

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Carolina Rodrigues Mendonça Martins

***SITCOM À BRASILEIRA:  
Um estudo histórico sobre a construção da comédia televisiva a  
partir do programa *Alô Doçura****

Juiz de Fora

2025

CAROLINA RODRIGUES MENDONÇA MARTINS

**SITCOM À BRASILEIRA:**

**Um estudo histórico sobre a construção da comédia televisiva a partir do programa**

*Alô Doçura*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini.

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração  
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martins, Carolina Rodrigues Mendonça.

SITCOM À BRASILEIRA : Um estudo histórico sobre a construção  
da comédia televisiva a partir do programa Alô Doçura / Carolina  
Rodrigues Mendonça Martins. -- 2025.

130 p. : il.

Orientador: Christian Hugo Pelegrini

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz  
de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação  
em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Sitcom. 2. Televisão. 3. Comédia brasileira. 4. Seriado cômico.
5. Alô Doçura. I. Pelegrini, Christian Hugo, orient. II. Título.

**Carolina Rodrigues Mendonça Martins**

**"Sitcom à brasileira: Um estudo histórico sobre a construção da comédia televisiva a partir do programa  
Alô Doçura"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 07 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

**Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini** - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profª. Drª. Maria Cristina Palma Munglioli**

Universidade de São Paulo - USP



Documento assinado eletronicamente por **Luis Alberto Rocha Melo, Professor(a)**, em 07/02/2025, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christian Hugo Pelegrini, Professor(a)**, em 07/02/2025, às 17:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Cristina Palma Mungioli, Usuário Externo**, em 07/02/2025, às 18:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2199816** e o código CRC **C6CA3100**.

À Maria Eni Mendonça,  
e àqueles que acham graça das coisas.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos muitos envolvidos nessa caminhada: professores e funcionários da UFJF, onde fiz minha graduação e me formo agora enquanto mestre. Este trabalho só poderia ser realizado na universidade pública, e nunca me esquecerei da imensa gratidão por ser capaz de desenvolvê-lo enquanto bolsista. A Christian Pelegrini, meu orientador nestes últimos anos, sempre cuidadoso e interessado, cujo apoio fortaleceu em tanto este trabalho. Aos membros da banca de qualificação e de defesa; Luís Alberto Rocha Melo por sua generosidade ao sugerir caminhos possíveis, Felipe Muanis por seu olhar cirúrgico e acolhimento, Cristina Mungioli pela atenção e tempo. Também deixo um abraço aos acervos paulistas que me receberam e cederam parte das coleções para este estudo: Cinemateca Brasileira, Museu de Imagem e Som e Centro Cultural São Paulo.

A bons amigos, que são ao mesmo tempo a calmaria e a confusão que residem em mim: Ismael Honório, por compartilhar comigo seu humor afiado; Emmanuel Côrrea, pelas trocas sobre a pesquisa; Augusto Vargas, por sua sensibilidade a dureza do mundo; Xande Pinto, por sua implicância fraterna; Sandra Lima e Mateus Rezende, pelas portas que sempre estão abertas quando preciso; e Brenda Souza, por se fazer presente mesmo de longe.

Também agradeço a Gabriela Fabre, que chegou em minha vida mexendo nas gavetas como se fosse de casa. Não poderia deixar de dizer das palavras-cruzadas, das muitas horas de estrada, dos cartões-postais e da felicidade desse amor tranquilo.

O mestrado tantas vezes é descrito como um momento de solidão, e essa não foi minha experiência por causa de duas amigas queridas. Agradeço, então, a Danielle Menezes e a Júlia Gama, ambas donas da minha devoção, de uma paixão contagiente pelo cinema e de uma gentileza sem fim. A este companheirismo devo muito, e só com elas foi possível desmontar o tecido que me compôs e construir novas tramas. Este trabalho nasceu através das nossas conversas longas (sobre o estudo, a docência, a vida e o resto), e sou grata pelos cafés-da-manhã que se esticavam até a hora do almoço e pelas minúcias dos nossos dias, que só consigo definir como “tudo”.

Por fim, agradeço à minha família, pelo bom-humor com a vida (que rezo para ser genético) e pela curiosidade pelo mundo (que parece ser motor de toda pesquisa). E como não poderia ser de outra forma, destaco meu amor por minha irmã dessa vida e de tantas outras, Cecília. E deixo aqui meu agradecimento aos meus pais, Fábio e Sil, que me auxiliaram desde o primeiro momento e sempre confiaram em mim, e a minha avó Maria Eni, que viu a pesquisa nascer, mas não chegou a vê-la se encerrar. Se eu os amasse menos, talvez poderia escrever mais.

## **RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo analisar a comédia televisiva na primeira década da TV brasileira, com ênfase na sitcom *Alô Doçura* (TV Tupi, 1953-1964), um dos maiores sucessos da época. A pesquisa busca compreender o processo de construção do gênero *sitcom* no Brasil, investigando as tecnologias disponíveis para as emissoras, o repertório cômico influenciado pelo rádio e pelo teatro, e os discursos que permeiam esses programas. A partir de uma análise histórica e contextual, o estudo explora as especificidades da *sitcom* brasileira, destacando suas distinções em relação às produções internacionais contemporâneas. Ao reconstruir as origens do gênero no Brasil, este trabalho também contribui para uma reflexão crítica sobre a televisão como meio de comunicação e entretenimento, evidenciando seu papel na formação cultural do país.

**Palavras-chave:** *Sitcom*; Televisão; Comédia brasileira; Seriado cômico; *Alô Doçura*.

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze television comedy in the first decade of Brazilian TV, with emphasis on the sitcom *Alô Doçura* (TV Tupi, 1953-1964), one of the biggest hits of the time. The research seeks to understand the process of construction of the sitcom genre in Brazil, investigating the technologies available to broadcasters, the comic repertoire influenced by radio and theater, and the discourses that permeate these programs. Based on a historical and contextual analysis, the study explores the specificities of the Brazilian sitcom, highlighting its distinctions in relation to contemporary international productions. By reconstructing the origins of the genre in Brazil, this work also contributes to a critical reflection on television as a means of communication and entertainment, highlighting its role in the country's cultural formation.

**Keywords:** Sitcom; Television; Brazilian comedy; Comic series; *Alô Doçura*.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 01: Divulgação de <i>Quase no céu</i> .....	32
Figura 02: Primeiro estúdio da TV Tupi do Rio de Janeiro .....	38
Figura 03: Detalhe da planta da reforma .....	40
Figura 04: Planta da reforma de 1950 .....	41
Figuras 05 a 12: Planos de <i>Alô Doçura</i> .....	42
Figura 13: Set original de <i>I love Lucy</i> , com as três câmeras destacadas .....	44
Figura 14: Set de <i>Vai que cola</i> , com as quatro câmeras destacadas .....	44
Figuras 15 e 16: Planos de <i>The Goldbergs</i> .....	45
Figuras 17 a 19: Planos de <i>TV de Vanguarda</i> .....	46
Figuras 20 e 21: Cartelas de abertura de <i>Alô Doçura</i> e de <i>TV de Vanguarda</i> .....	46
Figura 22: Editor de <i>I love Lucy</i> com a Moviola Monster .....	47
Figura 23: Grade televisiva de 1950 .....	53
Figura 24: Grade televisiva de 1953 .....	53
Figura 25: Divulgação do filme <i>Pif-Paf</i> .....	58
Figura 26: Renê Almeida e Erlon Chaves em <i>Hotel da Sucessão</i> .....	60
Figura 27: Vida Alves, Ribeiro Filho e Maria Vidal em <i>Dona Fifoca, a sabichona</i> .....	64
Figura 28: Propaganda do televisor Philco .....	67
Figura 29: Abertura de <i>Father knows best</i> .....	70
Figura 30: Propaganda de <i>Encontro das cinco e meia</i> .....	71
Figuras 31 e 32: John Herbert e Eva Wilma em <i>Alô Doçura</i> .....	74
Figura 33: Vera Nunes e Walmor Chagas em <i>O casal mais feliz do mundo</i> .....	80
Figura 34: Reportagem sobre Eva Wilma e John Herbert .....	84
Figuras 35 a 37: Planos de <i>Família Trapo</i> .....	96
Figura 38: Plano de <i>Chico City</i> .....	97
Figuras 39 e 40: Planos de <i>A diarista</i> .....	98
Figuras 41 e 42: Aberturas de <i>Toma lá, dá cá</i> e de <i>Vai que cola</i> .....	98
Figura 43: Abertura de <i>Praça da alegria</i> .....	100
Figura 44: Abertura de <i>Família Trapo</i> .....	101
Figura 45: Abertura de <i>A grande família</i> .....	101
Figura 46: Abertura de <i>Escolinha do Professor Raimundo</i> .....	102

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
1. O espetáculo amador	
1.1. A cidade se diverte .....	20
1.2. Chega a televisão .....	25
1.3. Pau pra toda obra .....	35
1.4. Os modos de produção da TV .....	41
2. O riso	
2.1. Fazendo rir .....	50
2.2. Programas sanfonados .....	54
2.3. Uma pré- <i>sitcom</i> .....	62
2.4. O lar na sala de estar .....	66
3. <i>Alô Doçura!</i>	
3.1. A <i>sitcom</i> nacional .....	71
3.2. Marcas do melodrama .....	81
3.3. Os enlatados .....	88
3.4. Mudanças e permanências .....	94
Conclusão .....	103
Bibliografia .....	105
Anexos .....	113

## INTRODUÇÃO

De início, vale observar as raízes dessa pesquisa: identifico as questões que me trouxeram até aqui já no meu trabalho de conclusão de curso, que tratou da *sitcom Os Normais* (TV Globo, 2001-2003). Já nesse primeiro exercício de análise, a *sitcom* se mostrou como um estudo de caso interessante porque ela carrega muitos dos elementos que tornam a televisão, a televisão. Como David Marc (1996) nota, uma *sitcom* raramente é lembrada por seus episódios individuais e climaxes narrativos; o que ressoa para o telespectador é uma exposição lenta e duradoura, baseada em como as personagens constroem um relacionamento com a audiência e se moldam ao cotidiano familiar.

O termo começa a ser usado no início dos anos 1950, abreviação de *situation comedy* – em uma tradução literal, *comédia de situação* (MARC, 2016). Enquanto gênero, a *sitcom* se assemelha a comédia dramática, mas é uma narrativa criada para ser assistida sem qualquer ordem, por um espectador distraído, marcada por seu retorno ao mesmo estado de calmaria no final de cada episódio, com os personagens aprendendo sua lição momentaneamente e cometendo os mesmos erros nos episódios seguintes.

Ainda nesse primeiro mapeamento, tive dificuldades de encontrar trabalhos que falassem sobre o início da comédia televisiva do país e me guiei através das pesquisas estrangeiras – como as desenvolvidas por Brett Mills (*The sitcom*, 2009), Jason Mittell (*Genre and television*, 2004) e John Fiske (*Television culture*, 1987), leituras que tiveram uma importância enorme para o desenvolvimento do meu pensamento e que ainda considero essenciais para discutir o cômico na televisão<sup>1</sup>. Apesar do histórico que o Brasil tem como produtor e consumidor de televisão, são poucos os acadêmicos que dão enfoque ao humor na televisão nacional.

Recentemente, há um esforço na academia de analisar a *sitcom* nacional com toda sua complexidade, como é o caso do cuidadoso trabalho de Roberta Alves Silva<sup>2</sup>. Apesar de muito necessária, a tese de Silva serve como um exemplo de uma abordagem comum, que reflete a falta de bibliografia atual sobre o gênero. Uma vez que as pesquisas focam em programas que fogem da regra – neste caso, o seriado *A Grande Família* (Rede Globo, 1972-

<sup>1</sup> Reconhece-se que a adoção desses livros na bibliografia básica levanta uma questão relevante: ao se basearem no modelo de TV estadunidense, a simples aplicação dessas categorizações ao modelo de TV brasileira desconsidera uma série de fatores específicos. Como observa Jesus Martín-Barbero (1987), frequentemente reproduzimos a historiografia internacional para analisar produções nacionais, sem levar em conta que cada sistema cultural responde a uma estrutura jurídica, um grau de desenvolvimento tecnológico e uma articulação popular distintos.

<sup>2</sup> Tese apresentada na Universidade Federal Fluminense em 2015, com o título “*A Grande Família: Intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a ditadura militar*”.

1975) – isto resulta em um panorama de casos especiais. Ou seja, os textos mais analisados, que se tornam cânones para pesquisadores, são justamente os mais radicais e que destoam da normalidade (MILLS, 2009).

Assim, me deparei com essa dificuldade logo que me propus pesquisar sobre o tema, onde a dificuldade se acentua por tratarmos dos primeiros anos da televisão nacional. Foi pensando nisso que desenvolvi esse trabalho, na tentativa de remediar uma ausência, e essa inquietação inicial, que dizia respeito à falta de uma pesquisa sobre a origem da *sitcom* brasileira, foi ponto de partida do trabalho desenvolvido.

O que ficou claro com o passar do tempo foi que havia uma hipótese a ser elaborada nas entrelinhas desse questionamento: se esta pré-*sitcom* seria um gênero, e esse gênero se diferenciava do que vemos no cenário internacional na mesma época?

Trato aqui, então, de um recorte dos primeiros anos da TV nacional, uma vez que notei que pouco se falava além de algumas menções vagas sobre os seriados cômicos nos anos 1950, e tomo como estudo de caso o seriado *Alô Doçura* (TV Tupi, 1953-1964). Essa escolha se deve por alguns fatores: o período em que o seriado foi desenvolvido me permite analisar suas alterações no decorrer do tempo, e também entender o que era a TV brasileira antes do Esquema 64<sup>3</sup>. No meio do mar de incertezas da TV desse período, entre programas curtos e experimentações constantes, *Alô Doçura* se destaca por sua duração e constância, além de ser um marco na historiografia televisiva como uma das primeiras *sitcoms* brasileiras.

A partir dessas reflexões, o primeiro capítulo dessa pesquisa, “O espetáculo amador”, trata do contexto em que a TV chega no Brasil, em setembro de 1950, e como ela é reflexo de uma série de fatores: a cultura popular do período, o propósito didático que foi atribuído à televisão nesse período, a tecnologia e a equipe técnica acessível.

Nesses primeiros anos, estamos falando de uma transmissão televisiva que atinge aproximadamente 100 quilômetros de distância, e isso resulta na criação de “praças” – ou seja, em uma televisão paulista, uma carioca, uma mineira, etc (BRANDÃO, 2005). Por isso, foco aqui na TV de São Paulo, uma vez que *Alô Doçura* é feita e exibida, em um primeiro momento, na televisão paulistana. Esse recorte geográfico (e, consequentemente, cultural) também diz respeito a como esta dissertação foi realizada: uma vez que só realizei duas viagens até a capital paulista – uma em fevereiro de 2024 e outra em outubro de 2024 – e

---

<sup>3</sup> Assim ficou conhecido o ano em que a televisão nacional começa a usar a grade de programação, com os programas sendo organizados por faixa de horário, dia de semana e semelhança de gênero (CLARK e PRIOLLI, 2015).

tive meu acesso dificultado a acervos físicos, parte dessa pesquisa se baseia em estudos anteriores sobre a TV paulista, e em vários momentos uso recortes encontrados na Hemeroteca Digital Brasileira. Nessas curtas visitas, fui recebida na Cinemateca Brasileira (Biblioteca do Centro de Documentação e Pesquisa Paulo Emílio Sales Gomes), no Museu da Imagem e do Som (Midiateca e ao Centro de Memória e Informação), e no Centro Cultural São Paulo (Arquivos Multimeios). Estas três instituições contribuíram de modos diferentes para a pesquisa: na Cinemateca, tive acesso a um material bibliográfico extenso e alguns VHS sobre a TV Tupi, no MIS foi possível fazer um levantamento jornalístico mais profundo, principalmente com o Fundo Arnaldo Câmera Leitão, e por fim o CCSP muito contribuiu com fotos, vídeos e transcrições do período analisado.

Ao falar a respeito da formação desse público paulista, uso como base os estudos de Francisco Foot Hardman em *Nem pátria, nem patrão!* (1983), onde este analisa o movimento anarquista de operários com a popularização do teatro na virada do século XIX, e também o livro *Formação histórica de São Paulo* (1970) de Richard Morse, que de modo similar narra as mudanças culturais da cidade na virada do século XX.

Além disso, também abordo neste capítulo a questão da improvisação e de quem estava envolvido nas emissoras. A respeito disso, me baseio nos estudos de Cristina Brandão com seu trabalho em *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro* (2010), cujas entrevistas e levantamento histórico foram muito úteis e esclarecedores, além de algumas biografias que contribuíram para a imagem do que era a televisão nesse período. *O campeão de audiência* (2015) conta as experiências de bastidores de Walter Clark, além de alguns retratos feitos pela Coleção Aplauso que foram essenciais, como os livros *Eva Wilma* (2006), *John Helbert* (2004), *Eu vivi o TBC* (2007), *TV Tupi* (2008) e *TV Tupi do Rio de Janeiro* (2011).

De acordo com José Mário Ortiz Ramos (1995, p. 137), a televisão jamais “descuidou de reservar espaço constante em seus melhores horários para os programas humorísticos” e essa estabilidade do humor televisivo diz muito sobre como consumimos e produzimos TV. Apesar de os programas em si serem muito instáveis, especialmente dado o contexto de produção daquele período, havia uma insistência em encontrar textos que dialogassem com o telespectador através da comédia. Assim, trato no segundo capítulo, “O riso”, do diálogo entre televisão e outras mídias.

Uma marca da televisão nacional dos anos 1950 é o uso de um repertório que se origina em outras mídias, especialmente nos programas de rádio, uma adaptação que ocorre graças à busca de um conjunto de signos e marcadores genéricos ao qual os espectadores estivessem acostumados.

O que costumamos chamar de “cultura de massas” é normalmente um aglomerado de discursos e cenas de diversas mídias, produzidos em contextos históricos diversos (MELLENCAMP, 1986), e tentar entender a formação da comédia televisiva por si só – sem entender também a respeito da produção radiofônica do período, por exemplo – é uma luta perdida. Isso se mostra mesmo nas páginas de jornal onde essa pesquisa começou, onde circo, cinema, teatro, rádio e televisão ocupam o mesmo espaço.

Deste modo, o entendimento sobre comédia é essencial para esta reflexão, e me baseio muito no estudo de Flávio Aguiar, *A comédia nacional no teatro de José de Alencar* (1984), que com maestria descreve como o cômico é usado para discutir temas complexos, uma vez que o drama é lido como um “gênero sério” e com responsabilidade social. Além disso, a leitura de John Morreal em *Comic relief* (2009) foi essencial, livro onde o autor sintetiza as principais teorias filosóficas do humor e analisa nossa relação íntima com a comédia.

Neste capítulo faço a distinção de dois tipos de seriados cômicos que encontramos nos primeiros dez anos da TV nacional: os programas sanfonados e a pré-*sitcom*. Para isso, trabalho majoritariamente com críticas e recortes de revistas, tentando me aproximar do que diferencia estes dois tipos de programa, e como vemos reflexos de ambos até hoje no audiovisual brasileiro.

Ao falar a respeito da pré-*sitcom*, aplico a teoria elaborada por Roberto DaMatta em *A casa e a rua* (1997), onde o autor discute sobre como as narrativas que criamos em torno da casa e da rua se diferem, uma vez que no Brasil estes lugares se tornam instituições sociais. Além disso, outro texto importante dessa análise é o livro *Make room for TV* (1992), de Lynn Spigel, que utilizei para pensar em como essa pré-*sitcom* se cria no Brasil através de um recorte de “TV feminina”, uma vez que ela está apoiada nas serializações de rádio dos anos 1940, que eram direcionadas a um público de donas de casa.

Por fim, no último capítulo, “Alô Doçura”, é quando me aprofundo no seriado e o analiso, tendo como base principalmente uma pesquisa histórica de acervos.

Trago neste último capítulo a questão do plágio de *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), *sitcom* estadunidense com a qual *Alô Doçura* é frequentemente comparada. Vale notar que no período de seu lançamento, nenhum dos programas que eu menciono carrega em si o rótulo de *sitcom*; esse é um título que só aparecerá anos depois.

Nesse sentido, também estabeleço paralelos entre a *sitcom* brasileira e a veia melodramática latino-americana, e para isso uso alguns conceitos apresentados na coletânea

de Marcia Landy, *Imitations of life* (1991) e também no estudo de Silvana Matos Scarparo a respeito das radionovelas brasileiras, *A voz amiga do lar* (1994).

Tendo isso em mente, defendo que mesmo sem o título oficial de *sitcom*, já na primeira década de TV no Brasil, se consolidam alguns tipos de seriados cômicos que moldariam não só nossa produção nacional de *sitcoms*, mas também os tipos de produções internacionais que importávamos nos anos seguintes. Faço um paralelo entre as *sitcoms* nacionais desse período e comédias conservadoras norte-americanas, e para isso me baseei nos estudos de Horace Newcomb em *TV: The most popular art* (1974), e na coletânea *The sitcom reader* (1991), organizada por Mary Dalton e Laura Linder.

Além disso, é neste último capítulo em que elaboro uma discussão sobre os diálogos entre programas cômicos televisivos e chanchadas, para a qual o livro *Este mundo é um pandeiro* (1989), de Sérgio Augusto, é importantíssimo. Além disso, a coleção de artigos de Saul Austerlitz em *Sitcom* (2014) também serve como base ao discutir diversos seriados e as alterações das dinâmicas familiares em *sitcoms* estadunidenses.

Após traçar o caminho que percorri nessa pesquisa, acho necessário pontuar o problema óbvio de falar sobre o início da televisão brasileira: a ausência de acervo nestes primeiros anos, especialmente no que se refere à comédia. O que temos de acervos públicos televisivos atualmente é mínimo, e os acervos de emissoras particulares são de difícil acesso, impossibilitando o trabalho de tantos pesquisadores.

Em parte, isso se deve pela dificuldade de se conservar um material que durante muito tempo era exibido ao vivo, sem registro físico<sup>4</sup>, mas não podemos ignorar que houve uma não-preservação deliberada, com a história da televisão brasileira estando intimamente conectada à ditadura militar. Esse panorama levou a um distanciamento da intelectualidade em relação aos estudos televisivos, que durante muito tempo foram vistos com certo desdém.

Consequentemente, a manutenção da historiografia da TV ficou a cargo daqueles que estavam diretamente envolvidos com a mídia, como diretores, produtores, atores e as emissoras privadas, que, em grande parte, contribuíram para a construção de uma memória seletiva e, muitas vezes, restrita da televisão, distantes das abordagens acadêmicas críticas e de uma visão mais ampla e histórica.

---

<sup>4</sup> É apenas no fim da década de 1950 que algumas emissoras incorporaram o *videotape* com mais frequência em seus programas. Os poucos arquivos de programas ao vivo que temos acesso hoje passaram pelo processo de kinescopagem, que consistia em filmar a tela de uma TV com uma câmera de cinema para preservar o conteúdo ao vivo.

O acervo televisivo brasileiro, portanto, é difícil de ser acessado atualmente por uma série de fatores que envolvem tanto a falta de iniciativas governamentais que exijam das emissoras a entrega de seu material como patrimônio histórico à academia, quanto a postura das próprias emissoras, que se esquivam de pesquisadores interessados. Esse cenário se torna ainda mais complexo considerando que as emissoras de TV no Brasil são concessões públicas, o que lhes confere uma responsabilidade perante a sociedade em relação à preservação do conteúdo produzido, mas que nem sempre é cumprida.

A TV é marcada por sua velocidade em todos os campos, com uma obsolescência programada que marca sua linguagem e seu consumo, sem fazer distinção ao que devora (BALOGH, 2002), e não seria de se estranhar que essa voracidade também se aplique ao modo que a própria historiografia da televisão se construiu.

Podemos tomar como exemplo desse cenário o fato de que, até agora, o que assisti de *Alô Doçura* – um seriado que ficou nove anos no ar e é um caso de sucesso para aquele período – é um trecho de um minuto e meio, presente no documentário produzido pela RTC em convênio com o IDART em 1979, *História da telenovela – Os seriados*.

Clark e Priolli (2015, p. 78) afirmariam que a televisão brasileira se arquitetou como uma mídia a-histórica, dizendo que a TV trabalha “apenas com o presente e torna antediluviana qualquer coisa que tenha acontecido há mais de 15 minutos”. Obviamente, essa informação pode ser questionada: embora a TV tenha como uma de suas características principais a sua efemeridade dos conteúdos, isso não significa que a TV não tenha capacidade de refletir e construir uma memória histórica – revisitando acontecimentos passados, estabelecendo diálogos e interpretações sobre o tempo, fazendo a história ressoar de outras maneiras. E essa preocupação com a memória da TV é evidenciada por programas especiais de homenagem (como o próprio *História da telenovela*), além de documentários, séries históricas e até arquivos jornalísticos, que permitem que a televisão se conecte com o passado de forma reflexiva.

Com esse trabalho, então, proponho uma reflexão a partir de um material que está à beira do sumiço. Sem o material original da *sitcom*, me restou ir em busca de materiais secundários: textos escritos por jornalistas, fotografias e entrevistas com equipe técnica, através deles observando os rastros que o programa deixou no imaginário coletivo. Esses textos servem como meio de compreender como o programa era percebido, usando o jornalismo daquele período como “testemunha ocular da história” – como dizia o slogan de *Repórter Esso* (TV Tupi, 1952-1970). Desse modo, a discussão sobre o seriado se tornou um exercício de construção através de fendas.

Além disso, parte do meu intuito era realizar um mapeamento superficial das grades de horários da TV brasileira, identificando os programas cômicos e seriados, analisando padrões e repetições, apesar da grade daquele momento ser bastante instável. Esse foi um levantamento realizado a partir dos jornais, onde se divulgavam diariamente a grade de programas, e foram usadas as publicações de *Diário da Noite*, *Folha da Noite*, *Folha da Manhã* e *Correio Paulistano*, todos publicados na cidade de São Paulo. A estrutura que segue em anexo é composta de dois meses (junho e dezembro) de 1952 a 1961, pensando que as emissoras modificavam as grades entre o final de março e o início de abril, e que esse período de seis meses de diferença poderia nos dar uma noção melhor da modificação desses programas para o público telespectador. Nesse anexo, focalizo a grade da televisão paulistana, com seriados nacionais e internacionais grifados, também na esperança de que esse estudo preliminar sirva como material para outros interessados. Para a construção dessa pesquisa, foi muito importante a pesquisa realizada por Dirceu Lemos da Silva em *TV a.G.: A programação televisiva paulista antes da Globo* (2012), que fez um trabalho investigativo minucioso.

O recorte trazido aqui coincide justamente com o momento em que a *sitcom* começa a ser definida, e por isso acho que uma pesquisa como esta não pode começar sem um reconhecimento das implicações que residem na ideia de analisar o que seria uma “*sitcom* inicial” ou uma “pré-*sitcom*”.

Por si só, o termo é anacrônico, passível de críticas por tirar alguns programas de contexto na tentativa de encaixá-los em um gênero consolidado nos dias de hoje. Igualmente problemática é a possibilidade de, em um revisionismo histórico, criar uma linha do tempo evolucionista, que aponta para as *sitcoms* atuais como um avanço inevitável do gênero. Penso que essas são questões intrínsecas a qualquer um que tente fazer uma narrativa genérica, e por isto mesmo acho importante ressaltar que tenho consciência do que esse modelo de escrita implica e seus pontos-cegos.

Muitas do que consideramos hoje como marcas claras de um gênero só se constroem a-posteriori, e daí também vem um interesse em reexaminar textos da história da televisão com um olhar mais crítico: como a maior parte dos programas de TV da década de 1950 se perdeu, ficamos dependentes dessas pesquisas e sujeitos aos equívocos que elas estão sujeitas. É possível ver que diversos programas nesses primeiros anos da televisão brasileira acabam caindo sob termos abrangentes ou sendo definidos apenas como “precursores”, graças a falta de acesso ao material original e ao discurso daqueles que trabalhavam naquele período. O próprio *Alô Doçura* é colocado por Brandão (2010) como um programa de

teleteatro, e o documentário *História da telenovela* posiciona *Alô Doçura* como um pioneiro da telenovela brasileira.

Todo esse processo se fez necessário para entender o contexto em que *Alô Doçura* se encaixava, como a audiência e as emissoras responderam a ele. Uma vez que o gênero é um pilar fundamental para a baliza do leitor na cultura de massas, não podemos olhar para o início da TV brasileira individualmente, sem buscar as origens dessas referências em outras mídias. Como mencionam Christian Pelegrini e Rogério de Almeida (2013, p. 48), as comédias de dialeto já tinham muitas características em comum com a *sitcom*: “personagens fixos e exploração de suas idiossincrasias diante de situações cotidianas já eram, como o são hoje, a matéria prima para comicidade leve e descompromissada”, além do uso de bordões e da certeza de que ao final do episódio tudo voltaria a calmaria inicial.

Se pensarmos em uma análise genérica aos moldes do que Mittell (2004) sugere, isso se daria traçando os pressupostos de um agrupamento categórico, não apenas definindo quais programas se encaixam ou não em um gênero televisivo. Assim, é possível estudar uma categoria ampla como a *sitcom*, vendo como ela se modela a partir das práticas discursivas de vários sujeitos – público, críticos, produtores, etc – e entendendo como esse gênero se transforma.

De acordo com Mills (2009, p. 26), o estudante de *sitcom* não deveria se apoiar em uma definição fechada do que a *sitcom* é, mas sim “explorar os modos que a *sitcom* acaba sendo” e é isso o que faço neste trabalho, evitando a armadilha de tentar definir o conceito em si.

Ao identificar e analisar essas obras culturais, elas deixam de ser meros vestígios do passado e podem assumir novas formas, ao serem reinterpretadas. Embora o desafio de compreender um objeto cuja essência foi amplamente perdida seja complexo, assim é a odisseia da memória, onde o ato de lembrar sempre é feito no presente e procurar por ele reflete, inevitavelmente, as questões e problemáticas de hoje. Como coloca Pierre Nora (1993, p. 20) em seu ensaio,

Memória-espelho, dir-se-ia, se os espelhos não refletissem a imagem, quando ao contrário, é a diferença que procuramos aí descobrir, e no espetáculo dessa diferença, o brilhar repentino de uma identidade impossível de ser encontrada. Não mais uma gênese, mas o deciframento do que somos à luz do que não somos mais.

## 1. O ESPETÁCULO AMADOR

### 1.1. A cidade se diverte

Para compreender o cenário da produção televisiva paulista nos anos 1950, é essencial situar a chegada da TV no Brasil dentro de um contexto cultural e social mais amplo. A década de 1950 foi marcada por intensas transformações, com o avanço das tecnologias de comunicação e a crescente urbanização. Nesse quadro, a introdução da televisão no Brasil não se deu apenas como um fenômeno tecnológico, mas também como um reflexo das mudanças nas formas de entretenimento e consumo cultural. Em particular, São Paulo, como principal centro econômico e industrial do país, foi o palco de muitas dessas inovações, com a cidade experimentando uma relação única com os novos meios de comunicação.

A comparação entre São Paulo e Rio de Janeiro é frequentemente utilizada por pesquisadores para destacar as diferenças nas dinâmicas culturais das duas metrópoles, que, apesar de compartilharem muitas características comuns, apresentavam contrastes significativos, especialmente no campo das produções artísticas e de entretenimento. Essa dicotomia entre as duas cidades revela não apenas as especificidades de suas produções culturais, mas também os diferentes papéis que desempenharam na construção da identidade televisiva brasileira.

Assim, a cidade foi determinante na formação de uma televisão com características próprias, que incorporavam as influências do entretenimento radiofônico e teatral, mas também estavam imersas na inovação tecnológica e nas mudanças socioculturais da época. Ao analisar a produção televisiva paulista da década de 1950, é possível perceber como esses fatores interagiram para criar um espaço único de experimentação e consolidação do humor na televisão brasileira. Para ilustrar melhor a cidade de São Paulo, podemos contrapô-la com o Rio de Janeiro, como fazem alguns pesquisadores, no esforço didático de elucidar através da comparação.

Existe uma dualidade flagrante entre as duas cidades, presente nos relatos de pioneiros da TV nas duas capitais e que também se mostra no imaginário coletivo de jornais e revistas nas primeiras décadas do século XX. Enquanto o Rio de Janeiro era ilustrado por suas coristas, o samba, os programas de auditório nos rádios e as produções de chanchadas, São Paulo era pintado como um centro cultural metropolitano por excelência, afinado com as tendências do exterior, orgulhoso da quantidade e do luxo de seus cinemas de rua.

Para além das questões culturais, existe também (ao menos em um primeiro momento da conversa sobre o que seriam os paulistas e cariocas “em si”) uma distinção behaviorista climática, em que o carioca está associado ao sol, à praia e ao comportamento extrovertido, enquanto o paulista está ligado ao frio e à pressa, e relações mais secas (MENENGUELLO, 1992). Os discursos regionalistas que perpassam as duas capitais acabam por fazer uma cidade espelhar a outra em suas ausências, principalmente nas décadas de 40 e 50, em que São Paulo se articula dentro de uma fala progressista e em defesa de projetos culturais “sérios” – discutirei isso mais à frente.

Em um panorama histórico, pode-se dizer que desde a instalação da corte portuguesa no século XIX, o Rio de Janeiro se viu como um polo cultural para espetáculos elaborados e uma cultura local viva; reflexo de uma cidade que, afinal, era capital do império português. Em São Paulo, por outro lado, o que se narra é a presença de peças e operetas escassas, feitas muitas vezes com equipes estrangeiras e assistidas por uma elite cultural da cidade – que Morse (1970) descreve como “espetáculo amador”.

Esses são marcadores históricos importantes porque falam diretamente da relação da cidade com uma cultura de produção do entretenimento, e mesmo os quase 150 anos que separam este panorama com o início da TV paulista ainda se veem refletidos em práticas de trabalho e de recepção – tanto da crítica quanto do grande público. Então, se no Rio de Janeiro já existia um mercado mais consolidado em torno do entretenimento popular, em São Paulo o amadorismo é uma característica onipresente no cenário cultural.

Na cidade paulista, o panorama escasso de peças só se altera a partir do início do século XX, com a formação de grandes indústrias na cidade e a imigração em peso de estrangeiros. Nesse momento, organizações operárias e sindicais desenvolvem teatros amadores de cunho político – ligadas a ideologias comunistas e anarquistas, herdeiros da dramaturgia de folhetim italiana.

Vale pontuar que esse tipo de peça, pelo menos em seu início, não visava operários de nacionalidade brasileira, uma vez que era necessário ao menos uma familiaridade vaga com as discussões políticas a respeito da luta de classes e do trabalho. De acordo com Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas (1989, p. 181), isso inclusive refletia na quantidade de obras produzidas por anarquistas brasileiros nos anos em que o movimento tomou mais força: dada a “universalidade de problemas e objetivos a serem atingidos”, costumava-se usar obras de origem europeia que apenas eram traduzidas para o português, sem uma preocupação a respeito das especificidades da dinâmica trabalhista brasileira.

De acordo com Hardman (1983), esses projetos anarquistas na metrópole tiveram uma influência enorme no modo que o teatro paulista se desenvolveu posteriormente, extrapolando sua origem classista e se tornando uma tradição popular mais ampla que seus marcos unicamente operários.

Diferentemente do Rio de Janeiro, em São Paulo a arte do espetáculo urbano apresentou características diretamente relacionadas à presença maciça na cidade de grandes contingentes de trabalhadores europeus, principalmente italianos e espanhóis. Já em fins de século XIX e inícios do XX, a atividade teatral em São Paulo vai adquirir importância social em função, sobretudo, da existência de inúmeros grupos teatrais amadores que começaram a florescer nos bairros populares, [...] desde cedo a arte do teatro e do espetáculo adquire em São Paulo características eminentemente amadoras. (MATTOS, 2002, p. 113)

Na cidade paulista, o movimento do teatro popular surgido nas primeiras décadas do século XX será fruto de uma necessidade de entreter o público em uma metrópole nova, formada por burgueses, operários, trabalhadores recém-chegados e ex-escravizados (MOREIRA, 2020). Teatro popular, porque ele se contrapunha ao teatro erudito, especialmente pensando no uso da tipificação de personagens.

A virada do século XX também tem importância porque é nesse período que o Brasil começa a ser palco de adaptações de peças francesas, especialmente operetas e teatro ligeiro. Essas peças começam a ser traduzidas e nacionalizadas no formato paródico, com personagens e cenas típicas brasileiras. Entre algumas das traduções espirituosas, Sérgio Mattos (2002) menciona *Orphée aux enfers*, que se tornou *Orfeu na roça*, *Barbe-bleu*, que virou *Barba-de-milho*, *La grande-duchesse de Gérolstein*, que foi adaptada como *Baronesa de Caiapó* e *La fille madame Angot*, que no Brasil se tornou *A filha de Maria Angu*<sup>5</sup>.

Depois, essas obras serviram como inspiração para o que se tornou o teatro de revista, principalmente no Rio<sup>6</sup>. Ali, o teatro de revista tinha fortes marcas do teatro português, que ainda era muito presente na cidade, formando um gênero luso-brasileiro no que se refere aos repertórios, elenco e público. Segundo Roberto Ruiz (1988), a convivência da população carioca com os teatros portugueses era tamanha que gírias lisboetas eram mais conhecidas no Rio de Janeiro que em outras cidades portuguesas, como Porto.

É o teatro de revista que serve para cimentar no imaginário urbano um tipo de comédia que migraria para outras mídias, se tornando o “legítimo sucessor urbano do circo”,

<sup>5</sup> É interessante observar a herança dessas peças, uma vez que esse tipo de humor sobreviveu através de chanchadas como *Matar ou correr* (1954) e *Nem Sansão nem Dalila* (1955), paródias dos filmes estadunidenses *Matar ou morrer* (1952) e *Sansão e Dalila* (1949), respectivamente.

<sup>6</sup> A influência desse gênero teatral no Rio seria enorme, e a chanchada inclusive tem um diálogo forte com o teatro de revista, com nomes fundamentais para a chanchada se formando no teatro de revista, como Grande Otelo e Dercy Gonçalves.

como colocaria Augusto (1989, p. 26). O humor escrachado, que fala mais de uma cumplicidade que de uma ilusão propriamente dita com o espectador e o ator histrônico (que é olhado e olha a plateia de volta, sem o reconhecimento da quarta parede invisível do teatro realista) atualiza a personagem circense, que lida com a plateia numa lógica próxima à da camaradagem.

Em São Paulo, o teatro de revista ganha forças através do seu texto, cheio de sátira política e caricaturas típicas da cidade, especialmente dos diversos migrantes que habitavam a capital daquele período. E ao contrário do teatro revisteiro carioca, muitas vezes rechaçado por suas montagens ousadas e por suas piadas maliciosas, na capital paulista existia uma temática provinciana, e Veneziano (1991, p. 48) destaca que haviam sessões “onde se podiam levar crianças” e que não se aspirava a “diversão noturna da boemia” como ocorria no Rio. Pode-se inclusive atribuir essas sessões de natureza mais familiar à herança do teatro operário de São Paulo, uma vez que nas peças anarquistas a mobilização cultural envolvia também mulheres e crianças, no objetivo de divertir e atrair para a luta todos os contingentes de trabalhadores (LIMA e VARGAS, 1986).

Além dos estrangeiros que buscavam refúgio na metrópole, a cidade estava lidando com as consequências de êxodos internos para grandes centros urbanos, que marcaram as primeiras décadas do século XX. Mais que só um crescimento populacional, essa movimentação causou um inchaço desmedido na capital, uma vez que o governo não conseguiu acompanhar essa mudança com infraestrutura, oferta de empregos ou moradia o suficiente.

Entre as modernizações trazidas graças ao capital do surto cafeeiro desse período, uma que é cara para nossa discussão é o surgimento do rádio em São Paulo, que tem como emissora pioneira a Rádio Educadora Paulista, criada em 1924.

Ao contrário do que se possa imaginar, o lançamento do rádio em terras brasileiras foi apoiado pela elite intelectual do período, entre eles Roquette Pinto – membro da Academia Brasileira de Ciências e da Academia Brasileira de Letras, além de fundador do Instituto Nacional de Cinema Educativo –, que via no rádio a saída para os males culturais do país (CALABRE, 2004).

Apesar da aparente contradição entre a cultura de massas (termo guarda-chuva e generalista, sob a qual a televisão e o rádio são colocados com frequência) e a cultura da elite, é impossível falar de uma coisa sem a outra no contexto que tratamos aqui; colocar os dois campos em uma dicotomia simplista não faria jus às diversas conexões entre eles. Por exemplo, João Lara Mesquita, herdeiro da Rádio Eldorado, relata que sua família havia

criado a emissora de rádio para a “divulgação de ideais liberais e voltado para a promoção da cultura”, e frisa que até 1959, quando a programação foi alterada para se tornar mais comercial, a Eldorado funcionava como “uma verdadeira emissora de rádio inglesa: concertos, música clássica, informativos culturais e boa música brasileira” (MATTOS, 2002, p. 29).

Em seus dez primeiros anos no Brasil, as emissoras de rádio se assemelhavam mais a sociedades e clubes, com programação de cunho erudito e não-comercial; haviam poucos aparelhos receptores e o ouvinte tinha que pagar uma contribuição ao Estado, pelo uso das ondas.

Porém, em 1932, é aprovada uma legislação que permite a publicidade no rádio (10% da programação diária). Essa mudança acarreta em anunciantes se tornando produtores de programas: empresas como a Colgate Palmolive se encarregavam da contratação de atores e escritores de radionovelas, por exemplo (LIMA, 2007). É neste momento que o rádio tomou contornos nitidamente populares, sendo o primeiro meio de comunicação capaz tratar de problemas regionais ou locais, conseguindo falar inclusive com a imensa população analfabeta do Brasil.

Com o uso do veículo como meio de propaganda política para o Governo Vargas e a veiculação de anúncios publicitários, o rádio começa a perder as características de cunho “civilizador” que a intelectualidade previa, e se torna – pelas palavras de Sérgio Caparelli (1986, p. 84) – “máquina de lazer”, com as funções principais de diversão e preenchimento do ócio doméstico.

A popularidade do rádio enquanto meio de massas é enorme, e em 1950 já existem 246 emissoras nacionais e mais de 3 milhões de aparelhos receptores. Isso cria um reajuste social nas metrópoles, uma vez que cada casa agora compartilha “simultaneamente as mesmas notícias, as mesmas fofocas, a mesma canção e o mesmo gol” (SEVCENKO, 1998, p. 39). Ao contrário de outros modos de entretenimento – como o circo, o cinema e o teatro – o rádio se insere em um ponto íntimo da casa. Ainda de acordo com Sevcenko (1998, p. 585), o rádio ficava “repousando sobre uma toalhinha de renda caprichosamente bordada e ecoando no fundo da alma dos ouvintes”. Durante a década de 40, o aparelho de rádio inclusive ganha o apelido carinhoso de “capelinha” entre os brasileiros, que faz referência tanto ao formato arqueado dos rádios da época e ao simbolismo de transcendência.

Com a reformulação do rádio como mídia popular, começa a busca por programas que façam sucesso com a população. Assim, se criava uma via de mão dupla entre rádio/sociedade, onde o gosto popular adquiria um peso fundamental: após o lançamento de

programas, a reação do público era avaliada e caso fosse negativa, os programas eram reformulados ou retirados do ar (CALABRE, 2008).

Essa movimentação, com o rádio se inserindo de vez como veículo publicitário, não por acaso coincide com o momento em que a comédia – que até então tinha uma aparição tímida e pouco regular na programação das emissoras de rádio – se torna mais comum e começa a ter programas de sucesso estrondoso.

Como diria o prefixo musical do programa de humor da Rádio Mayrink:

A cidade se diverte,  
vamos todos gargalhar.  
Faz de conta que a tristeza  
foi morar noutro lugar.  
A cidade se diverte.  
Quá, quá, quá, quá!  
Faz de conta que a tristeza  
foi morar noutro lugar.

Nesse sentido, o papel do rádio enquanto ícone da modernidade no país não pode ser ignorado: Federico (1982) destaca que o rádio inicia um processo de integração entre vida privada e pública, retratando o estilo de vida urbano e as questões do operário através do populismo que começava a vigir no período.

É preciso pensar em como a introdução do rádio diz respeito a essa interjeição do aparelho em um ambiente doméstico, discutindo questões de natureza íntima, mas que tem um alcance enorme no imaginário coletivo graças a seu perfil massivo. A televisão, em muitos sentidos, apenas seguirá o caminho que o rádio havia trilhado em seus primeiros anos, e é justamente nele que a televisão se apoiará para conseguir seus principais trabalhadores e temas, sempre em um diálogo sobre a vida urbana e as personagens que a habitam.

## 1.2. Chega a televisão

É este o contexto da capital paulista ao final dos anos 1940, quando começam os boatos sobre a chegada da televisão nacional através das mãos de Assis Chateaubriand<sup>7</sup>. O objetivo de ser a primeira emissora da América Latina está incluído num contexto modernizador de São Paulo. Esse período viu o surgimento de diversas empreitadas artísticas

---

<sup>7</sup> Embora o empresário fizesse parte da elite paulistana econômica, é importante destacar que ele não fazia parte das elites intelectuais e culturais da cidade. Muito pelo contrário, Chateaubriand era rejeitado pela elite intelectual de São Paulo, que viam sua influência na cultura com certa desconfiança e desdém, e a relação do magnata com os defensores da alta cultura era marcada pela tensão, e a despeito de sua relevância econômica, o magnata não gozava do prestígio cultural e intelectual que as elites de São Paulo atribuíram a outros nomes da época.

na capital paulista, entre as quais podemos citar, por exemplo, a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (1947) e do Museu de Arte Moderna (1949), além do início das Bienais de São Paulo (1951).

É importante, dada esta conjuntura, também pensar em como estas iniciativas se constroem em torno de instituições (museus, escolas, teatros, etc), que servem como equipamentos de difusão cultural. Enquanto no Rio o principal motor dessa visão progressista partiu do Estado, em São Paulo a iniciativa de desenvolvimento artístico vinha da burguesia.

Com o final do Estado Novo (1937-1945) e a constituição democrática de 1946, o empresariado industrial da época pretende cortar seus laços de dependência com relação ao Estado. Tratava-se de definir as áreas reservadas a cada setor: o Estado deveria atuar de maneira complementar e supletiva à iniciativa privada, apenas se solicitado. Por outro lado, caberia à burguesia a condução de todo o processo histórico. (CATANI, 1982, p. 199)

É esta visão que sustenta a idealização de um cinema nacional “sério”. Depois de muito tempo encarado como uma arte menor, o cinema passa a ser lido por essa elite cultural como essencial para o desenvolvimento artístico nacional, no mesmo nível de formas de arte tradicionalmente respeitadas.

O cinema paulista, que havia sido reduzido consideravelmente após a adoção dos filmes sonoros<sup>8</sup>, passa por várias iniciativa ao fim dos anos 1940 de industrialização. É neste período que empresas cinematográficas são criadas, como a Maristela e a Multifilmes, e que se constrói a “Hollywood Paulista” – enormes estúdios na cidade de São Bernardo do Campo, onde se instala a Vera Cruz em 1949.

Ademais, de acordo com Meneguello (1992), seria em 1954 a primeira edição do Festival Internacional de Cinema no Brasil, que contava com uma verba cinco vezes maior que a do Festival de Cannes, e 150 artistas convidados. São Paulo desbancaria o Rio da posição de “capital do cinema”, uma vez que os cinemas de rua carioca tinham condições precárias, e também por causa da representação midiática de um Rio de Janeiro caótico, com personagens malandras.

Além disso, São Paulo contava com a presença de críticos como Paulo Emílio Salles Gomes e Carlos Ortiz, o que criava outro aparato de legitimação do cinema na cidade, que neste momento já contava com diversos cineclubes, festivais, congressos e publicações

---

<sup>8</sup> De acordo com Catani (1987, p. 194), o cinema paulista “praticamente desaparece após 1934”, com meia dúzia de filmes que passam despercebidos em meio à multidão de filmes estrangeiros inseridos no circuito nacional.

especializadas; havia na capital uma discussão consolidada a respeito da valorização dos cinemas estrangeiros de qualidade e um incentivo ao cinema nacional (CATANI, 1987).

Assim como outros investimentos da elite cultural paulista na época, no campo dramático podemos destacar duas iniciativas significativas. A primeira delas é a estreia do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948, financiado pelo industrial italiano Franco Zampari: o projeto era sofisticado, com uma infraestrutura luxuosa e um foco na encenação de textos clássicos do repertório teatral mundial. Sua proposta era oferecer ao público paulistano um espaço de refinamento artístico, voltado para a elite cultural da cidade, e buscava consolidar a cidade como um polo cultural de nível internacional. Por outro lado, o Teatro de Arena surge em 1953, com uma proposta bem diferente, suas raízes estando no movimento político operário. O Teatro de Arena procurava ser uma alternativa ao TBC, atuando como um espaço de resistência e contraposição. Com produções mais acessíveis e uma abordagem focada em roteiros nacionais, o Teatro de Arena se alinhava com uma visão mais crítica e popular do teatro, visando democratizar o acesso à arte dramática, explorando temas políticos e sociais relevantes para as classes trabalhadoras e dando voz a uma perspectiva mais nacionalista e crítica da realidade brasileira.

De acordo com Mattos (2002), é nesse *boom* de valorização das artes que a televisão nasce, integrada e tendo como base na experiência de profissionais do cinema, teatro e rádio, que definiriam as diretrizes gerais da programação nos primeiros dez anos de existência da televisão brasileira.

A chegada do televisor surgia para os intelectuais como uma promessa de trazer cultura a uma parcela da população ainda não alcançada, depois de tantas tentativas frustradas de intelectualizar as massas. O cinema e o teatro não se consolidaram enquanto mercados de obras sérias, sendo orientados por critérios mercadológicos (a chanchada e o teatro de revista), e o rádio havia deixado de lado sua proposta pedagógica, também se rendendo ao gosto popular.

Augusto (1989, p. 103) reproduz uma conferência de 1941, onde Moacyr Fenelon dizia que não havia povo no mundo que desejasse “mais por um cinema seu” que o povo brasileiro; ele continua “por ouvir sua língua, observar seu habitat, comunicar-se mais intimamente com os tipos apresentados. [...] Sei por isso mesmo que no Brasil o cinema só poderá ser levado a sério quando trabalhar os assuntos sérios”. Trago aqui este recorte porque Fenelon também traz em sua fala uma necessidade de criar uma indústria cultural que não estivesse apoiada apenas em produções cômicas rentáveis, e sim em produções “sérias” de alto teor artístico.

Havia uma noção de “civilizar” o país através destas intervenções vindas da elite; o que significava “espelhar as potências industriais e democratizadas e inseri-lo, compulsória e firmemente, no trânsito das capitais, produtos e populações liberados pelo hemisfério norte” (MARTINS, 1998, p. 133-134). A criação de um mercado artístico – seja de filmes, companhias teatrais ou instituições de artes plásticas – significava posicionar o Brasil enquanto potência mercadológica, em pé de igualdade com outras nações estrangeiras.

Aliado à essas questões, estava também implicada a criação de uma identidade nacional – objetivo que já havia sido pautado vinte anos antes, com o rádio. Esta política nacionalista e anti-imperialista também deixaria rastros nas obras de muitos pioneiros da televisão, e se sustenta no relato deles até hoje sobre a criação de uma TV nacional.

Em São Paulo, principalmente, o sentimento de nacionalidade era “cada vez mais necessário como um símbolo, uma vez que a recente República ainda possuía o aroma do Império” (MOREIRA, 2020, p. 36). Deste modo, os intelectuais paulistas representavam o nacional como a história da própria capital, vinculando a imagem da cidade como “capital cultural do país”. Não por acaso, uma das figuras principais da comédia desse período é justamente a do caipira, estereótipo que passou pelo teatro de revista, rádio, cinema e televisão, onde ele cunhava o tipo nacional em oposição aos moldes e influências estrangeiros – imortalizando-se com a figura de Mazzaroppi.

A ficção da identidade nacional, para Carlos Alberto Pereira e Ricardo Miranda (1983, p. 10-11), transforma os desejos de diversas culturas em apenas um, “o de participar do sentimento nacional”. Essa operação de construção de um sentimento abstrato se constrói a partir de vários fragmentos de representações unificantes, em que as diferenças culturais são apagadas pelo discurso de igualdade nacional. Deste modo, as mídias de massa são decisivas para a criação da identidade nacional, aliando um movimento econômico (a entrada da economia brasileira em um mercado internacional) a um projeto político de criação de uma cultura brasileira.

Martín-Barbero e Rey (2001, p. 42) destacam que a televisão e o rádio enquanto mídias populares de massa, teriam papel importantíssimo nesse movimento, uma vez que elas transformariam “as massas em povo e o povo em nação”. Esse papel de participação popular, mediado pelo consumo de conteúdo, também influencia a percepção da televisão. A partir da década de 1940, o IBOPE inicia suas pesquisas de mercado em São Paulo e região, passando a divulgar regularmente, a partir de 1952, sondagens sobre a opinião pública paulistana. Essas pesquisas abordam não apenas questões gerais, mas também a audiência de rádio e os hábitos de leitura de jornais (MENEGUELLO, 1992).

As estatísticas (já se faz estatística de televisão no Brasil) estão revelando a preferência dos telespectadores sobre tudo o que o “vídeo” lhes apresenta, desde os “comerciais” ao vivo, os “jingles”, até o mais caro programa montado de estúdio. Homens e mulheres e mesmo crianças respondem a essas enquetes populares, geralmente desenvolvidas pelas agências de publicidade. E o resultado tem sido o mais interessante e auspicioso para a própria Televisão, pois, em primeiro lugar, as enquetes estão revelando que não existem, pelo menos em São Paulo, aparelhos de televisão desligados nos horários de transmissões, o que representa uma audiência total relativa ao número de aparelhos que possuímos na cidade. (“TEATROS E SHOWS – OS GRANDES ÉXITOS DA TV”, 1953, p. 13)

A estreia da televisão nacional se aproximava de um modelo menos comercial – especialmente comparado a estrutura que estamos acostumados desde os anos 1970, com a instalação do “Padrão Globo de Qualidade” – e as falas de pioneiros da TV muitas vezes enfatizam essa missão didática. Parte do discurso que rodeava a televisão brasileira naquele momento dizia respeito à criação de programas de experimentação que buscavam prestígio, educando a população através dos televisores (BRANDÃO, 2010).

Em estudos sobre a TV brasileira, é comum que se dividam os períodos da televisão por etapas ou fases, numa simplificação pedagógica. Em *História da televisão brasileira* (2002), por exemplo, Mattos coloca esse período inicial das exibições nacionais desde a chegada da TV no Brasil até 1964 como a fase elitista da televisão nacional. Este rótulo é compreensível: haviam poucos televisores no Brasil e eles tinham um preço inacessível para boa parte da população; além disso, essa leitura ocorre também pelo contraste com a fase populista que se seguiu, com o ano de 1965 se tornando um ponto marcante para historiadores, pois é quando ocorre um aumento na formação de emissoras brasileiras, concedido graças ao governo golpista militar recém-instalado.

O público dessa televisão nos primeiros anos era restrito à alguns comércios e lares mais abastados, e em sua programação era comum a adaptação de textos teatrais clássicos, exibições de peças de balé, patinação no gelo e orquestras.

Para entender melhor esse cenário financeiro, colocando em perspectiva o valor exorbitante de um televisor, podemos acompanhar o levantamento de preços feito por Francfort e Viel (2022, p. 189). Apesar do valor estipulado pela Carteira de Exportação e Importação de Cr\$ 6.000, no crediário o valor de um aparelho televisivo era muito mais caro, sendo raramente informado nos anúncios da época. Um aparelho luxuoso com gabinete de mogno saía por Cr\$ 12.950, enquanto um modelo mais simples, de mesa, custava Cr\$ 10.950.

A efeito de comparação, no mesmo anúncio estampou-se também os seguintes preços: ferro elétrico (Cr\$ 55,00), rádio portátil (Cr\$ 1,49 mil), rádio-vitrola (Cr\$ 2,9 mil), rádio-vitrola mais sofisticada (Cr\$ 3,99 mil), fogão de quatro bocas (Cr\$ 1,97 mil) e geladeira (Cr\$ 8,35 mil). Em suma, quando os primeiros televisores

importados começaram a ser vendidos no Brasil, em agosto de 1950, eles custavam cerca de 800% a mais que um popular rádio portátil. No entanto, após dois meses de operações da PRF3-TV, os preços começaram a cair e já havia receptores saindo por Cr\$ 8 mil.

Pela ausência de um convívio com a TV de outros países, não havia parâmetro para o que a televisão nacional *deveria* ser. Por isso, os primeiros passos da televisão brasileira percorreram o mesmo caminho trilhado no início do rádio brasileiro. A programação foi sendo preenchida por “mimese e adaptação de outros veículos ou por tentativa e erro, repetindo os passos dos anos 20/30 do rádio, em tudo, até mesmo no horário intermitente e pelas poucas horas de emissão que se restringiam ao período noturno” (FEDERICO, 1982, p. 83).

Ao contrário do modelo de programação contínuo que conhecemos hoje, que ocupa 24h por dia, todos os dias, a programação inicial da televisão consistia em uma grade que ia ao ar apenas por algumas horas diariamente, entre 19 e 22 horas. Esse período se prolongou pouco a pouco, conforme a televisão se tornou mais rentável, ganhou mais público e a tecnologia do *videotape* chegou ao Brasil.

Apesar do perfil econômico daqueles que tinham televisores, é um engano idealizar a programação como formada apenas de programas pioneiros e de teor educativo: muito pelo contrário, mesmo no caso de programas prestigiosos e numa época menos marcada pela pressão econômica vinda dos patrocinadores, não havia como fugir das demandas por programas populares.

Havia um rebuliço popular a respeito do início das exibições da TV Tupi no ar, mesmo que apenas expostos em lojas. Foi através de vitrines que o grande público teve acesso à televisão em um primeiro momento, não por um desinteresse da população, mas graças aos preços abusivos dos televisores.

Dado isso, outro ponto que considero básico para entender a perspectiva da produção é o que John Caldwell (2008) chama de "rituais de negociação". Para o autor, os mecanismos internos de produção têm papel decisivo na construção de um gênero televisivo, uma vez que a equipe criativa toma decisões sobre *o que* deve ser representado e *como* essa representação acontece, do ponto de vista técnico.

De acordo com o autor, por exemplo, a prática onipresente de “*note giving*” nas emissoras estadunidenses – que diz respeito às anotações e observações deixadas em roteiros de seriados por produtores e assistentes – funciona como um tipo de comunicação corporativa sobre as decisões artísticas e econômicas de um programa. Existe nessa dinâmica uma retroalimentação sobre o que determinados produtores já realizaram e as expectativas

do público, que acabam por sua vez refletindo o produto final, mesmo que ele esteja separado de outros programas. Assim, a própria ideia de uma autoria (essencial para muitos estudos cinematográficos) costuma ser menos nítida quando se fala a respeito de um programa televisivo, uma vez que existe uma *cultura de produção* mais estabelecida.

Falando sobre os primeiros anos de TV, esses rituais de produção se tornam ainda mais relevantes: as emissoras não ofereciam aos anunciantes uma programação previamente definida e cabia às empresas a escolha do tipo de programa que seria do seu interesse.

Isso tornava ainda mais sensível a questão do gênero, uma vez que todo programa se tornava dependente da viabilidade econômica e do interesse de uma marca, com as restrições de orçamento e prazo minando as pretensões artísticas. As vendas dos programas tinham papel essencial para as emissoras, com os programas mais caros só começando sua produção após o patrocínio ser vendido.

Segundo Brandão (2005), essa dependência financeira das emissoras refletia na programação instável, onde o encerramento ou a transferência de programas acontecia de um dia para o outro. Ao que tudo indica, essa lógica de mercado apenas seguiu o que já era de praxe nas emissoras radiofônicas brasileiras. De acordo com o jornalista Arnaldo Câmera Leitão (1951),

O patrocínio é fator tão preponderante que de maneira literal todo artista de rádio [...] é um corretor em potencial. Assim, se a direção publicitária não lhe consegue patrocínio ao programa, a ele cumpre cavar, se possível, para que essa dificuldade seja resolvida.

Isso contradiz a fala de muitos trabalhadores, que se prolongam sobre os ideais de experimentação e os valores artísticos da TV neste período. Porém, pode-se entender que essa falsa narrativa se deve principalmente ao relato saudosista dos pioneiros da televisão brasileira, que ignora o fato de que existiam atrações menos requintadas ou, como João Freire Filho (2004, p. 10) coloca, “afastadas do universo da Cultura com C maiúsculo”. Enquanto na Europa as estações de televisão pertenciam ao governo, no Brasil – assim como nos Estados Unidos – a televisão nasce enquanto empresa, e não apenas uma empresa qualquer, mas sob o pulso firme de Chateaubriand e seu oligopólio das Difusoras.

Além da relação estrita que havia entre rádio e televisão, é também importante lembrar que o projeto da televisão nacional desde seu início não estava divorciado da ideia de uma empresa cinematográfica. Em 1948, já se anunciavam os Estúdios Tupi, produtora de filmes feita por Chateaubriand<sup>9</sup>. Inicialmente, havia o planejamento de fazer-se 4 filmes

---

<sup>9</sup> Em alguns recortes do período, também chamado de Estúdio Tupan.

por ano, cada produção contando com 3 meses de duração, além de cursos formativos de cinema, equivalentes a academias cinematográficas de países onde o cinema era uma indústria.

Quem encabeçou a empreitada foi Oduvaldo Vianna, que em entrevista (1948, p. 3), comentou: “Estamos aparelhados para fazer filmes tecnicamente bons, à altura do que é feito em qualquer outro país. Temos o que ninguém teve até hoje no Brasil: fundo projetado, regravação, além de câmeras modernas e silenciosas”. De acordo com Francfort e Viel (2022), Vianna realizaria o primeiro projeto do estúdio, o curta-metragem *Chuva de estrelas* em 1948, e logo entrou em curso os planos para o primeiro longa-metragem, o filme *Quase no Céu*, de 1949.

O filme era um melodrama, protagonizado por Lia de Aguiar, radioatriz que já havia trabalhado com Vianna em radionovelas. O elenco do filme, aliás, contava com o elenco de radioatores da Difusora, com nomes como Paulo de Alencar, Maria Vidal e Lolita Rodrigues, já conhecidas do público.

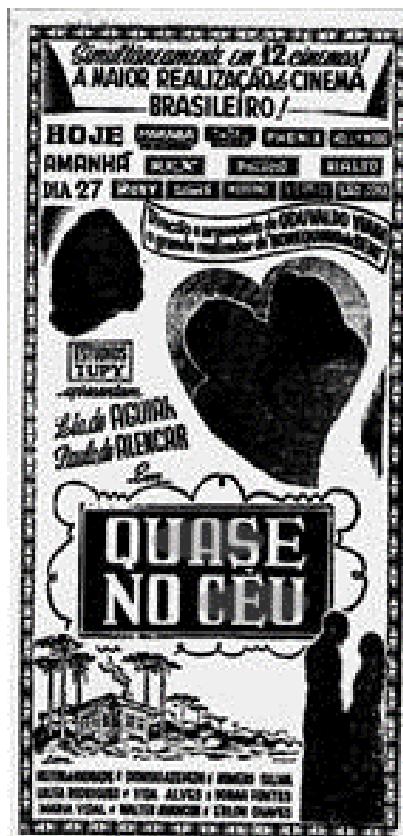


Figura 01: Divulgação de *Quase no céu*<sup>10</sup>  
Fonte: Correio Paulistano/Reprodução

<sup>10</sup> CORREIO PAULISTANO. "Quase no céu". *Correio Paulistano* (SP), 25 maio 1949, p. 7. Disponível na Hemeroteca Digital:

[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_09&pesq=%22quase%20no%20c%C3%A9u%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=42559](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=%22quase%20no%20c%C3%A9u%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=42559). Acesso em: 8 jan. 2025.

Em entrevista ao Diário da Noite (1948), antes da estreia do longa, Oduvaldo diria:

Escrevi o argumento especialmente para a estreia da nova produtora. *Quase no Céu*, um assunto bem brasileiro, com tipos profundamente nacionais, debatendo problemas inteiramente nossos. Tudo em *Quase no Céu* é brasileiro. Ambientes, costumes, figuras, diálogo e música. Será o filme mais brasileiro feito até hoje.

O filme foi bem-recebido pelo público e pela crítica, e divulgou-se enormemente os recordes de bilheteria, chegando-se a fazer o planejamento para mais três longas-metragens: *As aventuras de Narizinho*, *Aço* e *O homem e a terra*. Apesar do sucesso dos filmes e das declarações megalomaníacas de Vianna, o estúdio teve pouco tempo de vida, encerrando suas funções após em 1950.

Chateaubriand teria desanimado do cinema por conta dos investimentos já feitos pela inauguração da TV Tupi e pelas dificuldades da área, uma vez que era amigo de Franco Zampari (empresário que havia fundado a Vera Cruz em 1949). Ainda assim, todo o furor entorno do Estúdio Tupi nos é cara, pois revela um intuito populista e o interesse em retratar a vida da população brasileira através de um cinema melodramático

Para Chateaubriand, o potencial de publicidade na televisão era mais animador por se assemelhar mais aos jornais e rádios, enquanto o cinema vivia apenas de bilheteria (FRANCFORTE e VIEL, 2022). De acordo com Luis Gallon (1991, p. 1) em entrevista,

Esse filme é o que começou... é o que deu origem à televisão, porque a ideia da televisão era talvez uma ideia que estivesse na cabeça do Chateaubriand, mas que era muito remota, um negócio que... quando eles fizeram o filme *Quase no céu* usando o elenco da televisão (Rádio Tupi), aí é que a chama da televisão, a ideia da televisão, surgiu.

“A ideia da televisão” revela muito sobre como ocorreria o processo de canibalização de alguns programas populares pela televisão: a emissora de Chateaubriand puxaria tudo para dentro de si, especialmente no que se refere às duas grandes mídias de massa do período – o cinema cômico e os programas de rádio.

Assim, as ligações repetidas entre os profissionais do rádio e o cinema brasileiro não podem ser ignoradas, e isso sugere que, em um primeiro momento, o projeto de televisão brasileira teve como referência a linguagem e as práticas cinematográficas. Porém, imaginar que a TV dos primórdios se ancorou ao modelo cinematográfico é um erro: afinal, a mídia televisiva lidava com suas próprias especificidades técnicas e culturais, e embora o cinema tenha sido uma referência e inspiração importante – principalmente o estrangeiro, que era lido como um sinônimo de indústria de entretenimento bem-sucedida –, a TV nacional jamais foi uma mera extensão do cinema.

A formação dos profissionais de televisão foi se dando como ocorreu inicialmente no rádio: como descreve Maria Elvira Bonavita Federico (1982), a profissionalização ocorria por meio da experiência e assimilação de técnicas do cinema, do jornal impresso, do teatro, do rádio e da propaganda.

Apesar dos relatos idealizados, o que vemos na materialidade da televisão nesses primeiros anos é que as emissoras recém-surgidas tentam aproveitar os programas de sucesso e transpõ-los para o formato televisivo. Como citou Jorge Edo, a televisão “vende seu produto e vive da venda desse produto. E ele tem que ser bom, porque senão não vende” (MATTOS, 2002, p. 72). Então, por mais elitizado que o conteúdo pudesse ser em um primeiro momento, não se pode ignorar que o projeto inicial da TV sempre teve intuito populista.

No caso da comédia, já em 1950 (apenas alguns meses após a implantação da televisão no Brasil) podemos ver na grade da TV Tupi de São Paulo um programa como *Rancho Alegre*, adaptação do programa homônimo da Rádio Tupi, estrelado por Mazzaropi. E o mesmo ocorre na televisão carioca, que tinha programas semanais como *Neguinho e Juraci* em 1951 – os personagens titulares do seriado, Neguinho e Juraci, eram os protagonistas do programa de rádio *O tabuleiro da Baiana* (Rádio Nacional).

Anna Maria Balogh (2002, p. 95) afirma que a população teria sido “alfabetizada visualmente” através dos enlatados estadunidenses, principalmente após os anos 1960, quando a compra de televisões se torna mais popular e os seriados são reprisados com frequência nas grades de emissoras nacionais. Embora a autora narre um fenômeno importante (a inserção de uma estética e linguagem visual inspirada pela TV americana), deve ser levado em consideração que em um primeiro momento o consumo de seriados não estava exclusivamente centrado nos enlatados.

Ao contrário, em um momento de produção inicial, em que pouquíssimas pessoas haviam tido contato com o que se fazia de televisão nos EUA, voltam-se os olhos para o que fazíamos em outras mídias como modo de garantir uma audiência que já estava familiarizada à algumas destas personagens.

Esses meios, com suas personagens e narrativas próprias, exerceram papel fundamental na formação do público e foram decisivos para que a televisão brasileira conquistasse seu lugar no imaginário coletivo, antes mesmo da massificação dos produtos norte-americanos. Dessa forma, a ideia de uma "alfabetização visual" por meio dos enlatados ignora a complexidade de uma construção que envolveu não apenas influências externas,

mas também a adaptação de conteúdos e personagens que ressoavam com a cultura local e o repertório pré-existente dos brasileiros.

### **1.3. Pau pra toda obra**

Analisar a comédia televisiva na primeira década de televisão nacional significa analisar várias televisões. Isso não se resume ao alcance regional das emissoras: diversos relatos de atores e técnicos da TV nesse período frisam como a distância do sinal televisivo permitiu que determinados programas e subgêneros se estabelecessem melhor em determinadas emissoras e cidades. Em entrevista para Brandão (2005, p. 346), por exemplo, Walter Durst comenta: “Rio e São Paulo tinham muito pouco intercâmbio. Era praticamente outro país. Tentamos levar o *TV de Vanguarda* para o Rio, aos domingos, mas durou 4 meses no máximo. Eram completamente independentes”.

No Rio, se cria uma televisão com ênfase nos programas musicais e de variedades, contratando-se artistas circenses e *performers* recém-desempregados devido ao fechamento dos cassinos em 1946 e à censura ao teatro de revista em 1949. Fernanda Montenegro descreve em entrevista sua vivência na TV Tupi carioca e frisa a influência de desses grupos:

[...] se juntaram todas as influências e todas as escolas de dramaturgia e atuação que existiam no país. Então, você tinha o Teatro Universitário, o Teatro do Estudante, a Praça Tiradentes, pessoas de circo, os comediantes da Cinelândia e ainda os musicais, aquele mundo dos cômicos e boîtes famosas, as grandes girls do Carlos Machado... (BRANDÃO, 2005, p. 78)

Em comparação à miscelânea de influências cariocas, em São Paulo quem serve como força de trabalho para esses primeiros anos são os técnicos de rádio e de teatro. Como quase ninguém tinha treinamento para lidar com a tecnologia nova da teletransmissão, parte do desafio de atuar vinha justamente da falta de contato com os aparelhos. Narrando como funcionavam os bastidores, Ana Maria (antiga garota-propaganda da Tupi) resume o cenário: “colocamos uma televisão no ar sem nunca ver televisão”<sup>11</sup>.

Um dos fenômenos mais estudados desse período é o teleteatro, e como ele moldou uma geração de atores e diretores de TV. Na época, o discurso em voga via os textos teatrais clássicos como um fenômeno formador e civilizador, e tanto membros do Teatro Brasileiro de Comédia como do Teatro de Arena aproveitam do movimento de valorização cultural, rapidamente se disponibilizando para as emissoras, produzindo teleteatros e servindo como trabalhadores para a nova mídia. Vale notar que, assim como ainda ocorre atualmente, o

---

<sup>11</sup> Antes da estreia da TV Tupi em São Paulo, dois técnicos – Jorge Edo e Mário Alderighi – foram indicados por Oduvaldo Vianna para permanecerem um mês, fevereiro de 1949, nos Estados Unidos e posteriormente auxiliar na instalação da TV Tupi no Brasil.

sucesso de programas de teleteatro influenciava diretamente nas audiências de peças, em uma espécie de qui-pró-có que beneficiava ambas as partes.

Apesar dessa junção de profissionais com formações e experiências diferentes, em termos práticos, foram os profissionais do rádio que ergueram a televisão em São Paulo. Embora esses profissionais do rádio não possuíssem o capital cultural que caracterizava os artistas e técnicos do teatro – com suas referências de prestígio e formação acadêmica –, sua experiência prática na comunicação em massa e na adaptação de conteúdo para grandes públicos foi crucial para a consolidação da televisão. Esses trabalhadores do rádio eram apenas mão-de-obra barata, mas também foram responsáveis por adaptar e transpor para a tela diversos textos radiofônicos que já eram populares, ajudando a criar um repertório televisivo familiar ao público.

Como observou o dramaturgo Dias Gomes, "a televisão nada criou, apenas acrescentou imagem à programação que o rádio criou" (ALVES, 2008, p. 84). Essa afirmação destaca a continuidade de uma lógica de produção midiática já estabelecida no rádio, onde a televisão, em seus primeiros momentos, não se diferenciava substancialmente em termos de conteúdo, mas apenas em relação à forma, ao adicionar a imagem àquilo que o rádio já havia consolidado como programação popular.

Havia uma separação óbvia entre o que faziam os profissionais do rádio e os profissionais do teatro: os atores de teatro participavam poucas vezes da programação, enquanto os profissionais do rádio ganhavam relativamente menos para trabalhar durante quase toda a duração da programação. Em entrevista, Lima Duarte, na época radioator, relata sua experiência nos primeiros anos da televisão brasileira:

Naquele tempo a divisão era bem flagrante, bem marcada mesmo, né? Gente que só faz teatro, que só faz radioteatro e gente que só faz televisão. Faz o rabo, né?! Então, às segundas-feiras, os “deuses” do teatro iam pra lá, ocupavam o estúdio e reproduziam, na televisão, o espetáculo que estavam fazendo em cena. Era teatro mesmo, entende. Teatro televisionado. [...] A gente não se afinava muito não. Porque a gente trabalhava lá todo dia, fazendo novela, trabalhando mesmo, né, no dia-a-dia da coisa. E eles só vinham às segundas-feiras. (BERGAMO, 2010, p. 68)

Essa diferença de tratamento também se devia por uma diferença de classe, uma vez que os radialistas e técnicos não contavam com um sindicato e nesse período tinham um salário mínimo de Cr\$2.000, o que os obrigava, segundo Câmera Leitão (1951) a um “regime de bicos para equilibrar o orçamento particular”.

Autor de rádio, Mário Lago (1977, p. 70) em sua biografia narra que as emissoras tinham um convênio que impedia que os artistas saíssem por pretensões de aumento de salário: depois de sair da emissora original, eles apenas conseguiam emprego em outra pelo

mesmo valor, “isso quando era aceito por outra emissora, coisa muito rara, pois o convênio realmente visava manter a turma no cabresto”. Essa dinâmica, de certo modo, persistiria durante os primeiros anos da televisão brasileira, em que o atraso de salários era muito comum, além do relato corriqueiro sobre sobrecarga de trabalho nas emissoras. Uma das anedotas do período inclusive conta que os atores da Tupi costumavam pagar transeuntes para gritar da rua sobre o pagamento dos salários enquanto a transmissão de TV acontecia. Em outra crônica, Câmera Leitão (1953) comenta sobre o descaso com que a TV Paulista tratava os funcionários, que havia feito uma demissão em massa:

Mascarando-se com o pretexto de experimentação de valores novos, aquela televisão aceita e mantém sob serviço, por um mês a fio, numerosos pretendentes ao “estrelato”, sem qualquer remuneração, dispensando ao final esses candidatos mediante a desculpa de insuficiência artística ou técnica, ao mesmo tempo que recruta novos pretendentes nas mesmas condições, os quais por sua vez recebem idêntico tratamento ao fim do prazo – renovando desse modo a situação.

A precarização de trabalho nestes primeiros anos da televisão raramente é citada, mas enxergo nela uma dinâmica essencial para compreender este período da história televisiva nacional. Sem formação técnica, as emissoras começam a acumular personagens de áreas muito diferentes, que dominavam o campo cultural da época e tinham experiências diversas. Sem uma indústria que permitisse a fixação em uma área, todos se tornavam uma espécie de “faz-tudo”.

Esse panorama é importante para que possamos entender que, apesar do instinto de separar cinema, rádio, teatro, televisão e música popular, na prática todos esses pontos se encontram. Nesse sentido, é primordial entender a interdiscursividade dessas mídias: o próprio Mário Lago escrevia canções, era radialista e teve suas peças adaptadas para a tela como chanchadas: *O golpe* (1955), *Papai fanfarrão* (1956) e *Cupim* (1959) – todas dirigidas por Carlos Manga.

Especialmente quando falamos sobre cultura popular, a figura do “faz-tudo” ou do “pau pra toda obra” é muito comum, pois ela nasce da necessidade de um autor que não consegue fazer apenas uma coisa como modo de sustento. Como descreve uma das canções de Arthur Azevedo na revista *O gavroche* (1899):

Da revista ser compadre  
O meu sonho era – e não há  
Profissão que mais me quadre  
Posição que mais me vá.  
Eu sou pau p’ra toda a obra!  
Pronto sempre me acharão!  
Meu espírito manobra  
Em qualquer situação.  
Em sendo preciso  
Dançar o can-can,

Até que o sorriso  
Do sol da manhã  
Formoso desponte,  
Eu posso dançar  
Sem me fatigar!

Ainda falando a respeito de como funcionava o fazer-televisão nos anos 1950, uma anedota que aparece no filme *40 Anos de TV*; no documentário, alguns profissionais mencionam a piada interna do “de noite tem” nos bastidores da TV Tupi paulista. Segundo esses relatos, durante a tarde ocorriam os ensaios e passagens de texto com os atores que se apresentariam à noite, e era normal que a produção não estivesse finalizada. A resposta que os diretores usavam para tranquilizar a equipe era sempre a mesma: de noite tem. O improviso era um elemento essencial, não só pela falta de formação técnica ou contato com a mídia, mas também sob o ponto de vista logístico, em que objetos de cena eram arranjados de última hora e erros aconteciam constantemente.

Da escolha de textos à elaboração de cenários, tudo era pensado a partir do que era viável econômica e tecnicamente para as emissoras, sendo que única experiência prévia com TV que a maior parte das equipes tinham vinha de um ou outro técnico que havia ido para os Estados Unidos fazer pesquisa sobre o meio. Martín-Barbero e Rey (2001) chamam isso de profissionalização empírica, um processo que passa mais pelo campo prático que conceitual, e que deixou suas marcas até hoje no modo latinoamericano de fazer televisão.

Mesmo nos bastidores da TV Tupi carioca, como descritos por Clark, era um caos, com um estúdio de 60m<sup>2</sup> com uma coluna de sustentação no meio. Podemos ter uma noção abaixo:



Figura 02: Primeiro estúdio da TV Tupi do Rio de Janeiro  
Fonte: FRANKFURT e VIEL, 2022, p. 266. Apud Acervos Diários Associados

Federico (1982) relata que isso apenas prejudicava o trabalho de fotografia, que tinha câmeras de tubo e sistemas mecânicos pesados – cujo peso limitava a mobilidade, dificultando o movimento livre ou dinâmico das filmagens – e as lentes também eram trocadas mecanicamente por uma torre de lente, e a complexidade e tempo necessários para fazer esta troca faziam com que os cinegrafistas preferissem usar lentes com ângulos amplos e que permitissem mais flexibilidade sem precisar trocá-las constantemente. Deste modo, o tratamento cênico prejudicava a fotografia, pois havia um “entulhamento” do palco de ação que não permitia grandes movimentações da câmera. Os cenários usados precisavam ser mais abertos e menos detalhados, o que facilitava o trabalho dos operadores de câmera e as limitações de movimento. Isso também implicava que o espaço para movimentação das câmeras fosse o mais desimpedido possível, evitando o risco de que as câmeras se fizessem “presas” a obstáculos no cenário.

As câmeras da Tupi também eram um absurdo. Enormes, pesadas, exigiam que os sujeitos fossem bem grandes para operá-las. Os comandos ficavam em dois braços, semelhantes ao guidão de uma motocicleta. Não por acaso, a TV Tupi recrutava seus câmeras entre motociclistas. Era um negócio para atletas mesmo. Para caras que pudesse pilotar uma moto Harley-Davidson de 1.500 cilindradas como se fosse uma humilde bicicleta. A questão estética, a sensibilidade artística que o câmera devia ter, o olhar de cineasta, tudo isso era muito menos importante do que altura e massa muscular. (CLARK e PRIOLLI, 2015, p. 52)

Em São Paulo, a situação não era muito diferente: o estúdio para teletransmissão foi construído como uma ampliação nas instalações da Rádio Difusora. Podemos ver os projetos de reforma apresentados à Prefeitura de São Paulo, em junho de 1949, pelo engenheiro Dorvalino Mainieri.

O primeiro estúdio da TV Tupi de São Paulo foi pensado a partir das emissoras da Rádio Tupi. A parte em cinza-escuro da planta se refere ao espaço onde seriam construídos dois estúdios de televisão, ambos com o pé direito de 7m. O maior dos estúdios tinha 11.5m por 14.65m, e contava com uma cabine de controle com cubículo para um *speaker*<sup>12</sup> (2m por 2m) e um espaço para público (7m por 2m), onde ficava um grande televisor RCA Victor com cerca de 20 pessoas sentadas e alguns retardatários em pé, ao fundo; o menor estúdio tinha 5.2m por 4.85m, sem grandes acréscimos.

---

<sup>12</sup> Imitando as condições de rádios, que permitiam uma proximidade visual externa com o trabalho do estúdio.

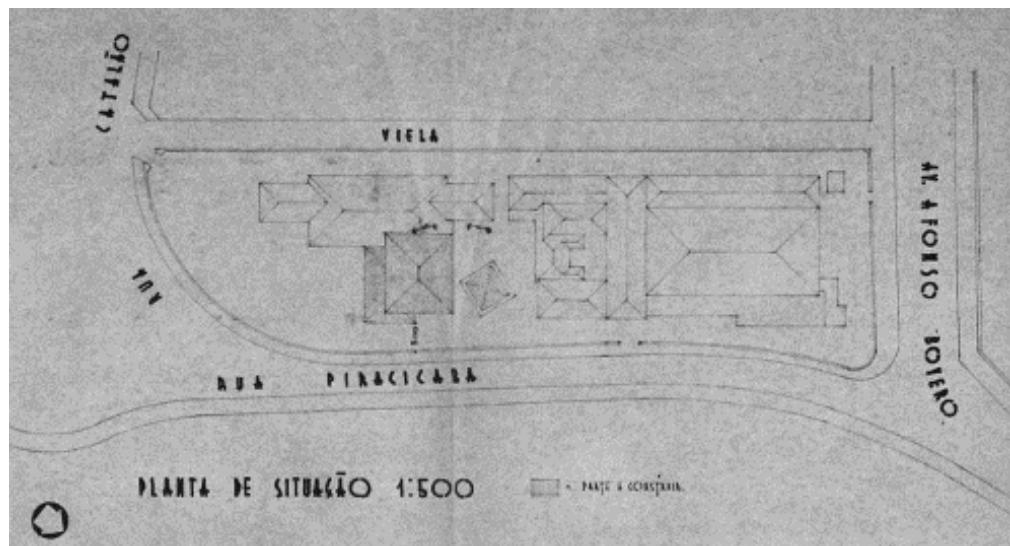


Figura 03: Detalhe da planta da reforma  
Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo

Com apenas três meses de funcionamento, a TV Tupi passaria por reformas novamente, com um projeto que juntaria os dois estúdios em apenas um, que tinha uma escada como entrave. Além disso, aumentaram o pé-direito e o isolamento acústico, e o espaço antes dedicado ao público sendo substituído por “visores” que separavam a sala de controle do estúdio. Todo espaço dos estúdios da rádio que foram subutilizados no projeto anterior foram ocupados como oficinas, salas de projeção, arquivo, vestiários, cenografia e maquiagem.

No total, nos primeiros cinco anos da TV Tupi, os estúdios passaram por cinco reformas<sup>13</sup> registradas diante à Prefeitura de São Paulo. Esses dados só mostram como os primeiros anos dessa televisão foram improvisados, e apesar do capital financeiro envolvido, muito baseados na tentativa-e-erro ao entender o que funcionava ou não para a televisão.

<sup>13</sup> Aqui apenas não levo em consideração as reformas de 1949 e 1950, feitas antes da estreia da TV Tupi. Depois delas, foram apresentados projetos de reformas em fev/1951, jan/1952, abr/1954, dez/1954 e abr/1955.

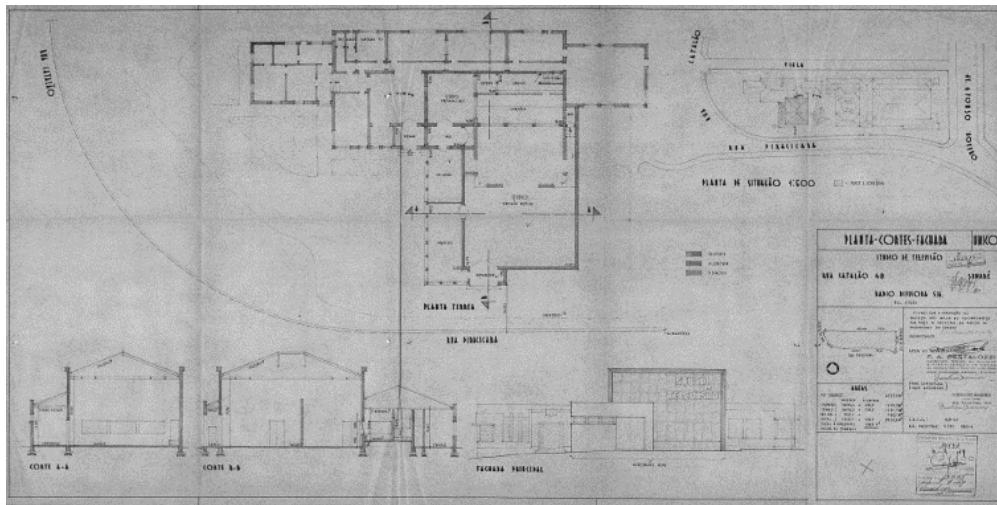


Figura 04: Planta da reforma de 1950  
Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo

Ao entender melhor a estrutura de transmissão dos programas, meu intuito é tatear como eles influenciavam no material ali realizado.

#### 1.4. Os modos de produção da TV

Falando a respeito da logística de ensaios e transmissão, Cassiano Gabus Mendes explica em entrevista de 18/08/1950:

Entre nós, depois de concluídas as respectivas instalações, que possibilitem a apresentação de espetáculos completos, trabalharemos inicialmente – é claro que atendendo a determinadas circunstâncias, mais de ordem comercial – com três câmeras, sendo uma móvel e duas fixas, cada qual manipulada por um operador e um movimentador e todas sincronizadas entre si. Em geral, as câmeras são distribuídas de modo a trabalhar uma em plano americano, ou seja, focalizando de baixo para cinema, outra em tiro longo – abarcando todo o aspecto – e a terceira, encarregada apenas dos “closes” e “semicloses”, isto é, focalização do rosto e do peito para cima dos artistas.

Diretor de *Alô Doçura* e de diversos outros programas da TV Tupi paulista, esse relato de Cassiano é importante para a pesquisa, pois nele é possível ver essas restrições técnicas no trecho que temos acesso de *Alô Doçura*. Parecem ser realmente três câmeras que se alteram na edição e fazem pequenas movimentações, dispostas na boca da cena, como que na primeira fila de um palco teatral. Nesta cena, Eva e John começam sentados em um sofá e posteriormente se levantam, sempre numa posição oblíqua às câmeras. Com esse pequeno trecho, podemos levantar hipóteses para entender melhor como a dinâmica em set poderia ser.

Uma das câmeras segue a personagem de John, se movendo entre o primeiro plano e o plano americano. O mesmo acontece com a segunda câmera, que segue a personagem de Eva. A terceira câmera, que utiliza planos mais abertos, desempenha a função de *master shot*

da cena, oferecendo uma visão geral que possibilita tanto a liberdade de movimento das personagens quanto flexibilidade na edição. Esse tipo de plano garante que a ação seja capturada em sua totalidade, permitindo ao editor selecionar e alternar entre diferentes ângulos e detalhes, sem perder o contexto da cena principal.

Abaixo, alguns planos da cena: câmera A e C (que nessa cena seguiam John e Eva, respectivamente) e por último a câmera B, posicionada no meio do cenário.



Figuras 05 a 12: Planos de *Alô Doçura*  
Fonte: TV Tupi<sup>14</sup>

Para abordar os modos de produção usados na comédia seriada estadunidense, cabe recuperar um percurso já indicado por Christian Pelegrini (2014), em que o autor analisa como as mudanças na indústria televisiva, assim estabelecendo um novo tipo de estilo de narrativa serializada. Levando em consideração esta pesquisa anterior, pode-se pensar que o modo de produção de *Alô Doçura* é o que Mittell (2010) caracteriza como *multicamera live studio production* (em tradução livre, *produção multicâmera ao vivo em estúdio*).

Como narra o relato de Cassiano Gabus Mendes, as câmeras eram colocadas em pedestais grandes para que fosse possível movê-las e reposicioná-las durante a transmissão,

<sup>14</sup> YOUTUBE. *Alô Doçura!* (1954) – Eva Wilma e John Herbert (TV Tupi). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vEh7J7hQ4c4>. Acesso em 28 out. 2024.

conforme a ação em cena ocorresse. Comparadas às câmeras de TV atuais, elas eram de pior resolução e muito mais pesadas; além disso, as câmeras de não gravavam em vídeo diretamente, apenas transmitiam o sinal para salas de controle via fiação, onde ocorria a montagem. O mesmo acontecia com os microfones e lapelas, que eram direcionados até um mixador de áudio – onde era possível mesclar os sons de microfones em cena, música gravada e efeitos sonoros. Assim, imagem e som tinham vários inputs diferentes do vindos do estúdio e deveriam ser editados “ao vivo”, para então ser transmitidos para os televisores.

Este modo de produção, que foi essencial nos primeiros anos da TV brasileira, ainda é usado hoje em dia, mas principalmente para notícias, eventos esportivos e outras ocasiões onde esse imediatismo é necessário.

Além da produção ao vivo em estúdio, também se via na TV estadunidense o *singlecamera telefilm production* (ou *produção de telefilme em câmera única*). A produção de telefilmes se tratava da gravação em película, com uma tomada de cada vez, o que tornava todo o processo bem mais caro e mais demorado. Esse modelo não foi usado no Brasil no início da TV, pelo menos em grande escala. De acordo com Mittell (2010, p. 171),

A *multicâmera ao vivo em estúdio* baseou-se nas tradições de rádio e teatro de oferecer espontaneidade, intimidade e eficiência econômica da performance ao vivo. O *telefilme de câmera única* permitia mais flexibilidade criativa e controle, com uma garantia de artefato de alta qualidade que poderia ser reprisado em vários fusos horários, inspirados pela cinematografia de Hollywood.<sup>15</sup>

Por fim, se tornaria mais comum o último modo de produção que Mittell delimita, o *multicamera telefilm studio production* (em tradução livre, *produção de telefilme multicâmera ao vivo*), que se tornou conhecida por seu uso no seriado *I Love Lucy*. A *sitcom* de Lucille Ball inovou com a filmagem em película 35mm e uso da multicâmera, sendo gravada em um auditório para uma audiência. Assim, este último modo de produção mesclaria os dois anteriores.

Abaixo, podemos ver o estúdio de *I Love Lucy*, que se tornou modelo para várias *sitcoms* até hoje, como *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) e *Friends* (NBC, 1994-2004), com a adesão posterior de uma câmera extra usada para planos detalhes, a X. Mais à diante, discutiremos o uso desse tipo de técnica no *sitcom* brasileiro contemporâneo, mas por ora basta dizer que este modo de produção persiste, e nota-se uma estrutura muito similar no seriado *Vai que cola* (Multishow, 2013-atualmente).

---

<sup>15</sup> Tradução livre, no original: “Live studio production drew upon radio and theatrical traditions to offer the spontaneity, immediacy, and economic efficiency of live performance. Single-camera telefilme enabled more creative flexibility and control, with a guarantee of a high-quality artifact to use for multiple time zones and reruns inspired by Hollywood filmmaking”.



Figura 13: Set original de *I Love Lucy*, com as três câmeras destacadas.

Fonte: JACOBSON, 2010, p. 34. Apud CBS/Getty Images



Figura 14: Set de *Vai que cola*, com as quatro câmeras destacadas

Fonte: Multishow/Rede Globo

Notemos, entretanto, que o que é feito em *Alô Doçura* e em *I Love Lucy* são dois procedimentos distintos: *I Love Lucy* usava câmeras de cinema, gravando tudo em película e montando depois. Desse modo, o maquinário era mais leve, com ótica melhor, com mais espaço de movimentação pelo uso de carrinhos e operadores, sem os cabos das câmeras de televisão e o peso que elas tinham.

O que acontecia em *Alô Doçura* era mais parecido com o que havia em *The Goldbergs* (CBS, 1949-1951) e *The Honeymooners* (CBS, 1955-1956), ambos seriados que transmitiam em direto. Por causa do modo que os atores precisavam se posicionar e pelas características dos estúdios, podemos perceber em ambos os exemplos que existe uma imagem menos rebuscada nos dois programas – *Alô Doçura* e *The Goldbergs* – com um excesso de teto sobre os personagens, uma câmera que por vezes os “mutila”, cortando cabeças e membros em meio ao movimento e uma composição inferior à do cinema.



Figura 15 e 16: Planos de *The Goldbergs*  
Fonte: CBS

Apesar dessa semelhança de aparelhagem, a direção de Cassiano Gabus Mendes faz uso de uma câmera mais móvel, comparada à de seriados estadunidenses, com o uso de uma edição mais rápida.

Esse tipo de filmagem é típico do período, e muito similar à programas de teleteatro que podemos acessar, o que faz sentido até porque era também Cassiano Gabus Mendes que dirigia outros programas da época, como *TV de Vanguarda*. Eram tamanhas implicações técnicas que não seria surpreendente se fossem aplicados os mesmos métodos de gravação em tipos de programas distintos.

Em alguns trechos do programa *TV de Vanguarda*, é possível ver que se utilizam também três câmeras, com distribuição similar pelo cenário. Abaixo, por exemplo, temos um curto fragmento de uma personagem que conversa com a porta entreaberta, e depois entra em casa. A lógica e estética é a mesma, pois também estamos falando dos mesmos desafios de produção.



Figuras 17 a 19: Planos de *TV de Vanguarda*  
Fonte: TV Tupi<sup>16</sup>

Além dos estúdios e do maquinário de gravação, a TV Tupi paulista também tinha um equipamento RCA de Telecine, que servia para captar imagens de películas de 16mm por uma câmera de televisão acoplada – servindo como uma quarta câmera do estúdio, para reproduzir enlatados, especialmente longas-metragens, desenhos animados e documentários. De acordo com Francfort e Viel (2022, p. 241), Antônio Vituzzo, empresário que locava os enlatados para a Tupi naquele período,

revelou que se lembrava de ter fornecido os já citados desenhos do Andy Panda e do Pica-Pau, além de filmes de *O Gordo e o Magro*, Charles Chaplin e Abbott e Costello. O único problema acontecia quando havia legendas disponíveis, pois elas não ficavam muito legíveis na TV, já que eram originalmente configuradas para melhor visualização na tela grande do cinema. E foi assim, logo no primeiro momento da televisão brasileira, que os “enlatados” ganharam espaço na programação.

Havia também um projetor de slides chamado Gray-Telop, que permitia colocar no ar cartelas com a logo da emissora, títulos de programas, etc (FRANCFORT e VIEL, 2022). Podemos ver abaixo o título de *Alô Doçura* e *TV de Vanguarda*, por exemplo.



Figuras 20 e 21: Cartelas de abertura de *Alô Doçura* e de *TV de Vanguarda*  
Fonte: TV Tupi

Antes da adoção do GT, uma das câmeras era utilizada para fazer a captura dos slides feitos a mão, tornando ainda mais complexa a tarefa de gravar qualquer programa – que contaria, então, com uma câmera a menos.

---

<sup>16</sup> YOUTUBE. Vídeo 3 – Anos 1950 – Teleteatro “TV de Vanguarda”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d5vrhXLpCDg>. Acesso em 21 nov. 2024.

Pensando nisso, *I Love Lucy*, assim como o seriado em multicâmera ao vivo, seria performado diante das três câmeras, mas ao invés de enviar sinais de vídeo para a sala de controle (sendo editado “ao vivo”), as câmeras gravavam a ação em filme, e o programa poderia ser editado na pós-produção, como os telefilmes. Essa lógica de produção apresentava um meio-termo, pois não era tão custosa e demorada como o telefilme, sendo capaz de capturar a cena com um único *take*, mas era mais cara que a produção ao vivo, por causa dos custos da película e do trabalho de pós-produção.

Ted Rich, editor do seriado, explicaria como as câmeras eram usadas no seriado: as câmeras eram alinhadas pelo palco, da esquerda para a direita. B era a câmera *master*, a única que tinha uma lente *zoom*, A e C eram as câmeras que faziam os *close-ups*, as duas com lentes de 100mm” (JACOBSON, 2010). Para o processo de edição, era usada o que ficou conhecida como a Moviola Monster<sup>17</sup>, um acoplado de quatro moviolas – três para as imagens da câmera e uma para o som.



Figura 22: Editor de *I Love Lucy* com a Moviola Monster  
Fonte: JACOBSON, 2010, p. 418. Apud Arquivo de Dann Cahn

Nos Estados Unidos, a *produção de telefilme em multicâmera ao vivo* seria tão bem-sucedida que Mittell (2010) comenta que até o final dos anos 1950, quase nenhum programa de ficção é transmitido no modelo de *produção multicâmera ao vivo*; os programas são majoritariamente produzidos com película, no modo multicâmera quando se tratava de comédia, e no modo câmera única quando se tratava de drama.

Porém, no Brasil, o preço da película afetaria essa dinâmica enormemente, e esse padrão não se aplica ao que ocorria no desenvolvimento da nossa televisão. É apenas com a

---

<sup>17</sup> De acordo com uma história de Ted Rich, quando as gravações de *I Love Lucy* começaram e dois homens chegaram em sua sala de edição com a moviola de quatro cabeças, ele teria dito para seu assistente “O que vocês vão fazer com esse monstro? Nem cabe na sala de edição!” e o apelido ficou (JACOBSON, 2010, p. 441).

chagada do *videotape* que começaríamos a realmente gravar os nossos programas, e assim conseguir editá-los em pós-produção.

Na TV nacional, se popularizaria o *live-to-tape*, processo de gravação de um programa ao vivo com a intenção de ser transmitido posteriormente, em vez de ser transmitido simultaneamente. Esse processo envolve a gravação de um programa de TV, geralmente de forma direta, sem edição ao vivo, mas sem a intenção de editar ou alterar o conteúdo antes de sua exibição.

De acordo com Mittell (2010, p. 173)

A programação *live-to-tape* permitia um modelo de produção que equilibrasse o custo baixo e a eficiência da produção ao vivo com a repetibilidade do telefilme. Um programa poderia ser feito em estúdio seguindo todos os protocolos da produção ao vivo, mas ao invés de enviar o vídeo finalizado e a mixagem de som pelas ondas, em tempo real, o sinal seria gravado em *vídeo-tape* para uma transmissão futura. Esse sistema se tornou popular nos anos 1960, quando uma produção eficiente e rápida se tornou importante, mas a vivacidade não era uma qualidade essencial da transmissão, como *talk shows*, programas de variedade, *soap operas*, *game shows* e programas educacionais.<sup>18</sup>

No Brasil, o *live-to-tape* seria usado em muitos outros gêneros, se tornando inclusive essencial para traquinagens como as de Chico Anysio, que interpretava várias personagens em *Chico City* (TV Globo, 1973-1975). Essa estratégia de gravação permitia que o programa fosse produzido com um ritmo acelerado, enquanto ainda mantinha a sensação de uma apresentação ao vivo, sem a necessidade de edições complexas. No caso de Chico Anysio, isso também foi fundamental para que ele pudesse improvisar e interagir de forma mais dinâmica.

Esses detalhes técnicos são cruciais para compreendermos como a televisão brasileira operava, especialmente quando comparada aos programas estrangeiros da mesma época, uma vez que a tecnologia televisiva, ainda que existente e pertencendo ao lugar-comum na produção estadunidense, não necessariamente se adequava ao que ocorria no Brasil.

Esse modo de produção não apenas era mais acessível para as emissoras, mas também criava uma experiência única para o público, com uma maior sensação de autenticidade e imediatismo. Ao mesmo tempo, ele permitia aos comediantes uma liberdade

---

<sup>18</sup> Tradução livre, no original “Live-to-tape programming provided a production model that balanced the low cost and efficiency of live production with the repeatability of telefilm. A program could be show in a studio following all of the protocols of live production, but instead of sending the final video and audio mix out over the airwaves in real time, the signal would be recorded on videotape for future broadcast. This system became popular throughout the 1960s for genres where efficient and timely production was important, but where liveness was not an essential quality of the broadcast, such as talk shows, variety programming, soap operas, game shows and educational programming”.

criativa que favorecia a improvisação e a adaptação do programa ao humor popular da época, resultando em personagens e situações que se tornaram imortalizados na história da televisão brasileira.

## CAPÍTULO 2: O RISO

### 2.1. Fazendo rir

Para compreender o que significava fazer comédia na TV, é preciso primeiro discorrer sobre o lugar que a comédia ocupa culturalmente, em uma dimensão prática de consumo e produção. Apesar do enorme histórico do Brasil como produtor e consumidor de obras cômicas, ainda é difícil encontrar obras que se proponham a analisar a comédia com o mesmo afinco que o drama.

Uma das linhas de estudo sobre o riso propõe entender o cômico em oposição ao trágico, como sugere Aristóteles; para o filósofo, a comédia narraria a história de homens inferiores, enquanto a tragédia narraria a história de homens superiores. Esta dicotomia entre cômico e trágico reflete uma percepção comum sobre esses gêneros: a tragédia costuma ser vista como mais complexa e relevante, e a comédia, em muitos casos, é considerada um gênero mais leve e trivial.

Esse processo de apagamento da comédia está intimamente ligado a uma ideia de representação nacional, uma vez que o cômico fala mais livremente sobre as mazelas e problemas da sociedade que os gêneros dramáticos. Para Aguiar (1984, p. 6),

Se é verdade que a tragédia representa os homens “superiores” ao que eles são, e a comédia os faz “inferiores” ao que são, também é verdade que os homens, via de regra, preferem a primeira versão a respeito de si mesmos e a segunda a respeito dos outros.

Assim, a comédia permitiria uma abordagem mais honesta de certos temas, dando mais liberdade aos autores, uma vez que neste gênero não haveria o peso da “representação” de um povo. É inclusive *porque* o cômico abre espaço para as contradições humanas, fazendo com que o leitor ria das vicissitudes que ele exibe, que o texto cômico pode alcançar um diálogo mais aberto com seu espectador. Nesse contexto, Aguiar sugere que o humor serviria como uma maneira de vocalizar aquilo que, de outra forma, seria considerado indizível: a herança da escravidão e os traumas deixados por ela no Brasil. Então, a comédia, ao tratar dos costumes e da vida cotidiana, oferecia um espaço para que a verdadeira mazela do Brasil pudesse emergir sem a carga de solenidade que envolvia os gêneros dramáticos.

Assim, a opção por privilegiar os gêneros "sérios" em detrimento dos cômicos reflete uma estratégia da elite intelectual brasileira a partir do final do século XIX, que buscava afirmar sua identidade cultural por meio de projetos que ligavam a cultura nacional à seriedade e à legitimidade. Como apontam Pereira e Miranda (1983), projetos de uma "cultura nacional popular" tinham a função de criar uma unidade identitária, ao mesmo

tempo que conferiam uma espécie de status e respeitabilidade à cultura brasileira. Nesse movimento, a intelectualidade nacional preferia destacar obras e autores que tratavam do discurso nacionalista com a gravidade que ele merecia, ignorando, assim, as contribuições significativas de textos cômicos que poderiam oferecer uma visão mais completa e crítica dos problemas nacionais.

Esse apagamento da comédia, portanto, não se dá apenas por uma questão de gosto estético, mas também está relacionado a um projeto político-cultural que busca consolidar uma imagem da nação que seja mais compatível com os valores de uma elite intelectual que desejava afirmar seu lugar de prestígio no contexto global.

Ao celebrar as personagens por suas atitudes engenhosas e espontâneas, a comédia promove a capacidade de se adaptar a circunstâncias desagradáveis. Se tanto as personagens trágicas como as cômicas passam por desafios semelhantes, a diferença está em como elas veem o mundo ao seu redor: as personagens da comédia, de acordo com Morreal (2009, p. 80), “ao invés de se acorrentar a princípios ou tradições e morrer no processo, encontram outro modo de ver as coisas, escapam da dificuldade e sobrevivem para contar a história”<sup>19</sup>.

Na comédia, se uma personagem é teimosa e casmura, ela é motivo de riso, não uma heroína para ser admirada. Enquanto o protagonista da tragédia é aquele que se vê tomado pelas próprias emoções e se torna ensimesmado, o herói cômico é aquele que consegue se distanciar o suficiente de um problema para inventar um modo de se salvar.

Esse modo de entender o cômico – como uma racionalização mediante a dificuldades externas – explica em parte nossa predileção quanto sociedade para narrativas cômicas., que perpassa as diversas mídias que já mencionamos. Embora o humor tenha várias fontes e interpretações, essa perspectiva destaca como, ao longo do tempo, as narrativas cômicas se tornaram um meio eficaz de lidar com as adversidades do cotidiano, refletindo questões sociais e emocionais de uma forma leve, muitas vezes crítica e de fácil assimilação. Assim, o cômico, em suas variadas manifestações, perpassa diferentes formas de comunicação, de modo a se conectar com o público de maneira única e relevante. Além disso, como todo texto popular, o cômico precisa estar sujeito a diversos discursos e visões contraditórias; ao mesmo tempo que o texto deve suportar a ideologia dominante, ele deve ter alguma capacidade de criticá-la.

---

<sup>19</sup> Tradução livre, no original “instead of chaining themselves to a principle or tradition and dying in the process, they find a new way to look at things, wriggle out of difficulty, and live to tell the tale.”

No caso brasileiro, o cômico sempre foi um modo de sublimação emocional, e não por acaso a paródia cômica foi essencial para articular uma representação nacional desde a Proclamação da República.

A representação da sociedade brasileira pela dimensão cômica mostrava que o privado não apenas se confundia com o público, diluindo-o, mas também criava um espaço para o indivíduo afirmar-se perante aquela espécie de vazio moral [...]. O humor permitia, tanto na vida cotidiana quanto nas situações coletivas, livrar-se, pela irreverência, de autoridades e gestos incômodos, de si mesmo ou de outros – dando ao indivíduo, por efêmeros momentos, a sensação de pertencimento que o nível público lhe subtraiu e que, lentamente, ele tentava conquistar. Quanto mais reveses ele sofre (e ainda sofreria muitos), na busca dessa cidadania e desse lugar no espaço público, na tentativa de ver o mundo pela ótica da boa e reta razão, mais ele regride às suas emoções e ao cômico, porque, afinal, se o riso, essa epifanía de emoção, não nos dá nada de duradouro, pelo menos nos humaniza e nos faz parte daquela integridade inacabada da existência cotidiana. (SALIBA, 1998, p. 364-365)

Pode-se enxergar o texto cômico enquanto um diálogo, ainda que desigual, entre produção e consumo; embora a cultura de massas indiscutivelmente se sujeite aos tabus, ela não os cria. De acordo com Morin (2002, p. 46), tudo passa pela “mediação do produto vendável e por isso mesmo toma emprestadas certas características do produto vendável, como a de se dobrar à lei do mercado, da oferta e da procura. Sua lei fundamental é a do mercado”.

No que se refere a televisão, desde os primeiros meses o humor teve horário reservado nas emissoras, sem o enfoque didático ou domesticador de outros programas, com um apelo popular que o diferenciava de outros programas. A partir de 1951, já se começam a fabricar televisores no Brasil, o que barateia os custos de se obter um, e logo a classe média de metrópoles já consegue acessar os programas televisivos com mais facilidade.

Embora o televisor fosse caríssimo em um primeiro momento, a televisão começa seu processo de popularização rapidamente: de acordo com Silva (2012), em 1952 a TV Tupi supera o faturamento de qualquer rádio, e em 1956 já temos as outras emissoras conterrâneas, a TV Paulista e a TV Record, bem-estruturadas e com o mesmo faturamento que as maiores emissoras de rádio. Esse capital possibilitou o investimento na contratação de profissionais, atualização de equipamentos, melhora da transmissão, etc.

Nesse momento, a popularidade da TV cresce e a estrutura interna das emissoras se modifica, com a divulgação de programas a partir de uma grade de horários, coisa que não acontecia antes. Isso mostra não só uma produção mais organizada e um diálogo mais claro com o público, mas também um comprometimento maior com as empresas patrocinadoras desses programas.

Podemos ver essa diferença a partir do comparativo abaixo:

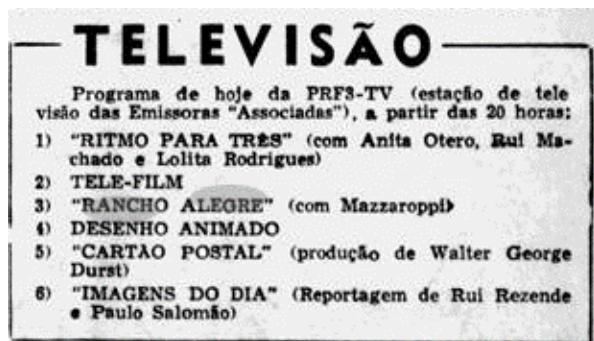


Figura 23: Grade televisiva de 25/10/1950

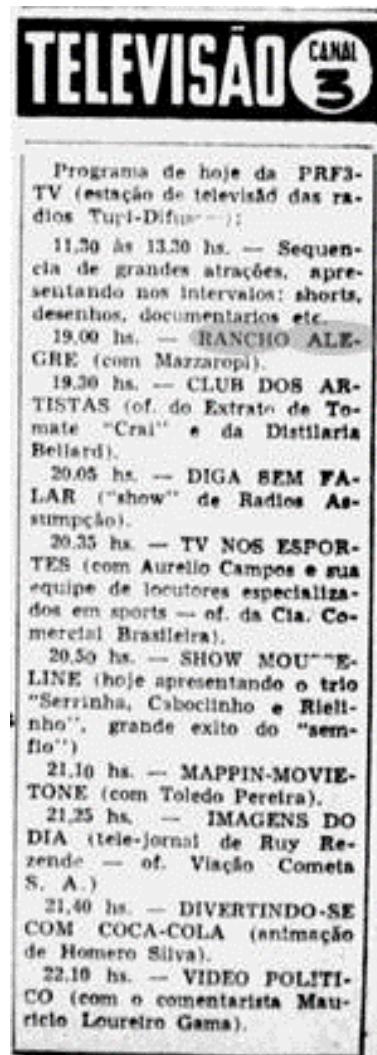
Fonte: Diário da noite/Reprodução<sup>20</sup>

Figura 24: Grade televisiva de 14/01/1953

Fonte: Diário da noite/Reprodução<sup>21</sup>

<sup>20</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 25 out. 1950. p. 1. Disponível na: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%20rancho%20alegre&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=19085>. Acesso em: 2 nov. 2024.

<sup>21</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 14 jan. 1953. p. 1. Disponível na: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22rancho%20alegre%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=27082>. Acesso em: 2 nov. 2024.

Pode-se dizer, então, que a produção de um programa se dá sob um tripé: o Estado (responsável pela concessão das emissoras), os interesses econômicos privados (principais investidores, com poder de ditar características básicas do que deveria ser produzido) e o “grande público” (imaginados pelas emissoras como uma massa amorfa, cujos desejos e repulsas os produtores mapeiam superficialmente). A comédia é como um jogo de cabo de guerra, em que suas articulações estão sempre tensionadas.

Logo, entender como esse consumidor indica através de sua adesão ou rejeição a determinados programas é essencial para ver como o programa televisivo cômico se consolida no Brasil. De acordo com Mills (2009), o gênero é talhado de modo circular, em que as expectativas do público surgem da produção de uma emissora, e a produção em si surge em resposta às expectativas do público.

Nestes primeiros anos da TV nacional, podemos acompanhar a adesão lenta e contínua de programas humorísticos, em sua maioria derivados de outras mídias. Não por acaso, a “popularização da televisão trouxe a necessidade de ampliar, ainda, a imitação dos padrões radiofônicos” e esse processo se daria tanto nas emissoras paulistas como nas cariocas (CAPARELLI, 1982, p. 23). A segunda emissora do Rio de Janeiro, a TV Rio, traria para si os programas humorísticos do rádio, principalmente da Mayrink Veiga.

## 2.2. Programas sanfonados

Pensando na lógica do trabalhador faz-tudo desse período, que trabalha em diversos meios como modo de sobrevivência e acaba gravitando para a televisão, é possível avaliar uma escrita cômica que se transfere para o meio televisivo e que têm suas raízes principalmente no rádio. Assim, a falta de prestígio dos trabalhadores de rádio é de extrema importância para entender o contexto da TV naquela época, uma vez que são esses textos dos programas cômicos de rádio que serviram de base para aquilo que chamo aqui de “pré-sitcom”.

Se o teatro assume o papel de produção de gêneros sérios, o rádio usaria de sua popularidade para assegurar patrocínios de empresas privadas, refazendo na televisão o que já eram serializações e tipos conhecidos no rádio, usando desses elementos para tecer um diálogo com o telespectador.

Observemos o cantor Radiação (*apud* SALIBA, 1998, p. 350-351):

*Na casa do Coroné  
Tem um rádio colossá  
E eu vô lá co Mané  
Tudas noites pra iscuitá  
Home cum vóis de muié*

*Muié cum vóis de animá  
 E eu num sei pruque é  
 Que tudo é tão naturá  
 Quando iscuito Nhô-Totico  
 A pensá eu sempre fico  
 Numa baita confusão  
 Nóis só ove mai num vemo  
 Será que é ele memo  
 Ô é a liga das nação?*

A música pode ser analisada em várias frentes; a visita ao “Coroné”, dono de um aparelho de rádio, diz de uma diferença de classe e foi uma prática real no início da rádio brasileira, que seria posteriormente replicada com a chegada da televisão ao Brasil, onde os “televizinhos” visitavam aqueles poucos mais endinheirados que tinham acesso a um televisor.

E um ótimo exemplo dos elos que conectam rádio /cinema/televisão é a personagem de Nhô Totico, radialista e improvisador que ganhou o programa-título<sup>22</sup> em 1940 na Rádio Mayrink Veiga.

Assim como nos teatros de revista, a questão dos estereótipos continuaria imersa na cultura cômica no rádio. Vital Fernandes – intérprete de Nhô Totico – atuava como diversas personagens no programa *Vila do Arrelia*, todas improvisadas pelo ator; entre elas, o motorista Savamoto Kurakami, a dona Aqueropita e seu irmão inflexível Betto Spacca Tutto, o negociante de tecidos Salim Kemal Fizeu, o português Manoel e o nordestino Trinta e Nove (FERNANDES, 2009). Por sua imensa popularidade, não é de se estranhar Nhô Totico tenha ido para a televisão na TV Excelsior, com o mesmo programa homônimo.

E a partir de *Nhô Totico*, pode-se entender duas características básicas do programa cômico de rádio deste período: a tipificação das personagens e seu caráter sanfonado.

A tipificação ficara cimentada no imaginário coletivo através dos teatros de revistas, especialmente entre os paulistas, onde uma “galeria sem fim de caricaturas vinham se juntas às alegorias, oferecendo um panorama tão ou mais fiel para a história que a comédia de costumes” (VENEZIANO, 1991, p. 31). Como ferramenta cômica, ela permite uma leitura rápida de cena vista do espectador, e uma observação crítica da realidade que diversas vezes é mostrada, por exemplo, nas chanchadas – com seus estereótipos de cafajeste, mocinha, mulher fatal, etc.

Ademais, outra característica dos programas humorísticos desse período é o uso de pequenas esquetes ou anedotas, independentes entre si e com personagens marcantes para o

<sup>22</sup> Antes disso, Nhô Totico já tinha tido os programas *Vila do Arrelia* (Rádio Cultura), *Chiquinho, Chicote e Chicória* (Rádio Record) e *Escolinha da D. Olinda* (Rádio Record).

público, de modo que houvesse uma grande liberdade criativa nos roteiros, uma vez que esses programas passavam duas vezes por semana ou mais nas emissoras de rádio.

O que denomino aqui como uma obra “sanfonada” é um conceito discutido em conversa com Pelegrini, inspirado pelo termo “estrutura de acordeão” (no texto original, *accordion-like structure*) formulado por Karnick e Jenkins em um capítulo da coletânea *Funny Stories* (1995). Quando os autores se referem à estrutura de acordeão, estão caracterizando o período de transição no cinema silencioso entre 1909 e 1917, uma fase de adaptação em que a linguagem cinematográfica se moldava e se expandia de forma flexível e dinâmica, semelhante ao funcionamento de um acordeão.

Neste período, bem afastado do recorte que aqui fazemos sobre a televisão nos anos 1950, o equilíbrio entre narrativa e espetáculo começa a ser renegociado no cinema, mas a comédia surge como uma como uma exceção, principalmente no que se trata dos *gags* cômicos. Segundo os autores (1995, p. 65):

Quando o cinema de atrações foi substituído por um cinema mais narrativo, ele não desapareceu completamente. Em vez disso, ele sobreviveu em alguns gêneros, principalmente no *avant-garde*, no musical, na animação e na comédia. Essa mudança de um cinema de atrações para um cinema mais clássico mostra a reformulação do conceito do cinema em resposta a uma mudança no modo de produção, no local de exibição e na concepção de sua audiência desejada. Narrativas de *gags* não eram apenas uma história primitiva através das quais os filmes seriam posteriormente concebidos; elas comprimiam uma estrutura única, que dizia respeito a um momento em particular da história cinematográfica.<sup>23</sup>

Ao contrário de outros gêneros, nos filmes cômicos, a narrativa impulsionada pelos personagens e seus objetivos é menos proeminente, o que possibilita a presença de uma “estrutura de acordeão” nos filmes dessa época. Essa estrutura pode ser observada nas *gags* de humor físico presentes em filmes dos Irmãos Marx e de Buster Keaton, por exemplo. Nessas narrativas, o incidente inicial e a conclusão seguem um padrão conhecido de ação e reação, permitindo que o desenvolvimento da história seja expandido ou comprimido conforme as necessidades da produção.

De modo similar, os programas sanfonados tem uma flexibilidade narrativa, não sendo tão dependentes de uma linha narrativa como em outros gêneros, mesmo quando comparados à comédia de situação. Ao contrário dos filmes descritos por Karnick e Jenkins,

---

<sup>23</sup> Tradução livre, no original “When the cinema of attractions became displaced by a more narratively centered cinema, it did not disappear completely. Rather, it survived within certain genres, most notably the avant-garde, the musical, animation and comedy. The shift away from a cinema of attractions toward a more classical cinema represented a reformulation of the conception of the cinema in response to a shifting mode of production, a changing venue for exhibition and an alternative conception of its desired audience. Gag narratives were not simply a primitive story form on which later films would be build; they comprised a unique structure which more fittingly addressed a particular moment in film history.”

essa flexibilidade estrutural não diz respeito a *gags* de humor físico, mas também não se encaixa completamente no programa de esquetes usual, porque há uma repetição de personagens (contando inclusive com bordões) e cenários.

No Brasil, é possível rastrear a origem dessa estrutura ao rádio, com programas que combinavam diversas anedotas e uma personagem responsável por conectá-las, ouvindo-as e comentando-as com o público.

Exemplos disso são as personagens de Manoel de Nóbrega em *Praça da Alegria* e de Chico Anysio em *Escolinha do Professor Raimundo*. Essa figura inclusive se assemelha ao *compére* do teatro de revista, que ligava os vários quadros isolados da peça, os comentando com o público. Existe, porém, uma diferença de que estas personagens nos programas sanfonados servem para nortear o espectador, estando mais próximas do senso comum e da realidade que os tipos ali apresentados; o *compére*, por outro lado, representa algo entre o *clown* e o *cabaretier*, também se apresentando como as outras personagens das esquetes e sendo igualmente caricato.

Essa escrita sanfonada não era um padrão que se apresentava apenas nos programas de rádio, e também existia na chanchada: em *Abacaxi azul* (1944), por exemplo, a narrativa coloca Alvarenga e Ranchinho como donos de uma estação de rádio no interior, que desembarcam no Rio de Janeiro para contratar astros, premissa que permite várias exibições musicais e humorísticas<sup>24</sup>.

É essencial notar os pontos de encontro na escrita cômica que perpassa entre televisão, rádio e cinema. Podemos ver, por exemplo, a movimentação feita por Oduvaldo Viana em 1944, quando este começa a trabalhar na Rádio Panamericana. O autor declara:

A primeira coisa a ser valorizada em nossa emissora é a redação. Não vou improvisar escritores. Vou buscar o escritor, o bom escritor onde ele estiver e trago-o para cá. [...] Além disso, quero fazer um rádio popular, como deve ser todo o rádio. Mas é preciso dizer que o popular não significa qualidade inferior. O povo está pedindo coisas boas, comprehende perfeitamente o que é bom. (MATTOS, 2002, p. 189)

Na Rádio Panamericana, Viana trabalharia com nomes como Dias Gomes (dramaturgo, posteriormente de telenovelas e seriados dramáticos), Túlio de Lemos (cantor, ator e produtor, posteriormente criador do *Grande Teatro Tupi*) e Otávio Gabus Mendes (crítico, diretor e roteirista de cinema, radioator). Mesmo que estes nomes não trabalhassem especificamente com a comédia, observar a fluidez com que os autores transitavam entre estes tipos de escrita é fundamental para entender como estes paralelos não se tratam apenas

---

<sup>24</sup> O filme se encontra na Cinemateca Brasileira, mas não o assisti antes da finalização deste trabalho, me apoiando em relatos externos.

de coincidências, mas são reflexo de um ambiente cultural interligado – tanto do ponto de vista de produção como de consumo.

Essa dinâmica já existia mesmo antes da chegada da televisão no Brasil: de acordo com Augusto (1989, p. 184), rádio e chanchada viviam “em lua-de-mel desde os primórdios”. Os temas de carnaval lançados nas rádios iam para os filmes musicais e para as tramas da chanchada, e mesmo as entrevistas com atores nos rádios eram essenciais para a divulgação dos filmes. Ademais, Augusto (1989, p. 108) chama o humor elaborado em *Tristezas não pagam dívidas* (1943) de “nitidamente radiofônico” e o longa-metragem, *Não adianta chorar* (1945), teve seu argumento escrito por Eurico Silva, um dos mais prolíficos radionovelistas da Nacional.

Em outro exemplo, a chanchada *Segura esta mulher* (1946), cujos destaques do filme

como de hábito, eram os seus esquetes humorísticos, três dos quais consagrados em outros meios. Alvarenga e Ranchinho já haviam praticado no rádio uma surrealista laparotomia, extraíndo da barriga do paciente facas, garfos e um pife-pafe batido, Mesquitinha já divertira os habitues do Cassino da Urca da praça Tiradentes, a sátira às radionovelas, escrita pelo radialista Hélio do Soveral, pareceu um tremendo *deja-vu*. (AUGUSTO, 1989, p. 181)

E esse “*deja-vu*” constante de piadas e personagens – que dizem de um imaginário coletivo do público espectador – continuaria com a chegada da televisão. Podemos ver o funcionamento dessa estrutura até mesmo na divulgação de uma chanchada como o filme *Pif-paf* (1945), que enumera no próprio cartaz as pequenas atrações musicais do filme:



Figura 25: Divulgação do filme *Pif-Paf*

Fonte: O diário/Reprodução<sup>25</sup>

<sup>25</sup> O DIÁRIO. São Paulo, 20 set. 1945. p. 12. Disponível na:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890383&pesq=%22jararaca%20e%20ratinho%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9617>. Acesso em: 11 dez. 2024.

E vale pontuar que este diálogo entre comédia e música popular já existia no início do século XX, quando ocorre o que Veneziano (1991) configura como o “abrasileiramento” do teatro de revista. Como a primeira guerra mundial interrompe a troca contínua entre Europa e Brasil, as companhias portuguesas que estavam no país tiveram que ficar ilhadas em território brasileiro, isoladas do que era produzido no restante do mundo. Entre outras coisas, este momento seria crucial para aproximar o teatro de revista da música brasileira – um processo que, similar às chanchadas, tornaria as músicas-tema das revistas cariocas em sucessos populares.

O diálogo entre programas cômicos e música popular se manteria na TV, principalmente através da adesão de figuras conhecidas, como era o caso de Adoniran Barbosa, protagonista de *Histórias das malocas* (TV Record, 1958-1962). O programa era inspirado no programa radiofônico de sucesso da Rádio Record e tinha enquanto núcleo principal Charulinho (Adoniran Barbosa), D. Tereroca (Maria Tereza) e Pafunça (Maria Amélia), que habitavam o fictício Morro do Piolho. O seriado ganharia algumas músicas-temas inspiradas na narrativa, como *Sai água da minha boca* e *Folha de zinco é palacete*.

Além da influência da música popular, também é inegável a importância de personagens circenses nos primeiros programas cômicos da TV, especialmente no que se refere ao público infantil: *Escolinha do Fuzarca* (TV Tupi, 1953) era protagonizado pelos palhaços Fuzarca e Torresmo, e quatro anos depois a Tupi paulista lançaria outro programa, *Fuzarca e Torresmo*. Também era esse o caso de *Circo do Arrelia* (TV Record, 1953-1957), que posteriormente se tornou *Nosso amigo Arrelia* (TV Record, 1954-1956) e por fim *Trapalhadas do Arrelia* (TV Record, 1957-1959).

Não era incomum que determinadas personagens passassem por todas as mídias, como ocorreu com a dupla Jararaca e Ratinho – que em propagandas ganhavam o título de “os bonitões da Cinelândia”. A dupla sertaneja participou dos filmes *No trampolim da vida* (1947) e *Loucos por música* (1950), e pouco depois eles tiveram seu próprio programa televisivo, *Jraraca e Ratinho* (TV Tupi, 1952), inspirado no sucesso do programa de rádio que fizeram, na Rádio Difusora e posteriormente na Rádio Tupi. A dupla também participaria enquanto elenco fixo de outros programas televisivos já na TV Tupi carioca, como *A, E, I, O... Urca* (1963-1966).

Outro programa que merece destaque na pesquisa é *Hotel da sucessão* (TV Tupi, 1955), produção de Max Nunes e Afonso Brandão, que foi realizada inicialmente na Rádio

Tupi e devido ao seu sucesso, depois de poucos meses foi ao ar na televisão paulista. Entre as caracterizações de figuras políticas, uma propaganda destaca:

Tio Santos (adivinhe quem é...)  
 Dona Cexim, a arrumadeira (acho-te uma graça...)  
 Nonô Cobrecheque (candidato ao apartamento presidencial...)  
 Detetive Lacerdinha (*há alguma mamata por aí?*)  
 Senhor Gênio (este hóspede tem um *janio*...)  
 e muitos, muitos outros que você conhece<sup>26</sup>

Em típica herança do teatro de revista paulista, *Hotel da Sucessão* carregava o slogan de “fundado em 1500, afundado há muito tempo” e servia como alegoria para o Brasil, com todas suas personagens encarnando instituições públicas e fazer uma sátira à sociedade.



Figura 26: Renê Almeida e Erlon Chaves em *Hotel da Sucessão*  
 Fonte: Diário da noite/Reprodução<sup>27</sup>

Posteriormente, Max Nunes passaria a fazer *Marmelândia* (TV Tupi, 1956-1959), uma “gozadíssima sátira política” de vinte minutos, que também passava na Rádio Tupi neste mesmo período.

É possível acompanhar a reestruturação de vários programas a partir dessa triangulação entre cinema/rádio/televisão. Em 1954, é lançada a chanchada *Balança, mas não cai*, protagonizando as personagens do programa homônimo da Rádio Nacional. No mesmo ano, a TV Record lança o programa cômico *Primo pobre*, que centrava uma personagem da *Balança, mas não cai*: o comediante Brandão Filho interpretava o Primo Pobre, e Vicente Leporace fazia o Primo Rico. Como outros, *Primo pobre* também fez parte dessas audições duplas entre rádio e TV, e logo depois as mesmas personagens podem ser

<sup>26</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 19 mai. 1955. p. 17. Disponível na:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22hotel%20da%20sucess%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=35150>. Acesso em: 22 dez. 2024.

<sup>27</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 26 mai. 1955. p. 15. Disponível na:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22hotel%20da%20sucess%C3%A3o%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=35238>. Acesso em: 22 dez. 2024.

encontradas no programa *Edifício treme-treme* (TV Record, 1955). Os dois programas passavam terça-feira às 21h, o que também mostra parcialmente a criação de uma audiência cativa.

Entre outros programas que tinham essa dinâmica, podemos mencionar *Praça da alegria* (TV Paulista, 1957-1961), *E agora, Pimentinha* (TV Record, 1958), *São Paulo num te guento* (TV Paulista, 1958-1960), *Operação riso* (TV Tupi, 1959-1960) e *Comédia, pão e manteiga* (TV Paulista, 1960-1962), que tem seu humor construído através de pequenas esquetes e personagens estereotipados já conhecidos do público. É possível ler críticas como a escrita por Câmera Leitão em 1958, sobre *A praça da alegria*, onde o autor comenta que o seriado

continua a ser transplantação simplista e cômoda de humorístico de rádio para a televisão. As piadas nele encontradas parecem mera repetição de piadas já ouvidas em programa de rádio. Não que lhes falte espírito ou engenho na interpretação. Mas na forma de narrativa, reside o aspecto radiofônico e a sua principal falha como espetáculo pelo vídeo. Os personagens entram no palco, deparam o cavalheiro sentado no banco, chegam-se a ele, contam-lhe um episódio anedótico e saem para dar lugar ao comparsa seguinte, enquanto aquele fica a monologar comentário a respeito. A ação, sempre igual, decorre no mesmo estilo cômico, com acentuada tendência radiofônica, e não é exagero dizer que se o espectador fechar os olhos não perderá nada de começo ao fim da substância do programa.

Os sanfonados, seriam, então, um dos gêneros cômicos principais do início da TV brasileira; com uma importância tão grande que até hoje serve como base para programas humorísticos nacionais. Sua principal característica reside na comédia verbal e caricatural, uma herança clara dos programas radiofônicos, que exploravam a força da palavra e das situações exageradas para gerar o riso. A construção dessas narrativas, muitas vezes centradas em personagens típicos e situações cotidianas, continuava a manter uma ligação estreita com o público, principalmente pela forma acessível e familiar como o humor era apresentado.

Portanto, ao refletirmos sobre as raízes cômicas da TV brasileira, podemos perceber que os sanfonados não foram apenas uma referência inicial, mas também um dos alicerces que pavimentou o caminho para o desenvolvimento de um humor próprio.

Ao olhar para o contexto da televisão brasileira inicial, outro conceito relevante a ser considerado é o da “pré-sitcom”, que também está diretamente relacionado a essa tradição cômica híbrida, que mesclava influências de várias mídias anteriores e contribuía para a construção de uma linguagem televisiva que iria se solidificar nas décadas seguintes.

### 2.3. Uma pré-*sitcom*

Embora possamos ver a influência do humor radiofônico e a presença de estrelas do cinema tanto nos programas sanfonados como na pré-*sitcom*, diferencio aqui a pré-*sitcom* por seu apelo doméstico, tendo uma ênfase afetuosa do público e se aproximando mais da comédia de situação. Por isso mesmo, existe uma relação mais íntima entre personagem e espectador; na comédia de situação, a situação é apenas o esboço geral dos eventos, a “coisa” engraçada especial que está acontecendo essa semana com esse grupo de personagens. Como Newcomb (1974) nota, existe uma lógica reconfortante de que aquelas personagens irão aparecer neste mesmo horário na semana seguinte, em outra situação engraçada que será completamente independente do que acontecer esta noite.

De acordo com Lynn Spigel (1992), a *sitcom* surge enquanto a mistura de dois gêneros mais caros e consolidados da TV em direto, que apelavam para intimidade e espontaneidade: o drama antológico ao vivo (que tinha como base as convenções do teatro, incorporando os princípios do realismo teatral que enfatizavam construção narrativa e relacionamentos interpessoais) e o show de variedades (que se apoiava no interesse renovado no *vaudeville*, e cujo humor físico enfatizava performance acima de caracterização e desenvolvimento da história). Ao mesclar os dois gêneros, a *sitcom* acabaria criando um meio-de-campo estético que satisfez a busca por um programa que agradasse uma audiência familiar, ao mesmo tempo domesticando os elementos mais selvagens e espontâneos da performance de *vaudeville*.

A produção destes programas se dá por uma questão muito pragmática: a viabilidade financeira e técnica desses seriados comparados a outros programas de humor, uma vez que é mais prático economicamente fazer um programa de vinte minutos com um cenário e um núcleo fixo de personagens recorrentes, que quatro esquetes de cinco minutos.

Martín-Barbero e Rey (2001) propõe que o público pode ter uma “capacidade de interpelação” em relação aos produtos que consomem e que não diz respeito a *ratings* de audiência, porque o peso político e cultural de um aparelho como a televisão não pode ser avaliado apenas com esses dados.

E essa capacidade de mediação provém menos do desenvolvimento tecnológico da mídia, ou da modernização dos seus formatos, que do que dela *esperam* as pessoas e do que *pedem* a ela. Isso significa que é impossível saber o que a televisão faz com as pessoas, se desconhecemos as demandas sociais e culturais que as pessoas fazem à televisão. Demandas que põe em jogo o contínuo desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas e os modos como elas se alimentam de, e se projetam sobre, as representações da vida social oferecidas pela televisão. (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001, p. 39-40)

Então, ao nos perguntar sobre um determinado programa ou gênero, também é preciso pensar nas demandas que o público tem e se elas se aplicam sobre ele. No caso da *sitcom*, o gênero cumpre com um papel social específico diante do telespectador: ao contrário de outros programas cômicos, a *sitcom* pode ser mais expansiva em seu universo fictício, pois existe ali um senso maior de humanidade e o telespectador tem mais possibilidades de projetar sua vida naquelas personagens, se identificar com os problemas retratados naquela pequena narrativa (NEWCOMB, 1974).

Nesse sentido, embora a *sitcom* tenha suas restrições estilísticas e de produção, ela funciona como um microcosmo da sociedade em que foi criada, uma vez que ela se preocupa, de acordo com Krutnik e Neale (2006, p. 242), “com reafirmar uma identidade cultural, demarcando um *dentro*, uma comunidade de interesses e valores, e localizando os valores contrários ou opostos como *fora*”<sup>28</sup>.

Hoje em dia é possível enumerar diversos tropos narrativos da *sitcom* (uma casa do subúrbio como cenário, questões familiares, narrativas que deem ênfase em complicações do dia-a-dia, a duração de cerca de 30 minutos), porém nos primeiros anos da TV nacional não havia muito do que esperar desse tipo de programa de televisão; tão pouco que mesmo nos Estados Unidos, onde o gênero se desenvolveu, a *sitcom* era um gênero marginal e esquetes domésticas como *Ethel and Albert* (NBC, 1953-1954) e *The Honeymooners* (CBS, 1955) apareciam como segmentos diários de 15 minutos ou como *filler* de estações locais (SPIGEL, 1992).

Contudo, não se pode negar que existia uma dinâmica de programas cômicos não-sanfonados (que estou chamando aqui de pré-*sitcom*), que se diferenciava do que acontecia no mesmo período em *sitcoms* estrangeiras e que acabaria por moldar a *sitcom* brasileira com suas próprias características.

Se observarmos as primeiras *sitcoms* de sucesso nos Estados Unidos, é possível ver um padrão de adaptação de programas radiofônicos – assim como ocorreu no Brasil – e também uma norma de personagens exóticos, em que o humor se baseava em estereótipos racistas. Entre os programas de mais sucesso, pode-se citar *Amos n̄ Andy* (CBS, 1951-1960) e *Beulah* (ABC, 1950-1953), que tinham protagonistas negros, e mesmo *sitcoms* urbanas como *The Goldbergs* e *Life with Luigi* (CBS, 1952-1953) continham esses recortes étnicos, a primeira falando sobre judeus em Nova York e a segunda sobre italianos em Chicago.

---

<sup>28</sup> Tradução livre, no original “with reaffirming cultural identity, with demarcating an *inside*, a community of interests and values, and localizing contrary or oppositional values as an *outside*.”

No Brasil, o único programa que parece ter tido tratamento similar ao retratar um grupo específico no cenário de *sitcom* é *Seu Pepino* (TV Tupi, 1955-1956) e suas repaginagens posteriores, *Seu Genaro* (TV Tupi, 1957-1958) e *Seu Pepino, o herói* (TV Record, 1963). O seriado retratava um italiano trapalhão e seu lar em um cortiço, e apesar da frequente caricatura de imigrantes no humor paulista, é o único programa que parece se interessar em mostrar esta personagem em seu ambiente doméstico.

Outro ponto que pode-se observar historicamente é a ausência de alguns subgêneros na *sitcom* brasileira, que se consolidaram na mídia estadunidense e britânica (MUNDY e WHITE), como a *sitcom* de ficção científica (*My Favorite Martian, Mork and Mindy, Red Dwarf*), o *sitcom* fantástico (*Bewitched, I Dream of Jeannie, The Addams Family*) e o *sitcom* religioso (*The Vigar From Dibley, Father Ted, All Gas And Gaiters*).

Até hoje, quando analisamos as *sitcoms* brasileiros, a abordagem é bem diferente, com uma presença forte do ambiente doméstico e programas mais recentes que abordem o ambiente de trabalho enquanto principal foco narrativo – como é o caso de *A diarista* e *Sob nova direção* (ambas da TV Globo, realizadas entre 2004 e 2007).

Deste modo, podemos observar para um seriado como *Dona Fifoca, a sabichona* (TV Tupi, 1953-1954) sob a ótica de uma pré-*sitcom*. Segundo sinopses da época, o programa era protagonizado por Maria Vidal como “a sogra rabugenta e ao mesmo tempo espalhafatosa”, enquanto Ribeiro Filho fazia o “eterno futuro genro” que namorava a filha da titular Dona Fifoca, interpretada por Vida Alves. Em 1956, ao que tudo indica, o programa é repaginado como *A sogra que Deus me deu* (TV Tupi).



Figura 27: Vida Alves, Ribeiro Filho e Maria Vidal em *Dona Fifoca, a sabichona*.

Fonte: Diário da noite/Reprodução<sup>29</sup>

<sup>29</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 18 mai. 1954. p. 13. Disponível na:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22dona%20fifoca%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=30495>. Acesso em: 9 dez. 2024.

O ambiente da pensão figura nestes programas com certa frequência, também como uma justificativa de misturar personagens diversos. Essa é uma característica que podemos ver até hoje em *sitcoms* contemporâneas como *Vai que cola*, que se passa em uma pensão do subúrbio carioca, e *Toma lá, dá cá* (TV Globo, 2007-2009), ambientado em um condomínio de classe-média baixa.

No seriado *O príncipe e o plebeu* (TV Tupi, 1959-1960), a pensão serve como cenário em que os conflitos dos episódios se desenvolvem. Vizzoni (1960, p. 13) descreve o programa em uma reportagem desse modo:

O Plebeu é modesto, o Príncipe é arrogante. Ambos são “prontos” e tiveram a fortuna de encontrar uma pensão onde o dono, seu Vitório, e sua esposa, D. Constância, veem neles os filhos que não têm.

Os incidentes, que surgem a dois por três, são compartilhados pelas sobrinhas da dona da pensão, as estudantes Ivy e Nice. E, de outra maneira, evidentemente, pela maioria das telespectadoras paulistanas cativadas pelo humorismo e ar romântico da novela. O Príncipe é um verdadeiro galã (Hamilton Fernandes) e o Plebeu é moço meigo que agrada às mamães (Luís Gustavo).

Na época, *O príncipe e o plebeu* era vendido com uma novela focada no público feminino, coisa que acontece com frequência nos programas mais domésticos dessa época. Algo similar ocorria com *Papai, mamãe e eu* (TV Record, 1959-1961), programa com os astros Araçary de Oliveira, Carlos Zara e Lourdinha Felix no núcleo principal, e Pimentinha, que encarnava um mordomo inglês. O seriado era vendido como “teleteatro”, “telenovela” e como “aventuras humorísticas”. É interessante observar que muitos desses seriados passavam duas vezes por semana, que também costumava ser a frequência das telenovelas, antes que as produções se tornassem diárias.

Ao ler a respeito da produção televisiva nesse período, vê-se que as pré-*sitcoms* poderiam se tratar de programas antológicos ou episódicos.

Aqui vale definir alguns desses conceitos. Por série antológica me refiro àquela cuja narrativa se restringe à apenas um episódio, sem que ocorra a repetição de personagens. No período que estamos analisando, vemos muitos programas semanais de teleteatro que se encaixam nesse formato, como *O contador de histórias* (TV Tupi, 1955) apresentando episódios temáticos semanais.

Já episódico se refere a uma narrativa mais conectada à *sitcom*, com histórias que têm os mesmos personagens e cenários, mas cujos conflitos se iniciam e terminam no decorrer de um episódio. De acordo com Balogh (2002, p. 105), “há uma circularidade que devolve o personagem ao seu estado primeiro, os personagens nunca aprendem, sempre estão repetindo os mesmos erros, estratégias e armadilhas”. Essa circularidade mantém as

personagens imutáveis, e permitem que o telespectador possa assistir qualquer episódio sem se preocupar com o que aconteceu nas semanas anteriores.

No Brasil em 1950, tanto seriados diários e semanais de comédia eram comuns nas emissoras de rádio, além de serializações mais longas, como a radionovela<sup>30</sup>. Com a consolidação do rádio enquanto indústria, diversos escritores vão trabalhar como redatores das emissoras de TV, mesmo que vindos de áreas distintas.

Além desses seriados, vemos na programação da TV nacional várias séries brasileiras, como *Sítio do pica-pau amarelo* (TV Tupi, 1952-1959), *Reinações de Narizinho* (TV Tupi, 1953), *O falcão negro* (TV Tupi, 1954-1958), *As aventuras do Capitão Sete* (TV Record, 1954-1959), *As grandes aventuras do Gigante Amaral* (TV Tupi, 1958) e *As aventuras do Herói Brinkboy* (TV Tupi, 1959). Também havia a exibição de seriados estrangeiros nas emissoras, mas trataremos destes mais à frente.

A indústria de rádio nos anos 1940 já tinha uma audiência fiel entre as donas de casa, especialmente no horário vespertino. As mulheres eram o público principal dos programas capitulares (no Brasil a radionovela, e nos Estados Unidos a *soap opera*), além de programas de conselhos femininos. Nos anos 1950, com o início da televisão entre as famílias mais endinheiradas, era uma obviedade para os produtores que as espectadoras também eram trabalhadoras do lar, cuja atenção constantemente ficava entre o entretenimento e as tarefas domésticas.

Apesar dos seriados serem transmitidos em horário nobre – normalmente entre 19h e 21h – e terem um público que abranja também crianças e homens, é nas serializações radiofônicas femininas que a pré-*sitcom* encontra suas raízes. Não apenas como adaptação, mas como temática principal, servindo como uma representação cômica das dinâmicas da vida privada.

#### **2.4. O lar na sala-de-estar**

Desde o início da TV no Brasil, se torna costumeiro ver nos anúncios a imagem do aparelho televisivo na sala de visitas, cercada por pessoas e num destaque no cenário cotidiano (BARBOSA, 2010).

Essa abordagem de uma televisão doméstica, cuja grade programática posteriormente se constrói pensando no cotidiano de uma família de classe média, muda como o espectador consome esse conteúdo. Ao contrário do teatro, do circo e do cinema,

---

<sup>30</sup> É importante ressaltar que aqui não estamos sequer abordando as serializações no cinema, que já eram recorrentes no Brasil desde os anos 1910 e que faziam sucesso com o público espectador.

onde o entretenimento acontece em um local pré-determinado e sob condições mais previsíveis, a TV põe o consumo num ambiente familiar, com personagens que se tornam íntimos por sua constância no dia a dia privado.



Figura 28: Propaganda do televisor Philco

Fonte: Diário da noite<sup>31</sup>

Como menciono anteriormente, a TV e o rádio funcionam sob uma lógica similar: a de um espaço pessoal de consumo, que aproxima o ouvinte ou telespectador das histórias ali lidas.

Nesse sentido, a própria arquitetura de um lar entra em jogo, com a criação de uma “sala de estar” ou “sala de visitas” trazendo consigo a marcante diferenciação entre espaço privado e espaço público inserido dentro do lar. Moreira (2020) nota que na cidade de São Paulo especificamente, a virada do século XX envolveu um movimento de higienização da capital que dividiu a cidade em duas: uma residencial (nos bairros próximos ao centro como Higienópolis e Campos Elísios) e uma majoritariamente operária (próxima às malhas ferroviárias como o Brás, Barra Funda e Mooca). Neste momento, a configuração das residências começa a ter certa ordem que a elite pretendia disseminar por toda a cidade, onde se ditavam especialmente papéis de gênero mais rígidos; ao homem, cabia a identidade pública familiar, e a mulher, o cuidado com a identidade doméstica familiar.

De acordo com Maluf e Motta (1998, p. 382), este discurso embasa a “arquitetura de um lar feliz”, que aprisionava homens e mulheres em uma rígida moldura, não apenas delimitando seus papéis sociais, mas também dava uma rigidez nova às experiências cotidianas, que por sua vez também passavam a ter certo nível performático.

<sup>31</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 14 jan. 1957. p. 5. Disponível na: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22compre%20televisor%22&posta=ano%201955&hf=memoria.bn.br&pagfis=41980>. Acesso em: 3 nov. 2024.

Em seu trabalho a respeito do aparelho televisivo e a divisão de gênero durante o pós-guerra estadunidense, Lynn Spiegel (1992, p. 37) analisa como a televisão é discutida em revistas femininas. Segundo a autora, nos periódicos de decoração voltados a donas de casa, as questões familiares eram elaboradas em uma linguagem organizada ao redor do imaginário espacial do lar (proximidade, distância, isolamento e integração).

As revistas aconselham a dona de casa para que,

se estiver nervosa, crie um canto tranquilo e assoreado, longe da área central da casa. Se seus filhos estão mal-humorados, deixe-os brincar no quintal. Se o seu marido está entediado no escritório, transforme a sua garagem numa oficina onde ele recordará as alegrias da sua infância. Foi principalmente no contexto deste problema espacial que a televisão foi discutida. A questão central era: "Onde você deve colocar o aparelho de televisão?" Este problema foi abordado ao longo do período, formulado e reformulado, resolvido e reformulado. No processo, o aparelho de televisão tornou-se parte integrante do ambiente doméstico retratado nas revistas.<sup>32</sup>

Então, ao pensar na televisão, e especificamente no gênero da pré-*sitcom*, é impossível ignorar as questões que surgem ao retratar a dinâmica familiar em um contexto integrado a essa dinâmica. Ao contrário de outras mídias, os discursos que percorrem o imaginário de um seriado doméstico estão imersos na intimidade de quem os assiste, e por isso mesmo devem ser analisados sob essa lógica.

A *sitcom*, de acordo com Austerlitz (2014, p. 13), “celebra sua própria domesticidade, a *sitcom* era o lar em nossas salas-de-estar, se fazendo em casa de um modo que filmes maiores, mais caros e mais sólidos jamais poderiam. Nós não precisávamos ir até a televisão; a televisão vinha até nós”<sup>33</sup>.

Spiegel (1992) ainda nota que os corpos masculinos e femininos têm funções diferentes nas publicidades durante os anos 1950: o homem normalmente aparece com uma postura passiva, de descanso; já para a mulher, assistir televisão não tinha a mesma função puramente de descanso, pois era um momento em que elas espectadoras, mas também trabalhadoras do lar. Os anos 1950 marcam um retorno do culto à domesticidade vitoriana, que dita uma divisão clara entre espaços públicos e privados. Nesta lógica, está também

<sup>32</sup> Tradução livre, no original “if you are nervous, make yourself a quiet silting corner far away from the central living area of the home. If your children are cranky, let them play in the yard. If your husband is bored at the office, turn your garage into a workshop where he'll recall the joys of his boyhood. It was primarily within the context of this spatial problem that television was discussed. The central question was, "Where should you put the television set?" This problem was tackled throughout the period, formulated and reformulated, solved and recast. In the process the television set became an integral part of the domestic environment depicted in the magazines.”

<sup>33</sup> Tradução livre, no original “celebrating its own domesticity, the sitcom was at home in our living rooms, making itself comfortable in a way the larger, more expensive, and more stolid movies never could. We did not have to go to television; television came to us”.

embutida o que Spiegel (1992) chama de “ideologia da privacidade”, onde a casa é mostrada como um espaço de retiro, com a vida social e a vida doméstica se tornam entidades distintas.

Como é o caso de *Alô Doçura* e diversos outros seriados brasileiros do mesmo período, muitas pré-*sitcoms* são focadas em casais, o que tem como efeito o entendimento do casal enquanto “unidade básica de percepção do mundo ao seu redor, como se eles conformassem uma única individualidade bipolarizada” (SEVCENKO, 1998, p. 604). O casal se tornaria, então, o único amparo nessa sociedade, que passa a se assemelhar mais a um conjunto de individualidade em competição.

Essa lógica de representação não era única, e perpetuava os mesmos preconceitos e visões que existiam ao cinema e ao rádio da época. Nas chanchadas, segundo Augusto (1989, p. 185-186), o

matrimônio sempre se apresentava como o coroamento natural de uma convivência romântica, a despeito dos exemplos de embrutecimento que a rotina conjugal causara nos Pafúncios e Marocas à sua volta. A felicidade a dois, nas chanchadas, era um privilégio ou uma possibilidade exclusiva de gente moça e bonita.

E também por isso estas personagens serão vividas quase exclusivamente por galãs e mocinhas já conhecidos do público, sempre jovens e brancos, na melhor representação do que um casal bonito deveria ser.

Pensando nessa leitura, pode-se usar das definições elaboradas por Roberto DaMatta (1997), que defende que “casa” e “rua” são mais que locações, mas categorias sociológicas no Brasil. Para ele, casa e rua são domínios culturais institucionalizados, e capazes de despertar emoções e imagens claras. DaMatta (1997, p. 37) diz que as

metáforas e símbolos onde a casa é contrastada com a rua são, pois, abundantes numa sociedade onde casa é concebida não apenas como um espaço que pode abrigar iguais (como é o caso da família norte-americana) e está sujeita às normas vigentes na rua, mas como uma área especial: onde não existem indivíduos e todos são pessoas, isto é, todos que habitam uma casa brasileira se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo e vínculos de hospitalidade e simpatia que permitem fazer da casa uma metáfora da própria sociedade brasileira.

Nesse sentido, as leituras a partir da perspectiva da casa enfatizam a pessoa com uma intensidade emocional profunda. Mesmo quando o texto apresenta adversários ou inimigos, ao final, todos acabam sendo vistos como irmãos ou companheiros, unidos pela mesma instituição – seja a casa ou a pátria. É justamente nesse contexto que se insere a sitcom, com suas personagens familiares e os conflitos cotidianos que refletem essa dinâmica de pertencimento e reconciliação.

Embora não tenhamos acesso a filmagens externas de pré-*sitcoms*, podemos nos apoiar em *sitcoms* estrangeiras, como o popular *Father knows best* (CBS, 1954-1960), para

vermos como mesmo os créditos de aberturas destes seriados encorajavam os telespectadores a perceber essas famílias televisivas como vizinhos.

O plano aberto que mostrava a casa daquelas personagens antes que o conflito do episódio se iniciasse se tornou um clichê das *sitcoms*, usado até hoje em programas do gênero. A nível simbólico, Spiegel (1992) diria que a casa era apresentada como um espetáculo público, um monumento aos valores conservadores familiares.



Figura 29: Abertura de *Father knows best*  
Fonte: CBS

## CAPÍTULO 3: ALÔ DOÇURA!

### 3.1. A sitcom nacional

*Alô Doçura* é um seriado mencionado pela historiografia televisiva brasileira, normalmente pintado como um programa de comédia pioneiro para o momento em que foi lançado, ao “antecipar” o que se tornaria a *sitcom* (FILHO, 2003). Essa construção *post mortem* do seriado é importante pois ela ajuda a consolidar a ideia de uma comédia brasileira adaptada ao formato televisivo, oferecendo um contraste importante com os modelos importados, como os shows de comédia norte-americanos, bastante influentes no contexto da TV brasileira, mesmo que não tivéssemos acesso aos episódios nos primeiros anos da televisão nacional.

Portanto, ao ser visto como um programa pioneiro para o momento de seu lançamento, *Alô, Doçura* tem um papel significativo na construção da identidade da televisão brasileira, sendo também um reflexo das transformações culturais e tecnológicas que estavam ocorrendo no país na década de 1950.

Exibido pela TV Tupi paulista entre 1953 e 1964, o programa se destacou da maioria por seu sucesso estrondoso com o público, ficando conhecido por ter como elenco principal o casal de noivos Eva Wilma e John Helbert. Ambos já atuavam no teleteatro paulista quando surgiu a oportunidade de adaptar o programa de rádio *Encontro das cinco e meia* — escrito e produzido por Otávio Gabus Mendes, lançado em 1949, num formato de episódios semanais antológicos.



Figura 30: Propaganda de *Encontro das cinco e meia*  
Fonte: Diário da noite<sup>34</sup>

<sup>34</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 10 mai. 1955. p. 6. Disponível na:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093351&pasta=ano%201955&pesq=%22encontro%20das%20cinco%20e%20meia%22&pagfis=35013>. Acesso em: 23 dez. 2024.

Gabus Mendes, autor de rádio já citado anteriormente, é uma figura muito importante para este trabalho, por ser criador do programa de rádio que inspirou *Alô Doçura*<sup>35</sup> e por sua influência enquanto roteirista de rádio. Assim como outros que já discutimos antes, Otávio era um cinéfilo e tinha uma relação íntima com a área, tendo dirigido e roteirizado longas, além de escrever críticas para as revistas *Cinearte* e *Paratodos*.

Mattos (2002) menciona a qualidade inovadora de seus textos, uma vez que ele se baseava nos diálogos de roteiristas de cinema, Gabus Mendes introduz uma nova linguagem ao radioteatro – libertando o meio da influência de uma escrita tradicional literária e teatral portuguesa.

Em alguns materiais de divulgação, é possível ver que *Encontro das cinco e meia* tinha um repertório amplo e flirtava com vários gêneros diferentes, tendo episódios mais focados em histórias de terror, comédia, drama, etc. Apesar dos relatos de que ele era voltado para um público feminino, não encontrei informações de que ele teve enfoque em algum momento na comédia romântica, como o seriado protagonizado por Eva Wilma.

A origem de *Alô Doçura* como uma adaptação de um programa radiofônico é própria do período em que o seriado está inserido: várias *sitcoms* estrangeiras e nacionais surgiram de programas de rádio. De acordo com Marc (2005), os primeiros programas de *sitcom* canibalizaram muitas das comédias de dialeto vindas do rádio – processo que já mencionamos anteriormente com seriados cômicos brasileiros.

*Alô Doçura* foi escrito e dirigido por dois filhos de Otávio Gabus Mendes, Maria Edith e Cassiano, que já trabalhavam na Rádio Tupi quando a televisão foi fundada em São Paulo. Assim como o seriado do rádio que serviu de inspiração, ele também começou com esse tipo de narrativa de episódios semanais antológicos. O programa acabou se consolidando no imaginário paulista e fazendo muito sucesso<sup>36</sup>, ao retratar problemas cotidianos com os quais os telespectadores se identificavam.

Em entrevista com Papo ABERT<sup>37</sup>, Eva Wilma comenta que estudou os textos originais de *Encontro das cinco e meia*, na feliz coincidência de ser fã do programa de rádio

<sup>35</sup> Brandão (2010) menciona *Alô Doçura* seria derivado de outro programa televisivo, *Somos dois*. Em entrevista, Luis Gallon (1991, p. 13) confirma a experiência anterior, comentando sobre uma fotografia: “Antes de começar o *Alô Doçura*, tinha um programa feito por essa menina aqui mais o Tatá que se chamava *Somos dois*, que era um casalzinho de namoradinho e tal, baseado nos scripts do Otávio Gabus Mendes de um programa de rádio famosíssimo chamado *Encontro das cinco e meia*.”

<sup>36</sup> Devido ao seu sucesso, houve uma tentativa de replicar o programa paulista na TV Tupi do Rio de Janeiro em 1955, onde o seriado ganhou o título *Alô Querida*, e tinha no elenco Aidee Miranda e Paulo Machado. A adaptação carioca foi cancelada pouco depois.

<sup>37</sup> ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMISSORAS DE RÁDIO E TELEVISÃO - ABERT. Entrevista com Eva Wilma e John Helbert Jr. 2020. Disponível em: <https://abert.org.br/site/imprensa/noticias/eva-wilma-conta-memorias-da-tv-em-papo-abert>. Acesso em: 2 nov. 2024.

e de Cassiano Gabus Mendes ter guardado os roteiros do pai em sua casa. A atriz descreve *Alô Doçura* assim:

O programa – ao vivo, repito – era o que hoje chamamos de *sitcom*. O grande charme é que, em dez minutos, se contava uma historinha do encontro de um homem e de uma mulher, sempre em personagens e situações diferentes. Cassiano e nós aproveitávamos, naqueles poucos dez minutos, todo o nosso temperamento de comédia e romance. (STEEN, 2006, p. 31)

Em entrevista, John Herbert (s/d) menciona que era o programa de maior audiência da TV Tupi durante os nove anos em que ficou no ar. De acordo com ele,

Não era novela, porque na época não havia novela ainda. Havia os teatros: teatro de comédia, teatro de vanguarda, mas novela não havia. E o nosso tinha assim, uma ligeira aparência de ser novela, porque era seguido, só que não era uma história em sequência, era sempre outra história. Quer dizer, todo esquete de 34 minutos e era outra história, outra situação. Às vezes eu era noivo, às vezes carteiro, às vezes açougueiro, às vezes ladrão.

Contudo, apesar dos muitos elogios de *Alô Doçura* enquanto a primeira *sitcom* brasileira, fica claro ao ler as reportagens dos anos 1950 sobre o seriado que havia uma discussão (sempre retomada e mencionada) sobre como *Alô Doçura* seria uma versão brasileira de *I Love Lucy*.

Como menciona casualmente em sua crítica, Câmera Leitão (1955):

No gênero de *I Love Lucy*, de Lucille Ball e Desi Arnaz, um dos “best sellers” da televisão norte-americana, que lhe serviu como modelo, bem como a outros congêneres antes e após o lançamento, mantém-se ele com igual classe, e grau de interesse, supomos ainda que aumentando em crescendo firme o índice de espectadores. Tal é a força dessa atração que o programa se situa atualmente como o único sobrevivente desse tipo de par romântico entre os surgidos ultimamente no vídeo local.

Essa paridade entre os dois seriados, reproduzida sem muito questionamento pela historiografia, serve como um falso equivalente histórico, como se o impacto de *Alô Doçura* no Brasil fosse comparável ao de *I Love Lucy* nos EUA.

Assim como o programa da TV Tupi, *I Love Lucy* se tratava de uma adaptação vinda do rádio: *My favorite husband* (1948-1951). Enquanto o programa radiofônico original se situava em uma cidade do interior e a personagem do marido (Richard Denning) era um banqueiro, em *I Love Lucy* o cenário é alterado para Nova York e o marido (interpretado dessa vez por Desi Arnaz, marido de Lucille Ball) tem a profissão de músico. Essas alterações no formato televisivo tornam o núcleo principal uma família de classe média, e passam a orbitar o mundo do *showbusiness*, se aproximando da vida real de Lucille e Desi (LANDEY, 2005).

Se compararmos com a produção de *Alô Doçura*, vemos poucos pontos em comum: a *sitcom* brasileira era exibida em direto, com uma técnica fotográfica menos elaborada que

o seriado estadunidense, e aparentemente com conflitos muito mais domésticos e de caráter menos desafiador.



Figura 31 e 32: John Herbert e Eva Wilma em *Alô Doçura*  
Fonte: FILHO, 2003, p. 44. Apud Acervo pessoal de Eva Wilma

Como menciono antes, só uma cena sobreviveu de *Alô Doçura*, um trecho de cerca de um minuto e meio. Segue abaixo uma transcrição minha.

(*Um cenário simples, de sala de estar, com um sofá e uma mesa de centro. Eva e John no ambiente, ela arruma alguns presentes na mesa*)

EVA: Eu vi uma coisa tão bonitinha na cidade que eu não resisti. Comprei para você. Adivinha o que é!

(*John dá de ombros*)

EVA: Em chaveirinho na forma de um sapinho, meu bem. Um amor, pra você.

JOHN: Estrangeiro?

EVA: Não, nacional. Mas é muito bonitinho, meu bem. Enfim. Uma infinidade de presentes, eu acho que o principal já tá tudo comprado. Agora graças a Deus não vai faltar nada. A não ser naturalmente os comes e bebes para ceia de natal.

(*Um momento de silêncio. John anda pela sala, descontente*)

JOHN: Meu bem, você se incomoda se eu fizer uma pergunta a você?

EVA: Ah claro que não, meu bem.

JOHN: Com que dinheiro você comprou tudo isso?

(*Eva pausa*)

EVA: Com aquele dinheiro que estava no armário. Não era pra isso, meu bem?

(*Efeito sonoro cômico, John quase desmaia*)

JOHN: Não diga isso!

EVA: Por que, meu bem?

JOHN: Aquele dinheiro era para pagar o aluguel desse apartamento, porque eu tô dois meses atrasado e separei pra pagar amanhã!

EVA: O aluguel?

JOHN: Você gastou tudo?

EVA: Bom... uns 18, 19 contos. Ainda economizei um conto de réis!

(Cartela do seriado)

Um dos conflitos centrais entre o casal de *I Love Lucy* é a dinâmica em que Lucy Ricardo deseja ser mais que uma dona-de-casa, enquanto Ricky Ricardo tenta controlar a esposa e suas trapalhadas. No programa de Lucille Ball vemos o que pode ser definido como humor *screwball* — um tipo de comédia definido por situações irreais, com ênfase no humor físico, elementos da comédia pastelão e da comédia sexual. Esse tipo de comédia pode ser descrito como uma sátira do romance tradicional, uma vez que ela brinca com as normas de conduta e virtude (KRUTNIK e NEALE, 2006).

Isso não significa que não houve tentativas de replicar o sucesso de *I Love Lucy*, mas a realidade é que os programas que tentaram imitar o formato e enfrentaram a competição direta com o icônico seriado de Lucille Ball – como *I Married Joan* (NBC, 1952-1955) e *Pete and Gladys* (CBS, 1960-1962) – fracassaram justamente pela falta do carisma e da maestria cômica que Ball possuía, algo que se mostrou insubstituível.

A sombra de *I Love Lucy* era longa demais, e esses programas não conseguiram criar uma identidade própria que rivalizasse com o apelo da atriz. Além disso, o público já havia se acostumado com o estilo inovador e o *timing* de Ball, tornando difícil para qualquer outra série ganhar a mesma atenção. Nos Estados Unidos, os seriados que conseguiram sobreviver e se destacar foram aqueles que, em vez de simplesmente tentar replicar o modelo de *I Love Lucy*, transformaram o gênero de *sitcom*, introduzindo um elemento sobrenatural que renovava o cenário realista das famílias de classe média. Programas como *Bewitched* (ABC, 1964-1972) e *I Dream of Jeannie* (NBC, 1965-1970) souberam se adaptar às novas demandas do público, oferecendo algo novo e fascinante, o que permitiu que se desviassem da comparação direta com o sucesso de Ball e se estabelecessem como sucessos por méritos próprios.

O próprio relato de Eva Wilma sugere um tipo de comédia mais fino:

Eu acho que a característica, a qualidade básica, estavam (como sempre, aliás) no autor, não é? O histórico de *Alô Doçura* é Otávio Gabus Mendes, gente! Que é nome de rua, né? Bem, isso não quereria dizer nada, porque tem muito nome de rua que não quer dizer nada, mas Otávio Gabus Mendes, que eu saiba, quer dizer muita coisa.

Por essas questões, passo a questionar como *Alô Doçura* se coloca, em termos práticos, como um “*I Love Lucy* brasileiro”, uma vez que existem tantas diferenças entre os seriados. Também é muito interessante notar que o rótulo de “cópia” ou “inspiração” a que diversos historiadores e comentaristas atribuem a *I Love Lucy* não parece ser uma marca única de *Alô Doçura*: vários seriados cômicos brasileiros do período deliberadamente se associam com *I Love Lucy*. Em uma matéria do Diário Carioca (1958), se diz:

*Romeu e Julieta*, de Chico Anísio, anunciado (como se isto fosse elogio) como plágio do programa norte-americano *I Love Lucy* [...]. Só achei meio danada a informação de plágio de *I Love Lucy*. É este o oitavo ou nono programa indicado como cópia do original de Tio Sam. *Marlene, meu bem, Neguinho e Juraci, Neguinho e neguinha, Prelúdio a dois, Um casal do barulho, Um casal e tanto, Ele e ela*, etc, todos foram apresentados como roubos da ideia do tal de “Lucy”, como sendo isto grande recomendação.<sup>38</sup>

Observemos o caso de *Romeu e Julieta*: o programa era protagonizado por Nancy Wanderley e Zé Trindade – no mesmo ano em que o ator faria seu primeiro filme, a chanchada *Rico ri à-toa*. De acordo com Júlio Cesar Correio (2020, p. 168), o seriado “fora pensado como uma experiência. As inovações eram o uso de filmagens externas e cenas sem diálogo, retomando com criatividade alguns recursos do cinema silencioso”.

São muitos os relatos de como *Alô Doçura* e inúmeros outros seriados da década de 1960 tentam “imitar” *I Love Lucy*, usando da cópia como uma reafirmação de qualidade técnica. Como pontua Bernardet (2009, p. 259), a respeito das obras nacionais, essa busca por influências “raramente é entre nós uma tarefa objetiva; é antes a procura do vínculo que relaciona determinada produção artística com a metrópole, vínculo que marca uma dependência ou dignifica”.

Então, podemos ler na comparação de plágio de diversos seriados brasileiros (mesmo os que tinham diferenças enormes entre si) com um produto estrangeiro a ideia que cerceava a cultura brasileira durante todo o período: de que os brasileiros sequer possuíam condições de copiar o que nos enviam os centros hegemônicos culturais, reforçando a dependência cultural e econômica que se manifestava em todos os âmbitos.

Como disse Augusto (1989, p. 24), “imitávamos mal, e quase sempre muito mal o que lá fora se produzia, porque esse era o limite da competência que de certo modo nos

---

<sup>38</sup> *Prelúdio a dois* é um dos títulos alternativos que *Alô doçura* teve, além de também ser chamado de *Alô querida* e *Namorados de São Paulo*, a depender da época e da região.

permitiam ter os nossos colonizadores culturais". Assim, a incapacidade de uma cópia bem-sucedida não era apenas uma questão técnica, mas uma manifestação das limitações impostas pela dependência cultural, uma dependência que era institucionalizada e reforçada pelos padrões da cultura dominante internacional. No processo de imitação, o Brasil não só estava à margem da inovação, mas também se via preso a um ciclo de reafirmação de sua posição subalterna no cenário cultural global, onde os padrões culturais internacionais eram internalizados de tal forma que moldavam a produção local e a constante imitação de modelos externos reforçava a sensação de que a criatividade e a autenticidade nacionais estavam constantemente em segundo plano, subordinadas ao que era produzido fora do país.

Ainda falando a respeito do cenário cultural no Rio de Janeiro em meados dos anos 1920, Augusto (1989, p. 146) narraria como a orquestra do Teatro Carlos Gomes havia sido substituída pelo conjunto de jazz Brunswick, ilustrando a adesão crescente da população à cultura importada: "há muito o homem da rua já se tornara escravo do imaginário fascinante e tentacular exportado pela Broadway e por Hollywood. Praticamente nada escapou ao alcance de suas ventosas". Salles Gomes (1986, p. 88) também nos alerta sobre essa constante tensão identitária, ao afirmar que

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa sensação de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar.

Nesse contexto, me pergunto se a imagem que temos hoje do programa *Alô Doçura* não surge, em grande parte, de uma estratégia de marketing que visava aproximar o programa de *I Love Lucy*, num esforço consciente para validar o produto nacional e gerar uma conexão imediata com a audiência. Essa tentativa de emular um sucesso internacional pode ter sido uma forma de impulsionar a aceitação do público, mas ao mesmo tempo revela a fragilidade dessa uma produção.

O caso de *Alô Doçura* também ilustra como o ato de consumir um programa sem questionar as dinâmicas culturais que ele reflete pode ser problemático. Ao não refletirmos sobre como esses programas dialogam com o resto do ecossistema cultural, corremos o risco de reforçar a ideia de que a produção local é inferior ou meramente um reflexo das influências externas.

A comparação entre *Romeu e Julieta* e *Alô Doçura* não parece justa, uma vez que os recursos técnicos e cômicos parecem completamente diferentes, exceto com a similaridade conceitual de serem narrativas protagonizadas por um casal. E do mesmo modo, a justificativa de plágio de *I Love Lucy* faz pouco sentido; vale lembrar que, apesar das notícias

sobre o sucesso notório da *sitcom* e das reportagens de tabloide envolvendo Lucille Ball e seu marido, não se tinha acesso ao programa no Brasil. As primeiras exibições das quais se tem notícia na TV brasileira de *I Love Lucy* são de 1960, com legendas em português, na própria Tupi de São Paulo. As críticas do período, inclusive, trazem uma deceção enorme dos telespectadores brasileiros. Em sua matéria a respeito da estreia do programa em território nacional, Lea Carvalho (1961) resume os sentimentos do público:

Durante anos soubemos do grande êxito que foi nos Estados Unidos a série *I Love Lucy*. A repercussão era tão grande que começaram a surgir imitadores em todo mundo, inclusive no Brasil. Como nunca deu certo aqui ficamos imaginando que o programa original era realmente fabuloso. [...] Sábado vimos o programa e achamos tão fraco, tão idiota, com aquelas gargalhadas no fundo para estimular as nossas glândulas de riso, que chegamos a conclusão que fizeram um filme especial para exportação muito mais fraco e aguado.

Esse recorte revela de maneira clara o sentimento de estranhamento em relação ao seriado estadunidense, destacando a disparidade cultural e estética entre os programas norte-americanos e os brasileiros da época. A ideia de que *I Love Lucy* representava um padrão elevado de qualidade e humor nos Estados Unidos, além de ser amplamente divulgado e aclamado, faz com que sua influência se estendesse, mesmo que de forma distorcida ou indireta, para a produção televisiva brasileira. Esse telefone-sem-fio ilustra como a adaptação de elementos dessa série para o Brasil não ocorria de maneira direta e genuína, mas sim como uma tentativa de imitar, muitas vezes sem o mesmo refinamento ou contexto cultural.

A imitação ou "plágio" de *I Love Lucy* pelos programas brasileiros não se dava necessariamente na forma de roteiros ou personagens, mas também na busca incessante por um modelo de sucesso que, embora tenha sido reverenciado nos Estados Unidos, não necessariamente se encaixava na realidade e no gosto do público brasileiro. Essa tentativa de replicar o formato americano traz à tona um processo que muitas vezes perdia nuances importantes, resultando em um produto final que, ao mesmo tempo em que almeja a qualidade de *I Love Lucy*, falha ao tentar transpor os seus códigos para uma realidade completamente distinta.

Por isso, mesmo um elemento que é considerado um marcador genérico da *sitcom* como as risadas da claque, por exemplo, desagradava o público brasileiro. A claque nesses primeiros anos de TV brasileira não era comum nos seriados de comédia, como podemos ver no curto trecho que foi preservado de *Alô Doçura*, que tem sons cômicos, mas não claque. Além disso, podemos supor que pelas condições dos estúdios da TV Tupi, que ao contrário de *I Love Lucy* não haviam sido feitos para acomodar uma plateia, e as falhas

técnicas constantes já enumeradas por trabalhadores da época, adicionar um público ao vivo para algumas transmissões significaria ter mais um elemento caótico. Visto isso, a reportagem sugere é um público acostumado com uma dinâmica própria de programas cômicos nacionais.

Também gera curiosidade uma entrevista dada por Mário Lago — autor do seriado *Marlene, meu bem* — que se defende em entrevista à Radiolândia (1955) sobre os comentários de que ele teria plagiado *I Love Lucy*, dizendo:

Se certas pessoas não tivessem pressa em buscar um modelo americano para tudo que fazemos, teriam encontrado aqui mesmo nestes brasis o ponto de partida para *Marlene, meu bem*. [...] De bonde mesmo a imaginação teria vindo até a Rádio Nacional, aqui na Praça Mauá, e encontraria *Neguinho e Juraci*, um programa feito desde 1943 e que tem todos os elementos de onde saíram *I Love Lucy* e *Marlene, meu bem*.

Ao pesquisar a *sitcom* brasileira, nota-se que na década de 1950 muitos dos seriados cômicos de sucesso envolviam tramas românticas, como era o caso de *Os noivos de Celina* (TV Record, 1954-1958), *Marlene, meu bem* (TV Record, 1957), *A vida com Eliane* (TV Paulista, 1957), *Marido magro, mulher chata* (TV Paulista, 1957), *Dona Jandira em busca da felicidade* (TV Continental, 1959), *Eu e você* (TV Excelsior, 1964) e *Adoro a Dora* (TV Excelsior, 1964).

Entre todos esses títulos, podemos ver semelhanças diversas, como a trama central focada em um casal jovem e seus problemas conjugais, e inclusive uma mistura entre ficção e realidade, com muitos dos casais principais também sendo esposos na vida real. Os seriados *Marlene, meu bem* tinham como protagonistas Luis Delfino e Marlene, *Dona Jandira em busca da felicidade* era com Nicette Bruno e Paulo Goulart. Além disso, podemos ver mesclagens propositais como *Adoro a Dora*, protagonizada por Dorinha Durval, *A vida com Eliane*, protagonizada por Eliane Lage e *As aventuras de Eva*, protagonizada por Eva Todor.

Nesse exercício de observar adaptações feitas em programas, pode-se olhar para dois seriados que tinham Vera Nunes como protagonista: o primeiro, *As aventuras de Suzana* (TV Paulista, 1954), era descrito por Vera Nunes “uma espécie de autobiografia” (VILLOUDO, 1954, p. 5); depois de um ano, seria lançado *O casal mais feliz do mundo*, que tinha Vera Nunes e Walmor Chagas no elenco principal.



Figura 33: Vera Nunes e Walmor Chagas em *O casal mais feliz do mundo*  
Fonte: Diário da noite/Reprodução<sup>39</sup>

Outro programa que parece querer se aproximar da dinâmica de *Alô Doçura* é *Namorados Valery* (TV Paulista, 1955-1956) também começara como programa homônimo da Rádio São Paulo em 1950: segundo um anúncio retratava “incidentes que acontecem na vida de todos os namorados, em todos os tempos, em todos os lugares” (CORREIO PAULISTANO, 1950).

Desconfio que isso se desenhe a partir da divulgação da imprensa brasileira sobre o relacionamento entre Lucille Ball e Desi Arnaz, mas a aproximação entre personagem/ator era muito comum na época: além dos protagonistas de *I Love Lucy*, podemos pensar em George Burns e Gracie Allen (*The George Burns and Gracie Allen Show*), além de Ozzie e Harriet Nelson (*The Adventures of Ozzie and Harriett*). Todos estes casais interpretavam versões de si mesmos nos programas, e eram esposos tanto na TV quanto na vida real. Pelegrini e Almeida (2013) mencionam como existe uma tradição, mesmo no início da *sitcom*, do ator que faz papel “de si mesmo”, capitalizando de uma imagem já conhecida pelo público. Essa relação mesclaria a realidade, a performance humorística e a ficção, se diferenciando de outras serializações dramáticas do período.

<sup>39</sup> DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 13 jun. 1955. p. 22. Disponível na:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22o%20casal%20mais%20feli%20do%20mundo%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=35450>. Acesso em: 23 dez. 2024.

De acordo com John Helbert (2004, p. 48), “o Cassiano escrevia o roteiro e retratava a realidade, o cotidiano de uma grande cidade, que era São Paulo, e isso era uma novidade que fascinava o público”. Também há a possibilidade de isso ser um reflexo do próprio *Alô Doçura*, onde o relacionamento de Eva Wilma e John Herbert teve um papel importante na divulgação do seriado. Como coloca uma matéria d’*O Jornal* (1959):

São, na vida real, marido e mulher, o que dá um toque gracioso ao programa que faz o público se sentir mais à vontade, por saber que nem tudo aquilo é ficção nascida da imaginação do escritor.

Porém, esta onda de pré-*sitcoms* focadas em um público feminino inclusive pré-datam *Alô Doçura*, visto que *Somos dois* (TV Tupi, 1953) foi uma experiência anterior de Cassiano Gabus Mendes e mesmo *Neguinho e Juraci* (TV Tupi, 1951) já continha parte dessas características.

Como mencionado previamente, a estrutura da TV no período surgia das demandas de empresas patrocinadoras; a onda subsequente de programas que surgem após *Alô Doçura*, com um público-alvo feminino, tenta se escorar no sucesso de *I Love Lucy*, mesmo sem ter acesso ao programa, talvez acreditando que se tratasse de um programa água com açúcar, voltado para donas de casa.

### **3.2. Marcas do melodrama**

Já nos recortes observados com a programação de TV do período, fica claro que *Alô Doçura*, apesar do status como *sitcom* pioneira dado pela historiografia televisiva, sequer era vendido como uma comédia. Ao contrário de outros seriados cômicos que ganham o rótulo de “humor” ou “seriado humorístico”, *Alô Doçura* era vendida como “romance” ou “aventuras sentimentais” (DIÁRIO DA NOITE, 1959).

Ao contrário de outros seriados cômicos dos anos 1950, eram muito comuns as críticas que destacavam o conteúdo piegas de *Alô Doçura*; uma reportagem da Revista do Rádio (1956) relata que o programa teria como narrativa “pequeninas histórias que focalizam incidentes na vida de um par recém-casado”, um tema já “surrado anos e anos pelo rádio, nos clássicos quadrinhos conhecidos nos bastidores radiofônicos como água com açúcar”.

Ao ler sobre a recepção de *Alô Doçura*, certos elementos recorrentes se destacam. O primeiro deles é a crítica regular de que estes seriados tinham características de dramalhão latino-americano, e um público-alvo de “brotinhos e vovós” como descreve Lemos (1955).

Muitas reportagens retratam os programas cômicos femininos em sua função didática para os espectadores. Isso é claro em críticas, como a de Ítalo Viola (1955), que após tecer

elogios a *sitcom*, conclui falando que “fica demonstrado que a TV, além de divertir, é ainda um veículo sadio de ensinamentos” e José Fernandes (1959), que reforça “aos maridos que vivem pedindo conselhos sobre ‘como agir’ ao chegar tarde em casa, sugerimos assistir o programa *Alô Querida*”.

Obviamente, esse discurso encontra suas raízes em como a própria televisão venderia seu papel educativo e civilizatório para a população, mas também vemos essa dinâmica a que os escritores aludem não muito longe. A origem do que eu chamo de pré-*sitcom* pode ser rastreada até a popularidade imensa das radionovelas, levando em consideração não apenas o interesse do público por estas narrativas, mas também a quantidade de profissionais de rádio que trabalhavam para as emissoras, que estavam acostumados com este gênero. Esse paralelo se dá tanto no desenvolvimento dessas histórias, como no modo que o público consumiria esses programas.

Scarparo (1994) nota que o que observamos nesses seriados — e que se perpetua até hoje na teleficcão — é um campo bem-delimitado de códigos voltados para um público feminino, que diz respeito de uma vivência melodramática, e que serve como forma didática de reforçar a dicotomia de bom/mau, certo/errado.

Nas radionovelas, esse tipo de narrativa atingia diversas camadas da população e deixava espectadoras por meses “grudadas no aparelho de rádio, presas sentimentalmente às histórias” (MATTOS e MATTOS, 2010, p. 47). Uma vez que a maior parte da programação televisiva tenha vindo da rádio, nesses primeiros anos de TV, fica muito claro como o legado dos textos ali produzidos afetaram a televisão. Ao entender como a radionovela se consolidou no imaginário coletivo, podemos também ver como, posteriormente, as pré-*sitcom* herdariam muito dos programas femininos de rádio, conseguindo através deles um conjunto de leitores que se interessavam pelas narrativas e reproduzindo, mesmo que sob um olhar mais cômico, os conflitos de um casal.

Além disso, é importante também analisar a radionovela e como funcionava o relacionamento entre ouvintes e personagens, já que os programas apenas confirmavam o que era senso comum, produzindo, efetivamente, exemplos sadios que deveriam ser compreendidos e repetidos pelas ouvintes.

Se observarmos o estudo de Scarparo (1994) sobre radionovelas e a relação das ouvintes com os programas da década de 1940, pode-se supor que esse relacionamento continua com a televisão: uma projeção que envolve não só as personagens femininas, mas também as atrizes que as interpretam. As ouvintes criavam um relacionamento e se

familiarizavam com as artistas através de reportagens em mídias impressas e criavam falsos laços de intimidade.

Pereira e Miranda (1983, p. 55) frisam que na relação entre TV e telespectador deve-se também observar o papel entre o que os autores chamam de “suplementos de televisão”, revistas e jornais cujas publicações “fornecem ao público leitor grande quantidade de material não só sobre a programação da televisão, mas, especialmente, sobre os diversos ‘personagens’ (no sentido mais amplo da palavra) do universo televisivo”.

Um caso marcante dessa lógica é narrado por Eva Wilma em sua biografia (STEEN, 2005), no fim da temporada de *Alô Doçura* em 1955. Após a exibição de um episódio de despedida de solteiro, feito como presente para o casal por Cassiano Gabus Mendes, o público descobre o local da cerimônia de casamento da atriz com John Herbert e uma multidão invade a Igreja da Nossa Senhora do Carmo. Segundo John (s/d), os dois “eram o casal da televisão”, o que era “assustador”.

Quer dizer, há uma coisa um pouco acomodada, você é muito paparicado [...], você é quase que venerado. “Ah isto, que beleza este casal, nunca vi igual”, sabe aquele papo, e há dez anos assim. [...] Nosso casamento em 55 foi mais concorrido que o casamento do Rivellino, foi uma loucura. Nenhum convidado conseguiu entrar na igreja. Era uma loucura pública. A gente era ídolo enquanto o Casal Doçura.

Em entrevista com Pedro Bial em 2020<sup>40</sup>, Eva Wilma menciona que o investimento do público no seu casamento era enorme. Isso foi um dos motivos do sucesso do “Casal Doçura”, mas resultou também em sua rejeição pelo público quando Eva se separa de John Helbert, em 1976. De acordo com a atriz, “o público ia idealizando aquele amor perfeito, cheio de humor e cheio de talento” e com seu desquite, ela “foi para a fogueira”.

---

<sup>40</sup> GSHOW. Conversa com Bial regrava entrevista com Eva Wilma feita em comemoração aos 70 anos da TV brasileira. Disponível em: <https://gshow.globo.com/gnt/conversa-com-bial/noticia/conversa-com-bial-regrava-intervista-com-eva-wilma-feita-em-comemoracao-aos-70-anos-da-tv-brasileira.ghtml>. Acesso em: 2 nov. 2024.



Figura 34: Reportagem sobre Eva Wilma e John Herbert  
Fonte: O Cruzeiro<sup>41</sup>

Esse tipo de relação estreita entre elenco e personagem é reproduzida constantemente em reportagens da época. Em uma matéria do jornal Radiolândia (1963), os atores de *Alô Doçura* são descritos como vivendo “um para o outro e para os dois filhos”, e como na vida cotidiana deles “tudo acaba mesmo como a série de *Alô Doçura*”.

A estrela pode ser considerada veículo num primeiro nível, porque é a figura de convencimento utilizada pela propaganda, na qual suas qualidades são tributadas e identificadas às do produto. Não é sem sentido supor que, no consumo do produto, exista um consumir a própria estrela. Na análise mais acurada do funcionamento da estrela, vai-se além de sua característica de mero veículo. A partir do momento em que através da proposta de padrões de beleza, de gestual e de comportamento, ela constitui “modos de ser” para seu público, deixa de ser suporte da mensagem para ser mensagem em si. (MENEGUELLO, 1992, p. 138)

Scarpa (1994) detalha como a dinâmica da radionovela servia não só como entretenimento, mas como veículo para reproduzir uma série de inquietações da São Paulo urbana, num momento de mudanças de valores e comportamentos, em que instituições como família e casamento são polemizadas, em especial o papel do homem e da mulher na

<sup>41</sup> O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 10 jan. 1964. p. 32. Disponível na: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=&pagfis=153079>. Acesso em: 23 dez. 2024.

sociedade. Desconfio, deste modo, que os seriados familiares dos anos 1950 tinham uma dinâmica similar.

No Brasil, a popularidade das radionovelas coincide com como o drama familiar se modifica no pós-guerra; os conflitos internos das personagens não eram mais usados para trazer luz a uma complicação externa, mas a instituição em si era a base do conflito. Essa alteração cria um paradoxo, pois mesmo que as crises familiares e românticas fossem a narrativa dominante, as resoluções desse conflito sempre deveriam ser encontradas na estrutura social existente (SCHATZ, 1991).

Como afirmam Martín-Barbaro e Rey (2001, p. 151-152), o melodrama na América Latina não se limita a ser apenas um gênero dramático, mas se configura como uma "matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massas", ultrapassando as fronteiras dos diversos campos artísticos e tornando-se uma parte essencial do imaginário coletivo. Essa presença do melodrama, com suas convenções e estruturas, influencia profundamente a forma como as narrativas são recebidas e compreendidas pelo público. No contexto latino-americano, o melodrama é mais do que um simples estilo narrativo: ele molda as relações emocionais e sociais que as pessoas estabelecem com as produções culturais, seja no cinema, na televisão, ou mesmo em outros meios de comunicação, como as radionovelas.

Dessa maneira, gêneros como o *sitcom*, aparentemente distantes do melodrama, também acabam sendo permeados por suas marcas, especialmente quando consideramos o histórico recente de seus produtores e consumidores. Assim, quando falamos especialmente dos programas água-com-açúcar dos anos 1950, se revela um desdobramento cômico de muitas das estruturas melodramáticas que foram consolidadas por meio das radionovelas e outras produções populares.

O melodrama é conhecido por seu foco em grandes emoções, conflitos exagerados e uma distinção clara entre o bem e o mal, com personagens tipicamente polarizados e resoluções simplistas de conflitos, com as grandes tragédias ou mal-entendidos são suavizados e resolvidos com um toque de alívio emocional, proporcionando ao público uma sensação de conforto e fechamento (SCHATZ, 1991). Em um texto cômico, muitos desses elementos podem ser trabalhados de forma a gerar humor, mas com uma camada subjacente de exagero emocional, seja na representação de relações interpessoais, nos dilemas de vida dos personagens ou na exibição de situações cotidianas que, em sua amplificação, tocam temas universais como o amor, a traição, a redenção.

Além disso, outro aspecto importante a ser destacado é a presença constante de metalinguagem nas *sitcoms* estadunidenses dos anos 1950, um elemento que se tornaria um dos marcadores do gênero ao longo das décadas seguintes. As *sitcoms* dessa época frequentemente brincavam com a relação entre a ficção e a realidade, abordando o próprio papel da televisão no cotidiano das famílias. Episódios como "Better Living Through TV", de *The Honeymooners*, e "Lucy Does a TV Commercial", de *I Love Lucy*, exemplificam essa interatividade metalingúistica, onde os personagens, muitas vezes envolvidos diretamente com o *show business*, questionam ou exploram o impacto da mídia em suas vidas.

Essa dinâmica não só satirizava o universo televisivo, como também criava uma camada adicional de diversão, pois convidava o público a refletir sobre a construção da realidade dentro do meio. Como aponta Austerlitz (2014), essa dinâmica humorística exige que o público tenha uma percepção dual: ao mesmo tempo em que se entrega à ficção e se permite ser envolvido pela trama, precisa manter uma distância crítica, observando a série de maneira consciente da sua natureza inventada, mas sem perder o encantamento pela verossimilhança.

Porém, a partir dos anos 1970, essa característica da metalinguagem foi perdendo espaço nas produções de *sitcoms*, especialmente nas mais voltadas ao público jovem, com a popularização de novas formas narrativas e a busca por temáticas mais dramáticas ou de apelo imediato. A abordagem de temas mais sérios e a tentativa de retratar uma realidade menos "encenada" fizeram com que o humor metatextual fosse progressivamente abandonado. Esse fenômeno gerou uma mudança nas *sitcoms*, cujas tramas passaram a se distanciar da reflexão sobre o próprio meio televisivo.

Enquanto esse uso de metalinguagem se consolidava como uma característica essencial do gênero nas produções norte-americanas, nos seriados brasileiros a situação era bastante diferente. Por aqui, as personagens raramente se envolviam com o universo televisivo de maneira explícita ou reflexiva. A presença de figuras da TV dentro de suas próprias narrativas era uma exceção, o que tornava o uso da metalinguagem ainda mais raro. Na maior parte das vezes, os personagens brasileiros eram retratados de forma mais centrada em suas próprias histórias pessoais e cotidianas, sem as camadas de autoanálise e de crítica ao próprio meio que dominavam as produções americanas da década de 1950.

Muito pelo contrário, a mídia que mais brinca com essa metalinguagem é o cinema, especialmente a chanchada. Por isso mesmo, as mulheres da chanchada têm

uma participação bem mais marcada na vida pública, contrastando com a realidade da mulher brasileira, que se restringia nos anos 50 basicamente ao espaço doméstico, à vida de dona de casa. Ao contrário desse perfil, as mulheres

chanchadescas são mais independentes, saem para o mundo, migram ou trabalham no meio artístico [...]. (LIMA, 2004, p. 26)

Os protagonistas das pré-sitcoms brasileiras, principalmente nas primeiras décadas de produção televisiva, eram predominantemente representados por mocinhos e galãs que encarnavam características mais dóceis e idealizadas. Esses personagens, embora não se limitassem ao universo doméstico, estavam fortemente imersos nele, refletindo um tipo de comportamento mais suave e conformado com os valores de um lar tradicional. O modelo de protagonista dessas produções buscava criar uma narrativa que não apenas representava o espaço familiar, mas também o idealizava, apresentando figuras que, em sua busca por retratar a harmonia do lar, pareciam ser “domesticadas” pela própria necessidade de manter essa visão utópica de convivência familiar. Nesse contexto, os mocinhos e galãs das pré-sitcoms brasileiras não eram apenas personagens que viviam o cotidiano doméstico, mas também figuras que se adaptavam a ele, expressando uma conformidade com os papéis tradicionais esperados pela sociedade da época.

Um exemplo claro dessa tendência pode ser visto em *Alô Doçura*, onde a escolha dos protagonistas reflete essa dinâmica. A série inicialmente contou com dois atores já conhecidos do público, Mário Sérgio e Marisa Prado, ambos com passagens notáveis pela Vera Cruz, um dos maiores estúdios de cinema da época. A escolha por figuras já consagradas visava justamente trazer um toque de familiaridade ao telespectador, ampliando o apelo da produção. Marisa Prado não se adaptou à televisão e foi substituída por Eva Wilma, que fez a primeira fase do programa ao lado de Mário Sérgio, formando uma dupla que transmitia uma imagem de harmonia e perfeição no lar.

No entanto, a saída de Mário Sérgio, que se distanciou do TV Tupi devido a uma viagem internacional, resultou na entrada de John Herbert, que na época estava noivo de Eva Wilma. A troca de atores, por mais que tenha mantido o formato idealizado da série, também exemplifica a mobilidade e as adaptações das produções brasileiras naquele momento, refletindo mudanças não apenas no elenco, mas também na forma como a imagem do lar e seus protagonistas eram moldados para o público da época. Essa transição mostra como a televisão brasileira buscava criar um vínculo afetivo com seus espectadores por meio de rostos conhecidos e tramas que reforçavam a imagem de um lar ideal, ao mesmo tempo em que se ajustava às exigências do mercado e da audiência.

É curioso, então, observar que os atores de *Alô Doçura*, apesar de terem um diálogo com filmes cômicos do período, tinham uma função narrativa muito específica em seus papéis: o mocinho. John e Mário se enquadram na representação do tipo galã-bom-moço,

estereótipo que se cimentou no imaginário coletivo nos anos 1910 e 1930, durante muito tempo se aproximando do tipo do almofadinha, com “cabelos engomados com brillantina” e “terno impecável” (CORREIO, 2020, p. 198). Essa imagem inclusive se assemelha muito a de John Herbert nas chanchadas em que este participou, como *Matar ou correr* e *O petróleo é nosso* (ambos de 1954), onde ele preenchia o estereótipo de coadjuvante “mocinho”. Não apenas um galã típico, mas uma personagem de boas intenções, que contava com os comediantes para conseguir seu final feliz.

Algumas dessas características indispensáveis dos heróis da chanchada deveriam incluir “juventude, alegria, ingenuidade, candura, tudo isso sublinhado pelas qualidades de ser prestativa e amorosa, respeitados, obviamente, os limites impostos pelo recato necessário a esses filmes, assistidos livremente por toda família” (VIEIRA, 1987, p. 162).

### **3.3. Os enlatados**

Apesar da ideia de que o modelo de seriado teria sido apresentado aos brasileiros através de enlatados estadunidenses transmitidos no Brasil (BALOGH, 2002), o que observamos nos primeiros anos da televisão é o oposto. Não que estes programas enlatados não fossem utilizados; de acordo com Silva (2012), na década de 1950 quase metade da grade da TV Paulista consistia nesses filmes e programas importados, que eram mais baratos que o conteúdo autoral produzido pelas emissoras nacionais. Como Mário Júlio escreve à Revista do Rádio (1961):

Um produtor de filmes nacionais para a televisão, declarou à RR que vê com pessimismo o êxito de sua organização, pois enquanto se gasta no Brasil com tais películas a média de 300 mil cruzeiros, os Estados Unidos possuem estoques de seriados a 150 mil cruzeiros. Nestas condições, é claro que as nossas emissoras irão buscar o filme estrangeiro, adquirindo em reduzidíssima escala o daqui.

Apesar da importância que esses filmes e seriados importados tiveram no Brasil, fato é que o formato serializado já era conhecido pela população brasileira, e essa familiaridade também explica o sucesso de alguns programas na grade nacional, como os enlatados de ficção *As aventuras de Roy Rogers*, *Douglas Red*, *Tren Cid* e *As aventuras de Rin-Tin-Tin*, que foram exibidos no fim da década de 1950 e até meados dos anos 1970. Além disso, filmes transmitidos pela TV no formato serial, como ocorreu com *Tarzan*, estrelados por Johnny Weissmuller.

Já no que se refere à seriados cômicos, apesar do sucesso de sitcoms como *The Goldbergs* e *I Love Lucy* ser noticiado no Brasil (SOUZA, 1957), esses seriados não são exibidos até o início dos anos 1960, quando já existiam seriados nacionais semelhantes. E

mesmo após a estreia desses programas, os enlatados que fazem sucesso com o público são seriados mais conservadores, como *Donna Reed Show* (no Brasil, *Nossa vida com mamãe*) e *Father knows best* (no Brasil, *O papai sabe-tudo*).

A comédia doméstica se coloca, assim como o melodrama, enquanto um gênero integrativo: as forças antagonistas não podem ser simplesmente dissipadas, e sempre são reintegradas à estrutura inicial. Como White (1992) menciona, a reconciliação dramática tem um tom mais sombrio e ocorre sempre através da resignação da personagem com as condições do mundo, quando este percebe quão inalterável é a sociedade. Já a conclusão cômica tem um desenlace voltado para reconciliações, em que a sociedade é representada como mais sadia após os conflitos ocorridos. Em *Alô Doçura* e outros seriados similares, os problemas conjugais ocorrem apenas para fortalecer a estrutura matrimonial, nunca de modo que separe de vez os protagonistas.

Olhando para o tom moralista e o conteúdo humorístico (que sempre é um elemento subalterno à crise doméstica) dos seriados, é possível aproximá-los do subgênero cômico das WASPcoms norte-americanas. WASP se refere ao acrônimo “White, Anglo-Saxon and Protestant” – em tradução literal “Branco, Anglosaxão e Protestante”. A WASPcom seria, neste contexto, o tipo de *sitcom* com esta personagem como protagonista, caracterizada principalmente por seu humor conservador.

Esse tipo de narrativa que encontramos em ambos tipos de *sitcom* dizem muito de uma bagagem cultural em comum que ambos carregam: as narrativas melodramáticas familiares e sua lógica conservadora. Para Marc (1996, p. 14-15) a *sitcom* oferecia

uma visão da vida suburbana pacífica e próspera, centrada na família nuclear estável. Uma geração que havia crescido em tempos difíceis [...] via seus desejos se realizarem na *sitcom*. O desgaste econômico, político e social dos anos 1930 e 1940 havia sido deixado para trás no admirável telemundo novo. Ao invés disso, havia a família: um marido e uma mulher criando filhos. Essa família era branca e tinha um nome que evidenciava uma linhagem anglo-saxã e sua afiliação religiosa protestante.<sup>42</sup>

Essa descrição utópica de um mundo em que a classe média branca pudesse criar seus filhos e viver em paz radical, afastada do que julgava perigoso, também se reflete nas comédias brasileiras dessa época. Facilmente podemos fazer a leitura de programas como *Alô Doçura* e outras *sitcoms* femininas através do desejo do telespectador por um tempo

---

<sup>42</sup> Tradução livre, no original “a vision of peaceful, prosperous suburban life centered on the stable nuclear family. A generation that had grown up during hard times [...] had seen its desires fulfilled on the *sitcom*. The economic, political and social travail of the thirties and forties had been left behind by the brave new teleworld. Instead, there was family: a husband and wife raising children. This family was white and had a name tha bespoke Anglo-Saxon ancestry and Protestant religious affirmation.”

menos tumultuado, em que parte do público ânsia por um retorno à uma sociedade mais estável. Para Marc (1992, p. 52), a WASPcom retrata uma espécie de subúrbio idealizado que “não tem estranhos perigosos, transporte público, instabilidade econômica, e outros fenômenos provocadores de ansiedade associados ao mundo urbano”<sup>43</sup>.

Nesses seriados, tanto as personagens quanto o público são constantemente tranquilizados de suas crenças e valores. Uma vez que os problemas só existem no nível do mal-entendido e não há nenhum desejo de realmente causar dor a ninguém (NEWCOMB, 1974), é possível criar um programa reconfortante para as ansiedades do público. A temática familiar, que tem como base o amor e a interdependência dos membros de uma família, serve como um consolo ao telespectador dos papéis sociais de homens e mulheres, funcionando primordialmente como uma *sitcom* familiar. Todas as dúvidas e questionamentos que ocorrem no desenrolar de um episódio seriam apenas isso: componentes para um conflito, que ao final apenas reestabelecem os papéis já definidos socialmente.

Todas essas descrições são muito próximas do que existe e pode-se supor a respeito de *Alô Doçura* e outras *sitcoms* do período. Mesmo esse recorte de classe que existe na pré-*sitcom* e não parece existir em outros programas de comédia televisivo dizem respeito ao processo de higienização a qual São Paulo havia passado, com a

construção dos novos bairros residenciais elegantes, adequados aos preceitos sanitários, plásticos e comportamentais gerados no cotidiano burguês das cidades europeias, conseguiu forjar em São Paulo uma mancha contínua de vizinhanças homogêneas. Excluiu-se a proximidade dos menos favorecidos, desestimulando-se seu trânsito público nas ruas dos bairros de elite. Uma ampla faixa que cercou o centro paulistano de oeste a sudoeste livrou-se da interseção de bairros ou habitações populares. (MARTINS, 1998, p. 178)

Essa pré-disposição do público brasileiro por esse tipo de seriado pode inclusive ser observada nos enlatados que importamos; WASPcoms tinham uma audiência maior que outras *sitcoms* e tendiam a ficar mais tempo nos canais nacionais. Como menciona Marc (1992, p. 63), falando a respeito de *Father knows better*, as lições ao final do programa nunca são dramatizadas como grandes revelações às personagens: “elas são mais próximas de lembretes simpáticos, direcionados à cidadãos bem-alimentados, racionais e civilizados, vindos da verdade universal e eterna, que já habita a alma cristã temperada pelo igualitarismo americano”<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Tradução livre, no original, “devoid of dangerous strangers, public transportation, economic fluctuation, and other anxiety-producing phenomena associated with the urban world.”

<sup>44</sup> Tradução livre, no original “They are more in the spirit of smiling reminders, aimed at well-fed, rational, civilized citizens, of the universal and eternal truths that already dwell in a Christian soul tempered by American egalitarianism”.

De acordo com Kutulas (2005), a estrutura familiar sempre foi o coração da *sitcom* estadunidense, funcionando como um reflexo dos valores e ideais da sociedade, ao mesmo tempo que oferecia um espaço com o qual os telespectadores podiam se identificar. A família, com seus símbolos e imagens, não apenas se alinhava com os interesses dos patrocinadores, mas também oferecia uma vasta gama de possibilidades narrativas que facilitavam a construção de situações cômicas.

A partir dos anos 1970, as *sitcoms* estadunidenses sofrem uma transformação significativa, deixando para trás o foco central na família como a unidade básica e se aventurando em novos territórios narrativos, expandindo seus horizontes narrativos para além do lar – séries como *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977) e *M.A.S.H.* (CBS, 1972-1983) exemplificam essa transição. Essa mudança refletiu não apenas uma evolução nas preferências do público, mas também uma adaptação das *sitcoms* às transformações culturais e sociais da época, resultando em um gênero mais plural e aberto à exploração de novas formas de narrativa e representação. Essa mudança chegaria até as nossas produções nacionais – inclusive pela importação desses seriados para o público brasileiro – e afetaria como o público e os produtores de comédia televisiva lidam com o gênero, mas no Brasil a *sitcom* ainda assim teria seu principal enfoque na comédia familiar.

Isso talvez seja um efeito de como o gênero da *sitcom* foi inicialmente criado no país: embora ela tenha uma estrutura muito distinta do melodrama clássico, a lógica de consumo e a construção de conflitos nos dois gêneros se aproximam muito no Brasil. Assim como o melodrama radiofônico, a pré-*sitcom* permite que o caos doméstico possa ser retratado e discutido, mas apenas de modo a reforçar sua permanência e inevitabilidade. A lógica da *sitcom* coloca o relacionamento de programa e telespectador como o de convidado e anfitrião (SPIEGEL, 1992).

Durante os primeiros dez anos da TV nacional, assim começou o que depois se tornaria a *sitcom* brasileira, contando com os avanços técnicos que seriam feitos posteriormente. Após mais de nove anos no ar, o final de *Alô Doçura* não significaria que o Casal Doçura teria seu fim: Eva Wilma e John Herbert ainda fizeram outros seriados de comédia romântica onde faziam namorados ou esposos em *Ana Maria, meu amor* (TV Tupi, 1966), *A de Amor* (TV Tupi, 1967) e *As Confissões de Penélope* (TV Tupi, 1969-1970).

Além disso, o SBT lançou um *remake* de *Alô Doçura* que teve uma vida curta, indo ao ar entre 1990 e 1991, com César Filho e Virgínia Novick nos papéis principais. A dinâmica dessa nova versão era bem distinta da do seriado original, sendo transmitida de segunda a sexta-feira, às 18h. A emissora de Silvio Santos adquiriu os direitos dos roteiros

originais e os adaptou para o contexto contemporâneo, trazendo uma nova abordagem e atualizando os enredos para atrair o público da época, mantendo os episódios antológicos que existiam no seriado original. De acordo com o site InfanTV<sup>45</sup>, o cômico surgia no modo como “as situações eram conduzidas para explorar o velho confronto dos opostos sexuais. Assim, podíamos ver o casal protagonizando uma discussão entre vizinhos, entre a riquinha e o pobretão, envolvendo colegas de trabalho”.

Apesar de não termos acesso a grande parte do material do programa, *Alô Doçura* deixaria suas marcas no imaginário coletivo, e até hoje conseguimos observar algumas de suas características – como a ênfase melodramática e o teor cômico verbal – nas *sitcoms* nacionais.

Nos anos seguintes à estreia do seriado na TV Tupi paulista, o sucesso do seriado era tamanho que Eva e John viajavam semanalmente entre Rio de Janeiro e São Paulo para fazer os programas, como John Herbert (s/d) explicou em entrevista registrada no MIS:

Como não havia *tape*, nós íamos toda semana para o Rio e gravamos no Rio. Foi nessa época que Vivinha teve, vamos dizer, uma fixação ou um trauma em relação ao avião, porque a gente tinha que ir de qualquer maneira. Tínhamos que sair de manhã e voltar à noite. Quer dizer, o programa passava aqui terça aqui [São Paulo], quarta no Rio. Quinta aqui e sexta, o outro. A gente gravava o mesmo programa aqui e lá.

*Alô Doçura*, segundo reportagem na revista “SP na TV”, só começara a adotar o *videotape* em 1962, e é com entusiasmo que se descreve o episódio em que Eva Wilma havia interpretado gêmeas (Márcia e Madalena) e aparecido no televisor duplicada, ou outro momento do seriado em que os atores estavam vestidos como em *Romeu e Julieta*, logo depois sendo transportados para o período shakespeariano. O advento possibilitava transportar o elenco para cenários e acontecimentos inacreditáveis. “O telespectador menos avisado, ao ver tamanha e tão rápida transformação [...] ficava a matutar *como é possível uma coisa dessas?* Sim, com o *videotape* tudo é possível.”

O VT muda a estrutura da televisão, e em termos da produção cultural, ela possibilita uma centralização das principais produções nos centros mais desenvolvidos (e mais antigos) do Brasil: Rio de Janeiro e São Paulo. Até 1957, os programas eram produzidos nas regiões onde funcionavam os canais, com a força de trabalho local por causa dessa produção descentralizada (no caso das Difusoras, em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Ribeirão Preto). A partir do final da década de 50, a expansão do oligopólio dos Associados

---

<sup>45</sup> INFANTV. *Alô, Doçura* (1990). Disponível em: <https://infantv.com.br/infantv/alo-docura-1990/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

se inicia para o restante do Brasil: 1959 em Porto Alegre, 1960 nas capitais Brasília, Recife, Curitiba, Salvador e Fortaleza, 1961 em Belém do Pará e Juiz de Fora, e 1963 em Londrina.

Porém, a partir da década de 1960, começa um projeto governamental que usa cada vez mais a TV como modo de integração nacional. Mas essa dinâmica também significa o aumento de disparidades regionais, um fenômeno que continuaria e teria seu auge com o Regime Militar, em 1964.

No momento em que o mercado interno brasileiro se internacionaliza – refere-se à parcela mínima de brasileiros que tem condições de consumir –, o papel da televisão assume uma nova dimensão. Primeiro, tornando-se ela mesma um símbolo dessa sociedade de consumo e, em segundo lugar, reforçando estas novas tendências. Não apenas porque ela fica diante da televisão, que o telespectador se integra aos novos valores, mas a própria aquisição do aparelho pode significar parcialmente esta integração. (CAPARELLI, 1982, p. 20)

O *boom* populista da televisão brasileira também é o fim da chanchada – mídia que, como vimos anteriormente, convivia e alimentava o humor televisivo nestes primeiros anos, com atores, personagens e enredos semelhantes. Augusto (1989, p. 142) diz que “antes de receber seu golpe de misericórdia da televisão, a chanchada a cortejou como a mariposa faz com a luz”. O pensamento é reforçado por Lima (2007, p. 126) quando ao falar sobre a mudança do Cinema Novo em meados dos anos 1950 faz ruir o esquema de produção de diversas produtoras de chanchadas, com “os artistas cômicos, diretores e equipe técnica não tiveram outra saída senão assumir cargos nas emissoras de televisão, no início a rede Tupi”.

O sucesso das chanchadas era sustentado por técnicas pouco sofisticadas, que visavam sempre o lucro através da redução de custos e de filmes que eram voltados exclusivamente para o mercado. Como coloca João Luiz Vieira (1987, p. 160), era uma produção que tinha como base a repetição de fórmulas bem-sucedidas e articulada com outras mídias – rádio, teatro, circo, imprensa, etc – assim se apoiando em um *star system* que o cinema “sério” nacional até então não conseguira criar.

O diálogo entre as chanchadas e a televisão é interessante até pelo surgimento do termo: de acordo com Rafael de Luna Freire (2011), o uso de “chanchada” enquanto um gênero cinematográfico – como se convencionou chamar as comédias musicais brasileiras das décadas de 40 e 50 –, assim como “abacaxi”, não era um termo usado unicamente para desqualificar os filmes, mas também era aplicado a produções teatrais e radiofônicas. Seria apenas com a retomada desses filmes pela academia, em que se volta a atenção para os processos de recepção e de afirmação de identidades, que o gênero se formaria como conhecemos hoje. Para Freire (2011, p. 83), embora os filmes possam “permanecer os

mesmos, mas os gêneros aos quais eles são identificados ao longo do tempo não são de modo algum estáticos e imutáveis”.

A ideia de que o fim da chanchada está imediatamente atrelado ao *boom* da televisão precisa ser revisitada e questionada, uma vez que os dois meios sempre estiveram muito conectados e essa cooptação cômica não é elaborada o suficiente pelos pesquisadores que a defendem.

Em 1951, já pode-se observar – na TV Tupi carioca – o programa *Trapalhadas do Oscarito*, protagonizada pelo conhecido ator de chanchadas. Augusto (1989) em seu estudo a respeito do cinema chanchadescos, menciona a carreira televisiva de Oscarito com um equívoco de quase dez anos de atraso, já no contexto da queda da chanchada, nos anos 1960. A adesão quase imediata do comediante à TV só prova como a televisão e as outras mídias sempre estiveram muito próximas umas das outras.

Apesar desse sucesso popular estrondoso das comédias, a esmagadora maioria dos atores em geral não ganhava muito dinheiro com o cinema. Não dava para sobreviver disso, a gente tinha que manter outras atividades, televisão, teatro, senão não conseguia pagar as contas no final do mês. Mesmo que o filme desse muito dinheiro, o ator só recebia o cachê fixo dele, não tinha participação na bilheteria. (HERBERT, 2004, p. 67-68)

### **3.4. Mudanças e permanências**

Mapear a tradição humorística da TV brasileira é uma tarefa complexa que requer não apenas mais tempo, mas também acesso a um acervo mais abrangente do que o que temos disponível atualmente. No entanto, podemos fazer um esforço significativo para compreender a construção da sitcom brasileira nos dias de hoje, traçando comparações com a televisão dos anos 1950. Esse exercício nos permite identificar como o gênero se modificou ao longo do tempo, refletindo as transformações sociais, culturais e tecnológicas que marcaram o país, ao mesmo tempo em que nos ajuda a entender as continuidades e rupturas no modo como o humor é produzido e consumido na televisão brasileira.

Para realizar esse exercício, minha abordagem será analisar um programa de cada vez, utilizando-o como ponto de partida para ilustrar a diversidade de programas cômicos que marcaram a televisão brasileira. Ao focar em programas específicos, será possível destacar as distintas características e inovações que cada um trouxe, permitindo uma compreensão mais aprofundada do desenvolvimento do gênero humorístico.

Como já mencionei anteriormente, os anos 1960 representam um marco importante na televisão brasileira, pois foram um período de estabilidade técnica e consolidação do meio. Essa estabilidade foi alcançada por uma combinação de fatores técnicos, como a adoção do *videotape*, que permitiu maior flexibilidade na produção e exibição dos

programas. Além disso, houve um fortalecimento do mercado televisivo, com o aumento do número de emissoras competindo entre si pela audiência, o que impulsionou uma busca constante por inovações e por formatos que atraiam o espectador. Esse período também foi marcado por mudanças legislativas, que regulamentaram a produção e a exibição de conteúdo, criando um ambiente mais estruturado para o desenvolvimento da televisão como um fenômeno cultural de massa.

Em 1961, o presidente Jânio Quadros elabora um decreto que impede que os comerciais televisivos ultrapassem três minutos de duração, o que faz a estrutura interna das emissoras se tornarem mais rígidas – até então, os comerciais tinham de 30 a 15 minutos. Clark e Priolli (2015, p. 113) assim descrevem o cenário de organização das propagandas até então deste modo:

Era frequente haver mais comerciais na programação do que tempo disponível para colocá-los no ar. Os programas atrasavam, os comerciais sobravam e eram suprimidos. Tudo na mais completa desorganização. Para agravar ainda mais o quadro, persistia a velha prática do início do rádio – corretores e anunciantes pagavam algum por fora aos operadores, fraudando a inserção dos comerciais. O script vinha com uma autorização para 15 segundos, mas o corretor mandava na verdade um texto de 30 segundos, molhava a mão do operador e tudo bem. Eram mais de 15 segundos de atraso na programação. E, de 15 em 15, atrasavam-se horas [...].

Essa modificação legislativa, então, faz as emissoras terem um controle maior das próprias grades e coloca os anunciantes como *patrocinadores* dos programas, e não mais *produtores*. É neste momento que surge o Esquema 64, que coloca programas semelhantes na mesma faixa de horário e dia da semana.

Entre 1969 e 1977, acontece um *boom* da televisão, com o governo militar concedendo 67 novas licenças para emissoras no território nacional (MATTOS, 2002). Não por acaso, então, a televisão neste período participa da história da integração nacional pretendida pelo governo, assumindo um papel de vanguarda enquanto agente unificador da sociedade.

Deste período, podemos destacar *Família Trapo* (TV Record, 1967-1971). No programa, as confusões giravam em torno de Carlos Bronco Dinossauro (Ronald Golias), que era irmão da matriarca da casa, Helena Trapo (Renata Fronzi). Golias fazia o perfil de cunhado folgado, importunando Peppino Trapo (Otello Zeloni) e seus filhos Verinha (Cidinha Campos) e Sócrates (Ricardo Corte Real), além do mordomo Gordon (Jô Soares).

O programa era feito no Teatro Record, na Consolação, e tinha como modo a *produção multicâmera ao vivo em estúdio*. A cenografia, embora simples, era construída de maneira a criar um espaço amplo, que favorecia a interação dos personagens em cenários

abertos. Essa configuração de estúdio tornou-se uma marca registrada do programa e um elemento importante na criação do clima cômico da série.



Figuras 35 a 37: Planos de *Família Trapo*  
Fonte: TV Record<sup>46</sup>

Logo depois, a década de 1970 seria marcada por uma imagem mais limpa, no que ficaria conhecido como o “padrão Globo de qualidade”. É neste período, afinal, que a emissora se torna hegemônica, e a definição de seus padrões estéticos passaria a definir um patamar aos quais as outras emissoras se comparariam. O padrão estabelecido pela Rede Globo estabelece uma influência a *cultura visual* da população, e diz respeito tanto à tecnologia audiovisual, com a implantação da TV a cores, mas também a uma glamourização do país.

Segundo Inimá Simões (2004, p. 37), na década de 1960 o lar era representado na produção artística engajada como “miserável e subdesenvolvido”, mas a hegemonia estética da Globo muda essa configuração estética. Então, o lar se reconfigura, agora principalmente estando representada através dos lares suburbanos da telenovela, e a *sitcom* se afasta da representação dos lares familiares, pelo menos temporariamente, dando espaço a formatos de esquetes e a programas que não se prendiam tanto ao modelo de *sitcoms* tradicionais.

A exceção óbvia é o seriado *A grande família* – que tinha inspiração na *sitcom* estadunidense *All in the family* (CBS, 1971-1979). A trama girava em torno de Lineu (Jorge Dória), a figura central da família, um homem sensato, mas com um estilo de vida conservador. Ele era casado com Nenê (Eloísa Mafalda), e convivia com os filhos Tuco (Artur Silva), Bebel (Djenane Machado) e Júnior (Osmar Prado), além dos agregados da família como o genro Agostinho (Paulo Araújo) e Seu Flor (Brandão Filho), pai de Nenê.

Dramaticamente, *A Grande Família* inovou ao fugir da idealização da família tradicional, ao invés de apresentar uma visão romântica da vida familiar, o programa retratava os conflitos e as tensões que surgem no dia-a-dia. Problemas de geração, questões

<sup>46</sup> YOUTUBE. Ronald Golias – *Família Trapo – A morte do Bronco* (TV Record, 1967). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XY2uzdlFJq4>. Acesso em: 8 jan. 2025.

de classe social e até a relação entre a vida privada e as mudanças políticas eram abordados de forma natural.

Além disso, a série apresentava personagens mais complexos e anti-heróis, ao contrário dos tradicionais heróis e vilões encontrados nas novelas (SILVA, 2015). O personagem Lineu, por exemplo, embora fosse um homem honesto e trabalhador, também tinha características egoísticas e inseguras, o que adicionava camadas à sua personalidade e o tornava mais próximo dos telespectadores.

Com o sucesso das telenovelas, alguns programas são criados como *spin-offs* das novelas, como foi o caso, por exemplo, do programa *Shazan, Xerife & Cia* (TV Globo, 1972-1974), que era um desdobramento dos personagens saídos da telenovela *O primeiro amor* (TV Globo, 1972).

Este afastamento das comédias familiares também foi impulsionado pelo VT, que neste momento já era amplamente acessível para as emissoras. Embora a técnica multicâmera continuasse a ser utilizada, ela passou a ser adaptada a novos contextos, permitindo maior versatilidade na criação de cenários e na caracterização de personagens. Um exemplo marcante dessa mudança pode ser visto em *Chico City*. Esse tipo de formato inovador refletia a adaptação da TV às novas possibilidades oferecidas pela tecnologia, ao mesmo tempo em que diversificava as narrativas e as formas de interação com o público.

Outro programa similar que usa destas técnicas é *Balança, mas não cai* (TV Globo, 1984-1989), que era um programa de esquetes e paródias, com foco em críticas e sátiras sociais e política. Sua estrutura era composta por quadros cômicos curtos, onde as personagens, interpretados por atores consagrados, se envolviam em situações absurdas ou engraçadas, mas que muitas vezes carregavam uma reflexão sobre questões do cotidiano brasileiro.

O título do programa já trazia uma carga de ironia, com a expressão popular fazendo referência a algo que está em uma situação precária, mas sempre se mantém de pé, sem sucumbir. Essa expressão se aplicava perfeitamente ao tom do programa, que satirizava as dificuldades e as contradições da sociedade brasileira da época, em especial os altos e baixos da política, economia e comportamento social. Os quadros mais famosos eram protagonizados por figuras caricatas, como o "típico brasileiro" em suas situações cotidianas, o "político corrupto", além de sátiras a celebridades e personagens que se destacavam no cenário nacional.



Figura 38: Plano de *Chico City*

Fonte: TV Globo

Posteriormente, durante os anos 1990, o lugar ocupado pelos seriados na TV brasileira se modifica, especialmente como um contraponto às telenovelas – que assumem o papel de formação da identidade nacional. As séries passam então, a ser espaço de experimentação de estética e linguagem, chegando até a utilização de película em algumas produções (WILLMERSDORF, 2009).

A década de 1990 marca o início de uma certa *sitcom* com S maiúsculo, com programas que abraçam esse rótulo abertamente, inclusive usando *sitcoms* estrangeiras como modelo. É o caso, por exemplo, de *Sai de baixo* (TV Globo, 1996-2002), *A grande família* (2001-2014), *Os Aspones* (TV Globo, 2004) e *Cilada* (2005-2009), *Minha nada mole vida* (TV Globo, 2006-2007), *Adorável psicose* (TV Globo, 2010-2013).

É neste momento que temos a adesão mais forte de personagens que integram o mundo do trabalho, e de protagonistas femininas que não estão no espaço de donas-de-casa ou matriarcas. Podemos usar como exemplo o programa *A Diarista* (TV Globo, 2004-2007), que rapidamente se tornou um sucesso de audiência. A série tinha como protagonista Marilda (Cláudia Rodrigues), uma diarista irreverente e de personalidade forte, e a trama girava em torno das situações cotidianas ao trabalhar para diversas famílias cariocas.

As histórias se desdobravam principalmente nas interações de Marilda com seus patrões e outros personagens secundários, muitas vezes estereotipados, como membros da classe média carioca. Esses personagens, com suas personalidades exageradas, geravam contrastes cômicos com a simplicidade de Marinete, criando situações engraçadas e inesperadas.

Figuras 39 e 40: Planos de *A diarista*

Fonte: TV Globo

O sucesso das produções televisivas logo se estendeu ao cinema, com vários longas-metragens adaptando personagens populares da TV para as telonas. Embora os Trapalhões tenham sido protagonistas de diversos filmes desde os anos 1980, foi somente no início do século XXI que essa prática se tornou mais recorrente, com a criação da Globo Filmes, que marcou uma nova fase de adaptações cinematográficas. Entre os anos 2000 e 2010, o cinema brasileiro viu uma série de filmes baseados em programas de TV, como *Os Normais: O Filme*, *Casseta & Planeta: A Taça do Mundo é Nossa, Sai de Baixo: O Filme*, *Casseta & Planeta: Seus Problemas Acabaram*, *A Grande Família: O Filme* e *Os Normais 2: A Noite Mais Maluca de Todas*. Esses filmes levaram para o cinema as comédias que já faziam sucesso na televisão, criando uma conexão ainda mais estreita entre a TV e o cinema.

É nesse contexto em que na contemporaneidade a *sitcom* brasileira se encontra – ainda muito relevante e presente na televisão nacional. E talvez o melhor exemplo de seriado seja *Vai que cola* (Multishow, 2015-atualmente): centrada em Valdomiro (Paulo Gustavo), um homem de classe média que perde sua fortuna e é forçado a se mudar para um subúrbio, onde divide um apartamento com personagens excêntricos e de diferentes origens sociais. A série explora o contraste entre o luxo perdido de Valdomiro e a vida simples dos outros moradores, criando situações cômicas baseadas nas diferenças de classe social. Com humor exagerado e personagens caricatos, o programa se tornou muito popular, tendo também dois longa-metragens derivados: *Vai que cola: O filme* (2015) e *Vai que cola 2: O começo* (2019).

O seriado, que usa do mesmo modelo multicâmera, também filmado em um teatro, foi criticado por seu retrato de minorias e pela forma como aborda questões sociais, sendo acusado de estereotipar personagens e situações. De acordo com Ciro Marcondes Filho (1988, p. 65-66),

os programas humorísticos também vivem da ridicularização dos homossexuais, dos pobres, das feministas, dos negros, dos subalternos, das minorias estrangeiras, dos velhos, das mães solteiras, das prostitutas, dos gordos, dos frágeis, dos desempregados, [...] e de tantos outros grupos marginalizados, tidos como *grupos de projeção* de situações ridículas e humilhantes. Nesses casos, o humor é

radicalmente seletivo, pois só não ridiculariza aqueles que compõe o tipo dominante da cultura a quem se dirige – branco, urbano, classe média, empregado – mas tudo o que é divergente passa a ser motivo de chacotas.

Esse mecanismo discriminatório, em que o estigma do personagem é reforçado, acaba promovendo a autovalorização do espectador, validando seus próprios preconceitos, valores e modos de vida. Esse retrato de uma classe baixa, estigmatizada e caricaturada, sinaliza uma mudança no retrato da sitcom brasileira nos últimos 30 anos. As produções mais recentes têm se concentrado em ambientes de lares “aglutinados”, contrastando com a representação idealizada de um lar suburbano tradicional, como visto na abertura de *Father Knows Best*, que menciono no capítulo 2. É curioso observar que, nas sitcoms nacionais contemporâneas, a imagem da casa familiar aparece muitas vezes como contraponto, em lares não-tradicionais, como pensões e condomínios, em produções como *Toma Lá, Dá Cá* e *Vai Que Cola*.

Essas representações não necessariamente falam de uma ruptura com o modelo de família tradicional, refletindo mudanças nos valores e na configuração social dos lares brasileiros, mas dizem respeito a como a *sitcom* tem enquadrado esses lares. A diferença aqui é que o conceito de “família” se dilui e se expande, deixando de ser apenas nuclear para incluir grupos formados por laços de amizade e convivência, e não necessariamente de consanguinidade.



Figuras 41 e 42: Aberturas de *Toma lá, dá cá* e de *Vai que cola*  
Fonte: Rede Globo

No Brasil, a imagem mais recorrente nas aberturas de nossas *sitcoms* é a do retrato familiar, tropo que pode ser observado em *A grande família*, *Família Trapo* e inclusive em *Escolinha do Professor Raimundo* e *Praça da alegria*. O uso do clichê da foto de família ajuda a criar uma forte conexão emocional com os telespectadores, pois a representação da “família” nessas séries é um espelho das dinâmicas mais amplas da sociedade brasileira.



Figura 43: Abertura de *Praça da alegria*

Fonte: TV Paulista



Figura 44: Abertura de *Família Trapo*

Fonte: TV Record



Figura 45: Abertura de *A grande família*

Fonte: TV Globo



Figura 46: Abertura de *Escolinha do Professor Raimundo*  
Fonte: TV Globo

## CONCLUSÃO

Esta pesquisa, como qualquer projeto voltado para os primeiros anos da televisão brasileira, busca compreender a formação dessa mídia e como ela dialoga com as bases culturais e políticas do Brasil moderno. O período inicial da TV no país foi fundamental para as discussões que ainda hoje permeiam os debates sobre a identidade nacional e o papel da televisão como um agente central na vida cotidiana dos brasileiros.

Entretanto, a falta de um acervo mais amplo e acessível sobre esse momento histórico representa um obstáculo significativo para os pesquisadores da área. Inicialmente, o projeto pretendia mapear a evolução da *sitcom* ao longo do tempo, utilizando a comparação entre episódios diacrônicos como base metodológica, mas me vi direcionada para os anos 1950 devido a dicotomia de um momento simultaneamente rico e escasso, no que se refere aos estudos sobre esse período. Espero que, ao longo das páginas desta pesquisa, tenha contribuído para a discussão sobre os primórdios da TV brasileira.

Esta pesquisa se configura como um gesto inicial e, sobretudo, um convite a futuros estudos, já que muitos desdobramentos permanecem sem questionamentos mais profundos e precisam ser explorados com mais cuidado.

Compreender os primórdios da televisão brasileira, portanto, é entender a gênese de muitos dos aspectos que continuam a influenciar a mídia contemporânea, como é o caso da comédia televisiva. O gênero, que teve grande destaque nos primeiros anos da TV no Brasil, se consolidou como um veículo de expressão das questões sociais e políticas, além de ser um reflexo das dinâmicas culturais da época. Nesse contexto, é crucial que a televisão seja analisada em diálogo com outras mídias da época, como a chanchada, o teatro e o rádio, que desempenharam papel fundamental na formação do que viria a ser a comédia televisiva brasileira.

Portanto, a pesquisa sobre os primórdios da TV brasileira na década de 1950 não deve ser vista de forma isolada, mas sim como parte de um amplo ambiente de diálogos, em que rádio, cinema e televisão se entrelaçam para compor um gênero como a *sitcom*. Este estudo não visa apenas contribuir para a preservação da memória histórica da mídia nacional, mas também oferece uma chave para entender como os elementos do humor televisivo se transformaram e continuam a reverberar na nossa cultura e sociedade contemporânea. A investigação desse processo é, sem dúvida, essencial para compreendermos as dinâmicas de produção e recepção da televisão brasileira.

Proponho, então, analisar *Alô Doçura* e refletir sobre a dinâmica de influência e modelo, não negando sua existência, mas utilizando-a como uma provocação para repensar

as relações discursivas que transcendem a lógica simplista de causa-e-consequência. A proposta é observar os esquemas de produção em suas temporalidades, sem tratar o que é produzido nos centros hegemônicos como um "modelo" absoluto a ser seguido.

Justamente por isso, surge a questão: o termo *sitcom* (e consequentemente, o termo pré-*sitcom*) abrange de fato a diversidade de modos e os discursos que atravessam os programas mencionados nesta pesquisa? Seria necessário recorrer a outro termo que fizesse mais jus ao histórico cômico brasileiro? Obviamente, o objetivo desta pesquisa não é criar um manual definitivo sobre o que caracteriza ou não uma *sitcom*, mas sim abrir o debate e contribuir para uma compreensão mais nuançada do gênero.

## BIBLIOGRAFIA

- “ALÔ QUERIDA”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 03 mai. 1959. Disponível em:  
[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_05&pesq=%22Al%C3%BC%20do%C3%A7ura%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=74644](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Al%C3%BC%20do%C3%A7ura%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=74644). Acesso em: 12 fev. 2024.
- “EVA WILMA: DOÇURA PAULISTA QUE CONQUISTOU O BRASIL”. *Radiolandia*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1963. Disponível em:  
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128848&pesq=%22Al%C3%BC%20do%C3%A7ura%22&pagfis=20322>. Acesso em: 03 jan. 2024.
- “HOJE NA TV”. *Diário da Noite*, São Paulo, 12/05/1959. Disponível em:  
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093351&pesq=%22Al%C3%BC%20do%C3%A7ura%22&pagfis=54021>. Acesso em: 12 fev. 2024.
- “ODUVALDO VIANA NA DIREÇÃO DE UMA COMPANHIA CINEMATOGRÁFICA.” *Diário da Noite*, São Paulo, 27 mar. 1948, p. 4. Disponível em:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&Pesq=%22chuva%20de%20estrelas%22&pagfis=11630>. Acesso em: 07 jan. 2024.
- “SP NA TV”. Ano III, n. 149, 19/02/1962 a 25/02/1962.
- “TEATROS E SHOWS – OS GRANDES ÉXITOS DA TV”. *Diário da Noite*, 20/11/1953, p. 13. Disponível em:  
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22bola%20dia%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=29493>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- “TUPAN: O PRIMEIRO ESTÚDIO PAULISTA”. *Diário de Pernambuco*, 12/06/1948, p. 3.
- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- ALVES, Vida. *TV Tupi: Uma linda história de amor*. São Paulo: Aplauso, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, Vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARQUIVO LUIS GALLON – TV TUPI. Data: 07-06-1991, pesquisa de Maria Elisa Vercesi de Albuquerque e Flávio L. P. e Silva, transcrição de Maria Elisa Vercesi de Albuquerque. Centro Cultural São Paulo.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Schwarcz, 1989.
- AUSTERLITZ, Saul. *Sitcom: A history in 24 episodes from I Love Lucy to Community*. Chicago: Chicago Review Press, 2014.
- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: USP, 2002.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 15-25.

BARBOSA, Neusa. *John Herbert: Um gentleman no palco e na vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura, 2004.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 59-83.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). *História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-55.

BRANDÃO, Cristina. *O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro: O teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

CALABRE, Lia. *A era do rádio: Descobrindo o Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CALDWELL, John Thornton. *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Durham: Duke University Press Books, 2008.

CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1986.

CARVALHO, Lea. *TV: Para exportação*. Última Hora, Rio de Janeiro, 31 jan. 1961. Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20196&pesq=%20i%20love%20lucy"&pagfis=67695](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20196&pesq=%20i%20love%20lucy). Acesso em: 12 fev. 2024.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernando (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 189-298.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência: Uma autobiografia*. São Paulo: Summus, 2015.

CORREIO PAULISTANO, 13/06/1950, p. 10. Disponível em:  
[https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_10&pesq=%22namorados%20valery%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=2115](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22namorados%20valery%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=2115). Acesso em: 05 dez. 2024.

CORREIO, Júlio César Lobo. Zé Trindade, o Don Juan tropical: Uma introdução ao estudo de tipos e estereótipos na chanchada brasileira. *Revista Livre de Cinema*, v. 7, n. 1, p. 156-200, jan.-abr. 2020.

COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher: Romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação: Rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERNANDES, José. Rádio e TV: Movimento. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1959.  
Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_05&pesq=%22Al%C3%A9%20querida%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=78408](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Al%C3%A9%20querida%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=78408). Acesso em: 12 fev. 2024.

FERNANDES, Paulo. *Nhô Totico: O Rei do Riso*. Campinas: Reverbo Editora, 2009.

FILHO, Daniel. *Circo eletrônico: Fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FISKE, John. *Television culture*. Nova York: Methuen & Co, 1987.

FRANCFORT, Elmo; VIEL, Maurício. *TV Tupi do tamanho do Brasil*. São Paulo: Editora dos Autores, 2022.

FREIRE FILHO, João. Decifrando os mistérios da “oitava arte”: A crítica televisiva no *Jornal de Letras* (1950-1970). *Anais do 13º Encontro COMPÓS*, 2004.

FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: A invenção de um gênero cinematográfico nacional. *Contracampo*, 23. ed., p. 66-85, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2<sup>a</sup> edição, 1986.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: Textos para televisão*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

HOLANDA, Nestor de. Rádio e TV: Estreia. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1958.  
Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092\\_04&Pesq=%22ilove%20lucy%22&pagfis=40802](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&Pesq=%22ilove%20lucy%22&pagfis=40802). Acesso em: 12 fev. 2024.

JACOBSON, Mitch. *Mastering multicamera techniques: From preproduction to editing and deliverables*. Oxford: Elsevier, 2010.

JÚLIO, Mário. Crítica: 'Prelúdio a dois' TV-Tupi. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1956. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pasta=ano%201995&pesq=%22%C3%A1guas%20com%20a%C3%A7%C3%BAcar%22&pagfis=19801>. Acesso em: 12 fev. 2024.

JÚLIO, Mário. Filmes para televisão. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1961. Disponível em: [https://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428\\_1961\\_00634.pdf](https://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1961_00634.pdf). Acesso em: 03 mar. 2024.

KARNICK, Kristine Brunovska; JENKINS, Henry. Introduction: Funny stories. In: *Classical Hollywood Comedy*, p. 63-86. Nova York: Routledge, 2013.

KRUTNIK, Frank; NEALE, Steve. *Popular film and television comedy*. Londres: Routledge, 2006.

KUTULAS, Judy. Who rules the roost? Sitcom family dynamics from the Cleavers to the Osbournes. In: DALTON, Mary M.; LINDER, Laura R. (orgs). *The sitcom reader: America re-reviewed and skewed*. 2. ed. Nova York: State University of New York Press, 2005. p. 17-30.

LANDAY, Lori. I Love Lucy: Television and gender in postwar domestic ideology. In: DALTON, Mary M.; LINDER, Laura R. (orgs). *The sitcom reader: America re-reviewed and skewed*. 2. ed. Nova York: State University of New York Press, 2005. p. 31-42.

LEITÃO, Arnaldo Câmera. “Ainda do radialista organizado”. *Acervo Arnaldo Câmera Leitão – Museu de Imagem e Som*, 22/06/1951.

LEITÃO, Arnaldo Câmera. “Comentando: Praça da alegria”. *Acervo Arnaldo Câmera Leitão – Museu de Imagem e Som*, 30/05/1958.

LEITÃO, Arnaldo Câmera. “Comentando: Prelúdio a dois”. *Acervo Arnaldo Câmera Leitão - Museu de Imagem e Som*, 21/03/1958.

LEITÃO, Arnaldo Câmera. “Exploração na TV Paulista”. *Acervo Arnaldo Câmera Leitão - Museu de Imagem e Som*, 04/06/1953.

LEITÃO, Arnaldo Câmera. “O patrocínio”. *Acervo Arnaldo Câmera Leitão – Museu de Imagem e Som*, 08/08/1951.

LEITÃO, Arnaldo Câmera. “São Paulo terá TV a sete de setembro”. *Acervo Arnaldo Câmera Leitão – Museu de Imagem e Som*, 18/08/1950.

LEITÃO, Arnaldo Câmera. “TV x Rádio”. *Acervo Arnaldo Câmera Leitão – Museu de Imagem e Som*, 07/10/1951.

LEMOS, Ubiratan de. Na TV-Tupi, teatro sem plateia. *O Cruzeiro: Revista*, Rio de Janeiro, 31/12/1955. Disponível em:  
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=brotinhos&pagsis=95642>. Acesso em: 12 fev. 2024.

LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LIMA, André Luiz Machado de. *A chanchada brasileira e a mídia: O diálogo com o rádio, a imprensa, a televisão e o cinema nos anos 1950*. São Paulo: USP, 2007.

LIMA, Mariangela Alves de; VARGAS, Maria Thereza. Teatro operário em São Paulo. In: PRADO, Antonio Arnoni (org). *Libertários no Brasil: Memórias, lutas, cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 162-250.

LIMA, Sousa. Afirma Mário Lago: "Marlene, meu bem" não é importação! *Radiolândia*, Rio de Janeiro, 20/08/1955. Disponível em:  
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128848&pesq=%22marlene%20meu%20bem%22&pagfis=3038>. Acesso em: 12 fev. 2024.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAES, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARC, David. *Comic visions: Television comedy and American culture*. Nova York: Routledge, 1992.

MARC, David. *Demographic vistas: Television in American culture*. University of Pennsylvania Press, 1996.

MARC, David. Origins of the genre: In search of the radio sitcom. In: DALTON, Mary M.; LINDER, Laura R. (orgs). *The sitcom reader: America re-viewed and skewed*. 2. ed. Nova York: State University of New York Press, 2005. p. 1-12.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: A vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e a ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: A ficção na TV*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MATTOS, David José Lessa; MATTOS, Raymundo Lessa de. *Teleteatro ao vivo na TV Tupi de São Paulo 1950-1960*. São Paulo: Editora Cinemática, 2010.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MELLENCAMP, Patricia. Situation comedy, feminism and Freud - Discourses of Gracie and Lucy. In: MODLESKI, Tania (org.). *Studies in entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Corydon: Indiana University Press, 1986.

MENDES, Edith Gabus. *Octávio Gabus Mendes: Do rádio à televisão*. São Paulo: Lua Nova, 1988.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: UNICAMP, 1992.

MILLS, Brett. *The sitcom*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

MITTELL, Jason. *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. Londres: Routledge, 2004.

MITTELL, Jason. *Television and American culture*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

MOREIRA, Anne Karoline Ramalho. *O Caipira: Aspectos vocais do personagem-tipo no Teatro de Revista Paulista entre as décadas de 1910 e 1940*. São Paulo: USP, 2020.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Espírito do tempo, neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MORREALL, John. *Comic relief: A comprehensive philosophy of humor*. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2011.

MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1970.

NEWCOMB, Horace. *TV: The most popular art*. Nova York: Anchor Press, 1974.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo: PUC-SP, n. 10, p. 12, 1993.

PELEGRINI, Christian Hugo. *Sujeito engraçado: a produção de comicidade pela instância de enunciação em Arrested Development*. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-20052014-123431/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

PELEGRINI, Christian Hugo. Tour de Force: 30 Rock Live Show e a metalinguagem do tempo direto. In: *Contracampo*, edição 24. Niterói: UFF, 2012.

PELEGRINI, Christian Hugo; ALMEIDA, Rogério de. Apresentando: A estrela de sitcom. A fronteira tênue entre os regimes de aparecimento no sitcom americano. *Contemporânea - Comunicação e Cultura*, UFBA, 2013.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; MIRANDA, Ricardo. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRATA, Nair. Tecnologia, um divisor de águas na história do rádio. *V Congresso Nacional de História da Mídia da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom)*, São Paulo, 2007.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: Das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República Brasileira. In: NOVAES, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCARPARO, Silvana Martos. A voz amiga em seu lar: Análise das formas de relacionamento entre ouvintes e radionovelas em São Paulo nas décadas de 40 e 50. Campinas: FAPESP, 1994.

SCHATZ, Thomas. The family melodrama. In: LANDY, Marcia (org). *Imitations of life: A reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, p. 148-167, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: Técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAES, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução: O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAES, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Dirceu Lemos da. *TV a.G.: A programação televisiva paulista antes da Globo*. São Bernardo do Campo: UMEESP, 2012.

SILVA, Luis Sérgio Lima e. *TV Tupi do Rio de Janeiro: Uma viagem afetiva*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

SIMÕES, Inimá. *A nossa TV brasileira: Por um controle social da televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

SOUZA, Fernando Tude de. “Bilhete dos Estados Unidos: A televisão na terra do Tio Sam”. *Correio Paulistano*, 36/09/1957, p. 6. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_10&pesq=%22i%20lucy%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=39182](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22i%20lucy%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=39182). Acesso em: 23 dez. 2024.

SOUZA, José Inácio de Melo. A TV Tupi no acervo do Arquivo Histórico de São Paulo: novas fontes. *Informativo Arquivo Histórico de São Paulo*, 5 (28), jan/mar. 2011. Disponível em: <http://www.arquivohistorico.sp.gov.br>.

SPIGEL, Lynn. *Make room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

STEEN, Edla Van. *Eva Wilma: Arte e vida*. São Paulo: Coleção Imprensa Oficial, 2006.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, 1991.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernando (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 129-188.

VILLOUDO, Raul. “Há... Várias”. *O Governador*, 16/02/1954, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=104795&pesq=%22as%20aventuras%20de%20suzana%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=1774>. Acesso em: 11 dez. 2024.

VIOLA, Ítalo. “O casal de Alô Doçura”. *O Cruzeiro: Revista*, Rio de Janeiro, 31/06/1955. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq=%22ve%C3%ADculo%20sadio%22&pagfis=99904>. Acesso em: 12 fev. 2024.

VIZZONI, Chico. “O príncipe e o plebeu”. *A Cigarra*, fev/1960, p. 13. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003085&pesq=%22o%20pr%C3%ADncipe%20e%20o%20plebeu%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=63645>. Acesso em: 09 dez. 2024.

WHITE, Hayden. *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora USP, 1992.

WILLMERSDORF, Pedro. *Humor cotidiano: A linguagem narrativa do seriado Os Normais*. Rio de Janeiro: UFRJ - Escola de Comunicação, 2009.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: Dimensões de uma privacidade possível. In: NOVAES, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## AGOSTO/1952

	<i>Segunda-feira</i>	<i>Terça-feira</i>	<i>Quarta-feira</i>	<i>Quinta-feira</i>	<i>Sexta-feira</i>
11:45	<b>TUPI (C3)</b>	<b>TUPI (C3)</b>	<b>TUPI (C3)</b>	<b>TUPI (C3)</b>	<b>TUPI (C3)</b>
12:00	Marcos Ayala	Leo Romano	Margalo Bruce	Wilson Roberto	Wilma Bentivegna
12:15	Artigo do dia	Homens do povo	Ricardo Malerba e sua orquestra	Homens do povo	Lições de coisas
12:30	A rodada que passou				
12:45		Artigo do dia	Artigo do dia	Artigo do dia	Artigo do dia
13:00		Anjo da guarda	Esquina do mundo	Jararaca e Ratinho	
13:15	Esquina do mundo	No mundo feminino	Album de poesias	Filme da secretaria de saúde pública e assistencia social	Esquina do mundo
16:30				Filme	
17:00				Veja como se cozinha	
19:30	Desenho	<b>Sítio do Pica-Pau Amarelo</b>	Club dos artistas	Fábulas animadas	Pequenos virtuosos em grandes pianos
19:45	Palhinha na TV				História para crianças
20:00		Manolo Alvarez Mera	Mappin Movietone		Freddy e seu conjunto de Paris
20:15	Circo Bombril		De mãos dadas	Lydia Lamarr	Alvarenga e Ranchinho
20:30		Mappin Movietone		Mappin Movietone	Mappin Movietone
20:45	Mappin Movietone	Elvira Rios	<b>Rancho alegre</b>	Diga sem falar	Noivado das trevas
21:00	Documentário				
21:15	Turf em revista			Telecongo Hepacholan	De mãos dadas
21:30	Imagens do dia Modernfold			Imagens do dia Modernfold	O mundo de ontem e de hoje
21:45		Futebol	Futebol	A eternidade no presente	Imagens do dia Modernfodl
22:00	Grande Teatro Monções			Cine-revista	Comentário internacional
22:15					Teleteatro
22:30	Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira) 18/08/1952, nº 8475	Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira) 26/08/1952, nº 8482A	Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira) 27/08/1952, nº 8483	Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira) 21/08/1952, nº 8478	Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira) 22/08/1952, nº 8479A

## DEZEMBRO/1952

<i>Segunda-feira</i>		<i>Terça-feira</i>		<i>Quarta-feira</i>		<i>Quinta-feira</i>		<i>Sexta-feira</i>	
<b>TUPI (C3)</b>	<b>PAULISTA (C5)</b>	<b>TUPI (C3)</b>	<b>PAULISTA (C5)</b>	<b>TUPI (C3)</b>	<b>PAULISTA (C5)</b>	<b>TUPI (C3)</b>	<b>PAULISTA (C5)</b>	<b>TUPI (C3)</b>	<b>PAULISTA (C5)</b>
II:00						Video		Tableo	
II:15					Wilma Bentivegna	Barbara Virginia		Barbara Virginia	
II:30					Momento romântico		Homens do povo		Homens do povo
II:45					Jiu-jitsu		Jararaca e Ratinho		Jararaca e Ratinho
12:00				Grande sequência de atrações	Corrida de trote	Aula de corte e costura		Veja como se cozinha	
12:15						Rancho alegre		Fábulas animadas	
12:30									
12:45									
13:00									
19:00	Música de jazz		Cartazes da Taba						
19:15	Desenho		Desenho						
19:30	Palhinha na TV	Programa infantil	Sítio do Pica Pau Amarelo	Programa infantil		Programa infantil	Veja o Brasil	Programa infantil	
19:45		O anjinho + Conjunto impar	Vestidos da minha vida	O anjinho + Filme desenho	Clube dos artistas		Concerto		Programa infantil
20:00				Astrologia					Concerto
20:15	Circo Bombril	Turfe na TV			Georges Henry e seu show Antarctica	O anjinho + Coisas nossas	Vestidos da minha vida	O anjinho + Recitais	O anjinho + Filme
20:30	TV nos esportes	Grande Teatro Paulista		Filme + Variedades Cometa		TV nos esportes	Desenho animado	Mappin Movietone	Conjunto impar + Turfe
20:45							Nick Chek	Joias do conto	Roberto Ferri e seu ritmo!
21:00	Mappin Movietone	Filme	Mappin Movietone	Filme educativo		Show Movusselline	Filme musical	Carroussel Kibon	Filme
21:15	Turfe em revista			Romances brasileiros			Luiz Bordox	Carroussel Kibon	Romances brasileiros pela TV
21:30		Mão e contra-mão	TV nos esportes				Desenho animado	Carmen Cavalaro	
21:45	Imagens do dia		Lia Roblete	Coro da sociedade paulista				TV nos esportes	
22:00					Divirta-se com Coca Cola		Diga sem falar	Telesporte + Filme	Programa orientado pela liga das senhoras católicas
22:15			Imagenes do dia						
22:30	Grande Teatro Monções	São Paulo em desfile	Mesa redonda	Campeonato de pugilismo amador			Imagenes do dia	Tribuna de debates	Imagenes do dia
								São Paulo em desfile	Filmes
	Folha da noite (Acervo Folha de São Paulo) 08/12/1952, nº 43.077		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 09/12/1952, nº 29.339		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 17/12/1952, nº 29.406		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 11/12/1952, nº 29.401		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 12/12/1952, nº 29.402

JUNHO/1953

<i>Segunda-feira</i>		<i>Terça-feira</i>		<i>Quarta-feira</i>		<i>Quinta-feira</i>		<i>Sexta-feira</i>	
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)
11:00				Wilson Roberto		Laura Ribeiro		Trio Orixá	
11:15		Cartaz da Taba				Veja como se cozinha			
11:30		No mundo feminino		Aula de corte e costura				No mundo feminino	
11:45		Artigo do dia				Artigo do dia			
12:00				Artigo do dia		As aventuras de Berloque Kolmes		Artigo do dia	
12:15		As aventuras de Berloque Kolmes		Momento romântico		Meus filhos, minha vida		Momento romântico	
12:30				Desenho				Desenho	
19:00	Desenho			TV nos esportes		Escolhinha do Fuzarca		TV nos esportes	
19:15	TV nos esportes								
19:30	Palhinha na TV	Desenho		Desenho			Desenho	Pequenos virtuosos em grandes pianos	Desenho
19:45	Veja o Brasil	O anjinho + Fotonovela + Solistas ímpar	Reinações de Narizinho	O anjinho + Fotonovela + Solistas ímpar	Clube dos artistas	O anjinho + Fotonovela + Solistas ímpar	Fábulas Duchen	O anjinho + Fotonovela + Solistas ímpar	O mundo de ontem e de hoje
20:00	Circo Bombril	Vitrines da cidade + Audição de Cinderela		Vitrines da cidade + Audição de Lima Amaral		Vitrines da cidade + Soprano Laura Fontes		Vitrines da cidade + Audição de Cinderela	Vitrines da cidade + Audições com Lia Amaral
20:15		Filme documentário + Teleesporte	Dona Fifoca, a sabichona	Filme documentário + Teleesporte	Desfile de Melodias Jardim	Filme documentário + Teleesporte	Cine-revista	Filme documentário + Teleesporte	Alma carioca
20:30		Ronda dos clubes		Ronda dos clubes		Ronda dos clubes		Ronda dos clubes	Ronda dos clubes
20:45	Mappin Movietone	.	Contrastes	Variedades TV	Mappin Movietone	Coisas nossas	Mulheres frequentemente	Orquestra de Ray Carelli	Prêmio ou castigo
21:00	Imagens do dia	Turfe + Passatempo	Mappin Movietone	Passatempo + Quando vovó tinha 20 anos	Nora Marani	Passatempo + Resenha esportiva		Passatempo	Mappin Movietone
21:15						O madrugador		Pensão da concórdia	Turfe na TV + Passatempo
21:30		Ballet				Show Mouseline			Rafles
21:45	Grande Teatro Monções	Imagens do dia		Academia de esportes	Imagens do dia	Filme musical			
22:00			Mesa redonda			Clube de cinema			
22:15		Filme musical				Imagens do dia			
22:30		O canal 5 informa				Clube dos esportistas			
			O canal 5 informa			O canal 5 informa		Consultas aos catedráticos	O encontro da semana
								Canal 5 informa	Video internacional
									Canal 5 informa
Folha da noite (Acervo Folha de São Paulo) 08/06/1953, nº 43.205		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 09/06/1953, nº 29.550		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 10/06/1953, nº 29.551		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 11/06/1953, nº 29.552		Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo) 12/06/1953, nº 29.553	

DEZEMBRO/1953

Segunda-feira		Terça-feira		Quarta-feira		Quinta-feira		Sexta-feira	
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)
18:00		Futebol							
18:30		Somos dois							
18:45	SM, a criança	Golden-Gate de Georges Henry		As aventuras de Berloque Kolmes		Veja como se cozinha		Filmes	
19:00	TV nos esportes			TV nos esportes		TV nos Esportes		TV nos esportes	
19:15	A bola do dia	Reporter Esso		Reporter Esso		Reporter Esso		Reporter Esso	
19:30		Figuras e fantasias	A bola do dia	Figuras de fantasia	A bola do dia	Figuras de fantasia	A bola do dia	Figuras e fantasias	A bola do dia
19:45	Palhinha na TV	Telesporte pelo Canal 5	Sítio do Pica Pau Amarelo	Telesporte pelo Canal 5	Pequenos virtuosos em grandes pianos	O que vai pelo mundo	Fábulas animadas	Musical	Passeando pela história
20:00		Rota de sete léguas		Cadeira de barbeiro	Desfile de Melodias Jardim	Rota de sete léguas		Telesporte	Musical
20:15	Circo Bombril	No mundo dos bonecos	Novela Nescafé	No mundo dos bonecos				Cadeira de barbeiro	Teatro de Nicette Bruno
20:30		Curiosidades		Os anjos do inferno	Telenovela Mappin	Variedades	Variedades Mirus Magazine	No mundo dos bonecos	No mundo dos bonecos
20:45	Mappin Movietone	Aventuras do oeste	Mappin Movietone	Aventuras do oeste		Curiosidades		Telenovela Mappin	Audições de Rony Home
21:00	Imagens do dia	Turfe na TV		Teatro de Madalena Nicol	Mappin Movietone	Você se lembra		Mappin Movietone	Turfe na TV
21:15	Turfe em revista	Variedades	Fernando Torres	Bonecos animados	Indios Tabajaras	Bonecos animados		A cidade reclama	Aventuras no Oeste
21:30		Vivendo e aprendendo			Video político	Todos os ritmos		Mappin Movietone	Musical
21:45		Bonecos animados	Feira de amostras			Ritmos da mocidade	Teatro Cacilda Becker	A volta ao mundo em 80 goles	Vivendo e aprendendo
22:00								Imagens do dia	Bonecos animados
22:15									Biblioteca no Brasil
22:30	Grande Teatro Monções	Sessão das 10		Clube de cinema	Imagens do dia		Cinelândia		O mundo de ontem e de hoje
22:45									Vídeo internacional
23:00				Mesa redonda					



DEZEMBRO/1954

Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira		
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)
00		Mandiopan												
30		Zig-zag	Cine Trol				Cine Trol							
45				Sessão Zig-Zag		No mundo feminino								
00						TV nos Esportes								
00		No mundo feminino	Sete dias no prado	Momento social		Jockey club								
15						Reporter Esso								
30		Tá nos esportes	Esportivião	Scu Pepino	Filmes	Sportivião		Zaz-Traz						
45		Reporter Esso	Shanfara Sampaio	Reporter Esso										
00		A bola do dia	Há um ano atrás	A bola do dia	Desenho	Penazzi	A bola do dia	Seriado						
00						Telesporte	Há um ano atrás							
45		Palhinha do dia	O casal mais feliz do mundo	Sítio do Pica Pau Amarelo			Miss Safilo							
00					Vitrine Feminina	O casal mais feliz								
15		Circo Bombril	Instantâneos Tabacaria	A sogra que Deus me deu		Tabacow	Convite a música							
30				Hotel da Sucessão			Kim							
45		Mappin Movietone		Grande teatro Royal		Teatro Cacilda Becker	Mappin Movietone							
00				Deslumbramento										
15		Divert Keddes		Mapping Movietone										
30														
45		Imagens do dia												
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														
45														
00														
15														
30														

## DEZEMBRO/1955

Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira				
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)		
18:00 Cine Troll		Zig-zag			Sessão Zig-Zag	Cine Troll		Sessão Zig-Zag	Cine Troll		Sessão Zig Zag	Cine Troll		Sessão Zig Zag		
18:15 Coelhinho Teco Teco		Jockey Club	Cine Troll	Abertura		No mundo feminino	Abertura		Veja como se cozinha	Abertura		No mundo feminino	Abertura			
18:30 TV nos esportes	Zaz Traz	Esportivisão	Seu Pepino	Filmes	Esporтивисао	Momento social	Zaz-Traz	Jockey club	Jockey club	Zaz-traz	Esporтивисао	Jockey club	Esporтивисао			
18:45 Reporter Esso		A bola do dia	Reporter Esso		Esporтивисао	Reportar Esso		Esporтивисао	Reportar Esso		Esporтивисао	Reportar Esso				
19:00 A bola do dia			A bola do dia	Seriado	Esporтивисао	Esporтивисао	A bola do dia	Esporтивисао	Esporтивисао	Esporтивисао	Esporтивисао	Esporтивисао	Esporтивисао	Esporтивисао		
19:15 Palhinha na TV	Aventuras no Oeste	Atualidades Bendix-Economat	Stio do Pica Pau Amarelo		O legiãoário invencível	Aventuras de Júlio Verne		Almanaque da ciência	Aventuras de Júlio Verne		Nosso amigo Arrelin	A bola do dia	Aventuras no Oeste	Aventuras de Júlio Verne		
19:30 Circo Bombril	Festa na varanda	Resenha esportiva	A sogra que Deus me deu	Campanha do natal da criança pobre	Programa General Motors	Os melhores da semana	Orquestra Carlos de Palma		Fábulas animadas	Sala de concertos Schwartman		O legiãoário invencível	Aventuras no Oeste	Aventuras de Júlio Verne		
20:00 Mappin Movietone	Um milhão de melodias	Musical	Carnaval das Lojas Assumpção	Quem sabe mais	Sérgio Cardoso	Convite a música		Lúcio Alves	Música, doce música	Namorados Valery	Audições Fototica	Clube dos artistas	Campanha do natal da criança pobre	Coca cola		
20:15 Filmes		Cinema na TV	Mappin Movietone			Os irmãos cornos	Vitrine	Bingo Pulmann	Carnaval das Lojas Assumpção	Intimidade	Sérgio Cardoso	Os irmãos cornos	Cub telejornal	Adivinhe o que ele faz		
20:30 Divertimentos Kedley	Turf na TV	Teatro Cicilia Becker	MME-Cafe Society	Filme	Atualidades Bendix-Economat	Encontro entre amigos	Jean Satilon		Futebol	Bocage	Filme	Atualidades Bendix-Economat	Leny Eversong	Inezita Barroso		
21:00 Imagens do dia	Virginia Xeque	Atualidades Bendix-Economat	Isto é América		Bocage	Cub Telejornal			Cub Telejornal	Musical Mandy	Mate esta			Atualidades Bendix		
21:15					Imagens do dia	No mundo dos selos	Teatro Alhene Rhodia		Teleteste Lutz Ferrando					O samba na veia		
21:30					Você e os fatos econômicos	Entrevistas				Imagens do dia	Virginia Luque			Paganadas		
21:45 Grande Teatro Três Leões	Filme	ABC Musical	Mesa redonda Invictus		Carnaval Dechen	Imagens do dia					Histórias que a vida escreveu			André Penazzi		
22:00						Rádio e TV a serviço da democracia								Você e os fatos econômicos		
22:15						Última edição	O que é que há?							O que é que há?		
22:30														Entrevistas	Última edição	
22:45																
23:00																

Folha da noite (Acervo Folha de São Paulo), 05/12/1955, nº 43.822

Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo), 20/12/1955, nº 30.310

Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo), 14/12/1955, nº 30.305

Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo), 15/12/1955, nº 30.306

Folha da manhã (Acervo Folha de São Paulo), 16/12/1955, nº 30.308

JUNHO/1956

Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira				
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)		
11:30	Edição extra Música Esportes na TV Você sabia? Humorístico Reprise	Desenho animado Programa feminino Telejornal Mecântica Show Edição extra Você sabia? Reprise kinemascópio	Desenho animado Programa feminino Telejornal Mecântica Show Edição extra Você sabia? Musica Humorismo Reprise Kinescopio	Desenho animado Programa feminino Telejornal Mecântica Show Esportes TV Você sabia? Musica Humorismo Escola das mães	Desenho animado Programa feminino Telejornal Mecântica Show Edição extra Você sabia? Musica Humorismo Reprise Kinescopio	Desenho animado Programa feminino Telejornal Mecântica Show Edição extra Esquina do mundo	Desenho animado Programa feminino Telejornal Mecântica Show Edição extra Nos caminhos da vida Música Humorismo Reprise	Desenho animado Programa feminino Telejornal Mecântica Show Esporte TV Nos caminhos da vida Música Humorismo Reprise								
12:00																
12:30																
12:45																
13:00																
13:15																
13:30																
13:45																
14:00																
17:45																
18:00																
18:15	Cine Troi	Sessão Zig-Zag	Cine Troi	Sessão Zig-Zag	Cine Troi	Sessão Zig-Zag	Cine Troi	Sessão Zig-Zag	Cine Troi	Sessão Zig Zag	Cine Troi	Sessão Zig Zag	Cine Troi	Sessão Zig Zag		
18:30	Mundo feminino															
18:45	Turfe															
19:00	Zaz-traz	Sportvísão	Seu Pepino	Zaz-traz	Sportvísão	Momento social	Zaz-traz	Sportvísão	Seu Pepino	Zaz-traz	Sportvísão	Turf	Zaz-traz	Sportvísão + Esportes a motor		
19:15	Reporter Esso	Esportes a motor	Reporter Esso	Retratinhos Gessy	Esportes a motor	Reporter Esso	Retratinhos Gessy	Esportes a motor	Reporter Esso	Retratinhos Gessy	Esportes a motor	Reporter Esso	Zaz-traz	Imagens da seleção	Esportvísão + Esportes a motor	
19:30	Palhinha na TV	Seriado	Sociais Imperlax	Sítio do Pica Pau Amarelo	Imagens	Sociais Imperlax	Doris Monteiro	Imagens da seleção	Eles cantam para você	A bola do dia	Imagens da seleção	Cirquinho Cral	Milita Del Pilar	Seriado	Encanto juvenil + Sociais Imperlax	
19:45	Círculo Bombril	Musical	S.M. A mulher	A sogra que Deus me deu	Neli	Adega Cidalia Meirelles	Os melhores da semana	Festa na varanda	Sociais Imperlax	Filmes	Campeões musicais	Isto é América	Clube dos artistas	Neli	Turf na TV	
20:00	Um milhão de melodias	Ivon Cury	Serizado	Variiedades Rbolom	Namorados Valery	Musical	Novela	Quando os maestros se encontram	Lúcio Alves	Pulman	Namorados Valery	Concerto popular	Novela	Espectáculo Piráquê	Musical	
20:30	Divertimentos Kedley	Filme	Atualidades Bendix	Aventuras Caruso	Encontro entre amigos	Atualidades	Mappim-Movietone	Vale a pena ser pensado	Aponte o culpado	Namorados Valery	Atualidades Bendix	Atualidades Bendix	Mappim-Movietone	Audições Gaô	Canta Inezita	
20:45																
21:00																
21:30																
21:45																
22:00	Grande Teatro Três Leões	Teatro Ciclada Becker	Mesa redonda	Plavini no seu bairro	TV Entrevistas	Mappim-Movietone	Imagens do dia	Mappim Walita	Enquanto a cidade dorme	Telejornal All aces	Curiosidades	História que a vida escreveu	O céu é o limite	Imagens do dia	Noite de Garbo	Atualidades Bendix
22:15																
22:30																
22:45																
23:00																
Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 14/06/1956, nº 30739			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 05/06/1956, nº 30728			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 06/06/1956, nº 30729			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 07/06/1956, nº 30730			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 08/06/1956, nº 30731				

DEZEMBRO/1956														
Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira		
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)
11:30														
12:00														
12:30														
12:45														
13:00														
17:30	Aventuras no Oeste			Variedades			Aventura no Oesta		Variedades				Variedades	
17:45				Escola das mães										
18:00	Desenhos	Cineminha de ontem	Zig-zag	Desenhos	Seriado		Cineminha de ontem	Sessão Zig-Zag	Cine	Seriado		Desenhos	Aventuras no Oeste	Sessão Zig Zag
18:30	No mundo feminino	Estrelândia	O direito e a mulher	Estrelândia	Sessão Zig-Zag		Aimberé	Estrelândia	No mundo feminino	Estrelândia	Sessão Zig Zag	Aimberé	Estrelândia	Retratinhos
18:45			Retratinho	Douglas Red			Caminhos incertos	Zaz-Traz	Sete dias no prado	Douglas Red	Zaz-traz	Sete dias no prado	Caminhos incertos	Sete dias no prado
19:00		Zaz-traz	Sete dias no prado	Zaz-traz			Reporter Esso	Reporter Esso	Diversões	A bola do dia	Retratinho	Voo 509	Reporter Esso	Conversa de lotação
19:15	Reporter			A bola do dia	Retratinho		Novela		Campagna do Natal	André Penassi		Cirquinho do Arreia	A bola do dia	Itália
19:30	Musical	Festa na varanda	Adega Cidalla	"Pollyana"	Clube dos garotos	Flagrantes sociais			Cochelinho da fortuna	"Pollyana"			Roteiro dos astros	Teledocumentário
19:45	Filho de peixe	Curiosidades TV-5		Prelude a dois	Doris e Rossie	Ivan Cury	Os melhores da semana	Musical	Noturno	Você confia em sua mulher?		Raul Mota	Clube dos artistas	Flagrantes sociais
20:00	Circo			Carrousell	Boliche	Previsão do tempo			Na batida do samba				Angela Maria	Bolsa de valores
20:30		Um milhão de melodias				Atualidades			Romance	Brincadeiras			Gaó	Inezita Barroso
20:45	Movietone			Deslumbramento	O que é a felicidade	Sucessos			Movietone				Quarteto avilés	Ermilinha Borba
21:00				Atualidades	Movietone				Encontro entre amigos	Festival de ritmos			O céu é o limite	Atualidades
21:15	Kodley e você	Café concerto			Quarteto avilés	Salve-se quem puder				Hoje é dia de boa sorte				
21:30				Aposte no campeão									Um violão e três destinos	
21:45		Telejornal	Teatro Cacilda Backer	Imagens do dia	Raul Motta								Ronda social	Marcelino Blube
22:00		Canções do mundo		Falando francamente	Panorama internacional								Entrevista com o prefeito	Documentário
22:15													TV Entrevista	Caminhos da vida
22:30													Jockey club	Última edição
22:45	Teleteatro	Entrevista												Que é que há?
23:00														
23:15														
23:30														
	Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 23/12/1956, nº 30900			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 18/12/1956, nº 30895			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 19/12/1956, nº 30896			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 20/12/1956, nº 30897			Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 21/12/1956, nº 30898	

JUNHO/1957																	
Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira					
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)			
12:30 TV nos esportes																	
13:00 Musical TV																	
13:30 Edição extra																	
13:45 Você sabia?																	
17:30	Aventuras do Oeste		Variedades		Aventuras do Oeste		Variedades		Aventuras do oeste								
17:45																	
18:00 Pim-pam-pum	No reino da alegria		Sessão Zig Zag	Pim-pam-pum	Seriado	Escola de mães	Pim-pam-pum	Chapiana	Sessão Zig Zag	Pim-pam-pum	Seriado	Sessão Zig Zag	Pim-pam-pum	Chapliniana			
18:30 No mundo feminino	Curiosidades			O direito e a mulher	Curiosidades		Desenho animado	Curiosidades		No mundo feminino	Curiosidades		Ciranda cirandinha	Curiosidades			
18:45 O segredo da vovô	O falcão negro		Sete dias no prado	O falcão negro	Zaz-traz	Jornal universitário	Seleções musicais	Zaz-traz	Sete dias no prado	O falcão negro	Zaz-traz	Sete dias no prado	Zaz-traz	Sete dias no prado			
19:00 A bola do dia	A bola do dia			A bola do dia	Zaz-traz		A bola do dia	Novela noturna		A bola do dia	Retratinho	Sete dias no prado	Novela noturna	No reino da alegria	Fato do dia		
19:15 Reporter Esso	Festa na varanda		Novela noturna	Reporter Esso	Retratinhos	Reporter Esso	Filho de peixe	Câmbio e informações	O pequeno lord	Fato do dia	Câmbio e informações	Círculo do Arrelia	Câmbio e informações	Musical	Câmbio e informações	Musical	
19:30 Reporter Esso				Reporter Esso			Idólos de todos os tempos	Audição com Francisco Carlos		Eu e você	Documentária	Círculo do Arrelia	Documentária	Convite ao baile	Silvio Mazzuca		
19:45 Spot-light	Turfe na TV		O fato do dia	O pequeno lord	Câmbio e informação	Momento musical	Ópera	Eu e você	Prelude a dois	Documentária	Prelude a dois	Círculo do Arrelia	Clube dos artistas	Tira prosa	Durval garoto propaganda		
20:00				Prelude a dois	Documentário		Os melhores da semana	Durval garoto propaganda		Intimidade	Atualidades	Fato do dia	Romances	Escala musical	Canta Inezita		
20:15 Circo			Show	U.F.E. na TV	Atualidades	Boliche	Cine estúdio	Audição com Edu	Audição com Roberto Luna	Parque de diversões	Encontro musical	Fantasia	Movietone	O céu é o limite	Cartazes da O.V.C.	O dobro ou nada	
20:30							Angela Maria	Romances		Olindo topa-tudo	Vitrine	Fantasia	Imagens do dia	Atualidades	Musical	Caras novas	
20:45			Bate-papo	Movietone	O que é a felicidade	Telepolicial	Musical	Movietone		Serenata	Telejornal		My darling	Imagens do dia	Telejornal	Robledo	
21:00 Movietone	Café concerto			Desafio o campeão	Sala de festa		Novela	Festa de ritmos	Atualidades	Imagens do dia	O mundo é das mulheres	Cantico dos canticos	Diário de SP na TV	Que é que há?	Mendonça Falcão		
21:15			Teleteatro	Imagenes do dia	TV Itália	Fazendo cena	Atualidades	Variedades		Atualidades	Quem manda somos nós	Última edição	Última edição	Fórum	Última edição		
21:30				Telejornal						Imagens do dia	Eu acuso		Manchetes da manhã	Manchetes da manhã			
21:45			TV Entrevistas	Falando francamente	Reportagem social	Última edição	Manchetes da manhã	TV Entrevistas	Última edição	Diário de SP na TV							
22:00				Documentário													
22:15			Última edição	Musical													
22:30				Telejornal													
22:45			Última edição														
23:00																	
23:15			Última edição														
23:30																	
00:00 Diário de SP na TV																	

Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 23/06/1957, nº 31051

Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 25/06/1957, nº 31052

Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 26/06/1957, nº 31054

Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 27/06/1957, nº 31054

Correio paulistano (Hemeroteca Digital Brasileira), 28/06/1957, nº 31055

DEZEMBRO/1957														
Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira		
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)
10:30														
12:00														
12:30	Programação diurna			Matinee			Matinee				Matinee			Matinee
13:00														
14:00														
17:00														
17:30	Aventuras do Oeste													
17:45														
18:00	Pim-pam-pum	O semeador												
18:15	Mirante													
18:30	No mundo feminino	Curiosidades TV-4												
18:45	Bienal colegial	Curiosidades TV-5												
19:00	Rua nova 60	Sete dias no prado	O falcão negro	Zaz-traz										
19:15	A bola do dia	Zaz-traz												
19:30	Reporter Esso	Variedades												
19:45	Câmbio e informações													
20:00	Circo Bombril	Praça da alegria												
20:15														
20:30	Dom Camilo	Cauby Peixoto												
20:45														
21:00	Instantâneos musicais													
21:15		Nelson Gonçalves												
21:30	Mappin-Movietone	Marido magro, mulher chata												
21:45														
22:00														
22:15		Notícias e drinks												
22:30		Telejornal												
22:45	Grande Teatro Nestlé													
23:00														
23:15		Reportagem social												
23:30														
00:00	Diário de SP na TV													
	Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 16/12/1957, nº 10087		Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 17/12/1957, nº 10088		Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 11/12/1957, nº 10083		Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 19/12/1957, nº 10090		Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 20/12/1957, nº 10091					

JUNHO/1958														
Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira		
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)
10:30														
10:45														
11:00														
12:00														
13:00														
13:30	Programação diurna													
14:00														
17:00														
17:30	Filmes	Aventuras do Oeste												
17:45		Sessão Zig Zag	Filmes	Variedades										
18:00	No mundo feminino	O semeador	Pim-pam-pum	O semeador										
18:15		No reino da alegria	Cineminha	O faleão negro	No reino da alegria	Sessão Zig Zag	Pim-pam-pum	O semeador						
18:30	Coelhinho Teco-Teco	Curiosidades TV-4		Curiosidades TV-5			Desenho	Curiosidades TV-5						
18:45														
19:00														
19:15	Pim-pam-pum	Zaz-traz												
19:30	A bola do dia	Estrelas ao piano												
19:45	Reporter Esso	Câmbio e informações												
20:00														
20:15	Círco Bombril	Praça da alegria												
20:30		Dóris e Rossie												
20:45														
21:00	Dom Camilo	Revista												
21:15														
21:30		Sem censura												
21:45		Turf												
22:00	Grande Teatro	Mais uma dose												
22:15		Noites e drinks	Sob a luz dos refletores											
22:30														
22:45														
23:00														
23:45	Diário de SP na TV	Telejornal		Última edição										
	Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 23/06/1958, nº 10242			Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 17/06/1958, nº 10237			Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 18/06/1958, nº 10238			Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 26/06/1958, nº 10245			Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 20/06/1958, nº 10240	

## DEZEMBRO/1958

Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira		
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)
10:45														
11:30														
12:00														
13:15														
13:30	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna	Programação diurna
13:45														
14:00														
17:00														
17:30	Vesperal de Forno e Fogão	Mesas de natal	Desenhos animados	Variedades	Sessão Zig Zag	Pim-pam-pum	Aventuras do oeste	Sessão Zig Zag	Desenhos animados	Variedades	Sessão Zig Zag	Desenhos animados	Aventuras no oeste	Sessão Zig Zag
17:45	Desenhos animados	Sessão Zig Zag												
18:00	O semeador													
18:15	Anteome e você	Festinha dos brinquedos	Pim-pam-pum	Festinha dos brinquedos	Cineminha	Transmissão externa	O semeador	Club Papai Noel	O semeador	Festinha dos brinquedos	Cineminha	Pim-pam-pum	O semeador	As novas aventuras de Marco Polo
18:30	Coelhinho Phillips	Espelho mágico	As grandes aventuras do Gigante Amaral	Espelho mágico			Espelho mágico	Cineminha	As grandes aventuras do Gigante Amaral	Espelho mágico			Espelho mágico	Cineminha
19:00			Os melhores da semana						Os melhores da semana					
19:15	Pim-pam-pum	Zaz-traz	A bola do dia	Zaz-traz	Capítulo 7	Sítio do Pica-Pau Amarelo	Zaz-traz	Zaz-traz	A bola do dia	Zaz-traz	Capítulo 7	Palhinha na TV	Zaz-traz	
19:30	A bola do dia	Concurso	Esportes a motor	Filho de peixe	Telenovela	A bola do dia	TV entrevista	Filho de peixe	Telenovela	Sports a motor	A bola do dia	De braços abertos		Sports a motor
19:45					Telejornal				Telejornal					
20:00	Reporter Esso	Praça da alegria	História das Malocas	Reporter Esso	Duas vozes	Premiere	Reporter Esso	Cancioneiro	Academia	Reporter Esso	Gregorio Barrios	Era uma vez um palhaço	Reporter Esso	Volta ao mundo em 80 dias
20:15		Artigo do dia			Artigo do dia									Artigo do dia
20:30	Circo bombril	Orlando Silva	Viva a diferença		Programações Lacta	Sucessos em LP	Quando canta Angela Maria	Não durma no ponto	Espetáculos	Programações Lacta	O tema é... mulher			Clube dos artistas
20:45							Romances Kolynos		Alô Doçura					Romance Kolynos
21:00	Aponte o culpado	A noite é de música	Cinema na TV	Musical	Miss Campeonato	Sucessos musicais	Em tempos de música	Espetáculos para milhões	Sonhos musicais	Musical	A dona de casa	Ritmos da Panair	São Paulo num te quanto	
21:20														
21:45		Sem censura	Noites e drinks	Layla canta	Hit Parade	Novela	Folias Phillips	Teletemas	Festival		Fantasia musicals	Novela	O céu é o limite	Gregório Barrios
22:00	Grande teatro Telespark	Quem vê cara												Carnaval
22:15														
22:30		Coral												
22:45														
23:00		Telejornal	Record em notícias	Diário de SP na TV		Telejornal	Record em notícias	O mundo de ontem e de hoje	Telejornal	Record em notícias	Diário de SP na TV	Record em notícias	Diário de SP na TV	Record em notícias
23:45	Diário de SP na TV							Missa do gal						

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 23/12/1958, nº 10396

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 23/12/1958, nº 10397

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 24/12/1958, nº 10398

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 18/12/1958, nº 10393

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 19/12/1958, nº 10394



## DEZEMBRO/1959

Segunda-feira			Terça-feira			Quarta-feira			Quinta-feira			Sexta-feira			
TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	TUPI (C3)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	
10:30			Há um ano atrás							Há um ano atrás					
10:45			Cinema			Há um ano atrás				Cinema					
11:00			Diário feminino			Augusta Chic na TV				Diário feminino			Escola e pensão Duque		
11:15			Ipiranga nos sports			Ipiranga nos sports				Ipiranga nos sports			Diário feminino		
11:30			Isto é Brasília			Nos caminhos da vida				Namorados			Dog's club		
11:45			Edição extra							Fubazinho			Diário feminino		
12:00										Edição extra			Ipiranga nos sports		
12:15										Antoine e você			TV Disco		
12:30										Programa Ianny Junior			Programa Yanni Junior		
12:45										Salão de beleza			Programa Lorenzo Madri		
13:00										Club do lar			ODD em ritmos		
13:15										Revista feminina			Entre ato		
13:30										Revista feminina			Passaporte para o estrelato	Lassie	
13:45										Revista feminina			Portugal no mundo		
14:00										Salão de beleza			Instantâneos esportivos		
14:15										Club do lar			Jornada esportiva Gilette Ingram's	Tarde esportiva	Tarde esportiva
14:30										Revista feminina					
14:45										Club do lar					
15:00										Club do lar					
15:15	Revista feminina									Revista feminina					
15:30										Revista feminina					
15:45										Revista feminina					
16:00										Revista feminina					
16:15										Revista feminina					
16:30										Revista feminina					
16:45										Revista feminina					
17:00										Revista feminina					
17:15										Revista feminina					
17:30										Revista feminina					
17:45										Revista feminina					
18:00										Revista feminina					
18:15										Revista feminina					
18:30										Revista feminina					
18:45										Revista feminina					
19:00	A bola do dia	Sessão zaz traz	Pim-pam-pum	Sessão zaz traz	As aventuras do Capitão Sete	A bola do dia	Você conhece esta?	As aventuras do Capitão Sete	Sessão zaz traz	As aventuras do Capitão Sete	A bola do dia	Você conhece esta?	Trapalhadas do Arrelia		
19:15	Circo Bombril												Discoteca do Chacrinha	Sessão Zaz Traz	Programa da juventude
19:30													A bola do dia	Você conhece esta?	
19:45	Reporter Esso												Reporter Esso	Cine atualidades	Telejornal BCR
20:00	Laila Cury	Artigo do dia	Um cartaz em cartaz	Programação Lacta	Não dorma no ponto	O grande show União	Os melhores da semana	Artigo do dia	Um cartaz em cartaz	Programação Lacta	Folias do Golias		Diário de Susie	Turí na TV	Aventuras de Roy Rogers
20:15	Folias Phillips	Praça da alegria	Saia dessa	Alô Doçura	Pés de Ouro Makerli Supremo	Cine atualidade	Papai, mamãe e eu	Os lanceiros de Bengal	Praça da alegria	Saia dessa	Alô Doçura	Cine atualidades	Pradinho Bombril	Campeões do disco	Boletim do tempo
20:30															
20:45															
21:00	T Visitas Siemens	Atualidades Mercedes Benz	Ford na TV	Sequência máxima	Agnaldo Rayol	PRK-30	Presença de Maysa	O príncipe e o plebeu	Macaquinho milionário	Bate-papo com Silveira Sampaio	Nat King Cole	Não posso ver mulher			
21:15	Pampille... você... e João Gilberto	Macaqueirinho milionário	Cartazes Atma												
21:30															
21:45															
22:00															
22:15															
22:30	Grande teatro Tupi	Informativo Santista	Padre Vasconcelos	Mesa redonda	Informativo Santista	Teatro Mercedes Benz	Ao redor do mundo	Informativo Santista	Padre Vasconcelos	Sala de concertos Schuartzman	Escolha sua carreira	O contador de histórias			Noites esportivas
22:45															
23:00															
23:15	Diário de SP na TV	Telejornal Mercedes Benz	Record em notícias	Diário de SP na TV	Telejornal Mercedes Benz	Record em notícias	Diário de SP na TV	Telejornal Mercedes Benz	Record em notícias	Em mangas de camisa		O mundo de ontem e de hoje			
23:30															
23:45															

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 14/12/1959, nº 10694

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 15/12/1959, nº 10695

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 09/12/1959, nº 10690

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 17/12/1959, nº 10697

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 18/12/1959, nº 10698



DEZEMBRO/1960																		
Segunda-feira					Terça-feira					Quarta-feira								
CULTURA (C2)	TV BAURU (C3)	TUPI (C4)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	EXCELSIOR (C9)	CULTURA (C2)	TV BAURU (C3)	TUPI (C4)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	EXCELSIOR (C9)	CULTURA (C2)	TV BAURU (C3)	TUPI (C4)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	EXCELSIOR (C9)	
12:00																		
12:15																		
12:30																		
12:45																		
13:00																		
13:15																		
13:30																		
13:45																		
14:00																		
14:15																		
14:30																		
14:45																		
15:00																		
15:15																		
15:30																		
15:45																		
16:00																		
16:15																		
16:30																		
16:45																		
17:00	Abertura da estação																	
17:15																		
17:30	Abertura da estação																	
17:45	Convite à música + Disco-São na TV.																	
18:00	Panorama Turístico																	
18:15	Filme de longa-metragem																	
18:30	Esportes em vídeo	Pim-pum-pum (Capítulo Estrela)																
18:45	Filmes em séries																	
19:00	Aula de inglês e Fisk	O grande circo																
19:15	Festival mirim	Coquetel musical																
19:30	Castrol nos Esportes	Ribeirão Preto em revista																
19:45	Ana Maria																	
20:00																		
20:15	Diário Sensação																	
20:30	A cabeçuda																	
20:45																		
21:00																		
21:15	Os melhores do futebol	O espetáculo é Phillips																
21:30																		
21:45																		
22:00	O mundo roda com TJ. Pirelli	Retransmissão do C4 (TV Tupi)																
22:15																		
22:30																		
22:45	Mesa redonda Vigorelli																	
23:00																		
23:15																		
23:30																		
23:45																		
00:00																		

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 12/12/1960, nº 11003

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 13/12/1960, nº 11004

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 14/12/1960, nº 11005

DEZEMBRO/1960													
Quinta-feira							Sexta-feira						
CULTURA (C2)	TV BAURU (C3)	TUPI (C4)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	EXCELSIOR (C9)	CULTURA (C2)	TV BAURU (C3)	TUPI (C4)	PAULISTA (C5)	RECORD (C7)	EXCELSIOR (C9)		
12:00		TV nos esportes						TV nos sports					
12:15		Veja como se cozinha		Noticiário				Panorama de cinema					Noticiário
12:30		Edição extra		Em tom de conversa				Edição extra					Em tom de conversa
12:45				Programação Ianny Junior									Programa Ianny Junior
13:00				Noticiário esportivo									
13:15													
13:30				Films				Films					
13:45				Uma voz na tarde		Diário feminino		Uma voz na tarde					
14:00				Arte às quatro		TV Discos							
14:15				Club dos artistas		Novela							
14:30								Quem é quem					
14:45								Sítio do Pica-Pau Amarelo					
15:00													
15:15													
15:30													
15:45													
16:00													
16:15													
16:30													
16:45													
17:00	Abertura da estação												
17:15													
17:30		Abertura da estação	Bom mesmo é música										
17:45	Filme de longa-metragem	Aperitivo melódico + Desenhos											
18:00		Panorama Turístico											
18:15		Esportes em vídeo + Charge do dia	Film reprise	Musical TV-5									
18:30		Acordes indeleveis	Pim-pam-pum										
18:45	Clubs esportivos	Teatrinho sorriso	Zaz Traz										
19:00	Aula de inglês e Fisk	Aponte o sucesso	Bolso de reporter										
19:15	Brincando e aprendendo	Bituca	A bola do dia										
19:30	Filmes juvenis	Ribeirão Preto em revista	Broto no meu futuro	Mappin Movietone									
19:45			Reporter Esso	Telenovela									
20:00				Programação Lacta	O Zorro	Ao redor do mundo							
20:15	Diário Sensação			Comédia, pão e manteiga									
20:30	Nosso bar			Alô Doçura	Pradinho	Telenotícias							
20:45	Fórum Leonan das donas de casa			Perfume da noite	Voz de Ouro ABC	Ultragai Show							
21:00	Brasil, país do presente			Cine atualidades		Jornalouco							
21:15	O mundo roda com T.J. Pirelli			Silveira Sampaio	Ford na TV	Silvio Mazzuca							
21:30				Marilena									
21:45				Boletim									
22:00													
22:15													
22:30													
22:45													
23:00													
23:15	Etica no box												
23:30													
23:45													
00:00													

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 15/12/1960, nº 11006

Diário da noite (Hemeroteca Digital Brasileira), 16/12/1960, nº 11007