

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI  
EDUARDO MAGNANI ASECIO**

**A CHEGADA DA TELEVISÃO A SÃO PAULO**

São Paulo  
2012

**EDUARDO MAGNANI ASECIO**

**A CHEGADA DA TELEVISÃO A SÃO PAULO**

Dissertação para o curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola.  
Banca examinadora: Prof. Dr. André Gatti e ProF<sup>a</sup>.  
Dr<sup>a</sup>. Laura Cánepa.

São Paulo  
2012

**EDUARDO MAGNANI ASECIO**

**A CHEGADA DA TELEVISÃO A SÃO PAULO**

Banca examinadora:

---

Prof. Dr Vicente Gosciola

---

Prof. Dr. André Gatti

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laura Cánepa

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo mostrar o surgimento da televisão no Brasil na década de 50. Para isso serão apresentados momentos que fizeram parte deste episódio, onde de forma sintética, os acontecimentos e suas importâncias receberão uma atenção especial. Aspectos históricos, sociais, culturais e econômicos serão abordados nesta dissertação.

**Palavras-chave:** Televisão, Consumo, Tecnologia.

## **ABSTRACT**

This work aims to show the rise of television in Brazil in the 50s. For this moment will be presented that were part of this episode, where the synthetic form, the events and their importance will receive special attention. Historical, social, cultural and economic factors will be addressed in this dissertation.

Key-words: Keywords: Television, Consumer, Technology.

Dedico este trabalho primeiramente aos meus pais, Anna e Beltran, as minhas lindas filhas, Maira e Luiza e a minha mulher Rosana.

Agradeço ao professor e meu grande amigo Carlos Arruda Camargo, o “Carlinhos” quem sempre me incentivou e ensinou muito. Ao professor Sergio Luis Ignácio de Oliveira que sempre esteve me acompanhando neste processo. A Alessandra Gislaine Marota e a minha aluna Tamires Miorini, que muito atenciosas, me auxiliaram nas mais diversas horas. E a todos os professores do curso de mestrado, que sempre se mostraram capazes e amigos, em especial a professora Laura Cánepa e o professor André Gatti. Ao meu orientador, o professor Vicente Gosciola, os meus mais profundos sentimentos de estima e agradecimento.

“Lembre-se, nunca subestime o poder das emoções no seu negócio”

Hameroff

## LISTA DE IMAGENS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 – A colheita do Café, 1930.....   | 13 |
| Figura 2 – Chegada de trabalhadores do campo para as indústrias, 1932.....                 | 14 |
| Figura 3 – Chegada de imigrantes no porto de Santos.....                                   | 16 |
| Figura 4 – Centro de triagem de trabalhadores.....   | 17 |
| Figura 5 – São Paulo foto aérea – década de 1940.....                                      | 19 |
| Figura 6 – Foto da indústria, 1958.....  | 21 |
| Figura 7 – Walter Foster e Lia de Aguiar.....  | 25 |
| Figura 8 – Atriz Lolita Rodrigues.....   | 30 |
| Figura 9 – Yara Lins.....  | 31 |
| Figura 10 – Ator Lima Duarte.....  | 32 |
| Figura 11 – Programa de auditório “Rádio Nacional” .....                                   | 34 |
| Figura 12 – Programa de auditório “Rádio Nacional”.....                                    | 35 |
| Figura 13 – Programa do Chacrinha.....   | 36 |
| Figura 14 – Toesmo e Fuzarca.....  | 37 |
| Figura 15 – Toesmo e Fuzarca.....  | 38 |
| Figura 16 – Astrogildo Filho e Walter Stuart.....  | 39 |
| Figura 17 – Ator comediante Mario Alimari.....   | 40 |
| Figura 18 – Fernando Baleroni e Geraldo Pereira (Gariba) .....                             | 40 |
| Figura 19 – Almoço com as estrelas.....  | 40 |
| Figura 20 – Cantor Nelson Gonçalves e Astrogildo Filho.....                                | 41 |
| Figura 21 – Conjunto Musical “No Arcodeon Uccho Gaeta” .....                               | 41 |
| Figura 22 – Cantor Agnaldo Rayol.....  | 42 |
| Figura 23 – Cantor Carlos José.....  | 42 |
| Figura 24 – Dorinha Duval com Luiz Gonzaga.....  | 42 |
| Figura 25 – Dorinha Duval e elenco.....  | 42 |
| Figura 26 - O cenógrafo Alexandre Korowitzik, o ator José Parisi e a atriz Flora Geny..... | 43 |
| Figura 27 – – Julio Gouveia recebe o troféu “Melhores da Semana.....                       | 43 |
| Figura 28 - Peça “A Dama da Madrugada”, (1960) – Glória Menezes.....                       | 46 |
| Figura 29 - Peça “A Dama da Madrugada”, (1960) – Glória Menezes e Irina Grecco.....        | 46 |
| Figura 30 - Peça “A Dama da Madrugada”, (1960) – Maria C. Camargo e Felipe Carone.....     | 47 |
| Figura 31 - Peça “Amor de Outono”, (1960) – Lino Sergio e Monah Delacy.....                | 47 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 32 - Peça “Amor de Outono”, (1960) – Lino Sergio e Monah Delacy.....   | 47 |
| Figura 33 - Peça “Amor de Outono”, (1960) – Lino Sergio e Ivy Fernandes.....  | 47 |
| Figura 34 - Peça “A Ponte de Waterloo”, (1960) – Gilberto Rondon.....   | 48 |
| Figura 35 - Peça “A Ponte de Waterloo”, (1960) – Gilberto Rondon.....   | 48 |
| Figura 36 - Peça “É Ilusão”, (1959) – Lima Duarte e Susy Arruda.....  | 48 |
| Figura 37 - Peça “Quadro sem Moldura”, (1959) – Walter Negrão, Luis Orione e Flora Geni.....                              | 49 |
| Figura 38 - Peça “Quadro sem Moldura”, (1959) – Walter Negrão e Luis Orione.....  | 49 |
| Figura 39 - Peça “Quadro sem Moldura”, (1959) – Walter Negrão, Luis Orione e Francisco Cuoco.....                         | 49 |
| Figura 40 – Programa “Marco Milhão”, (1959) – Flora Geny e José Parisi.....   | 52 |
| Figura 41 – Programa “Marco Milhão”, (1959) – Flora Geny e José Parisi.....   | 52 |
| Figura 42 – Programa “Memórias de um louco”, (1959) – Maria Valeria e Lima Duarte.....                                    | 52 |
| Figura 43 – Programa “Memórias de um louco”, (1959) – Neide Pavani.....   | 52 |
| Figura 44 – Programa “Os Sertões”, (1959) – Lima Duarte.....  | 53 |
| Figura 45 – Programa “Os Sertões”, (1959) – Gilberto Rondon, Dionisio Azevedo e Fernando Bruck.....                       | 53 |
| Figura 46 – Programa “Enfim sós”, (1959) – Maria Valéria e Rubens Greiffo.....  | 55 |
| Figura 47 – Programa “Enfim sós”, (1959) – Maria Valéria, Geraldo Louzano, Armando Silva Filho e Rubens Greiffo.....      | 55 |
| Figura 48 – Programa “Papai Fanfarrão), (1959) – LuisOrione, Amilton Fernandes e Walter Stuart.....                       | 56 |
| Figura 49 – Programa “Papai Fanfarrão), (1959) – Lolita Rodrigues, Marisa Sanches, Amilton Fernandes e Walter Stuart..... | 56 |
| Figura 50 – Programa “Enfim sós”, (1959) – Marisa Sanches e Lolita Rodrigues.....   | 56 |

# SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Introdução.....   | 12 |
| CAPÍTULO 1 – A Dramaturgia na Televisão Brasileira.....             | 23 |
| 1.1 Um pouco da história da dramaturgia.....                        | 24 |
| 1.1.1 Depoimentos sobre o primeiro contato com a televisão.....     | 26 |
| 1.2 Os primeiros artistas da Televisão Brasileira.....              | 27 |
| 1.3 Depoimentos dos primeiros artistas da Televisão Brasileira..... | 29 |
| CAPÍTULO 2 – Os programas de auditório.....                         | 34 |
| 2.1 Dois Malucos na TV.....   | 37 |
| 2.2 Bola do Dia.....  | 39 |
| 2.3 Almoço com as Estrelas.....                                     | 40 |
| 2.4 Grandes Atrações Pirani.....                                    | 41 |
| 2.5 Os Melhores da Semana.....                                      | 42 |
| CAPÍTULO 3 – O Grande Teatro Tupi – 1951/65.....                    | 44 |
| CAPÍTULO 4 – A Tv de Vanguarda – 1952/56.....                       | 50 |
| CAPÍTULO 5 – A Tv de comédia – 1957/66.....                         | 54 |
| Considerações finais.....   | 57 |
| Referências.....  | xx |
| Anexos.....   | xx |

## INTRODUÇÃO

O café, na década de 30, era o principal produto de exportação do Brasil, que garantia recursos econômicos e divisas ao país, além de garantir a fixação do homem no campo. Para Boris Fausto, o Estado se definiu como articulador de uma integração nacional, que mesmo frágil, nem por isso era inexistente. Tinha que garantir certa estabilidade no país, conciliar interesses diversos, atrair investimentos estrangeiros, cuidar da questão da dívida externa. Isso não quer dizer que o negócio do café, nos quais os fazendeiros representavam apenas um elo de uma cadeia que ia até os consumidores externos, passando pelos exportadores, tivessem importância secundária. Ao contrário, eles foram o eixo da economia do período. Ao longo da República Velha, o café manteve de longe o primeiro lugar na pauta das exportações brasileiras. Dependiam do produto o crescimento e o emprego, nas áreas mais desenvolvidas do país. Ele fornecia também a maior parte das divisas necessárias para as importações e o atendimento aos compromissos no exterior, especialmente os da dívida externa.

A base econômica do regime republicano era obtida com a exportação do café. Mas ao final da década de 1920, a produção cafeeira entrou em crise. A principal causa foi justamente a política de valorização do café. Ao proteger os cafeicultores contra as quedas de preço do café, o governo estimulou a expansão constante das fazendas dedicadas à agricultura cafeeira. Com seus lucros garantidos, os cafeicultores investiram cada vez mais, expandindo as áreas cultivadas. O resultado foi uma superprodução, que gerou uma oferta imensamente superior à procura. O mercado não era capaz de consumir tanto café, e o governo tinha cada vez mais dificuldades para comprar o excedente que não parava de crescer. Essa superprodução levou a cafeicultura ao colapso no final dos anos de 1920.

Para piorar a situação, em 1929 o mundo mergulhou em profunda crise econômica, resultado da quebra da Bolsa de Nova Iorque. Em consequência, o consumo de café nos diversos países caiu drasticamente. Além disso, o governo não conseguia mais fazer empréstimos com os banqueiros estrangeiros, o que tornava muito difícil continuar realizando a política de valorização do café.

Enquanto a cafeicultura entrava em crise, a indústria começava a se desenvolver e atraía cada vez mais investidores, devido às dificuldades enfrentadas pela agricultura.



Figura 1 - A colheita do café, 1930 (Acervo Cinematéca Brasileira)

A crise do cativeiro e o crescimento da indústria colocavam novas necessidades para o país, e a República Velha não conseguia dar respostas satisfatórias. Com a indústria, crescia também o movimento operário e a nova população urbana, agora abastecida pelos trabalhadores da zona rural, que sem emprego, ou com muita instabilidade para o seu futuro, partiram para os grandes centros urbanos.

A Revolução de 1930 inaugurou um novo período da história brasileira, com a reorganização do regime republicano. As oligarquias estaduais continuaram participando do governo, mas não estavam sozinhas. Foram obrigadas a dividi-lo com outros setores, principalmente industriais e grupos urbanos.

Vitoriosa a revolução, Getúlio Vargas assumiu a presidência do país e dirigiu o processo de transformação da economia e da sociedade brasileiras.

Para implantar a industrialização e abrigar a grande massa de trabalhadores do campo que, por anos, vinham do campo para as cidades, devido à crise do café, e porque não, da agricultura como um todo, além da forte e crescente imigração, devido às instabilidades políticas e econômicas de seus países, e as oportunidades de trabalho geradas pelo êxodo dos trabalhadores, era preciso investir um grande volume de capital e criar condições para a indústria nascente prosperar. O Estado, único agente capaz de captar recursos de grande vulto, passou a participar da economia como mais um agente econômico, ou seja, tornou-se proprietário de empresas que tinham um papel estratégico no desenvolvimento industrial.

A intervenção estatal obedeceu a três eixos prioritários. Em primeiro lugar, a construção de indústrias que produziam matéria-prima para as demais indústrias. O exemplo mais importante nesse sentido foi a Companhia Siderúrgica Nacional, que deu ao país autonomia na produção do aço, até então importado.

Em segundo lugar, favoreceu a política de substituição dos produtos manufaturados importados. Tratava-se de investir em indústrias que produzissem no país os itens de consumo até então importados, reduzindo assim a dependência da indústria estrangeira.

Por fim, o Estado adotou uma política protecionista, que impedia a entrada de determinados produtos estrangeiros no país, de modo que a população não tivesse alternativa senão consumir o produto nacional. Essa medida garantia a prosperidade das indústrias nacionais, livrando-as da concorrência com os produtos industrializados estrangeiros, mais baratos e de melhor qualidade.

Essa política protecionista, de alguma forma, social, econômica, cultural, e até tecnológica, atrasou também a chegada da televisão ao Brasil.

Após o ciclo do café, as transformações políticas e econômicas no Brasil possibilitaram grande modernização nos centros urbanos, o que provocou uma movimentação da zona rural para a zona urbana, processo esse que teve seu início no final da década de 1920 e se estendeu, num processo contínuo e sistemático, até o início da década de 1940.



Figura 2 - Chegada de trabalhadores do campo para as indústrias, 1932 (Acervo Cinematéca Brasileira)

A cidade de São Paulo, nos anos 50, encontrava-se submetida a modificações ponderáveis em todos os planos da convivência urbana, adquirindo os contornos definidos de metrópole, substrato do aparecimento das instituições de cultura e das novas linguagens. Desde o pós-guerra, as grandes cidades mundiais passavam por processos de redefinição das funções urbanas, de readequação da malha ocupacional do espaço, visível na tendência à desconcentração dos bairros étnicos, na reestruturação das relações inter e intra-metropolitanas. No meio do século, a capital paulistana perdera o ar acanhado dos anos que viram nascer o Modernismo, momento no qual os imigrantes representavam um terço da população, concentrando-se em bairros preferenciais, conferindo um tom estrangeiro à cidade. Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado layout, pontilhado pelas chaminés (ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio do Século XX*).

E foi na época do Estado Novo de Getúlio Vargas (1940/45), durante a Segunda Guerra Mundial, que o Brasil substituiu os bens de consumo não duráveis (alimentos industrializados, roupas, produtos de higiene, cosméticos) por produtos produzidos aqui por uma indústria em fase de desenvolvimento, preparando assim, a emancipação também na produção de bens de consumo duráveis, como máquinas, motores, peças, equipamentos etc. Nesse embalo veio também a televisão.

Com a chegada da população rural aos grandes centros urbanos que ofereciam bons empregos e melhores condições de vida, o rádio passa a ser o grande meio de comunicação, fonte de informação, entretenimento e até de conforto a essa população sem estilo de vida, sem rotina, já que ainda o *modus vivendi* não era estável, uniforme, com influências de horários, descansos semanais e leis trabalhistas atuantes na ocasião e sem os hábitos da cidade grande.

Cerca de 3,8 milhões de estrangeiros entraram no Brasil entre 1887 e 1930. Essa concentração se explica, entre outros fatores, pela forte demanda de força de trabalho para a lavoura de café, naqueles anos. A Primeira Guerra Mundial reduziu muito o fluxo de imigrantes, mas após o fim do conflito (1918) constatamos uma nova corrente imigratória que se prolonga até 1930.

Neste período, também o Brasil atraiu uma forte imigração de diversos países, mas os mais recebidos foram os italianos, japoneses, portugueses, germânicos e espanhóis, que procuravam oportunidades nas indústrias em ascensão e na produção agrícola em substituição aos migrantes que trocaram o

campo pela cidade. Segundo Gordon Campbell, a principal força econômica da imigração era composta por italianos e de migrantes de regiões subdesenvolvidas do Brasil, atraídos pelas facilidades de empregos nas indústrias de São Paulo. No início da década de 1960, São Paulo já era o maior centro comercial e industrial do país.



Figura 3 - Chegada de Imigrantes no porto de Santos - Entre 1936 e 1942, mais de 14 mil pessoas ingressaram no País. Embora esse número pareça reduzido, convém lembrar que ele representa 12,1% da imigração total naqueles anos. As populações judaicas entraram em sua grande maioria pelos portos do Rio de Janeiro e de São Paulo. A princípio vieram, sobretudo, judeus da Europa Central - os chamados russos - e, a seguir, os alemães, após a ascensão do nazismo. Os judeus fixaram-se nas cidades, localizando-se, no início, em bairros étnicos, como é o caso do Bom Retiro, em São Paulo. A primeira geração concentrou-se nas atividades comerciais. Seus filhos e netos diversificaram suas iniciativas, tornando-se industriais, profissionais liberais etc. (Acervo Cinematéca Brasileira)

A crescente oferta de emprego levou em oito anos, 1950 a 1958, um aumento de nove vezes atraindo neste período 1 milhão de migrantes, vindos de diversas regiões do Brasil mais os imigrantes, que nesse período ultrapassavam 300 mil indivíduos, oriundos de diferentes países, principalmente de regiões atingidas pela guerra e outras que apresentavam problemas políticos internos. Sendo assim, literalmente, São Paulo explodiu.



Figura 4 - Centro de triagem de trabalhadores. Migrantes rurais – 1940  
(Acervo Cinematéca Brasileira)

As profundas transformações ocorridas em São Paulo também chegaram ao mundo da cultura. Em 1947, foi inaugurado o Museu de Arte de São Paulo. Em 1949, foi criado o Museu de Arte Moderna e em 1951 ocorreu a Primeira Bienal de São Paulo. Em 1948, surgiu o teatro Brasileiro de Comédia, que apresentou importante contribuição para as artes cênicas brasileiras. Ainda em 1947, em São Bernardo do Campo, 26 quilômetros do centro da capital, foram instalados os estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que produziu dezenas de filmes. Diversas emissoras de rádio, também, neste ano, 1947, cobriam a capital e alguma principal cidade do entorno. O mercado editorial não deixou por menos; periódicos e publicações dos mais diversos gêneros foram criados e passaram a circular pela capital e interior.

A Universidade de São Paulo, USP, acompanhou o crescimento, instalando *campi* em várias cidades do interior do Estado, e criando novos cursos. O cinema paulista retratou essa evolução como em *São Paulo SA*, dirigido por Luís Sérgio Person, e também a literatura, no romance *Madrugada sem Deus*, de Mário Donato.

A economia paulista ancorava-se em condições extremamente favoráveis para seu pleno desenvolvimento, ampliando poderosamente sua capacidade de acumulação por via da integração das atividades cafeeiras, da agricultura variada, da rede introvertida dos transportes, da diversificação do pequeno comércio varejista ao grande atacado, pelo sistema bancário e, sobretudo, pela potencialidade revelada no setor industrial.

Nesse processo não interrompido, a década de 50 é herdeira dos anos 40. Foi neste período que nasceram mais de metade de todas as indústrias mecânicas, um terço das metalúrgicas e um quarto dos estabelecimentos destinados à produção de material elétrico e de comunicação, em relação ao parque existente em 1958. Estabelecimentos industriais destinados à produção de material de transporte e de autopeças completam o quadro da diferenciação industrial alcançada nesta fase. (ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, in *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio do Século XX*).

Esse período, de 1945 a 1954, vai revelar a urgência do desenvolvimento urbano, junto a um planejamento que ampliará a periferia, já que o êxodo rural vem se intensificando, as indústrias cada vez mais chegando ao país e principalmente à cidade de São Paulo, gente de todo o país atraída pelo intenso processo e a dinâmica da cidade, que jamais poderá ser vista como espontâneo, tendo em vista a real necessidade de evolução em todos os segmentos, passaria pela transição de cidade a metrópole.

Como resultado da ampliação da massa salarial distribuída, intensificou-se o consumo de bens de consumo dos assalariados, trazendo à cena do mercado atores até então ausentes. O dinamismo do setor industrial mobilizou trabalhadores antes envolvidos em atividades primárias, ao mesmo tempo em que arrastou significativas parcelas da população rural, pelo incremento das rendas agrárias atreladas ao eã urbano (ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, in *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio do Século XX*).

A cidade de São Paulo segue regras sociais rígidas que expressam a indissociabilidade entre objetos e ações. O espaço geográfico ou território usado dá fundamento a essa reflexão. Surgem as grandes organizações financeiras, Banco do Estado de São Paulo, por exemplo, no centro da cidade, numa gigantesca construção, até então nunca vista por esses lados, os teatros, as casa de shows, os grandes condomínios residenciais, ainda horizontais, mas com estrutura de moradia para atender aos recém-chegados. Esse desequilíbrio, que se amplia com o crescimento da cidade e a oferta de equipamentos e serviços, incluindo-se as opções culturais, cinema, teatro, rádio, vai provocar uma reação de retomada do processo republicano de modernização do Brasil, em específico, a cidade de São Paulo. Isso significa que a implantação do meio técnico científico e informacional

prossegue; os meios de comunicação se desenvolvem na mesma dinâmica e valor social.



Figura 5 - São Paulo foto aérea – década de 1940 (Acervo Cinematéca Brasileira)

Tudo pronto para a chegada da televisão. Existia o recurso financeiro, o desejo dos industriais que tinham o conhecimento e o interesse sobre a relevância da comunicação para essa população, matéria-prima ou recurso humano, tão importante para o crescimento da indústria. O Estado também sabia quão importante era manter essa população fixa, educada e confortada, dando-lhe rápida e eficientemente o que só a televisão podia fazer: um avanço social e cultural. Esperavam que em dez anos a televisão cumprisse, com essa expectativa, o desenvolvimento técnico e tecnológico que já estava estabelecido desde 1928.

São Paulo transformava-se no centro manufatureiro hegemônico do país. A concentração regional era indispensável às economias de escala que comportassem o investimento em técnicas modernas, ensejando o aumento da produtividade. Em 1950, o sonho acalentado da industrialização, que alçaria o país no mundo dos países industrializados e desenvolvidos, parecia viável e próximo. A indústria, particularmente aquela instalada em São Paulo, tornava o país autossuficiente em produtos perecíveis e semiduráveis de consumo. A

produção doméstica de bens ou insumos, antes importados, intensificou-se: bens de consumo duráveis; tais como automóveis, eletrodomésticos, bens de capital, máquinas e equipamentos; e bens intermediários, siderúrgicos, químicos, borracha papel.(ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, in *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio do Século XX*)

Estas indústrias não só traziam a tecnologia e o “know-how”, mas vinham com uma bagagem desenvolvimentista, calcada na sociedade de origem. Muitas destas indústrias traziam ainda, profissionais, além do setor produtivo, também do setor de relações humanas e desenvolvimento de pessoas. Estes profissionais sabiam o que iriam encontrar: trabalhadores sem qualificação técnica e principalmente sem formação cultural e estrutura social de vida. Não havia evolução perceptível do homem que deixou o campo para o novo homem que veio para a cidade. Da lavoura para a indústria há um grande hiato de conhecimento e de formação pessoal.

A notável expansão do setor produtivo industrial atraiu o interesse de empresas estrangeiras, que procuraram trocar suas antigas agências comerciais por filiais envolvidas em atividades manufatureiras. As facilidades oferecidas pelo governo brasileiro para a entrada de capital estrangeiro aceleraram o processo, exigindo-se apenas que os interessados se associassem a brasileiros ou comprassem suas empresas. (ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, in *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio do Século XX*)

Esta tarefa foi, nos primeiros anos da década de 1930, empreitada por profissionais estrangeiros, os quais pouco falavam o português e tão pouco conheciam as características do trabalhador, que migrou do campo, para agora encarar a cidade e as indústrias. Eram exploradas atividades lúdicas, dinâmicas em grupos, e até interpretação de pequenos esquetes teatrais, que ajudavam a descontrair o trabalhador e estimulava a articulação diálogos e melhorava o relacionamento entre eles.

O impacto dessas iniciativas não se fez esperar. Se em 1950 a indústria brasileira era formada por um grande número de empresas nacionais e privada, cuja propriedade pertencia geralmente a uma mesma família, em 1960, metade do capital industrial em São Paulo,

por exemplo, achava-se sob domínio de estrangeiros, excetuando-se as oficinas de artesãos. As consequências avassaladoras da desnacionalização do parque industrial era, em parte, compensada pela introdução de métodos modernos de distribuição e financiamento das operações. (ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, in *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio do Século XX*)



Figura 6 - Foto da Indústria, 1958 (Acervo Cinematéca Brasileira)

Sob a égide do capital estrangeiro, os novos ramos industriais já surgiam altamente concentrados, buscando agregar-se no município paulista ou nos municípios circunvizinhos, num fenômeno de conturbação dos mais intensos já verificados na História Ocidental. Delineia-se, de pronto, uma grande São Paulo, em que não se vê solução de continuidade espacial entre a extensa urbe e seus satélites, uma série de municípios, entre os quais se contam: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Guarulhos, Caieiras, Diadema, Embu, Ferraz de Vasconcelos, Itaquaquecetuba, Franco da Rocha, Osasco, Mauá, Poá, Suzano, Barueri e Taboão da Serra (ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, in *Metrópole e Cultura. São Paulo no Meio do Século XX*).

Não se sabe precisamente quem inventou a televisão, pois vários cientistas colaboraram com aspectos da invenção. Em 1920, houve a tentativa de unir imagem em movimento com ondas sonoras. Em 1926, um escocês conseguiu fazer isso, mas só conseguiu a imagem ruim de uma cabeça humana. Em 1828, em Nova York, por meio de um engenheiro sueco, a General Electric conseguiu a transmissão para três residências. Após algum tempo e na continuidade dos experimentos, os sistemas básicos de uma televisão foram implantados. Os primeiros aparelhos eram rádios com um disco giratório mecânico, que produzia uma imagem do tamanho de

um selo postal. Em 1935, surge na Alemanha o primeiro serviço de alta definição, tentando transmitir as Olimpíadas de Berlim.

# CAPÍTULO 1

## A Dramaturgia na Televisão Brasileira

Desde os primeiros dias da televisão no Brasil, o que se tinha de novo era pouco. Tudo parecia novo, mas na verdade era uma renovação. As coisas andaram muito depressa, não havia tempo para desenvolver técnicas e procedimentos novos adequados a essa nova maneira de se comunicar. Podemos afirmar que algo dizia que estávamos atrasados, se bem que até estávamos, pois deste a década de 1930, a televisão já estava em grande caminhada na América do norte, Estados Unidos, principalmente. Mas o que incomodava os precursores, tanto os fundadores, investidores, técnicos e artistas, era a ansiedade de se fazer uma TV a altura das expectativas da população, que já conheciam bem o cinema e o rádio, eram seguidores assíduos da programação e de alguma forma acompanhavam as notícias vindas da América sobre os programas e sobre os artistas da televisão.

Na dramaturgia não podia ser diferente. A ficção televisiva estava começando a fazer sucesso. Bastara que se consultasse qualquer jornal brasileiro, as colunas que tratavam da programação da televisão eram as mais procuradas e comentadas. Das 18 horas de programação nos anos 51 e 52, algo bem grande já para o segundo ano de operação da TV no Brasil, um terço era de programas de ficção, basicamente teleteatros, que eram peças de teatros encenados nos estúdios em capítulos únicos, com aproximadamente 20 minutos de duração. Estes episódios seguiam uma lógica de narrativa, onde era apresentado nos primeiros 3 minutos de encenação um “problema”, uma “situação”, relacionada ao dia a dia da vida cotidiana, sem muita polemica, mas esclarecia um fato ou uma dúvida de tomada de decisão. Nos 15 minutos do desenvolvimento da trama, nunca com mais de quatro personagens, a história ia tomando seu rumo, ficando clara na mente do telespectador, sem contradições, ficava nítido qual era o caminho certo do desfecho da trama, e os protagonistas, normalmente um homem e uma mulher, marido e mulher, pai e filha, padre e fiel, filho e mãe, chegavam ao clímax da narrativa, num acordo, ou pacificação, ou entendimento, ou amor eterno, ou tudo de bom mesmo.

Era assim. Nada fugiria do que se era esperado, mesmo assim, a cada programa, a audiência aumentava numa proporção geométrica, não que o número de aparelhos aumentassem também nestas proporções, mas a audiência passou,

cada vez mais, a ser coletiva. Não era difícil encontrar casas com mais de 15 pessoas em frente ao aparelho de TV, nem todos eram conhecidos, nem do dono da casa e nem mesmo dos convidados, iam chegando. Os estabelecimentos comerciais, bares, salões de barbeiros, lojas dos mais diversos segmentos, paravam suas atividades na hora do programa de ficção, como um intervalo, e ofereciam aos seus clientes esta cortesia. Os clubes sociais, desportivos, classistas e até religiosos, também sucumbiam a força da devoção popular e ao poder da dramaturgia televisiva.

### 1.1 Um pouco da história da dramaturgia

Tivemos as histórias orais, no rádio, as encenações, teatros, óperas e o cinema. Em todos eles, menos o rádio, a audiência se desloca até o espaço em que se dá o ritual de contar histórias. No rádio esse deslocamento não era físico, mas sim emocional, de comportamento, precisava-se parar o que se estava fazendo, sintonizar a emissora, muito trabalhoso ainda nesta época, 1950/52, e concentrar sua atenção na história, muito dispersivo, o rádio, por vezes, repetia os capítulos da história, até no mesmo dia, lembrando que era ao vivo. Sim os atores da história, rádio novela, repetiam sua falas e interpretações por até duas vezes, tamanha a dispersão da penetração, característica essa, que acompanha o meio rádio até os dias de hoje.

A Televisão não. A audiência não precisava se deslocar como nos teatros, óperas e cinema, apenas, como o rádio, precisava para de fazer o que se estava fazendo e se aproximar do aparelho, ou como ainda para muitos primeiros telespectadores, deslocar-se até o vizinho mais próximo, ou comércio, ou igreja, ou clube social, para sentar-se a frente de um aparelho de televisão. Só que a diferença entre a TV e o rádio era a baixa dispersão. Meio completo, som e imagem, absorvia com facilidade o espectador. Impossível não se desligar do mundo à frente de um aparelho de TV (até hoje...).

A onipresença da história e dos personagens nessa proporção é inédita na longa tradição de se contar histórias. Comunicar-se com tanta gente diferente e dispersa ao mesmo tempo demanda muita clareza dessas narrativas para garantir seu entendimento e não frustrar a audiência, que, como antigamente, quer assistir e desfrutar os relatos, aprendendo e divertindo-se com eles. Comercialmente, a

telenovela se configura naquele momento como um produto bem mais rentável do que as produções anteriores. No lugar da instabilidade e pouca penetração do teleteatro, a telenovela instala na programação televisiva a segurança de um programa diário, que começa a constituir o hábito de se ver TV. (COSTA, Alcir, SIMÕES. 1986 p.38)

Os programas, ainda teleteatros, faziam sucesso junto à população. Pela primeira vez, as histórias estão disponíveis, independentemente do interesse do espectador. Elas podem ser entendidas em sincronia por milhões de pessoas (ainda nesta época, 50/52, não se tinha contagem absoluta) distantes umas das outras. A televisão remarca Thompson (2003, p. 79), oferece vários tipos de dramas a numerosos espectadores e permite que plateias exercitem sua compreensão dramática em proporção que nenhum filme ou peça de teatro conseguiu anteriormente.

Os atores, agora enaltecidos, tem o poder de estar ao mesmo tempo em milhares de lugares, falando a espectadores dispersos geograficamente, mesmo que ainda neste período, 1952, a cobertura da TV era de, ainda, aproximadamente, uns 400 quilômetros lineares de cobertura a contar da sua sede de transmissão, centro da cidade de São Paulo, e contava, ainda, com a instalação de retransmissores, em cadeia, a cada 80 quilômetros.

"Sua vida me pertence", 1951, a primeira telenovela brasileira, vai ao ar. Escrita por Walter Foster e estrelada pelo próprio Foster, Lia de Aguiar, Vida Alves, José Parisi e Dionísio de Azevedo. Eram dois capítulos por semana transmitidos pela Tupi.



Figura 7 – Walter Foster e Lia de Aguiar (Acervo Cinematéca Brasileira)

Na época existiam apenas 200 televisores no País e para que mais pessoas pudessem assistir à primeira transmissão, diversos receptores foram instalados em locais públicos, num raio de 80 quilômetros de alcance. Um aparelho custava 59 mil cruzeiros antigos e a primeira loja a vendê-los foi a Cássio Muniz na Praça da Sé. No final de 1951 já haviam sido vendidos sete mil televisores e de 59 para 60, 200 mil brasileiros possuíam o aparelho.

A década de 50 foi a época em que produtores, artistas, diretores e técnicos aprendiam a fazer televisão na prática. Como tudo era feito ao vivo a improvisação era a marca registrada e as dificuldades muitas, principalmente na hora em que as garotas-propaganda tinham que apresentar algum produto e aconteciam os famosos imprevistos.

Mesmo assim novas emissoras iam surgindo e além da pioneira Tupi, já o operavam a TV Paulista, Canal 5 - que em 64 passaria para a Rede Globo -, e a Record, Canal 7. Também surgiam novos programas e entre eles alguns ficariam como verdadeiros marcos na televisão nacional como Sítio do Pica-Pau Amarelo, Circo do Arrelia, Grande Gincana Kibon, Clube dos Artistas, O Céu é o Limite e repórter Esso, entre outros. A influência da TV começa a ganhar tanta importância que o Ibope, antes restrito ao rádio, passava a medir os índices de audiência do novo veículo a partir de 54.

A linguagem da televisão era similar à do teatro e a programação incluía clássicos como Hamlet. Toda ação era encenada como no palco, com muita emoção e suspense e não havia lugar para falhas. Era o chamado Teleteatro, uma das realizações mais marcantes dessa década. Porém, a técnica e a linguagem vão se aprimorando, em 57, a Tupi faz um seriado de um capítulo semanal durando seis meses: *Lever no Espaço*, ficção científica que já utilizava três palcos, fundo infinito e desenho animado.

### 1.1.1 Depoimentos sobre o primeiro contato com a televisão

Brunislovas Lasevicius, 83 anos – “A primeira vez que eu vi televisão foi no saguão do prédio dos Diários Associados na Rua 7 de abril (...) estava passando pela rua e vi uma aglomeração, era o pessoal vendo o primeiro aparelho de televisão (...) foi o Chateaubriand que tinha importado. No Brasil não tinha televisão.”

Alexandre Takara, 73 anos – “Vim para Santo André em 1950. Eu era assíduo freqüentador da Biblioteca Mario de Andrade em São Paulo. Um dia fui até o Mappin porque comentavam que lá tinha um aparelho de televisão funcionando. A TV ficava pendurada no alto para a multidão poder assistir” (...) não passava na minha idéia ter no futuro um negócio daquele em minha casa (...) parecia coisa de filme de ficção”.

José Duda Costa, 73 anos – “A primeira vez que vi televisão foi na vitrine de uma loja chamada “Pirâmide” e que ficava na Avenida São João em São Paulo (...) a televisão ficava ligada porque ninguém tinha dinheiro pra comprar uma (...) a gente ficava vendo a televisão passando filmes.”

Beatriz Araujo, 75 anos – “A primeira vez que ouvi falar em televisão eu era menina. Falaram para mim que tinha um aparelho em que a gente ia ver as pessoas. Eu não acreditei e me disseram que tinha saído a notícia no jornal (...). No começo tinha pouca coisa, era mais à noite, eu acho que durante o dia nem funcionava.”

Valter Gallo, 82 anos – “A primeira vez que eu vi televisão foi na Rua Senador Flaquer no centro de Santo André, eu tinha ido depositar dinheiro num banco e perto tinha uma loja que colocou uma televisão na vitrine, tinha uma multidão querendo ver, era uma televisão pequena de umas 17 polegadas, consegui chegar perto e estava passando um filme de faroeste, fiquei admirado (...) pena que eu estava atrasado e tinha que entrar no trabalho.”

## 1.2 Os primeiros artistas da Televisão Brasileira

Não se tinha, então, escola para artistas de televisão. Do rádio migraram muitos, além de técnicos, artistas, profissionais bem formados com experiência de três décadas (1923\*), mas muitos artistas vinham do circo, que neste período estava vendo seu público partir para os grandes centros urbanos em busca de trabalho, já que a agricultura estava em crise e a industrialização estava na força máxima, e os circos, nesta época (1950/53) se instalavam nas cidades pequenas do interior onde as facilidades de locação (terreno) eram mais fáceis, pois na cidade grande, São Paulo, os espaços começaram a ficar mais concorridos e o poder público, sabendo disso, passou a cobrar altos valores pelo uso do solo, e havia mais e maior concorrência entre os espetáculos oferecidos à população das cidades grandes,

como teatro, cinema, óperas, eventos esportivos, entre outros. Os profissionais do circo, ávidos por uma melhora de vida, se ofereceram para os produtores de teatro, e depois, para os de televisão. Tinham capacidade técnica e agilidade, além do poder de improvisação, que vinha bem a calhar com a atual condição da televisão brasileira nesta época. Com grande conhecimento de carpintaria, montagem, pintura, conhecimentos básicos em elétrica e grande disposição para o trabalho, foram rapidamente absorvidos pela equipe de produção da televisão. Eram “pau pra toda obra”. Tudo que estavam precisando, já que os programas, tanto de telenovelas e jornalismo, ainda começando, isso em 1952/53), estavam com força total. Mais e mais, dia a dia, um programa atrás do outro, sem perder a qualidade e a propriedade de entreter o telespectador brasileiro. Fase difícil.

A grande influência destes trabalhadores do circo que vieram para a televisão foi na cenografia. O uso da madeira nos cenários e nas plateias era bem comum. Faziam o que se queria. Hábeis e rápidos montavam e desmontavam cenários em tempo recorde, pensando que entre um programa e outro, na época, tínhamos apenas minutos, algo em torno de 5 minutos. Evidentemente que os ambientes cenográficos já estavam devidamente estabelecidos, mas sempre havia detalhes para ajustar e retocar para entrar no ar.

A plateia de “arena”, formato peculiar dos circos, foi introduzida na televisão por esses profissionais. Para eles o envolvimento do público era importante e fazia parte do “show”.

George Savalla Gomes, o Carequinha, nasceu em Rio Bonito, RJ, em 18 de julho de 1915. A mãe, aramista e trapezista, sentiu as dores do parto em cima do trapézio. Pouco tempo depois deu a luz a Carequinha, ali mesmo dentro do circo. Criado em uma tradicional família circense, não podia ter outro destino. Começou a trabalhar como palhaço aos cinco anos de idade e nunca mais parou, passando por vários circos nacionais e até um internacional, o Circo Sarrazani.

Carequinha foi o primeiro artista circense a trabalhar na televisão, na TV Tupi, onde ficou durante muito tempo. Foi o inventor do que seriam os programas de auditório. Como estava acostumado a trabalhar com o público, pediu ao diretor de seu programa para colocar uma platéia de crianças com seus pais para que seu show fosse mais real, o que acabou tornando-o uma personalidade de projeção nacional.

Alguns destes profissionais, atores, cantores, dançarinos, e artistas no geral, vieram, também, do circo. Sim, o rádio e o teatro também ajudaram com uma grande parcela desta migração, o cinema, nem tanto, eram poucos os artistas de cinema que não tinham suas origens no teatro, mas algo em especial marca a vinda de artistas, de todos os gêneros e atividades, dos cassinos.

A era de ouro dos cassinos teve seu fim em 1946, quando o então presidente General Eurico Gaspar Dutra assinou um decreto-lei que proibiria de vez a exploração do jogo de azar no Brasil. A argumentação foi de que a exploração do jogo de azar ia contra os princípios morais dos brasileiros, apesar de muitos dizerem que tal medida se deu por pressão da mulher do general, que era mulher muito religiosa. Com o fim dos cassinos, centenas de profissionais, além da estrutura funcional, garçons, seguranças, recepcionistas, funcionários básicos, os artistas, produtores, técnicos, de palco, luz, som e cenário, perdiam seus empregos. Logo após este episódio, algumas casa de shows, bares e teatros, principalmente no Rio de Janeiro, absorveram estes profissionais, já que o público, também migrou para estes estabelecimentos para manter sua rotina social. Não bastava. O salário era baixo, muito baixo, comparando-se com os cassinos, então estes profissionais, artistas, se ofereceram para a televisão, perspectiva de manutenção do padrão de vida. Estes profissionais artistas estavam sediados no Rio de Janeiro, apresentavam uma forma de vida pouco comum, trabalhavam de madrugada e dormiam durante o dia, o que não estava de acordo com a forma de operação da televisão, então foi muito difícil a introdução destes, tão experientes e capacitados profissionais, na televisão brasileira. Eles não abriam mão em morar no Rio de Janeiro, e também, de somente trabalhar no período da tarde, já que a vida noturna fazia parte do modo de vida deles. O figurino, também, eles não abriam mão. Extravagante e com muito brilho e cores. Assim eles foram feitos e se apresentavam para as plateias dos cassinos. Algo marcante, de personalidade. A TV teve que aceitar esta forma de apresentação, como parte integrante do contrato de serviço. Podemos dizer que os primeiros artistas da televisão brasileira apresentaram um figurino incomum para o que poderíamos chamar de artistas de televisão. Todos, até então, na América, usavam trajes sociais, e, às vezes, um esporte clássico, com poucas cores e recortes, nada extravagantes.

Podemos definir o dia 20 de Abril de 1923 como a data de instalação da radiodifusão no Brasil, onde Roquette Pinto e Henry Morize dão início as transmissões da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, tendo como conteúdo informações de cunho nitidamente educativo. No início, o propósito dos fundadores era o seguinte: “Levar a cada canto um pouco de educação, ensino e alegria”. Porém, logo esses objetivos começam a entrar em contradição, pois o rádio na época estava voltado para as classes de elite, que possuíam poder aquisitivo para trazer do exterior os aparelhos receptores. Com isso, o rádio estava longe de ser considerado um instrumento de difusão da informação entre as massas, pois a novidade era vista como empreendimento de cientistas e intelectuais. A programação era muito “seleta”, tocava-se ópera com discos emprestados pelos próprios ouvintes, recitais de poesia, concertos, palestras culturais entre outros eventos voltados a alta classe. (ANA PAULA GOULART RIBEIRO 2010, p.29)

### 1.3 Depoimentos dos primeiros artistas da Televisão Brasileira

Lolita Rodrigues – “Nós, da Tupi, formávamos uma grande família. Como íamos todos os dias para a televisão, a maioria foi morar na Avenida Alfonso Bovero, no Sumaré. Depois do trabalho, a gente se reunia na casa de um ou de outro para jogar cartas. O Dionísio Azevedo e o Lima Duarte eram os grandes ganhadores.”



Figura 8 – Atriz Lolita Rodrigues  
(Acervo Cinematéca Brasileira)

Yara Lins - (considerada a primeira atriz a aparecer na televisão). “O Costalima chegou com um papel e disse: “É você”. Eram todos os prefixos das

Associadas no Brasil. Tinha Belo Horizonte, Rio, PR...não sei o quê. E mais PR. O pânico é que a gente saiu do rádio e no rádio até o boa-noite era escrito. Era uma coisa novíssima, desconhecida. Eu entrei em pânico. Eu não vou dar conta. E tinha a palavra nova: égide. Sob a égide de... sei lá o quê !! Quase morri. Eu tropeçava. E a palavra telespectador? Era horrível. Foi muita correria. E a maquiadora só falando espanhol. Queria tirar o bigode do Simplício e ele não permitiu. A Hebe não veio. Mas a mulher dizia: “*Que cerras honorosas ela tiene*”. E se ela viesse, a maquiadora iria tirar suas sobancelhas. E depois teve a minha roupa. Eu ia sempre com roupas baratinhas. Foi a Lia de Aguiar quem me salvou, me levou da casa dela uma saia e uma blusa lindas. A blusa serviu, mas a saia não. Ela era mais magrinha. E eu não tinha outra. Aí o Cassiano disse: Não se preocupe. Vai ser close e plano americano. Só até a cintura. Eu ouvi essas palavras pela primeira vez. Eu estava apavorada. E tem mais, quero contar outra historinha. A Vida Alves já era redatora. Escrevia um programa que se chamava: Vespéral das Moças, o qual, aos sábados, era no palco, com auditório. Eu sempre participava, colocava uns caquinhos. Então a Vida Alves ia sair de férias e a louca da Vida Alves me disse: Você, Yara, vai escrever o programa. Eu falei: Eu não sei escrever. Mas ela disse: Você é inteligente. Você pode. Aí ela saiu. Eu escrevi. Mostrei pro Silvestre e pro Cassiano e eles falaram que estava bom e eu montei. O Lima foi o intérprete. Ficou tão bom que eu ajoelhei e beijei os pés dele pra agradecer. Literalmente. Fiquei tão feliz! Ele foi maravilhoso. A Tupi não era uma casa de trabalho. Era um ninho. A dona Nina, sentada naquela mesa no camarim...Os nossos armários...A gente foi muito feliz e eu trago essa felicidade em mim, não só nas lembranças, no meu corpo, nos meus poros. Nunca a televisão foi vitrine pra se mostrar, pra esnobar. Era o nosso trabalho. Era sério. A minha geração, a geração da Tupi foi muito ética. E eu tenho muito orgulho de ter pertencido a ela.”



Figura 9 – Yara Lins (Acervo Cinematéca Brasileira)

Míriam Simone - (atriz que apareceu já nos testes experimentais, e que há muitos anos está afastada da televisão). “Eu tenho a impressão que isso não existe mais. Eu não sei, porque nunca mais frequentei, mas era tão bom a gente chegar ao camarim, que era um só para todas as mulheres, encontrar as amigas, bater um papo... E depois a gente sentava em volta da piscina e ficava... Aquela tarde gostosa. No Sumaré era muito bom. Era como se eu estivesse na minha casa. Acho que esse tempo não existe mais.”

Nelson de Mattos - (técnico desde o primeiro dia). “A Tupi era a Tupi. Eu não queria sair de lá de jeito nenhum. A Tupi era a minha casa.”

Lima Duarte –“Eu entrei na Tupi com 16 anos. Saí de lá com 40. Enfim, os melhores anos, os únicos que valem realmente ser vividos. Esses eu vivi na Tupi. Era a casa de todos. Era a família de todos. Isso está em todos os depoimentos que Vida Alves fez com seus companheiros da Televisão Tupi.”

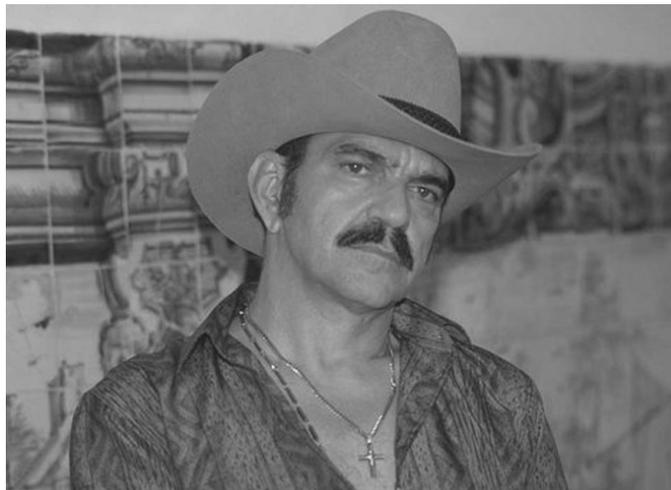


Figura 9 – Ator Lima Duarte (Acervo Cinematéca Brasileira)

Lia de Aguiar - (era de rádio, foi para a televisão até casar, saiu e voltou muitos anos depois). “Nas RádiosTupi-Difusora e TV Tupi vivemos a nossa juventude. Comecei aos 16 anos. Outros eram ainda mais jovens. Crescemos no Sumaré.Nascemos artisticamente ali. Era uma gente muito amorosa, muito carinhosa. A vinda do veículo novo nos uniu mais ainda. Era um ambiente de paz. Fiz muitos amigos: Otávio, Cassiano, Zilda de Lemos, Heitor de Andrade, maravilhoso; Maria Vidal, Airton Rodrigues, Ribeiro Filho, Vida Alves, Wilma

Bentivegna, vou esquecer alguns... Eram tantos! Laura Cardoso, Márcia Real, Lolita, Túlio de Lemos...”

Acostumados à improvisação e rapidez do rádio, os pioneiros não tiveram problemas em se adaptar ao moderno veículo e aprenderam muito: ator virava sonoplasta, autor dirigia, diretor entrava em cena. A TV TUPI dos primeiros anos era uma verdadeira escola. Aos poucos, os programas ganharam forma: o primeiro telejornal... a primeira novela.

O programa "TV DE VANGUARDA" revelou a primeira geração de atores, atrizes e diretores. Foram apresentadas peças como Hamlet, de Shakespeare, e Crime e Castigo, de Dostoievsky. Alguns programas dos primeiros tempos da TV TUPI tornaram-se campeões de audiência e permanência no ar: Alô Doçura, Sítio do Picapau Amarelo, O Céu é o Limite, Clube dos Artistas (que existiu de 1952 a 1980) e o famoso telejornal "O Repórter Esso" (que ficou 18 anos no ar).

Telenovela foi invenção da Tupi, que as exibia em capítulos semanais e era capaz de ousadias como mostrar beijo na boca. Foi em 1951, na novela Tua Vida Me Pertence, que Vida Alves deixou-se beijar pelo galã Walter Forster.

## CAPÍTULO 2

### Os programas de auditório

Gênero televisivo muito peculiar na TV brasileira, o programa de auditório faz parte da história da televisão do país, pois aparece na programação das primeiras emissoras instaladas em território nacional.

Originado no rádio, esse gênero de programa foi transportado e assimilado pela TV, onde também fez muito sucesso e ganhou popularidade, a partir dos anos 60. Mas eles começaram a ser transferidos do rádio para a televisão na década de 1950. Segundo Barbosa Filho (2009), nesse processo de transferência de um veículo para o outro, o programa de auditório quase não sofreu alterações quanto as suas características originais, com exceção do recurso da imagem.

Com o passar do tempo, no entanto, esse gênero ganhou contornos próprios na televisão, como a inclusão de quadros de entrevistas, números de dança e atrações oriundas do circo, a exemplo de mágicos, trapezistas, malabaristas e animais adestrados.

Segundo Souza (2004, p. 93), os programas de auditório são os “que mais aproximam o telespectador da realidade da produção em televisão”. Além disso, este gênero televisivo está sempre relacionado à dinâmica dos quadros, à concepção cênica, ao estilo e à linguagem do apresentador e à forma como ele se relaciona com a plateia no estúdio, com os convidados, jurados e telespectadores. Essas são algumas estratégias de comunicabilidade desse gênero de programa, de acordo com Souza.



Figura 11 – Programa de auditório “Rádio Nacional” (Acervo Cinematéca Brasileira)

No final da década de 1950 e início dos anos 1960, Havia no Sumaré uma grande empolgação entre os atores e atrizes, pois trabalho na televisão era o que não lhes faltava. A PRF3-TV mantinha no ar diversos programas de auditório e suas portas se abriam a muitos jovens, alguns já possuindo um pouco de experiência na arte de representar, outros apenas começando a carreira. Realmente, e longa a lista de jovens que, entre 1952 e 1955, passaram a integrar o elenco de artistas da PRF3-TV, incluem-se nela alguns atores e atrizes que construíram depois belas carreiras artísticas atuando principalmente na televisão, pessoas talentosas como Cláudio Marzo, Suzana Vieira, Georgina Gomide, Ana Rosa, Tarcísio Meira, Edgard Franco, Patricia Mavo, Lisa Negri, Rildo Gonçalves e Marcos Plonka, sem esquecer do famoso ator Tony Ramos, revelado em 1965 pelo escritor e diretor Geraldo Vietri.

Sobre o funcionamento artístico da televisão, ninguém sabia nada, mesmo. O Cassiano Gabus Mendes, muito jovem ainda, tinha apenas 23 anos, foi guindado pelo Costa Lima ao cargo de diretor artístico da TV Tupi. Ele sabia alguma coisa de cinema. O Walter George Durst e Dionísio Azevedo, também. Os três gostavam muito de cinema, viviam assistindo a todos os filmes e discutindo os roteiros cinematográficos. Então, a partir do cinema, tinham realmente alguma noção de televisão. Mas nós, radioativos e radio atrizes, dispúnhamos apenas de nossa voz, que era nossa única ferramenta de trabalho: éramos um grupo de sonhadores que fazia radio, que só sabia usar a voz e que aprendeu a manejar com perfeição todas as ferramentas necessárias para o desenvolvimento desse grande veículo de comunicação que é a televisão. – *Lia de Aguiar, em depoimento à Associação Pró - TV*



Figura 12 – Programa de auditório “Rádio Nacional”  
(Acervo Cinematéca Brasileira)

Nesse tempo, durante as madrugadas e pelas manhas, período em que a emissora ficava fora do ar, podia-se ouvir o barulho do martelar de pregos feitos pelos “maquinistas”, os empregados da TV que varavam a noite com um martelo nas

mãos desmontando os cenários utilizados no dia anterior e montando outros para os programas do dia seguinte. De uma maneira geral, os programas de auditório eram realizados nos estúdios A, B e C, uma vez que o palco-auditório das rádios Tupi-Difusora ficava normalmente reservado para os programas de entrevistas e shows musicais. (Os programas, até então, nas rádios Tupi-Difusora contavam com plateias).

Minha primeira experiência na televisão foi como produtor de programas curtos, programas de quinze a vinte minutos de duração com historinhas curtas. Mas eu contava com um elenco fabuloso. Por exemplo, eu escrevia uma peça para a Lia de Aguiar, ela praticamente sozinha em cima, como protagonista da história. Fazia assim, para explorar o virtuosismo do ator. Então, fazia uma peça só com o Lima Duarte e o Heitor de Andrade e Dionísio Azevedo. Eram diálogos entre personagens que viviam situações, uma coisa bem rebuscada do ponto de vista de roteiro. Quer dizer, eram histórias que não tinham uma localização exata. Não eram histórias brasileiras, mas histórias baseadas em experiências pessoais. Era uma coisa bem livre, fruto da imaginação, aproveitando a liberdade que a gente tinha na Tupi naquela época. – *Mário Fanucchi, em depoimento à Associação Pró-TV*



Figura 13 – Programa do Chacrinha (Acervo Cinematéca Brasileira)

Para manter a programação do Canal 3 no ar, toda ela ainda ao vivo, era pesado o trabalho do pessoal que atuava nos estúdios, atrás das câmeras - marceneiros, maquinistas, pintores, cenotécnicos, etc. Particularmente com relação ao trabalho de iluminação, podia-se contar então com os excelentes iluminadores Jose Pelegio e Gilberto Bottura, auxiliados por W. Pereira e Mauro Marcelino. Quanto à cenografia, alguns cenógrafos principiantes ingressaram nessa época no

Canal 3 para auxiliar Klaus Frank e Alexandre Korowitzik, os principais profissionais da casa. Dentre os recém-chegados, figuravam Sergio Pinheiro e Laigi Calvano, jovem italiano cheio de talento que praticamente comandou os trabalhos de cenografia da emissora durante toda a década de 1950 e parte dos anos 1960.

A grande novidade da semana é o fato inédito na América do Sul de uma peça de teatro ser televisionada na íntegra. A TV Paulista (Emissoras Associadas Tupi-Difusora) já havia televisionado a temporada lírica deste ano. Agora, em acordo com o TBC, será vista no vídeo a peça de Máximo Gorki, *Ralé*, em sua oitava e última semana de representação. Essa iniciativa da PRF3-TV e o apoio do TBC permitindo que o público que a entrada assista às peças representada na rua Major Diogo, em casa ou nos aparelhos receptores públicos, são merecedores dos mais francos aplausos. – *Clóvis Garcia, em crítica na revista O Cruzeiro*

## 2.1 Dois Malucos na TV



Figura 14 – Toresmo e Fuzarca (Acervo Cinematéca Brasileira)

Quadro do programa *Gurilândia*. Os palhaços Fuzarca e Torresmo divertiram a garotada de São Paulo desde o início da televisão. Já em outubro de 1950, menos de um mês após a inauguração da PRF3-TV, a dupla começou a aparecer no vídeo

todas as sextas-feiras logo no início da programação, por volta das 20h. Participava do quadro dois Malucos na TV dentro do programa Gurilândia, realizado com os artistas mirins do Clube Papai Noel, famoso programa de rádio produzido por Homero Silva, com direção artística do maestro Francisco Dorce. No ano de 1951, além de atuarem na televisão, Fuzarca e Torresmo apresentavam-se em teatros e escolas de bairros da capital paulista participando de espetáculos para crianças produzidos pelo Teatro Escola de São Paulo, grupo amador criado pelo casal Júlio Gouveia e Tatiana Belinky.

Durante toda a década de 1950, estiveram presentes em diversos programas da PRF3-TV, encantando a criançada com as brincadeiras que faziam principalmente no Circo Bombril, memorável programa circense produzido e apresentado por Walter Stuart. Na vida real, Fuzarca chamava-se Albano Pereira e Torresmo, Brasil José Carlos Queirolo. Permaneceram juntos até 1964, ano do falecimento de Fuzarca.



Figura 15 – Torresmo e Fuzarca (Acervo Cinematéca Brasileira)

## 2.2 Bola do Dia



Figura 16 – Astrogildo Filho e Walter Stuart  
(Acervo Cinematéca Brasileira)

Era um quadro de humor de 5 minutos apresentado diariamente por volta das 19h30. As notícias e os fatos mais marcantes do dia, que eram apresentados pelos jornais diários e pelas emissoras de rádio, até às 16 horas, e recebiam, estes textos, um tratamento no seu tom de discurso, passava a ter um tom humorístico, e separado por assuntos, eram, estas notícias e fatos, apresentados pelo seu interlocutor, que de alguma maneira, valendo-se do improvisado, interagia com a plateia, recebendo como retorno, manifestações de opinião e comportamento, estabelecendo um canal de participação direta com o telespectador. Pode se considerar como a primeira tentativa de se obter uma real participação do público telespectador. A plateia era formada por aproximadamente 40 espectadores, que eram selecionados e convidados a participarem, pelos produtores do programa, isso até a edição de número 6, pois daí em diante, muitos telespectadores escreviam para a emissora e para seus produtores, se candidatando, e por muitas vezes, pedindo, para compor a plateia. Vê-se aí o grande sucesso que estava por se iniciar.

Produzido, dirigido e interpretado por Walter Stuart, que teve brilhante participação na TV Tupi na década de 1950. Além de realizar diversos trabalhos como ator, foi redator, produtor e, acima de tudo, um excelente comediante e humorista. Produziu vários programas de sucesso, entre eles o famoso Circo

Bombril, primeiro programa circense da televisão, e os seriados humorísticos “As Aventuras de Berloque Kolmes e Olindo Topa Tudo.

Bola do Dia contava sempre com a participação de importantes atores e comediantes da PRF3-TV, entre eles David Neto, Fernando Baleroni, Mario Alimari e Geraldo Pereira, também conhecido como Gariba.



Figura 17 – Ator comediante Mario Alimari (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 18 – Fernando Baleroni e Geraldo Pereira (Gariba) (Acervo Cinematéca Brasileira)

### 2.3 Almoço com as Estrelas



Figura 19 – Almoço com as estrelas (Acervo Cinematéca Brasileira)

Todos os sábados, às 13h, artistas do rádio, do teatro, do cinema e da televisão eram recebidos no palco-auditório do Sumaré. Lá, numa grande mesa, garçons serviam um almoço especialmente preparado por um famoso restaurante da cidade. Num clima descontraído e agradável, com notícias do meio artístico, entrevistas e números musicais, o casal Airton e Lolita Rodrigues conduzia o programa “Almoço com as Estrelas”, que estreou em junho de 1956, permanecendo no ar durante muitos anos.

## 2.4 Grandes Atrações Pirani



Figura 20 – Cantor Nelson Gonçalves e Astrogildo Filho (Esq.) (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 21 – Conjunto musical “No Arcodeon Ucho Gaeta (Acervo Cinematéca Brasileira)”

É grande a lista de shows e programas musicais de sucesso realizados pela PRF3-TV na década de 1950. Três programas se destacaram nos primeiros anos de vida da emissora: Desfile de Melodias Jardim, com o maestro Luiz Arruda Paes, uma produção de Ribeiro Filho; Caderno Musical Antarctica, com a participação do músico e show man William Fourneaud, uma produção de Tulio de Lemos e do maestro Georges Henry; e Todos os Ritmos, como pistonista Zezinho e seu conjunto musical. Mais tarde, vieram os famosos programas Antarctica no Mundo dos Sons, com o maestro Georges Henri (1954); Música e Fantasia, apresentado por Lolita Rodrigues e J. Silvestre e produzido por Teófilo de Barros Filho, com a participação de Abelardo Figueiredo e seu grupo de dança moderna (1955); e Folias Philips, grande show de música e dança produzido por Abelardo Figueiredo (1956).



Figura 22 – Cantor Agnaldo Rayol (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 23 – Cantor Carlos José (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 24 – Dorinha Duval com Luiz Gonzaga (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 25 – Dorinha Duval e elenco (Acervo Cinematéca Brasileira)

## 2.5 Os Melhores da Semana

Sob o patrocínio da Indústria de Alimentos Nestlé, o programa “Os Melhores da Semana” ia ao ar todas as quartas-feiras às 20h10. A cada sete dias, os apresentadores Márcia Real e Heitor de Andrade entregavam o troféu Melhores da Semana aos artistas de maior destaque no rádio, no teatro, no cinema e na televisão. Era produzido pelo jornalista Ailton Rodrigues, que também respondia

pela produção de mais dois programas de grande sucesso na PRF3-TV: Clube dos Artistas e Almoço com as Estrelas.



Figura 26 – O cenógrafo Alexandre Korowitzik, o ator José Parisi e a atriz Flora Geny recebem de Márcia Real e Heitor de Andrade o troféu “Melhor da Semana” pelo trabalho na peça “Marco Milhão”. TV de Vanguarda (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 27 – Julio Gouveia recebe o troféu “Melhores da Semana” pelo programa O Sítio do Pica-pau amarelo. A esquerda a atriz Dulce Margarida como a boneca Emilia. (Acervo Cinematéca Brasileira)

## CAPÍTULO 3

### O Grande Teatro Tupi -1951/65

Embora a televisão e sua programação ainda estivessem em seu começo, percebia-se a grande expectativa dos poucos, ainda, telespectadores, sobre o conteúdo apresentado pela emissora. A velocidade exigida pela televisão, no que diz respeito à produção, programação e conteúdo, velocidade esta, já então cobrada pelos poucos e crescentes telespectadores, era um grande desafio para os primeiros profissionais da TV. Primeira série de teleteatro da televisão brasileira, o Grande Teatro Tupi estreou em novembro de 1951 e permaneceu no ar durante quase catorze anos, até meados de 1965, sempre apresentando espetáculos com mais de uma hora de duração às segundas-feiras por volta das 21h45. No início, foi chamado de Teleteatro das Segundas-Feiras e Grande Teatro das Segundas-Feiras, mas em junho de 1952 ganha o nome de Grande Teatro Monções, em alusão ao patrocinador, a empresa Monções Construtora e Imobiliária S/A. Mantém-se dois anos com esse nome, até ser anunciado como Grande Teatro Tupi, título que recebia sempre que lhe faltava um patrocinador. Além desses nomes, teve diferentes denominações durante o tempo em que ficou no ar: Grande Teatro Três Leões, Teleteatro GM, Grande Teatro Nestlé, Grande Teatro Telespark, Grande Teatro Johnnie Walker, Teleteatro Brastemp e Teleteatro Eltex.

Ao longo da década de 1950, caracterizou-se como o teleteatro feito pela gente de teatro. A PRF3-TV designava um produtor para cuidar das questões práticas envolvidas na realização do teleteatro, pois era necessário que alguém fizesse o contato com o diretor teatral responsável pela escolha da peça e do elenco, que organizasse a montagem dos cenários no estúdio e que, no dia do programa, acolhesse na televisão o pessoal do teatro que chegava depois do almoço para realizar os ensaios do espetáculo que ia ao ar a noite, ao vivo. Inicialmente, o principal produtor do Grande Teatro Tupi foi o diretor teatral Fluggero Jacobbi, depois vieram Antunes Filho, a atriz Maria Fernanda, o ator João Restiff, o jornalista Oscar Nimitz, o diretor de teleteatro Geraldo Vétrici, o diretor de teatro Ademar Guerra, o ator Armando Bogus e, por fim, a partir de 1961, a atriz diretora Wanda Kosmo. Além do produtor, a televisão fornecia o diretor de TV, quase sempre o excelente profissional Luiz Gallon, que ajudava o diretor da peça a refazer no

estúdio, em função das câmeras, as marcações dos atores feitas anteriormente no palco.

Participaram do Grande Teatro Tupi em sua primeira fase, durante os anos 1950, alguns dos mais famosos atores e atrizes da época, nomes como Procópio Ferreira, Bibi Ferreira, Eva Todor, Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo, Jaime Costa e Henriette Morineau, que remontavam no estúdio da televisão espetáculos do repertório de suas companhias teatrais. Mas o programa também abriu as portas da televisão para toda uma nova geração de diretores, atores e atrizes saídos do teatro amador estudantil e universitário do Rio de Janeiro e de São Paulo, jovens que rapidamente se profissionalizaram, iniciando promissoras carreiras teatrais. Alguns deles, como Antunes Filho, Sérgio Brito, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Natália Timberg, Manoel Carlos, Maria Della Costa, Vera Nunes, Fernando Torres, Nicete Bruno, Maria Fernanda, Ademar Guerra e Armando Bogus tiveram nesse período repetidas participações no programa.

Uma segunda fase do Grande Teatro Tupi abre-se em 1961, quando passa a ser produzido e dirigido pela atriz e diretora Wanda Kosmo. Como nesse tempo os teleteatros ainda eram ao vivo, mesmo que se repetisse uma peça já encenada dois ou três anos antes, cada programa era de certo modo uma apresentação inédita, um espetáculo praticamente novo, pois a mesma história era realizada com novo elenco, nova direção e novos cenários e figurinos. Por isso, Wanda Kosmo reapresentou diversos textos do repertório da moderna dramaturgia europeia e norte-americana, fazendo desfilarem novamente pelo Grande Teatro Tupi autores como Arthur Miller, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Pirandello, Noel Coward, Joseph Kesselring, Jean Cocteau, também, outros escritores e dramaturgos modernos como Ibsen, Gogol e Tchekhov. Porém, ela trouxe ao programa algo até então inexistente, que foram as adaptações de grandes obras literárias, de contos e de romances famosos. Fez também uma importante modificação, que foi a de utilizar no Grande Teatro Tupi quase que tão somente os atores e atrizes da própria TV Tupi-Difusora.

O Grande Teatro Tupi era feito pelos artistas de teatro. Eles vinham às segundas-feiras, na folga semanal de seus espetáculos. No início, vinham a Dulcina, o Odilon, o Jaime Costa, o Procópio Ferreira, a Bibi Ferreira, a Maria Della Costa, o Sandro Polônio, a Henriette Morineau... Eles vinham com a peça pronta, com uma marcação própria para o teatro.

Na segunda-feira à tarde, eles faziam um ensaio no cenário da televisão. Eu modificava a marcação que eles já tinham feito, adaptando-a para a linguagem das câmeras de TV, organizando as cenas em termos de plano e contra plano. Por exemplo, eu dizia a eles que esquecessem a plateia, que não precisavam ficar um ao lado do outro olhando para a plateia, que podiam olhar um para o outro, ficar frente a frente, que a câmera selecionaria a imagem, que não era preciso projetar a voz, pois havia o boom, o microfone. Quem começou fazendo o contato da televisão com o pessoal de teatro para essas apresentações foi o famoso diretor de teatro da época, o italiano Ruggero Jacobbi. *Luiz Gallon, em entrevista a David José Lessa Mattos.*



Figura 28 - Peça "A Dama da Madrugada", (1960) – Glória Menezes (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 29 - Peça "A Dama da Madrugada", (1960) – Glória Menezes e Irina Grecco (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 30 - Peça "A Dama da Madrugada", (1960) – Maria Celia Camargo e Felipe Garone (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 31 - Peça "Amor de Outono", (1960) – Lino Sergio e Monah Delacy (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 32 - Peça "Amor de Outono", (1960) – Lino Sergio e Monah Delacy (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 33 - Peça "Amor de Outono", (1960) – Lino Sergio e Ivy Fernandes (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 34 - Peça "A Ponte de Waterloo", (1960) – Gilberto Rondon (Acervo Cinematéca Brasileira)

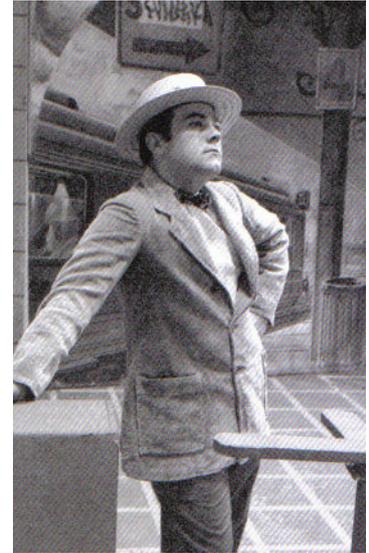


Figura 35 - Peça "A Ponte de Waterloo", (1960) – Gilberto Rondon (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 36 - Peça "É Ilusão", (1959) – Lima Duarte e Susy Arruda (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 37 - Peça “Quadro sem Moldura”, (1959) – Walter Negrão, Luis Orione e Flora Geni (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 38 - Peça “Quadro sem Moldura”, (1959) – Walter Negrão e Luis Orione (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 39 - Peça “Quadro sem Moldura”, (1959) – Walter Negrão, Luis Orione e Francisco Cuoco (Acervo Cinematéca Brasileira)

## CAPÍTULO 4

### A TV de Vanguarda -1952/56

O teleteatro TV de Vanguarda estreou no dia 17 de agosto de 1952 apresentando a peça O Julgamento de João Ninguém, uma adaptação feita por Dionísio Azevedo de uma história norte-americana publicada muito provavelmente na revista Mistério Magazine de Ellery Queen.

O elenco era formado pelo próprio Dionísio Azevedo, diretor do espetáculo, e mais os atores Lima Duarte, Walter Stuart, José Parisi, Francisco Negrão, Maria Cecília Garófalo e seu marido David Neto.

O segundo programa da serie foi ao ar duas semanas depois, no dia 31 de agosto, com a apresentação de A vida por um fio, história adaptada do filme "*Sorry, Wrong Number*" de Anatole Litvak, que Cassiano Gabus Mendes havia encenado quase dois anos antes, no começo da televisão, com Lia de Aguiar no papel principal. Duas semanas depois, no dia 14 de setembro, foi a vez de Walter George Durst apresentar a peça "Crime sem paixão", adaptação de uma história do escritor e roteirista norte-americano Ben Hecht, que contou com a participação de Dionísio Azevedo, Lima Duarte e Maria Cecília.

Durante quase toda a década de 1950, Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst e Dionísio Azevedo foram praticamente os únicos responsáveis pelo teleteatro TV de Vanguarda. Nesse tempo, somente deixaram de comandar o programa em alguns curtos períodos, como, por exemplo, no final de 1955 e início de 1956, quando Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes conseguem finalmente realizar o desejo de fazer cinema e, com o elenco de artistas da TV Tupi-Difusora, dirigem conjuntamente nos estúdios da Cia. Cinematográfica Vera Cruz o filme "O sobrado", uma adaptação da obra "O tempo e o vento", de Érico Veríssimo; ou quando, em 1957, Walter George Durst retorna ao cinema dirigindo o filme "Paixão de Gaúcho" e Dionísio Azevedo dirige seu primeiro filme, "Chão Bruto", baseado na obra de Ernani Donato, realizando assim, ele também, um antigo sonho. Somente algumas vezes Cassiano Gabus Mendes atuou no programa como ator, adaptador ou diretor de cena. O que ele fazia mesmo, com grande frequência, era cuidar da direção de TV de quase todos os espetáculos.

Na mesa de corte, selecionava as imagens e realçava a dramaticidade das cenas, inventando movimentos de câmera, closes, fusões, planos e contra planos.

Os textos eram escolhidos, adaptados e encenados principalmente por Walter George Durst e, numa proporção menor, por Dionísio Azevedo, que logo tratou de montar “Shakespeare” na televisão.

No dia 5 de outubro de 1952, quando vai ao ar o quinto ou o sexto programa da série, ele dirige a adaptação que fez da peça Otelo, interpretando o papel título ao lado dos jovens radialistas José Parisi, Vida Alves, Flora Geny e Lima Duarte, todos com menos de 25 anos de idade. Neste espetáculo, coube a Lima Duarte interpretar o personagem Yago e, um ano depois, em 1953, também com direção de Dionísio Azevedo, ele voltaria a atuar em mais uma peça de “Shakespeare”, Hamlet, interpretando o papel do príncipe da Dinamarca.

A partir de 1958, Células Roberg, que na época era um importante escritor de radio teatro, integrou-se à equipe de produção do TV de Vanguarda, passando também a realizar diversos trabalhos de adaptação e direção. Além de textos clássicos do teatro e da literatura mundiais, o programa apresentava também autores da moderna dramaturgia europeia e norte-americana, seguindo nesse aspecto os caminhos do Grande Teatro Tupi.

Diferenciava-se, porém, deste teleteatro por incluir em seu repertório histórias adaptadas de filmes norte, a maior parte delas já apresentadas no radio teatro Cinema em Casa, e também muitas adaptações de contos e romances de autores brasileiros.

Ah, Guimarães Rosa! Meu velho mestre, meu Alcorão, meu livro de todos os dias! As histórias que ele conta fazem parte da minha própria vida, pois ele fala dos bichos que na infância conheci, das pessoas que vi, com quem convivi e que amei. Como o próprio Guimarães Rosa diz, "eu sei de que lado vem a chuva e escuto o barulho do capim crescendo". Daí o meu amor por ele, um velho amor, amor antigo, desde o começo, logo quando ele apareceu. [...] Fizemos o primeiro Guimarães Rosa no TV de Vanguarda em 1952, uma adaptação que o Dionísio Azevedo fez de um pequeno conto chamado “Corpo Fechado”. Nesse teleteatro, fiz o papel do Mané Fulô. *Lima Duarte, em depoimento à Associação Pró-TV, no livro "Pioneiros do rádio" e da TV no Brasil*



Figura 40 – Programa “Marco Milhão”, (1959) – Flora Geny e José Parisi (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 41 – Programa “Marco Milhão”, (1959) – Flora Geny e José Parisi (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 42 – Programa “Memórias de um louco”, (1959) – Maria Valeria e Lima Duarte (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 43 – Programa “Memórias de um louco”, (1959) – Neide Pavani (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 44 – Programa “Os Sertões”, (1959) – Lima Duarte (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 45 – Programa “Os Sertões”, (1959) – Gilberto Rondon, Dionisio Azevedo e Fernando Bruck (Acervo Cinematéca Brasileira)

## CAPÍTULO 5

### A TV de Comédia -1957/66

Sempre com a participação dos atores e atrizes da própria televisão e apresentando peças leves, comédias de costume e comédias ligeiras de fácil compreensão, o teleteatro “TV de Comédia” permaneceu no ar durante 9 (nove) anos, alternando-se com o “TV de Vanguarda” a cada quinze dias, aos domingos à noite, por volta das 21h45.

O espetáculo de estreia, no dia 29 de dezembro de 1957, foi a comédia “Treze à mesa”, de Marc Gilbert Sauvajon, já apresentada em 1953 no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC. A escolha da peça foi muito apropriada para a data, já que sua história se desenrola em torno de um jantar de fim de ano organizado por um casal, cuja mulher, muito supersticiosa, aguarda a chegada de seus convidados bastante apreensiva com o fato de que serão treze pessoas à mesa, número por ela considerado de azar. A produção foi de Heitor de Andrade e a direção de Antunes Filho, com um elenco formado por Laura Cardoso, Percy Aires, Amândio Silva Filho, Cathy Stuart, Arnaldo Weiss, Marlene Morel, Ubiratan Gonçalves, Turíbio Ruiz, Dorinha Duval e Araken Saldanha.

Durante três meses, de janeiro a abril de 1958, o programa ficou sob a direção de Antunes Filho e nesse período foram apresentadas as seguintes peças: em 12 de janeiro, “Vá com Deus”, comédia americana de Allen Boretz e John Murray, cartaz do TBC em 1952; em 26 de janeiro, “Negócios de Estado”, de Louis Verneuil, encenada no TBC em 1954; em 9 de fevereiro, o programa não foi ao ar por motivo de doença da atriz Lídia Costa; em 23 de fevereiro, “Cala a Boca Etelvina”, de Armando Gonzaga; em 9 de março, “Inimigos Íntimos”, cujo título original é “Ami-ami”, comédia de Pierre Barillet e Jean-Pierre Grédy; e, em 23 de março, “Joaninha Buscapé”, de Luiz Iglesias.

O espetáculo seguinte, a peça “O Interventor”, de Paulo Magalhães, foi apresentado no dia 6 de abril de 1958 com direção de Geraldo Vietri, ele que um mês antes, no dia 10 de março, havia feito sua estreia na PRF3-TV, no Grande Teatro Tupi, dirigindo a peça “Arsênico e Alfazema”, de Joseph Kesselring.

Desde essa época e até 1967, quando o programa saiu do ar, Geraldo Vietri se manteve à frente do TV de Comédia, adaptando e dirigindo comédias de autores

estrangeiros e, sobretudo, textos de toda uma geração de teatrólogos brasileiros formada nos anos 1920 e 1930, que incluía nomes como Gastão Tojeiro, Viriato Correia, Armando Gonzaga, Joraci Camargo, Guilherme de Figueiredo, Ernani Fornari, Paulo de Magalhães, José Wanderley e outros, sem esquecer de Oduvaldo Vianna, velho conhecido no Sumaré, tendo trabalhado na Rádio Tupi até 1953.

Pouco a pouco, Geraldo Vietri desenvolve uma aprimorada técnica de escrita televisiva, passando ele próprio a escrever peças para o TV de Comédia, nas quais costumava apresentar personagens hilariantes de origem popular, inspirados nas figuras que tinha conhecido no bairro paulistano da Mooca, onde nasceu e viveu grande parte de sua vida. Mais tarde, na década de 1960, como autor de telenovelas, fez enorme sucesso trazendo para o vídeo essas mesmas figuras populares de sua infância, adolescência e juventude, particularmente na novela “Nino, o italianinho”, estrelada pelo ator Juca de Oliveira.

Muitos outros importantes atores e atrizes, como Suzana Vieira, Geórgia Gomide, Ana Rosa e Tony Ramos iniciaram suas carreiras artísticas na televisão pelas mãos de Geraldo Vietri, atuando em suas novelas ou no teleteatro TV de Comédia.



Figura 46 – Programa “Enfim sós”, (1959) – Maria Valéria e Rubens Greiffo (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 47 – Programa “Enfim sós”, (1959) – Maria Valéria, Geraldo Louzano, Armando Silva Filho e Rubens Greiffo (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 48 – Programa “Papai Fanfarrão”, (1959) – Luis Orione, Amilton Fernandes e Walter Stuart (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 49 – Programa “Papai Fanfarrão”, (1959) – Lolita Rodrigues, Marisa Sanches, Amilton Fernandes e Walter Stuart (Acervo Cinematéca Brasileira)



Figura 50 – Programa “Enfim sós”, (1959) – Marisa Sanches e Lolita Rodrigues (Acervo Cinematéca Brasileira)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início das transmissões da televisão brasileira, não só criaram uma nova maneira de se estabelecer contato com a população, mas também, foi grande o empreendimento industrial e tecnológico para este meio.

Uma nova maneira de se “ler” um conteúdo, quer seja jornalístico ou de entretenimento, as manifestações culturais são submetidas a uma nova forma de linguagem, e novas outras linguagens são desenvolvidas, desde seu início, 1950 até os dias de hoje.

A população da cidade de São Paulo, com ares de metrópole, nos anos 1950/1954 passou a aprender a assistir a televisão. A cada dia a audiência aumentava, em uma progressão geométrica, constituía-se um novo hábito na cultura brasileira: seguir a programação da TV.

Os jornais e outros periódicos criaram colunas e editorias exclusivas para a televisão, onde se conhecia a programação do dia seguinte, isso nos primeiros anos da década de 1950, que não era previsto mais do que um dia, tamanha a demanda por recursos técnicos e mão de obra capacitada, algo carente até então, e depois só em meados de 1952, que se podia apresentar uma programação semanal, mesma que às vezes com furos, não dos jornais ou revistas, mas da própria fonte de informação da emissora.

O efeito “Sherazade” das “1001 noites” nascia. Sherazade, diz a lenda originária do Oriente Médio, Pérsia, entre os anos 897 e 890, esposa do rei Xariar, que por ter sido traído por uma de suas esposas, ao dormir com outra mulher a matava no final da noite, e Sherazade para escapar da morte o entretinha com histórias que nunca terminavam e a cada fim de noite ela construía a audiência para o dia seguinte, bem parecido com que vemos hoje, que digamos, vem desde o início da televisão no Brasil.

Não se podia perder sequer um dia das primeiras transmissões da TV. Seus programas, variando entre teleteatros e programas de auditórios, principalmente, eram seguidos até pelos que ainda, naquela época, não tinham o tão sonhado aparelho de televisão. A audiência tornava-se cada vez mais coletiva, todos em busca de um espaço no aparelho de TV do próximo, a “Televizinho” também fazia parte deste momento.

A narrativa do cotidiano era o grande recurso desta construção de audiência da primeira televisão brasileira. Os primeiros programas, ainda que de maneira rudimentar no que diz respeito a recursos de cenários, iluminação e captação de som, contava com a experiência de grandes artistas vindos do rádio, teatro, cinema, cassinos e do circo, além de grandes escritores e adaptadores que de alguma maneira, já apresentavam características, como versatilidade, rapidez e grande bagagem multicultural, foram rapidamente assimilados pela televisão.

Outra herança dos primeiros trabalhadores da televisão brasileira foi à construção e montagem dos cenários e ambientes de cenas. A televisão hoje ainda utiliza métodos de construção de cenários para programas de auditórios em forma de arenas, estilo muito usado no início, pois alguns destes trabalhadores vieram do circo, que apresentava momentos de decadência, já que as cidades estavam crescendo e ocupando os espaços ora procurados pelas companhias circenses. Outros destes primeiros construtores de cenários, trabalhadores braçais, marceneiros, eletricitas e ajudantes em geral, vieram dos espetáculos dos cassinos, fechados em 1946, embora alguns, destes cassinos, principalmente no Rio de Janeiro, ainda mantivessem os seus espetáculos como forma de amenizar a grande alteração na vida social do brasileiro, jogar não podia mais, muitos operários do “Showbusiness” foram dispensados e migraram, rapidamente para os teatros e para a televisão.

Como grande característica destes profissionais de construção e montagem de palcos e auditórios era a versatilidade e rapidez com que montavam, desmontavam, alteravam, adaptavam e porque não, até criavam suas obras cenográficas. Era um barulho incessante de martelos e cerrotes, fios passando de lá para cá, aquele forte cheiro de tintas, que muitas vezes, não chegavam a secar entre um espetáculo e outro. Comum era ver homens dependurados no teto durante um programa para segurar um spot de luz, um lustre de cena e os primeiros microfones da geração “boom” (pescoço de girafa). Verdadeiros artistas da cena.

Muito comum, também neste início de operações da televisão brasileira, fotógrafos ocuparem as coxias dos auditórios e palcos dos programas. As grandes personalidades da sociedade e os grandes astros do cinema e teatro agora protagonizando os primeiros programas de auditório e teleteatro da televisão, eram cobiçados pelos colunistas sociais de jornais e revistas, alguns até trabalhavam para os próprios artistas que os pagavam para a montagem de seu acervo de imagens

que serviria para possíveis saltos para outras emissoras, daqui mesmo, que já vinham surgindo (1953), e também para algumas produtoras de cinema nacionais e estrangeiras. Há quem afirme, até que muitos destes fotógrafos trabalhavam por conta própria, o que seria hoje um “freelancer” e saiam à caça de interessados em comprar suas fotos. Será que aqui foi o surgimento dos primeiros “paparazzi”?

Esta pesquisa nos ajudou a descobrir e conhecer qual a importância de se ter um meio de comunicação à altura dos anseios da sociedade, neste caso, ainda em formação, mas com características fortes e importantes para o processo de emancipação social.

## BIBLIOGRAFIA

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura** – São Paulo no meio do século XX. São Paulo, 2001, EDUSC.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BUSCOMBE, Edward. “**A ideia de gênero no cinema americano**” in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narrativa Ficcional. Vol II. São Paulo: Ed. Senac, São Paulo, 2005.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças Sociais no Brasil**. Rio de Janeiro, 3ª ed. 1979, Editora Difel.

GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.

LUMET, Sidney. MakingMovies. **Fazendo Filmes**. Rocco. Rio de Janeiro, 1998.

PAOLI, Maria Celia e DUARTE, Adriano. **História da cidade de São Paulo**, vol. 3, Editora Paz e Terra. 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto; MIRANDA, Ricardo. **O Nacional e o Popular na cultura brasileira** – Televisão. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1993.

PUDOVKIN, Vsevolod. “**Métodos de tratamento do material**” in: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema: Antologia. Rio de Janeiro, 1ª ed. Graal, 1983.

VILLA, Marco Antonio. **Breve História do Estado de São Paulo**: São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério: São Paulo**, ed. Senac, 3 ed, 2010

SADEK, José Roberto. **Telenovela – um olhar do cinema**: São Paulo, ed. Summus, 2008

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo, Ed. Moderna, 2000

ZETTL, Hebert. **Manual de Produção de Televisão**. São Paulo, Ed. Cengage, 2011