

# Antunes Filho nos teleteatros da TV Cultura ... e outros relatos

Cristina Brandão

No início dos anos 70, duas publicações disputavam os leitores interessados em notícias da TV: *Intervalo*, da Editora Abril e *São Paulo na TV*, da Editora Propaganda. As edições divulgavam, regularmente, um guia semanal de programação com os horários de todos os programas à disposição do público paulista que reconhecia as emissoras, pelo seletor de canais da sua TV. A Tupi, por exemplo, era o canal "4", A TV Paulista (Globo) o canal "5", a Record, o canal "7" e a TV Cultura, o canal "2", que vai nos interessar particularmente. O surgimento dos canais voltados para a educação e a cultura tinha respaldo do Governo Federal que, em 1967, havia criado a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, com o objetivo de estimular e dar apoio às emissoras culturais estaduais fornecendo, inclusive, videoteipes para outros Estados. A TV Cultura (SP) foi viabilizada e sempre foi mantida pela Fundação Padre Anchieta – Centro Paulista de Rádio e Televisão Educativos, com dotação do Estado e autonomia administrativa.

A idéia de se ter um teleteatro no canal 2 com uma produção regular foi defendida, inicialmente, como um projeto da atriz Nídia Lícia, que escolheu para começar as gravações escalando quatro diretores: Fernando Faro, Antônio Abujamra, Cassiano Gabus Mendes e Antunes Filho. A intenção inicial de se realizarem adaptações da dramaturgia para a TV estava fundamentada em uma orientação geral da TV Educativa. Pensava-se, assim, em levar ao conhecimento do público obras literárias consideradas culturalmente importantes, graças ao seu valor artístico. Em junho de 1974, realizou-se a primeira experiência com o teleteatro: foi adaptada a peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho e sonorizada por Carlos Castilho. A direção era de Antunes Filho, marcando sua volta à televisão interrompida em 1958. Terminada a primeira gravação do Teatro 2, com produção de Débora Annenberg, sua exibição foi programada para o dia 23 de novembro daquele ano, no horário das 21 horas. Seguiu-se à telepeça, uma entrevista com o crítico Sábató Magaldi e com o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri que comentaram a obra de Oduvaldo Vianna Filho.

Depois de dois anos e meio de existência, o teleteatro veio ocupar um papel de destaque entre os programas produzidos pela TV Educativa, que levava ao ar, quatro

Maria Cristina Brandão de Faria é professora da Faculdade de Comunicação da UFJE, MG. Mestre e Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pesquisa o teleteatro brasileiro em suas múltiplas faces historiográficas e semióticas.

adaptações mensais. A emissora mantinha um Departamento de Cenografia, um de Contra-regragem, um de Música e o Departamento Técnico. Para coordenar as funções desses departamentos, existia a Produção Artística, que planejava os custos de produção de cada espetáculo, estudava a viabilidade de realização e discutia, com os diretores, a seleção de textos a serem adaptados, tarefa encabeçada por Palma Travassos e Antônio Ghigonetto, ligados ao departamento de Produção. Através do depoimento desses realizadores e demais funcionários registrados nos acervos de multimídia do Centro Cultural São Paulo, foi possível reconstituir, de certa forma, os bastidores dos espetáculos do Teatro 2. Procurei distribuir os relatos em 4 temáticas: a) **A escolha dos textos** (objetivando detectar os critérios constituidores do repertório do programa); b) **O diretor /adaptador** (trabalho com a hipótese de que os diretores eram também autores/adaptadores dos textos e utilizavam procedimentos pessoais na transformação de uma peça em telepeça); c) **A produção das telepeças** (verifico os orçamentos, dificuldades e limitações da emissora estatal); d) **Teatro televisionado** (a função do teatro na televisão visto pelos profissionais da época e, especificamente, mostro que sempre houve uma preocupação em adequar o teatro à linguagem audiovisual).

## a) A escolha dos textos

Não se determinava que as obras deveriam pertencer exclusivamente à dramaturgia. Podiam ser também, contos, romances ou até roteiros escritos especialmente para a televisão. Nesse depoimento que prestou à pesquisa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no período em que se fazia o Teatro 2, o produtor Antônio Ghigonetto revelou os procedimentos de escolha das obras a serem trabalhadas pela emissora:

Geralmente o processo é esse, a gente tenta partir de um texto que a gente acha que terá alguma importância, que culturalmente também venha representar alguma coisa. Nós estamos tentando nos manter dentro de textos brasileiros o que, de uma certa maneira, é uma colaboração no sentido de divulgar o autor brasileiro de teatro, de literatura. (...) Esse texto pode ser sugerido por nós por um autor ou por um adaptador, pois pode ser inédito ou pode ser uma adaptação; pode ser trazido também por um diretor que nós convidamos para fazer teleteatro. (...) Há também uma colaboração do Durst (Walter G. Durst) do Palma Travassos e a gente está sempre aberto às sugestões. ( Depoimento de Antônio Ghigonetto, Arquivo Multimeios - CCSP, 1977 )

O produtor Palma Travassos narra outros aspectos determinantes na discussão de quais textos poderiam ser televisionados:

"Normalmente todo diretor tem um texto que ele gostaria de montar. Há então dois processos; primeiro o diretor traz o texto que ele gostaria de montar e submete o texto à apreciação da diretoria da Divisão Cultural. A Divisão Cultural é a divisão que subvenciona o projeto; então o diretor da divisão estuda essa peça e verifica se ela é viável ou não, se ela está adequada aos objetivos da série, objetivos do Canal 2. Enfim,

se é possível realizá-la, se ela tem algum problema especial, de censura, etc. Então a gente dá a aprovação e o diretor monta a peça. O segundo processo é o inverso: nós, enquanto Divisão, propomos ao diretor uma peça (...) Evidentemente verifica-se também se a linguagem dessa peça é uma linguagem adaptada e correta para a televisão. Digo linguagem, enquanto maneira de você montar o espetáculo em função da televisão. O que eu entendo por linguagem, falando-se de televisão, é contar com as limitações e com as possibilidades que o veículo oferece, para a tradução desse texto, para especificar este, como espetáculo de televisão.” ( Depoimento de Palma Travassos, Arquivo Multimeios – CCSP,1976 )

Complementando a questão da escolha do texto a ser transformado em espetáculo no Teatro 2, o produtor Antônio Ghigonetto antecipa-nos a preocupação existente na ocasião, quanto a problemas relativos à adequação do texto ao público telespectador. Os realizadores dos teleteatros estavam atentos também à transcodificação teatro/televisão:

Quando temos à mão um texto importante literária ou teatralmente, a gente fica com um problema – cortar o texto. Se o texto é realmente rico, a gente sempre acha que o público também vai gostar do texto. É necessário que a gente seja um pouco menos apaixonado. A gente precisaria ter a audácia de deixar só o essencial. E, nos todos, com uma formação principalmente de teatro, somos apaixonados pelo texto; diante de um texto literário muito bom, a gente consegue cortar até um certo momento e ele acaba sempre sendo um poço literatura. A partir daí, o diretor desse texto acaba ficando preso àquilo que tem que ser dito e manter a imagem de uma interpretação, principalmente numa televisão (ainda que seja a TV Cultura canal 2) (...) As vezes acontece da gente conseguir transformar, como é o caso de Vestido de Noiva, um texto altamente teatral num belíssimo espetáculo de televisão. (Depoimento de Antônio Ghigonetto, Arquivo Multimeios – CCSP, 1976)

O produtor afirma ainda que, no período de exibição do Teatro 2, a emissora chegou a requisitar da USP, colaboração na indicação de textos que pudessem ser adaptados para a TV. A universidade enviou à emissora uma lista “com os melhores textos brasileiros” do momento, que foram avaliados pela produção do Teatro 2. Assim, os textos literários, tomados como ponto de partida pelas equipes produtoras de TV, eram submetidos preliminarmente a uma análise enquanto material literário. Mas, não qualquer análise: a preocupação com os textos não foi “interpretativa” e nem seguiu parâmetros mais utilizados na crítica literária tradicional. A análise procurou considerá-los com apreciável esforço de isenção: a) enquanto estrutura de linguagem, construção e procedimentos do texto; b) enquanto produção situada historicamente (sua situação no conjunto dos textos literários); c) enquanto relação com a consciência do telespectador (como o texto produz seu “consumo”).

Palma Travassos distinguia a inexistência no canal, de tentativas de padronização ou homogeneização de textos. Defendia-se a pluralidade dos espetáculos televisuais.<sup>1</sup> Ao diretor, caberia imprimir ao texto sua linha de direção e adaptação; uma liber-

dade que fazia com que todas as obras apresentassem um cunho bastante pessoal, refletindo o estilo de cada um:

Você pode encontrar visões bastante diferentes. Se você pegar uma peça de Ademar Guerra, se você pegar uma peça de Antunes Filho ou do Kiko Jaess, se você pegar enfim todos nossos diretores, o Emílio Fontana, você vai encontrar uma concepção (...) sem direcionar ninguém (...) Toda nossa programação tem um objetivo cultural-educativo, então, dentro disso, evidentemente, uma das funções do teleteatro, além de proporcionar um entretenimento de nível, também é despertar o gosto pela leitura. Nós temos montado grandes textos da literatura brasileira. Montamos várias vezes Guimarães Rosa e também textos do teatro universal (...) incentivando o público a ver teatro. Eu acho que essas são as funções do Canal. ( Depoimento de Palma Travassos, Arquivo Multimeios, CCSP, 1977 )

Considerava-se a televisão, não como uma “realidade decaída” ou “um eletrodométrico”. Buscava-se o veículo, pesquisando sua linguagem, valorizada positivamente para um trabalho artístico.

Acredito que em razão de suas características tecnológicas e sociais, a emissora estatal vinha conduzindo a arte da adaptação por vias bastantes originais. A TV Cultura legitimava a adaptação como atividade necessária à divulgação de fatos de cultura. Antônio Ghigonetto afirmava a necessidade do canal de lidar com as adaptações: “podemos adaptar uma boa obra literária, um texto de teatro ou um texto inédito para a televisão. O teleteatro tem a função de divulgar esses três tipos de textos”. Aluizio Trinta enfatiza que a televisão brasileira, no que tange à sua inquestionável preferência em financiar adaptações de obras literárias, trabalha com um material já consagrado por sua notoriedade ou de seu prestígio artístico. “O que parece então buscar-se é algo como um efeito de reconhecimento”, ou melhor, uma gratificação, econômica ( e talvez cultural ) para o produtor, e certamente simbólica para o telespectador.”<sup>2</sup> A função do nosso teleteatro “ é divulgar um bom texto adaptado”, confirma Antônio Ghigonetto.

## b) O diretor e adaptador

O pré-requisito de qualquer diretor e produtor de televisão é entender os princípios estéticos do veículo.<sup>3</sup> Os profissionais de televisão não contam apenas com seus instintos quando codificam mensagens para um grande público. Precisam adquirir conhecimentos e habilidades para selecionar e aplicar os elementos estéticos que ajudam a “traduzir” melhor as idéias e mensagens do texto de origem. Lidando com imagens que serão “lidas” pelo telespectador, a mídia visual planeja uma comunicação efetiva. Sylvan Paezzo que, à mesma época de Antunes Filho, adaptou para o Teatro 2 o conto de Guimarães Rosa, *Corpo Fechado*, disse na ocasião que a tarefa de adaptar é dupla: “respeitar o autor” e “respeitar o veículo”, definindo esta última como construção de uma obra com atrativos, dividida dentro de um ritmo de produção e com boa visualidade; fazer a coisa bonita”. (Depoimento, CCSP,1978).

Trabalhando como adaptador-roteirista em *Lua Amarela*, conto da escritora Lygia Fagundes Telles, notamos pelo *script* que Antunes Filho não contava unicamente com seu instinto criador para decodificar as mensagens do conto, mas aplicava práticas estéticas, objetivando com a recriação, produzir mensagens visuais à maneira de um seguro diretor de televisão, sugerindo detalhadamente a cena e os movimentos de câmera, como podemos observar nesse pequeno trecho do roteiro:

“Sala mobiliada de maneira antiquada, convencional mas aconchegante com seus retratos de gente antiga pelas paredes. Velhos objetos, badulaques. A atmosfera é íntima, com os participantes de uma cálida e tranqüila reunião familiar. **A câmera vai percorrendo lentamente as personagens que encaram a câmera** (na realidade encaram Laura) e sorriem, agradavelmente surpreendidos com sua presença ali: o avô está jogando uma partida de xadrez com o Namorado de Eduarda. Ambos se voltam, o Namorado assim curioso, o Avô, fazendo um gesto cordial com o cachimbo na mão, está acendendo o cachimbo. A Avó levanta ligeiramente a mão do teclado do piano (é ela quem está tocando) e faz um adeusinho na direção de Laura, sacudindo a cabeça, “ah! Querida, afinal você veio!” parece dizer expressiva. Diante da mesa posta (a toalha rendada, copos, o prato com um bolo) está Eduarda que se volta, numa mão, a garrafa, na outra, a rolha, está preparando um ponche. **Abotoa os lábios para mandar um beijo à distância.** E empurra a Adolescente que se aproximou dançando, enfiou o dedo na poncheira, lambe-o e já ia repetir o gesto, uma expressão deliciada na fisionomia. Por entre ambas, passa a Empregada levando um biscoito para o Menininho que levanta para a câmera, ou melhor, para Laura, a carinha séria, desconfiada. Retorna ao seu jogo de quebra-cabeças, está sentado no tapete com as peças espalhadas em redor. A Empregada se inclina para ele mas antes de entregar-lhe o biscoito, **encara a câmera faz um ar malicioso, quase ressentido, como se nessa mímica ainda repetisse a queixa**, “é, mas não me levou para cumprir a minha promessa, fiquei esperando, esperando...” (Trecho do *script* da telepeça *Lua Amarela*, de Lygia Fagundes Telles, adaptação para a TV e direção de Antunes Filho. Dezembro de 1975, Arquivo Multimeios, CCSP, grifo nosso)

Podemos observar que o adaptador mantém uma influência considerável sobre a forma como a cena será gravada. Uma simples saudação pode ser interpretada de várias maneiras diferentes. A receptividade à personagem Eduarda foi induzida, no roteiro, com minuciosidade, conforme Antunes a idealizou para realizar o potencial estético da cena. Pela descrição, percebemos o domínio das capacidades e limitações das ferramentas que ele usava na televisão para fazer a sua tradução intersemiótica.

### c) A produção das telepeças

Um produtor trabalha com o interesse, a conveniência e as necessidades do público. Sua visão e antecipação constituem aspectos primordiais do seu trabalho pois ele irá lidar com elementos criativos, artísticos e, ao mesmo tempo, com as responsabili-

des das áreas administrativa e financeira do canal. Enquanto o diretor selecionava os textos para adaptá-los, automaticamente, estudava a sua funcionalidade como material apresentável em televisão pública afinando-se com a produção.<sup>4</sup> Era imprescindível que o diretor/adaptador conhecesse os limites financeiros da emissora que escolhesse para trabalhar. Ghigonetto informa-nos que, à época, a TV Cultura não tinha patrocinador e a Fundação Padre Anchieta via-se na obrigação de assumir todas as despesas dos seus teleteatros. Pelo depoimento do ator Lima Duarte, atuante em muitas telepeças do canal 2, ficamos sabendo que a emissora enfrentava dificuldades na produção desses espetáculos:

A TV Educativa tem todos os defeitos das TVs comerciais e não tem as qualidades. Não dá nenhuma condição de trabalho e paga mal.(...) Não conseguimos nem um cavalo. Aquele burro dele era uma coisa melancólica. Você sabe que Guimarães Rosa falava muito bem do burro, não é? A mula Beija-Flor, a grande mula, uma mula “pavão misterioso”. Arranjaram uma mulinha e não arrumaram outra de jeito nenhum, quanto mais cavalos... *Corpo Fechado* foi apenas um trailer do que eu poderia fazer... (comentando a telepeça *Corpo Fechado*, baseada num conto de Guimarães Rosa, onde interpretou Manuel Fulô. Depoimento. Arquivo Multimeios - CCSP,1978)

Antunes Filho reclamava também do tempo curto que os diretores tinham para gravarem um espetáculo. Com *Vestido de Noiva*, em dezembro de 1974, as gravações entravam pela madrugada e o diretor enfrentou esse impasse, exigindo a elasticidade necessária para a complementação da telepeça:

Fazer *Vestido de Noiva*... na época, me deram pouco tempo. Não era essa coisa pasteurizada que fazem hoje na televisão...aquela coisa branca, clara, fragmentada...A gente podia experimentar com profundidade. A gente ganhava muito pouco mas trabalhava com amor. A minha época era ainda uma época romântica que a gente queria estender a mão um pro outro e tentar mostrar a obra de autores tão importantes como fizemos. E com Nelson Rodrigues eu estava à vontade. Então, aquelas madrugadas...Era pra fazer em duas semanas e eu fiz em três. Queriam me matar mas eles fechavam o olho. Acho que na TV Cultura, têm que fechar o olho quando as pessoas estão com propósitos mais elevados. Eu estava. Estive. Estou e quero sempre estar. E o *Vestido de Noiva* foi uma das coisas mais lindas que eu fiz em televisão. Fiz muita coisa em televisão. Não sabem, mas fiz. Eu gamei na televisão. E eu acho que a experiência melhor que eu tive, assim como resultado dramático foi *Vestido de Noiva*. Foi uma revolução na época, mas ainda é. Se você pega por exemplo essas coisas chapadas, da televisão...bem feitinhas, pasteurizadas, entendeu? É uma droga inaguentável. Lá (em *Vestido*) você vê que tá aqui a obra mas tem outras coisas embaixo. Tem profundidade. Umas coisas lindas, lindas! (Transcrição do depoimento de Antunes Filho à TV Cultura, por ocasião da reprise de *Vestido de Noiva*. TV Cultura 1999).

O biógrafo de Antunes Filho e crítico teatral, Sebastião Milaré, sublinha: “Na TV Cultura, que eu acho muito importante é que já tinha o videoteipe, recursos técnicos que lhe permitiam fazer investigação de linguagem e eu

acho que ele fez grandes investigações de linguagem. O *Vestido de Noiva* foi um espetáculo deslumbrante e tão importante para a TV! Alguém já disse isso: foi uma coisa tão importante para a televisão quanto a montagem do Zieminski foi para o teatro, em 1943. (Entrevista à pesquisadora – S. Paulo, 25 de novembro de 2003).

As ambigüidades que atravessavam a produção cultural da televisão, a oscilação entre padronização e marca distintiva em função da energia e do perfil artístico depositados nas obras pelos criadores estavam presentes naquele momento do Teatro 2. Uma televisão hoje, reconhecidamente “romântica” motivou o artista Antunes Filho a buscar ali, um ponto médio entre a tecnologia “o trabalho da máquina”, e a “injeção” artesanal de criatividade.” A indústria cultural buscava nesses encenadores teatrais, uma espécie de “energia criativa” capaz de proporcionar qualidade ao que era exibido para o telespectador. O que se pode depreender é que os diretores do nosso teatro, como aconteceu com os autores, tentaram atuar nos espaços possíveis da produção ficcional da TV, colocando-se, porém, a uma certa distância da fascinação pela técnica como de uma visão que confere ao teatro a proeminência do artesanal. Nesse depoimento, mais recente, Antunes reafirma sua posição em relação ao meio televisivo:

“Naquela época nós fazíamos teleteatro na TV Cultura. Éramos quatro ou cinco pessoas: era o Cassiano Gabus Mendes, que morreu já, o Ademar Guerra, que também faleceu, o Abujamra... O Sílvio de Abreu trabalhava de vez em quando lá com a gente. E o Fernando Faro que até hoje continua com essas coisas brasileiras que ele faz, etc. Cada um fazia uma peça por mês, pra ganhar um dinheirinho por mês. Cada semana era um que fazia um grande espetáculo. E eu iniciei com os brasileiros: Rubem Fonseca, Jorge Andrade, Roberto Gomes... Eu fazia o que podia do Brasil. Levantar o Brasil. E Nelson Rodrigues, evidentemente... Vianinha, tudo que era brasileiro eu fazia. Mensalmente eu fazia um brasileiro. Me interessava levar a dramaturgia do Brasil, na época e nós tínhamos uma liberdade para fazer...Era incrível! Hoje em dia não daria mais pra fazer esse *Vestido de Noiva*, porque a coisa agora é muito comercial e na época, pra conseguir até o *Vestido de Noiva* eu estourei o tempo. Eu teria uma semana e eu fiz em quinze dias, estourando o tempo. Foi uma calamidade, mas era permitido. Essas coisas, esses deslizos eram permitidos. Coisas que hoje em dia não é possível. A produção não deixa mais...Tanto é que me gozavam...Quando me chamavam na TV Cultura, na sala de produção, o produtor me dizia: “Não me venha com idéias!” É incrível! Hoje, a gente paga pras pessoas terem idéias e lá...Nós quatro: O Abujamra, o Cassiano e o Ademar, nós brincávamos muito com a expressão...Com o que seria a TV... Nós queríamos brincar, estudar o que era TV. E foi nesse rol de coisas, nesse momento, que eu consegui fazer o *Vestido de Noiva*, estourando o tempo, estourando a verba de produção... Nós contávamos com uma pessoa nos apoiando muito que era a Nídia Lícia, que tomava conta do depar-

tamento de teleteatro. Então, ela nos dava muita força e foi possível realizar, fazer um pouquinho mais... Hoje não é possível! Estourando mais o tempo e a verba, foi possível naquele tempo. Então foi uma TV que eu chamo de TV amadora. Hoje em dia é muito profissional.” (Entrevista à pesquisadora. S. Paulo, 2 de setembro, de 2002)

#### d) Teatro televisionado?

Analisando a série de depoimentos dos profissionais engajados nos teleteatros da TV Cultura, sentimos a preocupação já existente em aplicar de maneira correta os elementos expressivos da narrativa dramática no formato audiovisual. Sabia-se da impossibilidade de captar o impacto de uma peça, uma vez que esta fora pensada baseando-se na palavra viva, propondo uma relação direta com o público, num corpo a corpo com os atores. Os diálogos contavam o que se passava fora de cena ao invés de mostrá-lo. Na versão audiovisual, evitava-se a utilização de tal recurso, fazendo com que tudo aquilo que era dito ou contado no original, fosse visualizado.<sup>5</sup> As limitações do palco também eram multiplicadas por várias locações externas apresentando ao público outros cenários. A teatralidade pode ser a essência da obra, sem perder nada do seu valor dramático, mas ganhará uma nova roupagem na TV.

“Não é teatro televisionado, as peças são trabalhadas para utilizar os recursos da televisão” confirma Palma Travassos. (Depoimento. Arquivo Multimeios, CCSP, 1976) Para ele, o diretor tendo um domínio técnico do meio não se preocupa com a marcação que é feita em função de uma platéia, como no teatro, mas na televisão, tem se uma marcação de câmeras que vai exigir do próprio ator, um comportamento diferente.

“A emissão da voz é diferente. No teatro, a voz tem que se valer por si própria – o ator projeta sua voz. Na TV, tem o microfone que vai até o ator, então o tipo de emissão é diferente. Quanto à forma de interpretar, o teatro exige, por exemplo, que as expressões, a máscara facial sejam solicitadas ao transmitir, porque o público está afastado. Na TV não, no cinema não, você tem o recurso da câmera para trazer para o espectador o close do ator, então ele tem muito mais cuidado com a máscara. O ator de teatro pode ter na TV um rendimento ruim porque será um pouco exagerado. Máscara, expressão facial, isso exige todo um controle, toda uma técnica diferente na atuação do ator. Por outro lado, as marcações são diferentes. Na TV, por exemplo, a distância é multiplicada, enquanto que no teatro, as marcações são bastante afastadas. Em televisão não funciona. São mais juntas. O espaço plástico trabalhado em TV é bem menor que o espaço plástico do teatro. Então o diretor tem que se adaptar a essa contingência e os atores também têm que saber trabalhar dentro dos espaços menores; as marcações são mais restritas e os gestos são menos eloquentes do que no teatro. Na TV você passa mais intenções do que propriamente ações.” (Depoimento de Palma Travassos. Arquivo Multimeios - CCSP, 1976).

O ator Lima Duarte afirma ter assimilado perfeitamente o veículo desde sua primeira atuação na televisão brasileira em teleteatros:

"Quando eu comecei a acordar, a tomar consciência de mim como ator, entrei pro teatro de Arena, que me ensinou a ser exatamente um ator brasileiro. Era nesse sentido que a gente trabalhava lá. Daí já no cinema eu não me comporto legal, na televisão sim, porque quando eu entro no estúdio eu já sei intuitivamente onde é que está a câmera, onde é que está o cameraman, onde é que está o iluminador, o maquiador, tudo. (...) Sou capaz de chorar desesperado de amor e saber qual é o ângulo, porque já está incorporado. E, no teatro, apesar de eu saber a maravilha que é o teatro, eu sou melhor na televisão. No teatro você vê, entre o ator e o espectador não tem nada. Na televisão tem todo um aparato que eu consegui equacionar de maneira que a minha idéia chegue íntegra ao telespectador. Porque eu já incorporei ela e considero a luz, a câmera, a música...eu falo "querida" e já deixo um lugar pro cara enfiar a música. Entende? No teatro você não tem que fazer essas adequações todas..." ( Depoimento de Lima Duarte. Arquivo Multimeios - CCSP, 1976).

Perguntado se o público, acostumado com o teatro, veria o teleteatro como um teatro, o diretor Kiko Jaess não soube responder porque, segundo ele, não conhecia o público de teleteatro: "...geralmente eu converso com o pessoal da minha classe, pessoal de teatro e eles vêm, sim. O pessoal de teatro quando vê um teleteatro acha tão importante quanto o próprio teatro. Nesse teleteatro do Canal 2 a gente está tentando fazer teatro..."(Depoimento de Kiko Jaess op.cit. 1976). Já O produtor Antônio Ghignetto discorda de Jaess. Para ele, "o teatro tem que ser adaptado para a televisão. Na verdade, temos que ver o teleteatro como imagens e não como um espetáculo verbal. O acontecimento teatral é diferente. Há um grupo de pessoas que assiste a um grupo de atores que representa..." Palma Travassos defende o mesmo ponto de vista: "as peças são trabalhadas para utilizar os recursos da televisão".(Depoimento de P. Travassos op.cit.1976)

Antunes Filho arremata: "romantismo puro! Vamos ver o que é isso (referindo-se à televisão) e vamos brincar...Então era isso: teatro, TV, cinema...Tem que ser sempre uma brincadeira.Quando tem que fazer para dar certo, aí é ruim!(Entrevista à pesquisadora, CPT S. Paulo, 2 de setembro de 2002)

Brincar, para Antunes Filho, tem o sinônimo de criar com liberdade, de criar artisticamente, sem a obrigatoriedade de que o produto final de seu trabalho resulte em aprovação massiva da audiência de TV. Antunes denuncia a padronização da TV atual, o amalgamento total dentro de um trabalho que se torna anônimo. Submeter-se a pressões, a exigências comerciais de faturamento como hoje se submete qualquer produto ficcional da televisão, revolta o encenador:

"Tem que fazer nos moldes que eles querem. Aí não dá. O artista é obrigado a ceder. O artista tem que ceder. O artista é artista, tem que deixar ele à vontade. Agora, quando tem que fazer sob essas regras, esses gastos, esses dias...É

muito ruim. Só para quem é profissional...Quem acredita no profissionalismo. Eu não acredito! Um artista não é um comerciante, ele é outra coisa! Ele está fora dessa! (...) Na TV hoje, tem que ser eficiente tem que agradar tem que fazer pra gostar.Tem que fazer concessão uma atrás da outra! Não dá. Pra mim não dá. Eu não quero mais fazer televisão. Eu evito. (Entrevista à pesquisadora." CPT, S.Paulo, 2 de setembro, de 2002).

Na tradição dos bons teleteatros, o Teatro 2 resistiu por quase cinco anos, mas a TV Cultura sempre sofreu do problema crucial de audiência e o programa passou praticamente ignorado pelo grande público a despeito dos elogios da crítica. A série Teatro 2 ganhou o prêmio de Melhor Teleteatro da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1979.

### Telepeças dirigidas por Antunes Filho - TV Cultura/Teatro 2

TELETEATROS	AUTORES
O Olho	J. Alvim
Crime e Castigo	Dostoiévski
ChapéuPreto, Noiva Branca	A. C.Carvalho
Relatório Confidencial	D.Silva
Tudo ou Nada	Benedito Corsi
Implosão	Consuelo de Castro
Cordiais Saudações, Mr.K.	L.Pionchez
Que Coisa Monstruosa	L. C. Cardoso
Solness, O Construtor	Ibsen
Corpo a Corpo	Oduvaldo Vianna Filho
Chapetuba Futebol Clube	Oduvaldo Vianna Filho
O Desembestado	Ariovaldo Matos
Demorado Adeus	Tennessee Williams
Luz Amarela	Lygia Fagundes Telles
Um Caso Extraordinário	Eugene Heltai
Somos Todos do Jardim de Infância	Domingos de Oliveira
A Escada	Jorge Andrade
O Banquete	Lúcia Benedetti
Alô, Alguém Aí	William Soroyan
No Vale do Diabo	J. W. Singe
A Casa Fechada	R. Gomes
Vestido de Noiva	Nelson Rodrigues

Fonte: Lista de Telepeças arquivadas na TV Cultura até maio de 1977.

OBS: Os vídeos que ainda se encontram na emissora não estão disponíveis para

o público e nem para os pesquisadores, por estarem arquivados em videotape do tipo quadruplex (antigo equipamento de videotape utilizado pela televisão naquele período, cuja reprodução para exibição hoje ficaria muito onerosa e ainda não foi realizada pela emissora). Essas informações me foram concedidas pelo Setor de Vídeos do Canal. O total de telepeças adaptadas e dirigidas por Antunes Filho pode ser maior, mas não há registro desse trabalho.

## NOTAS

1 É mister esclarecer que os mecanismos de funcionamento da indústria da telenovela são diferentes daqueles das produções de teleteatros nas emissoras estatais como a TV Cultura. No processo de escolha de uma novela, a TV Globo, por exemplo, envolve todos os seus departamentos sob a coordenação da Central Globo de Produções que examina um número considerável de sinopses que lhe são enviadas, mas existe a crença de que são poucos os autores que dominam a carpintaria novelesca de modo que as novelas escolhidas, usualmente são de autores que pertencem a um grupo seleto da emissora, figuras centrais para o início da cadeia de produção. A empresa tem o monopólio dos autores consagrados já legitimados pelos testes de audiência. Na década de 70, o Setor de Pesquisa ajudava na escolha das sinopses onde analistas de texto emitiam pareceres sobre as sinopses.

2 Mais detalhes sobre o assunto estão na Tese de doutorado do prof. Aluizio Ramos Trinta, *O Direito de Nascer e Renascer*. Escola de Comunicação e Artes/UFRJ. 1995.p. 197

3 Valter Bonasio, em *Televisão - Manual de Produção & Direção*, (2002) nos lembra que o sentido prático da estética foi muito bem definido pelos gregos: *aisthetike*, "senso de percepção". A estética não é um conceito abstrato, mas sim um processo no qual examina-se um conjunto de elementos do veículo com o qual trabalha-se. Nesse caso, a televisão. Artistas e estudiosos de estética têm perguntado por mais de dois mil anos: "O que é beleza?", "O que é arte?." Nem todos têm a mesma resposta, pois somos seres individuais, num mundo diverso. Uma mesma foto pode ser vista de forma diferente, dependendo de cada pessoa que vê e o que está procurando. As experiências, crenças e cultura de cada um impõem filtros à percepção. As pessoas tendem a ver o que elas estão predispostas a ver. Na televisão, dependendo de onde você coloca uma câmera ou microfone, qual o campo de visão ou ângulo de câmera que você seleciona, a audiência reage imediatamente. A estética de mídia aplicada trata das maneiras como as mensagens são formadas ou formuladas, para incitar respostas específicas aos telespectadores que recebem essas mensagens através da televisão. Os processos de codificar as mensagens (produção-direção) e decodificá-las (recepção) são inseparáveis do funcionamento técnico da mídia televisiva. Para realizar o potencial estético dessa mídia os diretores e adaptadores de textos tinham que compreender as capacidades e limitações de suas ferramentas. (pp.117 a 135).

4 Ângela Chaves, em sua Dissertação de Mestrado *Tubiacaanga: Um Processo de Transcrição Dramática* (Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro. 1992, apregoa, como critério de avaliação da competência adaptadora, a "funcionalidade dramática" de uma obra em sua concretização como espetáculo de TV.

5 Um estudo semiótico da transposição de um texto dramático para a TV encontra-se na minha tese de Doutorado, "O Teatro na TV, *Vestido de Noiva* de Antunes Filho, na telecriação de Antunes Filho". Junho/ 2004. UNIRIO.

## BIBLIOGRAFIA

- AMORIM, Edgar Ribeiro de, *TV Ano 40* - Centro Cultural São Paulo s.d.mimeo.
- ANTUNES FILHO. *Montagem de 43 foi um Mito*. Folha de São Paulo. 16 de dezembro de 1993. Caderno Mais.
- BONASIO, Valter. *Televisão - Manual de Produção & Direção*. Belo Horizonte:Ed.Leitura, 2002.
- BRANDÃO, Tânia. *A encenação Brasileira Moderna*. Tese de livre docência, Universidade do Rio de Janeiro.1992
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e Capitalismo no Brasil*.Porto Alegre;L&P.1982
- \_\_\_\_\_. *Televisão e Capitalismo no Brasil* .Porto Alegre: L&P. 1982.
- CHAVES, Ângela. Dissertação de Mestrado *Tubiacaanga: um Processo de Transcrição Dramática* (Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro. 1992.
- COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro*. Lisboa : Pergaminho. 1992.
- FARIA, M.Cristina Brandão de, *Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro -O Teleteatro e suas Múltiplas Faces*-Tese de Mestrado- Uni Rio – 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro na TV. Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, na Telecriação de Antunes Filho*. Tese de Doutorado em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Junho/2004
- FEDERICO , Maria Elvira B. *História da Comunicação –Rádio e TV no Brasil* – Petrópolis: Vozes, 1982
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Da Literatura à TV*. Acervo IDART, Centro Cultural São Paulo.
- GONÇALO JUNIOR. *País da TV . A História da Televisão Brasileira Contada por Armando Nogueira, Boni, Casseta e Planeta, Dias Gomes, Dora Câmara, Fernando Faro, Goerges Henry, Guel Arraes, Hebert Richers, Jorge da Cunha Lima, Max Nunes, Nilton Travesso, Régis Cardoso, Walter Avancini, Walter Poyares e Wolf Maia* .São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- GOTTFRIED, Martin. *Teatro Dividido. A Cena Americana no Pós-guerra*.Rio de Janeiro: Bloch Editores.1970.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho, um Renovador do Teatro Brasileiro* Campinas , SP: Editora da Unicamp.1998.
- MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*.São Paulo: Senac., 2000.

- MAGALDI, Sábato. *Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- MARSCHAL, Rick, *The Golden Age of Television*, New York: Smithmark, 1987.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MIRANDA, Ricardo; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Televisão: O Nacional e o Popular na TV na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- NAZÁRIO, Luis. *As Sombras Móveis*. Belo Horizonte: UFMG.
- ORTIZ, Mário, *Telenovela, História e Produção*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo Perspectiva, 1988.
- PRADO, João Rodolfo do. *Televisão - Quem Vê Quem*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- PAVIS, Patrice, *Du Texte à la Scène: un Enfentement Difficile*. In PAVIS, Patrice. *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris, José Corti, 1990.
- PORTO E SILVA, Flávio Luis, *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*, São Paulo: IDART, 1981.
- PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa Verbal e Narrativa Visual; Possíveis Aproximações*. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac. Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Signagem na Televisão*. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RAOUL, José Silveira. *O Desenvolvimento da Televisão no Brasil*, jornal O Estado de São Paulo. Suplemento Literário. 4 de outubro de 1975.
- Revista O PERCEVEJO N. 9. *Teatro Contemporâneo e Narrativas*. Rio de Janeiro. UNI Rio. 2000.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- TRINTA, Aluísio Ramos. *O Direito de Nascer e Renascer*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação. UFRJ – 1995.
- ROSE, Brian G. *Television and the Performing Arts*. New York. Greenwood Press, 1983.
- SAMPAIO, Mário Ferraz, *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- SIMÕES, Inimá. *TV à Chateaubriand*. In: *Um país no ar. A história da Televisão Brasileira em Três Canais*. São Paulo; Brasiliense, 1986.
- RAOUL, José Silveira. *O Desenvolvimento da Televisão no Brasil*, jornal O Estado de São Paulo. Suplemento Literário. 4 de outubro de 1975.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.