



RENATA PALLOTTINI

# Renata Pallottini: depoimento

**RENATA PALLOTTINI**  
é poeta, dramaturga  
e professora da ECA-USP.  
É autora de, entre outros,  
*Dramaturgia de Televisão*  
(Moderna).

O ano de 1959 começava quente – no dia 8 de janeiro os barbudos de Fidel entravam em Havana. No dia 20 eu fazia 28 anos e não sabia realmente se o escritóriozinho de advocacia da Rua da Liberdade era o que eu queria para viver a minha vida profissional. Uma multidão de dúvidas enchia a minha cabeça quando uma oportunidade de bolsa de estudos apareceu. Na verdade, nem era uma, eram duas – a primeira para a Itália, a segunda para a Espanha.

Lancei-me a tentar as duas, cada uma por seu caminho, encorajada por cartas de apoio de mestres como Leonardo Van Acker, da Filosofia de São Bento, onde eu me formara em 1951, de Miguel Reale, do Direito da USP, que concluíra em 1953. Já havia, também, publicado alguns livros de poesia e feito uma adaptação para teatro.

Fui para a Espanha em outubro de 59. Lá, por um ano, estudei Letras e, principalmente, vivi, como disse em um poema. Em Madri, vivendo como estudante em casa de velhas senhoras madrilenhas, pude aprender o que só se aprende nas conversas de depois do jan-

tar, que os espanhóis saborosamente chamam de a “sobremesa”. A cronologia dos monarcas, os subterrâneos de El Pardo, história da arte. Lições inesquecíveis e insubstituíveis. Com Gloria Fuertes, poeta genial e minha amiga desde então – hoje, infelizmente, já desaparecida –, aprendi as outras coisas: a noite madrilenha, as tavernas de antigos toureiros, os bairros pobres e as ruas velhas onde tinham nascido os grandes de Espanha, celebrados por placas festivas.

Mas, nos fins de semana, os dias ficavam mais longos para a estudante brasileira solitária. O jeito era consultar o caderno de espetáculos do jornal *ABC*, monarquista e espesso, para ver o que era que os teatros clássicos de Madri, subsidiados, estavam oferecendo (de graça) aos pobres de Deus.

E eles ofereciam muito. Buscavam compensar os arrastos da censura franquista, que proibia Lorca, Alberti, Valle-Inclán, ou qualquer autor novo que se atrevesse. Os poucos estreantes de então, Antonio Buero Vallejo e Miguel Mihura, os mais conhecidos, tinham um imenso trabalho em contornar as proibições e levar à cena suas peças. Os filmes eram poucos, dublados – forma a mais de exercer a censura – e muito selecionados. O cinema francês se considerava imoral e desagregador.

A compensação se fazia com os clássicos do teatro – Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Tirso de Molina, que nenhuma Falange tinha moral para proibir. Com românticos como Zorrilla e seu sempre admirado *Don Juan*, que tradicionalmente era exibido na Semana Santa. Com alguns novos autores, entre os quais os já citados. E com gênios universais, Ésquilo, Eurípides, Menandro, que a censura provavelmente nem conhecia.

Foi assim que eu pude ver, em um ano de Espanha, duas versões da *Orestíada*, várias peças de Lope, Tirso, Calderón, entremeses de Cervantes, o citado *Don Juan* de Zorrilla, entre outras coisas menores. E lia, lia muito os textos de Valle-Inclán e de Lorca e de todo autor proibido que me caísse nas mãos.

Ao voltar ao Brasil, em 1960, estava decidida a trabalhar para teatro. A Escola de Arte Dramática, naquele tempo particular, obra de Alfredo Mesquita, estava abrindo um curso de Dramaturgia. Inscrevi-me e fiz o curso, tendo entre os professores gente como Anatol Rosenfeld, Alberto D’Aversa, Augusto Boal, Decio de Almeida Prado, Sábado Magaldi. E entre os colegas Lauro Cesar Muniz, Luiz Carlos Cardoso, Pagu, Nanci Fernandes, Araci Balabanian, Mirian Muniz, Juca de Oliveira.

Minha primeira versão da comédia *O Crime da Cabra*, que depois ganharia os prêmios Molière e Governador do Estado, em 1965, nasceu ali, dentro do curso. E como a televisão também estava crescendo e se nacionalizando, essa primeira versão estreou em TV, bem como outro texto de teleteatro, *Tensão*. Ambos na TV Excelsior, canal 9. A direção artística dessas montagens do teleteatro 9 era, então, dividida entre Antunes Filho e Ademar Guerra, nada menos. Foi a nossa estréia em televisão, ano 1962.

Terminamos o curso em 1963. Um ano depois, fui convidada a dar aulas de Teatro Brasileiro, na mesma EAD, no lugar de Sábado Magaldi, impossibilitado de seguir naquele momento. Estava, assim, configurada a hipótese de me tornar professora, coisa que nunca tinha cogitado e que me parecia impossível. Sempre me pareceu (e às vezes ainda me parece...) que não tinha nada a ensinar a ninguém... mas aceitei o convite, que não envolvia nenhum compromisso de pagamento. A Escola era pobre e estava mal. Tão mal que Alfredo Mesquita já pensava em um esforço para anexá-la à Universidade de São Paulo. Coisa que consegui, mais tarde, com o apoio do então ministro da Educação.

• • •

Mas o que será que faz com que um poeta, já com seu caminho andado no campo da expressão lírica, da expressão do subjetivo antes de mais nada, sinta o desejo (e a necessidade) de escrever para teatro e televisão? Por que essa vontade de “outrar-

se”? De entrar em outro e “ser” o outro? Pois é, porventura, mais que isso, a necessidade de criar personagens e falar por eles?

Seria muito fácil argumentar esgrimindo o lado pragmático da coisa: no teatro o poeta fala diretamente a um público, pois o teatro só se objetiva como espetáculo. Por conseguinte o poeta tem (pelo menos teoricamente) um interlocutor coletivo visível; pode ouvi-lo e observá-lo, vigiar suas reações concretas, saber se ri ou se chora de verdade. Pode, de certa forma, dialogar com seu público. Aquilo que o poeta que publica livros recebe como resposta, tempos depois, em palavras faladas ou escritas, o dramaturgo vê. É o contato real, imediato, que está a seu alcance.

Na televisão não conta mais o corpo presente; mas a ausência física é compensada pela presença “medida”, comprovada por números: o telespectador é um coletivo de milhões de pessoas, espalhadas por um território vagamente delimitado.

A comunicação por televisão tem o encanto do virtual: não se sabe nada com exatidão, no que tange à TV. Os números de audiência são fornecidos, desmentidos, rechaçados, discutidos. Os perfis de espectadores e seu comportamento são feitos, refeitos, e continuam tênues e esmaecidos. As pessoas que assistem a um programa de televisão o vêem realmente? Ou se ligam de maneira fortuita a uma sucessão de imagens recortadas, sincopadas, com áudio ruim ou com ruídos de todo tipo, desde os ruídos próprios da mensagem até os elementares barulhos domésticos? O programa de TV se grava, se guarda ou não se guarda, se repete à exaustão, vale a pena ver de novo ou é esquecido, pode ser exportado, pode fazer sucesso na China. Como fugir à atração disso que parece ser a glória dos quinze minutos de fama universal? Sem contar que a TV paga; seus anunciantes pagam por ela, e o poeta que se sentia recompensado por expressões particulares de afeto, de repente, vê pingarem moedas no seu porquinho bancário...

Acho, no entanto, que conta mais a oportunidade que tem o poeta de falar de outras amarguras e de outras alegrias, sem deixar de lado as suas próprias, que às vezes retoca e adapta, para colocá-las em palavras e ações de outras pessoas, os personagens. Que invenção! O personagem é e não é você, o personagem faz ou deixa de fazer aquilo que te atrai, que te encanta ou te dói, mas que deve, além de tudo, ser verossímil e coerente, que deve ser engraçado ou emocionante. Você pode melhorar-se, aperfeiçoar-se ou idealizar-se, através de um personagem. Pode vingar-se, matar e morrer. Pode ser bravo, digno, desejável. Pode ser a única pessoa que conhece a Verdade e a proclama, mas será chamado Inimigo do Povo. Você pode desprezar sua mãe e vingar seu pai, em cujo lugar



fará Justiça. Será um herói grego ou um herói renascentista, de toda maneira um personagem inesquecível.

• • •

Mas a oportunidade verdadeira, a primeira, veio por convite de, outra vez, Ademar Guerra. Estava-se organizando a equipe que adaptaria o programa norte-americano *Sesame Street* às características brasileiras. Claudio Petraglia, misto de maestro e diretor artístico, vira o programa em Nova York e sentira a enorme potencialidade daquele formato que reunia inteligentemente entretenimento e didatismo. Conseguiu os direitos de adaptação para o Brasil. Faltava, agora, reunir uma equipe capaz de concretizar aquela promessa.



Os responsáveis pelo programa original vigiavam muito de perto as adaptações que, já então, começavam a correr mundo. Petraglia e Ademar começaram a juntar a equipe. Nos textos, Chico de Assis e eu. Na direção artística o próprio Ademar Guerra. E o elenco. Que elenco! Armando Bogus, Araci Balabanian, Laerte Morrone, ah, e uma principiante: Sonia Braga.

Os direitos eram da Globo, mas os trabalhos eram feitos na TV Cultura; corria o ano de 1972, plena ditadura. Tínhamos um censor, Wilson Aguiar, *gentleman* completo. Mas censor. Havia um grupo de pedagogas e psicólogas, gente fina, mas que não sabia muito de ficção e menos ainda de roteiro. Tivemos problemas, mas os contornamos. Os textos que vinham em inglês da matriz, supunha-se que deveriam ser adaptados. Não foram. Percebemos logo, Chico de Assis e eu, que eram demasiadamente gringos, que não serviam para uma *Vila Sésamo* tupiniquim. Mas tocamos em frente, escrevendo cenas novas, que diziam com nossas realidades. Deu certo, e os programas, veiculados pela Globo e pela TV Cultura, emplacaram. Foram sucesso. E ainda são, tendo em vista as versões que foram tentadas e as reprises que deles têm sido feitas. Garibaldi é uma lembrança que jamais sairá dos nossos corações.

Percebi que fazer textos para a TV era uma empreitada alegre, frutífera; que redundava em programas que eram vistos, que eram fruídos e tinham resposta. Ainda hoje encontro pessoas que foram meninos em 72, e que aprenderam ou gozaram muito com os programas de *Vila Sésamo*. Eu também aprendi muito com o programa. Percebi que podia escrever para TV e, mais, que podia escrever para crianças. Daí nasceu uma carreira paralela de autora de livros e de textos teatrais especialmente dirigidos ao público infantil. Nasceu, principalmente, uma certeza: filha única, sem irmãos, sem filhos, eu podia, apesar de tudo, reportar-me à infância e renascer criança.

A vida seguia, com aulas, entrada para a Escola de Comunicações e Artes, dramaturgia, agora, começando a ser levada a sério como teoria. Publicações, montagens

de textos dramáticos em teatro, a censura, sempre. Fui diretora da Escola de Arte Dramática num período duro e áspero, tempo de delações, de espias e escutas. Mas a Escola me deu também muitas alegrias, a possibilidade de acompanhar o nascimento de carreiras que depois eclodiram em teatro e TV.

Voltei à TV por convite de Carlos Queiroz Telles, poeta e amigo, que também já se foi, para fazer, com ele, uma telenovela, *O Julgamento*. Era um convite da TV Tupi (fujo à tentação de dizer que ela “também se foi”...), para um trabalho em colaboração. Carlos estava sem saúde para enfrentar sozinho a empreitada. Fizera um projeto minucioso de adaptação de *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski. Agora, era seguir, escrevendo capítulo por capítulo, a novela projetada.

O diretor era Carlos Zara, que seria o protagonista; a primeira atriz era Eva Wilma. O ano, 1976. Estavam no elenco Toni Ramos, Claudio Correa e Castro, Adriano Reys, Ewerton de Castro, Cleyde Yáconis, Lelia Abramo, Laerte Morrone, Denise Del Vecchio... Estreamos no dia 4 de outubro de 1976, às oito horas da noite. Naquele tempo, a novela das oito ia ao ar às oito mesmo...

*O Julgamento* fez sucesso. O elenco e a direção eram, em boa parte, responsáveis por esse sucesso. Tínhamos bons cenários nos estúdios do Sumaré; as externas foram feitas em Araçariguama, uma cidadezinha muito antiga, convenientemente situada à beira da Rodovia Castello Branco. No texto, cometi alguns erros graves, como manter o protagonista, Carlos Zara, preso por alguns capítulos, imóvel e quase sem ação (além de sem movimento físico), como suspeito principal do crime que faz a base da história. Zara, delicadamente, me ensinou que isso não se faz... Estávamos indo bem. Quem não ia bem era a própria emissora que, pouco tempo depois, meu contrato ainda em vigor, teve de fechar suas portas. Recebi o que me era devido, mas alguns companheiros não tiveram essa sorte. Lembro que José Carlos Botelho de Queiroz Telles (Carlos Queiroz, meu parceiro) foi confundido com um motorista de carro de externas e pago antes de todos... Ah, sim: ganhei o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte pelo roteiro de *O Julgamento*.

O micróbio da televisão já me tinha contaminado. Quando terminou o trabalho de texto na novela, fiz ainda algumas coisas para a Tupi, entre as quais uma divertidíssima (para mim) entrevista com Dercy Gonçalves, na qual a rainha da chanchada e da vitalidade longeva me fez rir com suas tristes lembranças da cidade de Madalena, no litoral fluminense.

Ademar Guerra, de quem fui amiga até sua morte, lembrou-se de mim quando surgiu a oportunidade de um teleteatro para a TV Bandeirantes, em 1974. Assim aconteceu o texto *Tempo de Nascer*, dirigido por ele, veiculado pela Bandeirantes em janei-



ro daquele ano, que tinha Joana Fomm no papel principal. O tipo de texto que Ademar queria, experimental, semidocumentário, com improvisações e depoimentos colhidos ao vivo, se depois chegou a ser adotado na TV comercial, naquele momento era considerado demasiadamente específico. A crítica levou em consideração esse aspecto, mas a audiência não.

A aventura seguinte foi com *Malu Mulher*, o vitorioso seriado da TV Globo. Aconteceu em 1979 e começou com um equívoco: eu fui contratada inicialmente para fazer parte da equipe de *Carga Pesada*, equipe da qual participavam o Guarnieri e o Walter George Durst, entre outros. Fizemos algumas reuniões preliminares, aqui em São Paulo, projetando personagens e histórias. Minha participação se resumiu a batizar os dois protagonistas, *Pedro*, por ser o nome de meu pai, e *Bino*, abreviatura de Setembrino, nome de um colega de escola.

Logo depois, alguém na direção do projeto se deu conta de que a equipe de *Malu Mulher*, cuja ficção passava em São Paulo, não tinha nenhum autor paulista. Fui, então, transferida para esse grupo. Éramos Armando Costa, Euclides Marinho, Lenita Plonzinska e eu. Corria o ano de 1979, o diretor do programa (e um dos criadores do personagem) era Daniel Filho, com a colaboração sempre presente de Regina Duarte, que faria a protagonista. No elenco estavam Dênis Carvalho, Sonia Guedes, Antonio Petrin e a garota que faria o papel de filha do casal, Narjara Tureta.

As reuniões, já agora no Rio, começaram, na casa de Armando. Discutia-se o teor da história, as características dos personagens, os temas a serem tratados inicialmente. Ficou estabelecido que o primeiro episódio focalizaria a separação do casal formado por Malu (Regina) e Pedro Henrique (Dênis). Esse episódio inicial ficou por conta de Euclides, que o realizou lindamente. Um seriado, como se sabe, é um programa com unidade relativa, ou seja, cujos episódios podem ser vistos e fruídos quase independentemente uns dos outros. Trabalhamos todos em conjunto na criação do núcleo básico e, depois, cada um de nós

partiu para realizar as suas unidades. Numa delas, tive a oportunidade de escrever uma história para ser vivida por Elza Gomes, a magistral atriz portuguesa que se radicou no Brasil e aqui fez toda a sua vida artística. Elza Gomes fez, talvez, o seu último papel protagônico em TV, e esse episódio ainda costuma ser reapresentado em várias ocasiões pela Globo.

*Malu Mulher* foi, com *Vila Sésamo*, o programa que mais me deu em retribuição. Ainda hoje encontro pessoas em todo lado (até fora do Brasil) que me reconhecem como co-autora de uma das produções mais bem-sucedidas da TV brasileira. Foi muito compensador e nos deu, a todos os participantes, muita alegria e um bom salário.

Entre 1980 e 81 escrevi textos para um programa da TV Cultura, programa nascido de um projeto de Nydia Licia, então na direção artística da emissora: *Cabaré Literário*. A ficção se situava num cabaré (via-



se bem a origem européia do projeto e de sua autora), onde se contavam as histórias de personagens da vida literária brasileira, em princípio, personagens que, se necessário, apareciam nos caminhos e voltas da trama. Novamente alguma coisa que beirava o documentário, mais uma vez direção de Ademar Guerra. Eu mesma fui motivo de um dos programas (naturalmente, não escrito por mim)! A parte musical do cabaré era dirigida por Paulo Herculano, e tinha enorme importância na condução de todo o enredo. Como todas as realizações da TV Cultura, essa não visava um grande sucesso de audiência, mas, sim, teve boa aceitação de crítica. Era um programa para manter prestígio, evidentemente.

Vem aí, em 1982, a loucura maior de todas: Benedito Ruy Barbosa estava mantendo, na TV Bandeirantes, uma audiência surpreendente, com sua telenovela *Os Imigrantes*, história de três rapazes, um espanhol, outro português e o terceiro italiano, que se encontram num cais do Brasil, ao chegarem de sua aventura de imigração, e se tornam amigos para sempre. Tão surpreendente era a audiência, numa emissora considerada “menor”, que a TV Globo pôs o olho no autor e o convidou para seus quadros. Benedito estava, de fato, também esgotado pelo esforço de manter cerca de duzentos capítulos no ar. Pediu substituição, e fomos convidados, Wilson Aguiar Filho e eu, a substituí-lo. Wilsinho era filho daquele censor de *Vila Sésamo*... mas não se parecia em nada com o pai.

Aceitamos a incumbência, nos encerramos a ver e ler um sumário dos duzentos capítulos iniciais e entramos de cabeça no projeto.

Claro está que as continuções nunca são tão boas como as matrizes, vejam-se, por exemplo, os filmes de Hollywood e suas seqüências. Mas fizemos o possível. *Os Imigrantes* agüentou valentemente mais duzentos capítulos, não perdeu quase nada de sua audiência. Perdemos nós, os autores. Foi só aí que eu vi o quanto perde um autor de telenovela, em privacidade, tempo, divertimentos, companhia, saúde mental, sossego. O trabalho do autor titular de

uma telenovela – mesmo hoje, que as novelas são escritas em equipe – é um trabalho solitário, fatigante e, muitas vezes, desrespeitado.

Em 1983 eu estava cansada do trabalho de criação dramaturgica para TV. Tinha defendido uma tese de doutoramento, e comecei a me interessar por escrever sobre dramaturgia, inclusive para televisão. Nasceram assim *Introdução à Dramaturgia* (1983) e, mais tarde, *Dramaturgia: a Construção do Personagem e Dramaturgia de Televisão*.

Porém, o sucesso de *Malu Mulher* motivava o desejo de repeti-lo. Regina Duarte encabeçou, então, uma produção independente, com Del Rangel na direção e Manoel Carlos na coordenação dos roteiros. Era o ano de 1984, e eu estava nesse grupo. O primeiro episódio de *Joana* seria meu; até hoje gosto muito desse programa, *Sair de Sampa*. Escrevi vários temas, o elenco era bom e a produção bastante bem feita. Mas o projeto não teve grande sucesso, em boa parte devido à ação da própria TV Globo, que não o veiculou nem lhe deu qualquer importância. Por trás de tudo havia um desencontro – passageiro, como se viu depois – entre a emissora e a atriz protagonista.

Vieram depois, sem maiores compromissos, convites para a TV Manchete e para o SBT, convites que, depois, apesar dos contratos, não se concretizaram em produções. Trabalhei por algum tempo com Walter Avancini, e pude ver como é difícil lidar com gênios. Avancini sabia tudo sobre teleficação, mas nada sobre relações humanas. Lenita Plonzinska e eu entramos, em 1991, nessa aventura, e dela saímos, felizes por haver entrado e por haver saído...

E nada mais disse, nem me foi perguntado. Minhas experiências televisivas, desde então, se cifram em aulas, simpósios, congressos, teses e pós-graduações, incluindo-se nisso tudo duas instituições muito gratas: a Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), de San Antonio de los Baños, Cuba, e o Núcleo de Pesquisa de Telenovela (NPTn), da Escola de Comunicações e Artes da USP, que me acolhem, me estimulam, me dão guarida.