

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES
DE SÃO PAULO**

**PRÁXIS – PRODUÇÃO DE CONTEÚDO PARA TV:
O TELETEATRO – DA ADAPTAÇÃO À FINALIZAÇÃO**

JULIANA DA SILVA SALVAIA

**Trabalho de Iniciação Científica apresentado
ao Centro Universitário Belas Artes de São Paulo**

**Orientadora:
Prof^ª Ms. Cláudia Garrocine**

São Paulo, 2010

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES
DE SÃO PAULO**

**PRÁXIS – PRODUÇÃO DE CONTEÚDO PARA TV:
O TELETEATRO – DA ADAPTAÇÃO À FINALIZAÇÃO**

JULIANA DA SILVA SALVAIA

**Trabalho de Iniciação Científica apresentado
ao Centro Universitário Belas Artes de São Paulo**

**Orientadora:
Prof^ª Ms. Cláudia Garrocine**

São Paulo, 2010

Agradecimentos

A professora Cláudia Garrocine pela atenção concedida em me orientar no desenvolvimento desse trabalho, sempre compreensiva e a me incentivar a desenvolver essa pesquisa.

A minha mãe Célia pela pessoa generosa e zelosa que é e por simplesmente estar em minha vida, meu porto e fortaleza.

A meu pai Wilson por me estimular o hábito da leitura desde pequena.

As minhas irmãs Viviane e Cristiane pela generosidade e paciência exercidas diariamente junto a mim.

Aos amigos pelos momentos alegres, de confidências e de aprendizado que sempre dividimos.

Ao Jaime Holanda pela vida compartilhada e pela disposição em sempre me ajudar.

A Companhia Teatral Populacho e Piquenique Classe C de Teatro por acreditarem na possibilidade dessa pesquisa, pela colaboração e confiança depositadas em minha pessoa e pelas noites sem dormir durante a gravação desse trabalho.

Ao Centro Universitário Belas Artes de São Paulo pela infra – estrutura que me ofereceu durante esses longos e rápidos quatro anos de convívio diário, em especial aos funcionários do LIS pelo apoio.

Ao corpo docente e aos companheiros de turma que sem dúvida contribuíram para o meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Resumo

A televisão em seu princípio herda profissionais advindos do rádio e do teatro. Assim como o cinema, a encenação e as histórias de ficção na TV advêm do teatro e muitas vezes, reproduziam a peça teatral sem se preocupar com a adaptação para um novo veículo. De forma empírica e com observações de filmes cinematográficos, os profissionais de TV inventam o novo veículo que ganha características próprias e passam a ter grande poder de influência e mobilização social. Em seu princípio, os teleteatros eram os grandes sucessos da televisão brasileira, eram adaptados clássicos de grandes autores e revelados autores nacionais. Com a invenção do videotape, o teleteatro perde seu espaço para a telenovela, que passa a apresentar cenas externas e tramas editadas, o que conseqüentemente modifica a estrutura da dramaturgia. A partir de 1999, vemos a volta de pesquisas em teleteatro, agora mais sofisticados e com grande mistura de linguagens e gêneros em minisséries globais e no programa Direções da TV Cultura e Sesc TV. A presente iniciação científica propõe desenvolver reflexão sobre a influência do teatro no cinema e na TV e realizar um trabalho prático com a gravação de um programa unitário em teleteatro a partir da adaptação da peça teatral Estudo Sobre a Segregação.

Palavras – chave: teleteatro, adaptação, linguagem, produção, direção, TV, cinema

Abstract

Television in its early inherits professional coming of radio and theater. Like the film, the scenario and the stories of fiction on TV comes from the theater and often reproduced the play without worrying about adjusting to a new vehicle. Empirically and with observations of motion pictures, television professionals make up the new vehicle that gets its own characteristics and are having great influence and social mobilization. In principle, the teleteatros were the major successes of Brazilian television, were adapted from classical authors and revealed major authors. With the invention of videotape, the teleteatro lose their space for the soap opera, which begins to show outdoor scenes and plots edited, which consequently modifies the structure of drama. Since 1999, we see the return of research in teleteatro now more sophisticated and great mix of languages and genres in miniseries and the overall program on TV Cultura and Directions SESC TV. This tutorial proposes to develop scientific thinking about the influence of theater on film and on TV and perform practical work with the recording of a single program in teleteatro from the adaptation of theatrical spectacle *Study on the Segregation*.

Key - words: teleteatro, adaptation, language, production, direction, TV, cinema

Sumário

| | |
|--|----|
| AGRADECIMENTOS | 03 |
| RESUMO..... | 04 |
| ABSTRACT..... | 05 |
| INTRODUÇÃO..... | 07 |
| OBJETIVOS..... | 07 |
| JUSTIFICATIVA..... | 07 |
| METODOLOGIA..... | 07 |
| 1. Panorama do Teleteatro na Televisão Brasileira..... | 08 |
| 2. A herança do teatro na linguagem audiovisual e seus desdobramentos em busca de características próprias. | |
| 2.1 A herança do teatro no cinema..... | 11 |
| 2.2 O Teleteatro e a busca da uma linguagem televisiva brasileira..... | 14 |
| 3. Exercício prático: adaptação, gravação e montagem do espetáculo teatral Estudos Sobre a Segregação. | |
| 3.1 Descrição do objeto..... | 16 |
| 3.1.1 A Dramaturgia..... | 17 |
| 3.1.2 A Encenação..... | 18 |
| 3.1.3 O figurino..... | 19 |
| 3.1.4 O Cenário..... | 19 |
| 3.1.5 A Iluminação..... | 19 |
| 3.1.6 Sonoplastia..... | 20 |
| 3.1.7 Contextualização histórica..... | 20 |
| 3.2 A busca por uma estética televisiva em teleteatro – o programa unitário..... | 22 |
| Considerações finais..... | 26 |
| ANEXOS | |
| Texto teatral adaptado..... | 27 |
| DVD Estudo Sobre a Segregação..... | 36 |
| Referências bibliográficas..... | 37 |

Introdução

Em 1950, a Tv Tupi exibia o teleteatro *A vida por um fio* e um ano depois leva ao ar *Sua Vida me Pertence*, primeira telenovela brasileira. Em 1954, *Alô Doçura* é levada ao ar e se caracteriza como a primeira série da tv brasileira a ser exibida.

Durante os 59 anos de produção ficcional na televisão brasileira, buscou-se uma linguagem própria que se aproxime da realidade na caracterização e interpretação de personagens, nos figurinos, cenários e maquiagem. Porém, novas características estéticas e a mistura de linguagens começam a ser testadas. Em 1999, podemos identificar na minissérie *O Auto da Compadecida* novos traços na interpretação dos atores e na direção de arte, cenários, figurinos e afins. Desde então, as produções de minisséries brasileiras passam a ter características híbridas como podemos notar em *Capitu*, *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*. O teleteatro volta a ser produzido pela Tv Cultura e surge em parceria com a SescTV, o projeto Direções.

Objetivos

Com base nessas observações, a iniciação científica a ser apresentada, propõe um exercício prático a partir da peça teatral *Estudo Sobre a Segregação*, da Companhia Teatral Populacho e Piquenique Classe C de Teatro. Será desenvolvido um exercício prático a fim de investigar a mescla de linguagens nos meios televisivos a partir da gravação de um programa unitário de teleteatro onde será pesquisado o diálogo entre as personagens e cenários, a encenação, a direção de atores e a adaptação de dramaturgias.

Justificativa

Motivações encontradas para desenvolver esse trabalho são os conhecimentos que tenho com cursos técnicos e específicos em teatro e a prática existente em minha vida das artes cênicas, a realização em 2004 de um documentário sobre a história do Sanatório Padre Bento e minha contribuição com palestras e empréstimos de documentos históricos para realização de estudo que serviu de base para a montagem da peça, a vontade de praticar os conhecimentos adquiridos sobre a linguagem televisiva e investigar novas possibilidades para a produção de ficção.

Metodologia

Para alcançar um resultado positivo, a pesquisa se dará com leitura de textos pertinentes

ao tema pesquisado e o cruzamento das idéias destes autores a fim de traçar uma atualização bibliográfica sobre o teleteatro na TV brasileira e suas técnicas específicas que darão suporte para a realização do exercício prático em teleteatro.

1. Panorama do Teleteatro na Televisão Brasileira

“ Romantismo puro! Vamos ver o que é isso (a televisão) e vamos brincar...Então era isso: teatro, TV, cinema...Tem que ser uma brincadeira. Quando tem que fazer para dar certo, aí é ruim!.”
Antunes Filho, setembro de 2002 em entrevista à Maria Cristina Brandão de Faria.

Com a implementação da televisão no Brasil em 18 de setembro de 1950 por Assis Chateaubriand, a PKF – 3 TV Tupi – Canal 3 de São Paulo, passa a ser a primeira emissora da América Latina, trazendo ao Brasil, o status de ter conquistado a modernidade. Objeto de curiosidade e nova forma de entretenimento, seus conceitos eram definidos como um invento inspirado no rádio e no teatro, com estúdios parecidos com os de cinema , com câmeras e aparelhagem fantástica como seus refletores e grandes cenários. Mas a verdade é que a TV surge como um grande desafio para seus profissionais. A TV surge no mesmo momento histórico em que é implementado por Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho a Cia Cinematográfica Vera Cruz (1949) , a Bienal de São Paulo (1951) inspirada na Bienal de Veneza por Matarazzo, e o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC , em 1948 idealizada por Zampari. Os três grandes nomes da indústria no Brasil da década de 50 tinham esses inventos como parte de um ideal de modernidade do país. (FARIA, 1999)¹

A TV nessa época era de difícil acesso para a população, pois os aparelhos eram importados a custos muito altos. Em 1951, surge a marca Invictus de fabricação nacional, para competir com as grandes marcas estrangeiras, o que acaba por ampliar, em longo prazo, o acesso aos aparelhos. Por esse motivo, um dos maiores veículos de comunicação de massa era símbolo de status social e cultural, e aliando a vontade dos empresários de utilizar esse objeto como difusão de obras culturais e artísticas para um público seletivo, surge o teleteatro, que passa a ser a principal atração da televisão dos anos 50. (FARIA, 1999)

Uma televisão que seguia engatinhando, sem uma escola que não a da experimentação, a idéia de se realizar um teleteatro surge, a nosso ver, em decorrência lógica dentro do processo evolutivo da programação. Todavia podemos observar

¹Paper de Maria Cristina Brandão de Faria, disponível em **Lumina** - Facom/UFJF - v.2, n.2, p.137-150, jul./dez. 1999 – www.facom.ufjf.br, acessado dia 31/03/2010

que, de maneira ainda tímida, outros gêneros de programas sucediam-se no vídeo: musical, filme, humorismo, jornalismo e novelas. E meio à uma hesitante e ingênua programação, as experiências com o teleteatro iriam prosseguir, chegando-se à consolidação do gênero na metade da década. (FARIA, Maria Cristina Brandão, 1999)²

Em 21 de maio de 1951 a TV Tupi leva ao ar a peça “Professor de Astúcia” de Vicente Catalano, que estava em cartaz no Teatro Cultura Artística em São Paulo, espetáculo teatral que inaugurou o Grande Teatro Tupi que passaria a compor a programação da emissora sempre as segundas – feiras, e consagraria o gênero com adaptações de grandes clássicos do teatro, da literatura e do cinema com o objetivo de entreter e levar cultura ao espectador. Seu elenco contava com atores renomados como Procópio Ferreira, Maria Della Costa, Madalena Nicol, Sérgio Britto, Cacilda Becker entre outros. (FARIA, 1999)

Com o surgimento de outras emissoras de tvs, Maria Cristina Faria (2009) explica que o teleteatro se consolida. Seus gêneros podem ser divididos em clássicos – textos de grandes autores do teatro e da literatura mundial; policial; românticos ou açucarados – com temas femininos mais leves; e suspense – que faziam grande sucesso no Rio de Janeiro, a exemplo do Câmera Um. (FARIA, 1999) Em 1952, surge em São Paulo, dirigido e produzido por Walter Durst, o teleteatro da TV de Vanguarda, que passa a ser o maior expoente do gênero na cidade. Durst passa a buscar uma nova linguagem na prática da ficção televisiva, sua experiência com cinema na Vera Cruz e na Multifilmes o ajuda na elaboração de novas técnicas de roteirização e de gravação, levando ao ar primeiramente, espetáculos adaptados de filmes da Warner, Universal e Colúmbia.

O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro se consagra sob os comandos de Sérgio Britto, que vai ao Rio em 1956, após dirigir e atuar ao lado de Antunes Filho e Flávio Rangel nos teleteatros paulistas, e ser integrante do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia foi para o Rio de Janeiro para fazer uma temporada teatral e recebe convite para substituir o grupo de atores que fazia o teleteatro da asa, composto por Tônia Carrero, Paulo Autran e Adolfo Celli que estavam deixando a emissora devido a compromissos com seu grupo de teatro. Ficou à frente da direção do Grande Teatro na Tupi de 1956 a 1962; do Grande Teatro na TV Rio de 1962 a 1964 e em 1965 na TV Globo, quando ela estava começando. Seu elenco contava com grandes nomes como Fernanda Montenegro e Natália Timberli que protagonizavam as peças, Norma Blum, Berta Zemmell, Mário Lago entre outros. Sua equipe contava com Sérgio Cardoso,

2 Paper de Maria Cristina Brandão de Faria, disponível em **Lumina** - Facom/UFJF - v.2, n.2, p.137-150, jul./dez. 1999 – www.facom.ufjf.br, acessado dia 31/03/2010

Fernando Torres o próprio Sérgio entre outros na direção e Manoel Carlos na adaptação de textos de grandes autores como Ibsen, Pirandello, Bernard Shaw, Lorca, romances de Oscar Wilde, Dostoiévsky, Balzac, Goethe e Machado de Assis. Durante os oito anos que ficou no ar, montou cerca de 450 espetáculos. (FARIA, 1999)

A telenovela durante os primeiros anos de TV era transmitida apenas duas vezes por semana em capítulos que duravam de 20 a 30 minutos cada. Segundo Ana Maria Figueiredo (2003), a teledramaturgia brasileira de fato foi buscar inspiração não só no teatro e no rádio, mas também nas novelas de folhetins publicadas em jornais desde o século XIX, com adaptações de clássicos da literatura mundial e de obras de autores brasileiros como O Guarani de José de Alencar.

Em 1967 o Governo Federal cria a Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa com o objetivo de incentivar e dar apoio a emissoras culturais estaduais passam a surgir os canais educativos e culturais. A TV Cultura nos anos 70, por incentivo da atriz Nídia Lícia cria seu Teatro 2, e convida Antunes Filho, Antônio Abujamra, Fernando Faro e Cassiano Gabus Mendes para dirigirem as produções, que orientadas pela TV Educativa visava a adaptação de textos dramáticos e literatura importantes por seu valor artístico ao conhecimento do grande público. A primeira experiência se deu com a peça Chapetuba Futebol Clube de Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Antunes Filho em 1974. O programa encontra a consagração após dois anos e meio de existência e passa a ser transmitido uma história diferente por semana na TV Educativa. É no Teatro 2 da TV Cultura que Antunes Filho faz sua montagem histórica de Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, em 1974, uma das mais importantes adaptações do teleteatro brasileiro devido ao grande resultado estético e dramático alcançado. (FARIA, 2004)

Existiam grandes preocupações em adaptar os textos e aplicar elementos de uma narrativa dramática a uma linguagem audiovisual pertinente ao meio televisivo, além de respeitar as peculiaridades dos diretores em suas opções estéticas e dramáticas na montagem das obras por parte da produção da TV Cultura para que os espetáculos tivessem características híbridas. Entre as tele peças apresentadas estão Crime e Castigo de Dostoiévski, Corpo a Corpo adaptado de um conto de Guimarães Rosa por Oduvaldo Viana Filho, Luz Amarela de Ligia Fagundes Telles e Demorado Adeus de Tennessee Williams. O Teatro 2 teve um tempo de vida de quase cinco anos e apesar de ser grande sucesso de crítica, chegando a ganhar o prêmio de Melhor Teleteatro da Associação Paulista de Críticos de Arte

em 1979, passou praticamente despercebido pelo público de massa, problema até hoje, presente na audiência da TV Cultura. É o que explica Maria Cristina Brandão de Faria, (2004).

A experiência mais atual em teleteatro é o Programa Direções – Por um Novo Caminho em Teledramaturgia. Parceria entre a TV Cultura e a SESC TV, foi ao ar pela primeira vez em 2008 e tem como objetivo promover a pesquisa, o debate e a experimentação da linguagem teledramatúrgica brasileira. No primeiro ano do projeto, foram convidados 16 diretores teatrais para participar, no segundo ano de projeto foram selecionados 8 desses 16. No terceiro ano o projeto surge diferenciado e convida 3 dos teatrólogos que mais se destacaram nos anos anteriores e 3 cineastas paulistas para que acontecesse uma maior mistura de linguagens nos experimentos e os teleteatros passam a ser divididos em capítulos ao invés de serem unitários³

2. A herança do teatro na linguagem audiovisual e seus desdobramentos em busca de características próprias.

2.1 A herança do teatro no cinema

No livro O cinema e a encenação, Jacques Aumont (2006) conta que o cinema em seu princípio buscou apoiar no teatro e na literatura para se desenvolver. Os roteiros eram em sua maioria, adaptações de textos teatrais e livros clássicos que trazem como herança grande logorréia à obra cinematográfica sonora e cenas onde a narração e monólogos são altamente descritivos e explicativos. Como consequência, o filme acabava por ser feito para ser ouvido, com grandes monólogos a serem ditos pelos personagens, não visto, o que caracterizava – o como teatro filmado. A literatura afetava diretamente o argumento, muito descritivo e com poucas ações que levassem à resolução de cenas e elucidassem os objetivos das personagens. Tais características passam a estar presentes também na televisão em seu surgimento. Sua consequência é a imobilização do ator com um texto interminável a ser falado e seqüências de cenas muito longas.

Além do verbo, o cinema herda o lugar, a caixa cênica teatral onde o espectador está acostumado a ver a cena em sua totalidade na maioria das vezes com a câmera parada. No

³ Informação disponível em <http://www.tvcultura.com.br/direcoes/o-programa>, acessado em 05 de abril de 2010.

cinema mudo, a interpretação dos atores tinha como base a pantomina, composta por gestos exagerados e convencionais que mobilizam o corpo todo para produzir mensagens simples e bem definidas, no cinema falado, os grandes gestos e expressões faciais exagerados continuaram presentes e o ator passa a ter a dificuldade em falar e se movimentar sem sair do campo de visão da câmera, além de apresentar dicção e projeção de vozes exacerbadas. (AUMONT, 2006)

Com a experiência de fazer filmes, descobre-se que maior verossimilhança é alcançada quando a interpretação dos atores é naturalista. O que defende Jacques Aumont (2006) é que o filme exige do ator que ele vivencie a emoção para quem assiste vê - la real no rosto do ator e em sua fala. O argumento passa a ser a economia de palavras ao adaptar obras literárias e teatrais, buscando soluções para emoções e impressões antes descritivas e narradas em situações que possibilitem a ação do personagem e o ambiente cenográfico mais adequado à cena a ser gravada. O cinema deixa de se restringir apenas a gravações em estúdios e busca ambientes naturais para encontrar uma fotografia onde os elementos que compõem o quadro contribuam para a autenticidade, riqueza de detalhes e naturalidade da sequência a ser gravada.

O realizador do filme, seu encenador, ainda não tinha o pleno domínio de sua função, que é a de tornar o verbo em imagem. Algumas soluções encontradas foram a adaptação total de textos teatrais para transformá-lo em filme ou sobreteatralizando-o, ou seja, assumindo que a obra audiovisual é sobre o teatro, é um teatro filmado que conserva seu local cênico de origem e boa parte de seu texto original, mas que apresenta diversos pontos de vista devido à possibilidade da utilização de inserts e pela planificação possível de ser feita pela câmera e pela montagem que representa a visão do diretor. Com a prática, a caixa cênica que deixava tudo à mostra, passa a ter o conteúdo selecionado pelo olhar do diretor, pela distância focal, pela câmera, pelo ângulo e com a inserção de planos e quadros. (AUMONT, 2006)

A missão do encenador no audiovisual, segundo Aumont (2006), não é a mesma que no teatro, a encenação se dá pela planificação, montagem e filmagem. Fazer um filme é saber onde posicionar a câmera e movimentá-la para compor um plano significativo visando o momento da montagem, é contar uma história com imagens. O realizador é aquele que concebe o filme em sua totalidade, que sabe onde seu projeto começa e como irá terminar. Para que isso ocorra, o realizador precisa ter domínio de todas as ferramentas que fazem parte de um projeto audiovisual – do argumento, objeto de primeira necessidade, possibilidade de

utilização de câmeras, concepção de planos visando sempre a concepção do quadro junto à cenário, figurino, movimentação do ator, iluminação coerentes com o argumento e montagem da obra.

O encenador deve organizar o quadro com disposição correta de atores em relação ao cenário sem nunca deixar um ator sobreposto a outro, a não ser com uma intenção definida, deve visar a legibilidade de elementos que interessem à cena e dos atores prezando pela harmonia da composição. A movimentação dos atores, as trocas de olhares e disposição dos corpos devem ser previstas pelo realizador que pode e deve indicá-las para os atores, mas também existe a direção onde o ator fica livre para se mover e improvisar, a câmera segue seus movimentos, o que acaba por proporcionar mais espontaneidade. A escolha do estilo de direção dependerá da importância do cenário junto à cena a ser gravada e de optar entre privilegiar o quadro ou a movimentação dos atores. (AUMONT, 2006)

Outra preocupação do realizador que é citado por Aumont (2006) é em relação ao ritmo do filme que pode ser solucionado pela busca do equilíbrio na presença dos diferentes atores e com distribuição de luzes e sombras nas cenas, com a velocidade e intensidade da representação, que deve aumentar no fim da cena para alcançar maior resultado, e na montagem com grande utilização de planos diferenciados que trazem a possibilidade de cortes e combinações diversas. É o realizador que detém o poder de modificar o argumento para que o objetivo da obra seja alcançado. É ele também, o responsável pelo rendimento e confiança de sua equipe através da administração de conflitos e estímulos de potenciais presentes nos integrantes, ele deve ter em mente que realizar uma obra audiovisual é pensar primeiramente no que se quer dizer e como será dito.

Assim sendo, gravar uma peça de teatro sem que o resultado seja apenas o registro documental desta, depende da utilização dos elementos pertencentes à linguagem cinematográfica, que acabam por proporcionar ao diretor a oportunidade de expressar seu ponto de vista sobre o objeto em questão através da planificação, da montagem e da adaptação dramaturgica. Assumir o espaço cênico onde a peça se passa só tem a contribuir para o projeto a ser desenvolvido, conferindo-lhe originalidade e afastando-o da superficialidade do disfarce. Gravar uma peça de teatro é saber que existe um texto para ser dito que talvez não seja econômico em suas descrições como o argumento de um filme, é falar sobre um tema que já foi filtrado pelo teatro e pela adaptação de linguagens trás o ponto de vista do diretor do filme sobre o tema e sobre o que será visto. É o que explica Jacques Aumont (2006).

2.2 O Teleteatro e a busca da uma linguagem televisiva brasileira

Quando o teatro chega nas telas da TV, profissionais de rádio e dos palcos brasileiros unem-se para desenvolver uma linguagem televisiva. As primeiras transmissões realizadas eram de peças teatrais que estavam em cartaz através da colocação de câmeras na boca de cena dos palcos. O que se assistia, segundo Maria Cristina Brandão⁴, era o espetáculo em sua originalidade de montagem para o teatro, com interpretação condizente com o espaço cênico em que era encenada, ou seja, os atores faziam uso de maquiagem reforçada, a voz era projetada, as expressões faciais e corporais eram grandes e bem tonalizadas. Mas o resultado que se obtinha junto ao vídeo era exagerado e pouco verossímil para o novo veículo.

A partir dessa constatação, os profissionais se muniram de seus conhecimentos cinematográficos para desenvolver uma linguagem própria para a televisão. Os atores foram orientados a falarem mais baixo devido à proximidade dos microfones, a representação também foi modificada e se tornou mais natural, roteiros de filmes, livros e peças consagradas passaram a ser adaptadas e encenadas dentro de estúdios de televisão onde seriam levados ao ar ao vivo para os telespectadores. Todos os envolvidos passaram por treinamentos para aprender como funcionava a área técnica da televisão e com a prática foi descoberta a movimentação de câmeras e a decoupage de roteiros, compreendeu-se que o sentido dramático se dá com o conjunto de planos, os atores foram treinados para ter controle sobre qual câmera olhar e como olhar para ela.

Nós não tínhamos noção nenhuma de linguagem de TV, ficamos livres e sem modelos. P'rá nós foi um campo maravilhoso de experiências. E me lembro da frase de Orson Welles: Mas pra 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 Multifilmes. Então a gente acreditava que a transposição de filmes para a TV ou de um romance seria possível. (Walter Durst em entrevista à Maria Cristina Brandão, 1999).

4 Paper de Maria Cristina Brandão de Faria, disponível em **Lumina** - Facom/UFJF - v.2, n.2, p.137-150, jul./dez. 1999 – www.facom.ufjf.br, acessado dia 31/03/2010

Na TV de Vanguarda segundo Brandão (1999), o teleteatro sob a direção de Walter Durst levava ao ar uma telepeça diferente a cada quinze dias, aos domingos, com uma hora e meia a duas horas de duração. Os ensaios e as marcações finais com câmeras eram realizados no próprio domingo, horas antes de entrar no ar, pois o cenário, na maioria das vezes, ficava pronto apenas no final de semana. Tal prática abria margem para grande improvisação do elenco durante a apresentação do teleteatro. A adaptação primava por linguagem fácil para melhor compreensão do público. Até 1960 todo o programa acontecia dentro de estúdios com câmeras que pesavam cerca de 70 quilos, a troca de lentes para poder usar o zoom era feita durante a transmissão do programa, apenas com a invenção do videotape é que se passou a gravar cenas em locações externas e o teatro ao vivo deixou de ser o grande sucesso das emissoras de TV existentes.

A estrutura do cenário televisivo descende das técnicas e dos materiais utilizados no teatro e da naturalidade na composição dos ambientes advinda do cinema que evoluíram conforme técnicas e possibilidades de edição. Para a formação de uma linguagem cenográfica televisiva é inegável a influência do rádio, teatro, cinema e do circo e dos profissionais advindos dessas áreas que contribuíram com seus conhecimentos e estilos distintos que acabaram por trazer a pluralidade de formatos para a televisão. Os primeiros cenários eram compostos por poucos elementos cênicos como cortinas, cicloramas, fundo infinito, tapadeiras e módulos. (CARDOSO, 2009)

Com a evolução da tecnologia pode se notar hoje a infinidade de composições cenográficas principalmente devido ao croma key e à utilização da computação gráfica. A busca por cenários complexos e totalmente realistas ocorre a partir da especialização de departamentos de criação nas emissoras com o surgimento da TV Excelsior e da TV Globo. As novelas globais sempre primaram pela construção de cenários altamente naturais e ricos em detalhes, mas João Batista Freitas Cardoso nos lembra que “a representação realista pode não ser a única forma de se pensar a cenografia” (2009, pg 58). O cenário deve participar de forma efetiva da ação narrativa, auxiliando na movimentação e evolução do ator na cena, deve conter elementos comunicativos que complementem e ajudem no entendimento da narrativa e ter relação com outras locações e cenários presentes na trama. O cenário deve ser desenvolvido quando ele é necessário para a montagem da cena, caso contrário se torna dispensável ou excessivo.

Para que as locações e cenários possam atuar de forma simbólica junto ao projeto de

ficção, deve ser pré-concebido como um conjunto de signos significativos que possam ser entendidos pelo receptor conforme seu referencial de espaços reais e imaginários a ser representado. Faz-se necessário um pré-conceito do ambiente relacionando-o com o texto da dramaturgia, com os elementos da cena, com o texto, o contexto, a música, a iluminação e o figurino. Tal afirmação é facilmente percebida nas telenovelas brasileiras, onde o cenário tem participação fundamental na localização de tempo e espaço das personagens e conduz o telespectador para lugares muitas vezes distantes uns dos outros através da utilização de signos na representação simbólica de culturas e lugares diferentes e facilmente reconhecidos. Os programas televisivos já possuem certa organização espacial e estilística definidos conforme o gênero, mas limitar a concepção cenográfica às topologias definidas seria limitador, além de eliminar as possibilidades de inovação na televisão. (CARDOSO, 2009)

O cenário não é a principal atração do produto audiovisual, ele deve estar presente para se relacionar aos outros signos visuais e verbais de cada cena. “O cenário deve ser pensado como um elemento cujo principal objetivo consiste em valorizar gestos, movimentos e a fala do profissional do vídeo (...), pois assim, circunvagando o olhar, distinguimos o homem e tudo o que o cerca.” (CARDOSO, 2009, pg. 69). Cardoso explicita ainda que dentro dos formatos televisivos, o cenário do teleteatro valoriza como espaço cênico o palco e não apresenta cenas externas. Encontramos ainda, formatos experimentais que se utilizam de diversas possibilidades cênicas e não apresentam necessariamente personagens ou cenários fixos.

3. Exercício prático: adaptação, gravação e montagem do espetáculo teatral Estudos Sobre a Segregação.

A partir do estudo teórico desenvolvido nos capítulos anteriores, chega-se ao momento de desenvolvimento de um exercício prático em teleteatro. A peça escolhida para compor o projeto em teleteatro é denominada Estudo sobre a Segregação, da companhia teatral Populacho e Piquenique Classe C de Teatro. O projeto tem como objetivo, gravar um programa unitário de teleteatro a partir da adaptação da dramaturgia, gravação e edição do unitário em teleteatro.

3.1 Descrição do objeto

“Estudo sobre a Segregação” conta a história de pessoas que foram vitimadas pela lei de

internação compulsória instituída em 1933. A lei decretava que pessoas portadoras de hanseníase deveriam ser internadas imediatamente em asilos-colônias construídos em lugares isolados. “Estudo sobre a Segregação” mergulha nas histórias vividas por esses internos para contar de forma poética uma passagem triste da história do Brasil e convida todos à reflexão sobre questões que permeiam a sociedade como o preconceito, abuso de poder, romance, solidão e sistema de saúde público.

3.1.1 A Dramaturgia

A dramaturgia foi desenvolvida através de depoimentos de ex-internos, documentários e documentos existentes em museus. Organizada por Bruno Bennedetti, é dividida em capítulos que abordam aspectos chaves da história dos hansenianos e tem como ponto de partida o teatro Padre Bento, que pertencia ao Sanatório Padre Bento de Guarulhos e foi tombado como patrimônio histórico e cultural do Estado de São Paulo devido à sua história e sua arquitetura modernista. O prólogo nos lembra que o prédio onde a peça é encenada ficou por muitos anos abandonado e mesmo restaurado, são poucos os conhecedores de sua história. A cena 1, denominada Isolamento Compulsório é quando existe a leitura da lei, após temos a cena 2 com a segregação do personagem Hermes, que é perseguido pela polícia sanitária e tenta fugir pela platéia mas é preso e humilhado. Na cena 4 chamada Salles Gomes, a mais longa e complexa da peça, temos a representação de Salles Gomes junto aos seus guardas sanitários e a prisão de Antônio que tem a sua casa queimada, representada na peça no momento em que é colocado fogo em um papel - a escritura da casa e pela canção que complementa o entendimento do público. Na cena 4, Notas do Subsolo, é visto o monólogo do personagem Hermes, criada com inspiração no texto de Fiódor Dostoiévsky, por retratar um homem doente e aprisionado em sua individualidade, ou seja, que retrata de forma subjetiva a condição em que viviam os exilados em sanatórios. Na cena 5, O Homem das Pipas, uma das mais lúdicas do espetáculo, é apresentado um homem institucionalizado, que se relaciona com o mundo exterior ao sanatório Padre Bento apenas quando suas pipas estão a tocar o céu e que não aceita ser transferido para Santo Ângelo, o Ferro-Felho, prática realizada quando o doente está com a aparência muito degradada. A Cena 6 é a cena “ Baile Nosotros”, nessa cena a platéia é convidada a participar como convidados para o baile, é quando Glória denuncia como é viver em Santo Ângelo. Durante a cena do Baile no teatro, a cena parava por 22 segundos para a prática de manifestação pertencente ao “Movimento 22 Segundos Pela Barbárie”. A cena 7 “Manicômios, Prisões e Conventos – a perda da identidade” é uma performance de dança contemporânea que fala de forma clara sobre as

instituições e a sociedade nos dias atuais. “Memórias sobre o Trem da Cantareira”, nome da cena 8, é onde dois atores interpretam dois anciãos que descrevem de forma lírica e saudosista o significado do trem que passava ao lado do sanatório Padre Bento e era ouvido ao longe pelos internos esperançosos de que o trem trouxesse consigo uma visita ou uma carta de seus familiares. Em seguida é apresentada a cena Mães, que com a utilização de panos para representar bebês, se cria a representação das mães que tiveram seus filhos arrancados de seus braços ao darem à luz nos sanatórios. O capítulo 11, chamado Dia de Visita, reproduz um parlatório em cena com a utilização de cordas e armação de madeira, é quando as duas pessoas que foram selecionadas durante o início do espetáculo para assistirem a peça isolados de seus acompanhantes são chamadas ao centro para dizerem algo à quem os acompanha. Por fim chega o epílogo, onde é sintetizada a história dos hansenianos e somos questionados: Quem vai virar o jogo e transformar a perda em nossa recompensa? É feita a leitura de um texto – manifesto ao microfone onde o grupo questiona o tratamento dado aos cidadãos em unidades de saúde pública, onde todos descobrem o que é ser apenas mais um número. Os atores convidam a platéia a deixar o espaço cênico, portas e janelas são abertas, o público é conduzido ao outro lado da rua e ficam de frente para o prédio podendo enfim, olhá-lo e realmente vê-lo, pois já conhecem a história do lugar e daqueles que o construiu.

As personagens foram construídas através de depoimentos de ex – hansenianos que sofreram com a internação compulsória. Com exceção dos guardas e de Salles Gomes, que foram construídos a partir de descrições de quem os conheceram. O processo de pesquisa propiciou grande material para a representação e criação dos atores e da dramaturgia.

3.1.2 A Encenação

A montagem da peça opta por uma encenação brechtiana que tem como característica fundamental o ator narrador que conta uma história sem se preocupar com uma interpretação realista, por isso está livre para assumir diversos personagens durante a peça. Existe a presença constante de texto narrado no início e na conclusão de cada cena. A maquiagem não reproduz as características da doença e sim, a valorização das expressões dos atores. Também não existem grandes cenários, o foco principal é a história que será contada.

Existem cenas que são criadas com a participação da platéia, como por exemplo, a escolha de duas pessoas através do estouro de bexigas que representam a caça por doentes que irão assistir ao espetáculo “isoladas” de seus acompanhantes e mais adiante são chamadas

para participar da cena do parlatório. A cena do baile também conta com a participação efetiva da platéia que dança e reage ao discurso de Glória. A criação de personagens foi espelhada em depoimentos de pessoas que viveram nos sanatórios e ainda estão vivas, com exceção do personagem Hermes, que foi inspirado no texto Notas do Subsolo de Fiódor Dostoiévsky, por retratar um homem doente e aprisionado em sua individualidade, ou seja, que retrata de forma subjetiva a condição em que viviam os exilados em sanatórios.

3.1.3 O figurino

Concebido por João Marcos, os atores utilizam um figurino base composto por calça, blusa de manga comprida preta e tênis preto. O figurino da mãe é composto por camisola branca, da interna Glória e de Antônia a costureira por vestidos. Doutor Salles Gomes é caracterizado por avental branco e óculos. Os enfermeiros usam luvas e máscaras cirúrgicas. Hermes usa camisa e terno claros. O diretor de Santo Ângelo se apresenta de camiseta e terno. A utilização de acessórios por cima de um figurino base foi uma maneira encontrada para distinguir os personagens de forma clara e fornecer praticidade aos atores – narradores que assumem diversos personagens durante a encenação. Os tons neutros buscam dar ênfase à história narrada e representa o estado de espírito de quem vive em isolamento. Cores estão presentes apenas na cena O Homem das Pipas, pois as pipas representam a liberdade e o contato com o mundo externo ao sanatório.

3.1.4 O Cenário

Composto de forma minimalista e por acessórios de cena, o espaço é demarcado por cordas que remetem a cercas e que mais adiante são utilizadas para compor o parlatório, por um tambor que se transforma em palanque de Salles Gomes, uma caixa de madeira, pipas que ajudam a compor uma das cenas, tecidos e, principalmente, a sala do prédio que tem sua história contada e serve de tablado para a encenação.

3.1.5 A Iluminação

A iluminação foi feita de latas de leite pintadas de preto com lâmpadas e a mesa com interruptores reguláveis. Criação de Rodrigo Pignatari, a iluminação tem diálogo direto com as cenas e o contexto da peça, como por exemplo, no início da cena de Salles Gomes, onde refletores são manipulados para dar a sensação de giroflex de torres de vigias, ou a iluminação

baixa da cena Notas do Subsolo para criar um clima intimista.

3.1.6 Sonoplastia

Apresenta músicas instrumentais tocadas por xilofone, violino e instrumentos de percussão. As músicas cantadas são de composição de Moisés Pantolfi e Camila Ximenes, as instrumentais são composições de diversos artistas, entre eles Philip Glass e Erik Satie.

3.1.7 Contextualização histórica

“O homem gosta de criar e de abrir caminhos, isto é indiscutível. Mas por que ele também ama com paixão a destruição e o caos?”

Fiódor Dostoiévski

Em 1933 foi promulgada no Brasil uma lei que obrigava a internação compulsória de portadores de hanseníase em sanatórios isolados da sociedade. Em São Paulo foram construídos 5 leprosários: Asilo colônia Aymorés, Asilo Colônia Santo Ângelo, Asilo Colônia Pirapitingüi e Sanatório Padre Bento em Guarulhos. Conforme do decreto de 1933, os doentes, ao serem diagnosticadas como portadoras da moléstia, deveriam se apresentar ao Departamento de Profilaxia da Lepra para que sua internação em asilos colônias fosse providenciada imediatamente, outra forma de chegar aos doentes era através da denúncia de vizinhos, médicos, farmacêuticos entre outros órgãos sociais. A sociedade e as instituições de saúde pública, assustados com uma doença ainda sem cura e sem informações de como era transmitida e estigmatizada pela bíblia através dos tempos, não pestanejou em fazer cumprir o Decreto de 1933. Os doentes eram arrancados de suas casas que, muitas vezes, foram queimadas pelas autoridades e muitos deles foram abandonados por suas famílias que sentiam vergonha de ter um hanseniano como parente.⁵

Dentro dos asilos colônias se formaram novas sociedades, pois eram constituídos prefeitos e delegados escolhidos pelo diretor do sanatório e pela DPL. Lá os internos tinham acesso à escola primária, prática de esportes, a laborterapia (trabalhos com pouca remuneração que visava manter o interno ocupado e auxiliar em sua recuperação) era a responsável pela manutenção dos sanatórios, composta por oficina de costura, fabricação de telhas, criação de animais e cultivo de hortas, barbearia e muitos outros, existia também a Caixa Beneficente criada para pedir donativos a empresas, industriais e famílias abastadas.

⁵Informação retirada do documentário Além das Sombras dos Muros – Sanatório Padre Bento.

As Caixas Benéficas eram as responsáveis por organizar atividades que trouxessem diversão e distração aos internos como quermesses, carnavais, festas, campeonatos esportivos internos e entre os sanatórios e contratação de artistas para shows. Com os donativos foram construídos em todos os sanatórios grandes teatros denominados pelos internos de cassinos-cinemas: prédios que abrigavam biblioteca, salão de jogos de azar, teatro com poço pra orquestra, palco e salas equipadas com projetores de filmes, salão de baile e bar. Também eram construídos pela Caixa Benéfica casas dentro dos sanatórios para serem alugadas por internos de famílias abastadas ou pessoas privilegiadas pela DPL como os prefeitos e delegados.⁶

Os internos dormiam em carvilles divididos em alas masculino e feminino, também existia a ala das crianças – no sanatório Padre Bento. As visitas aos internos aconteciam em parlatórios, onde o doente ficava a uma distância de um metro e meio a sete metros separados por um muro de altura equivalente a um metro ou cercas de arame farpado, a fim de evitar o contato entre o doente e o visitante sadio. O doente só podia sair do asilo se fugisse, sendo punido severamente quando encontrado ou caso voltasse. Como perdiam o contato com suas famílias, acabavam por buscar dentro dos sanatórios novas companheiras, chegando muitas vezes ao casamento, realizado na igreja do próprio sanatório. Os filhos gerados nessas relações, apesar de sadios, eram arrancados de suas mães e levados para preventórios e nunca mais eram reencontrados. Em alguns asilos colônias, a mulher que engravidasse era submetida ao aborto. Tráfico de bebidas e prostituição era prática constante nesses lugares. Também estavam presentes diversas práticas religiosas entre os internos. (RÚBIO, 2007)

A maior forma de contato dos internados com o mundo exterior era através do rádio. Era através dele que os internos faziam denúncias de maus tratos, principalmente na rádio Nacional, no programa de Manoel da Nóbrega, apoiador da deputada Conceição da Costa Neves, que viu na grande massa de hansenianos a oportunidade de ascensão política. Em 1945, é descoberta a cura da doença, a sulfona. O Doutor Lauro de Souza Lima, diretor do Sanatório Padre Bento na época e considerado o mais capacitado médico - pesquisador do assunto no Brasil, trouxe um pouco da droga para o país e testou – a em 10 crianças internas no Padre Bento obtendo grande êxito como resultado. Mas a barreira encontrada após a descoberta da cura foi à falta de empenho do governo brasileiro, representado pelo Doutor Salles Gomes, diretor do Departamento de Profilaxia da Lepra, para comprar o medicamento

6 Informação retirada do documentário Além das Sombras dos Muros – Sanatório Padre Bento.

e fornecê-la aos leprosários. A discriminação e a revolta mais uma vez foi experimentada pelos internos, agora por presenciarem seus companheiros afortunados (a minoria) comprarem o medicamento e serem curados, sem poder fazer nada em causa própria. (RÚBIO, 2007)

Por volta de 1960, quando a grande maioria dos internos já havia sido curada, pessoas que passaram grande parte de sua vida internadas foram obrigadas a deixarem os asilos – colônias, mas a barreira a ser enfrentada era não ter mais para onde ir, pois haviam perdido os laços com a família, o preconceito e a ignorância social ainda era muito grande e já estavam debilitadas por causa da doença, em sua maioria incapacitadas para o trabalho. Mesmo estando do lado de fora dos muros que os aprisionavam, a segregação social continuava.⁷

Em 2004, o Ministério da Saúde reconheceu que a internação compulsória foi um equívoco. Hoje, em 2010, ainda existem ex-doentes que não conseguiram deixar os asilos colônias, o Brasil é o segundo país no ranking mundial de casos de hanseníase e os ex - internos ainda lutam por indenização e por uma aposentadoria justa. (RÚBIO, 2007)

3.2 A busca por uma estética televisiva em teleteatro – o programa unitário

Por fim, após descrever e estudar o objeto analisado chega-se no destino procurado – a produção televisiva de um programa unitário em teleteatro.

Durante a adaptação da dramaturgia para a obra audiovisual ficou perceptível o excesso de narrações que cumpriam, muitas vezes, o papel de trazer explicações e conclusões das cenas para o espectador, ao invés de informações necessárias para o entendimento do tema. Também ficaram evidentes momentos em que a escrita narrativa se assemelhava a descrições literárias que não cumpriam seu papel de indicar ações para os atores como deve ocorrer em um texto dramático. Por isso, os textos narrativos foram reduzidos ao mínimo necessário para complementar o vídeo. Foram retiradas três cenas do texto original por serem redundantes ou não conterem informações necessárias para o entendimento da história e jogos teatrais realizados junto ao público. Foi inserida a cenas de captura e um texto informativo no final.

7 Informação retirada do documentário Além das Sombras dos Muros – Sanatório Padre Bento.

O texto foi dividido em capítulos devidamente identificados para facilitar o entendimento, pois as cenas contam passagens diversas de pessoas e situações que ocorriam nos sanatórios de São Paulo, não existe uma linha dramática e cronológica que dê unidade ao texto e os atores se revezam em diversos personagens. Os capítulos cumprem a tríade O início – composto pelas cenas Promulgação da lei, Captura e Salles Gomes que representam as formas de ação dos guardas sanitários do Departamento de Profilaxia da Lepra; Isolamento – com seqüências de representações de sentimentos e situações recorrentes com os internos nas cenas Notas do Subsolo, O Homem das Pipas e Mães; Mundo exterior – que compreendem as cenas Dia de Visita e O Baile, momentos em que os internos tinham contato com pessoas que viviam fora dos sanatórios. O vídeo inicia com um rápido prólogo para a ambientação do telespectador e termina com o epílogo, onde detalhes da história da hanseníase aparecem juntamente com documentos que comprovam essa história, constituindo assim, a parte mais documental do programa unitário. Durante a adaptação foi realizada a planificação do texto, que era revista semanalmente antes das gravações e muitas vezes, sofreram modificações no momento de captação das imagens.

O desafio maior foi trabalhar com marcações e movimentações de cenas já existentes e encontrar soluções rápidas para momentos em que a encenação não se adequava à planificação feita pela diretora. Os atores foram orientados a reduzirem a projeção de voz, que além de estourar o áudio captado pelo microfone, fazia muito eco no espaço, problema que tentou -se contornar através da utilização de tapetes e lençóis. A interpretação dos atores também foi direcionada para ser menos caricata e mais sensível.

As gravações foram realizadas de madrugada para aproveitar o silêncio e a escuridão, fundamental para a utilização de iluminação específica. A utilização de apenas uma câmera aumentou a demanda de trabalho, pois as cenas eram repetidas inúmeras vezes para a captação de diversos planos e ângulos, o que exigiu grande atenção com a continuidade.

Para a cena O Baile, pessoas foram convidadas para fazer figuração. As partes mais difíceis de serem adaptadas foram os momentos em que os atores trocam de personagens mais de uma vez em uma única cena, como ocorre na cena Salles Gomes, onde a atriz Pâmela Regina deixa de ser guarda sanitária para virar Antônia, a solução encontrada foi assumir a troca de roupa e de personagem.

Os equipamentos utilizados foram tripé, câmera Sony PD 170, rebatedor, fone de

ouvido, mesa de iluminação, refletores artesanais construídos por lâmpadas e latas, Dolly, escada para simular grua e fitas mini dv.

Nas gravações ficou clara a necessidade de criar uma nova relação com o espaço de encenação. Antes, a peça ocupava o centro do tablado de um grande salão, o que foi detectado é que as cenas, criadas para serem vistas em semi - arena, quando gravadas apresentavam muitos espaços vazios devido ao lugar amplo e com pé direito muito alto. A solução encontrada foi criar novas marcações para os atores a fim de fazer cenas mais fechadas para que os quadros fossem mais bem preenchidos, mas sem descaracterizar a movimentação das cenas.

Sofreram modificações também os locais onde as cenas ocorriam, pois antes todas eram apresentadas no centro da sala e foram adaptadas para espaços diversos a fim de criar uma relação de cenário com o próprio prédio, sua arquitetura e seu entorno, o que contribuiu para a criação de significados. O teatro Padre Bento é uma construção rica em detalhes e totalmente simétrico, com linhas diagonais, verticais e horizontais por todos os lados, o que demanda muito cuidado com a composição de quadros e posicionamento de câmera para que a imagem não fique assimétrica. Cria-se então, metáforas como um plano geral que passa a impressão de que os atores em formação de guardas sanitários são oprimidos pelas altas janelas da sala.

As nuances que eram proporcionadas pela troca de cores e desenhos de luzes que se via durante a peça foi perdida, pois a iluminação precisou ser aumentada para a imagem capturada ter maior qualidade e não ficar granulada. A presença de sombras e a luz dura foram assumidas como linguagem devido à necessidade e vontade de evitar compor um quadro realista. A maior referência para a iluminação foram as pinturas de Caravaggio. Na cena Dia de Visita, as sombras bem demarcadas são a principal atração, pois no parlatório as pessoas não podiam se tocar, o que é superado pelas sombras que proporcionam o encontro das mãos e a troca de carinhos.

No vídeo, a sonoplastia deixa de ser executada ao vivo, são utilizadas algumas músicas que aparecem na peça e outras foram substituídas. Algumas músicas da trilha sonora original foram descartadas, substituídas ou reduzidas, pois o diretor musical trabalhava com sobreposições de melodias – duas músicas sobrepostas de ritmos diferentes, mas que no vídeo trazia o estranhamento e soava como ruído e não como elemento da cena, tal constatação deixa evidente a diferença entre as duas linguagens que aqui se encontram, pois uma música

cantada de forma suave e lenta durante uma perseguição no espetáculo teatral contribui positivamente para a emoção da cena, mas no vídeo essa relação é negativa. Os figurinos não sofreram modificações.

A opção por trabalhar com uma encenação brechtiana, onde o ator trabalha com as nuances de sentimentos, mas é narrador de uma história, ao invés de buscar o realismo utilizado com frequência em produções audiovisuais, foi uma forma encontrada de tratar o tema com sutileza, pois as características físicas dos portadores de hanseníase até 1945 eram de um corpo mutilado e cheio de feridas. A utilização de uma maquiagem que colabora com a expressividade do olhar dos atores foi a melhor saída, pois reproduzir feridas causadas pela doença traria uma estética semelhante a “terror trash” e romperia com a proposta de trabalhar o tema como oportunidade de estimular a reflexão sobre abuso de poder, institucionalização da pessoa, preconceito e registro histórico.

Na montagem optou-se pela utilização de filtros de mesmo tom de cores nas cenas para buscar unidade entre as partes a fim de fazer uma obra mais entendível. Sentiu-se a necessidade de diminuir algumas cenas para dar mais ritmo à trama. Uma das dificuldades foi inserir muitos planos detalhes, pois utilizá-los resultava na quebra da emoção do ator e de envolvimento do telespectador, para a adaptação de teatro épico seria uma solução a ser utilizada, mas a opção foi trabalhar com seqüências maiores a fim de proporcionar maior envolvimento em quem assiste. Pode ser observado também o envolvimento que o plano mais fechado e próximo pode trazer, diferentemente do plano geral, que trás o afastamento emocional de quem assiste a cena. A divisão em capítulos foi assumida com o uso de fotografias, filtro de cores e sonoplastia unitária, acompanhadas de GC com o nome da cena.

Durante a edição ficou perceptível a necessidade de transformar textos em imagens, pois na dramaturgia teatral, as falas das personagens são extensas, fato que dificulta fazer uma edição rápida e fragmentada. A edição utilizou o programa FinalCut e o Adobe After Effects, um computador MAC PRO, um vt, monitor de retorno e caixas de som.

Quando o vídeo foi finalizado ficou evidente a tendência da peça Estudo sobre a Segregação para ser um drama e não um épico como defendem os diretores da peça, tal sensação acontece pela interpretação dos atores e pelo próprio texto de grande dramaticidade.

Considerações finais

Ao final da pesquisa, que resultou no dvd Estudo Sobre a Segregação, conclui -se que o teleteatro nos tempos atuais não possui muita aceitação junto ao grande público porque a edição fragmentada e a gravação de cenas externas, presentes nas novelas, quase não estão presentes no gênero. As falas das personagens, na maioria das vezes, são extensas e exigem mais concentração para se envolver e entender a história – a presença de um monólogo na cena Notas do Subsolo comprova a afirmação de Aumont (2006) de que o teatro, muitas vezes, apresenta passagens semelhantes à literatura e obras audiovisuais precisam se pautar em imagens e não apenas na descrição. A exploração do espaço físico em que a peça é encenada e a planificação são fundamentais para a criação de significados, para que a composição de quadros não seja repetitiva e para a expressão de pontos de vista do diretor.

Muitas vezes, cenas que no teatro possuem tempo dramático e movimentações pertinentes e satisfatórias, tornam-se lentas e não se adequa a linguagem audiovisual, o que trás certa dificuldade na edição em relação ao ritmo do vídeo, assim sendo, cortar cenas se faz necessário. O mesmo se dá com a trilha sonora. São dois quesitos que exigem grande atenção ao se adaptar uma peça teatral para o vídeo quando o esmo não possui caráter apenas de registro do objeto.

O produto audiovisual pode optar por enfatizar alguns dos seus elementos como a direção de arte, fotografia, atores, dramaturgia, edição, ou optar pelo equilíbrio de todos na obra. Tudo é uma questão de linguagem e escolhas para chegar à uma finalidade. O teatro e suas diversas possibilidades de encenação aumentam o leque de temas de trabalho. Optar por uma estética sempre realista dificulta e limita trabalhar com alguns temas que exigem sutileza na abordagem. Aumentar as possibilidades de linguagens de encenação na televisão e no cinema seria positivo.

Anexos:

Texto adaptado

Projeto Sanatório Padre Bento ESTUDO SOBRE A SEGREGAÇÃO

Prólogo

IMAGENS DO COMPLEXO PADRE BENTO – TEATRO, HOSPITAL, RUA DAS CASAS(LEOPOLDINA, SECRETARIA DE SAÚDE, ESCOLA, SERÃO INTERCALADAS IMAGENS ANTIGAS (FOTOS EDITADAS COM ILUSÃO DE MOVIMENTOS DE CÂMERA COMO PASSAGEM DO ANTIGO PARA O ATUAL) E IMAGENS ATUAIS SEMPRE EM MOVIMENTO (TRAVELLING E SUBJETIVAS).

ATOR VOZ OFF: Por muitos anos, passei em frente há uma antiga construção sem jamais ter reparado em sua imponência. Só tinha pra mim, que aquele prédio foi construído por pessoas que eram vistas e tratadas como animais pela sociedade e pelo governo.

SEQUÊNCIA 1

“Isolamento Compulsório”

INTERNA/ SALA DE ESPETÁCULO/ LEITURA DA LEI

LEITURA DA LEI QUE INSTITUIU AS INTERNAÇÕES COMPULSÓRIAS. APRESENTAÇÃO DE DOCUMENTOS DA ÉPOCA – REPORTAGENS, CÓPIA DA LEI, IMAGENS DOS SANATÓRIOS CITADOS;FUSÃO DO ATOR COM DOCUMENTOS.

Decreto de Lei Estadual nº 5965, de 30 de junho de 1933:

Fica a Inspetoria de Profilaxia da Lepra na obrigação de providenciar sobre a internação, em menor prazo possível, de todos os doentes de lepra existentes no estado de São Paulo.

Os casos suspeitos de pessoas contaminadas deverão ser denunciados à Inspetoria de Profilaxia da Lepra, que será responsabilizada pelos diagnósticos seguidos de triagens e encaminhamentos dos doentes para algum dos cinco leprosários estaduais, sendo eles: Asilo-colônia Cocaís, localizado no município de Casa Branca, Asilo-colônia Pirapitinguiense, em Itu, Asilo-colônia Aimorés, em Bauru, Asilo-colônia Santo Ângelo em Mogi das Cruzes e Sanatório Padre Bento em Guarulhos.

SEQUÊNCIA 2 “SEGREGAÇÃO”

EXTERNA/ DIA/ SEGREGAÇÃO

UM HOMEM CAMINHA RAPIDAMENTE POR UMA RUA, ESTÁ DESESPERADO, DEIXA NÍTIDO QUE ESTÁ FUGINDO, GUARDAS O PERSEGUE E O CAPTURA.

SEGREGAÇÃO DO ATOR JOÃO MARCOS BARGAS.

SEQUÊNCIA 3 “SALLES GOMES”

INTERNA/ SALA DE ESPETÁCULO/ SALLES GOMES

O DIRETOR DO IPL É APRESENTADO AOS ESPECTADORES.

MEGAFONE: E atenção! A INSPETORIA DE PROFILAXIA DA LEPROSA declara aberta a temporada de caça aos leprosos! (PP NO MEGAFONE – ZOOM OUT) Senhoras e senhores, com vocês, eles, os destemidos, corajosos, tenazes e certos, caçadores leais à saúde nacional, os Guardas Sanitários do IPL. (PG PERFIL – APROVEITANDO SOMBRA DO ATOR)

FORMA-SE UM CORO DE GUARDAS SANITÁRIOS EM UMA EXTREMIDADE DA CENA E NA OUTRA EXTREMIDADE POSICIONA-SE UMA ENFERMA.

GUARDA SANITÁRIO 2: Nossa tarefa é muito clara. Devemos conduzir à internação todos aqueles que contraíram o tenebroso Mal de Lázaro.

CORO: *CANTA* Vai caçador / persegue o seu igual. / É sua missão livrar-nos desse mal. / Vai caçador, / pelo bem dessa cidade. / Vai, por favor, / capture o seu irmão.

SALLES GOMES: Sua missão é evidente. Os senhores devem conduzir todo e qualquer leproso do estado de São Paulo ao isolamento compulsório de nossos sanatórios e colônias.

VOZ OFF: *Foram capitães-do-mato no mundo moderno. Todavia, suas presas não eram somente os negros, eram também brancos, europeus, asiáticos. Ricos ou pobres, homens, mulheres ou crianças pertencentes a qualquer etnia.*

CORO: *CANTA* Vai caçador / persegue o seu semelhante...

GUARDA SANITÁRIO 3: Mas, cidadãos serão privados da vida social. (CA - PP)

SALLES GOMES: Não me importo. (CB – PA)

GUARDA SANITÁRIO 4: Famílias serão separadas.

SALLES GOMES: Prefere permitir que seus filhos se contaminem?

GUARDA SANITÁRIO 5: Até quando tudo isso vai durar?

SALLES GOMES: Quando os óbitos superarem o número de internações.

GUARDA SANITÁRIO 3: É desumano, não conhecemos a cura da enfermidade. Vamos confinar pessoas para que morram longe dos olhos do povo?

SALLES GOMES: O senhor questiona demais. Está demitido. *RI.* Minha missão é erradicar do estado de São Paulo essa terrível doença e a missão dos senhores é me obedecer. Limpem as ruas, protejam os cidadãos sadios, internem os lázaros, tratem com requinte aqueles que recusarem nosso tratamento, mostrem-lhes o quanto são queridos entre as avenidas, vielas e becos de nossa sociedade. Carreguem todos os doentes sem distinção de raça, nacionalidade ou classe social, mas, logicamente, saibam negociar com os mais abastados.

ATRIZ/ANTONIA: Desde mil e quinhentos, assim é o Brasil.

SALLES GOMES: Eis o enfermo, aquele que, principalmente, deverá se entregar ao IPL. O proletário, o sem recursos. Ele, sem sombras de dúvida, deverá ser retirado do seio familiar, destituído de seu emprego e isolado da sociedade.

OS ATORES DO CORO DESPEM OS ADEREÇOS DE GUARDAS SANITÁRIOS

CORO: *CANTA* Vai trabalhador / atrás de alguma paz. / Pode fugir, mas hão de te encontrar. / Vão te laçar, te prender, te humilhar. / Em contrapartida, / te darão um novo lar. / Sua velha casa / no fogo há de queimar. / E que não restem / cinzas pra contar. / Amargas confissões / amores e ambições. / Vai trabalhador, / não há como escapar.

DURANTE A CANÇÃO, A COSTUREIRA ANTONIA OBSERVA SUA CASA SENDO DESTRUÍDA PELO FOGO ATEADO POR AGENTES DO IPL. ATORES ACENDEM ISQUEIROS E SEGURAM ENQUANTO CANTAM. UM PAPEL QUEIMA EM REPRESENTAÇÃO DA CASA INCENDIADA QUE OCUPARÁ A IMAGEM TODA.

ANTONIA: Essa casa foi erguida graças ao suor e ao sangue de meus antepassados. Eles estão cegos e não sabem o que fazem. Como pode? Negros escravizarem negros? Brasileiros perseguirem brasileiros? Como pode o homem prejudicar o homem? Irá a História um dia cobrar as contas por tanta injustiça cometida?

CORO E GUARDA SANITÁRIO: Vai caçador / persegue o seu irmão. / Vai caçador / persegue o seu igual. / Seu irmão, seu igual. / Seu irmão, seu igual. / Seu irmão, seu igual.

SALES GOMES: (APONTA PARA ANTONIA) PEGUEM! (CB – BRAÇO E ROSTO) – GESTO LEMBRA HITLER.

O CORO ESTÁ COM OS ADEREÇOS DE GUARDAS SANITÁRIOS

ANTÔNIA OLHA PARA ELE ASSUSTADA (CLOSE - UP) ,SE DÁ CONTA QUE AGORA É SUA SOBREVIVENCIA. VIRA-SE PARA CORRER E O LENÇOL COBRE SEU ROSTO DANDO UM TRANCO EM SEU CORPO.

SEQUÊNCIA 4 “NOTAS DO SUBSOLO”

INTERNA / SALA DE ESPETÁCULOS/ NOTAS DO SUBSOLO

O PERSONAGEM HERMES PARTE DE SUA CONSTRUÇÃO PSICOLÓGICA PELO TEXTO DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI.

HERMES: “Sou um homem doente... Sou mau. Não tenho atrativos. Sou uma pessoa com um amor-próprio exagerado. Sou desconfiado e ressentido. Todavia, na vida, não apenas não consegui tornar-me cruel, como também não consegui me tornar nada: nem mau, nem bom, nem canalha, nem homem honrado, nem herói, nem inseto.

Com meus colegas, naturalmente eu não tinha amizade e em pouco tempo mandava-os às favas e, em consequência de minha inexperiência e pouca idade, até parava de cumprimentá-los, rompendo com eles. Isso, aliás, aconteceu comigo apenas uma vez; em geral, eu estava sempre só.

O que eu mais fazia era ler. Queria que as impressões exteriores sufocassem tudo o que constantemente se acumulava dentro de mim. E a leitura era para mim a única fonte possível de impressões exteriores. Ela me ajudava muito: emocionava, deliciava e torturava. De vez em quando, ela me entediava terrivelmente. Apesar de tudo, sentia desejo de me movimentar e, de repente, mergulhava numa libertinagem, ou melhor, numa libertinagenzinha, escura, subterrânea, nojenta.

(AS ATRIZES APARECERÃO CONTRA A LUZ, ATRÁS DAS JANELAS EM MENSÃO À MEMÓRIA EMOTIVA DE HERMES)

Minhas paixõezinhas eram agudas, ardentes, devido à minha permanente e doentia irritabilidade. Aconteciam-me acessos histéricos, com lágrimas, convulsões. Tirando a leitura, não havia aonde ir, ou seja, não havia naquela época nada que eu pudesse respeitar e que me atraísse no meio em que vivia. Além disso, a angústia crescia dentro de mim. Surgia uma sede histérica de contradições, de contrastes e me entregava então à devassidão. Não foi absolutamente para me justificar que eu me pus agora a falar tanto sobre isso... Aliás, não! Menti! Justificar-me era precisamente o que eu queria. O que estou fazendo, senhores, é um pequeno lembrete para mim mesmo. Não quero mentir. Dei minha palavra.

Eu saía para a libertinagem à noite, secretamente, com medo e com sensação de sujeira, sentindo uma vergonha que não me abandonava nem nos instantes mais repugnantes, como uma maldição. Sentia um medo terrível de ser visto e reconhecido, pois andava por vários lugares bastante sórdidos. Já então eu trazia na alma o meu subsolo.”

.

SEQUÊNCIA 5 “O HOMEM DAS PIPAS”

INTERNA / DIA/ SALA DE ESPETÁCULO/ O HOMEM DAS PIPAS

MÚSICA: Escape (Continuá-la desde a cena de Hermes enfatizando o violino)

VOZ OFF José era barbeiro, mas José também era menino. Um jovem de 23 anos que nas horas vagas soltava pipas pelo céu do Sanatório Padre Bento. Todos os seus amigos estavam ali. Sua família nunca fez contato.

JOSÉ: Mais longe! Mais longe! Aproveita o vento! Solta! *CORRE E ERGUE UMA PIPA QUE PLAINA SOBERANA SOB O CÉU DO SANATÓRIO.* Às vezes eu penso que gostaria de ser como uma pipa, só pra poder voar por esse céu e competir com a beleza dos passarinhos. Sabe qual a diferença? A diferença é que os pássaros são livres, mas a pipa não. Ela está presa a uma linha e tem sempre um lugar pra onde voltar, tem sempre os braços de uma pessoa prontos pra segurar. A não ser que venha uma linha cortante, a apare e a faça se perder de seu destino.

ENFERMEIRA: José?

JOSÉ: Sim.

ENFERMEIRA: Me acompanhe!

JOSÉ: Tá acontecendo alguma coisa, senhora? Já sei. O doutor Lauro de Souza Lima quer falar comigo, não é?

ENFERMEIRA: José, me acompanhe!

JOSÉ: Não, não é o doutor Lauro. Não, senhora, eu não vou.

CHEGA SALLES GOMES.

SALLES GOMES: É muito insolente! Enfermeira, o que esse doente ainda está fazendo aqui? Já determinei sua transferência e ele continua desfilando pelo sanatório.

ENFERMEIRA: Eu estava justamente providenciando sua transferência, doutor.

JOSÉ: Não doutor, vocês não têm o direito...

SALLES GOMES: Ainda quer me afrontar? Enfermeira, não quero mais esse homem sendo tratado aqui. Olhe pra ele, veja essa decadência! O Sanatório Padre Bento é uma referência. Entendeu? Referência. Como eu ficarei se autoridades estrangeiras virem conhecer nossas dependências e se depararem com essa aberração? O senhor será transferido amanhã bem cedo para Santo Ângelo e essa é minha última palavra.

JOSÉ: Doutor Salles Gomes, sequer me lembro do rosto de minha mãe. Fui criado longe de seu abraço, e isso por culpa de quem? Por sua culpa. Sua gana de espalhar o terror entre as pessoas e de nos encarcerar. Mas aqui, no Padre Bento, encontrei novos amigos... Uma família. E agora? Agora vem o senhor com sua autoridade mesquinha dizer que não posso mais ficar aqui, que tenho que ser transferido pra outro lugar. Doutor... Não sei como é o mundo lá fora, e sinceramente, não me importa saber. Sei que lá fora homens como o senhor vivem em guerras com as quais não desejo pactuar. O céu desse sanatório é o meu único elo com o restante do mundo e pra mim... pra mim isso basta... Basta. O senhor não vai me transferir daqui e sabe por quê? Porque eu não deixo. Podem vir seus guardas sanitários, polícia, pode vir o Exército da Salvação. Daqui eu não arredo um pé.

SALLES GOMES: É o que veremos. É o que veremos.

JOSÉ: “Eu só saio daqui morto. Eu só saio daqui morto. Morto... Morto... Mort... Mor.

AS PIPAS CAEM SUAVEMENTE, EM MENSÃO AO CORPO E À VIDA QUE SE VAI JUNTAMENTE COM FUSÃO DE JOSÉ MURMURANDO SUA ULTIMA FALA AO MESMO TEMPO QUE ERGUE E ESTOURA A LINHA EM MENSÃO AO ENFORCAMENTO.

SEQUÊNCIA 6 “MÃES”.

A PERSONAGEM MARIA DAS DORES E A SIMBOLOGIA DAS MÃES QUE TIVERAM OS FILHOS ARRANCADOS DE SEUS BRAÇOS PELO IPL. CENA SERÁ GRAVADA COM PLANO GERAL MOSTRANDO ATORES DE CIMA EM ÂNGULO VERTICAL, EDIÇÃO MISTURARÁ PLANOS DETALHES COM ÂNGULOS HORIZONTAIS.

SEQUÊNCIA 7 – “DIA DE VISITA”

CENA DE GLÓRIA COM SEU PAI, ANTÔNIA E A VISITA DE SUA IRMÃ. (IMPROVISO DOS ATORES)

SEQUÊNCIA 8 – “O BAILE”

INTERNA/ SALA DE ESPETÁCULOS/ NOSOTROS-BAILE

VOZ OFF: O lugar é SANATÓRIO SANTO ÂNGELO, o ano é 1946.

UM CASAL DANÇA SOZINHO NO SALÃO ROMANTICAMENTE (PG), EM SEGUIDA PRIMEIRÍSSIMO PLANO NO ROSTO DOS DOIS. A IMAGEM ABRE COM ZOOM OUT E REVELA O SALÃO COM CONVIDADOS DANÇANDO. GLORIA INTERROMPE UM BOLERO E DISCURSA CONTRA O TRATAMENTO NOS SANATÓRIOS DO IPL.

DIRETOR DE SANTO ÂNGELO: AO MICROFONE. Sejam todos muito bem-vindos ao nosso baile da Primavera. Como podem reparar Santo Ângelo é um ótimo lugar pra se viver, diferente das falsas denúncias feitas pela Rádio Nacional. Comam, bebam e dancem, pois a festa está apenas começando.

OS PRESENTES DANÇAM E SE DIVERTEM. O DIRETOR MISTURA-SE AOS PRESENTES QUANDO RUTILHO TOMA O MICROFONE PARA SI.

RUTILHO: Um minuto da atenção de todos. Queremos fazer uma homenagem ao nosso querido diretor de Santo Ângelo. Tenham a gentileza de se aproximar!

DIRETOR DE SANTO ÂNGELO: Ó, uma homenagem. Mais uma mostra do quanto sou querido.

RUTILHO: Com a palavra, Glória.

GLÓRIA ATRAVESSA TODO O SALÃO DE BAILE E PEGA O MICROFONE.

GLÓRIA: Companheiros! Apelo a todos que mantenham a calma. Não desejamos um confronto com a polícia armada que cerca o edifício. Com frequência, ao acordarmos, aqui em Santo Ângelo, nos deparamos com a morte balançando nas traves das passarelas que interligam os pavilhões. São pais e mães de família desesperados que se suicidam por não suportarem a doença e as humilhações sofridas aqui dentro por parte do nosso diretor e seus funcionários. Os velhos são abandonados por

estes senhores e entregues à morte. Aqui faltam remédios, não só os de hanseníase, mas remédios para outros tratamentos, uma vez que a lepra não nos torna imunes a outras enfermidades. Nossa comida vem acompanhada de pedaços de ratos cozidos. Suspeitem dos salgados oferecidos nesta festa! Ah, convido todos a conhecerem o salão 17. Lá, os acamados são abandonados e condenados à morte, uma morte triste e miserável. Diante de tudo isso o nosso diretor inventa uma festinha medonha pra tentar convencê-los de que a Inspetoria nos trata com dignidade. Acho que sua festa, diretor, acaba aqui. Boa noite!

VOZ OFF: No dia seguinte, Glória e seus companheiros foram transferidos para a cadeia de um sanatório muito distante dali.

SEQUÊNCIA 9 “EPÍLOGO”

COMEÇA DIRETO SEM ANÚNCIOS.

SOM, BATIDAS DE CORAÇÃO.

... Manchas

... Transmissão...

ATOR 1, CANTA ATÉ O FIM DO TEXTO “QUEM VAI VIRAR O JOGO E TRANSFORMAR A PERDA EM NOSSA RECOMPENSA”.

... Hoje, maior incidência em Pernambuco

... Roberto Cordeiro, mancha seca avermelhada, que agente pode cortar, furar, não sente dor, nem nada...

ATOR DOIS CANTA “QUEM VAI VIRAR O JOGO E TRANSFORMAR A PERDA EM NOSSA RECOMPENSA”.

... Instituto "Lauro de Souza Lima", Bauru, São Paulo, inauguração 13 de abril de 1935.

... Século 20. O doente perdia tudo o que tinha em nome da saúde e da higiene.

... Em dia de visita, doentes e familiares eram obrigados a manter uma distância de seis sete metros uns dos outros....

ATOR 2 CANTA “QUEM VAI VIRAR O JOGO...”

... Aimorés...

... Hoje o Brasil ocupa o primeiro lugar, em número de casos seguido por países da África...

... A maioria deles perdeu os vínculos de família. Não têm para onde voltar - diz Marcos Virmond, diretor do instituto Lauro de Souza Lima...

ATOR 2 CANTA "QUEM VAI VIRAR O JOGO E TRANSFORMAR A PERDA EM NOSSA RECOMPENSA".

... 30 hospitais, três casas de apoio que ainda abrigam ex-internos, cerca de 3 mil pessoas ainda moram em ex-colônias.

... Sintomas : sensação de formigamento, fisgadas ou dormência nas extremidades. Manchas brancas ou avermelhadas, geralmente com perda de tato e de sensibilidade ao calor, ao frio e à dor. Surgimento de caroços. Diminuição da força muscular.

... As pessoas vinham pra cá, pra ficarem presas, incomunicável com a sociedade, que elas consideravam a sociedade sadia, lembra Arlindo Santos, ex-portador de hanseníase...

... Até 1944, mais de 5000 mortes nos sanatórios paulistas.

ATOR 2 CANTA "MAS QUEM VAI VIRAR O JOGO?"

... Os leprosários foram construídos como espaços fora da cidade, para excluir, para eliminar o que a sociedade não sabia, ou não podia tratar.

... Sulfona 1945.

... 1933, Isolamento Compulsório lei oficializa no Brasil.

... Ratos...

ATOR 2 CANTA "QUEM VAI VIRAR O JOGO E TRANSFORMAR A PERDA EM NOSSA RECOMPENSA".

... Armamento antileproso.

... Indenização a ex-portadores de hanseníase.

... Cocais, Pirapitingui, Padre Bento.

... Departamento de Profilaxia da Lepra.

... Fugas.

... Leprosário, dispensário e preventório.

... Poeira, insetos... Laços de amizade e solidariedade.

... Santo Ângelo.

... Depósito de seres humanos.

... Aimorés.

ATOR 2 CANTA "QUEM VAI VIRAR O JOGO E TRANSFORMAR A PERDA EM NOSSA RECOMPENSA". OS DOIS ATORES CANTAM JUNTOS, VARIAM O VOLUME ATÉ SILENCIAR. SOM PÁRA... VOLTAM AS BATIDAS DO CORAÇÃO. SILÊNCIO.

Aparece escrito canto inferior direito juntamente com voz off:

... A IDÉIA DE SUPERIORIDADE EMBEBEDA O HOMEM DE PRAZER

Aparece escrito:

Em abril de 2004, o Ministério da Saúde, através da portaria 585, reconhece que a internação compulsória foi um equívoco.

Sobem créditos. Ao final aparece : Hanseníase tem cura. Informe-se.

DVD Estudo Sobre a Segregação

Referências bibliográficas:

- AUMONT, Jacques. O Cinema e a Encenação. Edições Texto e Grafia, 2006
- BALOGH, Ana Maria. O discurso ficcional na TV. Editora USP, 2002
- CARDOSO, JB. Cenário Televisivo – linguagens múltiplas fragmentadas. Editora Annablume – Fapesp 2009.
- FARIA, Maria Cristina de Brandão. Antunes Filho nos teleteatros da TV Cultura. Artigo publicado na revista U de novembro de 2004, nº 6.
- FARIA, Maria Cristina de Brandão. Audácia e Criatividade numa TV Incipiente. Artigo disponível no site www.facom.ufjf.br/lumina/doc_provisorio/R3-Brandão-HP.doc Consultado em novembro de 2009.
- FILHO, Amilcar Del Chiaro. Chão de Estrelas, Minas Editora, 2000
- MARANHÃO, Carlos. Maldição e Glória, 2004, Companhia das Letras
- RUBIO, Arnaldo. Eu Denuncio o Estado, 2007. Editado pelo autor
- XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência. Editora Paz e Terra. 2005
- Acervo Museu Emilio Ribas de São Paulo
- Acervo Instituto Lauro de Souza Lima, Bauru
- Acervo MORHAN
- Entrevistas com Arnaldo Rúbio, Amilcar Del Chiaro Filho, SR Wallace, Ivan Uchôa, Jaime Prado, Raimunda Juca Viana, Alcidez Magoga e Arthur Custódio Moreira de Sousa
- Documentário Além das Sombras dos Muros – Sanatório Padre Bento, de Renato Santos, Jaime Holanda e Juliana Salvaia, 2004.
- Documentário Os Melhores Anos de Nossas Vidas – Asilo Colônia Santo Angelo, 2006
- Entrevistas com Arnaldo Rúbio, Amilcar Del Chiaro Filho, SR Wallace, Ivan Uchôa, Jaime Prado, Raimunda Juca Viana, Alcidez Magoga e Arthur Custódio Moreira de Sousa
- <http://www.tvcultura.com.br/direcoes/o-programa/>(acessado em 05 de abril de 2010.)

Referências visuais:

- Anos Rebeldes. Série produzida e transmitida pela Rede Globo. Direção: Dennis Carvalho, 1992
- O auto da compadecida. Minissérie produzida e transmitida pela Rede Globo. Direção: Miguel Arraes, 1999

Hoje é dia de Maria – Primeira jornada. Minissérie produzida e transmitida pela Rede Globo.

Direção: Luis Fernando Carvalho, 01/2005

Hoje é dia de Maria – Segunda jornada. Minissérie produzida e transmitida pela Rede Globo.

Direção: Luis Fernando Carvalho, 10/2005

Capitu. Microsérie produzida e transmitida pela Rede Globo. Direção: Luis Fernando Carvalho, 2009

Direções. Projeto de séries da TV Cultura em parceria com o SescTv. Direção: diversos, entre eles Eliane Caffé, Tatá Amaral, Beto Brant, Rodolfo García Vázquez, Maucir Campanholi e André Garolli.