

Esta "batalha heróica", conforme a definiu Castellar, em que um dependia do outro, criava um vínculo amigável entre os artistas e técnicos — a equipe toda em geral.

É ainda Castellar quem conta:

"Era um relacionamento muito íntimo, muito fraterno, porque um dependia do outro tremendamente. O operador de câmera freqüentemente precisava enquadrar dois artistas ao mesmo tempo. De forma que havia todo um código de sinais entre os câmeras e os artistas. A um sinalzinho do câmera o artista já sabia que tinha que se aproximar do outro. Havia quase que uma telepatia entre atores e operadores de câmera, operadores de microfone também. Os atores trabalhavam para as câmeras e para o microfone também. Muitas vezes o ator sabia que estava aparecendo em cena e tinha que esperar o microfone chegar. Então, era um tal de olhar pra cima disfarçadamente... O telespectador não percebia, era um negócio muito disfarçado pra saber se o microfone havia chegado ou não. De modo que era (...) realmente um trabalho de equipe." (11)

Entre os vários membros do setor técnico da emissora que participavam dos trabalhos do Teledrama encontravam-se entre outros, os seguintes: Vicente Dias Vieira e Maurício Ziccardi (sonoplastas); Régis Cardoso, Helvídio Araújo e Emil Luiz (diretores de estúdio); José Alcântara (cenotécnica); Flávio Mendes, José Louro, Antônio Onório, César Mafezoli (técnicos e operadores de vídeo); Mauro Marcelino, Nivassil Gomes, Durval Silva e Durvalino Gomes (iluminadores); Alfredo Cini, Eber Barella, Ítalo Morelli, Francisco Moura, Geraldo Milagres, Waldir Milagres, Armando Gonçalves, Jorge Farah e Januário (operadores de câmera); Walter Rodrigues e José Bastos (operadores de boom); Selva, Ginetty, Olga Pereira e Jorge Pisani (maquiadores); Expedito Xavier, Roberto Rosa, Arnaldo Silva, Leandro Cardeal, Samuel dos Santos (contra-regras); Felisberto Milagres (fotógrafo); Élio Tozzi, J. B. Macedo, Carlos Alberto de Oliveira, Ney Teixeira, Clodoaldo Seabra e Álvaro Moya (diretores de TV).

A cenografia merece mais algumas palavras. Um dos aspectos que deve ser mencionado é a questão da cor. Inicialmente, por falta de maior experiência, alguns cenógrafos procuravam pintar os cenários com as cores que eles teriam na realidade, isto é, como se os mesmos estivessem num palco ou fizessem parte de um determinado ambiente na vida real. Contudo, vistas através do vídeo — não esquecer que as transmissões eram em branco e preto — muitas vezes essas cores tornavam-se cinza e toda a pintura ficava chapada, sem nenhum contraste, em detrimento da cenografia toda.

Percebendo o problema, alguns produtores procuravam falar para os cenógrafos responsáveis que, segundo consta, relutaram em aceitar o fato. É ainda José Castellar quem mais uma vez conta o que sucedeu então:

"Foi uma luta para convencê-los a usar uma cor só em vários tons. Aí a gente optou pelo marrom e o marrom tinha um cheiro de privada estragada terrível. Nós dizíamos que tinha sido uma vingança, que bem podíamos ter usado o cinza, que é mais claro, mas nós escolhemos o marrom, que é uma combinação de materiais de pintura que resultava num cheiro terrível. Então os atores tinham que trabalhar com uma fedentina dentro do estúdio terrível. Até secar tudo aquilo! (12)

A improvisação da cenografia estava sempre presente. Um velho elevador de automóveis, desses encontrados em postos de gasolina, transformou-se em palco giratório, sendo utilizado principalmente em programas musicais. Nesse caso, havia apenas um detalhe algo trágico para os maquinistas. Tratando-se de um elevador de carros, só tinha dois movimentos: ou subia ou descia. Assim, eram os maquinistas que, debaixo do palco, na base do esforço físico, faziam com que o mesmo girasse. Enquanto isso, no cenário construído em cima do elevador, artistas cantavam e bailavam para o entretenimento dos espectadores... Outro exemplo de improviso foi a transformação das duas piscinas, construídas no estúdio para musicais, em trincheiras da Primeira Guerra Mundial, na versão de Sem Novidades no Front realizada por Leonardo de Castro e baseada no romance de Erich Maria Remarque.

Uma outra grande contribuição do Teledrama para a televisão em geral foi na confecção dos figurinos. Até então, Tupi, Paulista e Record alugavam, para seus diversos teleteatros, as roupas e adereços na Casa Teatral. Frequentemente a mesma roupa, com diferença de dias, era utilizada em dois teleteatros diferentes. Desta forma, o espectador terminava por ver diferentes atores vestindo a mesma indumentária e, o que é pior, em peças decorridas em épocas diferentes.

Com a entrada no Canal 5 de Antônio Heráclito de Campello Neto, cenógrafo e figurinista vindo do Rio de Janeiro em 1960, começou-se nessa emissora — e pela primeira vez na televisão paulista — a criar-se e confeccionar-se figurinos para uma determinada peça. Grande conhecedor de História e especializado em reconstituições da época, o trabalho de Campello Neto, tanto de cenógrafo quanto de figurinista, teve um de seus momentos máximos na encenação de O Marido Ideal, de Oscar Wilde. Ficou célebre um dos vestidos que esse profissional criou para Yara Lins nessa peça. (Foto 39)



(Foto 39) Yara Lins e Waldir Guedes em O Marido Ideal. Cenários e figurinos de Campello Neto. Teledrama — TV Paulista — São Paulo. Foto/Arquivo Yara Lins

(11) Depoimento de José Castellar ao IDART, São Paulo, janeiro de 1977.

(12) Depoimento de José Castellar ao IDART, São Paulo, janeiro de 1977.