiliar nas adaptações dos filmes. Com o agravamento da saúde de Gabus Mendes, Durst passou também a ter o apoio do filho do radialista, Cassiano, que após o falecimento de Octávio, em 1946, continuaram os dois com os programas. O programa transferiu-se depois para a Rádio Difusora, pertencente aos Diários Associados. Cassiano e Durst passaram então, aos poucos, a manter diversas atrações de Octávio Gabus Mendes, como “Grande Teatro Tupi”, da Rádio Tupi, “Cinema em Casa” e “Encontro das Cinco e Meia”. Ainda em sua fase radiofônica, no período em que esteve na Rádio Cultura, conheceu Barbara Fazio, com quem se casou em 17 de fevereiro de 1950. Ele a conheceu no centro recreativa da Igreja Nossa Senhora do Rosário, da Avenida Pompeia, e a convidou para declamar poemas em seu programa no rádio. Ela também o acompanhava às sessões de cinema, onde juntos, faziam marcações a partir do original cinematográfico, que logo iria adaptar para o programa “Cinema em Casa”, já na Rádio Bandeirantes (com ela fez diversas produções, também televisivas e cinematográficas, como o filme “O Sobrado”, de 1956, com Barbara atuando) – tiveram dois filhos, Marcelo e Ella Durst, e com a atriz Walter também frequentava assiduamente a teatros, como o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, onde aproximou-se de outros amantes do cinema, tendo amizade com muitos profissionais da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, também de Franco Zampari, dono do teatro. Na Cidade do Rádio aproximou-se também do cineasta e radialista Oduvaldo Vianna. Essas experiências serviram de esteio para criação dos primeiros programas televisivos, principalmente na área de dramaturgia. Inspirado no “Cinema em Casa”, Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst e Dionísio Azevedo criaram o formato do “TV de Vanguarda”, tendo apoio do então diretor-geral da emissora, Dermival Costa Lima, no dia 17 de agosto de 1952. Durst não faz parte da primeira adaptação, “O Julgamento de João Ninguém”, realizada por Dionísio Azevedo, nem da segunda (uma reprodução do texto feito por Cassiano Gabus Mendes na estreia do teleteatro na TV Tupi, “A Vida Por Um Fio”. Já a terceira edição do programa, a adaptação de “Crime sem Castigo” (original de Bem Hecht), em 14 de setembro de 1952, foi de Walter George Durst. Criou-se então a dinâmica que Durst e Dionísio se revezariam entre as edições do “TV de Vanguarda”, sempre que fosse possível (dadas as demandas das emissoras de rádio Tupi e Difusora, como também da TV Tupi, nota-se isso, por exemplo, quando verificam-se casos como os dois últimos meses de 1952, onde todas as adaptações foram realizadas por Durst: “O Homem Que Vendeu a Alma” e “O Inspetor Geral”, em 16 e 20 novembro, como em “O Feijão e o Sonho” e “A Longa Agonia”, em 14 e 28 de dezembro). Em suas adaptações, Durst priorizava a função sociocultural e educativa da televisão, como instrumento de apoio na formação intelectual do telespectador. Adaptou

centenas de contos, romances e principalmente, utilizando inicialmente originais do “Cinema em Casa”, de filmes internacionais. Não tinha restrição em relação a origem dos textos e dos filmes, transitando por originais russos, ingleses, estadunidenses, brasileiros, entre outros. Fez também outros programas como os teleteatros “O Contador de Histórias” (1955), “Grande Teatro Tupi” (de 1956 a 1958) e “TV-Teatro” (de 1958 a 1959), sendo também roteirista do seriado “Pequeno Mundo de Dom Camilo” (1957), protagonizado por Otelo Zeloni. Na década de 1960, com o crescimento das telenovelas, Durst foi contratado pela Colgate-Palmolive e desvincula-se do “TV de Vanguarda”, passando a produzir para TV Tupi novelas encomendadas pela empresa, sob a orientação da cubana Glória Magadan. É desse período que Durst adapta para a TV Tupi (com veiculação também nas Emissoras Associadas) a série “Cleópatra” (1962) e as novelas “O Sorriso de Helena” (1964), “Gutierritos, o Drama dos Humildes” (1964), “Teresa” (1965), “O Cara Suja” (1965), “Olhos Que Amei” (1965), “A Outra” (1965), “A Cor da Sua Pele” (1965), “Um Rosto Perdido” (1965) e “Meu Filho, Minha Vida” (1965). No final de 1962, Walter George Durst – mesmo fazendo para Colgate-Palmolive novelas na TV Tupi – passou a trabalhar ao lado de Túlio de Lemos, também ex-funcionário do canal 3 (na ocasião, desde 1960, transferido para o canal 4), na renovação do formato de teledramaturgia da TV Excelsior (canal 9), colaborando na criação do “Teatro 63”, com ênfase em temas que debatiam por meio da teledramaturgia os problemas sociais, políticos e a realidade brasileira. Após essa fase entre as adaptações das novelas para TV Tupi e o “Teatro 63”, Durst foi para recém-criada TV Bandeirantes, canal 13. Lá ele, em 1968, adaptava textos para o “Teatro Cacilda Becker”. Na emissora ainda escreve “O Bolha”, uma das poucas novelas produzidas pelo canal, antes do incêndio de junho de 1969. Nessa mesma época em que ele também atua na teledramaturgia da TV Cultura, que desde este ano havia se tornado uma emissora educativa (antes pertencente aos Diários Associados, assim como a TV Tupi de São Paulo). No canal 2 da capital paulista, ele adapta textos para o “Teatro 2”, onde volta também a ter parceria com colegas antigos, entre eles, Cassiano Gabus Mendes. Ambos receberam convite do diretor José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para irem para Rede Globo. Walter George Durst aceitou primeiro o convite, indo em 1971, adaptar peças para o programa “Casos Especiais”, uma versão atualizada do formato de teleteatro, em videotape. Durst produziu na rede carioca os episódios “Meus Filhos” (1971), “O Duelo” (1973), “O Capote” (1973) e “Fogo Morto” (1973). Preparou-se depois para produção de telenovelas do canal, com “Gabriela” (1975), “Despedida de Casado” (1977, trama censurada que acabou não indo ao ar), “Nina” (1977), “Terras do Sem-Fim” (1981), os seriados “Carga Pesada” (1979) e “Obrigado

Doutor” (1981), o especial “Romeu e Julieta” (1980), as minisséries “Rabo de Saia” (1984), “Anarquistas Graças a Deus” (1984), “Grande Sertão: Veredas” (1985) e “Memórias de um Gigolô” (1986). Durst se afastou por um tempo da televisão, regressando em “Gente Fina” (1990), na Rede Globo. Após isso, esteve apenas em duas produções: “Tocaia Grande” (1995), na Rede Manchete, e “Os Ossos do Barão” (1997), seu último trabalho, pois Walter George Durst faleceu em São Paulo, no dia 24 de agosto de 1997. Durst esteve também presente no cinema. Primeiro como cinéfilo e depois integrando a produções cinematográficas, como diretor de “O Sobrado” (1956, ao lado de Cassiano Gabus Mendes) e “Paixão de Gaúcho” (1957), produções que também foi autor. Fez também “Toda a Vida em Quinze Minutos” (1953, de Pereira Dias, da Sociebrás Filmes) e “A Carrocinha” (1955, de Agostinho Martins Pereira, em que fez o argumento deste filme de Amácio Mazzaropi).

1.5 Syllas Roberg

Syllas Roberg fez parte de uma fase intermediária do “TV de Vanguarda”, quando o trio Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst e Dionísio Azevedo passaram a delegar a produção dos teleteatros, uma vez que também estavam participando, em outras produções da TV Tupi. Entre outros colaboradores, foi ele junto com o Benjamin Cattán os mais presentes na produção, adaptação e direção de peças. Roberg era paulistano, nascido em 06 de agosto de 1924. Tinha entre seus principais gostos o cinema, a literatura, a música e as histórias em quadrinhos – aos 27 anos, ele foi um dos jovens que organizou a Primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos do Brasil, no Centro de Cultura e Progresso (no bairro do Bom Retiro) e é nesse período que ele escreve sobre o tema para jornais como “O Tempo”. Entre os seus colegas, estavam nomes como Jayme Cortez, Reinaldo de Oliveira, Miguel Penteadó e Álvaro de Moya (que chegou a colaborar com Roberg nos teleteatros da TV Tupi e foi um dos idealizadores do “Teledrama Três Leões”, na TV Paulista, em 1955 – ambos mesclavam, cada um em sua emissora, técnicas de linguagem cinematográfica, como planos e ângulos, como a narrativa ágil dos quadrinhos, em suas produções televisivas). Antes da TV Tupi, Syllas Roberg foi produtor, escritor e adaptador de novelas e teatros nas rádios Bandeirantes e São Paulo. Em 1952 já estava na TV Tupi de São Paulo, onde participou do teleteatro “Markheim”. Syllas era recém-casado com jornalista Liba Frydman, que antes se transformou numa das primeiras críticas dedicadas à rádio e televisão, como também uma das primeiras repórteres da TV, foi operária e bordadeira de máquina industrial. Eles faziam parte de um grupo de jovens judeus que colaboravam para revista “O Reflexo”, também trabalhavam

juntos no jornal “O Tempo” (Lyba fez ainda parte de publicações como “Última Hora”, “Diário da Noite e a “Radiolândia”). Ambos gostavam e tinham o costume de frequentar o cinema. Na TV Tupi de São Paulo, Roberg foi produtor, adaptador e diretor de produções como “O Contador de Histórias”, nas peças “O Homem na Janela” (1957), “A Noite Caiu Depressa” (1957), “Johnny Foi Embora” (1958), “O Pugilista” e “A Luz do Morro” (ambos de 1958, originais de sua autoria), “Uma Lágrima Pequena” (1959), “O Maravilhoso” (1960) e “Riram Preto no Sul” (1960); no “TV-Teatro” com as peças “Samuel” (1958), “Jornal Cinematográfico” (1958), “Um Santo Esquecimento” (1959); nas novelas “Marcelino Pão e Vinho” (1958), “Máscara de Ferro” (1958); no “Grande Teatro Tupi” com as peças “Anna Christie”, “A Esposa de Otelo” e “O Homem do Estojo” (todas em 1958); no “TV de Vanguarda” como diretor e adaptador de “Clara dos Anjos” (1959), “Fausto” (1959), “Os Sertões” (1959), “Um Homem de Verdade” (1960, apenas como adaptador), “O Incrível Mr. Bascom” (1960), “O Violino de Cremona” (1960). Após esse período transfere-se para TV Record, sendo produtor do principal teleteatro do canal 7: “Teverama” (no ar desde 1955). Concomitantemente, continua também trabalhando em diversas emissoras rádio, como autor de trilhas sonoras ao lado do Maestro Renato de Oliveira, na função de produtor musical, inclusive na Rádio Bandeirantes, do mesmo grupo da recém-criada TV Bandeirantes (1967), da qual ele se tornou diretor artístico, trabalhando ao lado de ex-colegas de dramaturgia da TV Tupi, como o diretor de TV Mário Pamponet Júnior (presente na maioria das peças do “TV de Comédia”). Após o incêndio de 1969, recebeu convite da Rede Globo para deixar a Bandeirantes, mas Syllas Roberg foi vítima de um derrame cerebral e veio a falecer em 30 de novembro de 1970, não se desligando do canal 13 anteriormente.

1.6 Benjamin Cattan

No ano de 1962, Benjamin Cattan (que já assessorava Cassiano Gabus Mendes na direção artística da TV Tupi de São Paulo) assumiu a produção de todo “TV de Vanguarda”. Sua carreira, antes disso, liga-se não apenas à televisão – principalmente aos teleteatros – como também a outras mídias. Cattan nasceu em São Paulo, em 21 de abril de 1924, começando sua carreira na Companhia Sandro-Maria Della Costa, com a peça “O Canto da Cotovia” (1954, de Jean Anouilh), estando também em “Moral em Concordata” (1956, de Abílio Pereira de Almeida), “A Alma Boa de Setsuan” (1958, de Bertold Brecht) e “Gimba” 1959, de Gianfrancesco Guanieri). Foi também ator da Companhia de Teatro Cacilda Becker, onde fez “Morte e Vida Severina” (1960, de João Cabral de Melo Neto), “Raízes” (1961, de Arnold

Wesker), “Rinocerontes” (1961, de Eugène Ionesco) e “Oscar” (1961, de Claude Magnier). Fez parte também, no mesmo período, do TAIB (Teatro de Arte Israelita Brasileiro), atuando em “Antígona América” (1962, de Carlos Henrique Escobar). Sua ida para televisão se deu em meados dos anos 1950, quando participou do Grande Teatro Tupi, na TV Tupi de São Paulo, como ator em “Cândida” (1956), “De Luto Vestiu-se Electra” (1956), “Salomé” (1956), “Manequim” (1957), “Conflito” (1959) e outros teleteatros, revezando-se também na função de diretor de diversas peças. Com o apoio de Cacilda Becker, se transferiu para recém-inaugurada TV Cultura (pertencente aos Diários Associados), em 1961, conduzindo os teleteatros do canal 2 paulistano, quando este ainda possuía uma concessão comercial de TV. Foi ator, na TV Cultura, também em “Maria Antonieta” (1961) e “A Muralha” (1961) – foi depois ator da TV Tupi, na novela “Klauss, o Loiro” (1963). Um ano depois, foi indicado para assessor de Gabus Mendes na TV Tupi de São Paulo, emissora do mesmo grupo de comunicação. Benjamin Cattan passou então a dirigir os espetáculos do programa “Studium 4” (antigo “O Contador de Histórias”) e pouco tempo depois assumindo definitivamente a coordenação do “TV de Vanguarda”. Na sua passagem por este programa, Cattan intensifica a presença de adaptações de clássicos nacionais juntamente com os internacionais, já presentes em grande maioria na atração, com o objetivo de promover uma renovação no teleteatro, na busca por novos autores e atores, em período posterior à saída de Walter George Durst. Até 1967, término da atração, Cattan conduz por exatos cinco anos o “TV de Vanguarda”, conquistando prêmios como Troféu Coringa, Troféu Imprensa e Troféu Roquette-Pinto, todos na categoria de “Melhor Produtor”. Fez também, como ator do “TV de Vanguarda”, “O Auto da Compadecida” (1963) e “Profundo Mar Azul” (1963). Após o término do “TV de Vanguarda”, continua na televisão com novelas como autor, adaptador e diretor de novelas e séries, como “Simplesmente Maria” (1970), “Hospital” (1971) e “Dom Camilo e os Cabeludos” (1971). Regressou ao teatro no mesmo período como diretor de “Dois Perdidos numa Noite Seja” (1966), ao lado de Plínio Marcos, em turnê por todo Brasil. Faz também, como ator, no teatro, as peças “O Segundo Tiro” (1969, de Robert Thomas), “Caiu o Ministério” (1973, de França Júnior), “Leonor de Mendonça” (1974, de Gonçalves Dias), “O Noviço” (1976, de Martins Penna), “Noel Rosa: O Poeta da Vila e Seus Amores” (1977, de Plínio Marcos), “A Lira dos Vinte Anos” (1985, de Paulo César Coutinho) e “Tributo” (1987, de Bernard Slade). Ficando cada vez mais na atuação, continua na TV Tupi participando das novelas “Nenhum Homem é de Deus” (1969), “Vitória Bonelli” (1972), “As Divinas e Maravilhosas” (1973). Na década de 1980, passou por diversas emissoras como ator. Fez “Cabocla” (1979), na Rede Globo, “Dulcinéa Vai à Guerra” (1980), na Rede

Bandeirantes, “Partidas Dobradas” (1981), na TV Cultura, regressando posteriormente à Globo, onde atuou em “Avenida Paulista” (1982), “Sassaricando” (1988), “O Salvador da Pátria” (1989), “Araponga” (1990), “Gente Fina” (1990), “Felicidade” (1991) e “As Noivas de Copacabana” (1992) – seu último trabalho. Além do teatro e da televisão, esteve também no cinema, como “Uma Pulga na Balança” (1953), “Moral em Concordata” (1959), “Golias Contra o Homem de Bolinhas” (1969), “Lilian M.: Relatório Confidencial” (1975), “Possuídas Pelo Pecado” (1976), “A Noite em Chamas” (1977), “Que Estranha Forma de Amar” (1977), “Tiradentes, o Mártir da Independência” (1977), “A Força dos Sentidos” (1978), “A Filha de Emanuelle” (1980), “O Império do Desejo” (1981), “Amor, Palavra Prostituta” (1982), “Made in Brazil” (1985, no segmento “Furacão Acorrentado”), “O Beijo da Mulher Aranha” (1985), “Filme Demência” (1986), “O País dos Tenentes” (1987), “Os Trapalhões na Terra dos Monstros” (1989) e “Dias Melhores Virão” (1989). Benjamin Cattán faleceu em São Paulo, aos 68 anos, em 09 de janeiro de 1994.