



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Pós-Graduação em Literatura

**TEATRO E TELETEATRO: APROXIMAÇÕES HÍBRIDAS**  
*Permanências, Discrepâncias e Inovações no Teleteatro*

Clarice da Silva Costa

2011  
Novembro  
Brasília

Clarice da Silva Costa

**Teatro e Teleteatro: Aproximações Híbridas**  
*Permanências, Discrepâncias e Inovações no Teleteatro*

Tese de Doutorado apresentada a Banca Examinadora do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de Doutora em Literatura Brasileira sob a orientação do Prof. Dr. André Luís Gomes.

COSTA, Clarice da Silva. **Teatro e Teleteatro Aproximações Híbridas: *permanências, discrepâncias e inovações no teleteatro.*** Brasília – DF, 2011. Tese de Doutorado em Literatura e outras Áreas do Conhecimento, Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, UnB.

**Autora:** Clarice da Silva Costa

**Título:** Teatro e Teleteatro: aproximações híbridas

**Natureza do trabalho:** Tese de Doutorado

**Grau pretendido:** Doutora

**Instituição:** Universidade de Brasília – UnB

**Área de concentração:** Literatura e outras áreas do conhecimento

**Data de aprovação:** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca examinadora:**

Prof. Dr. André Luís Gomes  
(Presidente – TEL/UnB)

Anna Stegh Camati  
(Membro – UNIANDRAGE - PR)

Prof. Dr. Rita de Cássia de Almeida de Castro  
(Membro – CEN/UnB)

Sonia Aparecida Vido Pascolati  
(Membro – UEL - Londrina)

José Mauro Ribeiro  
(Membro – CEN/UnB)

Augusto Rodrigues  
(Suplente – TEL/UnB)

## **Resumo**

O objeto desta pesquisa é o teleteatro, e a premissa para o seu desenvolvimento é de que a sua constituição resulta de elementos advindos do teatro e da televisão. Nesse estudo, serão observados dois períodos: meados do século XIX, devido ao ápice do teatro realista no Brasil, e meados do século XX, quando surge a televisão brasileira. O Brasil, desde seu passado colonial, tem sempre como referencial um país estrangeiro, e essa característica pode ser observada nesses dois períodos: no primeiro, a França foi o paradigma do nosso teatro realista e, no segundo, a televisão foi resultante dos avanços tecnológicos da Inglaterra e dos Estados Unidos. A apreciação analítica, de duas épocas distantes, mesmo que de forma sucinta, é importante para que se comprove a premissa aventada de que elementos formativos do teatro nacional permaneceram de certa forma agregados a fazeres teatrais, convergindo, com adaptações e adequações, no teleteatro. Assim, o objetivo dessa pesquisa é identificar e analisar as permanências, as discrepâncias, as inovações e as convergências do pensamento e do fazer teatral no teleteatro.

**Palavras-Chave:** Teleteatro, Teatro Brasileiro, Televisão Brasileira.

## Summary

The purpose of this research is to show that the development of the theatre plays and the teleteatro in Brazil (meaning theatrical works adapted for TV) raised under influence of foreign works covering two periods: the mid-nineteenth century, due to the apex of the French kind of theatre plays so called 'realistic theatre' and the mid-twentieth century, when the television system came to Brazil. Since colonial past, Brazil has always a foreign countries as reference in building a national fine arts or others related fields like traditional theatre and teleteatro and this characteristic can be observed in the two referred periods: The first, having France as the paradigm for its 'realistic theatre' and the second when England and the United States were decisive bringing technological devices providing that theatrical works could be brought into television screens. The analytical examination of those two distant times, even briefly, is to prove that the national theatre remained somehow aggregated to theatrical works, converging, with some kind of adaptations and adjustments the Brazilian productions for television, called teleteatro. However, the main objective of this research is to identify and analyze the permanence, discrepancies, innovation and convergences of thinking and transforming theatre pieces into teleteatro plays.

**Keyword:** Teleteatro, Brazilian theatre and Brazilian television works.

## **Resumen**

El objeto de esta investigación es teleteatro. La premisa para su desarrollo es que su constitución resulta de elementos del teatro y de la televisión. En este estudio, se han observado dos períodos: a mediados del siglo XIX, el ápice del teatro realista en Brasil, y a mediados del siglo XX, cuando se empieza la televisión brasileña. Desde su pasado colonial Brasil tiene como referencia un país extranjero. Esta característica se puede observar en estos dos periodos: en el primer, Francia es el paradigma de nuestro teatro realista y, en el segundo la televisión, resultante de los avances tecnológicos de Inglaterra y Estados Unidos. El examen analítico de dos épocas lejanas, aunque sea sucinto, es importante para que se compruebe la proposición de que los elementos de la formación del teatro nacional se mantuvieron añadidos a quehaceres teatrales, convergiendo con adaptaciones y adecuaciones en el teleteatro. Así, el objetivo de esta investigación es identificar y analizar la permanencia, las discrepâncias, la innovación y las convergencias del pensar y del quehacer teatral en el teleteatro.

**Palabras clave:** Teleteatro, Teatro Brasileiro, televisión brasileña.

## **Agradecimentos**

Ao meu amigo e orientador, professor André Luís Gomes, que me conduziu com leveza e com generosidade.

À minha família que me apoiou de forma intensa: Lasara, Cláudia, Clara, Berto, Gisele, Maria Alice, Nanci e Claudenice.

Ao meu marido Guilherme, companheiro maravilhoso de todos os momentos.

À minha amiga Carla Antonello, que tanto me auxiliou.

À Dora, que tudo sempre soube e tudo me explicou e me socorreu nas burocracias universitárias.

Aos professores: Vianney Nuto, Ana Laura Correa e Deane Costa, que me acolheram no momento do meu adoecimento.

Aos meus companheiros de jornada: Marcos, Marília e Carlos Eduardo pelas nossas reuniões étlicas literárias.

À Joyce Teixeira Porto do Centro Cultural São Paulo

À Maria Helena Gonçalves Teixeira, minha revisora.

Ao professor Fernando Villar do CEN – IdA.

Ao Centro Cultural São Paulo, outrora Vergueiro.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas – IL.

Ao Departamento de Artes Cênicas – IdA.

Ao meu médico dr. Wallace de Farias Pereira.

À minha terapeuta Márcia Brentane.



*Se são flores, florescerão.*  
(André e Fábio Pink)

*Para a Clara que já se encanta pelos descaminhos da Literatura.*

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	01
<b>Capítulo 1:</b>	05
<b>1.1. Panorama teatral: permanências e adequações para o teatro</b>	05
<b>1.2. O caráter pedagógico do teatro.</b>	08
<b>1.3. Características da “peça bem feita” em <i>As Asas de Anjo</i> e <i>Dama das Camélias</i>.</b>	16
<b>1.4. A Consciência do Atraso no Teatro</b>	32
<b>1.5. Preocupações Nacionalistas: valorização e empenho</b>	36
<b>Capítulo 2</b>	50
<b>2.1. A Ebulição Modernizadora: os anos de 1940 e 1950</b>	50
<b>2.2. Uma Discussão sobre o Moderno</b>	53
<b>2.3. O TBC: um novo modo de pensar a arte teatral</b>	62
<b>2.4. TBC e VERA CRUZ: relações complementares</b>	91
<b>Capítulo 3</b>	98
<b>3.1. A Nova Conjuntura Econômica Brasileira</b>	98
<b>3.2. Assis Chateaubriand e a Introdução da TV no Brasil</b>	101
<b>3.3. O Rádio</b>	107
<b>3.4. Rádio e TV: relações basilares</b>	115
<b>3.5. TBC e Teleteatro: relações híbridas</b>	124
<b>Capítulo 4</b>	132
<b>4.1. O Teleteatro: <i>Mas não se Matam Cavalos?</i></b>	132
<b>4.2. O script televisivo de <i>Mas Não se Matam Cavalos?</i></b>	145
<b>Considerações Finais</b>	162
<b>Referências</b>	165
<b>ANEXO 1 – 3º. Ato de <i>Mas não se Matam Cavalos?</i></b>	176

## Introdução

*O único sentido íntimo das cousas  
É elas não terem sentido íntimo nenhum*  
Alberto Caeiro

Na trajetória para o desenvolvimento da pesquisa desta Tese de Doutorado houve muitos aprendizados, reviravoltas e percalços<sup>1</sup>. Contudo, o meu interesse pelo texto dramático brasileiro sempre esteve muito claro para mim, visto que já havia estudado, no Mestrado, os mecanismos do cômico em Martins Pena concluído com a Defesa da Dissertação de Mestrado **O Elemento Cômico em Martins Pena**<sup>2</sup> (2000), realizado no Programa de Pós-Graduação do TEL/UnB. As leituras decorrentes ao estudo do Mestrado instigaram-me a um aprofundamento sobre o teatro nacional, ao ingressar no Doutorado cursei disciplinas e participei de grupos de estudos que ampliaram o meu horizonte de expectativa, fiquei estimulada a desenvolver o meu Doutorado a partir de alguns questionamentos e dúvidas.

Há certo consenso, que o teatro brasileiro passou por uma estagnação nos séculos XIX e XX e, somente em princípios dos anos de 1940, ele voltaria a se desenvolver com o advento do teatro moderno brasileiro, portanto não haveria uma continuidade ou tradição no teatro nacional. A transformação se daria como propõe Gustavo Dória em *Moderno Teatro Brasileiro: Crônicas de suas Raízes* (1975, 20) por eventos cênicos pontuais como o Teatro da Natureza (METZLER, 2006), o Teatro de Brinquedo do casal Eugênia e Álvaro Moreyra (DÓRIA, 1975) seguido pelos Grupos Amadores (PRADO, 2009), que estimularam a criação do modelo empresarial artístico do Teatro Brasileiro de Comédia (BRANDÃO, 2009).

Todavia, durante os meus estudos verifiquei uma descontinuidade de um tipo teatral que considero formativo como paradigma de um teatro culto nacional: o teatro realista brasileiro. Foi durante a existência dessa modalidade teatral, que

---

<sup>1</sup> Em 2006, fui diagnosticada com uma doença de pele rara, a Anetodermia de difícil tratamento, com lesões cutâneas permanentes no dorso, em consequência fui acometida por um processo depressivo que culminou com a síndrome do pânico. Ao final, a conjunção de tratamentos dermatológico, psiquiátrico e psicoterapêutico está se mostrando eficiente, contudo ainda encontro-me em tratamento. Por isso, houve atraso na realização da Tese de Doutorado em função das crises decorrentes do adoecimento.

<sup>2</sup> Orientação do professor doutor Ricardo Araújo.

de certa forma se moldou o gosto de nossa burguesia. É fato, que o teatro realista se dirigia a um público burguês, a partir de traduções francesas e de uma dramaturgia iniciante que cativou uma plateia a um teatro baseado na representação pequeno-burguesa ajeitada com fortes tons moralistas e com a estrutura dramatúrgica das “peças bem feitas”. Com a decadência do teatro realista brasileiro, houve o evidenciamento de um teatro comercial de entretenimento formado por companhias teatrais de duração efêmera para o descontentamento da parcela mais intelectualizada da sociedade brasileira.

A partir do exposto formulei algumas questões: Como atividades teatrais tão pontuais e escolhidas a partir de um critério de caráter de gosto pessoal e elitista poderiam criar uma continuidade no teatro como propunha o crítico Gustavo Dória? Se o teatro realista brasileiro era paradigmático – como eu o entendo – poderia haver permanências de suas características em outros fazeres teatrais, além daqueles de meados do século XIX?

Dessa maneira, partindo de questionamentos sobre as características menos evidentes do teatro brasileiro pude observar que o teatro realista nacional influenciou ainda que de forma difusa a introdução do novo teatro brasileiro, pois havia uma inconformidade com o teatro comercial de entretenimento que muito se afastava dos pressupostos de um teatro considerado “culto”, representado pelo teatro realista. Conseqüentemente, houve a insistência na construção de um teatro que se adequasse não só aos valores da burguesia, mas também às renovações artísticas promovidas pelas vanguardas europeias.

Conforme, foi-se tentando um novo fazer teatral, algumas características do teatro realista tornaram-se manifestas, como o traço moralizador, o caráter pedagógico, a transposição novidades culturais e a peça “bem feita”. Evidentemente, que tanto o teatro moralizador como o caráter pedagógico e a peça “bem feita” sofreram modificações entre um século e outro, mas há neles o que poderíamos chamar de *essências modelares*. No caso do teatro moralizador, as características de correção, de verdadeiro e de moral. Ou ainda o caráter pedagógico embasado pelo desejo de se educar uma sociedade subdesenvolvida. Essas características, por sua vez, acabaram por encontrar uma diluição em sua disposição, sendo apropriadas pela dramaturgia melodramática ou pela indústria

cultural. Por seu turno, as características da peça “bem feita” persistiram, encontrando ressonância no gosto da assistência seja por meio da dramaturgia dos bulevares que encantou tanto as plateias do século XIX, quanto às do XX ou pelo acabamento técnico das montagens teatrais. Além de ter elementos presentes no teatro renovado, o paradigma do teatro realista e da “peça bem feita” também alcançou a televisão por meio da introdução de encenações teatrais no meio televisivo através dos teleteatros.

Desse modo, apesar dos teleteatros representarem uma atualização cultural-artística, eles apresentaram em si traços convencionais. Portanto, essa Tese de Doutorado busca delimitar características do teleteatro, considerando-o como herdeiro de um fazer teatral e de uma dramaturgia que remontam ao teatro realista brasileiro, no século XIX, inserido num contexto histórico de atualização cultural. Na busca por um entendimento de como ocorreu a permanência de tais peculiaridades apresento, no Capítulo 1, uma análise crítica fundamentada no estudo de textos literários do teatro realista brasileiro no século XIX, para identificar exemplos típicos de um teatro moralizador e pedagógico e da “peça bem feita”. Com esse objetivo, analisei as obras *O Demônio Familiar* (1857), *As Asas de um Anjo* (1859), *A Damas das Camélias* (1852) dos autores José de Alencar e Dumas Filho, respectivamente.

No Capítulo 2, apresento uma breve contextualização sócio-econômica das décadas de 1940 e 1950, período em que se tem a influência de sujeitos sociais como Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, os mecenas do Teatro Brasileiro de Comédia e da Empresa Cinematográfica Vera Cruz. Nessa conjuntura, discuto a renovação do teatro moderno brasileiro, descrevendo a partir de um movimento de assimilação cultural e tecnológico dos países desenvolvidos. Apesar de não se pretender um caráter essencialmente historiográfico, essa Tese de Doutorado teve de recorrer a uma digressão histórica devido à vinculação dos fatos às situações históricas com o desenvolvimento do teatro e do teleteatro brasileiro.

No Capítulo 3, discorro sobre a introdução da televisão no Brasil, no Capítulo 4, realizei um estudo sobre o *script* televisivo *Mas não se matam Cavalos?*, de Walter George Durst, adaptação da novela norte-americana

homônima de Horace McCoy. É através da análise desse teleteatro que procuro evidenciar como foram constituídos os elementos de permanência e de inovações aliados às transformações inerentes dos anos de 1950 como a atualização teatral e a implantação da televisão.

O objeto de investigação dessa pesquisa é o teleteatro amparado pelo binômio teatro e televisão numa perspectiva histórica, pois o teleteatro em sua constituição resulta de elementos advindos do teatro e da televisão. Foi pertinente a construção de um *corpus* teórico que sustentasse esse ponto de partida e foram considerados os elementos formativos do teatro nacional, que permaneceram de certa forma agregados aos fazeres teatrais posteriores, convergindo em adaptações e adequações para o teleteatro. Essas permanências e ressonâncias denotam traços característicos e intrínsecos da cultura brasileira, seja no século XIX ou mesmo no XX com inovações tecnológicas. Tem-se como pressuposto que a essência do conteúdo de textos literários do teatro realista brasileiro do século XIX é o ponto de partida para o desenvolvimento desse estudo. Esses escritos são fundamentais para as temáticas que serão reencenadas nos teleteatros dos anos 1950 e 1960 quando do começo da TV brasileira. A construção do referencial teórico-metodológico desse estudo, portanto, utilizou-se de diversos autores, mas, vale ressaltar que a opção por autores e críticos literário-teatrais bem como por autores que dimensionam a parte histórica estabeleceu-se sempre pela aproximação entre o teatro e o teleteatro.

*Teatro e Teleteatro Aproximações Híbridas: permanências, discrepâncias e inovações no teleteatro* objetiva estabelecer um diálogo entre o texto literário, o teatro e o teleteatro em uma perspectiva histórica e conceitual e se soma a uma fortuna crítica ainda pequena, mas que conta com os estudos realizados por Tania Brandão, Guiliana Simões e Adriano Ferreira e pretende estimular outras pesquisas para melhor entendermos as relações entre o teatro e o teleteatro.

## Capítulo 1:

*Construir a história, a princípio, poderia se assemelhar à montagem de um quebra-cabeça. Entretanto, uma outra imagem se impõe numa associação à história, entendida agora como construção crítica.*

Marta Metzler

### 1.1. Panorama teatral: permanências e adequações para o teatro

Esta seção visa expor os aspectos gerais do Capítulo 1. Nele é apresentado um panorama histórico, no qual se demonstra a acuidade do teatro realista brasileiro<sup>3</sup> e duas características que julgo essenciais na formação do teatro nacional: o caráter moralizador, o caráter pedagógico e “a peça bem feita”<sup>4</sup>. Aspectos que se manterão de certa forma constantes e poderão ser observados em outros momentos cruciais desta pesquisa, como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o teleteatro. Nessa primeira abordagem, será usada como exemplificação desses dois aspectos duas peças de José de Alencar, *O Demônio Familiar* (o caráter pedagógico do teatro) e *Asas de um Anjo* que, juntamente com *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, serão observadas feições da “peça bem feita”, sendo que em todas as ilustrações examinadas ocorrem o caráter moralizador.

João Roberto Faria (1993), em *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* demonstra como o pensamento do teatro brasileiro foi formado no século XIX, pela transposição do teatro realista francês para o Brasil por meio de traduções de peças teatrais que foram sucesso nos palcos parisienses. Segundo

<sup>3</sup> **Realista (comédia):** (GUINSBUG: 2006, 266) a reação contra o teatro romântico no Brasil aconteceu antes mesmo do esgotamento desse movimento literário na prosa, na poesia e na própria dramaturgia. Durante pelo menos dez anos, entre 1855 e 1865, Romantismo e Realismo vão disputar a preferência de autores, atores e público nos teatros do Rio de Janeiro e de outras cidades do país. Para os adeptos do Realismo, o modelo dramaturgicamente a ser seguido é Alexandre DUMAS FILHO, secundado por Émile AUGIER (...). Ambos fazem da naturalidade um princípio norteador na criação dos diálogos e das cenas, visando a uma descrição mais verdadeira dos costumes da burguesia, classe com a qual se identificam. Ao mesmo tempo, suas peças têm feição moralizadora, ou seja, a descrição dos costumes justapõe-se a prescrição de valores éticos como o trabalho, a honestidade e o casamento, no interior de um enredo que se presta ao debate de questões sociais e que opõe bons e maus burgueses.

<sup>4</sup> **“Peça bem feita”:** (GUINSBUG: 2006, 235-236) expressão criada pelo dramaturgo francês Eugène SCRIBE (1791-1861), na primeira metade do século XIX. Trata-se de uma espécie de cartilha do bem-escrever para o teatro. (...) A base de seus postulados é de origem clássica (...). (...) Alexandre DUMAS FILHO e Émile AUGIER (...) foram autores, que seguiram os princípios das peças bem feitas. (...) enquanto técnica de composição, algumas normas são rigorosas. A ação dramática tem por obrigação ser contínua e progressiva, regida pelo suspense. Isto significa que a sua estrutura deve levar em conta os três momentos na composição textual: a apresentação, o desenvolvimento e o desfecho, muito bem concatenados, ordenados e coerentes. Nada de fragmentação, de diversificação ou de aleatoriedade. A ilusão naturalista deve ser mantida, pois ela é o pilar sobre o qual se assenta a verossimilhança do enredo e do espetáculo. Para mantê-la, o dramaturgo pode recorrer a quiproquós, revelações inesperadas e mudanças súbitas de situação, em que o inesperado produz efeitos surpreendentes – é o chamado golpe de teatro.



Faria, é no pequeno palco do Teatro Ginásio Dramático que essa dramaturgia é difundida entre a plateia brasileira, formando uma geração de críticos, que não só analisa os espetáculos noturnos representados, mas que igualmente se empenha em discursar em prol da organização e do crescimento do teatro nacional.

Segundo Faria (1987), em *José de Alencar e o Teatro, em 1854*, os dois teatros de porte da cidade do Rio de Janeiro: o Lírico Fluminense e o São Pedro de Alcântara<sup>5</sup> estão tomados por repertórios medíocres; o primeiro, pela ópera italiana, nas figuras das cantoras líricas Casaloni e Charton; e o segundo, por vaudevilles<sup>6</sup> e melodramas<sup>7</sup>. Situação que mudaria somente em 1855, com a inauguração do Teatro Ginásio Dramático por iniciativa de Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, egresso da Companhia de João Caetano, fato que contribuiu para criar rivalidade entre ambos porque o primeiro aderiu à nova tendência teatral, ou seja, o Teatro Realista; já o consagrado empresário e ator manteve-se fiel aos melodramas e dramas românticos<sup>8</sup>.

Apesar de encenar textos nacionais, o ponto forte do Teatro Ginásio Dramático era a dramaturgia francesa desse período, que se iniciou na França, em 1852, com *A Dama das Camélias*, e, em apenas três anos, a dramaturgia brasileira já se atualizava com o funcionamento desse novo teatro e com as traduções, que a esposa de Joaquim Heleodoro, a atriz Maria Velutti realizava. Desse modo, em meados da segunda metade do século XIX, o teatro brasileiro viveu um período de crescimento, com o surgimento de um público assíduo, estabelecendo-se o hábito de frequentar teatros como o Ginásio Dramático ou o

---

<sup>5</sup> Após a sua inauguração em 1813, este teatro muda de nome conforme as conjunturas políticas: Real Teatro de São João (1813), Teatrinho Constitucional (1824), Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (1826), Teatro Constitucional Fluminense (1831), Teatro São Pedro de Alcântara (1839), Teatro João Caetano (1923).

<sup>6</sup> **Vaudeville:** (PAVIS: 2001, 427) na origem, no século XV, o *vaudeville* (ou “vaux de vire”) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogo, é isto até o início do século XVIII (...). No século XIX, o *vaudeville* passa a ser com SCRIBE (entre 1815 e 1850) e depois LABICHE e FEYDEAU, uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual.

<sup>7</sup> **Melodrama:** (PAVIS: 2001, 238-239) (...). Seu surgimento está ligado ao predomínio ideológico da burguesia que, nos primeiros anos do século XIX, afirma sua nova força oriunda da Revolução [Francesa], substituindo as aspirações igualitárias de um povo apresentado como infantil, assexuado e excluído da história (UBERSFELD). As personagens, claramente separadas em boas e más, não têm nenhuma opção trágica possível; elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição.

<sup>8</sup> **Drama Romântico** (PAVIS: 2001, 117) (...) dispensa as unidades de tempo e espaço, mistura elementos da tragédia e da comédia, desobedecendo à unidade de tom, e alarga a ação mostrada em cena por meio da complicação do enredo e multiplicação de personagens. (...) apresenta vastos painéis históricos (...). No drama histórico a paixão arrasta o protagonista para confrontos com a sociedade, suas leis e código moral, gerando enredos de forte impacto sobre a plateia.

São Pedro de Alcântara, tanto por um público aristocrático como por um mais pobre.

As relações entre as plateias e os espetáculos teatrais passaram a ser mediadas por agentes socioculturais como o escritor. Entre as camadas superiores, estabeleceu-se o costume da leitura da imprensa diária interessada, por exemplo, na divulgação de críticas sobre os espetáculos teatrais. Os periódicos foram não só veículos formadores do hábito da leitura como também contribuíram para a afirmação de um segmento intelectualizado, pois foi mediante a leitura de jornais que importantes escritores e intelectuais promoveram debates, disputas, polêmicas, e disseminaram suas ideias. José de Alencar polemizou com Gonçalves de Magalhães por causa do poema *A Confederação dos Tamoios*<sup>9</sup> (1856) e com Joaquim Nabuco<sup>10</sup> sobre questões literárias. Alencar investiu contra o primeiro por conta da divergência de como o indígena deveria ser representado na literatura e foi criticado pelo segundo pela aproximação e transposição do modelo literário francês:

O jornal, no século XIX brasileiro, exerceu uma importante função na formação e consolidação das letras no país. Órgão divulgador da literatura francesa que chegava nos pacotes e logo era traduzida nos rodapés dos jornais, a imprensa brasileira também funcionou como divulgadora dos novos escritores nacionais, como o próprio Alencar e ainda serviu de palco para polêmicas e debates literários que talvez não tenham se repetido mais na história da literatura brasileira. (CÂNDIDO, Wesley: 2009, 125).

Outro elemento mediador entre o público, o escritor e o texto era o Conservatório Dramático<sup>11</sup> que buscou estabelecer um padrão moral e estético para as peças teatrais. Assim, o escritor expandiu sua esfera de influência, tornando-se, nesse contexto, um agente mediador sociocultural que se desdobrará em poeta, jornalista e censor, no caso do Conservatório Dramático.

---

<sup>9</sup> Em 1856, José de Alencar era um jovem escritor que discordava da estética de *A Confederação dos Tamoios* de, Gonçalves de Magalhães, maior representante da literatura brasileira, no período. Alencar criticou a obra de Magalhães com pseudônimo Ig, através de oito cartas pelo jornal *O Diário do Rio de Janeiro*. Nessa época, Alencar era o editor-chefe desse periódico.

<sup>10</sup> Em 1875, a atriz e empresária Ismênia dos Santos pede a Alencar uma peça, ele lhe oferece *O Jesuíta* (1861), escrita para João Caetano, e rejeitada por esse. A encenação é um fracasso de público, sendo retirada de cartaz em dois dias. Alencar escreve quatro cartas publicadas no jornal *O Globo*, defendendo a peça e fustigando o público. Joaquim de Nabuco responde as cartas criticando os romances e as peças alencarianas. No caso da dramaturgia alencarina, Nabuco abominou a abordagem das temáticas: a escravidão e a prostituição.

<sup>11</sup> O **Conservatório Dramático** foi fundado, em 1843, como instituição literária particular, porém logrou a permissão do Imperador para avaliar as peças que eram encenadas, tendo o direito de censurar partes ou a totalidade das obras.

Os textos teatrais do realismo francês enfatizavam assuntos de cunho social voltados para os problemas de índole moral e de como vencê-los sob um ponto de vista burguês, ou seja, de uma moral edificante. *A Dama das Camélias*, peça clássica do realismo francês, é um exemplo desse estilo. Segundo Faria, o par central é romântico, tal episódio pode ser observado como uma crítica ao romantismo, visto que o amor descabido e descabelado entre uma prostituta e um rapaz de *boa família* é incompatível com o tipo de amor conjugal apregoado pela burguesia: um amor pacato, edificador dos valores burgueses, como o trabalho, a família, a honra e o bom senso.

Outros textos dramáticos do realismo francês como: *Os Parisienses* e *Mulheres de Mármore*, ambos de Barrière e Thiboust, e *O Mundo Equívoco*, de Dumas Filho formam algumas das peças traduzidas de enorme sucesso de público e de crítica, nos palcos do Teatro Ginásio Dramático. De modo geral, é uma dramaturgia caracterizada por retratar a realidade social sob um prisma burguês, buscando salientar as relações interpessoais moralmente equivocadas, demonstrando as implicações danosas de tais afinidades. Por sua vez, são exaltadas as virtudes consideradas essenciais para a vida burguesa satisfatória, como o amor ao trabalho, à prudência, um bom casamento sem sobressaltos, a poupança e a honestidade. José de Alencar aderiu com veemência à nova moda literária, acreditando que o poeta deveria ter uma postura ativa na escrita que refletisse positivamente na sociedade. Os valores observados em cena influenciam a nova dramaturgia brasileira, por exemplo, José de Alencar escreveu sobre a prostituição elegante em *As Asas de um Anjo*, sobre o casamento arranjado e a escravidão em *O Demônio Familiar*, tentando manter esses enredos e temas de conformidade com os parâmetros do realismo teatral francês.

## **1.2 O caráter pedagógico do teatro**

É nesse aspecto que o texto dramático *O Demônio Familiar* interessa a esta pesquisa como paradigma da peça moralizadora e de modelo da “peça bem feita”. Décio de Almeida Prado (1974) no ensaio “Os Demônios

Famíliares de Alencar”, esmiúça aspectos dessa peça alencariana, apontando os fatores referentes ao classicismo, na figura de Molière, e do realismo, na de Dumas Filho, como afirma Prado:

É “justamente o ‘efeito moral’ para Alencar, que daria preponderância a Molière e Dumas Filho: [Prado cita Alencar] ‘*Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica*’; Dumas Filho acrescentou-lhe ‘*a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade como daguerreótipo moral*’” podemos definir agora o campo estético de Alencar. Dois autores fundamentais: Molière e Dumas Filho. Duas escolas: a clássica e realista. Dois objetivos: a naturalidade e a moralidade. A “alta comédia” seria, em suma, um daguerreótipo – mas um daguerreótipo moral. (PRADO: 1974, 29).

Segundo Décio Almeida Prado, Alencar desenha um painel moral da sociedade fluminense, utilizando-se da alta comédia, na qual o escritor não tem pudores de usar diversos mecanismos do cômico como o próprio professor Décio discorre: “*É o ‘imbróglio’ típico da farsa, embora tratado dramaticamente, ou pseudodramaticamente, visto nunca duvidarmos de que tudo acabará bem*”. (PRADO: 1974, 31). De fato, é o bom uso dos recursos do cômico que tornam *O Demônio Familiar* uma peça exemplar. Décio de Almeida Prado insere a personagem Pedro, na galeria:

Dos Arlequins, dos Polichinelos, de todos os palhaços de todos os tempos. E quanto à facilidade com que com os outros se deixam enganar, não será ela um tanto ilusória na medida em que nós, espectadores privilegiados, conhecemos toda a realidade, seguimos os passos de todas as personagens, enquanto estas imersas nos acontecimentos, só conhecem da realidade aquela pequena porção que lhe diz respeito? Nesse contraste entre nossa consciência e a cegueira dos protagonistas não está a raiz deste tipo de comicidade tão velha quanto o próprio teatro. (PRADO: 1974, 31).

Prado descreve Pedro como o condutor da tensão dramática da comédia clássica na tradição dos grandes bufos, como Scapin, que protagonizam as diversas canalhices e que, nas comédias, estão sempre reservadas às personagens das camadas menos nobres. Isto, na leitura de Aristóteles, que define comédia como “*imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do*

*feito. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição;*” (ARISTÓTELES: 1990, 24).

Desse modo, a bufonaria do escravo Pedro é querer ser cocheiro e, como é apenas um cativo, usa de astúcias para separar os pares românticos que se formam: Eduardo e Henriqueta e Alfredo e Carlortinha, pois esses futuros casamentos não favorecem economicamente seu amo Dr. Eduardo e, conseqüentemente, Pedro não conseguirá dirigir um belo coche.

Se por um lado Pedro é um Arlequim ou demônio familiar por ser o principal condutor dos mecanismos cômicos da peça que causam desordens à paz doméstica, de outra parte, há Eduardo que, às vezes, encarna o protagonista e noutras o *raisonneur*<sup>12</sup>, passando a instruir o público acerca dos valores ou das teses que Alencar entende como válidas. Com esses dois polos antagônicos, o dramaturgo consegue equilibrar o cômico e o racional, variando apenas na amplitude do espaço que cede ora a Pedro ora a Eduardo, ora, ainda, às personagens secundárias que gravitam em torno deles. Assim, tem-se a construção de um universo doméstico sob o prisma dos valores burgueses: o equilibrado chefe de família, o apego ao trabalho e à família em oposição ao mundo externo e os pares amorosos que se amam desinteressadamente, porém, todo esse microcosmo é obstruído pelas parvoíces de Pedro, dando combustível às intrigas e aos quiproquós do enredo. O cativo como elemento antagônico a Eduardo é sempre muito direto em seus objetivos e ações. Observe a capacidade de argumentação do moleque escravizado sobre a importância de um bom casamento com uma mulher de posses, quando são descobertas suas trapaças:

**Pedro**

(...) Sinhá Henriqueta é pobre; pai anda muito por baixo; senhor casando com ela não arranja nada! Moça gasta muito; todo o dia vestido novo, camarote no teatro para ver aquela mulher que morre cantando, carro de aluguel na porta, vai passar na Rua do Ouvidor, quer comprar tudo que vê.

**Eduardo**

---

<sup>12</sup> **Raisonneur:** (GUINSBURG: 2006, 266) designa um tipo de personagem que representa, no interior de um peça, o ponto de vista do autor sobre determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade. De modo geral, é uma personagem que acompanha o destino do protagonista – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador.

Ora, não sabia que tinha um moralista desta força em casa!

**Pedro**

Depois modista, costureira, homem da loja, cabeleireiro, cambista, cocheiro, ourives, tudo mandando a conta e senhor vexado; “Diz que não estou em casa”, como faz aquele homem que mora defronte!

**Eduardo**

Então foi para que eu não casasse pobre que fizeste tudo isto? Que inventaste o recado que me deste em nome de Henriqueta?

**Pedro**

Pedro tinha arranjado casamento bom, viúva rica duzentos contos (...).

(...)

**Eduardo**

(*rindo-se*) – Eis um corretor de casamentos, que seria um achado precioso para certos indivíduos do meu conhecimento! (...). (ALENCAR: 1957, 59-60).

Mas Eduardo também é claro em suas ações em defesa do matrimônio por amor, como na cena no final da peça, quando quita a dívida do pai de sua amada para poder se casar com ela; sua mãe, então, questiona-o sobre a precariedade de sua nova situação financeira:

**D. Maria**

Mas, meu filho, dispões assim da tua pequena fortuna. O que te resta?

**Eduardo**

Minha mãe, uma esposa e uma irmã. A pobreza, o trabalho e a felicidade. (PRADO: 1957, 169).

Desse ponto de vista, Eduardo reafirma os valores da família e do trabalho. Pedro considera o casamento como um arranjo monetário, que pode tornar rico seu amo, ao mesmo tempo, que o torna um cocheiro. Suas ações divertem o público, porém, Azevedo, o rapaz rico, representante do mundo corrompido, tem o casamento como um negócio aborrecido e pretende se casar com, Henriqueta, a amada de Eduardo.

**Azevedo**

Eu te digo! Estou completamente *blasé*, estou gasto para essa vida de *flaneur* dos salões; Paris me saciou. *Mabille* e *Château de Fleurs* embriagaram-me tantas vezes de prazer que me deixaram insensível. O amor hoje é para mim um copo de *Cliqcot* que espuma no cálice, mas já não me tolda o espírito!

**Eduardo**

E esperaste chegar a este estado para te casares?

**Azevedo**

Justamente. Tiro disso duas conveniências: a primeira é que um marido como eu está preparado para desempenhar perfeitamente o seu

grave papel de carregador do mantelete, do leque ou binóculo, e de apresentador dos apaixonados de sua mulher.

(...)

**Eduardo**

Seramente?

**Azevedo**

Já dei os primeiros passos; pretendo a diplomacia ou a administração.

**Eduardo**

E para isso precisar casar?

**Azevedo**

De certo!... Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita! É o meio pelo qual um homem se distingue no *grand monde*!... Um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de maneira deslumbrante! Os elogios, a admiração, a consideração social acompanharão na sua ascensão esse astro luminoso, cuja cauda é uma crinolina, cujo brilho vem do Valais ou da Berat, à custa de alguns contos de reis! Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpo e bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido, e vice-versa; o triunfo que tem a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro. Assim, consegue-se tudo!

**Eduardo**

Tu gracejas, Azevedo; não é possível que um homem aceite dignamente esse papel. A mulher não é, nem deve ser, um objeto de ostentação que se traga como um alfinete ou uma jóia qualquer para chamar a atenção!

(...)

**Azevedo**

Podes não acreditar, mas isso não impede que a realidade seja essa. Estás ainda muito poeta, meu Eduardo! Vai a Paris e volta! Eu fui criança no espírito e voltei com a razão de um velho de oitenta anos!

**Eduardo**

Mas com o coração pervertido!... Ouve Azevedo. Estou convencido que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça destruir a família, isto é, a vida íntima. A mulher, o marido os filhos, os irmãos, atiram-se nesse turbilhão dos prazeres, passam dos bailes aos teatros, dos jantares às partidas; e quando nas horas de repouso, se reúnem no interior de suas casas, são como estrangeiros que se encontram um momento sob a tolda do mesmo navio para se separarem logo. Não há ali a doce efusão dos sentimentos, nem o bem-estar do homem que respira numa atmosfera pura e suave. O serão da família desapareceu; são apenas alguns parentes que se juntam por hábito, e que trazem para vida doméstica, um, o tédio dos prazeres, o outro, as recordações da noite antecedente, o outro, o aborrecimento das vigílias! (PRADO: 1957, 40-41-42).

Ao analisar o diálogo entre os amigos Eduardo e Azevedo, observa-se que o primeiro se reafirma como o *raisonneur*, demonstrando a importância da união conjugal, como uma instância de amor e não de negócios. Azevedo representa as riquezas mundanas, Paris, o desapego à verdadeira felicidade e, no embate entre ambos, Alencar privilegia a sua tese pelo discurso de Eduardo. Ao final da peça tem-se a vitória dos princípios burgueses que foram

explicados e defendidos ao longo da peça. Enfim se conseguiu restabelecer a ordem rompida pelas perfídias de Pedro e todas as personagens retornam a seus lugares nesse universo aburguesado onde a mulher é o “*consolo e a ternura*” e os homens a “*coragem e trabalho*”. Trata-se de um mundo conservador e patriarcal, do qual Pedro é expulso, pois não há lugar para ele nesse mundo se pretende ser pequeno burguês dos bem comportados:

**Eduardo**

(...) o único inocente é aquele que não tem imputação, e que faz uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (*A Pedro.*) Toma: é tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (*Pedro beija-lhe a mão*). (ALENCAR: 1957, 168).

Apesar de Eduardo reconhecer em Pedro um inocente, para este não há um real perdão, não obstante Eduardo conclama todos a se perdoarem reciprocamente “*devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto*”. Entretanto, Pedro é expulso da esfera familiar, na qual era escravizado e se comportava mal, mesmo sendo bem tratado como enfatiza Eduardo “*sou tão pobre que falte aquilo de que precisas? Não te trato mais como amigo do que como um escravo?*” Mas como seria possível uma amizade numa relação tão desigual, na qual um ser humano é destituído de sua humanidade e rebaixado de gente a mercadoria e possuído por outrem. De fato, isso se revela impossível até mesmo na dinâmica do enredo da peça que, em seu segmento final, mostra os demais personagens se perdoando mutuamente, e a alforria do cativo que, ao mesmo tempo, representa seu ingresso no mundo social como liberto e excluído.

Nesse sentido, cumpre-se o objetivo de Alencar em retratar por meio da alta comédia um daguerreótipo da sociedade brasileira, além de educá-la mediante apresentação de teses de caráter moralizador. Também pode ser observado que *O Demônio Familiar* se enquadra, ao mesmo tempo, no quesito



“peça bem feita” pela capacidade de o autor manejar os elementos da composição dramatúrgica.

Todavia, o texto alencariano, como daguerreótipo de uma época, expõe as dificuldades do aburguesamento de uma sociedade agrário-escravista que, simbolicamente, opta pela expulsão de Pedro, adiantando, de certa forma, o que ocorrerá com os demais negros libertos com o fim da escravidão: não serão acolhidos pela sociedade, mas marginalizados socialmente. Mesmo nas casas de seus antigos senhores as portas lhes serão fechadas.

Apesar de Alencar retratar uma sociedade agroexportadora, em *O Demônio Familiar*, ele busca uma aproximação com os valores do ideário liberal, um elogio ao estilo de vida aburguesado, fundado na monogamia, no patriarcalismo, no trabalho, na família, na honra e no trabalho livre. Para Roberto Schwarz em *A Importação do Romance e suas Contradições em Alencar* (2000), a transposição de valores culturais exógenos da economia capitalista e de sua assimilação como realidade intrínseca gera um tipo de ruptura interna, que ele denomina de *fratura*, expondo as contradições da sociedade imitante. No caso de *O Demônio Familiar*, observa-se a inexistência de um lugar para o negro liberto, e o desejo de se mitigar a escravidão no seio dos lares brasileiros.

O Brasil é partícipe do sistema capitalista, mas agrega poucos elementos liberais, pois se encontra na periferia como forma agrário-escravista. Todavia, o mundo liberal burguês como principal força econômica mundial impõe seu ideário liberal ao restante do sistema. E por estar de forma assimétrica, fora do centro dos acontecimentos do sistema capitalista, o Brasil desenvolve formas próprias socioeconômico-culturais, que interagem nos mecanismos sociais que acabam por transparecer nas artes, em especial na literatura. No deslocamento dos aspectos burgueses e na sua transposição para a realidade periférica do sistema, tem-se a inversão de uma organização que, no centro, funciona como uma realidade de primeira ordem: a ideologia burguesa e sua vivência num contexto histórico, mas na sua transfiguração para um mundo agrário-escravista torna-se uma realidade de segunda ordem: um tipo de deslocamento que cria uma *fratura* no texto literário que é bem escrito, mas

que é *uma instância literária do nível intelectual rebaixado*. (SCHWARZ: 2000, 36-37).

A imposição artística literariamente manifesta pode ser percebida de dois modos claros: (1) o domínio das técnicas literárias; e (2) os conteúdos da realidade e dos valores burgueses. É incontentável a capacidade de nossos autores em assimilar os modelos literários forasteiros; porém, a demanda é de conteúdo ideológico. De fato, esta é a grande problemática encontrada na literatura – a transposição dos modelos produzidos na Europa (e posteriormente nos Estados Unidos) –, ou seja, do centro cultural para um lugar receptor, como o Brasil, gera uma percepção de deslocamento ou estranhamento: *deriva sossegadamente do óbvio, sabido de todos – da inevitável “superioridade” da Europa*. (SCHWARZ: 2000, 19). Dessa forma, a literatura brasileira fica à mercê de modismos literários exógenos que nossos literatos tentam fixar e mediar com a realidade nacional. Entretanto, esses movimentos literários são realidades de primeira ordem nas conjunturas em que se constituem, todavia, no Brasil, há uma dificuldade em seu manejo, conforme argumenta Schwarz:

Em conseqüência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu. No entanto, vimos que é inevitável este desajuste, ao qual estávamos condenados pela máquina do colonialismo, e ao qual, para que já fique indicado o seu alcance mais que nacional, estava condenada a mesma máquina quando nos produzia. (...). Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos. (SCHWARZ: 2000, 25-26).

José de Alencar objetivou criar uma literatura, na qual a nação brasileira fosse tanto refletida quanto educada; procurou escrever peças teatrais que atendessem a essa finalidade, entretanto, apesar de observar o modelo francês, a dramaturgia alencariana foi alvo de controvérsias, de sucessos e de fracassos. O escritor abordou temáticas polêmicas como a escravidão e a prostituição. Alencar criou *As Asas de um Anjo* influenciado pelos textos dramáticos franceses que retratavam o cotidiano das cortesãs burguesas do

século XIX, belas mulheres que viviam do comércio do próprio corpo. Pela moral burguesa da época, elas seriam um fator desagregador da paz e da felicidade do casamento, além de aviltar os valores morais relativos às mulheres de comportamento correto como as mães, as esposas e as filhas, pois o esperado era a conduta modesta, submissa e obediente da mulher a uma figura masculina como o pai, marido ou irmão. Desse modo, a representação alencariana da meretriz buscou demonstrar os prejuízos associados à quebra do paradigma de candura e da virgindade imposto às mulheres. Dramaturgicamente, José de Alencar acentuou bastante o discurso moralista por meio do *raisonneur*, instituindo uma voz única ou visão de mundo privilegiado dentro da narrativa dramática, dificultando o desenvolvimento do enredo, comprometendo a ação dos protagonistas, afastando *As Asas de um Anjo* da estrutura típica da *pièce bien faite* como será demonstrado na próxima seção.

### 1.3 Características da “peça bem feita” em *As Asas de Anjo* e *Dama das Camélias*

É atribuído ao francês Eugène Scribe (1791-1861) o desenvolvimento de uma tipologia dramática denominada “peça bem feita” (*pièce bien faite*) crescida e consagrada no século XIX. Scribe produziu mais de 400 “peças bem feitas” praticamente todas de sucesso de público, levando grande número de dramaturgos a aderir a esse modelo dramático<sup>13</sup>, como os autores franceses já citados, e outros como Bernard Shaw (1856-1950) e Henrik Ibsen (1828-1906) que partiram da estrutura da “peça bem feita” para uma reformulação dramática dando origem ao drama moderno<sup>14</sup>. Porém, a primeira sistematização da técnica da “peça bem feita” coube ao alemão Gustav Freytag (1816-1895). Em seu livro *A Técnica do Drama* (1863), trata da teorização do

---

<sup>13</sup> **Dramático** (VASCONCELLOS: 2010, 100-101) qualidade do drama. Em termos literários, uma das três categorias maiores na classificação aristotélica das obras – as demais são o lírico e o épico. O gênero dramático caracteriza-se pela ênfase no objeto da narrativa sem interferência do narrador. O tempo do drama é sempre o presente, na medida em que a ação dramática ocorre diante do espectador como se estivesse acontecendo pela primeira vez. A forma da linguagem é o diálogo, e o movimento da narrativa se processa a partir do conflito.

<sup>14</sup> **Drama moderno** (VASCONCELLOS: 2010, 97) convencionou-se determinar o início do drama moderno em torno de 1890, quando *Pilares da Sociedade*, de Henrik Ibsen (1828-1906), começou a ser representada com incrível sucesso por toda Europa.

texto dramático sob uma óptica aristotélica<sup>15</sup>, sendo uma análise sobre a dramaturgia do século XIX, a partir de um estudo comparativo entre tragédias<sup>16</sup> de diversos autores como Sófocles, Shakespeare, Goethe e Schiller, buscando delimitar, a partir de obras consagradas ao longo da história, as características comuns e divergentes para compreender como deveria ser o drama moderno e de como construí-lo. Para Freytag, na elaboração de peças teatrais, seria necessário observar dois princípios fundamentais: o efluxo e o influxo da força de vontade do herói como a concretização de seus feitos com as devidas consequências em sua alma, perpassando de tal modo por seus conflitos interiores e por sua pacificação momentânea que, na escritura da obra, seriam revelados por duas partes distintas divididas pelo clímax<sup>17</sup>. A primeira é a ação ascendente, ou seja, é crescente em tensão dramática<sup>18</sup>, no conflito<sup>19</sup>, no suspense<sup>20</sup> e na empatia<sup>21</sup> entre o público e o protagonista e é anterior ao clímax; a segunda é a ação descendente e posterior ao clímax, culminando na resolução da intriga<sup>22</sup>. O clímax é o ponto nevrálgico da peça, é para onde convergem as emoções, as ações e os desejos do herói. Desse modo, para Gustav Freytag, a estrutura do drama moderno deveria mostrar dois elementos contrastantes modelados por uma única unidade, o de fluência e de retração da força de vontade dos processos da alma, expondo o incessante conflito que se passa com o herói, pois este está em forte embate com seus opositores e consigo mesmo.

---

<sup>15</sup> Aristóteles na *Poética* analisa a tragédia ática descrevendo-a. As apreciações aristotélicas tornaram-se normativas a partir de sua redescoberta na Renascença Europeia. Vários estudiosos reinterpretaram o discurso aristotélico como um modelo dramaturgico a ser seguido pelos escritores. Elementos como as três unidades (tempo, ação, lugar), mímese, verossimilhança, empatia, catarse, aniquilamento do herói deveriam constar de uma peça. Evidentemente os dramaturgos se apropriaram desses elementos de forma pessoal e artística afastando-se das imposições da crítica, gerando muitas polêmicas e novas normatizações da escrita.

<sup>16</sup> **Tragédia** (VASCONCELOS: 2010, 251) o termo deriva do grego *tragos* (bode) e *ode* (canto). Trata-se de uma das principais formas do drama. A tradição atribui a Thésipi a criação da primeira tragédia.

<sup>17</sup> **Clímax** (VASCONCELLOS: 2010, 59) (...). Em dramaturgia, o acontecimento que vem modificar uma situação dramática em decorrência da tensão entre os antagonistas ter atingindo seu ponto máximo.

<sup>18</sup> **Tensão Dramática** (PAVIS: 2001, 403) é um fenômeno estrutural que liga, entre si, os episódios da fábula e, principalmente, cada um deles ao final da peça.

<sup>19</sup> **Conflito** (PAVIS: 2001, 67) resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação.

<sup>20</sup> **Suspense** (PAVIS: 2001, 369) é uma atitude psicológica produzida por uma estrutura dramática muito retesada: a fábula e a ação são dispostas de maneira a que a personagem, objeto de nossa inquietude, não parece mais poder escapar a sua sorte.

<sup>21</sup> **Empatia**: identificação entre o protagonista e o público.

<sup>22</sup> **Intriga** (VASCONCELLOS: 2010, 136) (...). A rigor, a intriga significa a interdependência das partes determinadas pelo esquema de causa e efeito que é próprio da progressão dramática.

Por essa perspectiva, na primeira parte, são apresentados o protagonista e os seus desejos que determinarão não só suas ações futuras, como também as consequências dessas atitudes. Os atos do protagonista irão levá-lo ao clímax, ponto crucial da peça teatral, no qual o mundo externo que o herói havia conquistado em meio aos conflitos inerentes às suas ações será substituído por um conflito maior, envolvendo-o até que ele sucumba às forças irresistíveis, não havendo, porém a necessidade da morte física do herói:

No estágio do drama moderno não se pode refutar a justificativa de que a encenação tem sido muito violenta. Nós temos a nobreza e a mais liberal compreensão da natureza humana. Nós temos a habilidade para delinear efetivamente os conflitos do inconsciente, que se opõem às convenções. Na época em que se tem debatido o fim da pena capital, a morte ao final da peça pode ser mais facilmente dispensada. Na vida real, nós confiamos no poder humano para assegurar o dever de vivermos no mais alto grau para a expiação dos crimes sérios, não com a morte, mas com uma vida redimida. (FREYTAG: 1863, 112-113).<sup>23</sup>

A derrocada do protagonista ocorre por meio de incidentes intensificados ao longo da segunda parte da peça que Freytag nomeia de ação descendente, pois representa o estado de negação dos desejos e dos atos do herói, causando violenta perturbação no contexto do enredo<sup>24</sup>, conduzindo a peça para a sua resolução. Ele ajuíza o drama moderno nas seguintes partes: (1) introdução, (2) parte da ação ascendente, (3) clímax, (4) parte da ação descendente e (5) catástrofe ou resolução permeada por três efeitos dramáticos ou momentos de crise: (i) o primeiro entre a introdução e o clímax, (ii) o segundo entre o clímax e a parte descendente e (iii) o terceiro entre o último segmento antes da resolução da trama. Os efeitos dramáticos têm a função de auxiliar na manutenção do suspense, além de intensificar a tensão dramática. Dentro de uma tradição europeia, esse autor alemão afirma que o ideal seria um texto dramático ter cinco atos: (a) o primeiro conteria a apresentação do

<sup>23</sup> On the modern stage, it cannot be denied, the justification of the spectacle play has become more pronounced. We have a nobler and more liberal comprehension of human nature. We are able to delineate more charmingly, more effectively, and more accurately inner conflicts of conscience, opposing convictions. In time in which men have debated the abolition of capital punishment, the dead at the end of a play may be more easily dispensed with. In real life, we trust to a strong human power that it will hold the duty of living very high, and expiate even serious crimes, not with death but by a purer life.

<sup>24</sup> **Enredo** (VASCONCELLOS: 2010, 103) (...). Trata-se da sequência dos acontecimentos ou da “organização dos fatos”, segundo a *Poética* (cap. VI). Para Aristóteles, a tragédia não se destinava à imitação de pessoas ou personagens, mas à de suas ações. O enredo de uma peça é justamente a organização dessas ações.

contexto, (b) nos atos segundo, terceiro e quarto o assunto ou fábula seria desenvolvido e (c) no quinto haveria a conclusão. Cada ato deveria ser composto da mesma dinâmica dramática geral com a introdução, o desenvolvimento e a conclusão, tendo como subsídios eventos que resultem em tensão dramática como o golpe de teatro<sup>25</sup>, o suspense e a empatia entre o público e os protagonistas. Para Gustav Freytag, a ação dramática deveria ser ascendente nos atos primeiro, segundo e terceiro, sendo que nesse ato é que deveria ocorrer o clímax, no quarto e quinto atos a ação deveria ser descendente, pois caminha para a resolução. Todas as ações apresentadas pelo enredo estão condicionadas pelos movimentos da força de vontade ou do desejo do protagonista que ora se expande, ora se contrai causando conflitos em sua alma e no ambiente onde se encontra.

O mérito em realizar um estudo sobre *A Dama das Camélias* e *As Asas de um Anjo* pelo prisma da “peça bem feita” advém da permanência de *A Dama das Camélias* como uma obra significativa no repertório do teatro nacional, sendo continuamente encenada desde meados do século XIX, tendo sido grande sucesso quando encenada no palco do Teatro Ginásio Dramático (1857), posteriormente, representada<sup>26</sup> por ocasião da comemoração do terceiro aniversário do Teatro Brasileiro de Comédia, estreando no Teatro Municipal de São Paulo (1951) e, em seguida, levada para o Rio de Janeiro (1952). Num terceiro momento foi adaptada para o teleteatro pelos programas *Grande Teatro Tupi* (21.07.1958)<sup>27</sup> e *TV de Vanguarda*<sup>28</sup> (26.08.1962) da TV Tupi da cidade de São Paulo. Talvez o interesse por essa obra francesa incida não apenas em sua formatação a partir do doutrinário da “peça bem feita”, mas também por agregar elementos melodramáticos que a dotam de forte apelo emocional e de fácil comunicação com a assistência. Diversamente, *As Asas de*

<sup>25</sup> **Golpe de Teatro** (PAVIS: 2001, 187) ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação. (...). Recurso dramático por excelência, o golpe ou lance de teatro especula sobre o efeito surpresa e possibilita, na oportunidade, resolver um conflito graças a uma intervenção externa (*deus ex machina*).

<sup>26</sup> **Dama das Camélias**: direção de Luciano Salce, assistência de direção de Carlos Vergueiro, cenários e figurinos de Aldo Calvo, tradução de Gilda de Mello e Souza com Cacilda Beker (Marguerite), Maurício Barroso (Armand), Paulo Autran (Jorge Durval), Carlos Vergueiro, Benedito Corsi, Fredi Kleeman, Luis Linhares, Ruy Affonso, Luís Calderaro, Rubens Costa, Ruy Cerqueira, Elisabeth Henreid, Labiby Maddy, Maria Lúcia, Cleyde Yáconis, e Wanda Primo. (GUZIK: 1986, 63).

<sup>27</sup> **Dama das Camélias**: com Nydia Lícia, Carlos Zara. SOUZA, José Inácio de Melo em [www.arquiamicos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf](http://www.arquiamicos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf)

<sup>28</sup> **Dama das Camélias**: direção de Benjamin Cattán, com Vida Alves (Marguerite), Cláudio Marzo (Armand), Benjamin Cattán, Clénira Michel, Patrícia Mayo, Enio Gonçalves, Walter Negrão, Elk Alves, Geórgia Gomide. SOUZA, José Inácio de Melo em [www.arquiamicos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf](http://www.arquiamicos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf)

*um Anjo* (1858), que dentre as obras alencarianas não recebeu destaque, tendo ficado apenas três dias em cartaz<sup>29</sup>, pois foi proibida pela polícia, não havendo notícia de outras encenações de relevo, apesar de ter sido modelada baseando-se em *A Dama das Camélias*, texto dramático de grande sucesso de crítica e público tanto no Brasil como na França, a qual abordava o mesmo tema. Alencar declara que buscou inspiração em Alexandre Dumas Filho porque o considerava um escritor irrepreensível, pois “*tomou a comédia de costumes de Molière, e lhe deu a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade*”.

Talvez, pelo fato de *A Dama das Camélias* ser ambientada na França deixasse a plateia mais confortável com o assunto, quando Alencar ajuizou sobre a temática da prostituição na cidade do Rio de Janeiro, talvez tornasse insuportável a aproximação com a realidade imediata. O autor ainda acreditava que o escândalo se deu por ele ser um dramaturgo brasileiro que abordou uma intrincada temática, certo tipo de xenofobia ao contrário. Entretanto, cabe lembrar que tanto as peças quanto os romances alencarianos obtiveram grande receptividade por parte do público, além de o escritor escrever diariamente por longo período em jornais da época. Todavia, Alencar se aborreceu com o repúdio que a encenação de *As Asas de um Anjo* provocou como exemplifica o argumento de Joaquim Nabuco contrário a peça:

O que dizer, porém, das *As Asas de um Anjo*? Aqui a imaginação do escritor excedeu os limites da licença; essa comédia é uma nódoa em uma literatura; já não é ao domínio da crítica que pertence essa obra, é ao da polícia. (COUTINHO: 1978, 112).

A partir dos estudos de Gustav Freytag pode-se observar que tanto *A Dama Camélias*<sup>30</sup> quanto *As Asas de um Anjo*<sup>31</sup> são organizadas pelas normas

<sup>29</sup> José de Alencar em defesa de sua obra esclarece que *As Asas de um Anjo* deveria ter o aval tanto do Conservatório Dramático como da Polícia, e os tinha. Como ainda, que esses órgãos funcionavam de forma autônoma. Em **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**, p.478.

<sup>30</sup> *A Dama das Camélias*: o Ato 1º passa-se em casa de Marguerite, sendo apresentada a sua vida com a exposição do mundo vivido pela cortesã: sempre rodeada pelos pretendentes, pelos amantes, pelas cortesãs agregadas, o seu enfado com o mundo promíscuo e a ostentação de riquezas. Em contraste com o fausto do cotidiano, Marguerite é tísica em estado avançado, apesar disso o jovem Armand Duval é apaixonado por ela, e deseja ser seu amante, quando ele declara o seu amor. É aceito por Marguerite. Pode-se perceber nesse ato a contextualização da peça e a apresentação de todos os elementos para o seu desenvolvimento em ação ascendente.

O Ato 2º também transcorre em casa de Marguerite. Armand e Marguerite estão apaixonados, Armand mostra-se um amante ciumento. Marguerite deseja passar o verão no campo para desfrutar intensamente de seu idílio amoroso. Ela

da “peça bem feita”, pois estão estruturadas em cinco partes, sendo que o clímax ocorre na terceira e, nas duas últimas partes, o enredo flui para a resolução, além de conter as crises e os golpes de teatro para intensificar a tensão dramática, o suspense e a intriga. Em *A Dama das Camélias* é apresentado o relacionamento amoroso entre a cortesã Marguerite Gautier e o jovem Armand Duval e os dissabores dessa união. *As Asas de um Anjo*, por sua vez, discorre sobre uma moça pobre, Carolina, que é atraída para a prostituição pela esperança de uma vida luxuosa e de prazeres pelo sedutor Ribeiro. Tanto Marguerite como Carolina têm em comum a origem modesta – a primeira era bordadeira e exerceu o ofício numa loja, a outra era costureira e trabalhava em casa, profissões tipicamente femininas de baixa remuneração. Mas, como desejavam ingressar no mundo da alta burguesia e desfrutar de existência glamorosa, optaram por rejeitar os bons costumes da sociedade em que viviam

---

tenta ludibriar o seu amante atual, o Conde, para que ele pague a estada no campo. A cortesã dispensa Armand para poder espoliar o seu amante, o jovem percebe que sua amada recebe outro homem em sua ausência. Armand manda-lhe um bilhete desfazendo o romance, mas se arrepende e pede perdão. Marguerite dispensa o Conde. As cenas constituintes desse ato 2º. mantêm a ação ascendente, com a primeira crise: o ciúmes de Armand.

**O Ato 3º** ocorre na casa de campo. Marguerite e Armand estão muito felizes, porém sem recursos financeiros: a cortesã vende muitos de seus bens para sustentar a estada no campo. Armand descobre o gesto de sua amada e pretende doar a ela a herança que recebeu pelo falecimento de sua mãe em forma de pecúlio. Jorge Duval, pai de Armand visita Marguerite na ausência do filho e implora-lhe que se afaste dele para o bem da família. Marguerite por amor renuncia ao amado e foge. Armand se desespera com a fuga de Marguerite. Clímax da peça, o amor entre os amantes é impossível. Marguerite abandona Armand com grande sofrimento.

**O Ato 4º** acontece na casa da cortesã Olímpia durante uma festa. Armand não sabe o porquê de Marguerite tê-lo deixado e acredita que seja porque ele ainda não é rico e dependente do auxílio paterno. Furioso, Armand confronta Varville, atual amante de Marguerite, e depois briga com ela, ao final da discussão atira-lhe moedas à face. A doença de Marguerite piora com a separação e com o desprezo de Armand. Ação descendente, com golpe de teatro: as moedas atiradas à face de Marguerite.

**O Ato 5º** se passa na casa de Marguerite, durante o Ano Novo, a jovem cortesã está à beira da morte, sendo assistida por seu médico, pelo amigo Gastão e pela empregada Nanine. Agora Armand já sabe que foi injusto com sua amada e corre para encontrá-la ainda viva, Marguerite resiste com dificuldade à morte esperando a chegada de Armand, finalmente ele chega; os amantes trocam algumas palavras e ela morre nos braços de Armand. Resolução com golpe de teatro: o leito de morte de Marguerite e as juras de amor dos amantes.

<sup>31</sup> *As Asas de um Anjo* é composta por prólogo e quatro atos, ou seja, cinco partes. **O prólogo** passa-se na modesta casa de Antonio. Carolina vive com seus pais, Antonio e Margarida, e seu primo Luís, a moça está em vias de ser seduzida por um rapaz rico, Ribeiro e acaba por fugir de casa com ele. Luís ama Carolina em segredo. A ação dramática é ascendente, com golpe de teatro: o rapto de Carolina desmaiada por Ribeiro.

**No ato primeiro** passaram-se dois anos, transcorre num restaurante de hotel após uma ida ao teatro. Carolina vive com Ribeiro, tendo uma filha com ele, mas está insatisfeita porque não foi introduzida numa vida de boemia pelo amante. Pinheiro pretende ser o próximo amante de Carolina, mas ela o rejeita. Nesta ceia, a moça tem encontros traumáticos: primeiro com Luís, depois com seu pai completamente embriagado. Ação ascendente com golpe de teatro: Antonio bêbado não reconhece a filha, num primeiro momento a corteja, num segundo, já a tendo reconhecido, insultá-la.

**O segundo ato** ocorre em casa da cortesã Helena, Luís quer salvar a prima de sua ruína moral, pede que ela retorne ao lar paterno. Carolina pensa que o primo ainda a ama, mas ele nega. Ribeiro pede Carolina em casamento, mas ela o recusa e prefere se tornar amante de Pinheiro. Clímax da peça Carolina é caracterizada como cortesã, golpe de teatro: Margarida implora a filha que volte para casa.

**O terceiro ato** se passa em casa de Carolina, ela se tornou uma mulher rica e infeliz. Sua fortuna é roubada pelo amante da cortesã Helena, sua companheira de prostituição. Ação descendente.

**No quarto ato** Carolina está arruinada, vivendo numa casa miserável com Helena. Todos os antigos convivas se mobilizam para auxiliá-la, seus pais aparecem e perdoam-na. Luís reafirma seu amor e pede Carolina em casamento, porém o enlace será apenas de fachada, pois eles viverão como irmãos. Resolução com dois golpes de teatro: (i) Antonio entra na casa de Carolina, dizendo-lhe palavras de sedução, alertado sobre a situação, cala-se; (ii) Luís pede Carolina em casamento, sendo aceito.



para terem vida própria, sendo marginalizadas socialmente como descreve Marguerite em relação aos seus amantes:

**Marguerite**

(...). Parece que somos felizes e nos invejam. De fato, temos amantes que se arruinam, não por nossa causa, como dizem, mas por causa de sua vaidade... Somos as primeiras no seu amor próprio e as últimas na sua estima. (...). Pouco se importam com o que fazemos, contanto que frequentem o nosso camarote ou se pavoneiem em nossas carruagens. É assim à nossa volta, vaidade, vergonha, mentira... (DUMAS FILHO: 1985, 49-50).

O discurso de Carolina sobre a vida de uma prostituta elegante para o encanto de homens ricos é ainda mais penoso, pois dimensiona o seu lugar na vida social, numa sociedade que a repele:

**Carolina**

Para uma mulher ser livre é necessário que ela despreze bastante a sociedade para não se importar com as suas leis; ou que a sociedade a despreze tanto que não faça caso de suas ações. (ALENCAR: 2002, 23).

Pelo ponto de vista da prostituição, pode-se observar uma afinidade entre *A Dama das Camélias* e *As Asas de um Anjo*. As divergências se mostram principalmente pelos casais amorosos: na obra francesa o par amoroso é apaixonado desde o início, Armand se declara enlevado por Marguerite, desejoso de sua companhia. Por sua vez, na peça alencariana, Luís é ambíguo em relação à Carolina, afirma que anseia protegê-la, entretanto, no momento de crise é o acaso que define o destino de Carolina. Luís não toma partido em defesa da honra da prima, permitindo que ela seja subtraída do lar paterno sem maiores resistências, ele apenas comenta como pode ser observado no fragmento que se segue:

**Carolina**

Ah! Estou perdida! (*Desfalece nos braços de Ribeiro*).

**Luís**

Silêncio! (*Vai fechar a porta. Ribeiro aproveita-se deste momento e sai, levando Carolina nos braços.*)

(...)

**Luís**

Ah!... (*Corre à janela; ouve-se partir um carro; volta com desespero, vê os laços de fita, apanha-os e beija.*)

**Margarida**

Carolina!... Que é isto, Luís?

**Luís**

(*Mostrando as fitas*). São as asas de um anjo, Margarida; ele perdeu-as, perdendo a inocência.

**Margarida**

Minha filha! (ALENCAR: 2002, 18).

O protagonista observa sua amada desmaiar nos braços de Ribeiro, indefesa, apesar disso, ele se preocupa em fechar a porta que dá da sala para os dormitórios para que os pais de Carolina não escutem o ocorrido, dando oportunidade ao vilão de fugir com a jovem. Diante da desgraça que se anuncia Luís se limita a balbuciar um patético – Ah! –, articulando uma de frase de meio efeito, seguida de meia profecia, pois *um anjo perdera a sua inocência*. O golpe de teatro da cena é muito bom: sob forte emoção, a protagonista desmaia e é sequestrada para uma vida de perdição, aumentando o suspense para o início do ato primeiro.

Todavia, há problemas de dramaturgia intrínsecos, o jovem gráfico não toma partido, não se comporta como um homem apaixonado, declarando seu amor à prima e tentando impedir que ela fuja de casa de forma desonrosa tanto para ela como para a família. Luís se limita a dizer que Carolina é livre para decidir entre o certo e o errado. Mas ela escolhe erradamente, perdendo a sua pureza. Candura que Luís admirava, mas não defendeu. José de Alencar emprega a imagem das fitas de cabelo de Carolina como metáfora de sua virgindade e num diálogo entre mãe e filha, enquanto Carolina se admirava no espelho da sala, Margarida lhe advertia para que terminasse a costura, todavia a jovem continuava a se mirar no espelho e conta que foi Luís que lhe presenteou com as fitas em um evento religioso, como se o primo entendesse e prezasse a castidade da moça. Quando Carolina sai de casa, ela perde os laços, indicadores de sua doçura, que todos familiares apreciavam e Ribeiro cobiçava:

**Carolina**

Olhe! Não fico bonita com meus laços de fita azul?

**Margarida**

Tu és sempre bonita; mas realmente essas fitas nos cabelos dão-te uma graça!... Parece um daqueles anjinhos de Nossa Senhora da Conceição.

**Carolina**

É o que disse o Luís, quando as trouxe da loja. Tínhamos ido na véspera à missa e ele viu lá um anjinho que tinha as asas tão azuis, cor do céu! (ALENCAR: 2002, 3-4)

Não obstante, Luís confessou amar Carolina na ocasião em que ela já se tornara amante de Ribeiro, quando socialmente o seu amor pela moça seria impossível, porque ele não dava mostras de pretender desafiar as convenções sociais para recuperar o amor de sua prima, que nunca havia assumido. Entretanto, num encontro casual em um restaurante de hotel, Luís ressentido expôs a vida de Carolina como se falasse aos convivas do recinto de outra cortesã:

**Luís**

(...). Seu pai e sua mãe a adoravam, tinha um primo, pobre artista, que a amava loucamente.

**Carolina**

A amava?....

**Luís**

Era ela quem lhe dava a ambição; era esse amor que o animava no seu trabalho, e que o fazia adquirir uma instrução que depois o elevou muito acima do seu humilde nascimento. Mas sua prima o desprezou para amar um moço rico e elegante. (ALENCAR: 2002, 27).

Carolina se mostra surpresa com a declaração de Luís, pois quando inquirido pelo pai da moça, ele negou esse amor de forma veemente. Mas, Antonio acreditava que Luís amasse Carolina e, portanto, pretendia casá-los para justamente impedir a sedução da filha por algum jovem rico e imoral. No entanto, quando o pai comunicou à filha a sua intenção, ela demonstrou contrariedade, Luís ouviu a relutância da prima e resolveu dizer que não a amava, embora amando, para que o casamento não fosse imposto à Carolina. Porém, ela se mostrou magoada por Luís amar outra mulher, dando indícios de interesse por ele e se o primo tivesse outra atitude para com ela talvez fosse aceito, mas Luís não faz a corte à prima, pois “*ele é sisudo e trabalhador*”, negando o seu amor, como se observa quando a família debateu sobre a união entre os jovens:

**Margarida**  
Já não disse! Não lhe tem amor; gosta de outra.

**Carolina**  
E vai se casar com ela!

**Antonio**  
Olha lá; se é este o motivo, está direito; mas se não tens outra em vista, diz uma palavra, e o negócio fica decidido.

**Carolina**  
Meu pai!...

**Antonio**  
Sim, ou não?

**Luís**  
Não, amo a outra...

**Carolina**  
Ah!...

**Antonio**  
Está acabado! Não falemos mais nisto.

**Carolina**  
Obrigada; Luís, sei que não mereço o seu amor.

**Luís**  
Tem razão, Carolina: deve agradecer-me. (ALENCAR: 2002, 8).

Se Luís amava Carolina por que foi tão ríspido, criando um hiato entre eles ao invés de buscar uma aproximação com a prima? Nesse ponto, Armand Duval agiu distintamente de Luís, pois o jovem burguês amou Marguerite em segredo por dois anos, porém, quando foi apresentado a ela, não escondeu sua paixão:

**Armand**  
Quer ser amada?

**Marguerite**  
Conforme. Por quem?

**Armand**  
Por mim.

**Marguerite**  
E depois?

**Armand**  
Com um amor profundo, eterno?

**Marguerite**  
Eterno?

**Armand**  
Eterno.

**Marguerite**  
E se de repente eu acreditasse, o que ia dizer de mim?

**Armand**  
Que é um anjo.

**Marguerite**  
Não, ia dizer o que todo mundo diz. Mas que me importa? Como tenho menos tempo de vida que os outros, preciso viver mais depressa, mas fique tranqüilo, eterno seja o seu amor e curta seja a minha vida, será sempre mais longa que sua paixão. (DUMAS FILHO: 1985, 27-28).

Além de constituída nos princípios da “peça bem feita” *A Dama das Camélias* incorpora feições melodramáticas que se evidenciam na impossibilidade do amor dos jovens. A despeito de esse amor ser verdadeiro, ele não pode ter continuidade visto que Marguerite é cortesã. Embora seja injusto o impedimento para o enlace amoroso, ele é suficiente para sobrepujar o romance, pois mesmo que Marguerite seja uma mulher de bom caráter, a prática do meretrício não permite a sua reintegração à vida social como esposa de Armand, cabendo a ela apenas o sacrifício como forma adequada para demonstrar a sua integridade moral, renunciando ao amor de Armand, que ainda era financeiramente dependente do pai, mas deveria ter um futuro promissor, tornando-se igualmente um rico burguês. Todavia, a associação passional a uma prostituta lançaria dúvidas sobre seu caráter moral, podendo impedir sua ascensão social numa coletividade de rígidos princípios.

Metaforicamente, a tuberculose de Marguerite enfatiza a enfermidade de sua moralidade, pois a prostituição, nos textos dramáticos escolhidos, apenas vexe as personagens femininas, visto que o celibato, a modéstia e a delicadeza são prerrogativas atribuídas às mulheres num universo dominado por homens. E toda ofensiva amorosa masculina indevida deve ser desencorajada pelo decoro feminino, indicando que, nesse universo, cabe à mulher a própria defesa e aos homens o ataque sexual. Machado de Assis exemplifica em *Textos Críticos e Escritos Diversos*, a queda moral de Carolina que está relacionada diretamente com a sua má educação moral. Ele assevera que “*Carolina exprime a punição dos pais que se descuraram de sua educação moral*” (MACHADO: 2008, 416), ou seja, uma mulher bem ajustada à moral jamais aceitaria o galanteio inadequado de um homem, exigindo respeito e regulamentação jurídica por meio do casamento.

Entretanto, mulheres das camadas sociais mais baixas eram alvo sexual para homens ricos, indicando que mulheres pobres não possuíam outra escolha senão a prostituição como opção de trabalho para alcançar a fortuna, para tanto precisariam se tornar refinadas e elegantes, contudo, eram rebaixadas moral e socialmente.

Enquanto, Marguerite se encontra no esplendor de sua beleza e da vida libertina aos vinte e quatro anos, Carolina é uma moça tola e indecisa na condução de sua vida, aos dezessete. Após diversos relacionamentos amorosos baseados na troca mercantil, Marguerite conhece o amor desinteressado com Armand. Carolina a princípio não ama ninguém, mas é amada, em segredo, pelo primo Luís. Após a fuga de casa, ela passa a viver maritalmente com Ribeiro, tendo uma filha com ele. Quando Ribeiro se apaixona por Carolina, quer se casar com ela, permitindo a sua retratação social, entretanto, ela rejeita a proposta, pois não o ama, mas agora reconhece amar Luís, porém como o primo a repeliu, ela se lança à prostituição, tendo vários amantes. O sedutor não expôs Carolina como cortesã e a manteve em um ambiente doméstico como uma quase esposa. Mesmo assim, Carolina resolve deixá-lo porque seus desejos não foram satisfeitos, ela aceita a proposta de Pinheiro para se tornar sua amante, fato que representa sua queda definitiva, pois passa a ser caracterizada como cortesã. Após arruinar Pinheiro, ela se torna rica e amargurada, todavia, sua fortuna pessoal é roubada pelo amante da cortesã Helena. Carolina empobrece, e adoce, todavia é resgatada da miséria pelos antigos admiradores, casa-se enfim com Luís, mas têm um casamento de irmãos, casto e punitivo.

Ao final de ambas as peças tanto Marguerite como Carolina estão derrotadas por suas escolhas imorais: a protagonista francesa morre e a brasileira é condenada a um casamento fictício, que Alencar nomeou de *suplício de Tântalo*<sup>32</sup>. O castigo de Carolina era ter o amado próximo de si sem poder tocá-lo, pois era indigna do amor físico com Luís porque ela profanou o amor, comercializando-o. No prefácio de *As Asas de um Anjo*, Alencar caracteriza a personagem Luís como “*a razão absoluta, a razão superior à sociedade*”, para justificar o casamento entre os jovens como uma penalidade à Carolina, ratificando que a prostituta deve ser sempre punida, como os homens que se associam a ela. Mas com um diferencial, pois depois de punidos os homens são reintegrados à vida social, a mulher não. Enfim, a fortuna

---

<sup>32</sup> **Suplício de Tântalos:** na mitologia grega Tântalos era um rei que ofendeu aos deuses, roubando-lhes o manjar e servindo seu filho Pelops como a refeição, descoberto foi lançado ao Tártaro, onde em meio a um formidável banquete passava fome e sede, pois a sua punição era não conseguir se alimentar em meio a abundância.

originada do meretrício não compensa o final humilhante, sendo esse o conteúdo moral enfatizado por falas e ações de diversas personagens em ambas as peças e não somente pelo *raisonneur*.

Desse modo, compreende-se como Luís se afasta do protagonista idealizado por Gustav Freytag, pois ele deveria conduzir as ações a partir da vontade de sua alma, em movimentos de extroversão e contensão alternadamente, mas como ele foi concebido por Alencar como uma alegoria, tem apenas um aspecto enfatizado – o da moralidade burguesa – contrastando com Carolina, que é guiada por seus sentimentos e desejos.

Outra diferença entre os dois textos dramáticos reside na condução do enredo para narrar a existência das heroínas, por exemplo, em *A Dama das Camélias*, o enredo é constituído por ações coerentes e sucessivas facilitadoras da intriga, dando clareza ao nó dramático<sup>33</sup>, apesar de quase todas as personagens desde a protagonista Marguerite até o antagonista Jorge Duval atuarem como *raisonneur* – apresentando o ponto de vista da moral burguesa como pode ser observado no trecho que se segue:

**Marguerite**

Ah! A realidade!

**Duval**

(...). Não, Marguerite, a vida é feita de necessidades cruéis. A senhora e meu filho têm pela frente dois caminhos diversos, que o acaso reuniu por um momento, mas a razão separa para sempre. Quando pela livre vontade escolheu essa vida que hoje leva, não previu o que podia acontecer. Foi feliz três meses, não manche uma felicidade, que já não pode durar, guarde apenas a no coração a sua lembrança.

(...)

**Marguerite**

(...). Deus talvez lhe perdoe, a sociedade nunca! De fato, com que direito irá ocupar no seio da família, um lugar reservado à virtude? Que importa se está apaixonada! (...). Que homem lhe chamaria esposa, que criança lhe chamaria mãe? O Sr. tem razão: quantas vezes, cheia de terror, eu me dizia tudo que acabo de ouvir! (DUMAS FILHO: 1985, 63).

De outra feita, em *Asas de um Anjo*, o enredo se apresenta por meio de ações sucessivas entrecortadas que dificultam o seu avanço, e a chegada ao nó dramático, diferentemente do texto modelar, as personagens alencarianas não

---

<sup>33</sup> **Nó dramático** (VASCONCELLOS: 2010, 168) obstáculo que se antepõe à vontade do protagonista. Nesse sentido, o nó representa, tecnicamente, o conflito da peça.

conseguem desempenhar a função de *raisonneur* e de condutores da ação dramática ao mesmo tempo, como pode ser visto no diálogo entre Luís, Ribeiro e Carolina, quando esse se prepara para raptar a donzela, mas antes ele a seduz com palavras cativantes:

**Ribeiro**

Tu és bonita, e Deus criou as mulheres belas para brilharem como estrelas. Terás tudo isso, diamantes, jóias, sedas, rendas, luxo e riquezas. Eu te prometo! Quanto apareceres no teatro, deslumbrante e fascinadora, verás todos os homens se curvarem a teus pés; um murmúrio de admiração te acompanhará, e tu, altiva e orgulhosa, me dirás em um olhar: sou tua.

**Carolina**

Tua noiva?

**Ribeiro**

Tudo, minha noiva, minha amante. Depois iremos esconder a nossa felicidade e o nosso amor num teatro delicioso. Oh! Se soubesses como a vida é doce no meio do luxo, em companhia de alguns amigos, junto daqueles que se ama, e à roda de uma mesa carregada de luzes e de flores!... O vinho espuma nos copos e o sangue ferve nas veias; e os olhares queimam como fogo. Os lábios que se tocam, esgotam ávidos o cálice de champanhe como se fossem beijos em gotas que caíssem de outros lábios... (ALENCAR: 2002, 16).

Luís os surpreende, no entanto não antagoniza com Ribeiro, pois assume a função de *raisonneur* discursando sobre o mau passo que a protagonista está prestes a dar:

**Luís**

Não pense que é um rival que disputar-lhe sua amante. Não, senhor! Há pouco recusei a mão de minha prima que seu pai me oferecia; não a amo. Mas sou parente e devo ampará-la no momento em que vai perder-se para sempre.

**Ribeiro**

Não tenho medo de palavras; se quer um escândalo...

**Luís**

Está enganado! Se quisesse um escândalo e também uma vingança bastava-me uma palavra; bastava chamar seu pai. Mas eu sei não é a força que dobra o coração; eu temo que minha prima odeie algum dia em mim o homem que ela julgará autor de sua desgraça.

**Ribeiro**

O que deseja então?

**Luís**

Desejo tentar uma última prova. O senhor acaba de falar a esta menina a linguagem do amor e da sedução; eu vou falar-lhe a linguagem da amizade e da razão. Depois de ouvir-me, ela é livre; e eu juro que não me oporei à sua vontade

(...)

**Luís**



Ela ama-o, sim; mas ignora que este amor é a perdição; que ela vai sacrificar a um prazer efêmero a inocência e a felicidade. Não sabe que um dia a sua própria consciência será a primeira a desprezá-la, e a envergonhar-se dela. (ALENCAR: 2002, 18).

No realismo teatral francês, é inegável a figura do *raisonneur*, personagem responsável por apresentar os valores morais e condenar os vícios das demais personagens, exortando a plateia a uma conduta moralizante. Pode-se ter uma personagem específica para essa tarefa, mas o discurso moralista pode sobreviver e ser diluído no discurso de várias outras personagens. Mesmo assim, Luís é uma personagem construída de forma ambígua: a princípio o rapaz é o protagonista do drama, portanto caberia a ele conduzir as ações dramáticas, entretanto, essa personagem acaba dividida entre ser protagonista ou *raisonneur*. Em muitas cenas, quando Luís deveria conduzir a ação, ele se limita a comentar a locução ou ação de outrem, comprometendo o ritmo da peça. Como no trecho acima apresentado, quando ele deveria disputar a heroína com seu antagonista Ribeiro, Luís apresenta os aspectos nocivos da prostituição, mas reluta em tomar uma posição e agir porque assiste ao desejo de Carolina pelo luxo, que ele não pode lhe proporcionar. Luís perante o antagonista Ribeiro não toma uma atitude de homem enamorado, mas discursa como um *raisonneur* sobre o bom senso perante as vicissitudes porque, como assinalou José de Alencar, Luís é “*a razão superior à sociedade*”, tornando-o mais moralista e crítico das ações das demais personagens. Cabendo, a Carolina decidir como deveria agir, no entanto, ela não decide, como já foi dito em outro segmento, as circunstâncias deliberam por ela, um desmaio providencial facilita a fuga de Ribeiro com a jovem. Esses incidentes vão criando um crescente da tensão dramática descontínua, porque o dramaturgo defende um ponto de vista, e o protagonista masculino é uma alegoria da razão. Daí o par romântico não ser o foco do conflito, o porquê do seu amor não ser declarado ou o objeto de disputa, havendo um deslocamento para o desejo equivocado da protagonista pelas riquezas que a levam à prostituição. Portanto, o nó dramático da obra seria o anseio de Carolina pelos prazeres mundanos e pelo luxo, ambição realizada pela sedução de Ribeiro, e não o amor entre ela e o primo. Desse modo, a protagonista é solitária em sua trajetória, não há

cumplicidade entre ela e as demais personagens que ora a corrompem, ora a censuram, causando pouca empatia entre os protagonistas e o público, daí o desinteresse por esse texto dramático.

Apesar de ser estilisticamente perfeito, o texto alencariano é criticado até por Machado de Assis, admirador da obra alencariana, pois o tema era deplorável; aliás, para Joaquim Nabuco em polêmica com Alencar em 1875, pelo jornal *O Globo* a peça estava comprometida tanto pela temática indigna como pela fraca ação do protagonista masculino:

Um amigo de infância tenta arrancá-la à perdição pela eloqüência, e põe-se a discutir com o indivíduo que viera raptá-la, sobre as vantagens da prostituição; um sustenta o *pro* o outro o *contra*, e afinal a rapariga foge pela janela. Quem já viu um homem bastante covarde para pôr-se assim a discutir com outro, que vem raptar a mulher que ele ama para prostituí-la, sobre os inconvenientes da vida livre? Pois, esse filósofo sentimental, que em nada representa a rudeza ativa do operário brasileiro, é o herói da comédia, e acaba casando com a infeliz que ele não teve um pouco de coragem de salvar. (COUTINHO: 1978).

Alencar pretendeu que Luís fosse “*prudente*” e “*racional*” “*para que Carolina não o detestasse*”, mas o seu objetivo não foi atingindo, pois criou um herói inerte diante dos conflitos que não conseguiu conduzir ou enfrentar, tornando a peça “fraturada” porque ante ao desejo ser um daguerreótipo da vida moral da Corte, ou melhor, montar por meio da pena um panorama ético da sociedade fluminense, Alencar preferiu defender suas ideias sobre a conduta moral idealizada a deixar que a ação das personagens conduzissem o espectador a essa conclusão, como faz Dumas Filho. Como “peça bem feita”, *As Asas de um Anjo* tem problemas estruturais, pois o autor sacrifica o ritmo sequencial do enredo para perpetrar um discurso moralista. Entretanto, é justamente esse caráter moralista da dramaturgia alencariana que é emblemático no teatro brasileiro porque busca cultivar no público uma ética burguesa, como em *O Demônio Familiar*, quando José de Alencar apresenta os problemas gerados pela presença do cativo Pedro – um indivíduo não pertencente ao seio familiar por ser uma pessoa escravizada, com ideias e atos prejudiciais à família de Eduardo. Da mesma maneira, a conduta parasitária de

Carolina que obtém riquezas por meio de seus amantes, que as subtraem de suas famílias, para manter a vida de luxúria da cortesã.

Trata-se de um teatro preocupado em levar à cena questões que Alencar considera de importância social, de modo elegante, que podem produzir polêmica nos jornais ou nas rodas dos salões chiques. Posteriormente, na ausência de um teatro considerado sério, muitas vozes clamarão por um teatro edificante que se distanciasse do teatro de entretenimento. Portanto, um tipo de pensamento sobre o teatro brasileiro do qual José de Alencar é representante se estabeleceu, projetando um tipo de gosto e escala valorativa sobre a dramaturgia e as encenações nacionais.

#### **1.4 A consciência do atraso no teatro**

Assim sendo, houve dificuldade em se manter o patamar dramaturgicamente estabelecido pelo teatro realista brasileiro, pois é complicado um constante aprimoramento de uma produção dramática e de montagens teatrais por meio de importação de novidades. Com o declínio do teatro realista nacional, sucedeu uma descontinuidade do “teatro sério”, um vácuo desse tipo de produção como atesta Machado de Assis:

Há uns bons trinta anos o *Misanthropo* e o *Tartufo* faziam as delícias da sociedade fluminense; hoje [1866] seria difícil de *ressuscitar* as duas imortais comédias. Querirá isto dizer que, abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Víctor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos já desiludidos da cena contemplam atentamente este fúnebre espetáculo. (MACHADO DE ASSIS: 2008, 190).

Evidencia-se assim uma retração do teatro de caráter moralizador, que entende como sua missão uma tarefa educativa como explica Machado de Assis:

É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O

teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. (MACHADO DE ASSIS: 2008, 241).

A despeito do interesse da crítica, de escritores e de segmentos do público, o teatro realista brasileiro entrou em decadência, e o teatro de revista<sup>34</sup>, em ascensão. Situação considerada pela crítica um retrocesso e o fim do teatro no Brasil, - mote repetido à exaustão até a estreia, em 1943, de *Vestido de Noiva*<sup>35</sup>, ocasião em que o Brasil voltaria a ter um teatro respeitado pela crítica e por segmentos intelectualizados e abastados da sociedade. Ao final do século XIX, o teatro brasileiro era considerado precário por muitos, limitado a uma realidade incipiente com companhias teatrais de repertórios<sup>36</sup> ou, ainda, o humor do teatro de revista com espetáculos musicados. Com a decadência do teatro realista nacional e a ascensão do teatro de revista e das comédias leves, é possível inferir basicamente duas visões assimétricas e antagônicas que, em muitos momentos, se tornaram beligerantes: o “bom teatro” e o teatro de entretenimento. Nesse sentido, no início do século passado, a crítica literária ainda mantinha o mesmo posicionamento para críticos como Mário Nunes<sup>37</sup>, Álvaro Lins<sup>38</sup> e Gustavo Dória<sup>39</sup>. O teatro nacional era ainda inexistente como o havia sido no século anterior. Para eles o fato de a realidade teatral ser formada pelas companhias efêmeras com repertórios leves, pelas revistas musicadas e pelo circo, era o indício da

---

<sup>34</sup> **Teatro de Revista:** (GUINSBURG: 2006, 270) espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passam em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. (...) A trajetória do Teatro de Revista no Brasil mostra-nos um dos mais expressivos de nossa vida teatral. A Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, foi palco em que se apresentavam as maiores companhias de Teatro de Revista do Brasil. Um dos papéis importantes da Revista Brasileira foi o de divulgar a música popular brasileira. O subgênero revistheiro genuinamente brasileiro é a Revista Carnavalesca, cujo apogeu se deu nos anos de 1920 e 1930. (...) Ari Barroso, Sinhô, Assis Valente e Noel Rosa são alguns dos grandes nomes que compuseram músicas para o Teatro de Revista.

<sup>35</sup> *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, cenografia de Santa Rosa, elenco: o grupo teatral *Os Comediantes*. Marca histórica do início do teatro moderno brasileiro.

<sup>36</sup> **Teatro de Repertório:** (GUINSBURG: 2006, 267) conjunto de peças montadas por uma companhia que possam ser facilmente repostas. (...) No passado, as companhias formavam-se centradas em atores como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Iracema de Alencar, Alda Garrido e o casal Dulcina e Odilon, cujo repertório era imenso, visando atender a alta rotatividade das estreias e o sistema de três sessões diárias.

<sup>37</sup> **Mário Nunes.** (1886-1968). Jornalista, crítico e escritor teatral.

<sup>38</sup> **Álvaro Lins.** (1912-1970). Advogado, jornalista, professor e crítico literário. Membro da Academia Brasileira de Letras.

<sup>39</sup> **Gustavo Dória** (1910-1979). Crítico teatral, escritor, docente, tradutor.

inferioridade do teatro nacional. Entretanto, as artes cênicas eram entendidas pelo público e por muitos empresários como uma forma de lazer. Contudo, a vertente intelectualizada considerava essa situação artisticamente insustentável como aponta Mário Nunes:

Na sua escassez que beirava pela inexistência, esbarravam todas as iniciativas, todos os empreendimentos de cunho elevado, de propósitos construtivos, porque só podiam contar com ele os espetáculos de celebridades estrangeiras e os de caráter popular – revistas, mágicas, burletas. Não podiam contar com um nem com outro, elencos de declamação nossos formados por artistas aqui nascidos ou vindos de Portugal e que por aqui ficavam enamorados da terra. Fosse qual fosse o repertório, exceção feita do drama de capa e espada, não logravam senão vida efêmera. (NUNES: 1956, 31).

Mário Nunes explica que os intelectuais se alinhavam, procurando tecer um pensamento predominante que obtivesse representatividade tanto social quanto cultural. A percepção do mundo teatral, descrita por jornalistas como Mário Nunes e Gustavo Dória, é o de um mundo de insuficiência e de atraso que de certo modo revelam o próprio subdesenvolvimento brasileiro, gerando neles, aquilo que Antonio Candido denomina de a “*consciência catastrófica do atraso*” (CANDIDO: 1989), ou seja, é quando o intelectual toma consciência do subdesenvolvimento brasileiro. Se na “*consciência amena do atraso*”, o escritor tem em perspectiva um futuro grandioso, uma nação que se confunde com uma natureza idílica, na “*consciência catastrófica do atraso*” estão presentes as promessas não realizadas, ficando uma sensação de menosprezo, de carência, de falta, uma angústia existencial, como em Alcântara Machado que converte sua angústia em desafeto direcionado ao próprio teatro:

Diante do teatro universal o brasileiro forma um contraste que põe tristeza na gente. Tão grande ele é. O estudo das tendências daquele só cabe num livro bem gordo e pede tempo, tempo. O estudo das tendências do nosso é impossível. O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Nem está provado que existe. O mal vem de longe. É mesmo extraordinário. Sempre me deu que pensar. Todas as manifestações de arte sofreram no Brasil a sua evolução natural. Lenta, sim. Sempre atrasada em comparação às da Europa. Menos na atual fase inovadora. Coisa explicável, aliás. Mas evoluíram. Menos o teatro. O teatro nunca vingou. (ALCANTARA MACHADO: 1940, 439).

Em contrapartida a essas críticas, Rosyane Trotta, em *O Teatro Brasileiro: décadas de 1920-1930* (1994), oferece outra perspectiva, por exemplo, em 1915, foi inaugurado o Teatro Trianon, na Avenida Rio Branco, e por estar bem localizado no centro do Rio de Janeiro, cativava grande número de espectadores todos os dias. Nota-se, assim, um público interessado em frequentar o Teatro Trianon de uma a quatro vezes por semana, o que impunha às companhias de teatro que ali se estabeleciam a oferecer um novo espetáculo a cada semana. Nesse sistema de encenação, as companhias teatrais eram obrigadas a apresentar três sessões por dia: uma vespertal e duas noturnas. Observa-se, portanto, que na primeira metade do século XX, o teatro comercial conseguia atrair multidões, pois, o próprio Teatro Trianon possuía em torno de mil assentos e, durante os anos de 1920 a 1930, eles estiveram sempre ocupados, sendo que esse teatro de repertório era muito popular. É importante destacar que não havia apenas esse teatro na cidade do Rio de Janeiro, portanto o afluxo diário ao teatro era formidável.

Adriano Ferreira, em *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem* (2004), corrobora na demonstração da existência de um teatro de entretenimento, destacando a grande concorrência de público aos teatros da cidade do Rio de Janeiro. O autor elaborou um panorama histórico, baseado em críticas publicadas em jornais da época, esboçando o conflito entre o discurso de uma crítica desgostosa com a situação teatral, pois não se reconhecia contemplada ideologicamente, uma vez que a produção teatral do período estudado, era considerada ligeira, ou seja, sem maiores cuidados. As encenações teatrais eram compostas apenas das chamadas “peças para rir” ou “teatro para rir” e do teatro musicado, se afastando bastante do padrão das produções europeias que era o paradigma desses críticos. Contudo, Adriano Ferreira descreve um teatro muito atuante, com várias companhias teatrais – ainda que de formação temporária – mas com muitas peças em cartaz, com a projeção de autores brasileiros, entretanto, a crítica culta permanecia adversa a esse movimento teatral que tinha a atenção de um público heterogêneo formado por sujeitos de diferentes camadas socioeconômicas.

Entretanto, até mesmo o Teatro Trianon, a partir de meados dos anos 1930, entra em decadência. Talvez em decorrência da ascensão do rádio que, nesse período, passa a ser o grande veículo de massa. Os indivíduos não precisavam mais sair de casa em busca de divertimento, esse chegava às suas residências por meio do receptor – o rádio – com diversas atrações. De tal modo que até uma companhia teatral de grande aceitação popular e de sucesso financeiro como a de Dulcina de Moraes-Odilon<sup>40</sup> passou a receber verbas do Serviço Nacional de Teatro (SNT)<sup>41</sup>, pois não conseguia mais sobreviver apenas com o que se arrecadava na bilheteria.

Pelo exposto, observa-se que por volta de sessenta e cinco anos após o término do teatro realista, ele ainda era o paradigma da formatação de um tipo de “teatro sério”, embora se houvesse perdido a referência direta a ele. Todavia, o discurso que se perpetuou era similar ao impetrado pela crítica durante o período do teatro realista, sendo o mesmo tom de contrariedade com os rumos tomados pelo teatro de divertimento e a ausência de um “teatro sério”. Desse modo, é coerente a premissa dessa pesquisa: de que o teatro realista nacional é o paradigma de uma forma de pensar e fazer teatro no Brasil, como ainda foi veiculado pela televisão no formato dos teleteatros.

### **1.5 Preocupações nacionalistas: valorização e empenho**

Ao final da década de 1930, foi possível observar mudanças geradas no panorama do teatro brasileiro por grupos teatrais amadores promovidos por intelectuais como: Pascoal Carlos Magno, Tomás Santa Rosa, Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Jerusa Camões e Esther Leão. Os pressupostos dessa nova prática teatral se encontravam no ideário do francês Jacques Copeau<sup>42</sup> que desenvolveu uma pedagogia com vistas à renovação da

---

<sup>40</sup> **Dulcina de Moraes** (1908-1996). Em 1934, monta sua companhia teatral Dulcina-Odilon. Dulcina é aclamada como uma excelente intérprete, sendo reconhecida pela seriedade com que realiza suas montagens nos aspectos nos cenográficos, textual, por exemplo.

<sup>41</sup> Secção do DIP (Departamento de Imprensa e propaganda), órgão importante no primeiro Governo de Getúlio Vargas, pois disciplinava a imprensa e as artes.

<sup>42</sup> **Jacques Copeau** (1879-1949) fundou o Théâtre Vieux Colombier (1913), onde pôs em prática seus princípios estéticos, também editou a revista Nouvelle Revue Française, pela livraria Gillimard.

cena francesa. De certa forma, é um teatro que se posiciona contrariamente ao que Copeau denomina de:

Uma industrialização desenfreada que, cinicamente dia-a-dia, degrada nossa cena francesa e afasta dela o público culto, monopolizando a maior parte dos teatros por um punhado de divertimentos ajustados a negociantes sórdidos, em toda parte, e lá, onde as grandes tradições deveriam se salvo-guardadas de qualquer espírito de cabotinagem e de especulação, e mesmo da baixaza, e do exibicionismo de toda sorte parasitam uma arte que morre, não sendo mais ela, o parâmetro; por todo lado, a desordem, a indisciplina, a ignorância e a burrice; o desdém pelo criador e pela beleza; uma produção tola, uma crítica permissiva, um público de gosto degradado, eis o que nos indigna e revolta. (COPEAU: 1923, 233).<sup>43</sup>

Jacques Copeau propõe um teatro composto de obras clássicas europeias, obras modernas já consagradas e de obras da nova geração, pois ele pretende erguer o novo teatro sobre bases ilibadas, criando-se, assim, uma atmosfera para o desabrochar de uma comunhão artística entre os interpretes e o público. Uma estética teatral baseada na sinceridade, na disciplina, na concentração, no estudo da obra teatral, na beleza da arte, afastando-se de um teatro de efeitos cabotinos. De fato, ao final da década de 1930, houve o surgimento de grupos de teatro amador almejando a incorporação de técnicas teatrais inovadoras, desenvolvidas por teatrólogos como: Copeau, Stanislavski<sup>44</sup> e Louis Jouvet<sup>45</sup>. Grupos que se contrapunham ao que denominaram de teatro comercial, como as companhias teatrais de Leopoldo Froés<sup>46</sup>, Procópio Ferreira<sup>47</sup> e Dulcina de Moraes-Odilon<sup>48</sup>. Dessa forma, dissemina-se entre os grupos amadores uma proposta de encenação regulada por uma montagem teatral embasada em estudos para a caracterização, a iluminação, a sonoplastia e a cenografia, com ensaios regulares e análise de

---

<sup>43</sup>«Une industrialisation effrénée qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré: voilà ce qui nous indigna et nous soulève.»

<sup>44</sup> **Constantin Stanislavski** (1863-1938) ator, diretor, professor, fundador juntamente com Vladímir Ivánovitch Niemirovitch- Dântchenko (1858-1943) do Teatro de Arte de Moscou (1898).

<sup>45</sup> **Louis Jouvet** (1887-1951) ator, diretor teatral e professor.

<sup>46</sup> **Leopoldo Froés** (1882-1932) ator, empresário, compositor e cantor

<sup>47</sup> **Procópio Ferreira** (1898-1979) ator, empresário, diretor e dramaturgo.

<sup>48</sup> **Odilon Azevedo** (1904-1960) ator, empresário, marido de Dulcina de Moraes.



textos dramáticos de autores clássicos. Essa foi a metodologia de trabalho empregada por grupos amadores como o Grupo Universitário de Teatro (GUT)<sup>49</sup>, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB)<sup>50</sup>, Os Comediantes<sup>51</sup> e o Grupo de Teatro Experimental (GET)<sup>52</sup> que, nos idos das décadas de 1930 e 1940, foram fundamentais para o desenvolvimento técnico e artístico que se seguiu.

Paulo Francis em suas memórias *O Afeto que se Encerra* (1980) menciona que o Grupo Teatral *Os Comediantes* iniciou a introdução de autores como Ibsen, Eugênio O'Neill em contraponto a uma dramaturgia nacional concentrada em comédias leves e no teatro de revista. Outro aspecto importante da atividade dos grupos amadores foi a produção de espetáculos teatrais com base na nova metodologia de trabalho da qual se destacam duas encenações, uma delas já citada: *Vestido de Noiva*. Segundo Vânia de Magalhães (MAGALHÃES: 1994, 168), o crítico teatral do jornal *Correio da Manhã*, Paulo Bittencourt saudou o espetáculo com a assertiva que se tornaria uma expressão recorrente sobre o entusiasmo sobre esse espetáculo “*nascia o moderno teatro brasileiro*” (grifo nosso).

Observa-se, assim, que, ao final dos anos de 1930, com o empenho dos grupos de teatro amador e posteriormente com o desenvolvimento de companhias empresariais teatrais como o Teatro Brasileiro de Comédia, o teatro sério é novamente constituído, tendo por referência a produção teatral europeia e norte-americana. O conjunto da dramaturgia e das encenações escolhido foi o das “peças bem feitas”, dos melodramas e do drama moderno. Evidencia-se que o gosto pelas “peças bem feitas” e pelo melodrama sobreviveu ao terremoto cultural e artístico das vanguardas tanto na Europa como nos Estado Unidos. A novidade está na introdução de uma dramaturgia moderna que fez tanto sucesso quanto o teatro mais tradicional. O Teatro Brasileiro de Comédia, por exemplo, pela quantidade de diretores italianos,

---

<sup>49</sup> **Grupo Teatro Universitário (GUT)** (1943-1947, SP) fundado por Décio de Almeida Prado, sendo ligado à Faculdade de Filosofia da USP, tendo fomento do Fundo Universitário de Pesquisa da USP. Seu elenco juntamente com o GTE é absorvido pelo início do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

<sup>50</sup> **Teatro do Estudante do Brasil (TEB)** (1938-1952, RJ). Criado por Paschoal Carlos Magno.

<sup>51</sup> **Os Comediantes** (1938-1947, RJ) foi coordenado por Brutus Pedreira, Tomás Santa Rita e Maria Barreto Leite.

<sup>52</sup> **Grupo de Teatro Experimental (GTE)** (1942-1948, SP) fundado e dirigido por Alfredo Mesquita, com o GUT formam o primeiro elenco do TBC.

levou à cena várias peças de Pirandello, como também houve muitas apresentações desse autor nos teleteatros.

Desse modo, foi realizada uma renovação teatral a partir da década de 1940, sendo que o teleteatro foi consequência de uma efervescência cultural e econômica gerida pela burguesia brasileira que beneficiou toda a sociedade. Tratou-se de uma transposição do teatro europeu e norte-americano para o Brasil, engendrando uma atualização ou renovação teatral nos padrões internacionais. Com a introdução da televisão, o teatro renovado é absorvido por ela no formato dos teleteatros como um produto nobre, destacando-se na programação televisiva. O fenômeno é o mesmo que já havia ocorrido anteriormente no rádio e que a partir de 1930, também se utilizou de peças teatrais para elaborar os radioteatros que eram peças radiofônicas. O teleteatro, por sua vez, era a transmissão ao vivo de encenações de peças teatrais que tinham pelo menos três configurações de produção: (i) as peças eram simplesmente transmitidas do teatro em que estivessem em cartaz; (ii) as montagens teatrais já prontas – pois, ou estavam em cartaz ou tinham acabado de sair de cartaz, ou ainda estavam em turnê – eram reproduzidas em estúdio; (iii) a produção da encenação era originária da própria estação de televisão que a apresentava.

As encenações apresentadas pelo teleteatro, assim como o teatro realista brasileiro foram produtos culturais de grande prestígio social, pois faziam parte de um repertório internacional de peças canônicas como difundia Copeau. Foram produtos artísticos que, após um período de grande sucesso e receptividade, entraram em decadência e perderam a importância. O teleteatro como o teatro realista brasileiro produziu textos e espetáculos teatrais dirigidos a uma camada mais culta e rica da sociedade, que estava interessada em bens culturais produzidos no estrangeiro, ou seja, numa atualização cultural imediata dos grandes centros culturais. Contudo, o teleteatro cederá a vez a sua contemporânea, a telenovela que, durante duas décadas, estivera a sua sombra e finalmente irá suplantá-lo. De fato, houve uma preocupação na afirmação de um teatro culto e de seus derivados – nesse caso o teleteatro – e no repúdio aos gêneros considerados “inferiores” como a telenovela que era desprezada pela

crítica, mas que era economicamente mais viável a partir do advento do videotape.

A partir de 1950, com a instituição das companhias teatrais empresariais, houve a preocupação em aliar produções com excelente acabamento técnico a textos dramáticos de mérito reconhecido e a um elenco célebre, organizados por um diretor teatral com o intento de agradar o público e a crítica, obtendo lucro financeiro. É por esse motivo que conviveram no Teatro Brasileiro de Comédia, por exemplo, encenações como *A Dama das Camélias* e *Assim é se lhe Parece*, de Pirandello (1917), encenada por essa companhia em 1953. De um lado, peças de feições moralistas e melodramáticas e de outro, dramas modernos.

*Assim é se lhe Parece* descreve como a chegada de uma família – formada pelo casal e pela sogra – perturba uma cidadela italiana, visto que os moradores querem entender a dinâmica das relações domésticas dos estranhos vindos de Avezzano. O senhor Ponza veio trabalhar na municipalidade; ele mora numa residência mais afastada, no campo, com a esposa que permanece isolada no andar mais alto do sobrado. A senhora Frola mora sozinha num apartamento no centro da cidade, apenas o genro a visita constantemente, a filha nunca visita a mãe, embora a velha senhora a visite diariamente, aliás, a senhora Ponza nunca sai de casa. Todos na cidade estranham essa situação, esperando explicações.

A senhora Frola é uma velhinha adorável, que afirma que o senhor Ponza – um tipo moreno, gordo, com um bigode espesso e sem pescoço – apesar de ser bom genro para ela e bom marido para sua filha, não permite que ela permaneça em companhia da filha porque ele ama intensamente a esposa, guardando-a só para si. Muitos na cidade se revoltam com a intransigência do senhor Ponza. Quando questionado sobre a situação, ele relata que a sua atual esposa, não é a filha da senhora Frola, pois aquela morreu. Todavia, para não causar maior transtorno à sogra, permite que ela acredite que a sua segunda esposa é a primeira, porque a senhora Frola não aceita a morte da filha. O senhor Ponza afirma que a sua sogra vive num estado de loucura, entretanto a senhora Frola surpreende todos ao afirmar que está ciente da versão dos

acontecimentos pela óptica do seu genro, reafirmando que sua filha está viva, sendo a esposa que vive reclusa:

**Senhora Frola**

Os senhores acreditam a sério que minha filha está morta? Que sou louca? Que a mulher que está com ele é sua segunda esposa? Temos que aceitar isso. – que ele precisa dizer isso! Só assim foi possível lhe devolver a calma e a confiança. Mas ele próprio percebe a enormidade que diz e, forçado a dizer se perturba, se excita, se perde – os senhores viram! (PIRANDELLO: 1985, 22).

Pelo relato da senhora Frola, sua filha adoeceu, ficando dois anos internada em uma casa de saúde para a sua completa recuperação, em seu retorno, o senhor Ponza não reconheceu a esposa, porque acreditava que ela morreria, pois a sua ausência lhe causou certo transtorno mental, visto que ele era profundamente apaixonado por ela. Então, a filha da senhora Frola – Lina – se passou por outra mulher – Júlia – para retomar seu casamento com o senhor Ponza.

Para os habitantes da cidade as duas versões são excludentes: ou o senhor Ponza diz a verdade, ou a senhora Frola, para comprovar a veracidade dos discursos, passam a inquirir os dois, o que provoca mais dúvidas, também tentam conseguir informações na cidade de origem, porém, por conta de um terremoto, não há documentos disponíveis ou sobreviventes que os conheça. A cidade continua absorvida pela querela entorno do que contam a velha senhora e o seu genro, como no fragmento que se segue, envolvendo as senhoras Nenni e Cini e o senhor Laudisi sobre a autenticidade de alguns documentos como o registro do segundo casamento do senhor Ponza e os bilhetinhos que a senhora Frola diz receber de sua filha enclausurada todos os dias:

**Senhora Cini**

E como se soube? Apareceram as provas que buscavam? Os fatos?

**Senhora Nenni**

Através da ação policial, é evidente. Nós falamos! Não era possível que não se esclarecesse tudo, com o prestígio e a autoridade do Prefeito...

(...)

**Laudisi**

Parece indubitável!

**Senhora Cini**

Mas como é isso? O senhor não disse que era ele [o senhor Ponza, o insano]?

**Laudisi**

Disse. Acreditando nela [na senhora Frola]. Porque esse registro [do segundo casamento], minha senhora, pode muito bem ser o que afirma a senhora Frola – um registro simulado – feito por piedade, com a ajuda dos amigos dele, para dar veracidade à sua fixação de que a mulher não era mais aquela – era outra.

**Senhora Cini**

Mas então é um registro... assim... sem nenhum valor – falso?

**Laudisi**

Isso mesmo. Ou o contrário. Com o valor... o valor, minhas senhoras, que as pessoas resolvem lhe dar. Não existem também, me perdoem, os bilhetinhos que a senhora Frola diz receber diariamente da filha por meio do cesto? Esses bilhetes existem, não existem?

**Senhora Cini**

Existem. E daí?

**Laudisi**

E daí! Documentos, senhora! Documento, cada bilhetinho desses! Claro, de acordo com o valor que cada um lhes dê! Uma bolsa de valores. Sobe. Desce. Pois de repente chega o senhor Ponza e afirma que os bilhetes são falsos, escritos para dar veracidade à fixação da senhora Frola...

**Senhora Cini**

Mas então meu Deus, não se sabe nada? Nunca se tem certeza? (PIRANDELLO: 1985, 30).

Como se criou um impasse em torno das argumentações da senhora Frola e do senhor Ponza, sendo impossível atribuir veracidade às afirmações de ambos, os debatedores chegam à conclusão de que é preciso a presença da senhora Ponza para esclarecer tanta controvérsia. Desse modo, ela é chamada a uma reunião conduzida pelo prefeito da cidade para acabar com todos os impasses:

**Prefeito**

Gostaríamos apenas que nos dissesse...

**Senhora Ponza**

(Fala lenta e distinta)

O que? A verdade? É só esta: eu sou, sim, a filha da senhora Frola...

**Todos**

(Suspiros de satisfação)

Ah!

**Senhora Ponza**

(Logo depois)

... e a segunda mulher do senhor Ponza...

**Todos**

(Estupidificados e desiludidos, humildemente)

Oh! Mas como?

**Senhora Ponza**

(Logo depois)

... sim. E pra mim, nenhuma! Nenhuma!

**Prefeito**

Ah, não, pra si tem que ser uma ou outra, minha senhora!

**Senhora Ponza**

Não senhor. Pra mim eu sou aquela que me crêem.

(Através do véu olha pra todos um instante. Silêncio.)

**Laudisi**

Eis aí, ó senhores, como a verdade fala! (Dá, em volta, um olhar de galhofeiro desafio). Estão contentes? (Desata a rir.). Ah! Ah! Ah! Ah!  
(PIRANDELLO: 1985, 51-52).

Em *Assim é se lhe Parece*, a verdade depende do ponto de vista de quem a aceita, Pirandello nega ao público um ponto de vista, ou antes, ele apresenta de forma simétrica duas correntes de fatos que para os habitantes da pequena cidade são contraditórias, mas que para a família Ponza é conciliatória como afiança a senhora Ponza no momento em que é confrontada, observando o carinho que une a senhora Frola e o senhor Ponza:

(E os dois, abraçados, se acariciando, os dois chorando, se retiram, sussurrando coisas, palavras afetuosas. Silêncio. Depois de seguirem os dois com os olhos, até que saem, todos se voltam agora, desaminados, para a senhora de véu.)

**Senhora Ponza**

(Depois de olhá-los longamente através do véu, diz, com profunda solenidade.)

Depois disso, que mais querer de mim, os senhores? Como Vêem há uma desventura que deve continuar oculta, pois só assim faz efeito o remédio que a piedade lhe oferece. (PIRANDELLO: 1985, 51.).

Segundo Jacob Guinsburg em *Pirandello do Teatro no Teatro* (1999, 12), Luigi Pirandello ocupou-se das incoerências e das impossibilidades da existência humana, que refletem em sua obra teatral com admirável originalidade, uma contribuição decisiva para o teatro do século passado. Conforme o autor siciliano, para o indivíduo conseguir viver em sociedade necessita forjar uma máscara social de si mesmo, designando para si uma identidade que é uma ficção, mas que lhe permite desvelar-se aos outros de forma real no irreal, desse modo, apresentam-se as ambivalências do sujeito nas relações interpessoais. Na peça não há nitidamente um confronto de desejos contrários que levem a um conflito ou nó dramático específico, pode-se até se pensar na oposição entre o desejo da família Ponza em manter a sua

peculiar dinâmica doméstica afastada da esfera pública por causa do desejo de os diversos moradores bisbilhotarem as suas relações familiares diferenciadas.

Contudo, os habitantes da cidadela estão muito atônitos para ações bruscas, tudo o que fazem é com muito cuidado para não ofender a família Ponza. O conflito é difuso, as vontades da alma das personagens não se manifestam como imperativas; são sujeitos oblíquos que se interessam por banalidades, a pequena elite provinciana, que tenta em vão reproduzir os comportamentos dos centros urbanos num simulacro de civilidade, poder e cultura. Mas que diante do diferente, do estranho sucumbi, pois não possui conhecimentos suficientes para manejar o desconhecido.

Por seu turno, os indivíduos que assumem a posição do outro, do estrangeiro não conseguem um assentamento na comunidade, visto que aquele que se recusa ou não consegue assumir uma máscara de fácil identificação é repellido. O texto teatral de Pirandello é sobre a incomunicabilidade, a impossibilidade do encontro ou da aceitação das diferenças e da dinâmica subjetiva dos sujeitos na compreensão do real de maneiras diferentes. Portanto, as ações ascendentes ou descendentes ou ainda o desenlace que caracterizam a “peça bem feita” não se efetivam nessa peça, pois não tem razão de ser, visto trata-se de um drama moderno, qualificado desse modo não apenas pela questão temporal ou histórica, mas, sobretudo pela reorganização que o dramático sofre ao final do século XIX.

Anatol Rosenfeld em *O Teatro Épico* (1985) apresenta o pensamento idealista alemão que interliga os três gêneros literários – a prosa, a poesia e o drama – destacando a influência mútua na maneira de eles se tangenciarem ao longo do tempo, determinando a relação entre a forma e o conteúdo das obras literárias. O dramático reúne elementos líricos e épicos, pois de um lado, as personagens se expressam por si mesmas, através de um *Eu* subjetivo que afiança seus desejos e seus sentimentos, todavia de outro modo, a objetivação das ações das personagens, que sempre remete a um tempo presente no mundo real, pode ser vista como elemento da épica no dramático.

Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]* (2003, 13) afirma que o drama moderno é um tipo de poesia teatral que foi possível

historicamente a partir do Renascimento, “*com a reprodução das relações intersubjetivas no mundo da comunidade*”. Como se observa, os estudos literários de Szondi estão inseridos na tradição alemã de discussão estética que aludi aos estudos normativos de Aristóteles, passando por filósofos como Kant e Hegel (filósofos idealistas). A contribuição de Peter Szondi para esse debate está na análise do drama moderno sob o aspecto de uma crise estrutural, que ocorre a partir do final do século XIX:

Porém já não tem mais a firme vontade de criar a *pièce bien fait* (em que se alienava o drama clássico). Ao erigir sobre o terreno tradicional uma obra poética encantadora que, todavia, não possui um estilo independente nem garante uma unidade formal, mas antes deixa transparecer reiteradamente sua base, ele manifesta a discrepância entre a forma recebida e a forma exigida pela temática (SZONDI: 2003, 36).

Szondi aponta que os estudos como os de Gustav Freytag, contidos na *Técnica do Drama*, em meados do século XIX, eram uma descrição coerente das obras teatrais daquele período, porém, com a transformação histórica, houve uma mudança na maneira de representar teatralmente os sujeitos no mundo. Daí a tendência de o descompasso entre a forma e o conteúdo ser corrigido pelo caráter normativo das análises críticas. Entretanto, Peter Szondi busca compreender a obra teatral em seu contexto histórico, ou seja, por meio do método histórico procura restabelecer a historicidade naquilo que se tornou uma norma imposta, para que novamente a forma fosse coerente ao conteúdo.

No caso brasileiro, formas teatrais que antagonizaram entre si num contexto europeu ou norte-americano conviveram de modo pacífico, no Brasil promovendo uma atualização do que fora produzido dramaturgicamente e cenicamente em outras circunstâncias. Eram espetáculos teatrais de origem exógena reproduzidos no Brasil com a intenção de modernização cênica, mas sem conjuntura que os precedeu.

Antonio Candido em *Formação de Literatura Brasileira* dimensiona com exatidão o estado periférico de reconhecimento da produção literária nacional, apesar de, por exemplo, o teatro local apresentar uma produção, persiste desde meados do século XIX, no entanto, a produção dramaturgicamente e a



cênica eram consideradas desprovidas de bom gosto e senso estético, ou seja, eram desprezíveis:

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso de proporções. Estamos fadados, pois a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse e até menoscabo das nossas (CANDIDO: 2003, 11).

Apesar de ser um texto teatral brasileiro – *Vestido de Noiva* (1943)– a inaugurar o teatro moderno, apenas com os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena (1956-1961) que os textos dramáticos nacionais adentrarão a cena continuamente. A dependência cultural-artística se manifestou primeiramente pelos meios artísticos tradicionais como a vinda de companhias teatrais e operísticas estrangeiras e ainda pela transposição de modelos estrangeiros, seja na música, na literatura ou na pintura. A sua ampliação ocorreu com a importação dos novos meios de comunicação como o cinema e depois o rádio completando-se com a vinda da televisão que alteram o modo anterior de fruição artística, pois as diferentes modalidades artísticas mediadas pelo suporte eletrônico estariam disponíveis nas residências, captado pelas ondas do rádio ou da televisão, sendo preciso apenas um aparelho receptor. A vinda dos elementos eletrônicos não rompeu com os vínculos de dependência cultural, mas os modificou. Desse modo, configurou-se a organização da produção e recepção das artes e da cultura por meio dos novos meios de comunicação, no mesmo período em que o teatro se profissionalizava dentro do padrão internacional, obtendo prestígio, aparecendo como ícone de civilidade, daí a sua assimilação pela televisão. Ávida por produtos culturais, a TV levou o novo teatro para a sua grade de programação no formato dos teleteatros.

Segundo Adorno e Horkheimer em *A Indústria Cultural* (1985), a cultura em sua forma industrial determina uma padronização e uma produção seriada da obra de arte, promovendo o afastamento do público de uma arte mais complexa. A produção em série do objeto artístico visa alcançar praticamente todos os indivíduos de uma sociedade pela diluição da

complexidade e pela mesmice esquemática dos vários produtos que a indústria cultural oferece à população como divertimento ou cultura. Tudo aquilo que é oferecido ao público é antes estudado, planejado, ou seja, antevisto e organizado para uma satisfação temporária, permitindo a renovação do desejo de consumo por um novo bem cultural que aparentemente é outro, mas que internamente contém os mesmos elementos constituintes dos bens culturais anteriores.

Para esses autores da Escola de Frankfurt, a televisão seria uma síntese do rádio e do cinema que promoveria um empobrecimento estético do material artístico por ter o poder de uma manipulação técnica sobre ele, sendo “*um trunfo do capital investido*”, atingindo um amplo matiz social. Para tanto, ela faz uso de estruturas e elementos já conhecidos. A incorporação da estrutura da “peça bem feita” e do melodrama como composições complementares formam um *corpus* único, promovendo com êxito o envolvimento sentimental entre o texto dramático e o espectador, enfatizando a empatia entre os protagonistas e o público um trunfo que fortaleceu a indústria de entretenimento.

O recurso televisivo brasileiro, em seus primórdios, representou a transposição de uma nova forma tecnológica, trazida pela burguesia local com o objetivo de gerar uma modernização no País ou, ao menos, uma sensação de modernização. O televisor no momento de sua introdução era caro, restringindo a sua posse às camadas sociais de maior poder aquisitivo, entretanto, Assis Chateaubriand comprou diversos aparelhos, espalhando-os por lugares estratégicos na cidade de São Paulo, permitindo que a população tivesse livre acesso ao empreendimento cultural que ele conduzia, criando assim um interesse em todos os estratos sociais. Outro fator para o sucesso da televisão brasileira foi a aglutinação de formas de artes e de entretenimento já consagradas, sendo que a utilização das literaturas brasileira e mundial foi utilizada em larga escala para a feitura de diversos programas, entre eles os teleteatros.

O Brasil foi continuamente marcado pelo analfabetismo, conforme o censo de 1898<sup>53</sup> havia uma população de 14.333.915 indivíduos, dos quais 87% eram analfabetos, totalizando 12.213.356 pessoas, sendo o número de brasileiros alfabetizados 1.021.976 indivíduos, totalizando por volta de 7,2% da população. Na década de 1950<sup>54</sup>, houve uma significativa melhora nesse índice passando para 49,4% o percentual de alfabetizados, porém a metade da população continuava analfabeta, num universo de 51.941.767 indivíduos. Nessa época, o Brasil urbaniza intensamente, chegando à década seguinte com a população citadina superando a rural. A industrialização torna-se fator de importância vital para a economia, deixando de apresentar-se como um fenômeno esporádico. No que concerne ao lazer, segundo Marco Antonio Almeida e Gustavo Luis Guitierrez, faz-se a “*passagem entre o lazer como manifestação popular e comunitária e o lazer como mercadoria de consumo disponível no mercado*” (ALMEIDA & GUITIERREZ: 2005, 37). Com a urbanização crescente e a aquisição de novos padrões de vida, inerentes aos grandes aglomerados humanos, cria-se um contingente de iminentes consumidores que poderiam ser alcançados pelo mercado. Nesse sentido, a produção artística começou a ser modelada como uma mercadoria.

Antonio Candido discorre sobre esse processo na América Latina, no qual, a exemplo das camadas rurais analfabetas, são içadas a uma condição urbana, passando por uma alfabetização que os molda a um universo de cultura massificada. Portanto, ao serem alfabetizados esses indivíduos não se tornam leitores da alta literatura, mas adentram ao mundo da cultura de massa:

Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, construindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. (CANDIDO: 1989, 140).

---

<sup>53</sup> **Sexo, raça e estado civil, nacionalidade, filiação, culto e analfabetismo da população recenseada em dezembro de 1890.** Em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/>. Acesso em 12.02.2011.

<sup>54</sup> “Tendências Demográficas”. Em Estudos e Pesquisas: informação demográfica e socioeconômica. (13), 2004, IBGE. [www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo\\_2000/tendencias\\_demografia](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo_2000/tendencias_demografia)

Na introdução da cultura de massa no Brasil, a literatura de certa forma passa a balizar a qualidade dos programas produzidos, pois textos consagrados são adaptados tanto para o rádio quanto para a televisão. Percebe-se, assim, que tanto a televisão como o rádio empregaram um repertório artístico já consagrado, a literatura. No entanto, deslocada de seu suporte tradicional e associada a elementos eletrônicos, a literatura torna-se o esteio de novas artes midiáticas que muito se afastam do conceito inicial de literatura<sup>55</sup>, apresentando questões problemáticas sobre a identidade do teleteatro e de seus “primos mais velhos”, o radioteatro e a radionovela, mas que, propositalmente, eram confundidos com a literatura para que tivessem uma aceitação condigna.

Nessa perspectiva, a cultura de massa não se impõe de forma draconiana, mas de modo agradável, apresentando ao consumidor um universo amplo e divertido diferente daquele que ele conhece. Em contraponto, a argumentação de Adorno e Horkheimer (1985) adverte que o aparentemente divertido é de fato uma estrutura deveras autoritária que cerceia a capacidade de escolha do sujeito, pois o produto artístico oferecido pela indústria cultural deve ser consumido como um bem inquestionável.

A princípio, o teleteatro, como modalidade literária, seria um texto dramático adaptado para a televisão que alcançou grande importância como atração televisiva, entre as décadas de 1950 e 1960. Este foi o seu período de culminância. Passou, posteriormente, a ser um produto ainda prestigiado, mas de pouca incidência na grade de programação, estando associado à implementação de atividades televisivas, quando a televisão ainda se apoiava completamente no cinema, no teatro e no rádio para elaborar suas atrações, pois também procurava encontrar os elementos que a constituiriam como linguagem.

---

<sup>55</sup> Terry Eagleton argumenta que a literatura pode ser qualquer tipo de escrita altamente valorizada por juízos estruturados com base em ideologias sociais historicamente determinadas. *Em Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 14.

## Capítulo 2

*Um país se apresenta pelo teatro que representa.*  
Paschoal Carlos Magno

### 2.1. A Ebulição Modernizadora: os anos de 1940 e 1950

Segundo Celso Furtado (1971), *Em Formação Econômica do Brasil*, a condição socioeconômica intrínseca brasileira não deriva de si mesma, mas de uma contextualização mais ampla, o universo capitalista; desse modo, a industrialização que o país logrou, nos idos das décadas de 1940 e 1950, resultou de causas externas como: as duas guerras mundiais, a quebra da bolsa de Nova York, em 1929, e, conseqüentemente, a profunda crise econômica mundial que se seguiu na década de 1930. No Brasil, tomou curso uma industrialização de substituição de produtos de importados, caracterizada por breves períodos de intensa mobilização de grandes recursos financeiros, de matéria-prima e de pessoal, na construção de um aparelhamento industrial. Dessa forma, o Brasil diversifica sua capacidade econômica, indo além de mero agroexportador de matérias-primas e começa a desenvolver com maior fôlego seu parque industrial.

A Primeira Grande Guerra (1914-1918) favoreceu um aumento na produção e no consumo de tecidos como o algodão e a seda, pois a indústria nacional de fazendas teve a oportunidade de fabricar e comercializar artigos que antes eram importados por valores mais baixos que o produto brasileiro e, conseqüentemente, houve aumento do consumo e, portanto, o crescimento do mercado consumidor; a Grande Depressão norte-americana (1929-1939) refletiu na economia brasileira beneficiando a política da compra do café pelo Estado, ampliando, assim, a circulação da moeda nacional que, por sua vez, aqueceu de tal modo a economia brasileira como um todo, gerando um quadro de prosperidade. Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), houve novamente um crescimento econômico, pois com o isolamento motivado pela impossibilidade do transporte de mercadorias da Europa e dos Estados Unidos para o mercado nacional, engendra-se uma industrialização cujo objetivo foi a

substituição dos produtos anteriormente importados. Portanto, o Brasil passa por novo surto de industrialização pela necessidade de manter o mercado interno abastecido, sendo verticalizado pela implementação da Siderúrgica de Volta Redonda (1946), idealizada durante o Estado Novo (1937-1945), no governo do presidente Getúlio Vargas, e inaugurada no governo do presidente Eurico Dutra (1946-1951), favorecendo o crescimento na produção e no consumo do aço e do cimento, havendo, desse modo, ampliação na edificação e na pavimentação da zona urbana.

Desta maneira, houve geração de riquezas nas cidades atraindo a população campesina para essas novas áreas; o Brasil se urbaniza mimetizando o modo de vida das grandes metrópoles europeias e norte-americanas, sendo esse acontecimento mais visível em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo que se beneficiam com a vinda de imigrantes entre as guerras mundiais. Com a iminência dos conflitos intercontinentais, há um deslocamento de indivíduos na busca por lugares mais seguros devido às perseguições de cunho ideológico, das políticas de extermínio e dos terrores dos combates. Muitos refugiados vêm para o Brasil e contribuem em aspectos importantes na transposição das populações do campo para as cidades, sendo a sua presença imprescindível na construção de uma urbanidade, como nos traços culturais e como interessa a esse estudo: o teatro e o teleteatro.

Desde o final do século XIX e início do XX, é grande a presença dos imigrantes, principalmente de italianos, como Franco Zampari e o ítalo-brasileiro Francisco *Ciccillo* Matarazzo Sobrinho. Segundo Florestan Fernandes em *A Revolução Burguesa no Brasil* (1975), a presença do imigrante foi fundamental para o desenvolvimento brasileiro:

(...) o imigrante realizava na esfera da cultura, a passagem da “ordem tradicional” para a “ordem capitalista”, repetindo em condições diversas o mesmo processo que se passara, estava ocorrendo ou iria transcorrer nas comunidades de origem e que a urbanização desencadeara e tendia a acelerar nas cidades brasileiras. (FERNANDES: 1975, 142).

Para Florestan Fernandes, o imigrante, no Brasil, se destaca como um agente sócio-econômico liberto dos valores agrários da elite brasileira, que de

certa forma, a tornava tributária de ações refratárias a uma maior dinâmica do capitalismo econômico. Portanto, a fixação do imigrante no país, com o seu empreendedorismo, desencadeia a adesão de parcelas da burguesia local em projetos considerados de risco ou modernizadores.

Além dos imigrantes italianos, contribuíram outras origens: como os portugueses e os alemães como, por exemplo: a família de Renato Consorte (italiana), de Itália Fausta e Sandro Polônio (tia e sobrinho - italiana), de Fernanda Montenegro (portuguesa - italiana), de Walmor Chagas (portuguesa), de Walter George Durst (suíça - alemã), das irmãs Cacilda e Cleyde Becker Yáconis (alemã – grega), de Paschoal Carlos Magno (italiana), e dos imigrantes chegados entre as duas grandes guerras mundiais: Anatol Rosenfeld (alemã), Nydia Lícia (italiana), o polonês Zbigniew Marian Ziembinski e daqueles que chegaram no pós-Segunda Guerra Mundial: o polonês Yan Michalski e os italianos Adolfo Celi, Luciano Salce e Ruggero Jacobbi, apenas para citar alguns, que tanto contribuíram para a formação do teatro, do cinema e da televisão brasileira.

Se no primeiro surto imigratório - o do final do século XIX - os imigrantes vieram para substituir a mão de obra escrava, nas lavouras de café, nesse segundo movimento imigratório, os indivíduos não são mais conduzidos para a zona rural, mas para as áreas urbanas; assim, todos seguem para as cidades onde há expansões de trabalho.

## 2.2. Uma Discussão sobre o Moderno

Nessa seção, apresento como transcorreu a reconstrução de um teatro “culto”; como o teatro nacional se tornou mais complexo ao buscar ultrapassar o teatro “para rir”<sup>56</sup> composto de comédias de costumes<sup>57</sup>, da baixa comédia<sup>58</sup>, das revistas e das burletas<sup>59</sup>; sendo então compreendido como uma nova categoria - o “moderno teatro brasileiro”<sup>60</sup>.

Um ponto crucial a ser abordado neste estudo é o conceito de moderno no teatro brasileiro, é um debate que envolve críticos e estudiosos da área teatral. Optei por autores tradicionalmente incluídos nessa discussão como: Sábado Magaldi, Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado por entender que suas explicações têm respeitável fundamentação teórica; também agrego a essa arguição as pesquisas da historiadora Tania Brandão, que traz novos esclarecimentos sobre as relações dos grupos teatrais amadores e a profissionalização teatral, na década de 1950, como ainda o pensamento da dramaturga Giuliana Martins Simões. A discussão sobre o conceito de teatro moderno brasileiro é vital para se entender a transformação pela qual o teatro nacional passou, gerando uma modernização em sua prática, no seu fazer cotidiano, sendo, de certo modo, basilar para a elaboração dos teleteatros que foram televisionados nas décadas de 1950 e 1960.

<sup>56</sup> “Teatro para rir” teatro comercial de entretenimento.

<sup>57</sup> **Comédia de Costumes** (GUINSBURG: 2006, 88) comédia centrada na pintura dos hábitos de determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica. (...) No Brasil, a comédia de costumes apoiada na comicidade da intriga e dos tipos sociais retratados foi o gênero predileto de várias gerações de dramaturgos, a começar por Martins PENA (...).

<sup>58</sup> **Baixa Comédia** (GUINSBURG: 2006, 54) na baixa comédia, os procedimentos são simples, diretos e até mesmo rasteiros: pancadarias, disfarces, cacoetes de linguagem, extravagâncias de todo tipo, situações absurdas ou quase inverossímeis, tipificações exageradas dos personagens. Ao contrário da alta comédia – que busca despertar no espectador um riso contido ou apenas um sorriso, porque espirituoso, na ironia, nas alusões sutis, na inteligência dos diálogos – a baixa comédia quer provocar a gargalhada, o riso solto e desinibido. Essa diferença não implica um juízo de valor. Tanto uma forma quanto a outra podem gerar obras-primas ou peças ruins.

<sup>59</sup> **Burleta** (GUINSBURG: 2006, 66) assim é chamada a peça cômica entremeada de canções e números de dança que, “preocupações estéticas, retira a sua substância e sua forma a um só tempo da *comédia de costumes*”, da *opereta*, da *revista*, e, até com relação a certos efeitos cenográficos, da *mágica*.” (PRADO, 1999: 148). A burleta se diferencia da revista por ter um fio condutor de enredo, embora tais divisões não sejam rígidas. O próprio Artur AZEVEDO denomina o Tribofê, de “revista” e posteriormente de burleta A Capital Federal, que é uma reescritura de O Tribofê, de “comédia opereta” (...).

<sup>60</sup> **Teatro Moderno** (GUINSBURG: 2006, 185) (...) A delimitação da modernidade no teatro brasileiro tem sido controversa, notadamente após a década de 1980, quando duas tendências confrontam-se: a evolutiva e a da ruptura. A primeira considera os procedimentos modernos dispersos ao longo do tempo, aos pouco se sedimentando em caráter acumulativo, tanto no terreno dramaturgicamente quanto no da encenação, tornando difícil isolar os marcos. É a posição defendida por DÓRIA (1975). (...) Os defensores da ruptura, na outra vertente, concordam que a encenação é fator decisivo para a erupção da renovação cênica entre nós. A produção de *Vestido de Noiva*, em 1943, teria equacionado, pela primeira vez, a indispensável tríade autor/encenador/elenco, pioneiramente ali instituída. A estabilização dessa modernidade, em ritmo empresarial, far-se-á com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC em São Paulo, em 1948, companhia preferentemente encabeçada por encenadores italianos aqui aportados. (...).



Giuliana Martins Simões (2009) em *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro* questiona a tradicional demarcação sobre o início do teatro moderno brasileiro - na concepção do crítico Sábato Magaldi - seria a estreia da encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 28 de dezembro de 1943, ou, no entendimento de professor Décio de Almeida Prado, seria o início do funcionamento do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em 11 de outubro de 1949, ou, ainda, como argumenta a historiadora Tania Brandão, o estabelecimento da Companhia Maria Della Costa, em 1948. Para a dramaturga Giuliana Simões, a constituição do moderno seria o resultado de um amadurecimento lento e difuso, realizado durante as décadas de 1920 e 1930, ao invés da eleição de um momento síntese, como comungam os outros três pesquisadores somente divergindo da data símbolo. É evidente que as datas históricas são a fusão de uma dinâmica engendrada ao longo de um processo histórico: no caso aqui estudado, a renovação teatral, que somente foi possível com a incorporação de elementos que constituem o teatro moderno: como a introdução do diretor, o estudo global do texto por todo o elenco, a divisão de tarefas e o reconhecimento das diversas funções especializadas dentro de um grupo teatral como: o cenógrafo, o iluminador, sonoplasta e intérpretes.

Giuliana Simões pondera sobre a importância da contribuição de obras dramáticas ou de eventos cênicos que mesmo isolados e pontuais anteriores a década de 1940, poderiam ter contribuído para a renovação do teatro nacional. A autora volta o seu olhar para os episódios fragmentados e descontínuos como alguns que ocorreram nas décadas de 1920 e 1930, a saber: a encenação de *A Última Encarnação do Fausto*<sup>61</sup>, de Renato Viana, em parceria com Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho e *O Bailado do Deus Morto*<sup>62</sup>, de Flávio de Carvalho, que mesmo com plateia reduzida e crítica negativa poderiam ter influenciado outras montagens cênicas.

---

<sup>61</sup> **A Última Encarnação do Fausto – 1922:** dramaturgia e encenação de Renato Viana, que se utilizou do mito de Fausto de Goethe para criticar a sociedade brasileira. Viana fez uso inédito, para a época, da iluminação, da sonoplastia e da cenografia integrando-as a partir de uma concepção de espetáculo. Apesar dessa visão renovadora, a montagem foi um fracasso, ficando apenas três dias em cartaz. ([www.antaprofana.com.br/Fausto\\_1.htm](http://www.antaprofana.com.br/Fausto_1.htm)).

<sup>62</sup> **O Bailado do Deus Morto – 1933:** para Flávio de Carvalho o termo experiência era sinônimo de processo de criação, quando ele fundou o **Teatro da Experiência** tinha por objetivo subverter as dinâmicas habituais de sociabilidade, criando um território de experimentação. O único espetáculo encenado por esse teatro foi **O Bailado**,

As encenações de Renato Viana eram cercadas de grande escândalo e de pouco público, o mesmo ocorrendo com as atividades cênicas do artista plástico Flávio de Carvalho. A vista de uma primeira análise pode-se ponderar que o gosto da crítica e do público das primeiras décadas do século passado não estava preparado para a estética teatral que ambos os artistas tinham a lhes oferecer e, portanto, seria impróprio preconizar que houvesse renovação teatral a partir de suas atividades dramáticas, pois as práticas teatrais daquele dramaturgo e deste artista plástico não influenciaram outros grupos ou artistas nem estabeleceram novos parâmetros no fazer teatral brasileiro, apesar de suas preocupações artísticas e estéticas.

Entretanto, se Renato Viana não influenciou imediatamente outros diretores teatrais a fazer uso da luz ou da música como elementos da composição cênica para o espetáculo teatral ou se a exemplar encenação-instalação de Flávio de Carvalho, que se utilizou de elementos ritualísticos numa narrativa não linear com a intenção de chocar o gosto do público, não teve entusiastas, demonstraram, ao menos, que o modernismo nacional teve no teatro representantes. Cabe notar que a memória do contexto histórico é tecida por várias ramificações e influências nem sempre precisas e exatas, além de a história ser contada por críticos que selecionam as obras segundo a sua visão de mundo.

Assim, Simões argumenta que os artistas por ela estudados anteciparam formas originais do fazer teatral, ou seja, trouxeram novas propostas cênicas que continham elementos do teatro moderno para a cena nacional, porém, o público, a crítica e outros segmentos artísticos não se encontravam receptivos às encenações. Segundo a autora, o horizonte de expectativa<sup>63</sup> desses artistas não se ajustava às obras teatrais apresentadas, havendo uma quebra no horizonte de expectativa do público e da crítica, e, desse modo, gerando repúdio por parte do receptor.

---

que era constituído por atores negros usando máscaras de alumínio, que cantavam e dançavam o nascimento e morte de Deus entre os homens e os animais. Após a terceira apresentação o espetáculo foi fechado pela polícia. ([www.niteroiartes.com.br](http://www.niteroiartes.com.br)).

<sup>63</sup> **Horizonte de expectativa** (SIMÕES: 2009, 19) representa, por um lado, o momento do público, o estado da sociedade, seu conhecimento do gênero literário ou teatral, e, por outro, a relação de determinada obra com outra que lhe antecederia, a correspondência entre a obra e os principais traços de determinado gênero.

Todavia, mesmo fazendo uso de elementos na encenação teatral, que poderiam ser entendidos como componentes do teatro moderno, como por exemplo, a concepção do espetáculo a partir de um texto dramático no caso de Renato Viana ou como ainda o do Teatro da Experiência, de Flávio de Carvalho, que levou à cena: o canto, a dança e máscaras de alumínio num bailado ritualístico, não foi possível o estabelecimento de um paradigma de modernidade para o teatro nacional, pois não foram disseminadas e fixadas práticas condizentes com o moderno teatral, apesar de haver o conhecimento de tais procedimentos.

Como bem observou Giuliana Simões, o modernismo brasileiro teve representantes teatrais: peças teatrais foram montadas e houve experimentação estética. Entretanto, essa produção cênica não encontrou maior ressonância social, permanecendo isolada no cotidiano teatral.

Por sua vez, o teatro de revista e as companhias teatrais comerciais como as de Jaime Costa<sup>64</sup>, de Raul Roulien<sup>65</sup>, de Dulcina-Odilon, e a Geração Trianon<sup>66</sup>, por exemplo, gozavam de grande popularidade, apesar de não terem grandes preocupações com o acabamento estético ou artístico, e sua dramaturgia ser escrita para facilitar o desempenho interpretativo do ator-empresário. Todavia, o teatro comercial brasileiro era ávido pelas novidades que aconteciam na Europa e nos Estados Unidos, pois até mesmo o teatro ligeiro era interessado em inovações. Um exemplo é relatado por Sérgio Britto em *Fábrica de Ilusão* como o empreendimento artístico realizado pelas companhias comerciais na década de 1930:

É claro que Procópio montou Goldoni e Molière, antes da renovação [teatral]. Jaime Costa montou O'Neill. Isso também antes de Os Comediantes. Dulcina ousou Margaret Kennedy, ousou um pouco com Tovorich, de Jacques Deval, ou as *Loucuras de Madame Vidal*, de Verneuil. A verdade manda dizer que a renovação do repertório só chegou mesmo com Os Comediantes e aí Dulcina foi a primeira atriz dona de companhia que partiu para um repertório mais ambicioso:

---

<sup>64</sup> **Jaime Rodrigues Costa** (1897-1967). Ator e empresário.

<sup>65</sup> **Raul Roulien** (1905-2000) empresário, ator, cantor, diretor de teatro e cinema, atuando também em televisão, sendo proprietário da Companhia Teatral de Raul Roulien. Foi o primeiro ator brasileiro de prestígio a atuar em Hollywood.

<sup>66</sup> **Geração Trianon** (1915-1931), ou seja, o Teatro Trianon era um teatro com mil lugares na plateia localizado no centro do Rio de Janeiro, que sobreviveu exclusivamente da bilheteria, tendo até três sessões por dia, geralmente, cada montagem teatral (teatro de repertório) ficava em cartaz apenas por uma semana. Várias companhias teatrais ocuparam o Teatro Trianon durante esses 16 anos, sendo conhecido por Geração Trianon.

Giraudoux (*Anfitrião* 38), D'Annunzio (*A Filha de Iório*), Garcia Lorca (*Bodas de Sangue*), Bernard Shaw (*Cesar e Cleópatra* e *Santa Joana*). (BRITTO: 1996, 27).

Por esse exemplo, fica claro que o teatro comercial também procurou por meio de seus agentes - os atores-empresários - engajar-se no novo pensamento de renovação teatral, mas a partir de um esquema que já conheciam: a transposição ou a importação de uma dramaturgia e de encenações de sucesso do exterior para o Brasil, contribuindo muito pouco para uma real renovação da cena nacional, pois estruturalmente nada era modificado.

De outra feita, Gustavo Dória em *Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas Raízes* aponta as tentativas de modernização teatral pelas camadas mais intelectualizadas ou aburguesadas da sociedade que promoveram eventos cênicos, como o Teatro da Natureza<sup>67</sup> (METZLER: 2006), o Teatro de Brinquedo<sup>68</sup> (DÓRIA: 1975) do casal Eugênia e Álvaro Moreyra e as encenações do diretor teatral Renato Viana que, igualmente, transpunham para o Brasil as novas tendências teatrais europeias e norte-americana. Desse modo, se observado cuidadosamente, será possível verificar a mesma transposição de peças teatrais e de encenações bem-sucedidas do exterior para o Brasil, ou seja, novamente, não foi realizada nenhuma mudança estrutural no fazer teatral como nas ações dos atores-empresários. Por essas duas correntes – o teatro comercial e o teatro burguês intelectualizado – o moderno se apresenta, até então, como tentativas de atualização da cena nacional por meio da transposição ou importação de novidades: remontagens teatrais dos centros cosmopolitas.

Para Tania Brandão, as transformações definitivas somente ocorrem a partir do fazer teatral dos grupos amadores, mais precisamente, do Teatro do Estudante do Brasil. Com o agrupamento de Paschoal Carlos Magno, são introduzidas as práticas que alteram as estruturas do teatro brasileiro e tornam moderno o teatro brasileiro com a figura do diretor-encenador. A primeira a ser

---

<sup>67</sup> **Teatro da Natureza:** encenações ocorridas ao ar livre, de janeiro a abril, na cidade do Rio de Janeiro, em 1916.

<sup>68</sup> **Teatro de Brinquedo:** grupo teatro do casal Eugênia e Álvaro Moreyra (1927).

investida dessa posição foi a atriz Itália Fausta<sup>69</sup> em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em 1938. Sem dúvida, é com difusão da figura do diretor que a qualidade artística das encenações dos grupos amadores ultrapassa definitivamente em termos de qualidade as companhias comerciais.

A historiadora Tania Brandão (2010), em *Uma Empresa e seus Segredos: Companhia Maria Della Costa*, realiza um primoroso exame arqueológico e desvenda uma relação intrínseca entre o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Os Comediantes, o Teatro Popular de Arte (TPA) e a Companhia de Maria Della Costa. A professora fluminense comprova a afinidade entre as companhias acima citadas: a primeira fornece os atores formados dentro de uma concepção de interpretação moderna com um repertório de importância mundial; com Os Comediantes há uma continuação a partir da mesma proposição de trabalho, com o TPA, núcleo inicial da Companhia Maria Della Costa, tem-se a profissionalização da proposta amadora, com muitos indivíduos da fase amadorística. É importante frisar que essa companhia teatral inicia-se em 1948, travessa décadas, findando suas atividades em 1974, com diversas encenações importantes, introduz práticas teatrais que repercutiram num novo fazer teatral em todo Brasil.

Diferentemente, do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, que também tem a mesma importância na disseminação de novos conhecimentos e de práticas do fazer teatral, porém, seria segundo, Tania Brandão uma *companhia teatral de invenção*, pois o TBC advém ao panorama paulistano da empáfia de sua burguesia desejosa de um teatro que representasse o seu gosto pela arte teatral, ao mesmo tempo, que a entretece, todavia, sem lastro anterior, visto que em São Paulo não havia teatro profissional, portanto, não existia uma infraestrutura com teatros edificadas ou atores ou diretores ou ensaiadores ou companhias ou mesmo técnicos profissionalizados.

Assim, o engendramento de um teatro paulistano moderno resultou também de um processo de remodelação da autoimagem de sua burguesia que

---

<sup>69</sup> **Itália Fausta** (1879-1951) atriz e diretora teatral. Tania Brandão relata que a diretora possuía um *caderno de encenação* para *Romeu e Julieta*, no qual Itália Fausta realizava estudos contínuos para todos os ensaios, onde organizava as cenas, as interpretações, os figurinos, os adereços de cena, etc. A professora Anne Ubersfeld da Université de Paris III, que esteve na ECA/USP, em agosto de 2005 trata em seu livro *Para ler o Teatro*, justamente de uma metodologia que também se utiliza dos *cadernos de encenação*, para o mesmo fim. Itália Fausta se usou de abordagem muito **moderna** de modo intuitivo em sua montagem no TEB.

ansiava por construir índices indicativos de seu grau de emancipação econômica e cultural, em comparação à Europa e aos Estados Unidos. Daí a necessidade da elaboração de instâncias, nas quais essa camada social pudesse se ver projetada como culta e educada, enfim civilizada, apesar de pertencer a um país subdesenvolvido. Segundo Norbert Elias em *O Processo Civilizador* (1990) a ideia de civilizado ou ainda a de civilização, no contexto ocidental, contém a noção de superioridade cultural, tecnológica ou mesmo econômica. Desse modo, quando a burguesia paulista procura criar estabelecimentos pelos quais ela pode ser identificada como culta ou civilizada, busca diferenciar-se em relação às demais camadas sociais, enquanto se firma como imprescindível na construção de um Brasil moderno. Assim, a edificação de bens culturais torna-se essencial para que o estrato burguês reafirme a sua superioridade intelectual e financeira, sendo a empresa cinematográfica Vera Cruz e o Teatro Brasileiro de Comédia, intentos desse empreendimento. Trata-se de uma dinâmica de apropriação e de transferência de conhecimentos culturais aos quais Elias denominou de processo civilizador, ou seja, valores e comportamentos que são adquiridos dentro da cultura ocidental, determinando certos tipos de condutas interpessoais na vida em sociedade em detrimento de outros, que são considerados bárbaros ou incivilizados, ou, ainda, pertencentes às camadas sociais inferiores.

Desse modo, Tania Brandão nomeia o TBC de *teatro de invenção*, pelo modo como ocorreu a sua constituição. Pode-se notar pela análise da professora carioca uma inclinação pelo teatro fluminense, talvez com alguma razão, pois o teatro no Rio de Janeiro se desenvolveu com maior destreza, apoiando-se na pouca infraestrutura teatral encontrada naquela cidade. Entretanto, a acadêmica já havia afirmado que o mérito da renovação teatral coube ao teatro amador e não ao profissional, até por que, eram os amadores que estavam insatisfeitos com a qualidade do teatro produzido no Brasil, e foram eles a fomentar as mudanças estruturais que fixaram o moderno e o difundiram como prática corrente no teatro nacional não importando se tratava de uma companhia burguesa como o TBC ou de uma pequeno-burguesa como a Companhia Maria Della Costa.

Para os professores Décio de Almeida Prado e Tania Brandão, o teatro moderno brasileiro configurou-se mais como um empreendimento empresarial-artístico do que como uma experiência artística. Esses estudiosos afirmam que o TBC e a Companhia Maria Della Costa, respectivamente, seriam a evidência do moderno no teatro brasileiro e não apenas uma experiência artística como avalia o professor Sábato Magaldi, que compreende que o moderno teatro brasileiro consolidou-se a partir de *Vestido de Noiva*, ou seja, a partir de uma manifestação artística.

Ora, anteriormente, o teatro nacional já tivera outros empreendimentos empresariais como a Companhia Teatral de Jaime Costa ou a Companhia Teatral Dulcina-Odilon, de Dulcina de Moraes, todavia, essas não alcançaram a magnitude que se apresentou com o TBC ou com a Companhia Maria Della Costa, pois as outras companhias teatrais não possuíam a densidade e a complexidade que essas duas obtiveram em relação aos aspectos estéticos e empresariais. E, em seguida, todo o conhecimento desenvolvido foi transferido para diversas companhias teatrais, concretizando um novo modo e uma nova prática do fazer teatral e, por fim, a renovação teatral se universalizou, sendo seus princípios levados para a televisão, a partir de 1950 por meio dos teleteatros.

A renovação teatral brasileira se apresentou muito mais como um fazer, como uma junção de diversas ações fragmentadas do que como um movimento organizado. A partir da decadência do teatro realista nacional, em meados do século XIX, muitas vezes se ergueram contra um teatro de divertimentos sem ambições sociais ou estéticas. Entretanto, não houve entre os críticos nacionais alguém que conseguisse formular novas diretrizes para o teatro brasileiro. De tal modo, o pensamento do teatro moderno brasileiro se escorou, primeiro nas propostas de reformulação do teatro francês de Jacques Copeau, que aparecem pela primeira vez, no Brasil, pelas encenações do casal Eugênia e Álvaro Moreyra, e, posteriormente, já na década de 1940, tem-se a influência de Louis Jouvet, de certa forma, um continuador das propostas de Copeau.

Diante de uma dinâmica histórica que possibilitou a ampliação da base teatral brasileira e do repúdio de uma elite que não se sentia representada culturalmente pela cena nacional, buscou-se instrumentos que provocassem mudanças no teatro nacional. A construção desses bens culturais perpassou por um tipo de dinâmica que Norbert Elias nomeia de processo civilizador por meio do qual novos produtos culturais são assimilados. No Brasil, houve a renovação teatral quando o teatro nacional é atualizado no modelo artístico-empresarial, urdindo a mesma reformulação para o cinema e ainda a introdução da televisão. Tais ações direcionaram para novos protótipos de comportamento ao mesmo tempo em que reafirmava a superioridade intelectual e financeira do estrato burguês.

Houve, também, a permanência de elementos que ancoraram essas transformações, dando sentido e coerência ao teatro nacional, oferecendo uma conformidade, apesar de sua fragmentação. Dessa maneira, resalto os traços do gosto burguês que se mantiveram desde o século XIX, pela a “peça bem feita”, que pode ser observada no bom acabamento técnico das peças teatrais; a escolha por uma dramaturgia de bulevar; as peças de sucesso dos centros cosmopolitas como Londres, Paris ou Nova York<sup>70</sup>, e, a dramaturgia de vanguarda, principalmente, Pirandello. Por sua vez, o tom moralizador é incorporado pelo melodramático e pelo viés psicológico dos anos de 1950, numa dinâmica de atualização, preparando-se para uma cultura de massa, pois com o advento do suporte tecnológico - o televisor - é possível penetrar em um vasto território e atingir uma grande quantidade de indivíduos, todavia com um discurso diluído e fragmentado.

Pelo exposto, pode-se perceber que a questão da renovação teatral não se limitou apenas à década de 1940 como um produto acabado, mas foi objeto de intenso trabalho e desejo de indivíduos ligados ao fazer teatral durante as décadas de 1920, 1930, 1940, consolidando-se profissionalmente na década de 1950. A busca por uma renovação teatral brasileira ainda perpassou pela produção de espetáculos do teatro de revista e do teatro comercial, assim como

---

<sup>70</sup> A comédia norte-americana **Life with Father** de Howard Lindsay e Russel Crouse sucesso na Broadway com 3.224 apresentações no período de 08.11.1939 a 12.07.1947, foi adaptada para o TBC como **Nossa Vida com Papai** (1956), direção de Gianni Ratto e estrelada por Fernanda Montenegro e Fregolente, foi vista por 29 mil pagantes no Rio de Janeiro, e 17 mil em São Paulo.



instigou indivíduos das camadas mais abastadas da sociedade brasileira, ligados ao fazer teatral intelectualizado, mas tanto um grupo quanto o outro não conseguiram fixar o novo e introduzir o moderno. Proeza somente realizada com o estabelecimento do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Maria Della Costa. Observa-se que houve uma atualização no quadro socioeconômico que favoreceu o aparecimento de novas expressões artísticas estético-culturais inéditas, todavia de origem exógena, pois o Brasil sempre se pauta pela introdução do novo ou do moderno via a importação, isto é, mediante uma referência externa, ou seja, está continuamente se atualizando – no sentido do novo – nas mais recentes tendências e modas europeias e norte-americana.

### **2.3. O TBC: um novo modo de pensar a arte teatral**

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi um tipo de teatro empresarial aclamado pela crítica, artistas e pelo público. Levou aos palcos brasileiros diversos textos estrangeiros canônicos inclusive a dramaturgia dos bulevares que encantou tanto as plateias do século XIX e também encontrou ressonância no gosto da assistência do século XX. Trata-se de uma dramaturgia inspirada na estrutura da “peça bem feita” que resistiu ao tempo pelo bom arremate técnico que produz nas montagens teatrais.

Com muito cuidado é possível se conduzir uma aproximação entre o TBC e o Teatro Ginásio Dramático de Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos: nos dois casos se tem uma empresa teatral com o objetivo de uma atualização da cena nacional por meio de uma transposição do teatro que ocorre no exterior. Em ambas as situações houve uma calorosa crítica positiva, uma cativa plateia, inúmeras traduções de textos estrangeiros e, sobretudo uma forma de se pensar o teatro nacional: o teatro como o índice do desenvolvimento de uma nação; quanto mais sofisticado o teatro, mais evoluído o seu povo, daí o contragosto da crítica e de setores do público entre um evento e outro como argumentou Machado de Assis. Por essa perspectiva, com o fim do Teatro Realista, o Brasil teria deixado de ter um teatro sério:

Habituaram a plateia aos *boulevards*<sup>71</sup>; elas esqueceram as distâncias e gravitam em um círculo vicioso. Esquecem-se de si mesmas; e os *czares* da arte lisonjeiam-lhe a ilusão com esse manjar exclusivo que deitam à mesa pública.

Podiam dar a mão aos talentos que se grupam nos derradeiros degraus à espera de um chamado.

Nada!

As tentativas nascem pelo esforço sobre-humano de alguma inteligência onipotente – mas passam depois de assinalar um sacrifício, mais nada!

(...)

Daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra os pratos de uma cozinha estranha.

Ainda mais essa!

Desta deficiência de poetas dramáticos que de coisas resultam! Que de deslocamentos!

Vejamos.

Pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. A crítica revolverá de balde o escarpelo nesse ventre sem entranhas próprias, pode ir procurar o estudo do povo em outra face; no teatro não encontrará o cunho nacional; mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, uma associação de nacionalidades.

(...)

É uma grande perda; o sangue da civilização que se inocula também nas veias do povo pelo teatro, um dos seus largos poros, não desce a animar o corpo social: ele se levantará dificilmente embora a geração presente enxergue o contrário com seus de esperança.

Insisto, pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já sobre a sociedade em geral. Não temos teatro nem poeta dramático... (MACHADO DE ASSIS: 2008, 135-136-137).

Reproduzi esse extenso fragmento de Machado, por ele ser emblemático do pensamento crítico sobre a importância desse tipo de teatro, sendo esse forjado no período do Teatro Realista Brasileiro o qual buscava - como salienta Machado de Assis - apresentar e discutir aspectos da vida nacional. Todavia, com a decadência do Teatro Realista e a ascensão do Teatro de Revista, e do chamado “teatro para rir” criou-se uma lacuna intransponível, pois a crítica e os setores das camadas mais abastadas não acolheram o tipo de teatro profissional que se organizou no Brasil, desde a segunda metade do século XIX, pois o consideravam vulgar, destinado às camadas populares e, portanto, não representativo, como assegura Gustavo Dória:

---

<sup>71</sup> **Teatro de Boulevard:** (PAVIS: 2001, 380) (...) uma arte de puro divertimento, mesmo que mantenha a sua origem melodramática, a arte de divertir com pouco esforço intelectual. O *Boulevard* é ao mesmo tempo o tipo teatro, o repertório e o estilo de atuação que o caracterizam (...). Dramaturgicamente, a peça de *Boulevard* é a conclusão da peça bem feita, do melodrama e do drama burguês.

Porque o que existia, até então entre nós, salvo esporádicas manifestações em contrário, era um teatro de cunho nitidamente popular, sem maiores pretensões e onde a finalidade era distrair uma plateia não muito exigente, através de realizações para quais não havia necessidade de muito apuro. (DÓRIA: 1975, 5).

É visível como a assertiva de Gustavo Dória é permeada pelo pensamento apresentado anteriormente por Machado de Assis, de uma forma assimétrica, pois aborda um teatro que deve ser combatido, porque ele é divertido, “*sem maiores pretensões*” sem “*apuro*” diferente de um teatro que deveria ser “*o sangue da civilização*” para “*animar o corpo social*”.

O teatro profissional que se formou depois do fim do Teatro Realista era composto de revistas, de burletas e das comédias de costumes, o seu tempo de permanência em cartaz era breve, contado em apresentações; compelindo as companhias teatrais a uma estrutura composta de um vasto repertório com muitas peças que poderiam ser encenadas com rapidez, impelindo os intérpretes a um tipo de especialização que obrigava os atores e as atrizes a tipos estereotipados como explica Décio de Almeida Prado em *O Teatro Brasileiro Moderno*:

Os elencos deviam comportar em princípio um intérprete para cada diferente tipo de papel. Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cômico, um centro dramático, sem computar os numerosos “característicos”, encarregados de conferir pitoresco às pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingênua, uma dama galã (mulher já em plena posse da sua feminilidade), uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama-central, que viveria no palco as mães dedicadas ou as avós resmungonas e compassivas. (PRADO: 1988, 15).

Outra demanda para desses profissionais era o tempo dispensado aos ensaios, que era muito acelerado, sem tempo para que o intérprete pudesse compreender a sua personagem ou a peça como um todo, daí o porquê da tipificação das personagens, como comenta o ator Sadi Cabral<sup>72</sup>, que foi ensaiador da companhia de Raul Raulien:

---

<sup>72</sup> **Sadi Cabral** (1906-1986) ator, participou de várias companhias teatrais comerciais e também do teatro amador: TEB, TBC, Teatro Oficina e Arena e fez televisão.

O estudo da personagem era superficial, porque se preparava uma peça atrás da outra. Os ensaios em geral começavam ao meio-dia. Cada um recebia a sua parte copiada, precedida da última fala do ator com quem deveria dialogar em cena: era a chamada “deixa”. Então, se a última fala dissesse, por exemplo: “Muito bem”, e essa frase só aparecesse uma única vez, a “deixa” era essa, “muito bem”, se fosse dito três vezes, ficava “muito bem (3)”, quer dizer, a terceira vez que vez que alguém na peça dissesse “muito bem”, você tinha que falar. Nós fizemos uma temporada em Petrópolis, levando uma peça por noite. Uma vez terminada a sessão, pegava-se a peça do dia seguinte, batia-se o 1º. ato, marcava-se e começava a marcar o 2º. ato. No dia seguinte, às 9 ou 10 horas da manhã, a gente se levantava, ia para o teatro, trabalhava até o meio-dia o 1º. e 2º. atos. Continuava marcando e estudando a peça toda. Almoçávamos e depois pegávamos o 3º. ato e então passávamos a peça toda, até quase a hora do espetáculo. Não se tinha nem tempo às vezes pra mudar, pra fazer uma caracterização para entrar em cena. (...) por isso mesmo havia algumas vezes certos exageros, certos defeitos, certos cacoetes dos atores daquela época. Não era uma questão de canastrice, não. É que realmente a maneira de se trabalhar era muito dura. (FERNANDES & VARGAS: 1984, 110).

Evidencia-se dessa maneira um imediatismo do teatro profissional brasileiro da época e uma despreocupação com questões estéticas não satisfazendo grande parcela da burguesia que buscava um teatro de melhor qualidade artística nas turnês das companhias europeias que vinham comumente ao Brasil e à Argentina ou em suas viagens à Europa e aos Estados Unidos. Entende-se, assim, o bem-estar que o surgimento do TBC ocasionou, pois novamente se tinha um teatro aburguesado.

Entretanto, a atriz Fernanda Montenegro expõe aspectos positivos do “teatro para rir”, apesar de suas deficiências estruturais como: a ausência de diretores ou a tirania do ator-empresário, esse fazer teatral detinha certo tipo de carisma sobre a sua audiência:

Esses profissionais nem se chamavam diretores, se chamavam ensaiadores. Eles distribuíam a gente em cena. Você decorava [o texto], ou não, porque tinha [o] ponto. Ensaivava a distribuição em cena para um não esbarrar no outro, uma luz geral. Tinha de falar alto porque o público tinha de ouvir sem sofrimento. Hoje, eu acho que tudo vale a pena, tudo no fundo serve de experiência. (...). Essa foi a minha escola, a escola do ator com verve, jogando com criatividade, malícia e inteligência cênica, o sangue correndo nas veias. E o ator da diversão, sem preconceito. Sei muito bem o que eram as comédias da Cinelândia. O ator central no meio do palco ninguém passa na frente. Ele é quem divide a cena, mas uma presença louca, um jogo muito popular. (BARBOSA: 2009, 41).

Sem dúvida, era um teatro que se baseava num tipo de habilidade nata, ou capacidade histriônica de seus principais intérpretes e de comunicação direta com o público, mas que a camada que se pretendia mais culta da população brasileira não aceitava, pois se considerava sincronizada com as novidades teatrais cosmopolitas. Assim, são muitas as tentativas em se instituir um teatro mais sério, porém, somente a formação dos grupos teatrais amadores, no final de 1930, realmente influenciou uma mudança do palco brasileiro.

Concorre especificar o tipo de amadores que interessa a essa pesquisa, pois existiram vários grupos de teatro amador nesse período: os da colônia, que faziam encenações em suas línguas de origem; o teatro operário; o teatro de paróquia para os festejos das datas religiosas e até mesmo a alta sociedade tinha o seu teatrinho de ocasião, como atesta Gustavo Dória:

Tais elites, entretanto, tinham o teatro em estado latente, pois que uma das diversões prediletas da denominada *haute gomme* era o espetáculo de beneficência, do qual participavam não somente as grandes damas, figuras do corpo diplomático como a decantada *jeunesse dorée* (...). (DÓRIA: 1975, 23).

Gustavo Dória apresenta a situação das décadas de 1920 e 1930, que se adensa no final dos anos 1930, com a entrada em cena desse novo tipo de amadores de classe alta. O diferencial desses grupos de amadores era o seu interesse na constituição de um teatro com referenciais estéticas e artísticas; embora atuando de forma meio isolada, com pouco intercâmbio entre eles, esses grupos lançaram as bases para uma reformulação do teatro nacional.

Tratou-se realmente de uma reformulação, de uma ampliação, pois o teatro que existia anteriormente não deixou de existir, mas foi ampliado; um novo formato do fazer teatral foi trazido para o Brasil e um novo modo de se fazer teatro influenciou largamente a prática teatral daquele momento histórico, inclusive, sendo absorvido pela televisão que se iniciaria posteriormente, na década de 1950, por meio dos teleteatros.

A concentração dos grupos de interesse para esse estudo se localizou no eixo Rio - São Paulo, pois é a localidade de origem dos conjuntos

examinados. Personalidades como Décio de Almeida Prado<sup>73</sup> e Alfredo Mesquita<sup>74</sup>, em São Paulo; Paschoal Carlos Magno<sup>75</sup> e Zbigniew Marian Ziembinski<sup>76</sup>, no Rio de Janeiro, por exemplo, empenhavam-se em seus respectivos grupos: o Grupo Universitário de Teatro (GUT), o Grupo de Teatro Experimental (GTE), o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e Os Comediantes; todos eles almejavam um teatro estético, um teatro que primasse pela qualidade artística; isto era uma inovação, o que fez com que Alfredo Mesquita fosse estudar na Sorbonne e no Collège de France e também com Louis Jouvet e Gaston Baty<sup>77</sup>, entre 1935 e 1937:

Desde 1942, Alfredo Mesquita, um jovem de sociedade, culto, inteligente e apaixonado, por teatro, lutou para conseguir esse milagre. Fundou o Grupo de Teatro Experimental (GTE) e durante anos procurou reunir redor de si jovens apaixonados por cultura – trabalhar textos consagrados – buscando uma maneira de representar mais moderna, despreziosa e ao mesmo tempo elaborada, pois até então a comicidade popular tinha sido a única tradição do teatro brasileiro. Buscava um teatro em que os atores e o diretor estivessem a serviço do texto e não o contrário. (LÍCIA: 2007, 20-21).

Pois intérpretes<sup>78</sup> como Jaime Costa, Procópio Ferreira<sup>79</sup> e Dercy Gonçalves<sup>80</sup>, entre outros, não tinham o menor constrangimento em se utilizar de suas capacidades de improvisação natural, pondo o texto teatral e os demais colegas em segundo plano em busca de cacôs e das gargalhadas que esses provocavam. Como no exemplo da atriz Conchita de Moraes<sup>81</sup> que se utiliza do texto como pretexto para sua veia histriônica, todavia, sua filha, a atriz-empresária Dulcina de Moraes, proprietária da Companhia Teatral Dulcina-Odilon, que se preocupava em manter a integridade do texto dramático, solicita-lhe que retome as falas da peça:

---

<sup>73</sup> **Décio de Almeida Prado** (1917-2000). Diretor teatral, crítico teatral, professor universitário, ensaísta.

<sup>74</sup> **Alfredo Mesquita** (1907-1986). Diretor teatral, crítico teatral, professor universitário.

<sup>75</sup> **Paschoal Carlos Magno** (1906-1980). Diplomata, jornalista, crítico teatral,

<sup>76</sup> **Zbigniew Marian Ziembinski** (1908-1978). Ator, diretor teatral, iluminador.

<sup>77</sup> **Gaston Baty** (1885-1952). Diretor teatral.

<sup>78</sup> Esses intérpretes eram muitos talentosos e donos de suas companhias teatrais, e, portanto, podiam ter esse comportamento pouco profissional, mas que era muito funcional em termos de espetáculo, pois havia um público certo para o chamado teatro “para rir”.

<sup>79</sup> **Procópio Ferreira** (1898-1979) ator e empresário.

<sup>80</sup> **Dercy Gonçalves** (1907-2008) atriz e empresária.

<sup>81</sup> **Conchita de Moraes** (1885-1962) atriz e empresária.

Na comédia *As Solteiras dos Chapéus Verdes*, de Germaine Acrémont, encenada em junho de 1933, os cacos engraçadíssimos (pequenos textos improvisados pelo ator que não faziam parte da peça original) de Conchita arrancavam do público uma gargalhada a cada minuto e fazia a peça durar três horas, Dulcina pediu que a mãe cortasse os cacos, ao que prontamente respondeu pedindo o texto original (não o tinha mais decorado!), se trancou no camarim e começou a memorizá-lo. (BASTOS: 2007, 27).

O mesmo pode ser observado numa crítica de Paschoal Carlos Magno a Jaime Costa sobre sua atuação na peça *Piratão*, de Jacques Deval, em 12 de março de 1947, repreensão, que pode ser estendida às demais companhias teatrais comerciais de forma geral, pois traça um perfil geral do ator-empresário:

Repito por estas colunas o que há 18 anos não me canso de dizer pessoalmente ao Sr. Jaime Costa, que não se justifica de maneira alguma especialmente para um ator da sua popularidade e de seu prestígio, que, não decore os seus papéis, ficando sempre à mercê do “ponto”. Se este Jaime Costa, que é de verdade um de nossos maiores atores, quisesse ter a paciência de estudar suas partes, pormenorizando-as, aprendendo-lhes o texto, com aquela espontaneidade de gestos que é sua e de pouca gente, com aquele seu dom, natural raro, de doar alegria com inflexões personalíssimas – contribuiria grandemente para que o teatro fosse, no Brasil, mais que uma profissão, mas uma arte definitiva, total. O que me espanta, o que me surpreende, é que o Sr. Jaime Costa tenha tamanhas qualidades de improvisar, substituindo um gesto, um tique, uma exclamação; por uma repetição de palavras àquelas que, às vezes, não consegue, de repente, captar do “ponto”. (MAGNO: 2006, 49).

Era contrário a esse quadro no qual os grupos de teatro amador se organizaram individualmente, buscando modificar a prática da cena brasileira. Paschoal Carlos Magno, por exemplo, funda, em 1934, o Teatro do Estudante do Brasil, (TEB) com o objetivo de dar uma formação teatral a jovens interessados em teatro juntamente com uma montagem de peças consideradas basilares do repertório universal; para tanto, num primeiro momento, ele reuniu duas personalidades importantes, na época: a escritora Maria Jacintha<sup>82</sup> e a atriz portuguesa Esther Leão<sup>83</sup>. Quando Paschoal Carlos Magno estava fora do Brasil a serviço do Itamaraty, as duas mantinham o TEB funcionando. Esther

---

<sup>82</sup> **Maria Jacintha** (1906-2004). Diretora teatral, ensaísta, escritora.

<sup>83</sup> **Esther Leão** (1892-1971). Diretora teatral, atriz, professora.

Leão atuava como professora de dicção, de declamação, de postura e também como diretora e Maria Jacintha era a diretora artística. Apesar de Paschoal Carlos Magno propor-se inicialmente a um teatro modernizador, os ensaios do seu grupo teatral ainda se orientavam por antigas práticas como relata a atriz Sonia Oiticica<sup>84</sup>, como no ensaio de *Romeu e Julieta*, com direção de Itália Fausta:

Em pouco tempo, o espaço se transformou em Verona, e cadeira e mesa se transformaram em meu balcão. Quando recebi meu papel, estranhei estava escrito assim:

**AMA**  
Julieta!  
**JULIETA**  
Que é? Quem me chama?  
**AMA**  
Mãe

Observando bem, faltam palavras na fala de minha interlocutora. É que recebíamos, na íntegra, só nossas falas, como a última palavra da personagem com quem estávamos dialogando. É o que se chamava deixa. Era preciso prestar atenção para não perder a deixa. (VARGAS: 2005, 35-36).

Apesar de Itália Fausta, como diretora, trazer elementos novos como os *cadernos de direção* em sua primeira encenação, no caso a peça *Romeu e Julieta*, ela não é a introdutora do estudo coletivo do texto dramático pelo elenco. Pois, ainda não houve um estudo global do texto. O estudo da peça não se dava por inteiro, cada intérprete-estudante ainda recebia apenas a parte que lhe cabia ser dito em cena e não o texto todo. O ator ou atriz ainda dependia muito do diretor ou do ensaiador da cena, no TEB, como exemplifica a atriz Sônia Oiticica:

Esther Leão, desde a fase comanda por Maria Jacintha, estava encarregada de dirigir todos os nossos espetáculos. Dona Esther era uma atriz portuguesa, muito dedicada, da escola antiga, trabalhando com jovens. Contradição que o teatro brasileiro daquela época não poderia evitar, de forma alguma. Procurava nos dar o tom exato da fala, o gesto que julgava ser da personagem, a movimentação mecânica: sobe à direita alta, desce à esquerda baixa, etc., e a partir disso adquiríamos a noção de conjunto e pouco a pouco, texto e personagem iam se tornando cada vez mais claros. (VARGAS: 2005, 46-47).

---

<sup>84</sup> **Sônia Oiticica** (1918-2007). Atriz.



Mas apesar disso, o Teatro do Estudante do Brasil contribuiu para algumas das encenações mais significativas da renovação da cena brasileira dos anos de 1940, como *Romeu e Julieta* e *Hamlet*. Além de introduzir novas práticas fundamentais como a utilização do cenógrafo, do figurinista, do sonoplasta, do iluminador, do contrarregista, da costureira, iniciando uma diferenciação das tarefas dentro de uma companhia teatral, sinalizando para um tipo de profissionalização que concretizará com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Maria Della Costa no final dessa mesma década.

A encenação de uma dramaturgia avaliada como fundamental, sendo nacional ou estrangeira, era o objetivo do TEB. A montagem de *Hamlet*, em 1948, é considerada um marco pela qualidade das interpretações, em especial a de Sérgio Cardoso como o protagonista, mas também pelo conjunto harmônico que a direção do alemão Hoffmann Harnisch produziu. Os figurinos e cenários de Pernambuco de Oliveira, a tradução de Tristão da Cunha e a orquestra ao vivo com regência do maestro Walter Schltz Portoalegre são elementos que valorizaram a composição da encenação, segundo o crítico Décio de Almeida Prado em *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*:

Para se julgar Sérgio Cardoso não é necessário recorrer a nenhuma circunstância atenuante, não é necessário lembrar que se trata de um amador e de um principiante. O seu trabalho sustenta confronto, sem qualquer desvantagem, com as melhores interpretações do nosso teatro profissional, malgrado as críticas que lhe possamos fazer. Já o mesmo não acontece com seus companheiros. Seria injusto, entretanto, criticar a todos pelo padrão excepcional estabelecido por um. Considerados como amadores, às voltas com uma peça muito difícil, os artistas do Teatro do Estudante do Brasil não nos parecem em nada inferiores aos melhores do gênero entre nós. (...). (PRADO: 2001, 121-123-124).

Outro grupo amador carioca, que merece menção são Os Comediantes fundado em 1938, por Luiza Barreto Leite<sup>85</sup>, Tomás Santa Rosa<sup>86</sup> e Brutus Pedreira<sup>87</sup>. Eles também mantiveram uma preocupação com a qualidade do texto a ser encenado e a divisão das tarefas cênicas, como a direção, a

---

<sup>85</sup> **Luiza Barreto Leite** (1909-1996). Atriz e docente.

<sup>86</sup> **Tomás Santa Rosa** (1909-1956). Cenógrafo, artista gráfico, pintor, docente.

<sup>87</sup> **Brutus Pedreira** (1904-1964). Compositor, pianista, cineasta, ator, diretor teatral, tradutor.

interpretação, a cenografia e o figurino, além da disciplina no cotidiano dos ensaios.

Os Comediantes já possuíam certa estruturação, quando passaram a contar com mais um diretor: o polonês Zbigniew Marian Ziembinski, pois o primeiro era Adacto Filho. Os integrantes desse grupo estavam muito empenhados em uma renovação no teatro nacional, contudo, muitas vezes não sabiam por onde deveriam trilhar como relembra Gustavo Dória, componente do grupo:

Ziembinski queria trabalhar e, juntamente com Brutus Pedreira e Santa Rosa, prossegue na seleção do repertório. Ele próprio participa do mesmo ponto de vista de Jouvét, no que se refere ao autor nacional. Mas, por seu lado, não se cansava de citar originais estrangeiros de sua preferência, alguns dos quais já lhe tinha servido de experiência na Europa.

Esse período de espera fazia com que Ziembinski se impacientasse, como também alguns outros elementos desejosos de ver colocada em termos práticos uma experiência que lhes parecia fascinante. (DÓRIA: 1975, 85-86).

Tais incongruências fazem parte da dinâmica própria dos grupos teatrais, pois pouco tempo depois o coletivo iria de encontro à dramaturgia de Nelson Rodrigues<sup>88</sup> e para críticos – como o professor Sábato Magaldi em *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962) – com a encenação de *Vestido de Noiva*, estaria concluída a trajetória para a existência do moderno teatro brasileiro, pois se tinha um autor nacional, um diretor e um elenco organizado cenicamente produzindo uma montagem teatral comparável aos centros cosmopolitas como Paris ou Nova York. Ou seja, um grupo teatral estava submetido ao comando de um diretor que elaborara uma encenação teatral a partir da compreensão de um texto dramático e a partir daí orientara a confecção dos figurinos, dos cenários, a iluminação, as interpretações. Os ensaios transcorriam por meses e, por fim, o diretor teatral organizou o fazer teatral que resultou no espetáculo teatral. Finalmente, o teatro brasileiro experimenta, na visão de crítica especializada, um fazer teatral que trouxe ao palco nacional uma metodologia digna de uma bela encenação, uma

---

<sup>88</sup> Nelson Rodrigues (1912-1980). Jornalista e dramaturgo.

dramaturgia densa e interpretações brilhantes que talvez permitissem interromper definitivamente a trajetória do “teatro para rir” do ator-empresário e suas comédias ligeiras; para o professor Décio de Almeida Prado em *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*:

*Vestido de Noiva* é um desses encontros felizes de um autor e um diretor, que se compreendem e valorizam mutuamente, ambos no ápice de suas carreiras. É provável mesmo que em nenhuma outra peça tenha Ziembinski sido tão feliz na *mise-en-scène*, como nesta. (...). Ziembinski, com intuição admirável, adivinhou e valorizou tudo o que o autor quis dizer, dando a peça uma interpretação das mais lúcidas. O próprio estilo da representação, o próprio jogo dos atores acompanharam fielmente o ziguezaguear do texto, mantendo inclusive a distinção entre os três planos: as cenas desenroladas no plano da alucinação são jogadas num estilo francamente expressionista, que viola deliberadamente a realidade para conseguir maior efeito plástico e dramático, em contraste com as cenas da memória, já próximas do cotidiano, e, ainda mais, com as cenas do plano da realidade, que chegam até o naturalismo perfeito da mesa de operação. Variando constantemente de estilo, passando do expressionismo ao naturalismo e vice-versa, não deu Ziembinski apenas uma prova do seu virtuosismo como diretor e da plasticidade do elenco de *Os Comediantes*. Fez muito mais: manteve sempre presente diante dos olhos do público a distinção entre os três planos, tão essencial para a compreensão de *Vestido de Noiva* (PRADO: 2001, 6).

A metodologia de trabalho de Ziembinski consistia na repetição. Os intérpretes deveriam sempre reproduzir os gestos, as expressões corporais e faciais e por último as falas instruídas pelo diretor. No início, Ziembinski não falava o português – ele e o elenco se comunicavam em francês – mas por fim, ele aprendeu um pouco do idioma e passou a exigir determinadas inflexões nas falas, o que causou certa rebeldia no elenco, pois esse entendia que o diretor não dominava o idioma português o suficiente para tal mando. Ziembinski como diretor gostava de ajuizar todo o processo de criação da cena e, de certa forma, ele possuía formação e experiência para tal. Yan Michalski relata que o encenador, ao desembarcar no Brasil, tinha 33 anos dos quais 11 dedicados ao teatro profissional na Polônia, onde atuou alternadamente como ator e diretor, tendo feito predominantemente teatro comercial e convencional: comédias de costumes e dramas burgueses, nada que pudesse adiantar a sua dedicação, no Brasil, a um teatro mais experimental:

A natureza da dramaturgia representada por essa maioria de repertório convencional, bem como uma leitura atenta dos comentários sobre o conjunto de seus desempenhos e encenações na Polônia, leva-nos a concluir que a formação polonesa de Ziembinski tinha mais a ver com o realismo tradicional da primeira metade do século ou com uma convencional estilização cômica exigida por propostas que visavam, antes de mais nada, o deslanchar do riso, do que com outra tendência estética. Isso desmente a versão geralmente aceita entre nós segundo a qual Ziembinski teria chegado ao Brasil como que predestinado, pela sua vivência artística, a realizar grandes experiências expressionistas ou simbolistas. (*Vestido de Noiva, Pelleas e Melisanda, Anjo Negro, etc.*). (MICHALSKI: 1995, 35-36).

Com *Os Comediantes*, Ziembinski encontrou um grupo ávido e cooperativo na construção de uma nova estética para a cena brasileira que, embora não entendesse inteiramente sua metodologia, se era guiado em uma dinâmica totalmente inovadora para a década de 1940:

Ziembinski afirma que o trabalho de *Fim de Jornada* levou um ano e meio, *Pelleas e Melisanda*, um ano, e *Vestido de Noiva* seis meses – tempo de ensaios inacreditáveis para espetáculos que se destinavam a apenas duas apresentações cada. De qualquer modo, é legítimo considerar que os preparativos começaram no último quadrimestre de 1942, pouco depois de *Orfeu / Preciosas Ridículas*, e estenderam-se sobre praticamente todo o ano de 1943. O processo utilizado nesses ensaios não está documentado com detalhes; mas o que sabemos é suficiente para afirmar que Ziembinski impôs um método de trabalho radicalmente diferente do que era usual no teatro brasileiro da época, e que deve ter causado intensa estranheza tanto aos que participaram como aos que tomaram conhecimento, através de terceiros. (MICHALSKI: 1995, 55).

Diferentemente dos procedimentos de ensaio de uma companhia teatral comercial, descritos pelo ator Sadi Cabral: rápidos, com marcações simples, interpretações estereotipadas para encenações imediatas. Ao contrário, dos componentes dos grupos amadores que ensaiavam por longos períodos, buscando uma excelência artística, tendo uma maior preocupação com o texto dramático e com a encenação como um todo. A figura do diretor veio organizar o fazer teatral como um conjunto, dando unidade ao trabalho cênico.

É notório também que as companhias comerciais tinham como objetivo agradar ao seu público, visando a uma boa arrecadação de bilheteria. Por sua vez, os grupos amadores não necessitavam de recursos imediatos para a sobrevivência financeira de seus membros, pois esses eram profissionais

liberais, funcionários públicos, jovens de classe média alta, enfim pessoas que podiam abrir mão de remuneração advinda da atividade teatral. E quando houve necessidade de recursos para as montagens teatrais, o Grupo Teatral Os Comediantes, por exemplo, encontrou no Ministro Gustavo Capanema um incentivador de seus espetáculos, patrocinando-os por meio de verbas.

A contribuição artística dada pelos dois grupos cariocas – o TEB e Os Comediantes, pois foi assimilada pelos grupos amadores paulistanos – o GTE e o GTU que, juntamente com Os Artistas Amadores de São Paulo, seriam a base para o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC.

O Teatro Brasileiro de Comédia adveio da conjuntura que uniu grupos do teatro amador e o mecenato de setores da elite cultural paulistana. Grupos de teatro amadores queriam trazer para o Brasil um teatro já ocorrente na Europa e nos Estados Unidos; um teatro que eles consideravam sofisticado, diferente daquele feito em função do ator-empresário. Nesse contexto, o repúdio dos grupos de teatro amador ao teatro comercial pode ser entendido como uma variável numa dinâmica de apropriação de valores técnicos e culturais estrangeiros, - considerados ideais -, em contraposição a um teatro autóctone, considerado inferior.

Para Norbert Elias, a assimilação de formas de comportamentos e de valores, a partir de um paradigma Ocidental, caracteriza-se como um processo civilizador, ou seja, numa sociedade estratificada, que diferencia as relações interpessoais e as diferentes classes sociais, também gera uma padronização de comportamentos, de sentimentos, de ações e de valores culturais, sendo uns hierarquizados em detrimento de outros. A escolha e a organização desses patamares estão associadas ao tipo de sociedade indicada. No caso brasileiro, a referência para a renovação do teatro nacional incidu nos modelos europeu e norte-americano em detrimento do teatro nacional, com a modulação primeiramente de grupos amadores e num segundo movimento na criação de empresas teatrais como: o Teatro Brasileiro de Comédia e a Companhia Maria Della Costa.

A preferência por uma apresentação mais detalhada sobre a história tebeciana ocorre pelo fato de essa companhia teatral ter introduzido no Brasil

uma nova forma de se fazer teatro profissional e, também, por ter a primeira peça teatral televisionada, constituindo-se a transmissão da montagem de *A Ralé*<sup>89</sup>, de Gorki, em 1951, no primeiro teleteatro ao vivo.

Ralé foi o primeiro espetáculo teatral a ser televisionado pela extinta TV Tupi, canal 3. Cassiano Gabus Mendes levou para a pequena Rua Major Diogo seus imensos caminhões de externa e transmitiu o espetáculo diretamente do TBC. Foi emocionante assistir, por um monitor instalado na sala de ensaio, ao que acontecia em cada cena. (LÍCIA: 2007, 265-266).

Segundo Alberto Guzik (1980), em *TBC: Crônica de um sonho*, o Teatro Brasileiro de Comédia foi inaugurado, no dia 11 de outubro de 1948, num imóvel localizado na Rua Major Diogo, no número 315, com 365 lugares para a plateia pela iniciativa dos empresários ítalo-brasileiros Franco Zampari e Francisco *Ciccillo* Matarazzo Sobrinho. Para tanto, os dois mecenas instituíram a Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos e avocaram 200 pessoas da alta sociedade paulistana para se associar a essa empreitada. A ideia original de Franco Zampari era de o teatro servir de apoio para os grupos de teatro amadores paulistanos que encontravam muitas dificuldades para levar a cabo as suas montagens teatrais. Assim, Zampari se encarregou de dar a esses grupos uma infraestrutura inédita no País. Alberto Guzik descreve a composição física do TBC:

Dezoito camarins, duas salas de ensaios, uma sala de leitura, uma sala de carpintaria e marcenaria, uma sala de administração, um almoxarifado de guarda-roupa, um almoxarifado de objetos de cena e um depósito de cenários usados e móveis de cena, além dos equipamentos de luz e som (GUZIK: 1986, 20).

Em, *Eu Vivi o TBC*, a atriz Nydia Lícia (2007) colabora na descrição das instalações do TBC que ocorreram rapidamente com a transformação de um velho prédio num teatro moderno:

---

<sup>89</sup> *A Ralé*: direção de Flaminio Bollini; tradução de Brutus Pedreira e Eugênio Kusnet; cenários e figurinos de Tulio Costa. Elenco: Carlos Vergueiro, Maria Della Costa, Elisabeth Henreid, Luís Calderaro, Paulo Autran, Luiz Linhares, Cleyde Yáconis, Nydia Lícia, Marina Freire, Waldemar Wey, Ruy Affonso, Maurício Barroso, Sérgio Cardoso, Rubens de Falco, Victor Merinov, Fredi Kleeman e Ziembinski.

de qualquer maneira, a adaptação corria em tempo acelerado, podendo ser inaugurado, como instalação perfeita, apta ao funcionamento de um pequeno teatro moderno dotado de escritório, sala de ensaio, guarda-roupa e carpintaria para a execução dos cenários e móveis de época. (...) A sala [de espetáculo], em declive, proporcionava uma visibilidade total do palco. As paredes, claras, cuja única decoração eram as duas máscaras da Comédia e do Drama, faziam ressaltar o vermelho das poltronas (LÍCIA: 2007, 13-15).

Dessa forma, numa primeira fase, o palco da Rua Major Diogo recebeu os grupos amadores paulistas: o Grupo de Teatro Experimental (GTE) dirigido pelo Alfredo Mesquita; o Grupo de Teatro Universitário (GTU) por Décio de Almeida Prado, Os Artistas Amadores de São Paulo, grupo sob a liderança de Madalena Nicol e ainda o English Players com direção de Pussy Smallbones. Em pouco tempo, a organização mostrou-se inviável, pois os grupos amadores não conseguiam montar as peças em tempo hábil, em esquema de rodízio, para entrar em cartaz. A partir dessa constatação, Zampari propôs a todos a profissionalização que se iniciaria dez meses mais tarde, entretanto, nem todos aceitaram. O grupo inglês, pela barreira da língua, foi excluído; e muitos individualmente não tiveram interesse. Consequentemente, os três primeiros grupos foram o alicerce do TBC.

Com a mudança de *status*, esperava-se que houvesse retorno financeiro segundo Alberto Guzik, Franco Zampari almejava que cada montagem alcançasse um público de 20 mil pagantes, pois, o alto custo dos espetáculos estaria pago, sendo essa a meta ideal. Todavia, em face das vicissitudes cotidianas, Zampari reconsiderou esse valor para 16 mil pagantes. Entretanto, em 1952, o Teatro Brasileiro de Comédias já se encontrava endividado, visto que nem todas as encenações eram sucesso de público, de crítica ou ambos. Mesmo encenando peças que haviam sido sucesso no exterior, não havia garantias de retorno financeiro do investimento feito.

Nesse sentido, percebe-se o mesmo expediente utilizado pelas companhias teatrais comerciais e pelo teatro amador burguês: a importação de espetáculos e textos teatrais de sucesso do exterior para o Brasil. Entretanto, a esse recurso é acrescida também a importação de diretores e técnicos especializados que transferiram para o Teatro Brasileiro de Comédia um *know-how* inédito em termos teatrais, difundindo e fixando práticas e fazeres cênicos,

até então somente praticados pelos grupos amadores de modo pontual. Com a adoção do modelo empresarial pelo TBC, as novas práticas teatrais tornaram-se compulsórias e usuais por toda a classe teatral, sendo o novo paradigma do teatral brasileiro. A partir de um esquema profissional que demandou técnicos especializados, como figurinistas, cenógrafos, iluminador, diretor teatral, diretor artístico, intérpretes. Além de um *corpus* de apoio com secretários, marceneiros, costureiras, entre outros, o Teatro Brasileiro de Comédia passou a dominar a cena nacional.

Portanto, são compreensíveis as estratégias para tornar fascinantes as montagens teatrais e atrair mais público ao TBC. Geralmente, eram apresentados dois espetáculos, sendo uma encenação principal e uma de menor duração, ambas completavam a noite, formando um conjunto pouco heterogêneo, mas que, na ocasião, funcionava como pode ser observado pela escolha das peças apresentadas nesse fragmento descrito por Alberto Guzik:

Insólito é o companheiro de Sartre nesse cartaz tebeciano: um Tchekhov das peças farsescas. A essa altura o TBC já deve estar acostumado a inusitados emparelhamentos: Abílio e Cocteau, Abílio e O'Neill, agora *Um Pedido de Casamento*, de Tchekhov, *Entre Quatro Paredes*, de Sartre. (...). Compreende-se a necessidade comercial. O que se estranha é a escolha desse Tchekov em particular para acompanhar Sartre. A adoção da farsa indica uma concessão da empresa no propósito de suavizar para os espectadores o impacto da peça de Sartre (GUZIK: 1986, 39).

O critério para que uma peça teatral fosse escolhida e encenada pelo TBC, como já foi citado, era que ela já tivesse sido sucesso de público em alguma cidade cosmopolita, como Paris, Londres, Nova York ou ainda fosse considerada uma dramaturgia de valor inestimável pela crítica, ou seja, um texto literário canônico ou, ainda, fosse uma comédia elegante. Quando um texto teatral era denso ou suscitava alguma polêmica, como foi o caso de *Entre Quatro Paredes*<sup>90</sup>, ele era seguido por uma comédia que induzisse exatamente a uma pacificação dos ânimos. Se o inferno são os outros, com certeza, não seria o TBC a aborrecer a camada burguesa da sociedade paulistana, que tanto

---

<sup>90</sup> *Entre Quatro Paredes*: direção, Adolfo Celi e assistência de direção: Ruy Affonso; atores: Cacilda Becker (Inês), Nydia Lícia (Estelle), Sérgio Cardoso (Garcin), Carlos Vergueiro (empregado); cenografia: Bassano Vacarini e Carlos Giacchieri; figurinos: Aldo Calvo.



ele queria cativar. Desse modo, logo após a temporada de *Entre Quatro Paredes*, entrou em cartaz o bulevar *Os Filhos de Eduardo*<sup>91</sup>, de Marc-Gilbert Sauvajon<sup>92</sup>, um dos maiores sucessos de público do Teatro Brasileiro de Comédia, com 25 mil pagantes, com um enredo bastante simples repleto de golpes de teatro como relembra a atriz Nydia Lícia que atuou nessa encenação:

A peça enfoca a vida engraçada de uma mulher, Denise [Cacilda], que se diz viúva de um inglês e que diante da proximidade do casamento de dois dos três filhos, é obrigada confessar que nenhum deles é filho do mesmo homem [Eduardo]. É preciso, portanto, reencontrar os três pais o mais rápido possível para evitar uma catástrofe. Sucedem-se situações cada vez mais engraçadas, como só os franceses sabem criar. (...) Cacilda era a mãe de Ruy Affonso, de Fredi Kleemann e minha, e os três papais eram, respectivamente: Waldemar Wey, Mauricio Barroso e Sérgio Cardoso. Waldemar, muito inglês, Mauricio, galã francês e Sérgio, um pianista polonês, convencionadíssimo e meio maluco. Como adorava caracterizações, Sérgio tinha criado para si um tipo bizarro, com um nariz de massa bem comprido e cabelos ondulados. Um dia ao levantar-se do piano para beijar a mão de Marina Freire, que vivia madame Duchemin, uma senhora da alta sociedade cheia de pose, ele tropeçou no tapete e aterrissou na mão dela com o nariz, que imediatamente, se achatou. Não sei quem riu mais, se a plateia ou nós. (...). No fim da peça se descobria que a severa madame não era nada nobre. Nem mesmo era uma Duchemin. Ela mesma confessava ser também mãe solteira e declarava: *Eu sou uma Balandreaux! Não passo de uma Balandreaux!!!* Ao que Cacilda respondia, penalizada: *Ah, coitada!* E Marina ofendidíssima: *É o meu nome de solteira!* A plateia morria de rir. (LÍCIA: 2007, 143).

Apesar de o TBC pretender ser um teatro modelar, de renovação teatral, ele se mostrou, em muitos momentos, ser bastante conservador, visto que levou à cena brasileira muitas peças de bulevar, sendo *Os Filhos de Eduardo*, um exemplo de grande aceitação de público e de crítica. O Teatro Brasileiro de Comédia era crítico em relação ao antigo teatro comercial por esse abusar de uma dramaturgia de bulevar, da capacidade histriônica de seus atores, entretanto, pelo depoimento da atriz Nydia Lícia apreende-se que o próprio TBC se utilizava desses mesmos expedientes para agradar a sua plateia, evidentemente, que com cenários, figurinos, iluminação, sonoplastia requintados, pois se tratava de uma peça “bem feita” em todos os aspectos

---

<sup>91</sup> *Os Filhos de Eduardo*: direção: Ruggero Jacobbi e Cacilda Becker; cenografia: Tulio Costa; Figurinos: Beatriz Biar; atores: Fredi Kleeman, Ruy Affonso, Célia Biar, Cacilda Becker, Nydia Lícia, Sérgio Cardoso, Waldemar Wey, Mauricio Barroso, Marina Freire, Elisabeth Henreid, A. C. Carvalho e Glauco de Divitis.

<sup>92</sup> **Marc-Gilbert Sauvajon** (1909-1985). Escritor, jornalista e cineasta.

desde a dramaturgia (leve e bem organizada) até montagem teatral (direção, interpretação, caracterização).

Segundo Alberto Guzik (1986, 81-82), em 1953, foi encenado *Divórcio para Três*<sup>93</sup>, de Sardou, com 33 mil pagantes, outra exemplificação do gosto ou opção do público pelo bulevar. Guzik comenta como Sardou e Scribe satisfizeram o gosto da plateia mediana ao longo do século XIX, desde os idos de 1820, com enredos que aparentemente são bem engendrados, com personagens delineadas, porém “*com nitidez nos maneirismos e simplismo na psicologia*”, abordando assuntos polêmicos, mas somente como elemento introdutor da intriga e da tensão dramática. A partir do impacto inicial tudo se dissolve num enredo de situações que buscam a cumplicidade e a diversão do público presente.

Desse modo, pode-se observar a permanência do gosto e dos valores burgueses pelas características do teatro realista brasileiro, daquilo que ele foi, no Brasil, uma oposição ao teatro romântico, ou seja, um expositor de valores burgueses de forma amena, que sobreviveu ao século XIX e que persistiu em meados do século XX ou, ainda, um teatro perpassado pela “peça bem feita” que também continuava alcançado os favores do público sob uma nova roupagem da peça leve, só que agora pelas comédias elegantes francesas, inglesas ou norte-americanas. Enquanto, *Entre Quatro Paredes*, que era realmente uma peça que trazia novos elementos de discussão para a cena por meio de suas personagens centrais: como a falsa coragem (Garcin), a questão sexual (Inês), o aborto (Estela) e a hipocrisia social (e talvez por isso mesmo) ficou bem abaixo da marca do sucesso de *Os Filhos de Eduardo* ou *Divórcio para Três* que são somente comédias ligeiras, mas ao gosto do público burguês.

*Entre Quatro Paredes* estreou em Paris, em 1944, e, em São Paulo, em 1950, causando grande polêmica, pois conseguiu desagradar tanto ao Partido Comunista como a Cúria Metropolitana. Entretanto, em meio a todo esse escândalo, a montagem é considerada um sucesso com um público de 16

---

<sup>93</sup> *Divórcio para Três*: direção: Ziembinski e assistência de direção: Antunes Filho; elenco: Ziembinski, Cacilda Becker, Carlos Vergueiro, Mauricio Barroso, Fredi Kleemann, Célia Biar, Marina Freire, Benedito Corsi, Waldemar Wey, Cleyde Yáconis, Luis Linhares, Helena Barreto Leite, Josef Guerreiro, Renato Consorte. Cenografia e figurinos: Aldo Calvo, luz: João Conrado Fortuna.

mil pagantes. Décio de Almeida Prado realiza uma análise densa sobre a encenação em *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*:

O inferno concebido por Sartre nada deve à noção comum de inferno, exceto quanto a ser um lugar de infinito sofrimento. Esse sofrimento, porém, não decorre de nenhum dos processos tradicionais de tortura, de nenhum sofrimento físico. Aquelas pessoas não foram encerradas “entre quatro paredes” para passar por experiências que furam, pelo horror, à nossa condição humana. Ao contrário, o inferno para elas consistirá exatamente em reviverem, pela memória, sua existência normal e cotidiana, repetindo para toda eternidade os gestos e atitudes que as caracterizaram no passado. Só há uma grande e essencial diferença: a morte cortou de vez o fluxo abundante e imprevisível da vida, imobilizando-as tais como foram, indefinidamente. Enquanto vivemos, persiste sempre a possibilidade – a esperança diriam outros – de algum gesto que nos renove a personalidade. Mortos, seremos para sempre apenas a soma total de nossos atos – eis o terrível inferno de um Garcin, de uma Estela, de uma Inês (PRADO: 2001, 245-256).

O protagonismo masculino projetado pela personagem Garcin é analisado a partir da interpretação do ator francês que atuou na montagem original, em Paris, em 1944, Décio fez uma comparação de interpretações entre o ator francês de origem ucraniana, Michel Vitold<sup>94</sup>, e o ator Sérgio Cardoso:

O Garcin criado por Michel Vitold na versão francesa original possuía certo interesse humano e mesmo certa estatura dramática. Era evidentemente um homem lúcido, um pacifista (ou um pseudopacifista), um intelectual, um jornalista de que ainda se falava ocasionalmente vários meses depois de sua morte. Em suma, um falso herói, que procurava ocultar ferozmente a sua covardia aos olhos estranhos, como quem esconde uma chaga. O Garcin de Sérgio Cardoso é o oposto: a covardia fala em cada um de seus gestos, no mais insignificante olhar; contamina-o, corrompe-o, irremediavelmente da cabeça aos pés; rouba-lhe os últimos resquícios de dignidade. Pode-se julgar – e é o nosso caso – o ator francês mais próximo das intenções de Sartre; mas é impossível deixar de admirar intensamente o vigor e o requinte da interpretação brasileira: criação por criação, equivalem-se. (PRADO: 2001, 247).

Mas para que a qualidade das interpretações chegasse a esse patamar, a atriz Nydia Lícia relata como eram os ensaios<sup>95</sup> com o diretor Adolfo Celi:

---

<sup>94</sup> Michel Vitold (1914-1994). Ator.

<sup>95</sup> **Ensaio de Mesa** (VASCONCELLOS: 2010, 105) tipo de ensaio em que os atores lêem o texto e debatem, sob a orientação do diretor, aspectos da evolução dramática e do enredo e as situações, os objetivos e as características dos personagens, além de temas e significados emocionais e intelectuais propostos. Também fazem parte dos ensaios de mesa esclarecimentos sobre os demais recursos de linguagem cênica. Esta etapa é fundamental para estruturar o processo de encenação de uma peça.

depois de eles terem efetuado as leituras do texto sartriano, passaram para os ensaios que duravam horas:

Trabalhávamos o enredo de diversas maneiras: com o texto, sem o texto, mudos, só, com gestos e olhares, às vezes, como se fôssemos animais: um rato, uma cobra e uma gata. Foram varias as experiências pelas quais enveredamos após deciframos o texto na mesa em seus detalhes. Horas e horas de estudos das personagens, do relacionamento de uma com a outra, esmiuçando as intenções do autor, tentando entender até onde ele estava querendo chegar. O resultado foi que conseguimos nos desinibir completamente, o que era imprescindível para enfrentar as cenas violentas que Celi criara em sua cabeça. (LÍCIA: 2007, 128).

Pelo depoimento de Nydia Lícia, é possível conhecer como eram os ensaios, como eram construídos as personagens: leituras, exercícios, marcações<sup>96</sup> e ensaios gerais<sup>97</sup>. Se anteriormente, no Brasil, havia apenas a figura do ensaiador, marcando os lugares dos demais atores em função do ator-empresário, agora, havia o diretor-encenador que organizava a encenação a partir de um texto teatral. Assim, Adolfo Celi, *Em Quatro Paredes*, estabelece a sua direção a partir de um entendimento do texto sartriano orientando as interpretações de seus atores numa perspectiva que se aproxima do pensamento de Louis Jouvet<sup>98</sup>:

A situação dramática – esse estado, no qual onde repentinamente a personagem entra no jogo, esse momento onde os acontecimentos a cercam, a assaltam, a obrigam a se debater com as palavras, esses fatos, essas peripécias, onde ela é cercada e onde ela reage com um texto – essa situação dramática não é mais que esse momento uma fórmula ou modo de dizer.

---

<sup>96</sup> **Marcação** (VASCONCELLOS: 2010, 150-151) dentre os recursos de linguagem cênica, aquele que se refere aos deslocamentos do ator no espaço. A marcação engloba todos os mecanismos executados pela personagem, inclusive entradas e saídas de cena. Refere-se também à parte da linguagem gestual que não pertence à caracterização da personagem.

<sup>97</sup> **Ensaio** (VASCONCELLOS: 2010, 104) cada um dos encontros realizados de técnicos e artistas de uma produção teatral durante a fase de preparação do espetáculo. Nos ensaios, atores e técnicos treinam e experimentam seus respectivos instrumentos no sentido de se encontrar uma forma definitiva que integrará o resultado final da representação.

<sup>98</sup> La situation dramatique – cet état où le personnage se trouve soudain placé dans l'action qui se joue, ce moment où les événements l'entourent et l'assailent l'obligeant à se débattre par des paroles, ces faits, ces où il est encerclé et où il réagit par un texte, - cette situation dramatique n'est plus à ce moment une formule où une façon de dire. L'acteur ne se compare à aucun de ceux qui peuvent apprécier ou juger. Il éprouve l'oeuvre, il la ressent, elle le submerge à la fois et elle le transporte. Ce service qu'il accomplit pour le compte de l'auteur, la participation à une oeuvre de théâtre entre celui qui l'élabore et la secrite et ceux qui la consomment dès yeux et Du coer, donnent à l'acteur un point de vue neuf et particulier pour en paler. Un acteur juge réellement une oeuvre dramatique avec la sensibilité et la personne physique – non avec son esprit.

O ator não se compara a nenhum daqueles que poderiam apreciar ou julgar. Ele prova a obra de arte, ele a sente, ela por sua vez o submerge e o transporta.

O trabalho que o ator cumpre é da esfera do autor, sua participação numa obra teatral, entre aquele que a elabora e o segredo e daqueles que a consomem, os olhos e o coração, dando ao ator um ponto de vista novo e particular em palavras. Um ator realmente julga uma obra dramática com sua sensibilidade e sua personalidade psíquica – não com seu espírito (JOUVET: 1941, 15-16).

Como o paradigma da atualização do teatro nacional eram os produtos teatrais (textos dramáticos, estilos interpretativos, modelos de encenação) europeus e norte-americanos, era de suma importância que as remontagens dos originais fossem reproduzidas de modo satisfatório, demonstrando que o teatro brasileiro era capaz de assimilar e reproduzir aquilo que fora gerado no exterior, conforme análise do professor Décio de Almeida Prado. De certa forma, demonstra como o processo civilizador, citado anteriormente, se dá por meio das encenações teatrais, pois, a partir da profissionalização teatral, tornou-se possível a absorção de novos procedimentos, comportamentos e valores culturais. Além de demarcar a importância da burguesia culta nesse processo, pois para Norbert Elias (1990: 193) *o processo civilizador constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção*. No caso teatral rumo à assimilação do moderno no teatro, a partir de uma padronização europeia e norte-americana.

E ao final do artigo se tem um apontamento elegante sobre a peça russa *Um Pedido de Casamento*<sup>99</sup>, de Tchekhov. De tal modo, o crítico paulista endossa a fórmula das encenações duplas de entretenimento, pois o teatro precisa se pagar para sobreviver:

Depois de Sartre, Tchekhov: depois do drama, a comédia: depois de inferno, um pedido de casamento... No entanto, por momentos as duas coisas não se distinguem com nitidez que seria conveniente: um pedido de casamento também pode assumir ares de pesadelo, um pesadelo menos cruel que o inferno de Sartre, mas não menos agitado e frenético... (PRADO: 2001, 249).

---

<sup>99</sup> *Um Pedido de Casamento*: direção de Adolfo Celi e assistência de direção; Ruy Affonso, elenco: Sérgio Cardoso, Cacilda Becker (substituídos por Ruy Affonso e Célia Biar) e Waldemar Wey. Cenários de Bassano Vacarini e Carlos Giacchieri; figurinos de Aldo Calvo.

Observa-se, portanto, como a proposta empresarial do TBC buscou unir os aspectos artísticos com o retorno do capital investido, visto que a princípio somente se têm o dinheiro da Sociedade Brasileira de Comédia e da bilheteria para se arcar com os custos da companhia. Se o Teatro Brasileiro de Comédia não tivesse retorno financeiro, ou seja, não houvesse alguma margem de lucro, ficaria difícil a continuidade das atividades artísticas, e o teatro teria de encerrar os seus trabalhos.

Não obstante, o Teatro Brasileiro de Comédia apresentou mecanismos de manutenção, ou seja, de sustentação, conseguindo conectar conhecimentos práticos com teóricos, pois Franco Zampari se preocupou em trazer para o TBC indivíduos altamente capacitados em suas áreas de atuação, assim houve uma importação de *know-how* específico com a contratação de jovens diretores italianos. A maioria deles tendo cursado a Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D'Amico<sup>100</sup> sob a direção de Silvio D'Amico<sup>101</sup>. Observa-se, desse modo, que esses rapazes possuíam uma formação sistematizada em teatro diferente da maioria dos profissionais brasileiros que vinham de famílias ligadas ao teatro ou que começavam suas carreiras em pequenos trabalhos nas companhias teatrais existentes. Profissionais de teatro com conhecimentos adquiridos anteriormente para o exercício do trabalho cênico era uma grande novidade no Brasil no início da década de 1950, porque as nossas escolas de artes dramáticas nunca conseguiam, até então, qualificar seus alunos de modo satisfatório.

Como Silvio D'Amico era admirador das propostas teatrais de Jacques Copeau, inseriu algumas dessas premissas em seu trabalho pedagógico: como o repúdio ao teatro meramente comercial ou a figura das divas ou das vedetes; uma valorização dos textos clássicos, a importância da montagem do espetáculo teatral a partir de uma peça teatral. Jacques Copeau também influenciou diretamente, na geração seguinte, quatro jovens teatrólogos: Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoeff, Gaston Batf, que se autodenominaram

---

<sup>100</sup> **Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D'Amico**: fundada em 1936, oferece formação em teatro, ópera e cinema. A estrutura atual prevê cursos de três anos com mais um de aperfeiçoamento.

<sup>101</sup> **Silvio D'Amico** (1887-1955). Jornalista, crítico teatral, educador, diretor da Academia Nacional de Arte Dramática de Roma, posteriormente renomeada de Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D'Amico.

de Cartel<sup>102</sup>, grupo formado em 1927 que, por sua vez, marcou a sua própria geração, dando continuidade à concepção de renovação teatral francesa. As ideias de Copeau já haviam chegado esteticamente ao Brasil pelas poucas encenações<sup>103</sup> do Teatro de Brinquedo, pois o casal Eugênia e Álvaro Moreyra já conheciam o trabalho de Copeau das viagens feitas anteriormente à Paris.

Por sua vez, Louis Jouvet influenciou o grupo teatral *Os Comediantes*, por ocasião de sua estada no Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra. Ele e Gaston Batf também foram professores de Alfredo Mesquita, quando esse estudou na França, inspirando na construção da primeira escola de arte dramática moderna brasileira, a Escola de Arte Dramática, a EAD.

Para Jacques Copeau<sup>104</sup> deveria ocorrer uma renovação no meio teatral, pois este se encontrava corrompido e deveria ser melhorado:

Os indivíduos do meio teatral como: os autores, os atores, os diretores, os críticos e o público, enfim todos os que se aproximaram desse tipo de teatro estão diminuídos, deformados, corrompidos com a sua atmosfera.

Um “um homem de teatro” não deverá lançar seu olhar sobre o mundo, nem se familiarizar o seu espírito com os seus sentimentos e as suas ideias. Ele só se instruirá de o teatro, ele manterá seu olhar num público ávido. O “homem de teatro” é todo teatro, tem manifestado o seu gosto, uma vez por todas, imposta de receitas, e que o queremos isso (COPEAU: 1923, 184).

Portanto, o pensamento de Copeau adentrou novamente a cena nacional por meio dos jovens diretores italianos, mas já sem o radicalismo do vanguardismo do início do século XX; pois era impossível, em meados do século passado, um discurso de repúdio ao teatro comercial, visto que o Teatro Brasileiro de Comédia era uma empresa comercial que necessitava se manter. Desse modo, o que se observou no TBC foi um rodízio entre os textos dramáticos, considerados mais comerciais, e os textos ditos mais artísticos e

---

<sup>102</sup> **Cartel dos Quatro**: de 1927-1939, procurou promover uma produção de vanguarda em detrimento de um teatro comercial.

<sup>103</sup> Por exemplo, **Adão, Eva e Outros Membros da Família**, de 1927.

<sup>104</sup> Gens de métier: les auteurs, les acteurs, les directeurs, les critiques et le public lui-même. Tout ce qui touche au théâtre est aussitôt diminué, de forme, corrompu dans son atmosphere.

Un “homme de théâtre” ne devra pas tourner son regard vers le monde, ni familiariser son esprit avec les sentiments et les idées. Il ne s’instruira que de théâtre. Il tiendra les yeux fixé sur le public à l’avideté duquel il se propose sans relâche, qui est à lui Seul tout le théâtre, qui a manifesté son goût, une fois pour toute, imposé des recettes, et qui veut qu’on s’y tienne.

experimentais: a convivência *Entre Quatro Paredes* e *Um Pedido de Casamento*, tornou-se necessária e possível.

Se para Copeau a figura da diva era odiosa, no Teatro Brasileiro de Comédia, ela era forçosa. Assim, a figura dos protagonistas de primeira grandeza ainda era imprescindível para a sedução do público e para o pagamento dos espetáculos. No TBC se manteve a figura dos primeiros atores e dos secundários, todos os atores contratados se prestaram ao revezamento dos papéis principais, pois as encenações se efetivavam a partir dos nomes dos primeiros atores. Durante os 16 anos em que esteve aberto, o Teatro Brasileiro de Comédia conseguiu sustentar um grande elenco fixo que foi se modificando ao longo desse período, tendo em seu quadro de contratados intérpretes como: Cacilda Becker, Madalena Nicol, Nydia Lícia, Sérgio Cardoso, Célia Biar, Abílio de Almeida Pereira, Renato Consorte, Mariana Freire Franco, Waldemar Wey, Ruy Affonso, Carlos Vergueiro, Mauricio Barroso, Fredi Kleeman, Clóvis Garcia, Elisabeth Henreid, Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, e Nathália Timberg; Tônia Carrero, Paulo Autran, Walmor Chagas, Cleide Yáconis e Ziembinski, que disputavam nas montagens cênicas o protagonismo, acabaram por deixar o TBC e fundar suas próprias companhias teatrais, passando a competir com o próprio Teatro Brasileiro de Comédia<sup>105</sup>. Desse modo, a própria dinâmica interna de sustentação do TBC causou ambivalências, gerando instabilidades e tensões que provocaram o surgimento de novos grupos teatrais. Por sua vez, tal situação motivou a disseminação de conhecimentos engendrados pelo TBC, enriquecendo a cena nacional.

Os diretores contratados constituíram outro eixo de conservação do Teatro Brasileiro de Comédia. Eles foram fundamentais para a sua estrutura, sendo eles: Adolfo Celi<sup>106</sup>, Luciano Salce<sup>107</sup>, Gianni Ratto<sup>108</sup>, Flaminio Bollini

---

<sup>105</sup> Como as companhias de **Cacilda Becker (TCB 1958-1960)**: Cacilda Walmor Chagas, Cleyde Yáconis, Fredi Kleeman, Ziembinski e Stênio Garcia. **Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso 1954-1960, São Paulo**: O casal Nydia Lícia e Sérgio Cardoso. **Companhia Tônia-Celi-Autran (CCTA Rio de Janeiro 1956-1962)**: Tônia Carrero Adolfo Celi e Paulo Autran. **Teatro dos Sete, (Rio de Janeiro 1959-1965)** Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Gianni Ratto, Ítalo Rossi. E de certa forma passam a ser concorrência para o próprio TBC além do teatro político que passa a existir como o teatro Arena que passa existir.

<sup>106</sup> **Adolfo Celi** (1922-1986), ator e diretor. Formou-se pela Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D'Amico, em 1945. Diretor artístico do TBC, a partir de 1949, onde dirigiu diversos sucessos como *Seis Personagens a procura de um Autor*, de Pirandello. Também dirigiu dois filmes na Vera Cruz de grande sucesso: *Caiçara* e *Tico-Tico no Fubá*. Foi casado primeiramente com Cacilda Becker, e depois com Tônia Carrero. Em 1956, sai do TBC e forma a Companhia teatral Tonia-Celi-Autran, juntamente, com Tônia Carreiro e Paulo Autran.



Cerri<sup>109</sup>, Ruggero Jacobbi<sup>110</sup> e Alberto D'Aversa<sup>111</sup>, ao lado do polonês Ziembinski<sup>112</sup> e do belga Maurice Vaneau<sup>113</sup> e ainda dando formação a dois importantes diretores brasileiros: Antunes Filho<sup>114</sup> e Flávio Rangel<sup>115</sup>. Os novos diretores introduziram as novas configurações do fazer teatral: as novas técnicas interpretativas que inovaram as atuações dos intérpretes brasileiros, tornando as encenações empolgantes, em combinação com a qualidade técnica dos cenógrafos, dos iluminadores e dos figurinistas, pois cada encenação tinha seu próprio projeto de cenários, figurinos e luz, tendo pelo menos quatro meses de ensaios e de preparativos técnicos para a sua estreia.

Os diretores, assim como, os intérpretes e os técnicos acabaram por sair do TBC, alguns ainda retornavam para essa ou aquela montagem, mas todos passaram a ter vida própria, alguns estrangeiros regressaram ao seu país de origem, outros ficaram no Brasil. Enfim, houve uma circulação de pessoas entre as companhias teatrais modernas como: o Teatro dos Sete, Maria Della Costa, Teatro dos Doze e outras. Muitas encenações memoráveis foram realizadas como: a primeira montagem de Brecht no Brasil, em 1958, com *A Alma Boa de Set-Suan* (1949), com direção de Flaminio Bollini com a Companhia Maria Della Costa. Como ainda, em 1955, a montagem de *A Moratória*, de Jorge Andrade, com direção de Gianni Ratto, que foi trazido da

<sup>107</sup> **Luciano Salce** (1922-1989), diretor teatral, cineasta. Formou-se pela Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D'Amico, em 1947. Realiza direções para o TBC e a empresa Cinematográfica Vera Cruz entre 1950-1954. Montagens importantes: *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams; *A Importância de ser Prudente*, de Oscar Wilde; *Do Mundo nada se Leva*, de George S. Kaufman e Moss Hart e *Damas das Camélias*, de Dumas Filho. No Cinema: *Uma Pulga na Balança* e *Floradas na Serra* com Cacilda Becker e Jardel Filho.

<sup>108</sup> **Gianni Ratto** (1916-2005), diretor teatral, iluminador, cenógrafo, figurinista. Formou-se em artes plásticas no Liceu Artístico de Genova atuou no TBC em 1956 em duas montagens teatrais: *Eurydice*, de Jean Anouilh e *Nossa Vida com Papai*, de Lindsady e Crouse.

<sup>109</sup> **Flaminio Bollini Cerri** (1924-1978), diretor teatral, cineasta. Formou-se pela Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D'Amico. No TBC dirigiu: *Ralé*, de Gorki, *Mortos sem Sepultura*, de Sartre. Na, Vera Cruz: *Na Senda do Crime*.

<sup>110</sup> **Ruggero Jacobbi** (1920-1981), diretor teatral, teórico, cenógrafo, cineasta, professor e autor. No TBC encenou: *O Mentiroso*, de Goldoni; *A Ronda dos Malandros*, de John Gay.

<sup>111</sup> **Alberto D'Aversa** (1920-1969), diretor teatral, jornalista, cineasta, professor. Formou-se pela Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D'Amico. No TBC dirigiu: *Rua São Luis, 27 - 8º. Andar*, de Abílio Pereira de Almeida; *Um Panorama visto da Ponte*, de Artur Miller; *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade.

<sup>112</sup> **Ziembinski** (1908-1978), diretor teatral, ator. Formou-se pela Escola de Arte Dramática do Teatro Municipal de Cracóvia. Direções: *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida; *Divórcio para Três*, de Sardou; *Maria Stuart*, de Schiller

<sup>113</sup> **Maurice Vaneau** (1926-2007), diretor teatral, cenógrafo, iluminador, figurinista, mímico, ator. Coursou a Academia Real de Belas Artes de Bruxelas e entrou para a École d' Art Théâtral Du Rideau. No TBC encenou: *Casa de Chá do Luar de Agosto*, de John Patrick; *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams; *As Provas do Amor*, de João Bethencourt.

<sup>114</sup> **Antunes Filho** (1929), em 1952, ingressa no TBC como assistente de direção, em 1964 dirige *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade.

<sup>115</sup> **Flávio Rangel** (1934-1988), diretor teatral, cenógrafo, jornalista, tradutor. Ingressa no TBC, em 1957. Direções: *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes; *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Itália pelo casal Maria Della Costa e Sandro Polônio, e depois migrou para o TBC.

No Teatro Brasileiro de Comédia, o interesse pela inserção de uma dramaturgia moderna e de vanguarda, como os textos dramáticos de Pirandello exigiram do diretor Adolfo Celi, por exemplo, estratégias muito elaboradas na construção das personagens a partir dos ensinamentos de Stanislavski<sup>116</sup> como relatou a atriz Cleyde Yáconis sobre os ensaios<sup>117</sup> de *Assim é se lhe Parece*<sup>118</sup>:

Em 1953, depois de vários papéis pequenos, o diretor Adolfo Celi me deu a protagonista de *Assim é se lhe Parece*. Foi uma responsabilidade muito grande fazer uma peça do Pirandello com apenas três anos de teatro e com menos de trinta anos, fui fazer a Frola, uma velha de 80 anos, sogra do Paulo Autran. Celi foi formidável e disse: “todo principiante fala: eu vou fazer um velho. Não faça. Não existe velho. Não faça. Não existe andar de velho, voz de velho, não tem nada. Cada velho é um velho.”. Ele marcou ensaios de manhã comigo, duas horas antes do resto do elenco. Celi fazia laboratório comigo, foi o primeiro, claro que sem usar a palavra laboratório. Saíamos pelas ruas do centro de São Paulo, eu vestida com as roupas da personagem. Ele dizia “vamos passear, você tem 80 anos, olhe uma vitrine. O que está vendo? Mostra pra mim se você se está vendo alguma coisa. Agora você cansou, senta, levanta, vamos tomar café”. Eu tinha que agir como uma velha, atravessar a rua quase ser atropelada, ver cachorro, ver criança, rezar, ir na igreja, tudo para ir criando a minha personagem. Celi também me fez recorrer a memória emotiva<sup>119</sup>, lembrei de minha avó Maria e usei vários elementos dela. Minha avó morreu com 84 anos, começou a ter lapsos de memória e o tato foi o sentido que nela ficou muito vivo. Ela primeiro punha a mão e depois dizia “copo”. Se as palavras não saíam, apelava para a mímica. Foram esses achados, mais que a maquiagem, que me ajudaram a compor a Frola. A peça foi um sucesso incrível. Eu era aplaudida toda noite, numa cena em que contracenava com o Paulo. Ele falava e a cena era só minha reação<sup>120</sup> *Assim é se lhe Parece* é um momento marcante em

<sup>116</sup> **Método de Stanislavski.** (VASCONCELLOS: 2010, 157) método de treinamento de atores formulado por Stanislavski a partir de suas experiências como ator, diretor, e professor de interpretação. Após a sua morte, o governo soviético comissionou um grupo de trabalho para organizar os 12 mil manuscritos deixados por Stanislavski, do que resultaram os oito volumes que constituem, no original russo, as *Obras Completas de Stanislavski*. No ocidente, o principal da obra está contido nos três volumes [*A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação de um Papel*] que foram traduzidos para o inglês por Elisabeth Reynolds Hapgood, estudiosa americana de literatura russa e amiga de Stanislavski.

<sup>117</sup> **Método das Ações Físicas** (VASCONCELLOS: 2010, 157) nos últimos anos de sua vida, Stanislavski resolveu reformular parte do sistema de treinamento de atores que havia publicado em 1936 com o título de *A preparação do Ator*. (...) Stanislavski elaborou uma nova abordagem para a composição e caracterização da personagem, baseada no que ele chamou de “a lógica das ações físicas”. (...) o primeiro passo a ser a relação física com os objetos e as pessoas que estão à nossa volta e que são a base de nossas sensações e emoções.

<sup>118</sup> ***Assim é se lhe Parece***: direção de Adolfo Celi, elenco: Cleyde Yáconis, Paulo Autran, Waldemar Wey, Fredi Kleemann, Luis Linhares, Renato Consorte, Dina Lisboa, Mona Delacy. Cenografia de Mauro Francini; figurinos de Rina Fogliotti e maquiagem – caracterização de Leontij Timosenko.

<sup>119</sup> **Memória Emotiva** (VASCONCELLOS: 2010, 154-155) recurso de interpretação do ator criado por Stanislavski. (...). Tal recurso consiste na recriação da emoção a partir da memória, ou seja, o ator, ao rememorar nos mínimos detalhes algum fato que no passado tenha impressionado sua emoção, provoca em si novamente emoções similares àquela sentida originalmente.

<sup>120</sup> **Fé Cênica** (VASCONCELLOS: 2010, 117) expressão criada por Stanislavski para designar a capacidade do ator de acreditar na ficção a ponto de convencer o espectador de que aquela ficção constitui uma realidade para

minha carreira, ganhei o prêmio Governador do Estado de melhor atriz. (LEDESME: 2004, 38-39-40).

*Assim é se lhe Parece*, de Pirandello, faz parte das encenações que buscavam uma experimentação estética arrojada: com um texto dramático considerado difícil, ensaios individuais com os atores principais para maior aprofundamento na elaboração da personagem, além dos ensaios coletivos, com uma construção cênica bem articulada e uma encenação muito bem preparada como reconhece Décio de Almeida Prado:

A direção de Celi esconde as dificuldades vencidas, mas é, de fato, um incomparável virtuosismo técnico. Porque, afinal de contas, uma coisa é dominar a luz e a marcação, elementos materiais, exteriores ao homem, que se deixam vencer, docilmente, pela nossa vontade e imaginação, e outra é lidar com o ator, a matéria-prima da representação, aquela que, por sua natureza, mais resistente ao encenador, obrigando-o a aceitá-la tal qual é, com todos os seus tiques de personalidade, com todas as suas características físicas e morais, impondo-se em vez de obedecer. Celi, trabalhando e dobrando os atores como nunca conseguira antes, arrancando, de cada um, uma pessoa que nada tem de comum com a personalidade real do intérprete, atinge agora o seu ponto de maior maturidade. (PRADO: 2001, 302).

Dentre as encenações apresentadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia, podem-se organizá-las, por exemplo, em: peças de boulevard (*Os Filhos de Eduardo, Divórcio para Três*), peças experimentais ou de vanguarda (*Assim é se lhe Parece, Ralé, Entre Quatro Paredes*) e peças comerciais de grande impacto de público e crítica (*Gata em Teto de Zinco Quente e Casa de Chá de Luar de Agosto*). A tipografia da escolha de textos teatrais tebecianos pode ser mais bem compreendida a partir do grupo de diretores contratados pelo TBC.

Os diretores eram todos estrangeiros, mas não eram muito experientes, contudo, já haviam participado de montagens teatrais com as quais obtiveram sucesso no exterior ou já tinham assistido a essas encenações anteriormente e que eram novamente remontadas aqui, sendo que dessas muitas montagens teatrais alcançavam novamente sucesso de bilheteria. Observe-se que é o

---

a personagem. A aparência de verdade que o ator imprime aos gestos e movimentos ensaiados e às falas decoradas, tornando crível a sua interpretação. Para Stanislavski, fê cênica é o “estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de objetos alheios como fossem nosso”.

mesmo expediente utilizado anteriormente pelo teatro brasileiro antes renovação teatral a *importação do novo ou de uma novidade por meio de encenações de sucesso no exterior para o Brasil*, o diferencial, talvez seja que nesse momento havia a possibilidade da fixação de uma metodologia, ou melhor, dos procedimentos de direção, de atuação e de outras práticas do fazer teatral, que realmente poderiam incorporar o novo num movimento de retenção, perpetrando a renovação teatral.

Entretanto, o Teatro Brasileiro de Comédia conheceu muitos fracassos de público, de crítica e de bilheteria e somente a partir desse momento crítico, Franco Zampari permitiu a participação dos dois diretores brasileiros em encenações importantes. Antunes Filho e Flávio Rangel unicamente dirigiram entre 1960 a 1964, ou seja, na última fase do teatrinho da Rua Major Diogo. Os dois encenadores trouxeram autores nacionais e peças importantes como: *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes; *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, ambas as encenações de Flávio Rangel.

A Antunes Filho coube a última grande montagem teatral do TBC, ironicamente, a peça *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, na qual o diretor já amadurecido apresenta uma metodologia própria de trabalho, submetendo os atores a um árduo treinamento corporal como expõe o ator Stênio Garcia, que participou da encenação:

Em *Vereda da Salvação*, peça do Jorge Andrade, montada, no Teatro Brasileiro Comédia, em 1964, foram mais de 20 atores em cena. Nós ficamos oito meses trabalhando, 12 horas por dia para buscar o *antigesto*, que era o gesto primitivo de cada personagem. Escolhemos um dado étnico do antropólogo Antonio Candido, de uma determinada região do país, sobre umas pessoas que andavam meio inclinadas para frente. Era uma vila no alto de um morro e as pessoas passaram suas vidas mudando o eixo de equilíbrio porque tinham sempre que subir o morro. Quando andavam na horizontal, não tinham mais a postura de antes. Isso, por exemplo, nos ajudou a compor os personagens da peça. Procuramos uma estética para andar. (ASSIS: 2009, 63).

A atriz Ruth de Souza completa o depoimento de Stênio Garcia sobre as dificuldades em se trabalhar com Antunes Filho:

Em 1964, por exemplo, fiz no TBC, *Vereda da Salvação*, do Jorge Andrade, com direção de Antunes Filho. Era um elenco numeroso, com mais de 20 atores, encabeçados Por Cleyde Yaconis, Raul Cortes e Lélia Abramo. Eu não estava cogitada para fazer a peça. Jorge Andrade foi à minha casa e me disse: Ruth, a atriz que estava fazendo a Germana não consegue suportar a dureza dos ensaios e pediu para sair da peça. Vim aqui para te convidar para o lugar dela. Aceitei, claro, mas realmente trabalhar com Antunes Filho não é brincadeira. Foram seis meses de ensaios exaustivos. A pobre da Cleyde Yáconis ficava tentando se libertar de umas cordas que a aprisionava; a Aracy Balabanian andava no palco, de um lado para o outro, com uma expressão estranha, imitando um urso polar. Stênio Garcia tinha de levar todo o elenco para o sítio da Cleyde e se escondia no mato para assustar os demais. Cada ator fazia um animal. Cheguei para os ensaios e resolvi interpretar um gato. Ficava andando de leve, quase nas pontas dos pés, soltando miados suaves. Enquanto isso, o Antunes Filho estava lá, sentado fumando, o resultado é que *Vereda da Salvação* foi um dos maiores fracassos do teatro brasileiro. (JESUS: 2007, 63-65).

O crítico Décio de Almeida Prado avalia a encenação de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade em *Teatro em Progresso*:

A meta almejada era o realismo: não um realismo de convenção, de palco, mas um realismo integral – a dura realidade do sertão brasileiro. A tentação constante de todo teatro moderno, a estilização, veio, entretanto, toldar a pureza do projeto original. A rusticidade, para o encenador atual, parece trazer consigo algumas conotações artísticas quase obrigatórias, e que Antunes Filho não escapou: o monumental e patriarcalismo bíblicos, o aspecto “pátio dos milagres” etc. (...). Somente no segundo ato a peça e a encenação articulam-se com perfeição, aprofundando progressivamente o caminho interior, preparando-se para atacar de frente essas terríveis provas que são as cenas de histeria individual e coletiva. Aí a direção de Antunes Filho afirma-se com grande vigor chegando impavidamente até o ridículo e conseguindo ultrapassá-lo. De certo ponto em diante, só enxergamos e só respondemos às intenções das personagens – tão ingênuas, tão puras, tão líricas – e mais às formas selvagens de que se revestem. (PRADO: 2002, 292-293).

Pela crítica de Prado pode-se observar que já havia uma disseminação de elementos que poderiam ser identificados como modernos e utilizados pelo diretor teatral, em 1964, como: um processo de criação da cena por parte dos atores com supervisão do diretor, a partir de uma dramaturgia. Décio de Almeida Prado considera Antunes Filho um encenador maduro, pois consegue integrar dramaturgia e encenação, envolvendo a plateia no espetáculo teatral. Embora, a maioria do público tenha sido refratário a última grande encenação do Teatro Brasileiro de Comédia. No entanto, a missão do TBC estava

cumprida, ou seja, o teatro brasileiro já havia assimilado e disseminado as modernas práticas teatrais.

#### **2.4. TBC e VERA CRUZ: relações complementares**

Em estudos sobre a companhia cinematográfica Vera Cruz, foi possível verificar como a burguesia paulista procurou edificar uma corporação cinematográfica para fins culturais, mas, principalmente, para poder construir uma identificação própria amoldada aos centros cosmopolitas como: o europeu e o norte-americano. Nesse sentido, foi formatado um conjunto de ações que visaram a um alinhamento com a modernidade cultural estrangeira, para Norbert Elias tal movimentação se caracteriza como um processo civilizador:

A “civilização” que estamos acostumados a considerar como uma posse que aparentemente nos chega pronta e acabada, sem que perguntemos como viemos a possuí-la, é um processo ou parte de um processo em que nós mesmos estamos envolvidos. Todas as características distintivas que lhe atribuímos – a existência de maquinaria, descobertas científicas, formas de Estado, ou o que quer que seja – atestam a existência de uma estrutura particular de relações humanas, de uma estrutura social peculiar, e de correspondentes formas de comportamento (ELIAS: 1990, 73).

Ou seja, houve por parte da burguesia paulista o objetivo de se revestir de valores, de comportamentos e de ações provenientes dos grandes centros cosmopolitas com a finalidade de se equiparar a eles, concomitantemente, também ansiou ocupar lugar nesses centros mediante a exportação de seus filmes. Maria Rita Eliezer Galvão (1981), em *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*, afirma que o empenho da burguesia paulista em criar um extraordinário universo cultural e artístico adveio da impotência em face de uma série de perdas: primeiro da hegemonia política, em 1930, e depois da militar em 1932, além de certa ingerência na capacidade da renovação do parque industrial paulista. Em conformidade com esses fatores, mais a política desenvolvimentista do governo federal que, em certa medida, permitiu que um excedente de recursos financeiros da iniciativa privada fosse revertido para desenvolvimento artístico; somando-se a esses fatores acima mencionados,

esse segmento da burguesia paulista desejava ser reconhecida como um setor progressista da sociedade, estando em sintonia com o mais moderno, o mais arrojado que existisse no período, na Europa e nos Estados Unidos, demonstrando, assim, o quanto era civilizada. É por esse feitio que deve ser entendido todo o esforço realizado por indivíduos como: Franco Zampari, Francisco *Ciccillo* Matarazzo e de outros sujeitos diante de empreendimentos culturais como: o Teatro Brasileiro de Comédia, a empresa cinematográfica Vera Cruz.

Apesar de haver um cinema brasileiro incipiente, a direção veracruziana colocou em cargos importantes indivíduos contratados no exterior. A escolha se deveu ao pressuposto de que o cinema nacional se iniciava com a Vera Cruz, desmerecendo tudo o que fora feito anteriormente, pois nos estúdios de São Bernardo do Campo<sup>121</sup>, almejava-se reproduzir o estilo hollywoodiano na produção fílmica, pois o intuito para a exibição das películas era o mercado externo, com o propósito de se projetar no exterior a imagem de um país em progresso. Para os dirigentes da Vera Cruz, a produção cinematográfica do período era primária, com dramalhões e musicais mal-feitos, voltados para consumo do público brasileiro.

O cinema brasileiro, dessa época, carecia de implementos tecnológicos, de pessoal especializado, contudo, já havia duas empresas cinematográficas nacionais que ocupavam o mercado cinematográfico com suas fitas, bem ao gosto popular: a Cinédia e a Atlântida. A primeira foi fundada pelo jornalista Adhemar Gonzaga<sup>122</sup>, em 1930, tendo como modelo, também o cinema norte-americano: o grande estúdio, a boa qualidade técnica, a valorização das divas, o embelezamento do cotidiano. Entretanto, ele adaptou esses fatores à realidade brasileira, tendo encontrado o estilo de sua firma nos dramas melodramáticos e nos musicais. Desse modo, a companhia cinematográfica Cinédia sobreviveu graças a vários sucessos, todavia enfrentou muitas dificuldades, produzindo filmes somente até o final da década de 1940. Possui ainda o mérito de ter realizado filmes como: *Limite* (1931), de Mário

---

<sup>121</sup> Os estúdios da Vera Cruz ficavam numa desativada granja de propriedade de Francisco *Ciccillo* Matarazzo.

<sup>122</sup> **Adhemar Gonzaga** (1901-1978) jornalista, empresário e cineasta. Editor da revista sobre cinema Cinearte.

Peixoto<sup>123</sup>, *Mulher* (1931), de Otávio Gabus Mendes<sup>124</sup>, *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro<sup>125</sup>, *Bonequinha de Seda* (1936), de Oduvaldo Viana<sup>126</sup> e *Ébrio* (1946), de Gilda Abreu<sup>127</sup>. Filmes que foram grandes sucessos de bilheteria, de público e de crítica. Dos cineastas citados, Otávio Gabus Mendes e Oduvaldo Viana destacaram-se para essa pesquisa, pois o primeiro desenvolveu e dirigiu o programa radiofônico *O Cinema em casa* e *Grande Teatro Tupi* na Rádio Tupi–Difusora<sup>128</sup>, matriz do TV de Vanguarda, programa televisivo difusor de teleteatros. Oduvaldo Viana também seguiu para o rádio, contribuindo na implementação dos radioteatros e das radionovelas que embasaram os teleteatros.

Um ano antes em 1941, segundo Sandro Santana<sup>129</sup>, a Atlântida Companhia Cinematográfica foi constituída por Moacyr Fenelon<sup>130</sup>, pelos irmãos Paulo e José Carlos Burle<sup>131</sup> e pelo Conde Pereira Carneiro, proprietário do Jornal do Brasil. Em 1947, Luís Severino Ribeiro Jr. entra nessa sociedade como sócio majoritário, com uma visão de lucro imediato, produzindo filmes para a sua rede de cinemas, ação facilitada por sua empresa de distribuição e pelo seu laboratório para processamento de películas. Segundo Filipe Salles<sup>132</sup>, Severino Ribeiro Jr. possuía em torno de 40% das salas de projeção brasileiras. Como empresário, ele visava ter o máximo lucro com seus investimentos na Atlântida, não se preocupando com as questões estéticas e culturais, o que contribuiu para a saída de Moacyr Fenelon e dos irmãos Burle da sociedade.

Em 1946, o presidente Eurico Gaspar Dutra por meio do Decreto n° 20.943 determinou uma reserva de mercado para a cinematografia nacional com a exibição de no mínimo de três filmes por ano. É essa reserva de mercado

---

<sup>123</sup> **Mário Peixoto** (1908-1992) cineasta.

<sup>124</sup> **Otávio Gabus Mendes** (1906-1946) cineasta, roteirista, radialista, diretor. Foi diretor da rádio Difusora.

<sup>125</sup> **Humberto Mauro** (1897-1983) cineasta. Realizou filmes e documentários para o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE.

<sup>126</sup> **Oduvaldo Vianna** (1892-1972) dramaturgo, cineasta radialista e jornalista. Participou da Geração Trianon antes de se dedicar ao rádio. Foi diretor das rádios São Paulo e Tupi.

<sup>127</sup> **Gilda Abreu** (1904-1979) cineasta, cantora, radialista e atriz.

<sup>128</sup> **Rádio Tupi-Difusora**: trata-se de duas rádios distintas do grupo empresarial de Assis Chateaubriand, entretanto, a partir de 1960 passaram a ocupar as mesmas instalações, tendo o mesmo *cast* de técnicos, radioatores, radialistas, cantores...

<sup>129</sup> SANTANA, Sandro. **Atlântida**. In <[www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantida.htm](http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantida.htm)>. Acesso em 26.03.2008.

<sup>130</sup> **Moacyr Fenelon** (1903-1953) cineasta e empresário, também fundou a Flama Filmes.

<sup>131</sup> **José Carlos Burle** (1910-1983) cineasta, empresário, radialista, compositor e ator.

<sup>132</sup> SALLES, Filipe. **A Atlântida de 1950 a 1960**. In <[www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantfil.htm](http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantfil.htm)>. Acesso em 26.03.2008.



que interessou a Severino Ribeiro Jr. dessa forma, a Atlântida passou a produzir em média três filmes anuais. É relevante observar que a Atlântida sobreviveu por volta de 21 anos, com uma formulação narrativa melodramática: personagens estereotipadas: boas ou más; os mocinhos e os vilões, com as intrigas, as reviravoltas nos enredos, as tramas ingênuas e os finais felizes, entremeados com números musicais, eventos carnavalescos e muita comédia.

Diferentemente dos atores da Vera Cruz que eram oriundos do teatro, o elenco da Atlântida procedia do circo e do teatro de revista. A formação distinta desses artistas, de certa forma, já indica o gênero dos filmes. Advém dessa caracterização o desprezo da burguesia paulista pela empresa cinematográfica da carioca Atlântida, mesmo não assistindo aos filmes, detestava-os, daí a urgência da criação de outra companhia produtora de filmes mais compatíveis com o gosto burguês.

A empresa cinematográfica Vera Cruz foi fundada, em 4 de novembro de 1949, por Franco Zampari e Francisco *Ciccillo* Matarazzo, a frente de um grupo de industriais paulistas, e, indo à falência em 1954. Sua criação foi conduzida na mesma lógica modernizadora que impulsionou a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, ou seja, a burguesia paulista igualmente ambicionou, no campo cinematográfico, produzir filmes em harmonia com o padrão internacional, com o qual tinha identidade. Contudo, a Vera Cruz resistiu apenas por quatro anos, embora tenha sido constituída com grandes investimentos financeiros, de infraestrutura, de pessoal técnico com *know-how* internacional. Ela pereceu em face as dificuldades impostas pela competição com o cinema norte-americano e pelo péssimo gerenciamento realizado por seus gestores internos. Segundo Alex Viany em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1987), faltou à direção dos estúdios Vera Cruz cuidados com fatores, como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação de bilheteria. A Vera Cruz possuía contratos de distribuição primeiro com a Universal e, posteriormente, com a *Columbia Pictures*, no qual elas obtinham todas as vantagens, deixando os prejuízos para a empresa brasileira. Para Viany, na base dos problemas da Vera Cruz, estava o diletantismo de seus

diretores que não realizaram uma análise de mercado antes do estabelecimento da companhia, não investiram em distribuição e exibição de seus filmes. Franco Zampari, como principal dirigente, mostrou-se despótico, intransigente e sem visão de conjunto, como por exemplo, não queria permitir que Lima Barreto filmasse *O Cangaceiro*. Também estabeleceu salários sem critérios claros, inflacionando o mercado cinematográfico, sendo evidente a discrepância salarial entre os brasileiros aburguesados, os técnicos estrangeiros e os brasileiros de baixa hierarquia como relata o técnico inglês Rex Endsleigh:

Eu ganhava cinco contos por mês no tempo em que o dólar estava a 18, e isso era uma fábula. E um dia resolvi pedir um aumento, e o Zampari nem discutiu, perguntou: “Quanto?”, disse e passei a ganhar 7.500 cruzeiros. Era a mesma coisa com todos os outros técnicos estrangeiros. Mas os brasileiros ganhavam uma miséria. Eles ocupavam cargos mais baixos, é verdade, mas não havia a menor proporção entre o salário deles e os nossos. (GALVÃO: 1981, 120).

A *society* Gini Brentani, que trabalhou no primeiro ano de funcionamento da Vera Cruz, apresentou um depoimento similar ao de Endsleigh. Por ser poliglota, desempenhou as funções de secretaria bilíngue, de tradutora e de relações públicas junto aos técnicos estrangeiros:

(...) fui contratada, ganhando, um dinheiro absurdo: 3 mil cruzeiros por mês. Pra que você tenha uma ideia do que isso representava, basta contar que meu pai, que era o diretor-geral da Arno, e um dos maiores acionista da firma, tinha uma retirada mensal, fixada por ele mesmo, de 5 mil cruzeiros – e nós levávamos uma boa vida burguesa. O meu salário era um acinte. (...). Os primeiros técnicos estrangeiros que chegaram aqui foram contratados por 4 mil cruzeiros. (GALVÃO: 1981, 110).

A desorganização também contaminou a composição dos trabalhos cotidianos do fazer cinematográfico. Gini Brentani em depoimento à Maria Rita Galvão em *Burguesia e Cinema; o caso vera cruz* (1981), relata que havia muito dinheiro disponível na companhia, contudo, havia carência de um departamento contábil; tinha-se secretaria bilíngue, mas faltavam contínuos: não havia interesse por parte da gerência pelas coisas miúdas e básicas, pois traziam metas mais ambiciosas: a construção de um cinema nacional com

padrão internacional. Segundo, Gini Brentani, esse comportamento gerava desperdícios, atrasos e o caos.

Entretanto, a Vera Cruz conseguiu seu intento, pois produziu filmes premiados internacionalmente. Em 1953, obtém um formidável sucesso no exterior com *O Cangaceiro*, com direção de Lima Barreto<sup>133</sup>, ganhador dos prêmios de melhor filme de aventura e de tema musical com *Mulher Rendeira* no Festival de Cannes. *Sinhá Moça*<sup>134</sup> (1953), com direção de Tom Payne<sup>135</sup> também é premiado, e *Tico-Tico no Fubá*, de Adolfo Celi (1952), concorre em Cannes e recebe vários no Brasil. Mas a Vera Cruz somente conseguiu se manter por quatro anos no mercado cinematográfico.

Apesar da breve existência, a Vera Cruz demonstrou o potencial do cinema nacional, como também estabeleceu novos padrões culturais. É importante notar que essa companhia cinematográfica foi fundada para atender às aspirações de um segmento social ávido por se afirmar intelectualmente, pois a fundação da Vera Cruz fora antecedida por debates de cinéfilos, de cineclubes que não se conformavam somente com a produção contínua da Atlântida como expoente do cinema nacional. Enquanto, a primeira companhia cinematográfica se identificava com um cinema de cunho universal e sério, a segunda se espelhava numa nacionalidade brejeira, cômica e subdesenvolvida com base no teatro ligeiro, no circo e nas revistas musicadas que podiam ser apreciadas em longas sequências cômicas ou musicadas.

A empresa cinematográfica Atlântida possuía um bom gerenciamento de produção, de distribuição de filmes, com conhecimento de seu mercado alvo, desse modo conseguiu sobreviver por mais de duas décadas diferentemente da Vera Cruz que tinha dificuldades desde a produção até a distribuição de suas películas, apesar de toda verba a disposição, visto que faltou gerenciamento da infraestrutura instalada daí a sobrevivência de apenas quatro anos.

---

<sup>133</sup> **Lima Barreto** (1906-1982) cineasta.

<sup>134</sup> Alguns prêmios: Leão de Bronze em São Marcos, Menção Honrosa no Festival de Veneza (1954), Urso de Prata em Berlin.

<sup>135</sup> **Tom Payne** (1914-1996) cineasta e antiquário.

O Teatro Brasileiro de Comédia e a Vera Cruz foram empreendimentos empresariais cujo objetivo era introduzir no Brasil práticas artísticas já difundidas na Europa e nos Estados Unidos. Observou-se que muitas dificuldades cercaram estas empresas visto que se pretendeu modernizar as artes teatral e cinematográfica, sem um contexto econômico condizente com um consumidor de bens culturais, apesar do TBC<sup>136</sup> e da Vera Cruz<sup>137</sup> atenderem ao gosto da burguesia nacional, ou seja, a um pequeno contingente da população. Contudo, os padrões artísticos impostos por essas duas empresas ganharam evidência com a difusão da televisão visto que os teleteatros passaram a ser o grande produto ficcional televisivo, sendo que eles eram produzidos no novo padrão artístico.

O teleteatro agregou em sua produção profissionais vindos do teatro, do cinema e do rádio. As peças levadas ao ar podiam ser produzidas por uma companhia teatral e apresentadas em programas como o *Grande Teatro Tupi* ou então eram adaptações teatrais produzidas por programas como o *TV de Vanguarda*. É importante destacar que após a aceitação do padrão de produção do TBC tornou-se imprescindível a qualidade do texto, a direção, a atuação do elenco, os adereços de cena, a iluminação, enfim todos os aspectos da encenação. Situação assimilada pelos produtores de teleteatro em suas produções.

De outra feita, os melhoramentos técnicos dos filmes da Vera Cruz também foram incorporados como os cenários, os aspectos de iluminação e de enquadramento. Enfim, os novos elementos artísticos inseridos no Brasil puderam se fixar, apesar do término das empresas, que os introduziram porque os aspectos renovadores foram absorvidos pela televisão que se solidificou como o maior meio de comunicação e entretenimento brasileiro.

---

<sup>136</sup> A plateia do TBC contava apenas com 365 assentos, um teatro pequeno. Muitas peças do TBC formaram levadas para o Rio de Janeiro

<sup>137</sup> Os filmes veracruzianos eram feitos para o mercado externo.

## CAPÍTULO 3

*Nossa Próxima Atração*  
Mário Fanucchi

### 3.1. A Nova Conjuntura Econômica Nacional

Desde o início da República, houve diversas polêmicas e debates de como deveriam ser as ações de política pública para o desenvolvimento econômico brasileiro, desde meados do século passado, a vertente desenvolvimentista com a intervenção do Estado obteve a predominância. Segundo Fonseca, no artigo *Gênese e Precursores do Desenvolvimentismo no Brasil (2004)*, é possível observar, ao longo do século XX, o desenvolvimentismo como uma estratégia de Estado que encetou com maior fôlego ao final do Segundo Império, sendo solidificada no Período Republicano cuja meta obviamente era a transformação da sociedade brasileira de subdesenvolvida para desenvolvida. Para Fonseca, o desenvolvimentismo como *performance* de Estado, solidificou uma estratégia governamental compatível tanto com as ditaduras quanto com os Estados Democráticos. Os governos de Getúlio Vargas são exemplares, visto que o político gaúcho sempre optou por ações de políticas públicas intervencionistas, não só no Estado Novo<sup>138</sup> como também no seu mandato eleito democraticamente<sup>139</sup>, havendo uma radicalização no governo democrático do presidente Juscelino Kubitschek<sup>140</sup>. As características mais visíveis do desenvolvimentismo são: a defesa da industrialização, o intervencionismo pró-crescimento e o nacionalismo que trouxeram muitos benefícios e avanços para a sociedade brasileira, mesmo que não tenha cumprido o seu principal objetivo que era alçar o Brasil ao primeiro mundo.

Dessa feita, o desenvolvimentismo foi utilizado como política de Estado de modo empírico e pragmático, sendo que, somente em 1948, com a composição da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, a

---

<sup>138</sup> **Estado Novo:** 1937-1945.

<sup>139</sup> **Getúlio Vargas** foi eleito democraticamente (1951-1954), tendo o mandato interrompido por seu suicídio.

<sup>140</sup> **Juscelino Kubitschek** foi eleito pelo voto direto (1956-1961), tendo como *slogan* “cinquenta anos em cinco anos” “50 em 5”, sendo que a obra mais evidente desse programa de governo foi a construção da nova capital de Brasil, Brasília, cujo objetivo era o desenvolvimento das áreas interioranas.

CEPAL<sup>141</sup>, o desenvolvimentismo foi objeto de críticas, sendo desenvolvida uma nova teorização condizente com a situação socioeconômica da América Latina e do Caribe. A criação da CEPAL correspondeu, primeiramente, a uma estratégia de resposta dos países ricos, no Pós-Guerra, às suas ex-colônias e aos países pobres sobre a desigualdade na distribuição de riquezas no mundo. Por sua vez, com o término da guerra e a polarização política entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética, houve a necessidade de uma reorganização das diretrizes econômicas do capital, por essa razão proliferaram trabalhos, debates e grupos de notáveis para elucidar a questão.

Segundo Danilo Freitas Ramalho Silva em *A Construção do Objeto Teórico das Teorias do Desenvolvimento Econômico* (2005), Raúl Prebisch<sup>142</sup> foi Secretário-Executivo da CEPAL, entre 1948 e 1962, sendo autor de uma teoria da dependência que analisou o subdesenvolvimento a partir da realidade dos países pobres. Diferentemente da teoria de circulação de riquezas que apregoava que essas circulariam entre os países-centrais (ricos) e os países-periféricos (pobres) promovendo, cedo ou tarde, uma distribuição das abundâncias, sendo atenuada a situação de miséria no mundo. Prebisch demonstrou que isto não ocorreria, sendo necessário que os países-periféricos criassem mecanismos de crescimento interno. Daí, a importância da industrialização, do desenvolvimento tecnológico como incorporação de países pobres num mundo moderno capitalista.

Para Brandão (2005), em *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*, a conjuntura na qual estava inserido o surgimento da televisão, no Brasil, foi a do advento de um intenso acontecimento artístico-intelectual a partir de um fortalecimento do patrimônio da burguesia industrial paulista, cujo excedente financeiro foi repassado à sociedade no formato do mecenato com a fundação de museus, da Bienal de Artes Plásticas, de cineclubes, da Cinemateca e de companhias cinematográficas e teatrais. Somente no Pós-Guerra, chegaram as novidades de cunho cultural e tecnológico que estavam eclipsadas pelo conflito, sendo

---

<sup>141</sup> **CEPAL** (1948): Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe foi criada pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas (ONU), para discutir e encontrar soluções para o desenvolvimento da Região.

<sup>142</sup> **Raúl Prebisch**: (1901-1986) economista argentino.

grande o interesse, pois havia um público ávido por produtos artístico-culturais e com poder aquisitivo para seu o consumo

Pela lógica capitalista, entre os países-centrais e os países-periféricos, cabe aos grandes centros o desenvolvimento, a distribuição de bens e as novas formas de comportamento ou de consumo. Somente quando essas práticas se mostram seguras de lucros, serão introduzidas em áreas periféricas. A insistência de Assis Chateaubriand em fazer da cidade de São Paulo a sede da quarta estação televisiva do mundo, revelou-se pioneira, uma vez que diminuiu a condição periférica brasileira, permitindo que o Brasil assumisse a feição de um *locus de enunciação*<sup>143</sup>, que ele também era capaz do ato de criação e não ser somente um polo consumidor daquilo que fosse produzido nos países-centrais.

Segundo Simões et al. (1986, 14) em *Um País no Ar: História da TV Brasileira em Três Canais* “o pioneiro só tem existência a partir daquilo que faz. Ou melhor, que faz antes dos outros”. No caso de países periféricos como o Brasil tal ação ganha uma importância estrutural, pois é o pioneiro que nos conduz ao nosso destino inevitável, *o de ser ou tentar ser como os países desenvolvidos*; o pioneiro abrevia o tempo de espera, transformando-o em um período relativamente próximo ao tempo dos acontecimentos nos grandes centros geradores tanto de riquezas materiais como das simbólicas.

Desse modo, a implantação da primeira estação de televisão brasileira pode ser vista como o desejo pela construção de um índice de civilidade e de progresso brasileiro arquitetado pela burguesia nacional e pelo Estado, num contexto de nacionalismo e do desenvolvimentismo. Contudo, a construção de um complexo cultural-artístico pela burguesia nacional fundamentou-se com infraestruturas e pressupostos exógenos, causando uma refração a bens culturais autóctones – como o teatro ligeiro e a chanchada – visto que esses eram percebidos como incultos e bárbaros, afastando-se da assimilação dos padrões da alta cultura ocidental que o historiador Norbert Elias descreve como processo civilizador.

---

<sup>143</sup> **Enunciado** (BRAIT; MELO: 2005, p. 64-65): é dito como o produto de um processo, isto é, a enunciação é o processo que o produz e nele deixa marcas da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade que caracterizam a linguagem em uso.

### 3.2. Assis Chateaubriand e a Introdução da TV no Brasil

Segundo Moraes (1994), em *Chatô: O Rei do Brasil* Assis Chateaubriand estava decidido a constituir a primeira estação televisiva brasileira<sup>144</sup>, ou antes, da América Latina. A implantação da TV brasileira deu-se por meio de uma transação comercial realizada com os norte-americanos da RCA Victor<sup>145</sup>, por um valor de cinco milhões de dólares, o que permitiria não só a aquisição de três toneladas de equipamentos como também o treinamento do futuro diretor técnico Mário Alderighi<sup>146</sup> e do seu assistente Jorge Edo, nos Estados Unidos, assim como a supervisão técnica do diretor da NBC-TV<sup>147</sup>, o engenheiro Walter Obermüller, por algumas semanas no Brasil, após a inauguração da TV Tupi. Mesmo assim, os norte-americanos estavam temerosos pela transferência tecnológica, pois acreditavam que o mercado urbano nacional era incipiente não havendo um público consumidor adequado para a televisão. Neste sentido, para alguns, Assis Chateaubriand era tido como louco por se lançar numa empreitada arriscada, para outros, no entanto, era um pioneiro.

Na época da inauguração da televisão, Chateaubriand possuía um importantíssimo conglomerado de mídia impressa e radiofônica, Os Diários e Emissoras Associados<sup>148</sup>, alçando-o a uma posição privilegiada que lhe possibilitava a compra de equipamentos sofisticados de alta tecnologia, mesmo com as dúvidas da RCA Victor norte-americana, que não via como esta transação poderia obter sucesso no Brasil, visto que somente existiam estações televisivas em três países<sup>149</sup>: nos Estados Unidos<sup>150</sup>, na França e no Reino Unido, ou seja, em países industrializados com populações urbanas com poder financeiro apropriado para consumir o novo produto, a televisão. Assim, os norte-americanos preferiam aguardar que a sociedade brasileira estivesse em

---

<sup>144</sup> Chateaubriand vendeu cotas de publicidade para os Seguros Sul América, Moinho Santista, Lãs Sams, guaraná Champagne Antártica para fazer caixa para a compra dos equipamentos.

<sup>145</sup> **RCA Victor**: a Rádio Corporation of America empresa do ramo de telecomunicações se associou a Victor Talking Machine Company, empresa especializada em gravações fonográficas, em 1929.

<sup>146</sup> Mário Alderighi, diretor das rádios Tupi e Difusora.

<sup>147</sup> **NBC-TV**: ramo da RCA Victor direcionada para as transmissões televisivas.

<sup>148</sup> **Diários e Emissoras Associados**: no auge chegou a ter em rede nacional 36 jornais, 18 revistas, 36 emissoras radiofônicas e 18 emissoras de TV.

<sup>149</sup> Estes países desde a década de 1920 já vinham realizando experimentos com aparelhagens e equipamentos que deram origem à TV moderna.

<sup>150</sup> Somente nos Estados Unidos a televisão era comercial, na França e na Inglaterra eram iniciativas estatais.



um momento socioeconômico mais desenvolvido com retorno de lucratividade garantido.

Ainda segundo Simões, o próprio Chateaubriand havia encomendado a uma agência publicitária um mapeamento do perfil do mercado consumidor nacional, pois ele queria compreender as condições adversas que iria enfrentar: desde parte da população ser agrária, até o baixo poder aquisitivo da população em geral<sup>151</sup> para a aquisição dos televisores, que eram produtos importados. Mas diante de um parecer negativo, Chateaubriand passou a realizar uma intensa campanha pelos seus jornais e por suas rádios, na tentativa de convencer a população da importância da implantação da televisão no Brasil e, posteriormente, a compra de um aparelho receptor. A campanha realizada pelos jornais de Assis Chateaubriand era bastante agressiva como pode ser observado nesse fragmento:

Você quer ou não a televisão? Para tornar a televisão uma realidade no Brasil, um consórcio rádio-jornalístico inverteu milhões de cruzeiros. Agora é a sua vez – qual será a sua contribuição para sustentar tão grandioso empreendimento? Do seu apoio dependerá o progresso, em nossa terra, dessa maravilha da ciência eletrônica. Bater palmas e aclamar admirativamente é louvável, mas não basta – seu apoio só será efetivo quando você adquirir um televisor. (SIMÕES apud ORTIZ: 1988, 58).

Nesse sentido, o próprio Chateaubriand adquiriu, segundo Fernando de Moraes, por meio de contrabando<sup>152</sup>, devido aos entraves alfandegários e ao pouco tempo que faltava para a inauguração da TV Tupi, 200 aparelhos televisivos, dos quais 100 foram espalhados em pontos estratégicos da capital paulistana – como lojas, bares e o saguão dos Diários Associados, na Rua 7 de Abril – os restantes presenteou políticos, empresários, até o Presidente Dutra com o objetivo de despertar o interesse e desenvolver o hábito de se assistir à televisão, apesar da pequena extensão da transmissão que apenas chegava a cidades paulistanas como Santos e Campinas.

---

<sup>151</sup> O custo de um aparelho televisor era de 5.000,00 dólares não havendo facilidades de crédito.

<sup>152</sup> David José Lessa Mattos em *O Espetáculo da Cultura Paulista: Teatro em São Paulo, 1940-1950* (2002) afirma que Assis Chateaubriand obteve um aval alfandegário especial para a importação dos televisores.

A estação televisiva foi acrescida ao conglomerado jornalístico de Assis Chateaubriand, que ele estava construindo desde 1924. A inclusão brasileira no seleto grupo de países com sistema televisivo instigava a crença comum no progresso, num desenvolvimento iminente, na superação da pobreza e do subdesenvolvimento. Havia a expectativa de o Brasil alcançar em pouco tempo uma posição próxima à dos países desenvolvidos, sendo apenas uma questão de investimentos que se resolveria com a chegada do capital estrangeiro, com a instalação de fábricas ou com a abertura de estradas. Essa situação gerou grande euforia em torno da implementação da TV brasileira.

Para a implantação da TV, Chateaubriand se cercou de indivíduos entusiasmados. Era um coletivo formado por muitos heróis e heroínas anônimos. Chegando-se a extremos como o caso do maquinista José Fortes que, no dia da inauguração da TV Tupi como relata J. Almeida Castro em *Tupi: Pioneira da Televisão Brasileira*: “para garantir o silêncio total entre um quadro e outro, Fortes deixou de usar o martelo e, para montar os cenários, pressionou os pregos com as mãos, que no final do show sangravam” (CASTRO: 2000, 64). A história desse operário não é um caso isolado, mas confirma como os indivíduos envolvidos na instalação da TV brasileira estavam profundamente empenhados nesse processo. Chateaubriand contava com gente motivada e apaixonada, pioneiros como ele, as ideias de moderno, de novo e de progresso motivavam o encantamento dos trabalhadores da televisão brasileira, as deficiências técnicas eram supridas pelo comprometimento e pelo arrebatamento individuais. Essa circunstância instituiu um imaginário romântico por parte dos atores sociais que acudiram às dificuldades com uma doação pessoal incondicional para que o resultado dos produtos artísticos criados fosse aceitável. Diante da precária infraestrutura, do pouco treinamento dos técnicos ou na falta de uma coordenação gerencial, os indivíduos presentes arquitetavam as soluções possíveis para o cotidiano de um empreendimento grandioso, construído de modo incerto, visto que essa empreitada capitalista de grande porte foi realizada sem o acabamento gerencial necessário.

Como a emissora de televisão de Assis Chateaubriand contou com pouco suporte técnico e *know-how* norte-americano, foi comum encontrar na ampla bibliografia revisada a utilização do termo **improviso ou improvisação**<sup>153</sup>, “*Como o fazer televisivo era improvisado*” ou ainda “*tudo era na base tudo improvisado*”. Contudo, foi observado que houve uma transferência de *know-how* de profissionais brasileiros que já trabalhavam nas rádios Tupi<sup>154</sup> e Difusora<sup>155</sup>, do conglomerado Diários e Emissoras Associados, para a TV Tupi. Eram radioatores, técnicos diversos, diretores, roteiristas e escritores que passaram a trabalhar tanto nas rádios acima citadas como na TV Tupi. Dessa maneira, o termo improviso ou improvisação se aproxima muito mais do sentido utilizado na *commedia dell’art*, isto é, trata-se de um tipo teatral, em que os atores improvisam a partir de um vasto repertório corporal, vocal, adquirido por meio de intensivo treinamento. De fato, na improvisação teatral espera-se certa *virtuose*, ou seja, a capacidade de o artista surpreender a assistência com muita habilidade técnica e destreza.

No caso dos funcionários de Assis Chateaubriand, tudo estava por ser feito e por aprender na nova emissora televisiva, todavia eles já tinham uma experiência pregressa do rádio, sendo que deles esperava-se uma desenvoltura técnica e criativa ante o desconhecido que era a televisão. Assim sendo, não serão usados os termos: improviso, improvisado, mas empírico, empirismo, experimento e experimentação, pois os pioneiros da televisão experimentavam baseados em seus conhecimentos pessoais, radiofônicos e principalmente no acerto e no erro do cotidiano.

Outro aspecto a ser destacado é que os funcionários das Associadas, quando trabalhavam na televisão, levavam um repertório de práticas e habilidades desenvolvidas nos programas de rádio. Os técnicos já possuíam

---

<sup>153</sup> **Improvisação** (PAVIS: 2001, 205) há muitos graus na improvisação: a invenção de um texto a partir de um canevas conhecido muito preciso (assim, na *Commedia Dell’Arte*), o jogo dramático a partir de um tema ou de uma senha, a invenção gestual e verbal total sem modelo na expressão corporal, a desconstrução verbal e a pesquisa de uma nova “linguagem física” (ARTAUD). (...). A influência dos exercícios [físicos] de Grotowski, do Living Theatre, do trabalho sobre as personagens pelo Living du Soleil e de outras práticas “selvagens” (isto é, não acadêmicas) da cena contribuíram poderosamente para forjar, nos anos 60 e 70, um mito da improvisação como fórmula “abre-te Sésamo” da criação coletiva teatral, fórmula justamente denunciada por M. Bernard (1976, 1977) como ressurgência da teoria expressionista do corpo e da arte.

<sup>154</sup> **PRF-3 Rádio Difusora**: “uma rádio mais doméstica, uma espécie de rádio dirigida à família, com programas femininos, radioteatros e radionovelas.” (MATTOS: 2002, p. 70).

<sup>155</sup> **PRG-2 Rádio Tupi**: “uma programação mais eclética, mais alegre com shows, música e, também jornalismo e radioteatro.” (MATTOS: 2002, 70).

habilidades desenvolvidas no uso de equipamentos, no caso dos atores, por exemplo, já possuíam treinamento de voz em dicção, imitação e declamação ou como relata David José Lessa Mattos em *O Espetáculo da Cultura: Teatro e TV em São Paulo – 1940-1950*:

No final da década de 1930, a importância cada vez maior do rádio na vida do espetáculo urbano propiciou o surgimento de escolas destinadas à formação de locutores e radioatores. (...). Em 1937, Brenno Rossi, diretor artístico da Rádio São Paulo, funda a Escola Moderna de Rádio (...). No mesmo ano, na Rua Direita, o famoso cantor Arnaldo Pescuma inaugura a Primeira Escola Brasileira de Artistas de Rádio – P.E.B.A.R. (MATTOS: 2002, 166).

Evidentemente, outras habilidades ainda deveriam ser acrescentadas, visto que a televisão foi o último elemento midiático – após o cinema e o rádio – a ingressar no universo de transformações urbanas, buscando tornar o Brasil igualmente integrado a um modo de vida de consumo dos centros capitalistas, ao menos em desejo. Portanto, o entusiasmo pela instalação da primeira estação televisiva se justificou, numa conjuntura, na qual a tecnologia representava o progresso, a superação da pobreza e a admissão num mundo moderno. Sendo, nesse contexto, que o teleteatro se desenvolve e perece.

Contudo, apesar das iniciativas visando a uma modernização ou à atualização do Brasil nos padrões dos países-centrais, as práticas socioculturais anteriores continuavam arraigadas como as relações interpessoais do favor e da cortesia, das quais Chateaubriand se utilizava largamente. Desde a sua chegada à cidade do Rio de Janeiro, quando veio sustentar a sua aprovação para a cátedra na Faculdade de Direito de Recife<sup>156</sup>. Ou quando estruturou o Museu de Artes de São Paulo (MASP), comprando quadros de pintores mundialmente importantes, na Europa do Pós-Guerra, com dinheiro das ricas famílias paulistas que eram constrangidas a contribuir com generosas somas.

---

<sup>156</sup> Segundo Fernando de Moraes, Assis Chateaubriand estava noivo da filha do diretor da Faculdade de Direito e na Banca Examinadora se encontrava o irmão dela. O outro candidato era Joaquim Pimenta, livre-docente em Direito, e mais preparado que Chateaubriand. Mesmo assim, Chateaubriand venceu o concurso, criando grande confusão política, pois Pimenta entrou com recursos. Chateaubriand seguiu para o Rio de Janeiro para tentar reverter a situação. Para tanto se encontrou com pessoas influentes que tomaram o seu partido, finalmente o presidente Venceslau Brás lhe deu posse da Cátedra, entretanto, após tanto sucesso pessoal, na Capital Federal, Chateaubriand desfez o noivado e mudou-se para o Rio de Janeiro.

Mesmo os imigrantes radicados no País incorporaram em muitos momentos as relações interpessoais como abalizadoras de suas ações. O industrial Francisco *Ciccillo* Matarazzo convidou o engenheiro Franco Zampari para trabalhar em suas indústrias porque havia estudado com ele na Itália, Zampari por sua vez aceitou porque queria morar no Brasil visto que havia conhecido sua futura esposa, quando ela estava a passeio na Itália.

Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1999) apresenta a cordialidade como um mecanismo de sustentação da sociedade brasileira, as instituições se ajeitaram de forma deficitária e posteriormente à formação da sociedade. Para ele, o Brasil desenvolveu-se historicamente por meio das relações interpessoais sem a mediação das instituições necessárias, tendo sido a partir de um núcleo de exploração agroexportador que se organizou a futura nação. O senhor de engenho dos tempos iniciais foi ao mesmo tempo o latifundiário, o juiz, parte das contentas e o administrador. Esse ator social concentrava uma gama de poderes visto não existirem os poderes institucionalizados como: o Judiciário, o Legislativo, o Executivo ou, ainda, a sede da administração pública ou da força pública, estando todos os poderes concentrados na figura do proprietário de terras. Nesse contexto, os outros atores sociais – como a escravaria, os homens livres pobres e os comerciantes – eram obrigados a se associar ao latifundiário para sobreviver. A todos só restava a cordialidade como estratégia de sobrevivência. Esta se equiparou ao favor como elemento de uma sociedade em desequilíbrio estrutural, não havendo distinção entre o que era privado daquilo que era público e da esfera de um Estado constituído, onde os valores liberais não prosperavam como afirma Sérgio Buarque de Holanda:

Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. Há nesse fato um trunfo geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo e não uma depuração sucessiva, uma espiritualização de formas mais naturais e rudimentares, uma procissão de hipóstases, para falar como na filosofia alexandrina. A ordem familiar, em sua forma pura, é abolida por uma transcendência. (HOLANDA: 1999, 141).

Por essa perspectiva, compreende-se a postura autoritária tanto de Assis Chateaubriand quanto de Franco Zampari em seus empreendimentos culturais, pois decidiam de modo passional, deixando os aspectos técnicos de lado, como, por exemplo, quando o cineasta Alberto Cavalcanti repreende Zampari por contratar o irmão Carlo Zampari como gerente executivo da empresa cinematográfica Vera Cruz, pois ele não possuía nenhuma experiência nesse campo, visto que era militar na Itália, sendo a sua gestão junto à Vera Cruz, caótica. Outro exemplo foi quando Zampari protelou em levar à cena do Teatro Brasileiro de Comédia textos de dramaturgos nacionais ou em dar maior visibilidade aos dois diretores brasileiros de sua empresa teatral. Ele não acreditava num bom desempenho artístico dos brasileiros. O mesmo ocorreu na empresa Vera Cruz que tinha como principais diretores e técnicos especializados, estrangeiros.

O ator Rubens de Falco relata, em *Rubens de Falco: um internacional ator brasileiro* (LÍCIA: 2004, 17), que seu pai – Renato Breno da Costa – foi tesoureiro dos Diários e Emissoras Associados em São Paulo, e para preservar os salários dos funcionários todos os meses mudava o segredo do cofre da empresa, pois Assis Chateaubriand fazia retiradas de valores para novos empreendimentos, sem planejamento, ao sabor da mudança de seus humores ou das oportunidades que lhe pareciam interessantes.

Observa-se assim que, apesar do desejo de mudança e da aquisição de novos procedimentos, o moderno e o novo encontraram valores culturais que, de certa forma, contradisseram o movimento para a construção do processo civilizatório promovido por esses mesmos agentes sociais.

### **3.3. O Rádio**

O Brasil como país periférico é seguidor de tecnologias oriundas de outras nações. Continuamente, são desprezadas as iniciativas geradas de modo autóctone, privilegiando as tendências exógenas. Portanto, de tempos em tempos, são necessárias atualizações, pois há sempre descompassos tecnológicos, cultural e comportamental entre o Brasil e os países-centrais.

Assim, o Brasil sempre esteve a rebote dos grandes acontecimentos mundiais, em relação à assimilação das mídias eletrônicas ao cotidiano, houve uma transferência de *know-how* norte-americano por meio de comércios bilaterais. Não houve o desenvolvimento próprio de tecnologias, apesar do notório trabalho desenvolvido pelo padre gaúcho Roberto Landell de Moura<sup>157</sup> que, em 1890, desenvolvia pesquisas relacionadas à produção e a transmissão de ondas eletromagnéticas, chegando a produzir aparelhos como o telégrafo sem fio, um protótipo de rádio e ainda um aparelho denominado de telofotorama, cujo objetivo era transmitir imagens a distância.

Landell de Moura possuía duas paixões que pretendia unir: a vida religiosa e a física empírica. Ele pensava em utilizar o rádio como forma de evangelização. Foi um pesquisador que não se associou ao meio acadêmico ou a um instituto de pesquisa. De certa forma, essa trajetória independente levou seus estudos ao ostracismo, pois não conseguiu despertar interesse para seus inventos nem do governo nem de particulares. Assim, a primazia sobre a utilização das ondas do rádio como veículo de comunicação coube a Guglielmo Marconi<sup>158</sup>.

Ao final do século XIX, diversos pesquisadores das ciências exatas dedicavam-se a estudos sobre a emissão e a recepção de ondas eletromagnéticas cujo objetivo era a comunicação. Havia grande competição entre esses cientistas<sup>159</sup> pelo reconhecimento da originalidade de seus trabalhos, sendo esses estudos concomitantes, não havendo intercâmbio entre eles. Inventores-empresários: como George Westinghouse<sup>160</sup> ou Thomas Edison<sup>161</sup>, ou ainda inventores como Nikolai Tesla<sup>162</sup> que se associavam a

---

<sup>157</sup> **Roberto Landell de Moura** (1861-1928) foi religioso e físico. Estudou na Escola Politécnica no Rio de Janeiro e posteriormente na Escola Gregoriana, na Itália, onde se diplomou físico. Landell de Moura encontrou muitas dificuldades em realizar suas pesquisas. Enquanto seus contemporâneos estrangeiros encontravam respaldo e reconhecimento em seus experimentos, o físico brasileiro era taxado de louco, somente recebeu reconhecimento posterior, incomparáveis, por exemplo, aos de Marconi, que recebeu o título de Marquez, e o Nobel de Física de 1929.

<sup>158</sup> **Guglielmo Marconi** (1874-1937) físico e inventor italiano, ganhador do prêmio Nobel de Física de 1929.

<sup>159</sup> O professor da Universidade de Bonn, **Hentrich Rudolph Hertz** (1857-1894) demonstrou empiricamente a existência da radiação eletromagnética criando aparelhos de emissores e de detectores de ondas de rádio. Estes experimentos foram elaborados a partir dos estudos teóricos sobre o eletromagnetismo de **James Maxwell** (1831-1879), catedrático da Universidade de Cambridge. Por sua vez os experimentos para uma efetiva transmissão foram realizados de forma quase simultânea por **Roberto Landell de Moura** (1861-1928) em 1890, pelo sérvio radicado nos Estados Unidos, Nikolai Tesla (1856-1943), em 1891 e pelo italiano **Guglielmo Marconi** (1874-1937), em 1894.

<sup>160</sup> **George Westinghouse** (1846-1914) engenheiro e empresário.

<sup>161</sup> **Thomas Edison** (1847-1931) inventor e empresário, a ele são atribuídos, entre outros inventos, a lâmpada elétrica incandescente, o gramofone.

<sup>162</sup> **Nikolai Tesla** (1856-1943) inventor e engenheiro.

empresários, cujos inventos deram sustentação às transformações tecnológicas do *fin du siècle*.

Diferentemente do governo brasileiro, os governos estrangeiros se mostraram muito mais acessíveis aos inventos de seus cientistas, observando como poderiam utilizá-los em ações políticas ou militares. Por exemplo, o rádio foi largamente usado pelos Estados Unidos durante a Primeira Guerra Mundial, o Estado norte-americano firmou um contrato com a empresa Westinghouse Electric Corporation<sup>163</sup> para o fornecimento desse equipamento. Com o término da guerra, essa corporação possuía grande estoque de rádios, que o governo norte-americano não demonstrava mais interesse em adquirir. Assim, a empresa passou a objetivar a sociedade civil como seu novo público consumidor, agindo de modo a despertar, nesse segmento, o desejo de possuir aparelhos radiofônicos, demonstrando por meio de audições, que o rádio era igualmente um instrumento de lazer. Empresários norte-americanos em busca de novos mercados consumidores também vieram ao Brasil apresentar a radiodifusão.

Uma tecnologia que poderia ter desenvolvido um tipo de *know-how* nacional, chegou ao Brasil em 1922, como grande novidade, sendo exibida por ocasião dos eventos comemorativos do Centenário da Independência. No Rio de Janeiro, foi realizada uma feira internacional, na qual ocorreram transmissões radiofônicas de um discurso do Presidente Epitácio Pessoa, da Estação do Corcovado e também da Praia Vermelha para cerca de 80 receptores<sup>164</sup> distribuídos entre as cidades de São Paulo, Petrópolis e Niterói, de maneira precária, segundo o testemunho de Roquete Pinto<sup>165</sup>:

É que durante a exposição do Centenário da Independência em 1922, muito pouca gente se interessou pelas demonstrações experimentais de radiotelegrafia, então realizadas pelas companhias norte-americanas Westinghouse Electric Corporation, na Estação do Corcovado e West Electric, na Praia Vermelha. Muito pouca gente se interessou. Sei que a causa principal desse desinteresse foram os auto-falantes instalados na exposição, ouvindo-se discursos e músicas reproduzidos no meio de

---

<sup>163</sup> Empresa de propriedade do empresário e inventor George Westinghouse.

<sup>164</sup> Os rádios foram trazidos pela Westinghouse Electric Corporation.

<sup>165</sup> **Edgar Roquete Pinto** (1884-1954) foi médico, antropólogo e educador. Foi membro da Academia Brasileira de Letras. Desenvolveu um trabalho no rádio voltado para a educação e a cultura.



um barulho infernal. Tudo roceiro, distorcido, arranhando os ouvidos. Era uma curiosidade sem maiores conseqüências<sup>166</sup>.

Como o próprio Roquete Pinto relatou, a qualidade da transmissão radiofônica era péssima, não havendo entusiasmos para grandes negócios, porém Roquete Pinto conseguiu convencer a Academia Brasileira de Ciências da importância de uma estação radiofônica voltada para a educação, desse modo, a Academia financiou a compra dos equipamentos da West Electric. Em 20 de abril de 1923, foi inaugurada a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, para Roquete Pinto era fantástica a capacidade de o rádio alcançar os lugares mais distantes do País, educando, visto que todo analfabeto poderia ter acesso à cultura por meio do rádio: “*O rádio é o jornal de quem não sabe ler, é o mestre de quem não pode ir à escola, é o divertimento gratuito do pobre.*”<sup>167</sup>

Depois da inauguração da estação radiofônica de Roquete Pinto, pequenos grupos criaram diversas sociedades radiofônicas, nas quais um seleto grupo de associados mantinha esses círculos por meio de assinaturas. Os programas veiculados eram os de música erudita, de declamação de poesia, de ópera, de comentários, de palestras e de notícias. Os artistas eram provenientes da alta sociedade, não recebendo *pro labore* por suas participações.

Como as rádios não conseguiam se manter por meio de assinaturas, foi necessário expandir a receita por outros meios. Os Programas com patrocínio começaram a ser veiculados no início da década de 1930 e uma legislação<sup>168</sup> foi instituída para dar amparo legal à utilização das propagandas nas rádios. Buscou-se organizar as formas de propaganda e de financiamento na radiodifusão brasileira. Inicialmente, foi um tipo de produção independente, realizada por comunicadores-empresendedores, que compravam espaços na programação das emissoras, daí o empenho na formatação de programas que atraíssem o interesse do público em geral, pois havia a necessidade do retorno financeiro do investimento. O desenho desses programas baseava-se na apresentação de cantores populares, nos programas humorísticos, nos

---

<sup>166</sup> [www.fm94.rj.gov.br/destaques\\_de\\_sempre.asp](http://www.fm94.rj.gov.br/destaques_de_sempre.asp). Transcrição do depoimento oral de Roquete Pinto. Acesso em 26.06.08.

<sup>167</sup> [www.fm94.rj.gov.br/destaques\\_de\\_sempre.asp](http://www.fm94.rj.gov.br/destaques_de_sempre.asp). Acesso em 26.06.08.

<sup>168</sup> **O Decreto-Lei 21.111/31** regulamentou a utilização da propaganda na programação radiofônica em até 10%.

esportivos ou nos radioteatros. Foram essas as estratégias que os patrocinadores empregaram para ampliar o domínio comercial nas rádios. O rádio se popularizou, tendo a Rádio Nacional<sup>169</sup> como o primeiro veículo brasileiro de grande audiência nacional, mas de modo fragmentado, pois a transmissão e a recepção dos programas ainda se encontravam em fase rudimentar visto que a Rádio Nacional não chegava à cidade de São Paulo, mas alcançava cidades do interior paulista.

Esse novo cenário não agradou a Roquete Pinto que não conseguiu manter sua rádio apenas por meio de assinaturas e de doações e como se recusou a entrar no sistema comercial, acabou por doar a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro ao Ministério da Educação, o MEC, em 1936.

Renato Ortiz (1991) em *Telenovela: História e Produção* afirma que o rádio brasileiro teve na figura do patrocinador o principal agente organizador. No Brasil ocorreu um fenômeno que anteriormente já havia sucedido nos Estados Unidos, a forte presença das agências de propaganda na determinação da programação. Segundo Ortiz, durante o período da Grande Depressão norte-americana, a indústria de limpeza e de artigos de higiene se utilizava da propaganda para amenizar as perdas com a recessão, tentando impulsionar as vendas. A indústria de higiene passou a produzir um tipo de programa radiofônico voltado para a figura feminina, pois, a princípio era a dona de casa, a pessoa encarregada pelas compras de toda a família.

Por meio de pesquisas, as agências de propaganda, contratadas pela indústria de limpeza, observaram que a mãe de família era quem decidia quais os produtos seriam adquiridos e numa ocasião de poucos recursos era de interesse dos empresários que seus produtos fossem os escolhidos. Então, foi elaborado um meio bastante envolvente para chamar a atenção feminina: histórias que tinham por temática os assuntos da esfera doméstica: a vida em família, as dificuldades combatidas com dignidade, sendo a mulher a protagonista dessas narrativas. O desenvolvimento das histórias se aproximava de uma crônica por se tratar de situações do cotidiano, todavia, tanto o enredo

---

<sup>169</sup> **Rádio Nacional:** inaugurada, em 1936, pelas Organizações Victor Costa, sendo estatizada em 1940 por Vargas devido às dívidas que essa organização tinha com a União.

como o desfecho eram frouxos, não havendo um núcleo principal para a condução da intriga, as denominadas *soap-opera*.

Com a expansão empresarial do setor de limpeza e de higiene pessoal, empresas norte-americanas como a Proctor and Gamble<sup>170</sup> e a inglesa Gessy-Lever<sup>171</sup> buscaram novos mercados consumidores, essas corporações estabelecem-se na América Latina e promovem seus produtos através do rádio associando-os a um bem artístico – a radionovela – elaborado especificamente para vender sabão, creme dental, sabonete, desodorante entre outros itens.

A radionovela é introduzida no Brasil pelo patrocínio da indústria estrangeira de limpeza e de higiene pessoal e pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna<sup>172</sup> que, após uma turnê teatral pela Argentina, foi convidado por uma rádio local – Rádio El Mundo, em Buenos Aires – a escrever radionovelas que obtêm grande sucesso junto aos ouvintes. Ao retornar dessa temporada em Buenos Aires, em 1941, ele oferece, primeiramente, à Rádio Nacional do Rio de Janeiro o conjunto de radionovelas que escrevera em sua estada na Argentina, no que é recusado. Ela já estava comprometida com as produzidas pela agência de propaganda Standard Propaganda<sup>173</sup> para promover o Creme Dental Colgate<sup>174</sup>. A primeira produção foi a radionovela *Em Busca da Felicidade*<sup>175</sup>, do cubano Leandro Blanco com adaptação de Gilberto Martins e tradução de Eurico Silva, que foi iniciada em 1941 e concluída dois anos depois sempre com altos índices de audiência. Os norte-americanos já tinham lançado essa mesma estratégia em outros países latino-americanos, assim sendo muitas radionovelas de sucesso em países de língua espanhola são traduzidas para o português e reapresentadas com algumas adaptações visto que as paixões eram mais acentuadas nos originais.

---

<sup>170</sup> **Proctor and Gamble Company**, fundada em 1837, pelos conchudados William Proctor e James Gamble.

<sup>171</sup> **Gessy-Lever Company** fundada em 1884 por Willians Lever e seus irmãos.

<sup>172</sup> **Oduvaldo Vianna** (1892-1972) dramaturgo, diretor teatral, produtor, primeiramente Oduvaldo se dedicou ao teatro com muitos sucessos. Em 1936, roteirizou e dirigiu *Bonequinha de Seda* sucesso de público e crítica, na década de 1940 escreveu radionovelas de grande audiência. Foi diretor artístico das rádios São Paulo e Tupi.

<sup>173</sup> **Standard Propaganda** foi inaugurada em 1933 por Cícero Leuenroth.

<sup>174</sup> Produto da **Colgate-Palmolive Company** empresa norte-americana de higiene pessoal e limpeza fundada por William Colgate, em 1808.

<sup>175</sup> **Em Busca da Felicidade** narra a história de um casal rico que cria uma menina que na verdade é a filha do marido do casal com a empregada da família. Essa radionovela foi adaptada como telenovela por Thalma de Oliveira para a TV Excelsior em 1965.

Com o desinteresse da rádio carioca, Oduvaldo Vianna dirige-se à Rádio São Paulo<sup>176</sup> da cidade de São Paulo, que não só compra suas obras, como também o contrata. Essa rádio se torna a primeira na audiência, especializando-se em radionovelas.

A radionovela é uma narrativa seriada que possui um tempo de duração, não sendo apresentada diariamente. A entrada na grade de programação era geralmente em três dias alternados como segunda-feira, quarta-feira e sexta ou terça-feira, quinta-feira e sábado. O radioteatro, por sua vez, constituía-se em histórias de duração limitada com uma ou duas horas de transmissão, sendo concluída no mesmo dia ou noite. Houve predominância na produção e na audiência da radionovela, embora o radioteatro fosse um produto muito considerado.

Flávio Porto e Silva (1981) em *O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60* cita os radioteatros de maior prestígio como o *Grande Teatro Tupi* e o *Cinema em Casa* da rádio Difusora ambos produzidos por Otávio Gabus Mendes e os *Serões Domingueiros* de Manuel Durões<sup>177</sup>, na rádio Record<sup>178</sup>. Quando Otávio Gabus Mendes ficou doente entregou a produção de seus programas ao jovem Walter George Durst<sup>179</sup>, ambos ansiavam por uma nova formulação para o radioteatro. Porto e Silva afirma que Walter George Durst em sua função de diretor dos radioteatros *O Grande Teatro Tupi* e o *Cinema em Casa*, experimentava os recursos de sonoplastia para criar ambientes, intensificar as intenções do texto e as inflexões de voz dos radioatores que eram conduzidas de um volume menor até o mais alto para que fosse aproveitado o microfone como instrumental que permitia uma voz mais próxima do coloquial, afastando-se da voz empostada utilizada para as declamações ou teatralmente como explica David José Lessa Mattos:

---

<sup>176</sup> **Rádio São Paulo:** fundada por João Batista do Amaral e Paulo Machado de Carvalho em 1936.

<sup>177</sup> **Serões Domingueiros** eram radiofonizações de peças em três atos. "Aos sábados, era uma história completa. E aos domingos, outra história completa, em três atos." (AMARAL apud MATTOS: 2002, 183).

<sup>178</sup> **Rádio Record:** fundada por Álvaro Liberato de Macedo em 1928. Mas somente começaria a funcionar quando comprada por Paulo Machado de Carvalho, João Batista do Amaral, Leonardo Gomes e Jorge Alves de Lima em 1931.

<sup>179</sup> **Walter George Durst** (1922-1997) cineasta, roteirista, diretor e radialista. Renovou o radioteatro na rádio Difusora, quando foi para a TV Tupi adaptou e dirigiu juntamente com Cassiano Gabus Mendes textos literários para o teleteatro *TV de Vanguarda*. Posteriormente, realizou novelas e minisséries de grande sucesso de público e de crítica como *Gabriela* (1975), *Carga Pesada* (1979), *Anarquista, graças a Deus* (1984) e *Grande Sertão: Veredas* (1985).

Após a morte prematura de Octávio Gabus Mendes, 1946, aos 40 anos de idade, a sua “escola” de radioteatro foi continuada, sobretudo por seu filho Cassiano Gabus Mendes e pelo ex-bancário e ex-estudante de filosofia Walter George Durst, que traziam também nas veias a paixão pelo cinema. Assumindo a produção e realização do programa *Cinema em Casa*, os dois aplicaram e desenvolveram o mesmo estilo de diálogo cinematográfico e o mesmo modo de interpretação dos radioatores. Isto foi feito especialmente por Walter George Durst, que conhecera Octávio Gabus Mendes na Rádio Bandeirantes, 1942, e que veio para a Rádio Difusora trazido por ele, em 1943. (MATTOS: 2002, 193-194).

Flávio Porto e Silva descreve também que o radioteatro *Cinema em Casa* buscava reproduzir no rádio os filmes que estavam em cartaz na cidade de São Paulo. As próprias distribuidoras dos filmes acreditavam que a exposição do enredo da película nesse programa era uma boa propaganda para atrair mais público para os cinemas, assim elas forneciam os *scripts* cinematográficos a Otávio Gabus Mendes que trabalhava em conjunto com Ivani Ribeiro. Já Walter Forster<sup>180</sup> era responsável pela direção do elenco. Com o falecimento de Otávio Gabus Mendes, Ivani Ribeiro<sup>181</sup> migrou para a rádio Bandeirantes<sup>182</sup>, levando consigo os *scripts*, que eram enviados pelas distribuidoras dos filmes norte-americanos, passando a apresentar o radioteatro *Cinema em seu Lar*. A ausência dos *scripts* originais levou Walter Durst e sua esposa Bárbara Fazio<sup>183</sup> a assistirem os filmes norte-americanos diversas vezes com o objetivo de transcrever os roteiros para a continuação do programa. Diante do prosseguimento do *Cinema em Casa*, as distribuidoras passaram a fornecer os *scripts* cinematográficos tanto a Walter Durst como a Ivani Ribeiro. O radioteatro *Grande Teatro Tupi* foi levado para a televisão como o teleteatro *Grande Teatro Tupi* e o *Cinema em Casa* deu origem ao *TV de Vanguarda*.

---

<sup>180</sup> **Walter Forster** (1917-1996) apresentador, radialista, ator, produtor, locutor, roteirista e diretor. Iniciou sua carreira no rádio, depois migrou para a TV.

<sup>181</sup> **Ivani Ribeiro** (1922-1995) radialista, radioatriz e escritora. Começou sua carreira escrevendo radionovelas e radioteatros no rádio depois se transferiu para a TV emplacando várias telenovelas de sucesso como *Mulheres de Areia* (1973), *Os Inocentes* (1975), *A Viagem* (1975), *O Profeta* (1977) e *Aritana* (1978).

<sup>182</sup> **Rádio Bandeirantes** foi fundada em 1937.

<sup>183</sup> **Bárbara Fazio** (1929) atriz, radialista, roteirista. Foi casada com Walter George Durst.

### 3.4. Rádio e TV: relações basilares

A primeira estação televisiva - a TV Tupi<sup>184</sup> -, na cidade de São Paulo, foi inaugurada<sup>185</sup>, em 18 de setembro de 1950<sup>186</sup>. Em seu lastro, logo surgiram as coirmãs TV Paulista<sup>187</sup>, canal 5, em 14 de março de 1952, a terceira TV foi a rede Record<sup>188</sup>, canal 7, em 27 de setembro de 1953, que pertencia ao grupo radiofônico de Paulo Machado de Carvalho<sup>189</sup>. Em 9 de julho de 1960, foi inaugurada a TV Excelsior<sup>190</sup>, canal 9, do grupo empresarial Mário Simonsen<sup>191</sup>. Em maio de 1967, foi inaugurada a TV Bandeirantes do Grupo Bandeirantes de Comunicação<sup>192</sup>.

Nos primeiros vinte anos de existência, a televisão brasileira partiu do experimentalismo para a construção de um *know-how* nacional. Se num primeiro momento, a programação do rádio era simplesmente reproduzida na TV, ao final da primeira década de trabalhos, os programas desenvolvidos já tinham adquirido uma feição própria apesar de não se poder negar a origem dos produtos televisivos. Se no rádio havia ênfase nas técnicas de sonorização, na TV, a imagem tornou-se prioritária. As técnicas trazidas do rádio foram adaptadas às necessidades geradas pela visualização dos objetos e do humano, não se tratava mais de narrar pelo som, mas de mostrar por meio de imagens, era preciso envolver o sentido da visão, pois isso era vital para a sobrevivência e o desenvolvimento da televisão brasileira.

---

<sup>184</sup> O show inaugural foi chamado de **TV na Taba** foi precedido pela benção do bispo auxiliar de São Paulo, Dom Paulo Rolim Loureiro e pelo discurso da madrinha da TV, a poeta Rosalina Coelho Lisboa Larragoitti, consistindo da *A Escolinha do Ciccillo*, *Teatro Walter Forster*, a equipe de Aurélio Campos falando de futebol, boleros, balé, *Clube do Papai Noel*, humorismo com *Pagano Sobrinho*, Canção da TV e desfile militar. (GIANFRACESCO; NEIVA: 2007, 20)

<sup>185</sup> **PRF-3 TV Tupi-Difusora**: fora realizada uma transmissão experimental no dia 5 de julho. A inauguração oficial teve três horas de duração com vários números musicais, cômicos e românticos com os artistas das Emissoras Associadas. Divide o mesmo espaço físico com as rádios Tupi e Difusora.

<sup>186</sup> Chateaubriand havia comprado três câmaras para sua TV, porém uma delas quebrou e o engenheiro norte-americano Walter Obermüller disse ser impossível a inauguração visto que a organização do show era para ser realizada com três e não com duas câmaras e foi para um bar beber. Dermival Costa Lima – diretor geral – e Cassiano Gabus Mendes – diretor artístico – resolveram fazer o show de estreia com as câmaras viáveis, realizando ajustes no espetáculo.

<sup>187</sup> **TV Paulista**: fundada pelo deputado federal Oswaldo Ortiz Monteiro, que a revendeu ao grupo Victor Costa em 1955, sendo revendida ao conglomerado de Roberto Marinho, na década de 1960, dando origem a TV Globo.

<sup>188</sup> **TV Record**: fundada pelo radialista Paulo Machado de Carvalho, na década de 1980, foi vendida a Edir Macedo, líder da Igreja Universal do Reino de Deus.

<sup>189</sup> **Paulo Machado de Carvalho** (1901-1992) advogado, radialista, locutor e empresário. Fundador da rádio e TV Record.

<sup>190</sup> **TV Excelsior**: existiu entre 1960 e 1970. Desenvolveu e implementou vários tipos de formatos de programas televisivos que se mantêm até hoje.

<sup>191</sup> **Grupo Empresarial Mário Simonsen**: conglomerado que reuniu várias empresas entre elas: a Melhoramentos, o Banco Noroeste, a Comal (exportação de café) e a Panair (aérea).

<sup>192</sup> **Grupo Bandeirantes de Comunicação**: fundado por João Jorge Saad a partir da rádio Bandeirantes.

A televisão caracterizou-se, então, como o grande expoente tecnológico ao alcance das pessoas comuns, levando divertimento e cultura aos lares e a lugares públicos que possuísem um aparelho receptor, tornando franqueados os produtos artísticos como: os programas de auditório<sup>193</sup>, os *shows*, os números artísticos, as peças teatrais, todos os grandes sucessos levados em cassinos e casas noturnas. Apesar de o televisor ser um aparelho caro, os programas apresentados eram bastante ecléticos visto que a televisão era um veículo de comunicação novo sem um parâmetro de trabalho no Brasil, de tal sorte que os indivíduos egressos do rádio transpunham para a TV os programas produzidos anteriormente, assim as atrações que haviam se consagrado no rádio migraram para a TV:

No início dos anos 40, os programas de radioteatro e radionovela conquistaram definitivamente o público radiouvinte, tornando-se líderes de audiência ao lado das irradiações esportivas de futebol, dos shows de musicais de auditório e dos programas jornalísticos, que ganharam projeção desde o início da Segunda Guerra Mundial. (MATTOS: 2002, 186).

Diversos programas de destaque das rádios Tupi e Difusora foram levados para a televisão como o *Rancho Alegre*<sup>194</sup>, o *Teatro de Walter Forster*<sup>195</sup> e o *Repórter Esso*<sup>196</sup>. Mesmo com a estratégia de apelo popular, a televisão floresceu como uma orquídea de baile de debutante burguesa: preciosa, cara, desejada e para poucos; portanto, a televisão brasileira foi, em seu primeiro momento, um produto elitista pelo seu aspecto financeiro como os outros bens culturais que foram principalmente produzidos pela burguesia paulista como: as Bienais de Artes Plásticas e os Museus de Artes. Havia no acesso à cultura e ao lazer uma disposição em reafirmar a distinção entre as classes sociais. Contudo, a televisão desenvolveu um apelo irresistível à população em geral, pois, se por um lado ela poderia ser entendida apenas

<sup>193</sup> As rádios possuíam auditórios, sendo que muitos programas eram abertos ao público interessado em ver de perto os artistas que ouviam em casa. Poderia estar com a entrada franqueada qualquer programa como os de calouros para cantores, as radionovelas, os radioteatros ou os infantis como o *Clube do Papai Noel*.

<sup>194</sup> **Rancho Alegre**: humorístico apresentado na rádio Tupi (1946-1950) dirigido por Cassiano Gabus Mendes com Mazzaropi (1912-1981), Geny Prado (1919-1998) e João Restiff (1925). Ficou na programação da TV Tupi até 1954.

<sup>195</sup> **Teatro de Walter Forster**: tratava-se de cenas românticas teatralizadas.

<sup>196</sup> **Repórter Esso** estreia em 1941 na rádio Nacional no Rio de Janeiro como parte do programa norte-americano de boa vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial. Em São Paulo é transmitido pela rádio Tupi, estreando na TV Tupi em 1952. Era patrocinado pela empresa norte-americana Standard Oil Company of Brazil.

como um mobiliário adaptado ao universo doméstico, por outro lado também possibilitava em princípio amplo acesso a situações e programas que, além de proporcionar divertimento, educava como pensavam muitos produtores culturais. O público não necessitava ir aos locais onde se desenrolavam as atividades artísticas e de lazer, pois, por meio de um suporte tecnológico, o paulistano poderia assistir, num domingo, a um jogo de futebol televisionado do Estádio do Pacaembu, na sequência, a um concerto da Orquestra da TV Tupi, encerrando com um teleteatro que poderia ser o *TV de Vanguarda* ou o *TV de Comédia*, sem ter deixado a sua residência ou gastado dinheiro com os ingressos ou com o transporte.

Por essa perspectiva, evidencia-se o porquê do entusiasmo pela participação na instalação ou na operacionalidade da TV brasileira ou mesmo na aquisição de um televisor. Por intermédio dele os indivíduos poderiam ter contato com atividades que comumente não teriam acesso por outro meio. A inovação tecnológica, associada ao lazer e aos bens de consumo como: a geladeira, o ferro elétrico e o automóvel, confirmava que o progresso era um catalisador da melhoria de vida. Nesse sentido, pode ser observado um aspecto do processo civilizador apregoado por Norbert Elias a adesão da população brasileira a um modo de vida modulado por valores ocidentais que enfatizavam a existência urbana com ênfase na utilização de produtos eletrônicos e consumo de bens culturais que, primeiramente, atingiram as camadas mais abastadas, mas que se universalizou aos outros estratos sociais.

Nesse período, a programação televisiva apresentava-se como uma revista de variedades, sem uma identidade definida, mas que se pretendia culta, visto que apresentava filmes legendados no *Cinema no Ar* – apesar de haver na população alto índice de analfabetos – e números de balé com a Primeira bailarina do *Scala* de Milão, que coexistiam com o *Ringue na TV*, o *Campeonato Paulista*, o *Mr. Broni e seus pequenos animais* (circo) e os palhaços *Fuzarca e Torresmo* (circo). Era uma programação apoiada em produtos oriundos do rádio, do circo e do cinema pelos filmes e documentários apresentados. A duração da programação da TV Tupi, no início, era de apenas três horas diárias. Conforme os programas foram fixando-se na grade da



programação, essa se tornou mais diversificada com diferentes programas, embora a duração permanecesse a mesma. Em 1950, o funcionamento iniciava-se às 20 horas e terminava às 23 horas, à exceção dos domingos, quando havia a transmissão de jogos de futebol do Estádio do Pacaembu.

Para melhor exemplificação de como era organizada a programação, são apresentados quatro quadros sobre a programação da TV Tupi em períodos diferentes. O primeiro quadro foi elaborado por J. Almeida Castro (2000, 94):

<b>QUARTA-FEIRA - OUTUBRO – 1950. TV TUPI – SÃO PAULO</b>
<b>Quatro I</b>
<p><b>20h00min</b> – Abertura<sup>197</sup></p> <p style="padding-left: 40px;"><b>Zingaresca</b> – Atração</p> <p style="padding-left: 40px;"><b>Internacional</b> – Orquestra cigana de Gabor Roches</p> <p style="padding-left: 40px;"><b>Rancho Alegre</b>– Comédia Mazzaropi, Geny Prado e João Restiff</p> <p style="padding-left: 40px;"><b>Teatro de Walter Forster</b> – Lia de Aguiar, Iara Lins e Vitoria de Almeida</p> <p style="padding-left: 40px;"><b>Folclore na TV</b> – Alceu Maynard Araújo e seus filmes</p> <p style="padding-left: 40px;"><b>Imagens do Dia</b> – Noticioso</p> <p><b>23h00min</b> – Acalento – Encerramento</p>

Pelo quadro I, observa-se que os programas apresentados na grade de programação da TV Tupi, após um mês de funcionamento, transmitiam diversos títulos vindos das rádios Tupi e Difusora como o *Teatro Walter Forster* e *Rancho Alegre*, além de programas de caráter popular como a *Orquestra Cigana* de Gabor Roches e o *Folclore na TV*. Foram muitas as atrações levadas para a TV como o programa radiofônico *Clube do Papai Noel*, dirigido por Homero Silva – direcionado ao público infanto-juvenil – reformatado como a *Gurilândia* e a *Caixa de Brinquedo* que contavam com o elenco do programa radiofônico acima citado. *O Sítio do Pica-pau Amarelo* que fora produzido anteriormente na rádio Cultura de São Paulo, em 1936, com o título de *O Sítio de Dona Benta no Espaço* pelo próprio Monteiro Lobato, foi para a televisão, em 1952, pelo empenho do casal Tatiana Belinky e Júlio

<sup>197</sup> **Abertura e Acalanto:** “na abertura era o chamado *tan-tan* indígena; no fim do dia, uma canção de ninar, composta por Dorival Caymmi. O pequeno curumim passou a ser a imagem no ar naqueles momentos e se transformou em grande força de marca.” (CASTRO: 2000, 67).

Gouveia, sendo que ele ficou responsável pela direção e ela pela adaptação do texto. Desde 1949, o casal Gouveia mantinha o Teatro Escola de São Paulo (TESP) com o objetivo educacional para crianças e adolescentes, segundo Tatiana Belinky em entrevista a David José Lessa Mattos em *A TV antes do VT: Teleteatro ao Vivo na TV Tupi de São Paulo, 1950-1960* (2010, 221):

Algum tempo depois que nos casamos, o Júlio começou a pensar em teatro para crianças, que ele via como uma atividade educativa, construtiva, formadora, capaz de desenvolver na criança e no adolescente certos conceitos, certas atitudes mentais e emocionais, base para a formação na idade adulta, de uma atitude ética diante da vida, de uma compreensão justa dos valores humanos.

Tatiana Belinky e Júlio Gouveia não eram contratados da TV Tupi, mas produziram para ela com os jovens do TESP vários teleteatros infantis, até 1964, como *Fábulas Animadas* (1952), e seriados infanto-juvenis de curta duração como *Pollyanna Moça* (1961 – 53 episódios), *Angélica* (1959 – 69 episódios).

<b>DOMINGO – OUTUBRO – 1950. TV TUPI SÃO PAULO</b>
<b>Quatro II</b>
<p><b>15h30min</b> – Campeonato Paulista de Futebol  Diretamente do Estádio do Pacaembu  Narração de Jorge Amaral (J. Altafelder Silva)  Comentários de Ari Silva</p> <p><b>18h00min</b> – PAUSA</p> <p><b>19h00</b> – Cinema no ar – Filme de longa metragem com legendas</p> <p><b>23h00min</b> – Acalento - Encerramento.</p>

No quadro II, também apresentado por Castro (2000, 98) de domingo de 1950, mostra a superação da precária infraestrutura existente, pois uma atividade já era realizada externamente aos estúdios da TV Tupi, a transmissão de jogos de futebol. Apesar da complicada estratégia organizacional para a transmissão dos jogos em outro bairro, o Pacaembu, pois todo o equipamento operacional precisava ser desmontado, transportado para o estádio, montado, desmontado, transportado novamente para o bairro do Sumaré – onde se

localizava a TV Tupi – e montado outra vez rapidamente porque depois haveria outro programa que iria se utilizar desses mesmos equipamentos.

<b>2 DE MAIO DE 1951. TV TUPI DE SÃO PAULO</b>
<b>Quadro III</b>
<b>17h30min às 18h30min</b> – programa dedicado às donas de casa e às crianças, com desenhos animados, documentários, etc.
<b>20h00min</b> – Paisagem com Flora Zambiano; Telefilme; Rancho Alegre; Desenho animado; Maracás e Bongôs com a rumbeira cubana Rayito del Sol; Telefilme; Teatro Walter Forster; Imagens do Dia, reportagem de Rui Rezende e Paulo Salomão.

No quadro III, apresentado por Porto e Silva (1981, 21) do dia 2 de maio de 1951, pode ser vista a diversificação da programação com a ampliação de sua carga horária.

<b>QUARTA-FEIRA. JUNHO DE 1959. TV TUPI DE SÃO PAULO</b>
<b>Quadro IV</b>
<b>17h45mim</b> – Sítio do Pica-pau Amarelo <b>18h30mim</b> – Aventuras do Capitão Estrela <b>19h00mim</b> – Bola do Dia <sup>198</sup> <b>19h05mim</b> – 20h30min – não relatada a programação <b>20h30min</b> – Um lugar ao Sol <b>21h10min</b> – O Príncipe e o Plebeu

No quadro IV, formatado com dados levantados por David Mattos (2011, 13), pode-se averiguar a programação da TV Tupi em meados de 1959, nota-se a predominância dos teleteatros, ou seja, de programas desenvolvidos pela própria emissora, dando maior homogeneidade à grade de programação e

---

<sup>198</sup> **Bola do Dia:** humorístico cômico de cinco de Walter Stuart (1922-1999), de família circense Walter Stuart começou na TV Tupi com esse esquete de muito sucesso em seguida trouxe a sua família para a emissora, produzindo o *Circo Bombril* (1951-1964).

à identidade da emissora que desenvolvia uma teledramaturgia própria baseada em outros textos literários e de adaptações de telenovelas latino-americanas. Ela investiu numa teledramaturgia com programas estruturados a partir da grande literatura mundial com adaptações de romances, peças teatrais e roteiros cinematográficos norte-americanos. Também procurou desenvolver outro viés com uma teledramaturgia voltada para aspectos da vida cotidiana brasileira.

Na primeira década da TV brasileira, houve a primazia da TV Tupi de São Paulo que impôs um *modus operandi* na produção dos produtos televisivos que, de certa forma, passaram a ser reproduzidos pelas outras emissoras. Por exemplo, a TV Paulista, nos dois primeiros anos de atuação, esteve cerceada em sua produção pelo pequeno apartamento no qual foi montada, na Rua da Consolação ao lado da Avenida Paulista, mesmo assim seus diretores José Catellar<sup>199</sup>, Álvaro Moya<sup>200</sup> e Walter Forster conseguiram desenvolver uma cenografia e uma movimentação de câmeras condizentes com espaços diminutos, permitindo a realização de teleteatros, de telenovelas, do jornalismo entre outras atrações. A mudança para instalações maiores, na Rua das Palmeiras, em Santa Cecília, melhorou a infraestrutura para a emissora com a adoção do modelo de programação estabelecido pela TV Tupi.

Segundo Amorim (2008), em *História da TV Brasileira*, a TV Paulista apresentava os teleteatros, *Teledrama 3 Leões*, *Teatro Nicete Bruno* e *Teatro de Alumínio*. Humorísticos como *A Praça é Nossa*, *PRK-30* – vindos da rádio Nacional – e os comediantes Ronald Golias, Consuelo Leandro e Zilda Cardoso. Programas de auditórios como *O Mundo é das Mulheres* apresentado por Hebe Camargo com produção e direção de Walter Forster, Silvio Santos com o *Vamos Brincar de Forca*, o *Hit Parade* com as músicas de sucesso da época, o *Circo do Arrelia* e o jornalismo.

Para Edgard Ribeiro do Amorim em *Televisão: A Fase Musical da TV Record* (2001), a TV Record, como as outras TVs da época, oferecia os mesmos tipos de programa, contudo a Record especializou-se na produção de musicais que foram grandes sucessos. O primeiro show de grande destaque foi

---

<sup>199</sup> José Castellar (1927) radialista, jornalista, diretor e escritor de novelas.

<sup>200</sup> Álvaro Moya (1930) professor, jornalista, desenhista, diretor de televisão.

*Grandes Espetáculos União* seguido por *O Samba é Nosso*, *Inezita Barroso*, *Ângela Maria e Você*, *Encontro com Maysa*, *Bossa Nova*, *O Fino da Bossa*; os principais produtores foram Eduardo Moreira, Hélio Moreira e Nilton Travesso. Também foram realizados os Festivais de Música Popular Brasileira e apresentações de cantores internacionais e nacionais como Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Sammy Davis Jr, Ray Charlie, Charles Aznavour, Silvio Caldas, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira.

A TV Excelsior, assim como a TV Paulista, foi inaugurada em um prédio na Rua da Consolação perto da Avenida Paulista por ser uma localidade alta na cidade de São Paulo para facilitar a transmissão dos programas. Em seguida, a emissora foi transferida para o teatro da Sociedade de Cultura Artística com melhores instalações. A Excelsior seguia o mesmo padrão de produção de atrações estabelecido pela Tupi. A grande contribuição foi a reformulação do estilo dos programas. Edgard Ribeiro do Amorim (1999), em *TV Excelsior: Pequeno Resgate Histórico*, afirma que o principal programa da TV Excelsior era o programa *Brasil 60* com entrevistas, musicais e variedades com a apresentação da atriz Bibi Ferreira. Esse programa tinha apoio de agências de propaganda que obtiveram o patrocínio de empresas como a Nestlé, que viabilizou a gravação em vídeo tape, possibilitando a venda dessa atração a outras praças inclusive das coirmãs. A publicidade tornou-se fundamental para a viabilidade econômica das emissoras de televisão, o anunciante era tão importante que várias atrações eram denominadas com a marca do patrocinador como o Teleteatro *Grande Teatro Tupi* que foi *Grande Teatro Monções*<sup>201</sup> e também *Grande Teatro 3 Leões*, assim um mesmo programa mudava de título conforme trocava de patrocinador.

No intercâmbio direto com o teatro, a TV Excelsior apresentou, no *Teatro 9*, montagens do Teatro Arena como *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Gente como a Gente*, de Roberto Freire, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho e *Fogo Frio*, de Benedito Rui Barbosa, conseguindo reunir dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Jorge

---

<sup>201</sup> Monções Construtora e Imobiliária S.A.

Andrade, diretores como Antunes Filho e Flávio Rangel para as suas produções.

Se por um lado, a TV Tupi organizou a transposição e a adaptação de programas radiofônicos para a TV, na década de 1950, na década seguinte a TV Excelsior instituiu a formatação dos programas como são até hoje apresentados. Foi ela que iniciou a produção da telenovela diária com longa duração, para tanto introduziu os grandes espaços com cenários em instalações permanentes durante a realização da telenovela. A primeira produção desse porte foi *2-5499 Ocupado*, do argentino Alberto Migré<sup>202</sup> com adaptação de Dulce Santucci<sup>203</sup>. Para essas realizações, a TV Excelsior utilizou-se dos estúdios da Vera Cruz e depois dos estúdios construídos na Vila Guilherme para a produção de suas novelas diárias, a telenovela popularizou-se com a gravação em vídeo tape e sua distribuição para muitas praças brasileiras. A TV Excelsior foi também a primeira a montar um acervo com roupas e figurinos da própria emissora. Anteriormente, os atores traziam suas próprias vestimentas para compor as das personagens. A TV Excelsior também promoveu propaganda sobre a emissora para traír audiência por meio de *outdoors* pela cidade. No jornalismo, inseriu mais de um apresentador na condução das notícias, que não eram mais lidas, mas se buscava dar um tom coloquial ao noticiário. Outra novidade foi a inclusão de especialistas para comentar os assuntos.

A esse estudo interessou os primeiros vinte anos da televisão brasileira na cidade de São Paulo, pois foi nesse período que o teleteatro diversificou-se, fortaleceu-se e perdeu espaço na grade de programação televisiva para a telenovela. Foi, também, na cidade de São Paulo que muitos programas no formato de teleteatros foram realizados, visto que, nos primeiros tempos da implantação da televisão, a produção era local, ao vivo e sem a possibilidade da reprodução imediata dos programas em outras localidades, isso só ocorreu a partir da utilização massiva do vídeo tape em 1963.

---

<sup>202</sup> **Alberto Migré** (1931-2006) radialista, autor de radionovelas e telenovelas.

<sup>203</sup> **Dulce Santucci** (1921-1995) autora de radionovelas e telenovelas.

### 3.5. TBC e o Teleteatro: relações híbridas

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) constituiu-se como uma atualização teatral no padrão empresarial e estético norte-americano e europeu, emplacando muitos sucessos de público e de crítica, os fracassos também estiveram presentes. Contudo, o TBC permaneceu durante dezesseis anos influenciando outras companhias teatrais e a própria televisão brasileira, fato que ocorreu de diversas maneiras como pela transmissão direta de peças da Rua Major Diogo, pelas montagens apresentadas em estúdio no *Grande Teatro Tupi*, pela contratação de atores e diretores tebecianos, como ainda pela montagem das mesmas peças levadas a cena pelo TBC e pelo *TV de Vanguarda* como *Arsênico e Alfazema*, de Joseph Kesselring, *Do Mundo Nada se Leva*, de George Kaufman e Moss Hart e *O Anjo de Pedra*, de Tennessee William entre outras. Para elencar as obras encenadas, foi utilizada a pesquisa de José Inácio de Melo Souza na catalogação dos teleteatros apresentados pela TV Tupi, o historiador realizou uma pesquisa minuciosa em *Relação de Teleteatros Apresentados na TV Tupi: 1950-1964* (2011) enumerando os teleteatros apresentados em quatorze anos de atividades.

Outra influência importante na TV Tupi foram as montagens teatrais de outras companhias. A primeira companhia teatral a se apresentar foi a Sociedade Paulista de Teatro da atriz e diretora Madalena Nicol – que também teve passagem pelo TBC – oferecendo encenações como *Antes do Café*, de Eugene O'Neill e *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, ambas levadas pela TBC em 1948 e 1949 respectivamente. Do mesmo modo, foram apresentadas montagens da Companhia Maria Della Costa em *Rebeca*, *A Mulher Inesquecível*, de Daphne Du Maurier cuja direção esteve a cargo de Bibi Ferreira e *Manequim*, de Henrique Pongetti sob a direção de Eugenio Kunest. Representaram-se, ainda, o grande sucesso da década de 1930 da Companhia de Procópio Ferreira *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo e *A Mulher sem Rosto*, de Maria Wanderly Menezes, direção de Ruggero Jacobbi. Igualmente, foram apresentadas encenações teatrais da Companhia Teatral Dulcina-Odilon como *Sinhá Moça Chorou*, de Ernani Fornani e *Uma Estranha Aventura* de

Genolino Amado. Nicete Bruno e o Teatro de Alumínio em *De Amor também se Morre*, de Margareth Kennedy sob a direção de Dulcina de Moraes.

A influência tebeciana também alcançou a TV Tupi do Rio de Janeiro tanto no aspecto do deslocamento de artistas como da importância da televisão para a difusão teatral. Segundo Brandão (2005), para Sérgio Britto, a encenação televisionada de uma peça teatral alcançaria um número formidável de espectadores, o que o teatro convencional jamais poderia pretender ter como audiência seja pelas dificuldades de locomoção, seja pelo preço dos ingressos, seja ainda pelo desinteresse ou pelo desconhecimento do mundo teatral. As peças apresentadas nos teleteatros faziam parte de um repertório canônico, sendo consideradas pela crítica especializada como de grande valor estilístico, com temática de profundo alcance humanístico, além de serem avaliadas como modernas. Até mesmo na realização dos teleteatros foi possível encontrar histórias de superação pessoal. Sérgio Britto descreveu em seu livro de memórias *Fábrica de Ilusão* como ele e seus companheiros<sup>204</sup> se desdobravam entre as atividades no Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo e as do Grande Teatro Tupi (1956-1965), no Rio de Janeiro, nos idos de 1957:

Passamos a viver uma maratona: das 13 às 19 h, ensaio no TBC; das 21 às 23h30, espetáculo; da meia noite às quatro da manhã, ensaios do Grande Teatro. No domingo, depois de dois espetáculos, tomávamos o corujão que transportava atores do Rio e São Paulo. A viagem começava na hora certa, uma da manhã, mas terminava sabe Deus quando. Na segunda-feira, íamos para a Tupi carioca, na Urca, ensaiávamos duas vezes, com as câmaras, o diretor de TV, contra-regra, toda equipe, e de noite fazíamos o programa ao vivo. Na terça-feira de manhã, tomávamos o avião para São Paulo, aonde chegávamos, almoçávamos e íamos recomeçar a mesma maratona (BRITTO: 1996, 79).

Anteriormente à realização dos grandes teleteatros, a TV Tupi levou ao ar várias produções como as de Madalena Nicol, como o *Teatro Walter Forster* que adveio do rádio, como ainda as primeiras realizações do grupo

---

<sup>204</sup> Os companheiros de Sérgio Britto eram Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Fernando Torres, Nathália Timberg entre outros.



formado por Cassiano Gabus Mendes, Dionísio Azevedo<sup>205</sup> e Walter George Durst.

Neste trabalho, a tipologia do teleteatro escolhida para ser estudada foi aquela transmitida pela TV Tupi da cidade de São Paulo, pois essa estação televisiva foi hegemônica nesse tipo de produção. Segundo o professor Jacob Guinsburg (2006), a TV Tupi apresentou três tipos de teleteatro significativos o *Grande Teleteatro* (1951-1965), que ia ao ar às segundas-feiras; o *Teatro de Vanguarda* (1952-1967), logo rebatizado de *TV de Vanguarda*, apresentado quinzenalmente em domingos alternados com a *TV Comédia* (1957-1967).

Desse modo, em 1951, na TV Tupi, deu-se início a produção dos teleteatros: primeiro ao *Grande Teatro Tupi*, depois ao *TV de Vanguarda* e por último ao *TV de Comédia*. No *Grande Teatro Tupi*, eram apresentadas em estúdio as peças teatrais produzidas por companhias teatrais. No que se refere ao formato, ele era constituído por montagens teatrais prontas que, geralmente, estavam em curso comercial e, portanto, somente tinham as segundas-feiras – dia de descanso da classe teatral – para as apresentações televisivas. Os preparativos cenográficos, de iluminação ou mesmo de marcações eram realizados à tarde, sendo a apresentação à noite por volta das 21 horas, portanto, com pouquíssimo tempo para os ensaios ou outras experimentações artísticas. Em 1961, o *Grande Teatro Tupi* passou a ser produzido pela própria emissora com direção de Wanda Kosmo<sup>206</sup>, não se afastando da produção de um texto importante internacional ou nacional.

O *TV de Vanguarda* era uma produção da TV Tupi que tinha 15 dias para adaptar um texto dramático para a linguagem televisiva, tempo destinado ao estudo dos melhores ângulos e tomadas, dos efeitos especiais, sendo um ambiente de experimentação e aprendizado para todos os envolvidos como os diretores, os escritores, os câmeras, os atores, os maquinistas, os cenógrafos e os sonoplastas. A principal figura da adaptação dramaturgica da *TV de Vanguarda* foi Walter George Durst<sup>207</sup> com importante contribuição de Dionísio Azevedo em adaptações como a de *Otelo* (1952), a de *Hamlet* (1953)

---

<sup>205</sup> **Dionísio Azevedo** (1922-1994) radialista, ator, roteirista, diretor e executivo de televisão.

<sup>206</sup> **Wanda Kosmo** (1930-2007) atriz, diretora e executiva de televisão.

<sup>207</sup> Em 1963 Benjamin Cattán (1925-1994) assumiu a direção do *TV de Vanguarda* com a saída de Walter George Durst da TV Tupi.

e a de *Macbeth* (1954). Cassiano Gabus Mendes também fez algumas adaptações e se destacou como diretor. Foi no *TV de Vanguarda* que houve grande experimentação de linguagem, foi nesse grupo de jovens que se descobriu como se utilizar de elementos do teatro, do cinema e do rádio para se construir uma codificação da linguagem para a televisão. O *TV de Vanguarda* tinha um caráter de produção cultural, pois condensava em uma quinzena uma nova produção, segundo Flávio Porto e Silva (1981):

Terminada a transmissão de um *TV de Vanguarda*, o produtor tinha três ou quatro dias para procurar um novo texto, com liberdade de escolher o que desejasse. O importante era que por volta de quinta-feira a adaptação estivesse pronta e entregue à mecanografia para o elenco e demais membros da equipe tanto técnica quanto artística, os ensaios iniciavam-se na segunda-feira seguinte, arrastando-se entre uma atividade e outra durante as duas semanas subseqüentes. Na sexta-feira da segunda semana, à noite, depois das 22 ou 23 horas, iniciava-se a montagem do cenário, o qual, nas grandes produções, chegava a ocupar três estúdios obrigando a interdição destes em detrimento, às vezes, do resto da programação. Os trabalhos de cenografia, em alguns casos, estendiam-se por todo o sábado e mesmo domingo, acontecendo muitas vezes de só estarem prontos quase no momento de a transmissão ser iniciada. Apenas no domingo à tarde é que os ensaios eram realizados no próprio cenário, com a presença dos câmeras e diretor de TV, freqüentemente em meio ao trabalho de carpintaria, pintura e retoques finais. (SILVA: 1981, 32).

O *TV de Vanguarda* teve como eixo de adaptação diversos tipos textuais como os textos teatrais, os romances e os roteiros cinematográficos, pois era espelhado no programa radiofônico *Cinema em Casa* – que tinha como alicerce os *scripts*, roteiros cinematográficos – assim o *TV de Vanguarda* utilizou-se de uma literatura mundial afastando-se na maior parte das produções do texto nacional. O desenvolvimento de uma dramaturgia adaptada de textos estrangeiros, no início do estabelecimento da televisão brasileira, mostrou-se adequado, principalmente para as primeiras décadas da televisão brasileira, entre os anos de 1950 e 1960, em sua feição pioneira, visto que possibilitou o treinamento e a formação de profissionais da televisão.

O *Grande Teatro Tupi* e o *TV de Vanguarda* se aproximavam quanto ao repertório, sempre de um texto consagrado, distinto do *TV de Comédia*, que se afastava de uma dramaturgia teatral, buscando desenvolver um texto

televisivo baseado no cotidiano. Geraldo Vietri<sup>208</sup> diretor, produtor e escritor do *TV de Comédia* descreve em *Geraldo Vietri: disciplina é liberdade* (LEDESMA: 2010, 47) como eram os textos produzidos para o programa “eram histórias alegres e positivas sobre as coisas brasileiras. Falava-se no Rio de Janeiro, em folclore e costumes”. Nos dois casos anteriores, ainda se procurava adaptar o texto teatral à linguagem televisiva, havia um denominador em comum, no segundo caso não, tratava-se de um texto feito para a TV. As peças levadas no *O Grande Teatro Tupi* eram encenações teatrais baseadas numa dramaturgia elaborada para o palco que, por um convite da produção do programa, eram transmitidas pela televisão. Já as peças do *TV de Vanguarda* eram especialmente escolhidas e adaptadas para a TV. Esses dois programas contavam com produtores, diretores, enfim toda a infraestrutura da TV Tupi. Era uma aprendizagem diária, como relata Gianfrancesco Guarnieri:

Trabalhávamos com três câmaras, quer dizer, quando as três funcionavam, não é? Porque não era sempre que isso ocorria. Elas eram colocadas em cima daqueles tripés. O cara trepava em cima da câmara e corria com ela. No dia da apresentação de *Ratos e Homens*, a primeira câmara pifou em cinco minutos de programa. Dois ou três minutinhos depois pifou a segunda. Ficou apenas uma câmara funcionando, e o programa sendo transmitido ao vivo. Acho que eram umas sete pessoas no estúdio e apenas uma câmara. O diretor de tevê tirou o fone do ouvido e gritou para o câmara: se vira, meu, porque não tem mais como interromper. O Neto, que era o cameraman, foi um herói: ele transmitiu a peça inteira sozinho. Ele produzia um efeito chamado chicote, para passar rapidamente de um estúdio para o outro, coisa que você vê hoje e ainda se espanta. Só que hoje é tudo é feito de propósito, com tecnologia: ele fez na marra. (ROVERI: 2004, 158-159).

Por sua vez, o *TV Comédia* não se apoiou numa dramaturgia teatral como ponto de partida, mas empregava uma dramaturgia de cunho memorial. Geraldo Vietri, como diretor e escritor, produziu um teleteatro baseado no cotidiano de bairros operários como o Brás e a Mooca, buscando o humor do imigrante, das pequenas coisas, do coloquial.

---

<sup>208</sup> **Geraldo Vietri** (1930-1996) roteirista, dramaturgo televisivo, diretor de televisão.

Assim como os teleteatros tinham como parâmetro os textos literários, as telenovelas possuíam a teledramaturgia latino-americana como exemplo, muitas novelas estrangeiras eram traduzidas e adaptadas do espanhol. Com o decorrer das produções, um modo brasileiro de fazer as novelas como os teleteatros começou a se firmar, o TV de Comédia foi a personificação da construção de um teleteatro calcado num discurso cotidiano brasileiro. As novelas também foram enquadradas em temáticas nacionais.

Em meados dos anos de 1960, o vídeo tape firmou-se como um instrumento de produção, difusão e barateamento das atrações televisivas começando a delinear a ideia das grandes redes nacionais de televisão que, na visão de Geraldo Vietri, trouxe um ônus grande para o multiculturalismo nacional, pois impunha a produção televisiva do eixo Rio-São Paulo:

Aqui termina a televisão brasileira. Em primeiro lugar, o ator não precisa mais ter talento para interpretar, pode ser fabricado... Porque errou, apagou voltou... E mais: aqui termina o mercado de trabalho da televisão brasileiro. O sul vai acabar, vai acabar o norte, vai acabar Belo Horizonte, ficarão apenas São Paulo e Rio de Janeiro (LEDESMA: 2010, 21).

Com o uso massivo do vídeo tape, a apresentação das telenovelas, que era em dias alternados, passou a ser diária, com a oferta de produções simultâneas com vistas a contemplar a grade de programação. As atrações previamente gravadas tornaram-se o novo padrão organizacional das emissoras de televisão, ao mesmo tempo em que a programação ao vivo perdeu espaço. O teleteatro foi representativo de um momento histórico-cultural nacional, foi a junção de dois aspectos da modernização cultural brasileira, o teatro moderno e a televisão. Tanto a modernização teatral como a instalação da primeira rede televisiva ocorreram de modo intencional por parte de uma burguesia intelectual e financeira que procurava alavancar o desenvolvimento nas artes e na cultura. Durante os anos quarenta, cinquenta e sessenta nomes como os de Franco Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand estiveram associados a ações pioneiras na prática de uma nova reorganização empresarial que visou não só à modernização das dinâmicas de produção como também à melhoria do produto artístico final. Foi no término dos anos de 1940

que essa empreitada intensificou-se com a criação de museus, de companhias teatrais e cinematográficas, com a expansão de estações radiofônicas e televisivas. Assim, a existência do teleteatro dependeu de um contexto complexo, no qual ele foi de certo modo, uma síntese artística e tecnológica, sendo a experimentação de um novo meio de comunicação, a televisão.

Segundo alguns estudiosos<sup>209</sup>, o teleteatro foi substituído em apenas duas décadas pela telenovela, pois esta possuía um formato mais acessível ao gosto do público, ou seja, procurava ser um produto de entretenimento, além de ter um custo de produção mais barato, permitindo retorno financeiro imediato. Como todos os programas eram ao vivo até a introdução do vídeo tape, os custos de produção dos teleteatros eram bastante altos para a emissora, havendo a necessidade de agradar o público para garantir o patrocínio e a sua manutenção. A realização de um teleteatro mobilizava todos os recursos disponíveis, tanto humanos como materiais da TV Tupi que, por exemplo, contava apenas com dois estúdios e três câmeras para a produção de toda a sua programação ao vivo. A organização da grade horária demandava estratégias de uso e de produção antecipada de pelo menos uma semana, tendo à disposição no momento da apresentação os estúdios e todas as câmeras.

Pontuar essa explicação para a decadência dos teleteatros e o avanço das telenovelas é parcial, pois apenas enfatiza o caráter financeiro, desprezando outros elementos como o cultural, o educativo e mesmo o entusiasmo gerado pela apresentação dos grandes textos dramáticos e literários. Embora o teleteatro tenha sido considerado uma atração de alto custo e de ter tido a pretensão de educar, ele aproximava dois universos distantes, o teatral e o televisivo, sendo ele um híbrido da experimentação proposta por artistas que almejavam difundir o teatro e a alta cultura através da TV. O contraponto a essa situação foi o barateamento do televisor, que se tornou um bem durável acessível, aumentando a audiência, atraindo o interesse de novos patrocinadores. O vídeo tape ampliou a oferta dos produtos televisivos nacionais e houve a compra de seriados norte-americanos que passaram a ser dublados, assim como os filmes. De certa forma, a televisão assumiu um

---

<sup>209</sup> Ver Renato Ortiz e Ismael Fernandez.

caráter mais comercial, profissional e de entretenimento. O caráter educativo foi posto de lado, sendo enfatizados os aspectos de lazer e de entretenimento.

## Capítulo 4

*Sim, e não se matam cavalos,  
Se fraturados, na corrida,  
E por que a deixam se arrastar  
Sangrando, na dança perdida?*  
Alberto da Cunha Melo

### 4.1. O Teleteatro: *Mas não se Matam Cavalos?*

Apesar de o *TV de Vanguarda* ter produzido mais de 400 teleteatros no período de 1952 a 1967, os *scripts* televisivo dessas apresentações foram perdidos seja pelos incêndios que ocorreram na TV Tupi, seja pelo desinteresse em se constituir um acervo sobre o assunto. Após pesquisa de documentos e escritos relativos ao teleteatro no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo<sup>210</sup>, da cidade de São Paulo, foi confirmada essa informação<sup>211</sup>, pois apenas cinco *scripts* de teleteatros foram encontrados intactos. Desses, quatro pertencentes ao *TV de Vanguarda* e um ao *Grande Teatro Tupi*, verificou-se ser um repertório diminuto, com apenas três *scripts* elaborados com base em textos literários por Durst<sup>212</sup>, Benjamin Cattán<sup>213</sup> e Wanda Kosmo<sup>214</sup>.

Para a análise, escolhi o *script* de teleteatro *Mas não se Matam Cavalos?*<sup>215</sup>, baseado na novela do norte-americano Horace McCoy<sup>216</sup>. A preferência pelo texto norte-americano sobreveio do meu interesse em estudar o trabalho desenvolvido por Durst, visto que dos três diretores de teleteatros, acima citados, julgo, pelo conjunto da obra, a contribuição de Walter Durst ser a mais incisiva no subsídio para o desenvolvimento da linguagem televisiva. Embora, reconhecendo as qualidades de Benjamin Cattán e de Wanda Kosmo como produtores e diretores de teleteatros, ele no *TV de Vanguarda* – após a

---

<sup>210</sup> O **Arquivo Multimeios** permite apenas a consulta dos documentos no local, não sendo autorizadas reproduções por parte dos pesquisadores.

<sup>211</sup> Embora, José Inácio de Melo Souza afirme a existência de outros *scripts* televisivos, esses não foram localizados.

<sup>212</sup> *Mas não se Matam Cavalos?* de Horace McCoy, *Totônico Pacheco*, de João Alphonsus e *O Duelo*, de Guimarães Rosa

<sup>213</sup> *Um Jogador*, de Dostoiévski

<sup>214</sup> *Mulheres do Crepúsculo*, de Sylvia Rayman.

<sup>215</sup> *Mas não se Matam Cavalos?* também foi adaptado para o cinema como *A Noite dos Desesperados* (1969), direção de Sydney Pollack com Jane Fonda, Michel Sarrazin, Susannah York. Oscar de melhor ator coadjuvante e Globo de Ouro para Gig Young.

<sup>216</sup> **Horace McCoy** (1897-1955) escritor e roteirista.

saída de Walter Durst da direção do programa – e ela no *Grande Teatro Tupi*; destaque, ainda, seus atributos interpretativos, os dois eram também atores.

Assim, a escolha por *Mas não se Matam Cavalos?* deu-se em dois sentidos: por ser o único *script* televisivo, baseado em texto estrangeiro, preservado de Walter Durst, sendo esse um fato relevante, visto que o *TV de Vanguarda* utilizou-se largamente da literatura mundial como um meio de alcançar um aprendizado na elaboração dos *scripts* como, por exemplo, aqueles produzidos a partir de *scripts* cinematográficos que, segundo Porto e Silva eram:

Apoiados em obras já filmadas, com o auxílio da lembrança ou do próprio *script* cinematográfico, a tarefa de narrar aquelas histórias através da televisão tornava-se muito mais fácil. (SILVA: 1981, 34).

De certa forma, a aprendizagem no *TV de Vanguarda* era um refazer de qualidade, baseado naquilo que já era conhecido, desenvolvendo-se uma nova dramaturgia, isto é, a teledramaturgia, reescrevendo-se, em formato de *scripts* televisivos, romances, teatro, poesia e cinema. Mesmo com esse artifício, as dificuldades eram grandes na construção de um campo estético de novas formatações para um meio de comunicação desconhecido como argumenta o próprio Walter George Durst:

Nós não tínhamos noção nenhuma de linguagem de TV, ficávamos livres e sem modelo. Prá nós foi um campo maravilhoso de experiências. E me lembro da frase de Orson Welles: mas para que serve a TV? Para Experiências. Então começamos a experimentar com que sentido e com que critérios? Tudo de cinema que tínhamos na cabeça. Eu era metido a fazer roteiro de cinema. Já tinha feito para a Vera Cruz e a Multifilmes. Então a gente acreditava na transposição de filmes para a TV ou de um romance como *Calunga*, por exemplo, de Jorge de Lima, seria possível. Às vezes, tinha uma hora e meia ou duas de duração, ao vivo, de 15 em 15 dias. Nós tivemos que movimentar as câmeras e de que forma essas câmeras iriam registrar isso e passar pro ar um filme que estávamos imaginando? Então descobrimos a beleza de uma câmera em movimento, e surgiu o primeiro esquema de colocar a câmera para não pular eixo, porque o pulo do eixo é fatal. Tínhamos de aprender tudo isso. Mas houve tempo. O *TV de Vanguarda* ficou 12 anos sob minha direção. Nos meus *scripts* eu fazia todas as indicações de direção. (LEBERT, 2009, 29).



A equipe, formada por Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst, Dionísio Azevedo e Lima Duarte, apenas para citar os mais atuantes, que viera das coirmãs, as Rádios Tupi e Difusora<sup>217</sup>, onde apresentava o programa radiofônico *Cinema em Casa*, os filmes em cartaz na cidade eram radiofonizados pela Rádio Difusora. As distribuidoras de filmes estrangeiros passavam os *scripts* para o diretor do grupo que, na época, era o cineasta Otávio Gabus Mendes. Com a passagem desse conjunto para a TV, levou-se para o espaço televisivo uma dramaturgia que já se iniciara no rádio. Como conta o professor Álvaro Moya da Universidade de São Paulo:

Convidei o Durst para dar uma aula para os meus alunos na USP, e em vez dele dar uma aula de televisão, deu uma aula de radiofonização maravilhosa, ensinando efeitos, criando ruídos um movimento inesquecível. Sua criatividade não tinha limite. (LEBERT, 2009, 132).

Quando Moya recebeu Walter Durst na USP, foi para que ele discorresse sobre a televisão, pois ele já tinha uma carreira consolidada de sucessos, contudo, Durst ministrou uma aula sobre radiofonização, pois essa foi a origem do seu trabalho. No programa *Cinema em Casa*, como diretor artístico e depois como diretor-geral ele deveria criar a realidade descrita no *script* cinematográfico a partir apenas de sons como lembra Lima Duarte:

Graças ao Durst, em 1946, me tornei sonoplasta do programa que ele criou na Rádio Tupi Difusora, o *Cinema em Casa*. Um belo dia, ele me pediu um ruído de maçãs maduras para radiofonar algum dos textos que ele escolhia para o programa. Aquilo não saiu mais da minha cabeça, e acho que ele perseguiu esse ruído ao longo de toda a sua vida. Nada o demovia do empenho feroz com que ele buscava a beleza. E, na televisão, nada o desviava da sua luta para transformar as palavras (que ele tanto amava) em imagens (...). Ele lutou fervorosamente na sua incansável busca pelo ruído das maçãs maduras. (LEBERT: 2009, 148).

Nas décadas de 1940 e 1950, escritores como Walter Durst, Walter Forster, Ivani Ribeiro, Cassiano Gabus Mendes, Dias Gomes e Janete Clair,

---

<sup>217</sup> Como as **Rádios Tupi e Difusora** pertenciam a Assis Chateaubriand, elas dividiam as mesmas instalações, a equipe técnica e a artística. Situação que se estendeu à TV Tupi após a sua inauguração.

envolvidos com o rádio e a televisão, desenvolveram novas habilidades na escrita de *scripts* de radioteatros, de radionovelas, de teleteatros e de telenovelas, a partir de adaptações de *scripts* cinematográficos e de radionovelas latino-americanas, criando-se uma nova geração de escritores habilitados para os novos meios de comunicação que se difundiam pelo mundo, inclusive no Brasil.

*Mas não se Matam Cavalos?*<sup>218</sup> é uma obra que demonstra o domínio de Durst na engenharia da roteirização, pois se trata de um texto do início da década de 1950, tendo uma organização textual bem constituída. Flávio Porto e Silva afirma que *Mas não se Matam Cavalos?* foi um marco de realização no *TV de Vanguarda*, apresentado na celebração do primeiro ano do programa:

Das montagens realizadas nessa fase, sem dúvida nenhuma a que merece destaque especial foi a versão da novela de Horace McCoy *Mas não se Matam Cavalos?* (*They Shoot Horses, Don't They?*) em 16 de agosto [de 1953], no primeiro aniversário do programa. Conforme foi dito páginas atrás, Walter George Durst encontrara por acaso uma edição da obra num sebo de rua e comprara-a. Após a leitura do livro, ficara fascinado pela possibilidade de encenar uma história desenrolada durante uma maratona de dança. (SILVA: 1981, 38).

A trama de *Mas não se Matam Cavalos?* transcorre durante a grande depressão norte-americana (1929-1939), época de extrema penúria com poucas oportunidades de trabalho, o que impelia pessoas comuns como Robert Syverten e Glória Beatty a tentar a sorte no cinema como artifício para escapar da miséria. No entanto, o cinema hollywoodiano prescindia deles, eles não interessavam ao sistema por serem comuns. Robert e Glória não conseguiam nem mesmo se inscrever como figurantes na Agência Central de Escalação – fato determinante para um desconhecido conseguir adentrar aos estúdios cinematográficos. Por isso, Robert utiliza-se de outro expediente para obter o desejado - empregar-se como assistente de direção de cineastas como Von Sternberg<sup>219</sup> ou Mamoulian<sup>220</sup> -, mas a sua aparência dificulta ainda mais a sua

---

<sup>218</sup> *Mas não se Matam Cavalos?* Adaptação e direção de Walter George Durst, com Wilma Bentivegna, Samuel dos Santos, Bárbara Fazio, Luiz Gustavo, Rui Luiz, Aída Mar, Zuleica Maria, Francisco Neto, Luiz Orioni, Márcia Leal. Em 16.08.1953.

<sup>219</sup> **Von Sternberg** (1894-1969) cineasta austro-americano. Dirigiu filmes como *Anjo Azul*, *Venus Loira*, *O Expresso de Xangai*.

precária situação. Depois de esperar uma manhã no portão da Paramount, ele consegue falar com um assistente de Von Sternberg e a conversa é decepcionante:

Cheguei perto dele e perguntei se tinha alguma chance de rolar alguma coisa.

– Nenhuma – ele disse, acrescentando que Von Sternberg era muito cuidadoso em relação às pessoas. Achei aquilo uma coisa horrível de se dizer, mas sabia no que ele estava pensando, que minhas roupas não eram grande coisa.

– É um filme de época? – perguntei.

– Todos os nossos figurantes vêm por meio da Central – ele disse, indo embora... (McCOY: 2007, 12).

Durante toda a narrativa da novela, Robert mantém a lucidez sobre a condição em que se encontra como também a de sua amiga Glória:

Eu sabia por que Glória não conseguia se registrar na Central. Era loira demais e pequena demais e parecia velha demais. Com roupas legais ela poderia ficar atraente, mas nem assim eu a acharia bonita. (McCOY: 2007, 14).

Quando a busca pelo estrelato em Hollywood mostra-se improdutiva eles partem para uma atividade paralela que garantisse ao menos comida “grátis” e por outro lado, pudesse exhibi-los aos diretores hollywoodianos que frequentam essas arenas, Glória esperava que a sorte lhe sorrisse como fica claro nesse diálogo com Robert:

– Uma amiga está tentando me convencer a entrar numa maratona de dança lá na praia – ela disse [Glória]. – Comida grátis, cama grátis enquanto a gente agüenta, e mil dólares se a gente ganhar.

– A parte da comida grátis parece boa – disse eu [Robert].

– Não é o mais legal – disse ela. – Vários produtores e diretores vão a essas maratonas de dança. Há sempre a chance de eles escolherem a gente e darem um papel num filme... (McCoy: 2007, 17-18).

As maratonas de dança tornam-se bastante comuns a partir dos anos de 1920, nos Estados Unidos, como forma de diversão ou de competição. Com a chegada da recessão econômica, as maratonas recebem novo ânimo, pois

---

<sup>220</sup> **Mamoulian** (1897-1987) cineasta armeno-americano. Dirigiu filmes como *Sangue e Areia*, *A Marca do Zorro*, *Rainha Cristina*.

muitos indivíduos viram nelas uma oportunidade de sobrevivência – muitas pessoas tomam parte no maior número possível de concursos, viajando de carona de cidade em cidade – os organizadores, cientes da necessidade financeira dos participantes, impõem regras e exercícios que beiram a humilhação coletiva. Em *Mas não se Matam Cavalos?* a regra básica é cada par dançar por uma hora e cinquenta minutos e descansar por dez minutos, quando os partícipes podem dormir, tomar banho, comer, entre outras necessidades básicas.

Segundo Martin (1994) em *Dance Marathons: performing american culture in the 1920s and 1930s*, em 1928 no Madison Square Garden de Nova York, o empresário Milton Crandell promove o *Dance Derby of the Century* marco no novo formato das maratonas de dança. Se antes desse evento os concursos de dança caracterizam-se por acontecimentos de lazer e de competição, depois dele transformam em uma atividade empresarial. O objetivo dos promotores das maratonas passa a ser a lucratividade baseada no entusiasmo do público pelo evento, assim é fundamental manter a plateia interessada nos concursos de dança, que se tornam espetáculos de entretenimento com outras atrações além de casais dançando durante dias ou meses. Crandell e outros promotores criam diversas estratégias para deixar os concursos mais atraentes como a introdução das “narrativas” sobre os casais de participantes:

O público passou a se interessar pela interação entre os participantes – a “narrativa” do evento – como eles obtinham os resultados das disputas. Consequentemente vários temas passaram a ser associados a maratonas de dança como: o desejo pelo poder, o fracasso, a comédia, o melodrama, os homens responsáveis pelo sofrimento das mulheres, a regeneração do cafajeste, o casamento entre os participantes. Esses temas e as personagens decorrentes eram familiares ao público. Eles vinham dos romances populares, do teatro e dos filmes. Os promotores e os participantes se conscientizaram sobre a dramatização nas maratonas de dança, desse modo, eles se tornaram mais habilidosos em dramatizar sobre os temas associados a eles. (MARTIN: 1994, 23-24)<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup> Spectators become as concerned with the ongoing interactions of the constants – the “narrative” of the event – as they were with the outcome of the contest. Consequently, several themes began to be associated with dance marathons: covert longings for power and revenge; the comedy and melodrama of ill-suited couples, male culprits responsible for the suffering of women; the reformation of the rake; even marriages between constants. These themes and the personalities that they evolved were largely familiar to the public. They were drawn from popular novels, live theatrical entertainment, and film. As promoters and constants alike become increasingly self-conscious about the

A novela de Horace McCoy é constituída por esses elementos organizados em muitas ocasiões de modo invertido: Robert e Glória ao invés de formarem um casal romântico, são amigos com posturas diferenciadas perante a vida. Ele tenta manter uma atitude positiva apesar da circunstância adversa; Glória, entretanto, é depressiva, invejosa, encrunqueira, infeliz e idealiza a morte como a única solução possível para a encruzilhada em que se encontra. A conjugação entre o ambiente e a personalidade de cada um dos protagonistas impulsiona o enredo a situações que revelam a angústia e a desumanização a qual todos estão submetidos, principalmente, com a introdução do dérbi – corrida realizada todas as noites entre os participantes, quando o último par classificado é eliminado. Não se trata mais de seres humanos, mas de elementos de um espetáculo cruel, no qual o humano é assemelhado a um animal, no caso ao cavalo<sup>222</sup>.

No dérbi, os participantes são obrigados a usar uniformes: tênis, shorts e camisetas brancas – ficando com seus corpos expostos – os rapazes também trazem um cinto grosso de couro com alças nas laterais, nos quais as moças podem segurar, quando se sentem fatigadas durante a corrida que dura cerca de quinze minutos. A prova se dá na pista de dança, onde fora pintado um círculo branco para orientar os corredores. O esforço extra leva os jovens ao colapso físico e mental, embora o público adore o dérbi e venha para assisti-lo:

Os dérbis estavam acabando com eles. Cinquenta pares foram eliminados em duas semanas. Glória e eu quase saímos umas duas vezes, mas conseguimos continuar por um triz. Não tivemos mais problemas depois que mudamos de técnica: desistimos de tentar ganhar, não nos importávamos com a classificação desde que não ficassemos em último lugar. (McCOY: 2007, 71).

---

dramatization of dance marathons, they became more skilled at theatricalizing the themes that were associated with them.

<sup>222</sup> **Cavalo** (CHEVALIER; GHEERBRANT: 1996, 202-203) uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador da morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante. A multiplicidade de suas acepções simbólicas decorre dessa significação complexa das grandes figuras lunares em que a imaginação associa, por analogia, a Terra, em seu papel de Mãe, a Lua, seu luminar, as águas e a sexualidade, o sonho e a divinação, o reino vegetal e sua renovação periódica. Por isso, os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não-humana.

Os dérbis são um divertimento em si mesmo, pois os participantes não ganham ou perdem pontos no conjunto da maratona de dança, porém são eliminatórios. Às vezes, há um prêmio em dinheiro doado por alguém da plateia. Glória e Robert ficam bastante desgastados com as danças durante o dia e os dérbis noturnos:

Glória e eu deixamos que os cavalos de corrida dessem o ritmo. Não fizemos nenhum esforço para ficar na frente. Nosso esquema era chegar a um ritmo estável e mantê-lo. (McCOY: 2007, 86).

A simbologia do cavalo é complexa, pois remete ao poder, à força, à beleza e à liberdade, mas ao mesmo tempo, o animal é passível de domesticação, sendo subjugado pelo domador para servir de besta de carga ou levado às arenas para espetáculos e, ao final, ainda pode ser sacrificado quando não for mais útil ao interesse humano.

McCoy incorpora às características pessoais dos protagonistas qualidades atribuídas ao animal arquetípico que nomeia a novela. Em Glória estariam acentuados os elementos viscerais, os aspectos emotivos que eram constantemente um transtorno em seu cotidiano, pois ela não os controlava. Robert representaria o animal domesticado que segue as normas e procura descobrir o seu lugar no contexto em que se encontra. Nesse sentido, pode-se ponderar que os dois protagonistas estão em uma relação complementar, na qual comporiam uma única personalidade, visto que representariam as facetas de uma personagem em conflito apresentada pela ideia do cavalo que, mesmo domesticado, contém em si a fúria das forças primitivas. Os humores de Glória manifestavam-se sempre de forma intensa, Robert agia continuamente a fim de apaziguar os sentimentos da amiga. Logo no início da competição, Glória implica com um casal que se mostrou simpático a eles, James e Ruby Bates – casados e ela grávida de cinco meses – Glória não se conforma com o fato de Ruby não interromper a gravidez, o que irrita James:

– Qual o problema com Glória? James me perguntou certo dia, quando voltávamos à pista, depois de dormir.  
– Nada por quê? – perguntei. Mas eu sabia o que ele queria dizer. Glória estava de baixo-astral de novo.

- Ela fica dizendo a Ruby que é uma cretina, se ela tiver o bebê – ele disse. – Glória quer que ela faça um aborto.
- Não entendo por que Glória fala essas coisas – eu disse, tentando acalmá-lo.
- Diga a ela para dar um tempo – ele disse. (McCOY: 2007, 22).

Mas Glória continua influenciando Ruby, por isso, James a agride durante uma dança, Robert revida defendendo a parceira, gerando uma briga:

Ele deu um tapa no rosto dela, atirando a cabeça dela contra o meu ombro. Foi uma bofetada. Eu não podia tolerar isso. Estendi o braço e dei-lhe um soco na boca. Ele atingiu meu queixo com a esquerda, atirando-me em cima de uns dançarinos. Isso impediu que eu caísse no chão. Ele correu em minha direção e eu o peguei, lutamos e eu tentei colocar o joelho entre as pernas dele, num golpe sujo. Era a única chance que eu tinha.  
Um apito soou no meu ouvido e uma pessoa nos agarrou. Era Rollo Peters. Ele nos separou. (McCOY: 2007, 31).

Outra situação na qual Glória se descontrola, é durante a visita das militantes da *Liga das Mães em prol da Moralidade*. Ocasão em que a moça confronta as participantes, pois compreende que elas são hipócritas. As senhoras Higby e Witcher, respectivamente, a presidente e a vice-presidente, da associação, entendem que a maratona de dança era *vulgar, degradante e pernicioso para a comunidade* e almejam o fechamento imediato do evento, por isso foram até o local da maratona de dança tentar o seu encerramento, mas não conseguem. Então, elas exigem da Assembleia Municipal o término do concurso, mas também não obtêm êxito porque não há legislação sobre o assunto e a princípio não existe nada de ilegal na condução da maratona. A discussão entre Glória e as senhoras Higby e Witcher expõe a existência melancólica da protagonista:

- As senhoras têm filhos? – Glória perguntou, quando a porta se fechou.
- Nós duas temos filhas adultas – disse a sra. Highy.
- Sabem onde elas estão hoje à noite e o que estão fazendo?  
Nenhuma das duas mulheres disse nada.
- Talvez eu possa lhes dar uma ideia – Glória disse. – Enquanto as senhoras, duas nobres personalidades, estão aqui cumprindo seu dever com pessoas que nem conhecem suas filhas provavelmente estão sem roupas no apartamento de algum sujeito enchendo a cara.  
A sra. Higby e a sra. Witcher prenderam a respiração ao mesmo tempo.

(...)

– Vocês são daquele tipo de vaca que se enfia no banheiro para ler livros de sacanagem e contar histórias sujas e depois anda por aí tentando estragar a festa dos outros.

(...)

– Mocinha – disse a sra. Higby para Glória –, você deveria estar num reformatório.

– Já estive num – disse Glória. – Tinha uma velha como a senhora tomando conta. Ela era lésbica...

(...)

[Glória] cobriu o rosto com as mãos e tentou conter o choro, mas não conseguiu. Aos poucos inclinou o corpo para frente, ficando dobrada, tremendo e sacudindo pela emoção, como se tivesse perdido o controle da parte superior de seu corpo. (McCOY: 2007, 94- 95-96).

Em seu desgoverno psicofísico, Glória acaba por revelar que fora molestada no reformatório pela dirigente da instituição, mas essa não era primeira vez que esse fato ocorria. Órfã, fora morar com os tios, o marido da tia abusava dela e a tia brigava com ela. Glória foge de casa, todavia, sem saber como sobreviver sozinha, tenta ser presa para viver na prisão, mas os policiais se compadecem dela e a soltam, então ela vá morar com um sírio que tem uma lanchonete, mas a relação entre eles era apenas sexual. Sem perspectivas na vida, Glória toma veneno, hospitalizada sobrevive à tentativa de suicídio, em seguida, resolve tentar a sorte em Hollywood, onde a sucessão de fracassos se completa.

Deprimida, Glória maldiz a si e aos outros, criando em sua volta um ambiente desagradável. A parceria com Robert durante a maratona de dança intensifica sua irritação, pois ele age com otimismo diante dos problemas, deixando Glória mais zangada, pois ela busca sempre a confrontação. Se no início Glória vê no concurso a possibilidade de mudança de vida, o desenrolar dos fatos não confirma essa expectativa. A maratona de dança acaba sem um casal vitorioso visto que um incidente precipita o seu término. Há uma briga com duas mortes no bar anexo ao salão de baile. Diante dos fatos, o desejo de Glória de por fim a sua existência aumenta, entretanto, ela não tem coragem de tentar novamente. Recorre a seu único amigo, pede a Robert que a mate:

Já tentei me matar uma vez, mas não consegui e nunca mais tive coragem para tentar de novo...

(...)

– Atire em mim. É o único jeito de me salvar deste sofrimento.



*“Ela está certa”, disse comigo “É o único jeito de salvá-la desse sofrimento”. (McCOY: 2007, 128-129).*

Novamente a imagem do cavalo é utilizada para justificar a ação de uma personagem. Robert lembra-se da época em que viveu com seus avôs e quando a égua da família teve de ser sacrificada, pois se machucara, estando em sofrimento. Apesar de odiar o avô pela morte do animal, Robert depois entende que foi a melhor escolha para a égua:

*Eu amava aquela égua. Eu odiei meu avô. Me levantei e fui até ele, bati nas pernas dele com meus punhos... Mais tarde, naquele dia, ele me explicou que também amava Nellie, mas que teve de atirar nela. “Era a coisa mais bondosa a fazer”, ele disse. “Ela não ia ficar boa. Era o único jeito de ajudá-la do sofrimento...” (McCOY: 2007, 129).*

Desse modo, Robert Syverten justifica o assassinato de Glória Beatty, quando inquirido pelos policiais que o prendem:

- Por que você a matou? – perguntou o policial no banco de trás.
- Ela me pediu – eu disse.
- Escutou isso, Ben?
- Que filho-da-puta mais prestativo! – disse Ben, por cima do ombro.
- É seu único motivo? – perguntou o policial do banco de trás.
- Mas não se matam cavalos? – eu disse.

*Mas não se Matam Cavalos?* é narrada em primeira pessoa, é o ponto de vista de Robert que prevalece, ele é o narrador protagonista. No início da novela de Horace McCoy, é proferida a sentença judicial atribuída a Robert. Para ele está evidente que será condenado, pois ninguém compreende seus atos para com Glória. Ele fez um favor a ela e agora será punido por isso. De certa forma, a narrativa a seguir é semelhante a uma defesa do acusado. Toda a novela é uma justificativa de sua amizade por Glória, aliás, ele era seu único amigo, sendo o assassinato dela um ato de piedade.

Na organização narrativa da novela, podem ser observados ao menos três tempos simultâneos: o presente – (i) o tempo do julgamento de Robert, no momento em que lhe é lida a sentença –; (ii) o tempo passado relacionado a sua amizade por Glória que se desdobra num período anterior ao concurso de dança e, num segundo momento, a própria maratona; e (iii) as memórias do narrador

protagonista, quando ele associa os acontecimentos de sua vida adulta com os da sua infância e adolescência, numa tentativa de dar significação aos fatos que lhe ocorrem. Os tempos passados são introduzidos em formato de *flashback*, na narrativa do tempo presente. A novela de Horace McCoy é um texto breve, econômico, ágil pela intercalação que faz dos tempos pelos quais o protagonista circula. Apesar de Robert ser o narrador protagonista, seu discurso é tecido em torno da figura de Glória de sua existência infeliz, de sua falta de sorte, da depressão que a oprime, da idealização do suicídio como solução para de sua insatisfação e da falta de expectativas na vida.

Robert surge como um bom amigo que, no processo de desumanização em que ambos estão submetidos, acaba convencido pelo discurso e pela convivência com Glória de que o único recurso é a morte. Glória morre com um tiro de Robert no píer de frente para o Oceano Pacífico, numa madrugada suave. Ele fez um favor, uma gentileza a sua amiga, ele ficou ao seu lado. Robert também está destinado ao sacrifício, pois além do seu microcosmo, o discurso de Glória não se sustenta, um pedido de ajuda para o suicídio é assassinato. Por mais que se sinta injustiçado, está tranquilo consigo por ter agido corretamente com sua amiga. A sentença que o condena à morte perpassa o início de cada um dos treze capítulos da novela, não permitindo que Robert esqueça-se da realidade.

Levante-se o réu. Existe algum motivo legal que impeça a sentença de ser pronunciada? Não havendo nenhum motivo legal que impeça a sentença de ser pronunciada agora... o julgamento e a sentença deste tribunal é que... devido ao crime de homicídio em primeiro grau... pelo qual foi condenado pelo veredicto do júri... incorrendo na pena máxima da lei... o Sr. Robert Syverten seja entregue... pelo xerife do condado de Los Angeles ao diretor da prisão estadual... para ser, pelo referido diretor... punido com a pena de morte e executado... no dia 19 do mês de setembro, no Ano da Graça de Nosso Senhor de 1935... como estabelecido pelas leis do Estado da Califórnia...

Segundo Flávio Porto e Silva, Walter George Durst ficou impressionado quando leu *Mas não se Matam Cavalos?* Ficou interessado em adaptar a novela para o formato de *script* televisivo, seria um desafio, em termos de encenação, organizar uma ambientação num concurso de dança, no qual todos os intérpretes deveriam estar dançando o tempo todo. Porto e Silva

descreve o empenho e precisão a que a equipe do *TV de Vanguarda* dispensou a essa produção:

Adaptando a seu modo, Durst realizou com *Mas não se Mata Cavalo?* um dos mais expressivos trabalhos que até então apresentara no vídeo. Encenar uma história cuja maior parte da ação transcorre durante a realização de um concurso de dança, onde cada um dos concorrentes vive um drama particular, e mostrar ao telespectador todo esse universo em constante movimento, os pares e seus dramas sucedendo-se ininterruptamente no vídeo, ao som da música, foi um trabalho de coragem e acima de tudo consciência e profissionalismo de toda a equipe, onde o erro de um poderia pôr tudo a perder. A leitura do *script* revela este suceder de personagens que entram e saíam no vídeo para dar, sem que o espectador percebesse, lugar aos outros personagens, com tomadas de câmara e cortes de grande precisão, pois havia um ritmo que teria de ser sustentado até o final para que o espetáculo não perdesse a dinâmica. Assim, de todas as obras até então encenadas, esta, sem dúvida, foi das que mais exigiu de toda a equipe tanto artística quanto técnica, pois nunca haviam estado todos na dependência um do outro. (SILVA: 1981, 38).

Como o *TV de Vanguarda* era transmitido ao vivo, não há registro de como foi a apresentação dessa produção, restando apenas o *script*, que foi elaborado por Walter George Durst a partir da novela de Horace McCoy concentrando-se nas relações interpessoais durante a maratona de dança, dando maior destaque aos casais participantes do concurso e não somente aos protagonistas da novela. Segundo Anna Maria Balogh (2004) em *Conjunções, Disjunções, Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV* a televisão tem a serialidade como característica fundamental originada de seu tempo contínuo de transmissões de programas que precisam ser interrompidas para a inserção de intervalos comerciais ou para o cumprimento da grade de programação ou ainda para as chamadas para as outras atrações. Essa dinâmica ocasiona fragmentação nas atrações apresentadas, que devem ser estruturadas de modo a manter a coerência interna e o interesse do telespectador apesar da interrupção. Para Balogh, os aspectos de descontinuidade e de longa duração dos produtos televisivos principalmente das produções ficcionais geram a necessidade do aprofundamento da coesão interna da obra televisiva com a expansão narrativa e discursiva, como foi realizado por Walter George Durst no *script* de *Mas não se Matam Cavalos?*

Embora, a análise de Anna Maria Balogh seja sobre a produção televisiva posterior à época estudada, observa-se a validade de suas assertivas para o período de afirmação do teleteatro, visto que, nas duas primeiras décadas de implantação da televisão brasileira, a grade de programação se especializou com produções que se fixaram em horários predeterminados – permitindo o desenvolvimento do hábito de se assistir à TV sempre no mesmo horário e com a mesma atração –, os programas ficcionais se tornaram majoritários como foi demonstrado nos quadros I, II, III, IV. Renata Pallottini (1997) em *Dramaturgia de Televisão* explica a diferença entre o unitário e o seriado, o primeiro seria um programa completo (com começo, meio e fim) no momento de sua transmissão, o seriado, por sua vez, seria o programa que é interrompido, tendo a sua continuidade em outra ocasião. No início da TV, os produtos unitários ficcionais ou não tinham maior espaço na grade de programação, o que se inverteu, ao final das duas primeiras décadas, os programas seriados tornaram-se predominantes.

A produção ficcional televisiva impulsionou a elaboração de *scripts* televisivos para os programas unitários e para os seriados, pois houve a necessidade do domínio de técnicas de roteirização complexas, sendo o seu emprego fundamental pela importância que as obras ficcionais passaram a ter na programação televisiva brasileira.

#### **4.2. O script televisivo de *Mas não se Matam Cavalos*?**

Anna Maria Balogh afirma que a linguagem televisiva é um combinado de outros suportes ou linguagens como o cinema, o rádio, a literatura entre outros:

O que se denomina de modo impreciso de “linguagem televisual”, nada mais é do que um vasto amálgama das linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos, ou daquelas que foram surgindo paralelamente à TV ou junto com a TV, como a do vídeo-clip, e da computação gráfica, entre outras. Todas foram incorporadas ao cotidiano da TV em sua insaciável voracidade. Muitas das diferenciações entre os meios próximos como o cinema e a TV, se dão no viés da realização, da produção e da veiculação. (BALOGH: 2004, 141).

A capacidade de a televisão em se apropriar de outras linguagens permitiu que ela resolvesse o problema de ocupação dos horários na grade de programação com produtos, por exemplo, advindos do rádio como: os musicais, os programas de auditórios, os de jornalismo e os humorísticos. O movimento televisivo de mimetizar os produtos artísticos realizados por outros suportes tecnológicos lhe deu uma feição ao mesmo familiar e conservadora de fácil assimilação pelo telespectador que já tivera experiência anterior com o cinema, com o rádio, com o teatro ou com o circo, pois todos esses foram absorvidos de alguma maneira pela TV.

A proximidade com o teatro se deu, por exemplo, pelas apresentações teatrais no *Grande Teatro Tupi*, e pelas peças levadas ao palco pelo TBC, e que posteriormente foram reproduzidas pelo *TV de Vanguarda*, mas, sobretudo pela apropriação do ideal de se fazer produções televisivas de qualidade para o grande público. Assim, observa-se o bom acabamento do *script* de *Mas não se Matam Cavalos?* como era preconizado pela renovação teatral, com uma dramaturgia quase sempre espelhada em autores estrangeiros dos quais foram apresentadas muitas peças.

O caráter aglutinador a televisão é visível na adaptação da novela de Horace McCoy por Walter George Durst. Houve a assimilação de um texto literário, reescrito num formato que muito se aproxima do texto teatral pelo emprego do diálogo, das didascálias<sup>223</sup>, da apresentação ao vivo e por ser um produto televisivo unitário. Houve a reorganização das estruturas que estavam em prosa para o *script* televisivo por meio das didascálias, dos diálogos e da descrição da ação das personagens que foram reorganizados, transmutados da linguagem verbal – prosa – para outra verbal – o *script*, sendo vertido para uma última versão áudio-visual, - a transmissão pela TV – quando houve uma construção física e sensorial construída pela presença dos atores, num espaço anteriormente determinado com duração estipulada, nos estúdios da TV Tupi de São Paulo, num domingo. Como as transmissões dos teleteatros se davam ao vivo, não houve a oportunidade de preservação dos documentos dessas apresentações, não foi possível um estudo sobre esse aspecto.

---

<sup>223</sup> **Didascálias:** indicações do dramaturgo sobre o ambiente, as reações das personagens.

Numa perspectiva linguística, houve a criação de uma segunda obra a partir do texto literário de Horace McCoy, o *script* televisivo de Walter George Durst e de uma terceira obra efêmera que não se aguardou registro – a transmissão que se perdeu. Haroldo de Campos em *Metalinguagem: Ensaios de Teoria e Crítica Literária* elucida as dificuldades da tradução de obras poéticas. Ele apresenta a teorização do filósofo Max Bense<sup>224</sup> sobre uma nova estética de base semiótica e teórico-informativa, estabelecendo distinções entre três tipos de enunciados a partir da categoria *informação*, que seria todo processo de signos que exhibe um grau de ordem. São elas: (a) *informação documentária*, que reproduz algo observável, sendo uma sentença empírica, uma sentença-registro; (b) *informação semântica*, que transcende ao observável, trabalhando ao nível conceitual, e por fim (c) *informação estética*, que se encontra na esfera da imprevisibilidade e da improbabilidade da ordenação de signos.

A taxionomia sugerida por Max Bense, segundo Campos, conduz a uma elaboração do conceito de *fragilidade* da informação estética nos processos de tradução, ao contrário das informações documentárias e semânticas que admitem várias formas de codificação sem a perda de suas integridades, a estética não pode ser codificada sob o risco de se desfigurar. A fragilidade da informação estética está intimamente ligada a sua concepção, tornando impossível a sua tradução de modo inteligível.

Para Haroldo de Campos, a admissão *a priori* da impossibilidade da tradução de textos criativos estimula também *a priori* a recriação desses textos, nesse contexto a tradução de textos poéticos implicaria a recriação ou criação paralela. São processos, nos quais o significado e o signo são reinventados por meio de uma nova fisicalidade, trata-se de um procedimento que evoca ao tradutor a postura de poeta, pois somente o artista se permite a criação intencional. A tradução é vista como uma atividade de criação, em que o poeta tem a liberdade de apropriar da obra. Desse modo, a partir das informações estéticas contidas na novela de Horace McCoy, houve a elaboração de duas

---

<sup>224</sup> **Max Bense** (1910-1990) foi um filósofo alemão que desenvolveu estudos em estética, lógica, semiótica e filosofia da ciência.

outras obras, um *script* televisivo e a sua produção e transmissão ao vivo, que podem ser entendidas como traduções intersemióticas ou transmutações, nas quais a novela foi vertida para a linguagem verbal e áudio-visual.

Anna Maria Balogh apresenta *as estruturas elementares da narrativa* que, em dada cultura, independentemente do tipo de suporte que as apresenta podem ser compreendidas pelos membros da coletividade:

São estruturas elementares da narrativa: a sintagmaticidade finita entre duas pausas de enunciação; a configuração; a configuração de um efeito único de sentido (isotopia) entre essas pausas, um esquema atuacional mínimo manifesto ao menos por dois atores (personagens), sendo estes dotados de uma qualificação: uma ação que defina a relação entre esses personagens; e, finalmente, uma temporalidade em que se opõe um “antes” e um “depois”, que pressupõe uma transformação dos conteúdos da narrativa do começo (antes) para o fim (depois). (BALOGH: 2004, 56).

Assim, na adaptação da novela para a produção concluída, tenta-se apreender um conjunto de ideias que podem manter vivo o original, mas que permitem também que a informação estética seja veiculada, mesmo que com outros códigos, num processo de transcrição, numa nova fisicalização. Na passagem de *Mas não se Matam Cavalos?* a novela para seu homônimo televisivo, pode-se pensar que houve um tipo de transcrição em que os elementos constituintes do gênero dramático foram utilizados pela livre escolha do dramaturgo, na mesma medida em que os elementos da prosa foram abandonados, permitindo a construção de um *corpus* dramático que, ao mesmo tempo em que se aproximava do original, se distancia dele por ser outro texto. No *script* televisivo de *Mas não se Matam Cavalos?* observa-se a preocupação em se manter elementos do original que permitissem o reconhecimento da novela. Pela leitura do *script*, parece-se que Walter Durst escolheu como eixos de isotopia, isto é, de sentido, em sua adaptação da obra de Horace McCoy (i) a relação entre Joe-Robert e Glória que conduz ao homicídio; (ii) e a existência patética dos competidores.

A primeira opção aproximou as duas obras – a novela e o *script* –, a segunda se adequou às necessidades de organização operacional da televisão pelas interrupções que fragilizam a narrativa do *script* televisivo. A solução

encontrada por Durst foi o prolongamento das inserções das personagens secundárias para a criação de *ganchos* que permitissem a criação de suspense e expectativas entre os atos.

O *script* televisivo de *Mas não se Matam Cavalos?* foi composto em três atos, na estrutura clássica de três segmentos com a apresentação, o desenvolvimento e o desenlace. Organização preconizada por Aristóteles na *Poética* sobre o texto dramático, que deveria ser *duma só ação inteira e completa, com início, meio e fim, para que, como um vivente uno e inteiro, produza o prazer peculiar seu.* (ARISTÓTELES: 1990, 45). Se por um lado, pode-se afirmar que Durst adotou a diretriz aristotélica para a divisão em três atos na construção do *script*, obedecendo à idéia de início, meio e fim, por outro lado, ele abraçou a roteirização moderna seguindo os roteiristas de sucesso de Hollywood. Segundo Flávio Porto e Silva, Walter Durst espelhava-se em roteiristas como Ben Hecht<sup>225</sup> para a sua escrita. De tal modo, que seus *scripts* se tornaram muito eficientes, sendo de grande aceitação pelo público e pela crítica especializada. Evidentemente, que os elementos aristotélicos foram reorganizados de maneira a atender as demandas das produções artísticas desse período.

Gustav Freytag preconizava que os estados de espírito do protagonista – em um movimento dual que se aproxima do vai-e-vem uma onda – deveriam conduzir o desenvolvimento do enredo. Contudo, Freytag também descreve uma organização dramaturgica interna que perpassa pela cena, pelos atos e por fim pela peça. Ele dispõe de estrutura conhecidas – como o suspense, o nó cênico, o golpe de teatro, o ritmo na distribuição dos fatos do enredo e as reviravoltas na trama – em momentos fundamentais para o bom funcionamento da “peça bem feita”. Nos roteiros hollywoodianos, podem ser vistos os mesmo elementos organizados num filme, porém situados num universo de maior complexidade do século XX.

Desse modo, observa-se na elaboração de *scripts* televisivos e cinematográficos a utilização de princípios apresentados na *Poética* pela

---

<sup>225</sup> **Ben Hecht** (1894-1964) escritor, roteirista, produtor. Roteirizou vários filmes entre eles: *Scarface*, *Viva Villa!*, *Gunga Din*.



possibilidade da construção de narrativas lineares calcadas na mimese. No século XX, as artes indústrias se principiaram como atividades pioneiras até se firmarem como processos industrializados muito lucrativos. Inclusive, o artista inserido no contexto da indústria cultural<sup>226</sup> torna-se um produto a ser negociado como mercadoria – a reificação ou coisificação do indivíduo –, configurada por meio de narrativas mistificadoras sobre os astros e as estrelas cinematográficos ou televisivos, para melhor promover a venda de suas imagens.

Assim, as artes apoiadas em suportes tecnológicos como o cinema, o rádio e mais tardiamente a televisão optam por narrativas lineares em suas obras para conquistar o público com maiores probabilidades de lucros. A cultura de massas<sup>227</sup>, também é conhecida pelo uso massivo de equipamentos eletrônicos nos processos de comunicação, pela capacidade de penetração de seus artefatos artísticos em praticamente toda a sociedade, pelo emprego de narrativas lineares e simplificadas, objetivando alcançar grande quantidade de pessoas. Ajustando, assim, ao fenômeno moderno da sociedade de massas<sup>228</sup> que se manifesta pela a incorporação de vários segmentos sociais à vida urbana, da inclusão de aparelhamento sofisticado à vida cotidiana para facilitar a realização de tarefas rotineiras, da liberação das camadas braçais e operárias de serviços extenuantes, permitindo o acesso delas a um tipo de arte e cultura que não exige uma educação estética como anteriormente.

Diversamente, das vanguardas artísticas que desde meados do século XIX, almejavam e provocaram novas disposições nas obras de arte, rompendo com a ideia de mimese ou verossimilhança, exigindo do público uma relação mais ativa para o entendimento da nova produção artística. Segundo Hannah Arendt (2000) em *A Crise da Cultura* a arte moderna foi produzida pelo antagonismo existente entre o artista e a sociedade que o engendrou. A indústria cultural, por sua vez, agrega pacificamente a obra de arte, o artista, a

---

<sup>226</sup> A **Indústria Cultural** permanece a indústria de diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão (...). A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para ter novamente condições de enfrentá-lo. (ADORNO, HORKHEIMER: 1986, 128)

<sup>227</sup> **Cultura de massas** é a cultura de uma sociedade de massas. (ARENDR: 2000, 248).

<sup>228</sup> A **Sociedade de Massas** instaurou o predomínio das relações impessoais e simbólicas e pôs em foco, por isso mesmo, os chamados interesses difusos, isto é, não encarnados especificamente num grupo social. (COMPARATO: 1993).

comunidade e o lucro. Adorno e Horkheimer (1986) em *Indústria Cultural* afirmam que os produtos implementados pela indústria de divertimentos são, a tal ponto, padronizados que se tornam estereotipados, uma repetição de si mesmos com ênfase no emprego de técnicas e efeitos elaborados. Sendo um segmento específico da industrialização capitalista.

No caso da implantação da televisão brasileira entre os anos de 1950 e 1960, houve a preocupação da criação de produtos de alta qualidade limitada pelo orçamento e pela capacidade técnica nacional. Igualmente existiu a pretensão que os produtos televisivos pudessem educar a população brasileira, perspectiva que não se cumpriu. Pois o que ocorreu foi a transposição de um segmento da indústria cultural avançada para uma área em desenvolvimento como explicam Adorno e Horkheimer:

O sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas. É verdade que seu projeto teve origem nas leis universais do capital. (ADORNO e HORKHEIMER: 1986, 124).

Contudo, no período de implantação da TV brasileira os pioneiros estavam absorvidos na construção de um veículo de comunicação que era visto de modo positivo. Estavam preocupados com as maneiras de utilização dos equipamentos vindos dos Estados Unidos. Havia também o interesse em se adequar os conhecimentos prévios em direção, em interpretação, entre outros, e de se desenvolver uma escrita que se amoldasse aos programas ficcionais para o novo suporte. Processo que ocorria empiricamente na elaboração de vários programas ficcionais como o *TV de Vanguarda*, o *TV de Comédia* apenas para citar os teleteatros.

Doc Comparato (1983), em *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*, explica que o roteiro é uma forma de escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual. O *script* televisivo é um tipo de roteiro elaborado para a televisão que também pode ser denominado de *televisionplay*. A estrutura do *script* televisivo é composta por atos que se subdividem em cenas que são organizadas de modo a se obter maior intensidade de tensão dramática.

Comparato destaca, igualmente, aspectos de macro e de microestruturas; na macroestrutura, há a preocupação com a configuração geral da obra como o tempo de duração, a quantidade de cenas e o tipo de narrativa a ser utilizada – como o tempo presente ou o *flashback*. Outro ponto importante assinalado é o encadeamento das cenas.

O *ponto de partida* é o modo como uma obra televisiva é introduzida ao público, ele é fundamental visto que se trata da apresentação do problema ou da questão a partir da qual se desenvolverá o enredo do *script* e que se resolverá no epílogo. Ele deve despertar e manter o interesse do telespectador durante a transmissão do produto televisivo, uma vez que intensifica o suspense da trama. A ligação entre as cenas é essencial para a eficiência do *script*, por isso o surgimento de áreas frágeis na composição do *script* precisa ser suprimido. A solução para os *pontos críticos* na obra televisiva, que são os períodos cruciais, nos quais a cena deverá ser interrompida, seja pela necessidade da apresentação dos intervalos comerciais, seja, no caso de produtos seriados que terão a sua continuidade em outro momento, é a introdução do *gancho* que se constitui num elemento que intensifica o suspense do enredo que a princípio será retomado e resolvido com a continuação da apresentação do produto televisivo. Os elementos da microestrutura estão relacionados com a disposição dos elementos de cenas ou do episódio quando se trata de uma obra seriada como as telenovelas, as minisséries ou os seriados.

No exame do *script* do teleteatro *Mas não se Matam Cavalos?* foi possível observar que, além da parte dialogada, também foi incluída a técnica. A continuidade dialogada foi dividida em cenas, cada uma precedida das indicações: exterior ou interior, dia ou noite, lugar da ação. Michel Chion explica sobre esses aspectos em *O Roteiro de Cinema* (1989) sobre o shooting *script* ou decupagem técnica:

A decupagem técnica (*shooting script*) nada mais é do que a seqüência dialogada, enriquecida por todas as espécies de indicações para a rodagem e a encenação: lista e escada dos planos (*close-up*, plano aproximado, médio, de conjunto, etc.), ângulos das tomadas (frontal, de perfil, câmera alta, câmera baixa, etc.), eventuais movimentos de câmera (panorâmicas, *travellings* para frente, para trás, vertical, etc.), eventuais movimentos ópticos (aproximações ou aberturas), ligações

virtuais (sucessão *cut* ou por fusão, escurecimento, clareamentos, etc.), objetivas utilizadas (focais, filtros especiais), etc. (CHION: 1989, 268).

Segue-se a exemplificação com a abertura de *Mas não se Matam Cavalos?*

“TV de VANGUARDA”

GRAY-TELIOP	1 – GIRAF <sup>229</sup>
	2 – REVEDEDORES “ <i>GOOD Year</i> ” apresentam
	3 – “TV DE VANGUARDA”
	4 – Em Cartaz:
	MÃO DE MULHER, PENDENDO INERTE.
CLOSE	CÂMERA SOBE POR ELA ATÉ ENQUADRAR POR TRÁS, CABELO LONGO DE GLÓRIA, SOBRE VÉU DE NOIVA, PENDENDO PARA BAIXO.
	(O CORPO DELA, COM DETALHES DE NOIVA, ESTÁ ESTIRADO NUM PRIMEIRO BANCO DO RINGUE.)
	CÂMERA VAI AGORA GIRANDO POR GLÓRIA, PELA DIREITA, ENQUADRANDO STANLEY E JOHNSON (ESTE TOMANDO NOTAS) DE PERFIL E DE COSTAS. JUNTO DOS PÉS DA MOÇA, JOE SYVERTEN SENTADO, DE PERFIL PARA ELA, A TUDO ALHEIO
	ILUMINAÇÃO
	NOITE. SPOT ÚNICO CENTRAL GRANDE. SPOT PEQUENO SOBRE CORPO.
	O AMBIENTE É O GRANDE ESTÁDIO ADAPTADO, EX-RINGUE DE BOX.

<sup>229</sup> Girafa: meio de sustentação de microfone, através de uma longa haste flexível.

A cena de abertura é organizada a partir da investigação do assassinato de uma moça vestida de noiva, Glória Beatty. Joe-Robert Syverten (houve mudança de Robert para Joe), o assassino, permanece junto ao corpo. Os detetives Stanley e Johnson fazem a perícia do local do assassinato, um ringue de dança. O detetive Johnson toma notas do que observa:

**Johnson**

– Meio vestida de noiva. Nem bonita nem feia.

(abaixa o caderninho em que anotou tudo. Stanley olho-a todo tempo, fala)

**Stanley**

– Morreu em agonia nesta noite quente aqui, a beira do Pacífico.

Sem amigos... Sem outra companhia senão a do seu brutal assassino.  
(olha para Joe imóvel)

**Stanley**

– Morreu sem motivo!

**Joe**

(fundo)

– Sem motivo...? Mas não se mata cavalo...? (DURST: 1953, 2).

O 1º. Ato inicia-se com investigação do assassinato de Glória, ele é o *ponto de partida* – tem a função de despertar a curiosidade do telespectador para a trama, criando um suspense que deverá aguçar o interesse durante o desenrolar do espetáculo. A narrativa fixa-se no tempo presente – o momento da investigação do assassinato, porém retoma ao passado durante a maratona de dança com o deslocamento do tempo em *flashback*. Nesse aspecto, o *script* televisivo se aproxima da novela de McCoy, pois em ambos há a utilização do *flashback*: no romance pela memória de Robert e no *script* pelo *ponto de partida* que é a investigação da morte de Glória.

Diferentemente da novela de Horace McCoy, na qual as intrigas dos pares de competidores<sup>230</sup> são de importância secundária visto que apenas auxiliam o foco principal que é a trajetória dos protagonistas, no *script* televisivo elas se tornam importantes pela necessidade de se criar conflitos secundários para a introdução dos *ganchos* nos momentos de interrupção. Desse modo, na construção do *script* de Walter Durst, as histórias dos pares de

<sup>230</sup> Na novela de Horace McCoy os pares de participantes aparecem no enredo na medida em são necessários a narrativa dos problemas de Robert e Glória. Alguns pares de competidores: James e Ruby (casados), Pedro Ortega e Lilian Bacon (noivos), Rosemary Loftus (prostituta) e Gay Duke, Mário Petrone (nome falso do assassino foragido Giuseppe Lodi) e Jackie Miller, Freddy (sedutor de menores) e Moça de Manski (adolescente que fugiu de casa para participar da maratona), Vee Lovell e Mary Hawley (aceitam se casar na maratona por 100 dólares).

dançarinos são deslocadas para o centro do enredo, pela necessidade de se criar uma coerência maior no desenrolar da narrativa textual. Assim, as duplas retratam segmentos da sociedade norte-americana a partir de seus dramas pessoais pela óptica da derrocada financeira que a Grande Depressão produziu: (i) Joe-Robert e Glória – o assassinato pela falta de perspectivas existências; (ii) Jimmy e Ruby – a jovem família, a moça está grávida e o casal mantém segredo para terem uma chance de competirem; (iii) Kamann e Mittie – o romance proibido entre o sedutor e a adolescente, (iv) Mário e Jackie – os marginais: Mário é procurado pela polícia e Jackie é prostituta; (v) Nathan e Elaine Smith – os negros discriminados que sonham em comprar um sítio com o prêmio da maratona de dança. A exposição dos casais é realizada de modo que cause suspense sobre a vida deles, os fatos importantes são revelados aos poucos, como no segmento abaixo quando o casal Jimmy e Ruby conversa:

**Jimmy**  
– Não faça essa cara, Ruby.

**Ruby**  
– Não posso fazer outra. (preocupada) será que eles não descobrem?

**Jimmy**  
– Se você fala todo o tempo só nisso, claro que descobrem!

**Ruby**  
– Não seja assim comigo, Jimmy.

**Jimmy**  
– Você parece boba...

**Ruby**  
– Desculpe, Jimmy. Não falo mais. (DURST: 1953, 11).

No texto original, a gravidez de Ruby é visível, ela somente abandona o concurso pela pressão das senhoras da *Liga das Mães em prol da Moralidade* que entendem ser contra os bons costumes uma gestante participar de uma maratona de dança. Outra mudança na adaptação é a forma como os protagonistas se conhecem, na novela eles se encontram na rua por acaso e se tornam amigos. No *script*, Joe-Robert e Glória conhecem-se na própria maratona, pois a companheira de Joe-Robert não veio. Gloria chega sozinha e forma parceria com ele, depois eles conversam sobre as suas vidas:

**Joe**  
– Vinha tentando Hollywood! Queria ser assistente de diretor!

**Glória**

– Eu também tentei qualquer coisa lá. Fui extra! Pertenci a um escritório que se encarregava de arranjá-la. (triste) mas só pediam grã-finhas e duquesas. (termina) nunca peguei nada...

**Joe**

(fala baixo)

– Nem eu. (contando lento) comecei pedindo prá assistir o diretor. Depois disse que também podia varrer o estúdio. Também não tinha lugar. (quase sonhando) eu acho que podia fazer uma fita com o Von Sternberg...! (DURST: 1953, 18).

Walter Durst manteve no *script* televisivo as variações de humores de Glória, ela não simpatiza com Mittie, implica com a moça, que se aborrece com Glória, criando um pequeno núcleo de conflito:

**Mittie**

– Eu devia ter ensinando aquela cafajeste!

**Kamann**

– Fazer um escândalo dos diabos?! Estragar tudo?

**Mittie**

– Ela provocou.

**Kamann**

– Deixe que os outros provoquem. Agüente tudo direitinho. Quando pegarmos os 500 aí podemos falar grosso com todo mundo

**Mittie**

(lastimosa)

– Eu disse. A gente devia ter ficado em casa. Não devia ter vindo.

**Kamann**

(amargo)

– E você passaria o resto da vida vendendo sovertes lá na farmácia do bairro? E eu vendendo não sei o quê, de porta em porta, para uma porção de gente que não quer comprar nada?! Não, não. Aqui estamos muito melhor... De qualquer jeito... (DURST: 1953, 20).

O diretor do *TV de Vanguarda* também introduz um casal de negros que não havia no texto de Horace McCoy, que comentam admirados o fato de terem conseguido inscrever-se no concurso de dança, por conta do forte preconceito racial da época, segregador entre negros e brancos em muitas localidades e atividades, nos Estados Unidos:

**Elaine**

– Eu disse que eles aceitavam a gente...

**Nathan**

(fechado)

– No Tennessee não aceitaram. Nem no Texas.

**Elaine**

– Aqui aceitaram. Pedia a inscrição, dei o nome, eles escreveram no livro e deram o número. Como eu pensava.

- Não perguntaram nada? **Nathan**
- Não. **Elaine**
- Não falaram nada: **Nathan**
- Não **Elaine**
- Diferente do Tennessee. **Nathan**
- Graças a Deus...! (DURST: 1953, 12). **Elaine**

Ao final do 1º. Ato, Ruby é desclassificada por estar grávida e Jimmy segue dançando sozinho, ele tem um pequeno período de tempo para encontrar outra parceira. Observa-se a introdução do *gancho* – a descoberta da gravidez de Ruby e a persistência de seu parceiro que continua sozinho porque eles precisam de dinheiro porque vão ter um filho, criando um suspense para o início do próximo ato. Na organização realizada por Walter Durst as personagens são apresentadas de modo que as possíveis interações entre elas gerem no telespectador a perspectiva de possíveis conflitos que se anunciam para o segundo ato, numa tensão crescente.

No 2º. Ato, o médico examina todos os participantes que realizam várias atividades dançando: Mittie dorme nos braços de Kamann, que lê o jornal e Mário toma refresco. Ele passou o primeiro ato hostilizando Jackie, sendo esclarecida a relação entre ambos, primeiro de Jackie, que é prostituta:

- Mário**
- A grande dama...! esquecendo toda a pose, hein! Logo vi que estava com a maior vagabunda do lado de cá do Mississippi.
- Jackie**  
(Nervosa)
- Ooo, cale-se.! Se soubesse como eu tenho a garganta!...
- Mário**  
(Irônico)
- Imagino..!
- Jackie**  
(Dura e surda)
- Está bem, chega! Aquela conversa todo, como você viu... era mentira..! a verdade é só aquele bar... infecto... e nada mais..! (Olha para ele) e você...? é alguma grande coisa, por acaso...?  
(Mário olha-a bem, segurando brutal. Depois fala rígido.)
- Mário**
- Nem queira saber, filha..! (DURST: 1953, 48).



Depois, foi a vez de a vida de Mário ser exposta, ele é um foragido da justiça, sendo preso pelos detetives Stanley e Johnson. Walter Durst fragmenta o protagonismo das personagens entre vários pequenos núcleos de conflitos, desse modo, o conflito surgido entre esse casal é resolvido passando-se a tensão dramática para outro núcleo. A revelação da condição marginal de Mário e Jackie tem por função surpreender o telespectador, ao mesmo tempo em que, conduz a assistência a condenar a vida pregressa dessas personagens como imoral, sendo a prisão merecida. Ao final dessa sequência, chegam os astros de Hollywood: Ava Gardner e Robert Taylor para verem à maratona de dança, fato que ameniza a sequência anterior com as personagens marginais em evidência, fim do 2º. Ato. A revelação da vida marginal de Mário e Jackie é o *gancho* inserido. Se num primeiro momento, o segundo ato, provoca o telespectador com uma dupla de moralidade duvidosa, ao final do ato, apresenta uma situação agradável com a visão de astros hollywoodianos, amenizando as emoções da assistência nos lares brasileiros. Nesse sentido, *Mas não se Matam Cavalos?* se constitui como um programa de entretenimento, que provoca emoções no receptor, mas não pretende adormecê-lo, mas divertilo.

No início do 3º. Ato, o letreiro registra que já são corridos 27 dias, em horas 648, restando seis pares e Jimmy solitário. Os organizadores do concurso de dança, temerosos com uma repercussão negativa com uma possível vitória por parte do casal de negros, resolvem tomar uma atitude que prejudica esses concorrentes. O casal Elaine e Nathan Smith é constrangido a realizar um solo de jazz rapidíssimo cujo objetivo é cansá-los e retirá-los da competição, eles desmaiam por causa do esforço físico, sendo desclassificados.

No *script* televisivo Joe-Robert e Glória aceitam se casar durante a maratona de dança, ao final da cerimônia chegam as sras. Higby e Witcher da *Liga da Pureza e Moralidade* com a finalidade de encerrar a maratona de dança. Como Mittie ainda não atingiu a maioridade, as militantes da *Liga* conseguem interromper o concurso que é cancelado. Todos saem, Joe-Robert e Glória ficam sozinhos na arena de dança. Glória tem um revólver, ela pede para Joe matá-la:

**Glória**

Pensei que ainda podia ganhar uma maratona de dança...  
 Pensei até que podia me casar...  
 (Joe está olhando-a profundamente comovido)

**Glória**

E sabe?  
 Quando chegar aquela outra maratona que o Rocky falou...  
 É capaz de eu estar lá outra vez...  
 Não é horrível?

**Joe**

(Intenso. Parado e fundo)

É...!

**Glória**

(Pensando funda)

Lá estarei outra vez como um cavalo!  
 (Aproxima-se brusca dele)

Olha...!  
 Quer me fazer um favor...?  
 O maior...?

(...)

Tome e atire pelo amor de Deus...! (DURST: 1953, 96-97).

No último segmento, o discurso da protagonista mostra-se desesperado pelo seu desejo de evasão do mundo hostil, pois a existência revelou-se frustrante e a morte aparece como o único recurso viável. Joe-Robert envolvido pela melancolia de Glória mais uma vez se presta a ser o homicida.

A dramaturgia enfatiza os elementos do enredo que poderiam agitar os sentimentos do público numa busca pela empatia-identificação entre a obra e o telespectador. Para tanto, o diretor do *TV de Vanguarda* utiliza-se de segredos inesperados como a gravidez de Ruby, o bandido e a prostituta no meio das pessoas honestas –, a deslealdade dos organizadores com número solo de jazz para prejudicar o casal Smith, e situações imprevistas como a chegada das senhoras da *Liga*. Circunstâncias que provocam reviravoltas inesperadas no enredo. No último ato, tem-se o desenlace de *Mas não se Matam Cavalos?* nesse momento, Walter George Durst devolve o protagonismo a Glória e Joe-Robert, cabe a eles encerrarem a trama. Na roteirização de *Mas não se Matam Cavalos?* Walter Durst optou por elementos que enfatizassem a melancolia de Glória e o envolvimento passional de Joe-Robert com ela, motivadores de sua prática homicida.

O terceiro ato é o mais denso com o desenlace e, de certa forma, apresenta um ritmo mais acelerado, pois o enredo oferece mais situações para a

ocorrência da resolução da trama. O uso de histórias pessoais dos casais colabora no desenvolvimento do enredo, no suspense e na tensão dramática. São narrativas independentes umas das outras, pequenas biografias que se mostram completas em si mesmas, dando profundidade às personagens por meio de suas falas e ações, criando núcleos de conflitos que, de certo modo, mantêm ritmo dos dançarinos em cena.

Embora, *Mas não se Matam Cavalos?* seja um *script* televisivo de 1953, ele possui características que podem ser compreendidas como permanências de um tipo teatral pelo gosto de um teatro “culto”, sendo revitalizados no momento da renovação teatral brasileira, em meados do século XX. Pois apesar da novela de Horace McCoy ser um texto literário que pode ser caracterizado moderno pela sua escrita econômica, pela crueza que descreve a desgraça e a penúria pessoal desencadeada pela crise econômica, ele foi adaptado para a televisão a partir de pressupostos aristotélicos que foram organizados a partir de uma roteirização de padrão hollywoodiano. Percebe, assim, a permanência de uma estrutura milenar, que foi apropriada pela indústria cultural possibilitando uma renovação textual. Walter Durst se utilizou de elementos da roteirização cinematográfica ajustados às necessidades televisivas como a multiplicação de núcleos de conflitos e a introdução dos *ganchos* para os momentos de interrupção do teleteatro. Nessa dinâmica, coexistem aspectos de permanência e de inovação na construção de textos ficcionais televisivos.

Por outro, também há um ajuste a contextualização brasileira, pois a construção do texto televisivo se encontra num universo de ações que se repetem na aquisição do novo no Brasil: como a utilização do texto literário estrangeiro como modelo e o ajustamento às últimas tendências artístico-estéticas que ocorrem na Europa e Estados Unidos.

Contudo, a partir de meados dos anos de 1950, há a fixação da “cor local” nas produções artísticas brasileiras, pois ocorre a retenção e mesmo o desenvolvimento novos procedimentos para os produtos culturais. Nesse sentido, a televisão desempenha papel importante pelo seu caráter aglutinador e

híbrido, pois a miscelânea de linguagens obriga os artistas, produtos, enfim a gente de TV, a criar produtos televisivos inéditos e híbridos por natureza.

## Considerações Finais

No encerramento desse trabalho, destaco as possíveis contribuições emergidas do desenvolvimento desta Tese de Doutorado. A pesquisa estabeleceu um elo entre o texto literário, o teatro, o teleteatro e a televisão em uma perspectiva histórica e conceitual. Essa investigação considera que o teatro realista brasileiro contribuiu, sobremaneira, para a formação de um modelo de teatro culto nacional, bem como detectou que as permanências e as ressonâncias dele estão presentes no teleteatro. Destaco que, na análise sobre o teatro realista brasileiro, evidenciou-se a construção de uma dramaturgia no molde da “peça bem feita” como ainda o caráter moralizador contido nelas.

Nesse sentido, o teatro era compreendido como importante instrumento educacional dentro de um contexto que pretendia difundir a moralidade burguesa. O caráter moralizador das encenações suplantava os aspectos estéticos e artísticos, antes de divertir, o teatro deveria educar. José de Alencar sacrificou em muitos momentos a sua dramaturgia em função de um discurso edificante<sup>231</sup>.

O primeiro momento dessa pesquisa foi um estudo de caso sobre o teatro realista brasileiro, - pois eu o entendo como paradigmático de um teatro que se pretendeu culto e em sintonia com as tendências europeias e norte-americanas. Assim, as camadas sociais que valorizavam esse tipo de fazer teatral sempre procuraram trazer para o Brasil as últimas intenções artísticas por meio de uma transposição cultural pela importação de espetáculos teatrais, de textos dramáticos, por meio de intercâmbio de intérpretes, de diretores, de técnicos ou de companhias teatrais. Com a decadência do teatro realista nacional e o predomínio do teatro de entretenimento com o teatro de revistas e dos musicais, muitos críticos e jornalistas decretaram que não havia mais teatro no Brasil.

No Capítulo 2, realizei um estudo sobre a renovação do teatro brasileiro abordando a ideia de moderno no teatro nacional e de como se deu a

---

<sup>231</sup> Ver *As Asas de um Anjo e Expição*.

renovação teatral, apresentando a trajetória de grupos de teatro amadores no eixo Rio-São Paulo, como ainda, foram analisadas algumas encenações do Teatro Brasileiro de Comédia para uma melhor compreensão de como era executado o novo fazer teatral. A modernização do teatro nacional teve por pressuposto a necessidade da retomada da construção de um teatro de qualidade como nos centros culturais como a Europa e os Estados Unidos, que muito se assemelhava do teatro “culto”. De certa forma, a burguesia brasileira almejava por meio da introdução de novos procedimentos e produtos artísticos aproximar-se culturalmente dos países desenvolvidos numa dinâmica denominada por Norbert Elias de *processo civilizador*, isto é, quando valores e comportamentos da cultura ocidental são absorvidos por uma coletividade.

A atualização teatral brasileira, de certo modo, anunciava a prática industrial e empresarial do produto artístico que mais tarde intensificou-se com a solidificação da TV, como uma empresa de entretenimento. Com a urbanização e o crescimento populacional, o Brasil pôde também se caracterizar como uma sociedade de massas, e, portanto, a sociedade brasileira constituiu características de cultura de massas baseada praticamente no rádio e na televisão. O teatro contribuiu para a formação do *corpus* técnico-artístico, na formatação da TV.

O Capítulo 4 foi direcionado para um estudo sobre o teleteatro na televisão brasileira. Foi realizado um estudo de caso com o *script* televisivo *Mas não se Matam Cavalos?* de Walter George Durst, uma adaptação da novela de Horace McCoy. Durst se utilizou de elementos funcionais dos roteiros hollywoodianos ajustados às necessidades da organização televisiva.

O teleteatro apresentou permanências da estrutura teatral bem como se moldou as conveniências televisivas e ele se concretizou como uma importante produção ficcional televisiva ao cair no gosto da burguesia e das camadas médias, resguardando as preferências dessas camadas sociais. Dessa feita, os teleteatros representaram uma atualização cultural-artística – seja pela renovação teatral, seja pela introdução da televisão no Brasil – ambos reafirmaram traços simbólicos – como a moralidade burguesa – associada a elementos tecnológicos – a televisão e o progresso.

Ante o exposto e com as reflexões críticas que esse estudo delineou no desenvolvimento dessa pesquisa, assevera-se que ela cumpriu seus objetivos, entre eles, o de estabelecer relações entre o teatro e o teleteatro e de propor novos estudos, que estabeleçam paralelos entre teatro, teleteatro e outros formatos televisivos e cinematográficos.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

ADORNO & HORKHEIMER. “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas”. Em **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALCANTARA MACHADO, Antonio. **Cavaquinho e Saxofone**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1940.

ALENCAR, José. **Asas de um Anjo**. Disponível em [www.vitualbooks.terra.com.br/freebook/port/As\\_asas\\_de\\_um\\_anjo.htm](http://www.vitualbooks.terra.com.br/freebook/port/As_asas_de_um_anjo.htm). Acesso em 20.01.2011.

ALMEIDA, Abílio Pereira. **O Teatro de Abílio Pereira de Almeida**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. Coleção Aplauso.

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil: O Negro na Telenovela Brasileira**. São Paulo: SENACSP, 2000.

ARENDDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 1990.

ASSIS, Wagner. **Stênio Garcia: força da natureza**. São Paulo: IMOSP, 2009. Coleção Aplauso Perfil.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**. São Paulo: ANNABLUME, 2004.

BARBOSA, Neusa. **Fernanda Montenegro: a defesa do mistério**. São Paulo: IMOSP, 2009. Coleção Aplauso Perfil.

BERMAN, Antoine. **A Prova do Estrangeiro**. Florianópolis: UFSC, 2002.

BRAIT, Beth & MELO, Rosineide. “Enunciado/Enunciado Concreto/Enunciação”. Em BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.



BRANDÃO, Cristina. **O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: O Teleteatro e suas Múltiplas Faces**. Rio de Janeiro: UFJF / OP.COM, 2005.

BRANDÃO, Tania. **Uma Empresa e seus Segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRITTO, Sérgio. **Fábrica de Ilusão: 50 anos de Teatro**. Rio de Janeiro: FUNARTE / Salamandra, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A Tarefa – Renúncia do Tradutor”. In HEIDERMANN, Werner (org.). **Antologia Bilíngüe: Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. Núcleo de Tradução.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil: Quatro Séculos de Teatro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1986.

CAMARGO, Robson Corrêa. **O Espetáculo do Melodrama: Arquétipos e Paradigmas**. Tese de Doutorado, ECA/USP, 2005.

CAMPEDELLI Samira Youssef. **A Telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem: Ensaios de Teoria e Crítica Literária**. São Paulo: Cultrix.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Itatiaia, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_\_\_. “Literatura e Subdesenvolvimento”. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARNEIRO FILHO, Carlos Eduardo Silva. **Gianni Ratto: Artesão do Teatro**. Dissertação de Mestrado. USP/ECA, 2007.

CASTRO, José de Almeida. **Tupi: Pioneira da Televisão Brasileira**. Lisboa: TALENTO, 2000.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHION, Michel. **O Roteiro de Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, Lúcia Militz. **A Poética de Aristóteles: Mimese e Verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Afrânio. **A Polêmica Alencar/Nabuco**. São Paulo: EDUSP, 1978.

DÓRIA, Gustavo Alberto Accioli. **Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas Raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUARTE, Pedro Henrique & GRACIOLLI, Edílson José. **A Teoria da Dependência: interpretações sobre o (sub)desenvolvimento na América Latina**.

[www.unicamp.br/cemax/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comnnunicacoes/gt3](http://www.unicamp.br/cemax/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comnnunicacoes/gt3)

DUMAS FILHO, Alexandre. **A Dama das Camélias**. Disponível em [www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000008.pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000008.pdf). Acesso em 21.01.2011.

\_\_\_\_\_. **La Dame aux Camélias**. Paris: Éditeurs Calmann-Lévy, Théâtre Complet. 1v.

DURST, Walter George. **Mas não se Mata Cavalo?** São Paulo: Arquivo Múltímeios Centro Cultural São Paulo, 1953.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990. 2 volumes.

JESUS, Maria Ângela. **Ruth de Souza: estrela negra**. São Paulo: IMOSP, 2007. Coleção Aplauso Perfil.

JOUVET, Louis. **Réflexions du Comédien**. Rio de Janeiro: AMERIC – EDIT, 1941.

FANUCCHIO, Mário. **Nossa Próxima Atração**. São Paulo: EDUSP, 1996.

FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. **Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva - FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **José de Alencar e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva - EDUSP, 1987.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis: do Teatro. Textos Críticos e Escritos Diversos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem**. Dissertação de Mestrado. USP / FFLCH, 2004.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira Apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FLORES, Fúlvio Torres. **Nem só bem feitas nem tão melodramáticas: The Children's Hour e The Little Foxes, de Lillian Hellman**. Dissertação de Mestrado: São Paulo, USP – FFLCH, 2008.

FRANCIS, Paulo. **O Afeto que se Encerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

FREYTAG, Gustav. **Technique of the Drama: an exposition of dramatic composition an art**. Chicago: Scott, Foresman a Company, 1900. Em [www.archive.org/details/freytagstechnique00freyuoft](http://www.archive.org/details/freytagstechnique00freyuoft). Acesso em 23.01 2011.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GIANFRANCESCO, Mauro & NEIVA, Eurico. **De Noite tem ... Um Show de Teledramaturgia na TV Pioneira**. São Paulo: Giz Editorial, 2007.

GOMES, André Luís. **Marcas de Nascimento: A Contribuição de Gonçalves de Magalhães para o Teatro Brasileiro**. São Paulo: Antiqua, 2004.

GUINSBURG, Jacob (Org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva / SESCSP, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pirandello: do Teatro no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um Sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ISKANDAR, Jamil Ibrahim. **Normas da ABNT: comentadas para trabalhos científicos**. Curitiba: Juruá Editora, 2008.

LEBERT, Nilu. **Walter George Durst: doce guerreiro**. São Paulo: IMOSP, 2009, Coleção Aplauso Perfil.

LEDESMA, Vilmar. **Cleyde Yaconis: dama discreta**. São Paulo: IMOSP, 2004, Coleção Aplauso Perfil.

\_\_\_\_\_. **Geraldo Vietri: disciplina é liberdade**. São Paulo: IMOSP, 2010, Coleção Aplauso Perfil.

LÍCIA, Nydia. **Eu Vivi o TBC**. São Paulo: IMOSP, 2007. Coleção Aplauso.

\_\_\_\_\_. **Rubens de Falco: um internacional ator brasileiro**. São Paulo: IMOSP, 2004. Coleção Aplauso Perfil.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo (Org.). **Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim. **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, vol. II, 1994.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1997.

MAGNO, Paschoal Carlos. **Crítica Teatral e Outras Histórias**. Martinho de Carvalho & Norma Dumar (organizadores). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

MARTIN, Carol. **Dance Marathons: performing american culture in the 1920s and 1930s**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

MATTOS, José David Lessa. **Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil**. São Paulo: Códex, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Espetáculo da Cultura Paulista: Teatro e TV em São Paulo: 1940 – 1950.** São Paulo: Códex, 2002.

\_\_\_\_\_. **A TV Antes do VT: Teleteatro ao Vivo na TV Tupi de São Paulo, 1950-1960.** Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

McCOY, Horace. **Mas não se Matam Cavalos?** Porto Alegre: L&PM, 2007.

METZLER, Marta. **O Teatro da Natureza.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

MIUCCI, Carla. **Cinema Brasileiro: um panorama geral.** Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla1br.htm>>. Acesso em 06.08.2008.

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

NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro.** Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

OLIVEIRA, Maíra Zenun. **Os Intelectuais na Terra de Vera Cruz Cinema, Identidade e Modernidade.** SOL/UnB, Dissertação de Mestrado, Brasília, 2007.

ORTIZ, Renato. **Telenovela: História e Produção.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

PIRANDELLO, Luigi. **Assim é se Lhe Parece.** São Paulo: ECA/USP, 1985. Tradução de Millôr Fernandes.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Análise do Espetáculo.** São Paulo, Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Sidênia Freire. **O Teleteatro da TV Tupi em São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional.** São Paulo: 2004. Dissertação de Mestrado, ECA/USP.

PRADO, Décio de Almeida. **O Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva: 2001.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Progresso: crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri: Um Grito Solto no Ar**. São Paulo: IMOSP, 2004, Coleção Aplauso.

SALLES, Filipe. **A Atlântida de 1950 a 1960**. Disponível em <<http://www.mnemocine.com/cinema/historiatextos/atlantfim.htm>>. Acesso em 06.08.2008.

SANTANA, Sandro. **Atlântida**. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantida.htm>>. Acesso em 06.08.2008.

SILVA, Danilo Freitas Ramalho. **A Construção do Objeto Teórico das Teorias do Desenvolvimento Econômico**. FEA/USP, Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2005.

SILVA, Flávio Porto. **O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60**. São Paulo: IDART, 1981.

SIMÕES, Inimá & COSTA, Alcir Henrique & KEHL, Maria Rita. **Um País no Ar: História da TV Brasileira em Três Canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SIMÕES, Giuliana Martins. **Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro**. FFLCH/USP. Tese de Doutorado, 2009.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. **As Noites do Ginásio: Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868)**. Campinas: Unicamp, 2002.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VANNUCCI, Alessandra (org.). **Crítica da Razão Teatral: O Teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi**. São Paulo: Perspectiva-Istituto Italiano di Cultura São Paulo, 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: ALHAMBRA – EMBRAFILME, 1987.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

THOMASSEAU, Jean Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TROTTA, Rosyane. *O Teatro Brasileiro: décadas de 1920-30*. Em BRANDÃO, Tania. **O Teatro Através da História**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. V2.

## PERIÓDICOS

ALMEIDA, Marco Antonio & GUTIERREZ, Gustavo Luís. “O Lazer no Brasil: do nacional-desenvolvimentismo à globalização”. In **Revista Conexões** (ISSN: 1983-9030), Faculdade de Educação Física da UNICAMP, v 3, n 1, 2005, p. 36-57.

AMORIM, Edgard Ribeiro. “História da TV Brasileira”. Em [www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/index.asp](http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/index.asp), 2008.

\_\_\_\_\_. TV Excelsior: Pequeno Resgate Histórico. Em [www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/index.htm](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/index.htm), v. 4, 1999.

\_\_\_\_\_. “Televisão: A Fase Musical da TV Record.” Em [www.centrocultural.sp.gov.br/revista\\_dart/index.htm](http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/index.htm), v. 8, 2001.

CÂNDIDO, Wesley Roberto. “José de Alencar e o Processo de Formação do Campo Intelectual Brasileiro do Século XIX.” *In Revista Iluminart do IFSP*, v 1, no. 2, 117-138. Sertãozinho – Agosto de 2009. (ISSN: 1984 – 8625).

COMPARATO, Fábio Konder. “Estado, Reformas e Desenvolvimento”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 1993. (ISSN 0102-6445)

COSTA, Iná Camargo. “A Produção do Teatro Moderno no Brasil”. **DISCURSO**; Revista do Departamento da Filosofia da USP. São Paulo, (18): 97-130, 1990. (ISSN 0103-328X).

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. “Gênese e Precusores do Desenvolvimentismo no Brasil.” *In Revista Pesquisa e Debate* (ISSN: 18069029) do Programa de Estudos de Pós-Graduação em Economia Política, Departamento de Economia PUCSP, SP, v 15, n 2 (26), p. 225-256, 2004.

MARTINS, Eduardo Vieira. “Nabuco e Alencar”. *In Revista O Eixo e a Roda*, v. 19, n. 2, 2010, p.15-32. (ISSN 0102-4809).

MONTAGNARI, Eduardo Fernando. **Rádio e teatro: memória e possibilidades**. *In Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v.26, no. 1, p. 145-149, 2004.

## SITES

[www.antaprofana.com.br/Fausto\\_1.1.htm](http://www.antaprofana.com.br/Fausto_1.1.htm)

[www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros-pdf](http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros-pdf)

[www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br)

[www.brasiliana.usp.br](http://www.brasiliana.usp.br).

[www.cinedia.com.br](http://www.cinedia.com.br)

[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

[www.google.com.br](http://www.google.com.br)

[www.niteroiartes.com.br](http://www.niteroiartes.com.br)

[www.scholar.google.com.br](http://www.scholar.google.com.br)

[www.silviodamico.it](http://www.silviodamico.it)



[www.unicamp.br](http://www.unicamp.br)

[www.usp.br](http://www.usp.br)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

[www.aplauso.imprensaoficial.com.br](http://www.aplauso.imprensaoficial.com.br)

ANEXO 1 – 3º. Ato de *Mas não se Matam Cavalos?*<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> O Centro Cultural São Paulo não permite a reprodução completa das obras pesquisadas.

"TV de VANGUARDA"



GRAY-TELIOP

- 1 - Girafa.
- 2 - Revendedores "Good Year" apresentam
- 3 - "TV de VANGUARDA"
- 4 - Em Cartaz :

CLOSE

MÃO DE MULHER, PENDENDO  
INERTE.

CÂMERA SOBE POR ELA ATÉ EN-  
QUADRAR POR TRÁS, CABELO LON-  
GO DE GLÓRIA, SÔBRE VÉU DE  
NOIVA, PENDENDO PARA BAIXO.

(O CORPO DELA, C/DETALHES  
DE NOIVA, ESTÃ ESTIRADO NUM  
PRIMEIRO BANCO DO RING.)

CÂMERA VAI AGORA GIRANDO POR  
GLÓRIA, PELA DIREITA, ENQUA-  
DRANDO STANLEY E JOHNSON (ESTE  
TOMANDO NOTAS) DE PERFIL  
E DE COSTAS. JUNTO DOS PÉS  
DA MOÇA, JOE SIVERTEN SENTA-  
DO, DE PERFIL PARA ELA, A  
TUDO ALHEIO.

ILUMINAÇÃO

NOITE. SPOT ÚNICO CENTRAL GRANDE.

SPOT PEQUENO SOBRE CORPO.

O AMBIENTE É O GRANDE ESTÁDIO  
ADATADO, EX RING DE BOX.

JOHNSON

(TERM.S/NOTAS)... presumivelmente ame-  
ricana...

OLHA A MOÇA

Vinte e cinco, vinte e seis anos.

DÃ OUTRA OLHADA AO ROSTO

JOHNSON

Meio vestida de noiva. Nem bonita e nem feia.

ABAIXA O CADERNINHO EM QUE ANOTOU TUDO. STANLEY OLHOU-A TODO O TEMPO, FALA

STANLEY

Morreu em agonia nesta noite quente aqui, a beira do Pacífico.

Sem amigos...

Sem outra companhia senão a do seu brutal assassino.

OLHA PARA JOE IMÓVEL.

STANLEY

Morreu sem motivo !

JOHNSON

Aposto que essa vai ser a manchete :

Morta sem quê e nem prâ quê !"

AMBOS SE ERGUEM E SAEM DE QUADRO, PELOS LADOS DA CÂMERA.

AMERIC. SÓ JOE NOS PÉS DELA. JOE

ERGUE LENTO O ROSTO.

DEPARA COM OS PÉS DELA.

VOLTA-SE PARA ÊLES, LENTO;

RETIRA OS SAPATOS

OLHA UM POUCO OS PÉS, COM

MEIA.

COLOCA OS SAPATOS NO CHÃO,

JUNTO D'UM CARTAZ AMASSADO

ONDE SE LÊ "

"Hoje :

SENSACIONAL MARATONA DE DANÇAS

Prêmios fabulosos.

CÂMERA VOLTA COM ÊLE.  
JOE, C/PROFUNDA TERNURA  
ESTÁ ACARICIANDO DOCEMENTE OS  
PÉS DELA.

E FALA, LENTO E FUNDO

JOE

(FUNDO) Sem motivo ...?

Mas não se mata cavalo...?

TÉCNICA

(BG) TEMA MUITO FORTE, COM EXTREMA VIOLENCIA  
E MUITO MODERNISMO (TALVEZ JAZZ) VAI ENTRAN-  
DO

CÂMERA VAI AVANÇANDO PARA

JOE, JOE CONTINUA ACARI-  
CIANDO OS PÉS DELA.

TÉCNICA

TEMA VAI CRESCENDO MUITO

CÂMERA PASSA ALÉM DELE-DESFOCA

TÉCNICA

TEMA EXPLODE FORTEMENTE.

FUSÃO C/

- GRAT-TELIOP -
- 1 - "MAS NÃO SE MATA CAVALO"?
  - 2 - de Horace Mc Coy.
  - 3 - Do filme do mesmo nome.
  - 4 - Com ...
  - 5 - Adaptação de Walter George Durst
  - 6 - Direção de TV de Cassiano Gabus Mendes.

TÉCNICA

VOLTA TEMA DA PEÇA.

- 7 - E vamos iniciar
- 8 - "MAS NÃO SE MATA CAVALO?"

TÉCNICA

(BG) TEMA ESTOUROU COMPLETAMENTE.

FUSÃO C/

CLOSE CARTAZ IGUAL, C/OS MESMOS DIZERES :

"Hoje :

SENSACIONAL MARATONA DE DANÇAS

Prêmios fabulosos.

POR EM CARTAS NOVO, PREGADO NA

FACE VISIVEL DA MESA DOS JUIZES,

QUE FICA ATRÁS E NO ALTO.

#### TÉCNICA

TEMA SAIU COMPLETAMENTE

HÁ AINDA UM PIC-UP, UMA PILHA DE DIS-

COS E UM MICROFONE VOLANTE NA MESA.

CÂMERA VEM AFASTANDO-SE NUMA ESTEIRA,

POR ENTRE OS PARES ( James & Ruby, Mã-

rio & Jackie, Nathan & Elaine, Mittie

& Kamann.) E OS EXTRAS, TODOS IMÓVEIS

E PRONTOS P/A DANÇA.

O AMBIENTE É UM ANFITEATRO C/TABLADO NO

CENTRO E NO ALTO, COMO NOS RINGS DE BOX

DECORS MÓDERNOS E LISOS.

NO ALTO, À DIREITA, UM ENORME RELÓGIO

DE MOSTRADOR DE PAPELÃO C/PONTEIROS MÓ-

VEIS E RISCOS ATÉ 100.

SOB ELE MESA C/SANDUICHES E BEBIDAS, POL-

TRONAS DOS LADOS, TIPO DIRETOR DE CINEMA.

UMA PADIOLA DISFARÇADA POR PERTO.

#### ILUMINAÇÃO

SOMBRAS TERMINANDO AS ARQUIBS. E

GERAIS. SPOTS VINDO DE CIMA. TO-

TAL GERAL JÁ BEM DRAMÁTICO.

CÂMERA PARA NUM P. GERAL, APÓS ENQUA-

DRAR EM 1º PLANO SOCKS QUE ESPERA ALGO

DE UM RELÓGIO DE CORRENTE QUE TEM NAS

MÃOS.

TODOS ESPERAM, EVIDENTEMENTE, UM SINAL

- 69 -  
ROCKY

Temos o prazer e a honra de acolher nesta  
madrugada, uma grande personalidade.

P.GERAL TODOS DANÇANDO NO ESTRALO

ROCKY

(NO ALTO FALANTE) Visita-nos e vêm se  
divertir torcendo um pouco os astros do  
cinema Ava Gardner e Robert Taylor..!

TÉCNICA

(BG) PALMAS DO EVENTUAL AUDITÓRIO ABAFADAS

ROCKY

Palmas para essas notáveis personalidades,  
senhores concurrentes..!

TODOS COMEÇAM A BATER PALMAS  
SEM PARAR DE DANÇAR, OLHANDO  
NUMA ÚNICA DIREÇÃO - À CÂMERA  
COMO SE ATRÁS DELA ESTIVÉSSEM  
OS ASTROS.

CÂMERA COMEÇA A AFASTAR-SE DÊLES

TÉCNICA

(BG) VAI ENTRANDO O ENCERRAMENTO DO ÁTO

P.GERALISSIMO CÂMERA SÔBRE TRIPÊ LONGE APANHA-OS  
EM PLANO GERALISSIMO E VEM AFASTAN-  
DO, ATÉ O MÁXIMO POSSIVEL.ÊLES  
CONTINUAM DANÇANDO E BATENDO PALMAS.

TÉCNICA

ESTOURA ENCERRAMENTO DE ÁTO

ESCURECE LENTO

FUSÃO C/

CRAY-TELLOP

- 1 - TV. de VANGUARDA " Está apresentando
- 2 - "MAS NÃO SE MATA CAVALO?"
- 3 - de Morace Me Coy.

- 4 - Adaptação de Walter George Durst.
- 5 - P u b l i c i d a d e
- 6 - E continuemos apresentando

TÉCNICA

(BG) VAI REENTRANDO O TEMA

- 7 - de Horace Mc Coy
- 8 - "Mas NÃO SE MATA CAVALO?"

TÉCNICA

(BG) EXPLODE TEMA FORTEMENTE

SÃI

FUSÃO C/

CLOSE

VETRÔLA AUTOMÁTICA POSTA  
NA MESA DOS JUIZES, OU AO  
LADO DELA.  
AUTOMÁTICAMENTE UM DISCO C`AI  
E COMEÇA A GIRAR.

TÉCNICA

(BG) MÚSICA LENTÍSSIMA,  
MUITO SONOLENTA E DESANIMADA (DE FIM  
DE COISA)  
SEMPRE JAZZ.

CÂMERA VAI PANORAMIZANDO-EM  
TREVELLING-PARA OS LADOS, MOS-  
TRANDO !  
ROCKY DORMINDO DEBRUÇADO SÔBRE  
A MESA.  
ROCKY DORMINDO APENAS COXILANDO  
SOCKS DORMINDO NUMA CADEIRA PRÓ-  
XIMA.  
EM SEGUIDA PASSA PARA O RÉLOGIO  
DE PAPELÃO, CUJO PONTEIRO ESTÁ  
JÁ COBRINDO 2/3 DO ESPAÇO.  
LETREIROS :



LETREIROS :

DIAS DECORRIDOS : 27

HORAS : 648

PARES RESTANTES : 6

(apenas Nathan & Elaine,  
Mittie & Kaman, Joe & Gló-  
ria, e mais 3 pares de ex-  
tras, entre êles PEDRO ORTE  
GA & LILI. ) E JIMMY.

DAÏ AFAÏTANDO, MOSTRANDO

TUDO O AMBIENTE :

PÚBLICO NUMEROSO (TODO MUNDO  
NÃO PRINCIPAL, QUE SAIU DA CE-  
NA, DISFARÇADAMENTE COLOCADO  
NA SOMBRAS)

AMBIENTE ESFUMAÇADO.

ILUMINAÇÃO

NOITE. DRAMÁTICA E BEM CONFORMADA.

NO ESTRADO, NINGUÉM MAIS DANÇA.

OS "SOBRIVIVENTES" ANDAM ARRAS  
TANDO-SE LENTISSIMAMENTE. TODOS  
COMO SONÂMBULOS.

CÂMERA PARA EM

P.GERAL PEDRO ORTEGA & LILI, QUE SEMPRE  
ESTIVERAM DANÇANDO, DÊSDE O COME-  
ÇO, VÊM LENTOS P/ 1º PLANO.  
ALÏ CHEGANDO, DÃO UMAS VOLTAS E  
SUBITAMENTE LILI CÂI PARA A FREN-  
TE DESMAIADA, DE BÔRÇO NO CHÃO.  
PEDRO ORTEGA OLHA-À SONÂMBULO.  
AJOELHA-SE FRACAMENTE, TAMBÉM  
ENTRE CAINDO E AJUDANDO-A.  
O EMFERMEIRO ENTRA O DOUTOR.  
MOÇA NA PADIÔLA E LEVAM-NA

PEDRO VAI ATRÁS, SONÂMBULO  
OS DEMAIS NEM SE VOLTARAM  
PARA VER A COISA.

CÓRTE

P.AMERIC. ROCKY JÁ ACORDADO, EM SUA  
MESA. SOCKS ERGUENDO A CABEÇA

SOCKS

O que foi?

ROCKY

Nada.

Mais um desmaio.

Outro casal foi eliminado.

(T) Acho que estamos no fim...

SOCKS

É pena...

Agora que o público está correspondendo.

SOCKS OLHA EM DIRAÇÃO DO PÚBLI-  
CO.

SOCKS

Aliás... temos de inventar alguma coisa..

É nesses finais que a gente paga as maiores  
enchentes...

ROCKY

Não tenho idéia nenhuma...

Não ando com a cabeça boa...

SOCKS

(TRANSFORMOU-SE) Eu tenho.

CLOSE SOCKS, TRANSFORMADO POR UMA  
IDÉIA E TANTO, SATISFEITO

SOCKS

Rocky ! Vamos imortalizar esta maratona!

ROCKY

(QUASE C/ MEDO) O que é que você está pen-  
sando Socks?

Você vai ver.

SOCKS TIROU ALGUNS CARTÕES

SEPARA UM E ENTREGA-O À ROCKY

SOCKS

Vá telefonar a este sujeito.

Enquanto anuncio a surpresa...

ROCKY

(SAINDO) Você é que manda...

ROCKY VAI INDO. SOCKS PEGA O

MICROFONE E COMEÇA A FALAR

SOCKS

Distinto público!

P.AMERIC. SNRA.LEYDEN C/ OUTRA ROUPA  
E AGORA COMENDO AMENDOINS,  
INTERESSADA. COB. C/COBERTO  
EM TORNO DELA. ALGUM PÚBLI-  
CO, O SR. MITCHELL INCLUSIVE

SOCKS

Esta maratona de danças ficará inesquecível.

Principalmente por causa de uma surpresa que  
vamos lhes apresentar daqui há pouco.

Aguardem, senhores e senhoras...!

Será uma surpresa sensacional...

SRA. LEYDEN

(PARA O SR.MITCHELL) Será que vão por pêsos  
nas costas dêles?

Em Dallas fizeram assim...

MITCHELL

Oh, não...(T) Socks Donald é empresário de c

Tem de ser coisa melhor...

P.GERAL TODOS DANÇANDO NO TABLADO

TODOS TÊM CARTAZES NAS

COSTAS, ANUNCIANDO ISTO OU

AQUILO, A SABER :

" Provem o chopp COLARINHO  
REAL, único que não engorda!"

" Viagens comôdas e agradáveis  
para o sul?? Só pelo confortá-  
vel Expresso Mercúrio. A poltrona  
vale o preço!"

" Massa...?"

São as feitas no Restaurante do  
Genáro, rua 18. Com o romântico  
ambiente do Vesúvio.

" Cuide de sua beleza com o pro-  
dutos MAÇÃ MILK. Ela merece seus  
cuidados.

" Somos reparadores? Só nos col-  
ções NUVEMPLUMA, onde até os  
sonhos são deliciosos..."

" Passe o fim-de-semana em Palm  
Boach, sob palmeiras tropicais.  
Etc.

Ficamos nas costas do JOE & GLÓRIA

P.AMER. onde se lê :

Você não pode morrer, sem ver os  
Grandes-Lagos. Brevemente, déci-  
ma-quinta excursão."

JOE

Como está...?

GLÓRIA

Caindo.

JOE

Me parece que já caí.

GLÓRIA

Não devíamos ter começado.

- 75 -  
GLÓRIA

Mas sempre faço besteira...  
Até dou azar a todo mundo...

JOE

(MEIO FRACO) Não diga bobagem...

GLÓRIA

É sim...

Dou Pêso.

É perto de mim, sempre sai tudo mal.  
Por isso é que tentei me matar naquela  
vez...

JOE

(FRACO E IRRITADO) Deixe de ser fúnebre...  
é idiôta...

VÃO DANÇANDO E PESSANDO

PARA ADIANTE. ... PASSA O

JIMMY DANÇANDO S'O, MOR-

TO EM P'E. VEM NATHAN &

ELAINE

P.AMERIC. NATHAN & ELAINE

ELAINE DE OLHOS FECHADOS

NATHAN

Está dormindo, Elaine?

ELAINE

Não.

Só...de olhos fechados...

NATHAN

Para quê...?

ELAINE

Para ver aquele rancho abandonado.

NATHAN

(MAIS FUNDO) Parece bonito, não...?

- 76 -  
ELAINE

Parece.

(T) Mas também parece muito distante...

NATHAN

Não sei...

Mas agora eles está me parecendo mais  
perto...

Só...só falta que a gente segure ele...

VÃO INDO PARAA FRENTE,

ÊLE FALANDO BAIIXO

NATHAN

Só isso...

PODEM PASSAR UNS EXTRAS

VÊM DEPOIS MITTIE & KA-

MANN. AMBOS EXTENUADOS

P.AMERIC. KAMANN & MITTIE

KAMANN

Você está resistindo bem, Mittie..!

Como a gente combinou lá no porão...

Na sua casa...

Como está se sentindo...?

MITTIE

(C/OS OLHOS QUASE FECHADOS) Não adianta  
falar comigo, Tony...

Não ouço mais nada...

Só uma zoadá...

KAMANN

(TENTA) Como você está se sentindo, é o  
que estou perguntando...

MITTIE

(FAS QUE NÃO ADIANTA COM A CABEÇA) Não  
ouço...

E agora sei...

- 77 -  
KAMANN

Sabe o que...?

MITTIE

(SEM RESPONDER DIRETAMENTE) Sei sgora  
o que é estar atrelada a alguma coisa...  
Como um animal...

KAMANN

Que animal...?

MITTIE

( CONTINUANDO) Sõ que me parece estar a-  
trelada ã um onibus...

KAMANN

(DESANIMANDO) Você está maluca...

SEGUEM ADIANTE, MISTURANDO-  
SE AOS OUTROS.

P.GERAL

TODOS DANÇANDO

SOCKS

(ALTO\_FALANTE) E não se esqueçam da supre:  
senhores...!

Socks Mc Donald promete-lhes algo verdade:  
ramento sensacional...!

Aguardem...

P.AMERIC.

SOCKS NA MESA JUNTO SO MICRO

ROCKY ESTÁ CHEGANDO.

SOCKS PERGUNTA-LHE

TÉCNICA

(BG) TROCOU MÚSICA LENTA, PELA MAIS LENTA  
DE TODAS (JAZZ)

SOCKS

Como é..?

ROCKY

Ele diz que vem nuns 15 minutos...

SOCKS

Ótimo!

SOCKS

Até lá, talvez já tenha chegado mais gente  
e fazemos a coisa.

ROCKY SENTOU NO LUGAR DO OUTRO.

OLHOU EM FRENTE E FALA :

ROCKY

Uma coisa está me preocupando ! Os

SOCKS

O que é..?

ROCKY

Os negros.

SOCKS

Acha que eles têm probabilidades de vencer?

ROCKY

Claro.

São fortes como mulas.

ROCKY E SOCKS ESTÃO OLHANDO

ELAINE E NATHAN.

P. AMERIC. O CASAL NEGRO LANÇANDO

SOCKS

(APÓS OBSERVAR) É...

Aquela sujeitinha do alabama foi criada a  
milho. E ele..!

Aposto como ainda aguentam seis meses...

P. AMERIC. ROCKY E SOCOS NA MESA

ROCKY

Seria o diabo se eles ganhássem...

SOCKS

Nem me fale nisso.

SOCKS ESTÁ ESTRANHO, COM

UMA IDÉIA. ROCKY PERGUNTA

C/CAUTÉLA

ROCKY

Acha que devíamos fazer alguma coisa?



SOCKS

Claro.

E já sei o que é.

P.AMERIC.      SOCOS PROCURANDO DISCOS

NA MESA

SOCKS

(PRO.O DISCO) É melhor agora, antes que  
dê na vista...

ROCKY

(PERCEBEU ALGO) Você vai fazer...aquilo  
de Okhlsoma...?

SOCKS SEPAROU UM DIS-SOCKS

CO PARA PÔR NA VITROLA

SOCKS

Claro.

Se o público ajudar um pouco...vai dar  
o mesmo resultado que deu lá...

SOCKS VAI PONDO O DISCO SOB

O PIC-UP.

P.AMERIC.      CASALA NEGRO DANÇANDO NORMAL

NATHAN

Elaine...!

ELAINE

Ahn!

NATHAN

Estava pensando !

Acho que uma das parêdes do rancho ainda  
pode ser aproveitada...

ELAINE

É capaz...

TÉCNICA

(BG) ENTRA JAZZ MALUCO EM RITMO ALUCINANTE  
PRÓPRIO PARA DANÇA DE JAZZ NEGRO.

- 80 -  
NATHAN

(REAGE) Ahn...?

ELAINE

(REACINDO) O que é isso...?

ÊLES APRESSAM OS MOVIMENTOS

APENAS UM POUCO MAIS, RESIS-  
TINDO.

NATHAN

Não sei...

ELAINE

Sempre ouvi dizer...

È sujeira pôr uma música dessas no fim  
de uma maratona...

NATHAN

(C/MEDO) Sõ poem para númeroas especiais...

ROCKY

(NO ALTO-FALANTE) E aquí está, senhores!  
Um convite para um número especial de um  
dos mais fortes dos nossos concorrentes  
O casal número 9.

P.AMERIC. O CASAL NEGRO DANÇANDO IN-

QUIETO, POR'EM AINDA DEVAGAR

ROCKY

Elaine & Nathan Smith!

NATHAN

(RECOMENDA FIRME) Não. Elaine!

Conserve o mesmo ritmo!

ROCKY

Principalmente seo público pedir, nossos  
dançarinos não vão se negar ao número!

P.AMERIC. SRA LEYDEN E OS QUE A RODEIAM

SRA. LEYDEN

Será bonito!

SRA.LEYDEN

Vamos pedir...

SR.MITCHELL CONCORDA

SR.MITCHELL

Vamos.

SRA LEYDEN

Queremos o número..!

SR. MITCHELL

Queremos o número...

P.GERAL      TODOS DANÇANDO.TODOS  
                 QU ESTIVESSEM FAZENDO  
                 DE PÚBLICO GRITARÃO

PÚBLICO

Queremos o número!

Queremos o número!

Queremos o número!

(FICAM)

P.AMERIC.    NATHAN SUANDO E ELAINE  
                 JÁ CEDENDO AO RITMO

NATHAN

É loucura, Elaine!

ELAINE

Que podemos fazer...?

Eles estão pedindo...

NATHAN

Sim...Eles estão pedindo...

NATHAN ARROJA ELAINE PARA  
LONGE, ENTREGSND-SE ASSIM  
BRUTALMENTE ã UM JITTER-BUG  
DEMONIACO

PÚBLICO

(TRANFORMA O "QUEREMOS O NÚMERO" NUM

UÃÃÃÃÃÃÃÃÃÃ: DE PURO PRAZER ANIMAL!

TÉCNICA

BACGROUND DE PÚBLICO TORCENDO E GOSTANDO

P.GERAL ELAINE E NATHAN DANÇANDO  
FRENÉTICAMENTE, SEM PARAR,  
COM TODAS AS SUAS ENERGIAS  
ATIRAM-SE, DERRUBAM-SE, ETC

CLOSE DETALHES DA DANÇA

P.GERAL MAIS MOVIMENTOS DA DANÇA,  
SEMPRE NUM ESFORÇO TREMENDO.  
SEMPRE EM VIOLÊNCIA CRESCENTE

P.AMERIC. DETALHE DOS DEMAIS DANÇANDO QUASE  
PARADOS, SÓ OLHANDO AQUELA DANÇA  
SUICIDA.

CLOSE DETALHES DA DANÇA

P.GERAL MOVIMENTOS DA DANÇA, MALUCOS,  
COM NATHAN E ELAINE FAZENDO  
TUDO O QUE SABEM, DANDO TUDO,  
INTEIRAMENTE TOMADOS.

P.AMERIC. SRA. LEYDEN TORCENDO, LOUCAMENTE  
TE ( ROENDO AS UNHAS) OUTROS  
PERTO DELA, TORCENDO LOUCAMENTE  
SR. MITCHELL COM SEU BINÓCULO (A-  
QUÊLE OBJETO QUE SEMPRE TROUXE  
CONSIGO) ASSESTADO, DELICIANDO-  
SE.

CLOSE DETALHES DA DANÇA ENTRE OS DOIS.

P.GERAL DANÇARINOS CONTINUANDO E SE PRE-  
PARANDO PARA A QUÊDA FINAL  
CÂMERA-MAN DEVE AVISAR QUE EM  
2 MINUTOS ÊLES DEVERÃO CAIR

CLOSE NOVOS DETALHES DA DANÇA.

P.AMERIC. SRA.LEYDEN, SR. MITCHEL TODOS  
TENSOS, MUITO ANIMADOS

SRA. LEYDEN

Mais depressa...

Mais depressa...

CLOSE NOVOS DETALHES DA DANÇA.

CÂMERA-MAN DÁ SINAL.

NATHAN DÁ UM ÚLTIMO GOLPE

DE DANÇA

P.GERAL AMBOS CAEM PROSTRADOS, NO CHÃO.

TÉCNICA

CORTA A MÚSICA COMO SE TERMINADA.

POR UM SEGUNDO NENHUM BARULHO

TODOS IMÓVEIS.

SUBITAMENTE APARECE SOCKS ENTRE

ELES VINDO E DEBRUÇANDO-SE SO-

BRE CORPOS.

TÉCNICA

(BG) VOZARIO DE "O QUE FOI"? QUE

HOUVE?"

DOUTOR E GARÇON COM SOGOS.

P.AMERIC. DOUTOR AUSCULTA CORPOS. FALA

DOUTOR

Desmaiaram. Não podem continuar.

SOCKS

Que azar!

E VOLTANDO-SE GERAL)

SOCKS

Não parem, meninos...

Ou serão desclassificados...

TÉCNICA

(BG) SURGE DANÇAVEL LENTA EM BG.

SOCKS

É do Regulamento. Não parem...

DANÇARINOS COMEÇAM A MOVER-SE  
MAIS LENTOS DO QUE NUNCA.  
AMBOS SÃO POSTOS EM PADIOLA  
VÃO SAIR

PÚBLICO

(BATE PALMAS FRENETICAMENTE)

TÉCNICA

(BG) AJUDA COM PALMAS POSSIVEIS

NA PADIOLA SÃO RETIRADOS SEM  
PRESSA NATHAN E ELAINE.

P.GERAL TODOS DANÇANDO COMO PODEM.  
BEM ARRASTADO.

JIMMY SOZINHO, MACABRO COMO  
NUNCA.

P.AMERIC. ROCKY NA MESA. REV.TOMAS AO  
LADO. SOCKS VINDO

SOCKS

(FALA) Certinho †

Oh, Reverendo Thomas..! Fez bem em vir.

REV. THOMAS

Recebi o telefonema.

SOCKS

Bem...

SOCKS VAI TOCANDO ROCKY E  
SENTANDO-SE EM SEU PRIVILEGIADO  
LUGAR.

SOCKS

Não percamos tempo e vamos escolher os  
idiotas!

SOCKS SENTA-SE À MESA E CO  
MEÇA A OLHAR OS DANÇARINOS,  
ESCOLHENDO QUALQUER COISA.

P.AMERIC. JOE E GLÓRIA DANÇANDO EM 1º PL.  
LENTÍSSIMOS.

JOE

Antes dos pretos eu tirei um coxilo de pê.  
E sonhei.

GLÓRIA

É.

Com o quê...?

JOE

Me vi num vapor a caminho de Port Said.

(T) Ia para o deserto do Saara, fazer um  
filme.

Era famoso e tinha muito dinheiro.

Era o mais importante diretor de cinema  
do mundo. Mais importante que Eisenstein  
ou de Mille..!

Os criticos todos concordavam mesmo que  
eu era um gênio.

GLÓRIA

Besteira.

Veja já está se deprimindo.

Não digo que dou azar...?

SOCKS APARECE PERTO DELES

SOCKS

Escutem, meninos...

Tenho um bom negócio a propor ã vocês...

Uma idéia batatal que eu tive...

É sô vocês me darem a mão e embolsam mais

50 dólares cada um, se ganharem...

Topam...?

JOE

50 dólares?

Claro.

SOCKS

Então, venham comigo.

Vamos arrumar tudo...

SOCKS LEVA LÁ PARA OS FUNDOS  
JOE E GLÓRIA QUE VÃO MEIO AR-  
RASTADOS E MEIO DANÇANDO. MAL  
SOMEM

ROCKY

(ALTO-FALANTE) Prestem atenção, senhores!  
O casal número vinte e um, Glória Beatty  
e Joe Syverten não foi desclassificado.  
Apenas constarão da surpresa e por isso  
sairam por uns minutos.

Minutos que serão descontados em seus pró-  
ximos dez minutos...

(T) Continuem, meninos...

Continuem que estamos no fim...

ESTÃO DANÇANDO, AGORA, OS DOIS  
PARES DE EXTRAS, JIMMY E MITTIE  
E KAMANN.

A CÂMERA FICA COM MITTIE & KAMANN

P.AMERC.

MITTIE & KAMANN

MITTIE

Está errado...

Eles não podem descansar antes de nós...

KAMANN

(TAMBÉM CANSADÍSSIMO) Acho que não foram  
descansar...

MITTIE

Eu devia ter agredido a moça.

KAMANN

Besteira. Eles não tem a nossa resistên-  
cia.

Já sinto os 500 dólares em nossas mãos.  
Com aquele cheiro ruim que tem as notas  
e tudo...

MITTIE



MITTIE

Com cheiro ou não, vou beijar cada nota...

JIMMY VEM APROXIMANDO-SE

DÊLES. CHEGA E FALA

JIMMY

Será que podíamos dançar em três...

Acho que o regulamento permitia...

KAMANN

Você está maluco.

Se um passarinho pousasse em nós, cairiamos...

Por que você não desiste...?

JIMMY

Não posso...

O dinheiro era para ele mesmo...

KAMANN

Para quem...?

JIMMY

Para o bebê...

Já que ele vinha, resolvemos...

KAMANN

Pois o bebê nascerá sem 500 dólares...

Não toque em nós...

JIMMY VAI DANÇANDO SOZINHO

VENCIDO.

KAMANN

(RESMUNGA) Sujeito teimoso...

Vai ser desclassificado na certa...

MITTIE

Parece que estamos aqui há 50 anos...

ROCKY

(MICROFONE) E atenção, senhores..!

Chegamos agora a hora da surpresa...

P.AMERIC. ROCKY FALANDO NO MICROF.

ROCKY

Coroando nossa sensacional maratona, a empresa Socks Mc Donald & Rocky Gravo têm o prazer de apresentar algo inesquecível..!

JUNTO DELE ESTÁ O

REVERENDO TOMAS

SOCKS NOS DISCOS/

ROCKY

Antes de mais nada, apresento-lhes o ministro  
Thomas Gilder

REVERENDO CURVA-SE

ROCKY

Que aqui está para realizar algo notável...

(MANCHETE) Um casamento entre os concorrentes..!

TÉCNICA

(BG) ENTRA MARCHA NUPCIAL

P.AMERIC. PORTA QUE DÁ PARA O

VESTIÁRIO

SOCKS

(FALA ALTO) Que venham os noivos..!

E SURGEM PELA PORTA DO

VESTIÁRIO, JOE & GLÓRIA

C/DETALHES DE NOIVO E

NOIVA, POR SÔBRE SUAS ROUPAS.

(VÊU, LUVAS, TALVEZ CAUDA, FLORES)

(CASACA, TALVEZ CARTOLA, BENGALA.

PÚBLICO

(BG) BATE PALMAS FRENETICAMENTE.

TÉCNICA

(BG) AJUDA COM PALMAS POSSIVEIS.

JOE & GLÓRIA VEM VINDO EM PASSOS

DE CASAMENTO - ANDANDO E ESTACANDO-  
VEM DIRIGINDO-SE PARA O MEIO, AONDE  
JÁ SE COLOCOU O REVERENDO

ROCKY

(COMANDA AO MICROF.) Façam elas, sem  
parar de dançar, senhores concorrentes...

TÉCNICA

(BG) PALMAS PARANDO

PÚBLICO

(BG) PALMAS PARANDO

OS DOIS PARES DE EXTRAS, MAIS  
MITTIE E KAMANN SE SEPARAM E SE  
COLOCAM, SEMPRE MEXENDO-SE,  
EM DUAS ALAS CORTANDO O ESTRADO  
NO MEIO, DA PARTE MENOR DO RETAN  
GULO.  
O REVERENDO SE COLOCA DE COSTAS,  
OU 3/4, JUNTO DA CÂMERA.

ROCKY

E podem aproximar-se, senhores noivos.!

JOE & GLÓRIA VÊM VINDO MUITO  
LENTOS E IGUAIS E SIMÉTRICOS

ROCKY

(FALA NO MICROF.) Antes da cerimônia - que  
é de fato autêntica, senhores - quero agra-  
decêr aqueles que fizeram este número extra  
possível...

PEGA UMA LISTA E COMEÇA

ROCKY

O véu da noiva foi um presente da Loja "Bom  
Tom"!

Sempre são felizes as noivas que compram seus  
véus na Loja "Bom-Tom".

Nas outras casas é extremamente duvidoso...

PÚBLICO

RI

ROCKY

(CONTINUANDO) Os sapatos da noiva foram um presente do Bazar das Moças "Polly Darling";

as meias da noiva foram gentilmente oferecidas pela casa: "Pernasbel", de Main Street..!

Os cabelos da noiva estão perfumados com a loção de Beleza "Pompadour"..!

(T) Uma salva de palmas para essas organizações que compreenderam nosso empreendimento!

P.AMERIC. PÚBLICO (SRA.LEYDEN, MITCHEL, ETC:) BATENDO PALMAS E GOSTANDO MUITO DE TUDO

TÉCNICA

PALMAS POSSIVEIS

VÃO PARANDO

SRA.LEYDEN

A noiva está linda..!

P.AMERIC. NOIVOS VINDO MAIS PRÓXIMOS NA DIREÇÃO DO REVERENDO.

ROCKY

(ALTO FALANTE) Por sua vez a roupa do noivo, a casaca e a cartola, foram cedidas em caráter de empréstimo, pela "Companhia de Roupas Tower..!"

Vista-se dos pés a cabeça, por dentro e por fora, só nas Lojas Tower! E até suas meias denunciaram um homem de bom gosto..!

P.AMERIC. PÚBLICO APLAUDINDO (SRA.LEYDEN, SR.MITCHEL, ETC)

PÚBLICO

PALMAS APLAUDINDO

TÉCNICA

(BG) PALMAS

VÃO SAINDO

P.AMERIC      JOE E GLÓRIA CHEGARAM PERTO  
DO REVERENDO DE LADO, MEXEM-SE  
SUAS DAMAS E CAVALHEIROS, SEMPRE  
SEM PARAR

ROCKY

E finalmente o buquê nas mãos da noiva,  
É um fino presente da Loja de flores:

"Magnólia"

(T) Para casamentos, batizados e enterros  
não esqueça - a Loja "Magnólia"! Preços  
especiais nas corôas..!

TÉCNICA

(BG) PALMAS POSSIVEIS

PÚBLICO

(BG) APLAUDIU

ROCKY

(MICROFONE) E Com a palavra, agora, o Minis-  
tro Gilder...

P.AMERIC.      O CASAMENTO.  
O MINISTRO ESTÁ ABRINDO  
UM LIVRO, SEMPRE SEM SE  
DETER. DEMORA, DE FORMA  
QUE JOE FALA

JOE

E então, o que achá disto tudo, Glória?

Está contente...?

GLÓRIA

(PERTURBADA) Não sei...

GLÓRIA

Nem sei se é de verdade...

JOE

Claro que é de verdade...

GILDER ACHOU O LIVRO, DIGO A  
PÁGINA FALA

TOMAS

Atenção à preleção, senhores...

(LÊ) "Ele mê faz deitar em verdes pastos,  
guia-me mansamente à águas tranquilas..!"

Refrigera a minha alma, guia-me pelas ve-  
redas da justiça, por amor do seu nome...

Ainda que eu andasse pelo vale das sombras  
da morte, não temeria mal algum, porque tu  
estás comigo; a tua vara e o teu cajado me  
consolam...

GILDER FECHA O LIVRO E FALA

TOMAS

E agora...

Eu vos declaro marido e mulher...

SRA. HIGBY

(UM POUCO ATRÁS-FIRME) O que vem a ser isso?

TODOS SE VOLTAM À ESSA FRASE -

UMA DUCHA - TUDO PARA E SE DETEM.

MRS. HIGBY E MRS. WITCHER ESTÃO

UM POUCO ATRÁS, VESTIDAS DE SOL-

TEIRONAS.

APROXIMAM-SE E MRS. HIGBY FALA:

SRA. HIGBY

O que estão fazendo...?

SOCKS

Quem são as senhoras...?

SRA. HIGBY

Somos as senhoras Higby e Witcher, presiden-

SRA. HIGBY

presidente e vice-presidente da Liga da  
Pureza e Moralidade. Setor 5.

Queremos que o senhor pãre com isto !

SOCKS

(DESESPERADO) Não podemos parar o casamen-  
to.

(APONTANDO JOE E GLÓRIA) Eles estão apai-  
xonadíssimos...

SRA. WITCHER

Nada temos com o casamento.

Temos contra a maratona de dansas.

(T)

SRA. HIGBY

Exatamente.

Temos uma ordem da polícia e o senhor não  
pode continuar.

Tem de parar já.

A SRA. HIGBY PÕE UM PAPEL

NAS MÃOS DE SOCKS.

ÊLE PEGA O PAPEL E VÊ

STANLEY E JOHNSON APARE

CERECEREM POR TRÁS, VINDO

VESTIÁRIO.

SOCKS

(LEU) Uma ordem da polícia...?

Mas por quê...?

SRA. HIGBY

Porque os senhores têm uma menor aqui.

E VINDO P/MITTIE

SRA. HIGBY

Margareth Ortega, chamada Mittie!

P.AMERIC. MITTIE REAGINDO MUITO

MITTIE

É mentira!

Vocês não sabem de nada...

KAMANN SEGURA-A

KAMANN

Calma, Mittie ou será pior...

SOCKS

(QUASE EXPLODINDO DE RAIVA) Então você

JIMMY SENTOU-SE NO  
CHÃO

(E PARA KAMANN) E você, sabendo disso,  
ficou aqui concorrendo..!

(T) Ah!

Como podem fazer isso há um homem honesto  
e trabalhador como eu...

A quem tem de ganhar sua vida...

JOHNSON

Vamos, vamos Socks..!

Deixe de choradeiras e vamos falar com o  
sargento...

A multa será pequena...

STANLEY

(GERAL) Não tem mais maratona...

(ALTO-PARA O PÚBLICO) Para casa, todo mundo !

P.GERAL

TODOS VÃO DEIXANDO O TABLADO

OS DANÇARINOS PARA O VESTIÁRIO

OS OUTROS DOS LADOS:

STANLEY PASSA MÃO NUM MICROFONE

DA MESA E FALA

STANLEY

(NO MICROF.) Para suas casas, amigos...

Vamos dormir um pouco...

Acabou tudo...

O PÚBLICO ATRÁS JÁ FOI SE ERGUENDO

E SAINDO. JIMMY QUE FICARA POR UL

TIMO, SENTADO NO ESTRADO, ERGUE-SE



E VAI INDO.  
APENAS JOE E GLÓRIA, AINDA C/  
SEUS PERTENCES ESTÃO SEM SA-  
BER O QUE FAZER.  
VÃO FICANDO SOZINHOS.

ROCKY

(FALA NO MICROF. JÁ PRONTO PARA SAIR)

De qualquer modo a empresa agradece a to-  
dos...

(T) Quanto aos concorrentes, tirando os  
traidores, tivemos muito prazer em traba-  
lhar com todos...

(FINAL) Pode ser que algum dia a gente  
organize outra maratona...

Até lá...

ROCKY DEIXA O MICROFONE E TAMBÉM  
SAI.

A CENA FICOU DESERTA, APENAS COM  
JOE E GLÓRIA NO ESTRADO.

P.AMERIC. JOE E GLÓRIA, PARADOS.

JOE

E nós...?

Estamos, mesmo, casados...?

GLÓRIA

Tanto faz.

Não viu o que o Socks disse?

"O casamento precisa ser legítimo por causa  
do público. Depois vocês divorciam...!"

JOE

É verdade...

GLÓRIA

(PENSANDO NO SOCKS) Bandido.

GLÓRIA

Nem nos deu os 50 dólares...

(C/RAIVA) E ainda temos que arranjar dinheiro para o divórcio...

(EXPLODINDO) Esse Socks é um sujo

AVANÇA UM POUCO E ARRANCA  
COM BRUTALIDADE AQUELE PRIMEIRO  
MEIRO CARTAZ DA MESA. AMASSA-O E ATIRA-O AO CHÃO

GLÓRIA

(VOLTA E COMEÇA A FALAR, MUITO LENTA E FINAL)

Vê...?

Vê como eu dou peso...?

Como enveneno tudo o que está ao meu redor?

CLOSE

AMBOS BEM PRÓXIMOS  
JOE SÓ OLHANDO-A.

GLÓRIA

(CONTINUA) Eu devia ter morrido daquela vez!

Mas não...

Acreditei ainda em outras coisas...

Pensei que ainda podia ganhar uma maratona de danças...

Pensei até que ainda podia me casar...

JOE ESTÁ OLHANDO-AO PROFUNDAMENTE COMOVIDO.

GLÓRIA

E sabe...?

Quando chegar aquela outra maratona que o

Rocky falou...

É capaz de eu estar lá outra vez...

Não é horrível...-?

JOE

JOE

(INTENSO. PARADO E FUNDO) É...!

GLÓRIA

(PENSANDO FUNDA) Lá estarei outra vez,  
como um cavalo..!

APROXIMA-SE BRUSCA DELE

GLÓRIA

Olha..!

Quer me fazer um favor...?

O maior...?

JOE ESTÁ SÓ OLHANDO-A

GLÓRIA ABRE RAPIDAMENTE

A BOLSA, TIRA REVOLVER

RÁPIDO.

ENTREGA-A A JOE

GLÓRIA

Tome..!

JOE TENTA SACUDIR-SE DUM

GOLÊ, CONTRA O TORPOR MOR

BIDO QUE O ENVOLVE

JOE

Guarde isto...

Vamos sair daqui...

GLÓRIA

E encontrar-nos de novo, daqui há meses  
com Rocky e Socks...?

DEVOLVE BEM O REVOLVER A

MÃO DELE.

Tome e atire pelo amor de Deus..!

JOE FICA SÓ OLHANDO-A EM

PAUSA, LONGA.

JOE

(BEM FINAL. FUNDO) Está bem..!

INT 36.35

JOE

Diga quando...

GLÓRIA SENTA-SE DE PEREIL,  
EM RELAÇÃO A JOE.

CLOSE ENQUADR. BEM OS DOIS

GLÓRIA

Estou pronta.

JOE

Onde...?

GLÓRIA, NUM GESTO BONITO,  
INDICA A FRONTE, JÁ NO  
LADO DA CABEÇA

JOE

Pronto...?

GLÓRIA

Pronto.

C/REGRA

FAZ A DETONAÇÃO

GLÓRIA REAGE E CAI PARA  
TRÁS, COMO FOI VISTA, AN-  
TES, AO LONGO DO BANCO.

ELE SE PÕE DE PÉ, OLHANDO-A.

E DIZ LENTO, OLHANDO-A SEMPRE

JOE

Sim...

Não se mata cavalo...?

E FICA IMÓVEL

TÉCNICA

(BG) ENTRA BIG ENCERRAMENTO TREMENDO

CÂMERA COMEÇA A AFASTAR, DE  
FORMA A IR ENQUADRANDO O ESTÁ-  
DIO, VAZIO, CADA VEZ MAIOR.

APENAS COM JOE DE PÉ E  
GLÓRIA CAIDA, LÃ LONGE.

P.GERAL ABSOLUTO

(C/CÂMERA NO TRIPÉ) PEGANDO

TODO O ESTÁDIO LÃ EMBAIXO.

TÉCNICA

TEMA VAI EXPLODINDO PRO FINAL

VAI ESCURECENDO

ESCURECE.

- FIM -