

## CINEMA EM CENA: PROJEÇÕES DE VÍDEO NO TEAT(R)O OFICINA

Ivan Augusto Soares Vinagre<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo pretende analisar, embasado por uma perspectiva histórica, a apropriação da linguagem cinematográfica pelo grupo Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, traduzida na utilização de vídeo projeções e cinema ao vivo em suas peças. O estudo se inicia com uma investigação acerca das vanguardas na utilização de ferramentas audiovisuais no Teatro, de modo a compreender as influências que levaram o Teat(r)o Oficina a adotar tais tecnologias. Como recorte específico da pesquisa, foi escolhido o espetáculo multimídia *Acordes* (2012), dirigido por José Celso Martinez Corrêa, baseado em *A Peça Didática de Baden-Baden Sobre O Acordo*, de Bertolt Brecht (1929). Ao analisar as partes constituintes do conjunto de técnicas e suportes audiovisuais inseridos no contexto da montagem de *Acordes*, é possível compreender sua interação do vídeo com os demais elementos cênicos presentes no espetáculo. Conclui-se desse estudo que a linguagem cinematográfica é elemento fundamental no espaço onde se dão as montagens do grupo e que os técnicos e artistas audiovisuais envolvidos no processo influenciam diretamente a estética e o ritmo das peças, de modo comparável aos próprios aos atores e músicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Teatro. História. Multimídia.

165

## CINEMA INSIDE THE SCENE: VIDEO PROJECTIONS BY TEATRO OFICINA

**ABSTRACT:** This article is aimed to analyze, based upon a historical perspective, the appropriation of the cinematographic language by the group Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, noticed by the use of video projections and live cinema in its theatrical plays. The research starts by investigating the European avant-gardes in the use of projections in theatrical plays leading us to understand the influence they had over the work of Teat(r)o Oficina with video. The multimedia musical play *Acordes*, based upon the *Didactic Play of Baden-Baden*, by Bertolt Brecht (1929) was chosen as the research focus. By analyzing the technics and medias witch through cinema was cooped inside the staging is possible to understand it's influence over the other departments as lightening, music and acting. The conclusion is that the cinematographic language is a fundamental element inside the Oficina workflow and the video artists are as important for the plays as the musicians and the crew of actors.

**KEYWORDS:** Cinema. Theater. History. Multimedia.

---

<sup>1</sup> Formado em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná, atua como diretor de vídeo da companhia teatral Teat(r)o Oficina em São Paulo. E-mail: ivancgctba@gmail.com

Vivemos um momento de rápidas e profundas transformações tecnológicas as quais favorecem o rompimento ou ampliação das fronteiras que antes dividiam rigidamente as linguagens artísticas. A técnica do *Video Mapping*, popular desde o final dos anos 90, consiste na projeção de vídeos mapeados sobre uma estrutura tridimensional (um prédio, uma estátua ou mesmo uma árvore) e parece situar-se na fronteira entre audiovisual, arquitetura e escultura. O cinema ao vivo, modalidade surgida nos anos 2000, faz convergir performance, produção musical, cinematografia, montagem audiovisual e vídeo *broadcast* para criar produções que acontecem em tempo real.

Durante grande parte do século XX, no entanto, essa convergência era recebida com um misto de entusiasmo e a desconfiança:

A polêmica frase de Éric Rohmer, no final da década de 70, em que afirma “o teatro é menos perigoso para o cinema, do que o cinema é para ele mesmo” traduz uma história de conflitos entre as duas artes. [...] A negação do teatro, ato necessário para a afirmação da sétima arte, por muito tempo, faz com que as duas linguagens sejam consideradas rivais eternas, com poucos aspectos em comum (MONTEIRO, 2011, p. 25).

Um dos primeiros a romper essa rivalidade foi o diretor teatral e estudioso soviético Meyerhold. Em suas encenações, explorou uma nova forma de teatro ascendente, utilizando projeções de filmes como procedimentos teatrais.

Professor de Eisenstein, influenciado pelas descobertas da sétima arte, o encenador russo rompe com a ideia de ilustração, por não desejar sublinhar na cena o que já é visível, e parte para uma pesquisa de imagens que pode questionar com profundidade o universo das peças, dissociando o jogo simplório de associação literal entre palavra e imagem. Ao analisar dois canais de percepção do espectador — um visual, outro sonoro — Meyerhold diferencia o “teatro antigo” do “novo teatro” [...]. Meyerhold fala da “cinematização do teatro”, que não é a simples projeção do filme na cena, mas a teorização da arte cinematográfica em sua especificidade, porque o teatro que se pensa em relação à sétima arte pensa também o filme (MONTEIRO, 2011, p. 27-28).

Um dos exemplos recorrentes em sua obra, como observado no extenso estudo de Picon-Vallin (1990), é a fragmentação da narrativa pelo uso de títulos, citações e slides fotográficos projetados, dividindo cenas, interrompendo uma ação (ou se sobrepondo a ela) e marcando a estrutura dramática da peça, dotando-a, portanto, de algo que se aproxima à montagem cinematográfica. Esse recurso foi utilizado em grande parte de seus espetáculos da década de 1920, como *A Terra em Alvorço* (1923) e *La Vie Assingue* (1921).

“Meyerhold busca as equivalências teatrais em uma nova linguagem fílmica e ultrapassa as restrições da cena, palco italiano esvaziado e desnudado pelos meios teatrais” (PICONVALLIN, 1990, p. 230).

Experimentos paralelos aconteciam na Alemanha de Piscator. Em sua concepção de “Teatro Total”, projetado em 1927 em conjunto com o diretor da Bauhaus, Walter Gropius, Piscator contemplou a possibilidade de reformular o espaço teatral adaptando-o a vários formatos de acordo com as intenções do encenador. O teatro de Piscator e Gropius contemplava também o recurso de projeção de imagens em movimento. Piscator (1997) dividiu essas imagens em dois diferentes grupos, o de filmes “dramáticos” e filmes “comentário”:

O filme dramático intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário [...]. O filme de comentário acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela [...]. O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre os momentos importantes da ação [...]. Ele critica, acusa, precisa as datas importantes [...] (PISCATOR, 1997, p. 179).

Diretamente influenciado por Piscator, Bertolt Brecht se lança às experimentações nas fronteiras entre o cinema e o teatro. Seu Teatro Épico está no cerne dessas experimentações, como observa Monteiro:

Eisenstein, Vertov, Chaplin, os modelos de music-hall, do cinema soviético (Eisenstein e o “Cine-Olho” e “Kino Pravda” de Vertov), os filmes americanos e o cabaret são citados em seus escritos como influências [...]. Partindo da concepção de filme-comentário de Piscator, toma para si a ideia do coro óptico a fim de criar em cena imagens compostas de “elementos estáticos”: intertítulos, gráficos, tabelas cronológicas, os “songs”, fotografias compondo documentos que visam ampliar o efeito de distanciamento, convidando o espectador a refletir sobre a realidade sócio-política na qual está inserido (MONTEIRO, 2011, p. 29).

Um dos primeiros paralelos possíveis entre esses experimentos da vanguarda europeia e o moderno teatro brasileiro se deu na montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar* (peça de Bertolt Brecht de 1937), por Flávio Império, em 1968, na qual se fazia uso de projeções tal qual era indicado no texto original, segundo a ideia de “coro óptico” de Brecht. Os slides projetados ofereciam uma camada de significação política, revelando paralelismos entre a luta contra o fascismo na Espanha e o período de conturbada ditadura militar então estabelecida no país.

No ano anterior, o Teat(r)o Oficina, companhia paulistana fundada em 1958 por José Celso Martinez Corrêa, encenara “Galileu Galilei”, também de Brecht. É esse mesmo grupo, o Oficina, que atuaria de maneira pioneira quanto ao hibridismo entre os meios ao filmar, em 1971, a encenação de *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade, 1937).

O recrudescimento da ditadura, no entanto, impediu a montagem e finalização do filme de *O Rei da Vela* e culminou no exílio de José Celso em Portugal, período durante o qual carregou consigo os negativos originais da produção a fim que não fossem destruídos pelos militares. As atividades do Oficina retornariam apenas em 1979, no início da abertura política.

Em 1980, a sede do teatro é ameaçada pelo Grupo Silvio Santos, dona dos terrenos no entorno do edifício. Pretendendo erguer uma construção em todo o quarteirão, o Grupo Silvio Santos faz uma proposta de compra ao dono do prédio onde o teatro estava instalado desde 1961. Para que fosse possível fazer uma contraproposta, o Oficina organiza o “Domingo de Festa”, evento em 28 de novembro de 1980 visando a arrecadar fundos através de shows de Gilberto Gil, Emilinha, Marlene, Caetano Veloso, entre outros. Em sua coluna escrita a partir de Nova Iorque, Paulo Francis observou:

Estou sabendo que o Oficina está ameaçado de perder o teatro que será comprado por Silvio Santos. Não quero acreditar nisso. O Oficina é uma das raras glórias incontestadas do teatro brasileiro, [...] José Celso Martinez, o diretor, e companheiros, deixaram marcas que ninguém apagará (FRANCIS, 1980).

As condições para o financiamento da compra do prédio não foram aceitas pelo Banco Central e o dinheiro arrecadado foi investido na aquisição da primeira câmera de vídeo do grupo, um sistema U-Matic trazido do Japão por Fernando Meirelles, em 1981.

Nesse período, o cineasta Tadeu Jungle, um dos pioneiros do vídeo no Brasil, inicia suas colaborações com a companhia com a retomada da montagem do filme *O Rei da Vela*, que seria liberado pela ditadura em 1982. Tadeu foi um dos responsáveis pelos letreiros do filme. Sua colaboração com o Oficina se estenderia pelos anos de 1990 e 2000, com a inserção do cinema ao vivo nas peças.

Eu tinha uma admiração por alguns diretores: eu gostava muito do Cacá Rosset e gostava muito do Zé Celso. Então eu conheci o Zé Celso em 80, quando realizei um trabalho com o Walter Silveira lá no Oficina [...]. Começou com os letreiros do filme *O Rei da Vela*. Nesse mesmo ano que a gente começou a trabalhar lá, o Zé Celso

acabou comprando uma câmera de vídeo U-Matic e a gente começou a gravar umas coisas pro próprio filme *O Rei da Vela*. Coisas que nós fizemos em vídeo acabaram depois sendo transferidas em 35mm e fazem parte do filme *O Rei da Vela* (KA, 2008, p. 135).

Na impossibilidade de encenar suas peças devido à precariedade do prédio do teatro, o vídeo passa a ser um importante meio de experimentação estética, além de expressão política. É fruto desse momento o média-metragem *Caderneta de Campo* (1983), de José Celso, Edson Elito e Noilton Nunes, no qual o elenco do Teat(r)o vive diversos fragmentos de peças em fase de estudo as quais resultariam, nos anos de 1990 e 2000, em sucessos como *As Bacantes*, *Os Sertões* e *Mistérios Gozosos*. Entre essas cenas das “peças em obras”, é relatada em diversos *inserts* a saga das obras da sede do próprio Teatro em ruínas e a busca de recursos para viabilizar o projeto do *Terreiro Eletrônico*, um espaço teatral em que a tecnologia de ponta e a sabedoria arcaica se encontram. Nesse contexto, o vídeo passa a ser usado como arma para as conquistas do grupo.

Seguimos os exemplos dos Índios, invadindo os campos oficiais em *Círculo* e com a *Enorme Câmera de Vídeo U-matic*; um *Cavalo de Tróia* à altura do momento de *Abrir Brechas na Abertura Fechada*. Foram anos subterrâneos em que trabalhamos as maquetes vivas, das futuras peças que fizemos, quando voltamos à tona com o *Terreiro Eletrônico* (BULHÕES, 2012, p. 3).

## TERREIRO ELETRÔNICO

A utilização dos meios eletrônicos pelo Oficina está diretamente relacionada à arquitetura de sua sede, que permaneceu em obras de 1983 até 1993, quando reinaugurado. Após a finalização e liberação pela censura do filme *O Rei da Vela* (por volta de 1982), o teatro viria ser tombado e logo em seguida demolido, como explica Zé Celso: “Esvaziou-se o teatro para a demolição porque ele foi tombado pra isso. O próprio Flávio Império, arquiteto que fez o teatro anterior, deu o parecer. Ele mesmo, quando teve o incêndio, ao ver o teto cair, disse: ‘caiu a casa dos pequenos burgueses, que maravilha” (JUNGLE, 2008, 14 minutos).

Sobre esse espaço vazio, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, colaboradora do grupo desde os anos 60, quando realizou a cenografia de *Na Selva das Cidades* (Brecht, 1923, encenado pelo Oficina em 1969), projeta uma nova sede para o grupo, o *Terreiro*

Eletrônico: “Reflete teatro moderno, o teatro total que vem dos anos 1920 [...]. Um teatro despido, sem palco, praticamente apenas um lugar de ação, uma coisa de comunidade, assim como uma Igreja (BARDI, 1999, p. 56).

O espaço permaneceria em obras durante toda a década de 1980: “[...] mas aí levou 13 anos [...] foi lento, gradual e restrito, e toda uma arquitetura que foi acompanhando os anos difíceis dos anos 80 da abertura” (JUNGLE, 2008, 15 minutos). Sua inauguração para o público se daria em 1993, com a montagem de *Ham-let* (baseado em Hamlet, de Shakespeare), em 1993.

Figura 1: Terreiro Eletrônico.



Fotos divulgação [Arquivo Teatro Oficina]. 1997.

O Terreiro Eletrônico, eleito pelo jornal britânico *The Guardian* como o mais intenso teatro do mundo<sup>2</sup>, é único em sua arquitetura: ocupa toda a extensão do terreno, sem divisórias. Uma pista de 50 metros de comprimento é ladeada por galerias de andaimes de onde o público acompanha os espetáculos em quatro diferentes níveis. No centro do comprimento da pista, abaixo das galerias, há uma cacheira formada por um sistema de canos com retro circulação e um espelho d’água construído. Um jardim e uma enorme janela trespassada por uma árvore viva ocupam o espaço noroeste. Conectadas

<sup>2</sup> Pelo crítico Rowan Moore na edição de 11 de Dezembro de 2015. Primeiro lugar na lista “10 best theaters in the world”.

às estruturas metálicas das galerias de andaimes, há passarelas, plataformas, pontes e sacadas que oferecem espaços diversos para a encenação em todas as dimensões da altura e da largura do edifício.

A singularidade desse conceito favorece o uso do vídeo ao vivo nas peças como uma maneira de agregar camadas de informação distribuídas pelo espaço, oferecendo ao público um mosaico de olhares num mesmo ponto de vista. Assim, o expectador que está sentado na terceira galeria a sudeste, muito distante de uma ação que ocorre no lado oposto do teatro, consegue ter um ponto de vista geral da cena contextualizada na arquitetura, além de acompanhar pelos monitores ou projetores um ou outro detalhe que pudesse passar despercebido devido à distância ou posição.

Dessa maneira, após a inauguração do Terreiro Eletrônico, foram instalados monitores de vídeo ao vivo ligados a um *switcher*. Esse *switcher*, por sua vez, gerava um sinal baseado no corte das câmeras espalhadas pelo teatro, algumas delas operadas ao vivo por cinegrafistas-atores. O registro em vídeo e o vídeo ao vivo passam a fazer parte dos processos de criação das peças.

O Oficina sempre foi um Terreiro Eletrônico, sempre teve essa ligação com a tecnologia. Então o Zé Celso tinha muito interesse em registrar as peças. [...] Boca de Ouro, inclusive [...] foi transmitida ao vivo pela internet. Que se tem notícia, foi a primeira peça em que isso aconteceu. [...] Com oito câmeras cortadas. (KA, 2008, p. 137).

Um dos conceitos utilizados por Tadeu Jungle na criação do vídeo das peças era o câmera-carne, um cinegrafista com livre trânsito pela cena capaz de captar imagens muito próximas da ação.

Fora isso eu criei naturalmente nesses processos de captação das peças. Eu criei uma coisa chamada câmera-carne. A câmera-carne nada mais é do que eu com uma câmera como essa, uma dvcam. Vestido de preto, evidentemente [...], eu caminho com liberdade absolutamente total e indo para todos os lugares. E contracenando, se é que é possível dizer assim, com os atores. Muitas vezes eu entro em uma proximidade tal que o ator fica a essa distância minha (e mostra uma distância de uns 20 cm com as mãos), com a lente aberta assim. [...] O ator sente literalmente minha presença [...] Ele reage à câmera aqui (KA, 2008, p. 138).

Nos espetáculos dos anos 1990, 2000 e 2010, o uso do vídeo se mantém presente na quase totalidade das peças, atualizando-se os suportes e formatos de acordo com a evolução das tecnologias. Entre os muitos profissionais audiovisuais a colaborar com a companhia estão Elaine César, Fernando Coimbra, Eryk Rocha, Tommy de La Pietra, Gabriel Fernandes, Cecilia Luchesi e Igor Marotti.

## **A PEÇA DIDÁTICA DE BADEN-BADEN**

O festival de música de Baden-Baden advém do festival de música de câmara de Donaueschingen, realizado por um conjunto de músicos e intelectuais desde 1921 na Alemanha. De imenso prestígio, era considerado um evento de proa da música contemporânea alemã. O primeiro festival de Baden-Baden foi organizado por Paul Hindemith em 1927 e contava com personalidades como o dramaturgo Bertolt Brecht, o compositor Kurt Weill e os músicos Paul Eller e Hans Dessau.

A partir de 1929, com a queda da bolsa de Nova Iorque, tornou-se difícil, por motivos financeiros, ensaiar e estrear produções teatrais de gênero musical em Berlim. Os custos de coro e orquestra, além do elenco principal de cantores eram proibitivos. No entanto, o festival de Baden-Baden, devido à natural concentração de músicos e entusiastas, era favorável para experimentações na fronteira entre a música e o teatro.

Essa possibilidade de experimentação com músicos, coristas, solistas e compositores, além da possibilidade de utilizar aparatos técnicos presentes no festival, incluindo-se as cine-projeções, inspiraram fortemente o trabalho de Brecht no que diz respeito a suas Peças Didáticas.

Nesses festivais, reunidos em torno da formação artística, grupos de música comunal ou de música funcional (Gebrauchsmusik) das mais distintas origens (corais operários, escolares e sindicais) testavam, com a colaboração de artistas e compositores, formatos que renovassem o cenário musical e operístico em um processo que unia aprendizagem e apresentação. [...] Com as peças didáticas, Brecht testou novas formas de relacionar texto e encenação (CONCILIO, 2013, p. 16).

Outra significativa fonte de inspiração veio do trabalho de seu contemporâneo Piscator, que já sugeria dimensões dialéticas e políticas em seu novo teatro: “Os experimentos de Piscator produziam imediatamente um caos absoluto no teatro. Assim

como transformavam o palco numa casa de máquinas, faziam da plateia um salão de encontros. Para Piscator o teatro era um parlamento, e o público, um corpo legislativo” (EWEN, 1991, p. 139).

Somadas tais circunstâncias e influências, foram apresentadas no festival de 1929 as primeiras Peças didáticas de Brecht: *O Voo de Lindbergh* e a *Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*. A primeira foi renomeada, anos depois, quando o aviador Charles Lindbergh se filiou ao partido nazista, para *Peça Radiofônica para Garotos e Garotas*. O personagem principal, chamado “Lindbergh” também teve seu nome alterado, tornando-se “O Aviador”. Na ocasião do festival, tal peça foi encenada em um palco decorado como estúdio radiofônico, num espaço em que se dividiam a orquestra, o coro e o ator/cantor que interpretava Lindbergh/Aviador. Um letrreiro estendido no fundo do cenário dizia: “Fazer é melhor que sentir”.

O voo sobre o oceano, uma peça didática para o rádio, para rapazes e moças, não a descrição de um voo sobre o Atlântico, mas sim um empreendimento pedagógico, é ao mesmo tempo uma forma não experimentada até agora de utilização do rádio, nem de longe o mais importante, mas uma entre uma série de tentativas que utilizam a poesia com objetivos de exercício (KOUDELA, 1991, p. 45).

É a primeira e única peça radiofônica de Brecht, uma clara evidência das pesquisas no campo do hibridismo inspiradas pelos novos horizontes do teatro de Piscator. O enredo narra em formato musical a luta entre O Aviador e as forças contrárias à sua empreitada: atravessar o oceano em um único voo, uma referência à façanha alcançada por Charles Lindbergh em 1927, ao partir de Nova Iorque e aterrissar em Paris. No trajeto, o personagem enfrenta as intempéries da natureza, as limitações tecnológicas, a estafa e o cansaço e a opinião pública.

Um dia após a estreia da peça em Baden-Baden, o mesmo espaço de encenação recebeu *A Peça didática sobre o acordo*. O enredo parte do mesmo princípio da peça do dia anterior: O Aviador em sua luta contra as forças contrárias a seu empreendimento.

Encenada pelo próprio Brecht e com música composta por Paul Hindemith, esta peça revisita o universo apresentado pelo *O voo sobre o oceano*, porém amplia a parábola do voo com vistas a uma discussão mais abrangente: não se trata mais de expor a superação do homem ante às intempéries da natureza; agora, o homem terá que enfrentar suas próprias instituições sociais (CONCILIO, 2013, p. 20).

O elenco da peça é dividido em dois coros. O primeiro é composto por aviadores acidentados. O segundo, por habitantes da localidade onde eles se acidentaram. Os aviadores pedem ajuda, mas não são atendidos. Os cidadãos querem analisar, antes, se “um homem ajuda outro homem”. Para examinar a questão, são instaurados “inquéritos” em forma de canções, monólogos, projeções e até uma peça dentro da peça se sucedem contendo variações da mesma questão. Em um dos inquéritos, são projetadas 10 imagens de mortos, uma cena que causou furor na estreia.

Durante as apresentações de *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, o autor do texto e o autor da música ficavam no palco e interferiam constantemente. [...] quando a multidão assistiu, com grande inquietude e aversão, ao filme que mostravam homens mortos, o autor do texto deu ao locutor a função de exclamar, no final: “Mais uma vez a observação da representação da morte (foi) recebida com aversão” – e o filme foi repetido duas vezes (EWEN, 1991, p. 226).

No emblemático ato final, numa espécie de peça dentro da peça, uma cena à la Grand Guignol coloca frente a frente um palhaço gigantesco (ator sob boneco) e seus dois palhaços subordinados. Esses tramam o desmembramento de seu patrão, com requintes de crueldade e violência gráfica, enquanto tentam convencê-lo de que estão fazendo o melhor para ele, ajudando-o.

Brecht introduziu um interlúdio grotesco e macabro para sublinhar o tema de que o homem não ajuda o homem. Três palhaços apareciam, um dos quais um gigante, o Sr. Schmitt, deixava-se serrar em pedaços, membro por membro, pelos outros dois, numa demonstração de como “o homem ajuda o homem”. Como era de se esperar, houve um escândalo (EWEN, 1991, p. 226).

Depois da enumeração de cenas de inquéritos, a inevitável conclusão é de que o homem não ajuda o homem. Os aviadores têm a ajuda negada pelos cidadãos, que simbolicamente recusam dar a eles um copo de água e um travesseiro.

O que temos nesse fragmento é um argumento complicado, nada fácil de acompanhar. Ele parte da ideia de que a ajuda, algo que todos conhecemos, tem sua origem na violência. [...] Ou seja, a ajuda e violência estão ligadas de forma cíclica, e a única maneira de encerrarmos esse processo é abandonando a necessidade da ajuda. Se a ajuda não mais existir, não haverá mais violência. Portanto ambas constituem um todo que precisa ser transformado (CONCILIO, 2013, p. 21).

## ACORDES

A importância da peça didática de Brecht sobre o trabalho do Oficina é tamanha que o texto faz parte do estatuto de refundação do teatro, na década de 1980.

Há quase 40 anos traduzimos essa peça na cozinha cabaret da cozinheira alagoana Zuria, nos porões do Oficina em obras [...]. Por isso, a reciclagem do Oficina em Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona criou seu contrato inspirado na Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo – Um Acordo jurídico de seus associados se encararem acordes na mudança precisa e permanente – estética e existencial da vida (CORRÊA, 2012, p. 19).

Montada no formato de leitura dramática pelo grupo Oficina com o teatro ainda em obras, em 1984, a *Peça didática de Baden-Baden* recebe o nome de *Acordes*. Mesmo na precariedade radical de um terreno de obras, já se fazia notar o DNA do Terreiro Eletrônico com a presença permanente do cinegrafista Edson Elito em cena. Ele seria também um dos autores, junto com Lina Bardi, da arquitetura da futura sede.

Uma das cenas presente no texto de Brecht, a “Contemplanção dos Mortos”, momento da peça em que imagens de pessoas mortas são exibidas (usualmente através de projeções), foi recriada pela vídeo-criatura de Otávio Donasci, uma imensa fantasia cravejada de televisores ligados, com a qual o artista percorria o espaço dançando a música “Faixa Amarela”, de Noel Rosa.

Apesar dos experimentos realizados nos anos de 1980, o Oficina só inauguraria o Terreiro Eletrônico na década seguinte e *Acordes* só seria encenada em sua totalidade em 2012, quando o cinema ao vivo, as vídeo projeções e Vídeo Mapping já estavam incorporadas na produção do grupo. A influência das vanguardas teatrais do século XX foi registrada por José Celso no programa da peça:

Os jovens anarquistas autocoroados da universidade antropófaga criaram, com Mestres-Aprendizes, a retomada antropofágica de Brecht com a arte contemporânea que vem dos nossos corpos: mais de 60 “pessoas” plugadas a linha progressiva da Arte Pública do Construtivismo Soviético, a Meyerhold, Maiakovski ao modernismo dos anos 20 (CORRÊA, 2012, p. 19).

Em setembro de 2012, um mês antes da estreia, passei a colaborar com o grupo, sendo responsável pelas projeções mapeadas e inserts audiovisuais nas projeções em telas convencionais, além da instalação manutenção de projetores. Dadas as diversas menções

a vídeo projeções presentes na peça original, além da inclinação histórica do Oficina a trabalhar com recursos audiovisuais, foi uma percepção geral da equipe de vídeo que se buscou atualizar a estrutura da instalação audiovisual do teatro. Um projeto foi criado e endereçado ao Itaú Cultural, que firmou parceria com o teatro na renovação de projetores.

Os Kinoatuadores, como querem ser chamados o quarteto do vídeo: no corte, na montagem de imagens, Ivan Vinagre e Tiago Ramos. Nas câmeras, Acauã Sol e Renato Rosatti. Vídeo e Luz do Vídeo na meditação coletiva somaram-se e criaram uma ambiência que vai se completar com o Vídeo Mapping, assim que chegar o investimento inteligentemente aconselhado ao Banco Itaú por Milu Villela, Presidente do Itaú Cultural (CORRÊA, 2012, p. 19).

Quando da estreia do espetáculo, em outubro de 2012, o aprimoramento técnico foi notado pelo crítico da Folha de São Paulo: *“Notáveis são o incremento técnico no uso das imagens projetadas e as invenções cenotécnicas e cenográficas”* (RAMOS, 2012).

No total, a montagem de *Acordes* contou com 11 projetores: 5 deles foram utilizados no vídeo mapping que cobria todo o comprimento da pista do teatro. Outros cinco compuseram telas fixas: uma delas na parede acima da banda, uma delas na porta branca ao sul do teatro. Dois deles dedicados a telas-cortina que entravam e saíam de cena no extremo norte e no extremo sul do teatro, além de um projetor utilizado para a tela que se encontrava logo atrás da fonte, abaixo das galerias leste. Um último projetor foi utilizado para as legendas em inglês, projetadas acima da banda.

## CINEMA AO VIVO EM ACORDES

Como concluído em tópicos anteriores, o cinema ao vivo faz parte do Oficina desde seu retorno pós-ditadura, tendo figurado como um dos elementos do conceito do Terreiro Eletrônico. O cinegrafista da câmera-carne criada por Tadeu Jungle tornou-se um posto permanente no elenco da maior parte das peças dos anos 90 até atualmente, normalmente com dois, três ou mais representantes a depender do tamanho da produção. Esses cinegrafistas recebem figurinos próprios, tais quais os demais atores e têm liberdade de movimento, podendo se aproximar da ação, percorrer distâncias ao lado dos atores e contracenar com o restante do elenco e com o público.

O sinal gerado por esses atores-cinegrafistas compõe a vista dos espectadores e amplifica o olhar, revelando, por vezes, detalhes que não seriam perceptíveis de determinado ângulo das galerias. Além disso, condensam em uma única paisagem eventos que ocorrem em pontos diametralmente opostos do prédio, instigando o olhar a percorrer a arquitetura cravejada de monitores, preenchida simultaneamente por corpos em movimento e imagens desses corpos em movimento.

O resultado estético é ampliado pelo corte ao vivo, que faz imprimir as diversas angulações obtidas por atores-cinegrafistas distribuídos pelas longitudes e latitudes do teatro. Cientes das deixas presentes no roteiro, a equipe é capaz de compor planos e contraplanos, fusões, *jump cuts*, sobreposição de letreiros sobre determinada paisagem etc. A montagem gera, portanto, uma camada de informação totalmente oriunda da linguagem cinematográfica, fundindo-se organicamente à encenação.

A própria natureza da peça, que divide o elenco em dois coros antagonistas, favorece a construção da montagem do cinema ao vivo a partir do posicionamento dos cinegrafistas em relação a esses coros. Os aviadores estavam sempre ao sul, em pontos elevados do teatro, enquanto que o coro da terra, como foi chamado o coro de cidadãos, se espalhava a norte ocupando a pista em nível térreo, facilitando os *raccords* necessários para atingir-se o efeito da continuidade espacial na montagem.

Como depoimento pessoal de quem já operou o corte ao vivo, atesto que a relação do cinema ao vivo com a encenação é tão profunda e simbiótica que tive, mais de uma vez, a impressão de influenciar diretamente o ritmo da peça. No caso de um plano e contraplano, se, após a fala de um ator, eu viesse a cortar mais rapidamente que de costume para o ator que lhe daria a réplica, não seria incomum que esse, percebendo o corte pela mudança da imagem em todos os projetores e percebendo-se projetado nas telas, viesse a dar sua réplica mais rapidamente do que de costume. Segundo essa percepção, pela influência direta no decorrer da encenação e pela presença permanente em cena, o corte ao vivo me parece tão ator quanto os cinegrafistas-atores e quanto o restante do elenco.

O cinema ao vivo também se faz oportuno devido à constante expansão do espaço cênico: sobretudo a partir dos anos 2000 o Oficina realizou cenas de seus espetáculos em ambientes exteriores ao teatro, como no terreno contíguo, nas ruas das redondezas ou mesmo na bilheteria, localizada na parte externa do edifício. Muitas vezes essas cenas são transmitidas via cinema ao vivo para os espectadores presentes no interior do teatro.

Um exemplo dessa utilização em *Acordes* se dá na cena do acidente e queda dos aviadores (*A Queda*). Simultaneamente à *mise-en-scène* que ocorria dentro do teatro, uma bomba explodia no terreno ao lado. Essa explosão era captada por um cinegrafista que se deslocava para a janela do teatro, posicionava-se e, acionando o *zoom*, enquadrava o local da explosão pouco antes dela ser deflagrada, transmitindo a imagem para as muitas telas.

## INSERÇÕES DE VÍDEOS PRÉ-GRAVADOS

Um dos sinais utilizados pela mesa de corte não é oriundo das câmeras ao vivo, mas de um computador no qual uma sequência de vídeos pré-gravados é organizada de acordo com o momento em que devem ser acionados. Esses inserts audiovisuais podem ser divididos, no caso de *Acordes*, em quatro variedades: os vídeos-comentário e os vídeos-dramáticos, para seguir a denominação de Piscator, as cartelas e os vídeo-grafismos.

Os vídeos-comentário são inserções de vídeos ou fotos como uma camada adicional à encenação. Podem fazer alusão a determinado contexto histórico, como na cena do suicídio de Santos Dummont (criada por José Celso e presente, portanto, apenas nessa montagem do Oficina) frente a uma vídeo-projeção de cartazes da revolução constitucionalista.



Figura 2: Personagem de Santos Dummont observa projeção. Figura 3: José Celso em primeiro plano e projeção de vídeo ao fundo. Figura 4: De um mesmo ângulo é possível ver os atores do coro de aviadores (acima) e a projeção do coro da terra (abaixo). [Acervo do Autor] 2012.

Em outras ocasiões, podem dialogar imageticamente com a *mise-en-scène*, como no inquérito em que o coro da terra questiona os aviadores sobre as grandes cidades, que apesar de notáveis ainda assim não foram suficientes para sustentar corretamente a vida que as habitam. O corte contrapunha as imagens do coro, distribuído pelas galerias de estruturas cilíndricas e metálicas do teatro com inserts pré-gravados de edifícios de grandes metrópoles, numa rima visual entre imagens ao vivo e videotape.

Os vídeos-dramáticos são aqueles que constituem, em si, uma cena. O inquérito da Contemplação dos Mortos é um bom exemplo. As luzes se apagam em *blackout* e todos os telões se iluminam com imagens em preto-e-branco de figuras importantes da história do Teat(r)o Oficina, como Madame Morineau, Eugêno Kusnet e Silvia Werneck. Os coros, em silêncio, observavam as imagens assim como o público. Ao fim de pouco mais de um minuto, após a exibição da última foto programada, as telas se apagam e a cena seguinte é iniciada. O mesmo ocorria em outro inquérito, no qual imagens de violência e injustiça social, em estilo de projetor de slides, sucediam-se entremeadas pelo noticiário político da campanha do governador Geraldo Alckmin.

As cartelas, letreiros e legendas possuíam dupla função. A primeira e mais óbvia consistia em dividir a peça em pequenos atos ou inquéritos. A mudança entre atos era anunciada por um gongo seguido da projeção da cartela com o número e o nome daquele capítulo. Esse pequeno ritual de passagem enfatiza a estrutura da peça, numa tática recorrente de Brecht para ampliar os efeitos de distanciamento.

Outra função, sobretudo no que diz respeito a legendas, é favorecer a participação do público ativamente na encenação, permitindo que mesmo pessoas que assistam ao musical pela primeira vez possam cantar as canções em conjunto ao coro. O próprio conceito de peça didática pressupõe que os participantes estejam todos envolvidos no processo, como salienta Brecht, de modo que eram projetadas falas para o público, convocado a atuar junto com o Coro da Terra. “A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente [...]”. (KOUDELA, 1991, p. 16)

Os vídeo-grafismos se inserem na montagem audiovisual em fusões com o sinal ao vivo ou rapidamente sobrepostas a ele. Situados na fronteira entre o figurativo e o abstrato, foram utilizados sobretudo no segmento final da peça, na cena de Grand Guignol em que palhaços desmembram o Sr. Schimidt, um boneco gigantesco, sempre insinuando que o espetáculo grotesco é, na verdade, benéfico a ele. Cada membro era retirado com instrumentos diferentes, incluindo motosserras, ferramentas mecânicas, facas e congêneres. Durante cada desmembramento, o vídeo ao vivo se fundia com imagens saturadas de matadouros em inserts muito curtos e acelerados, geralmente inferiores a 1 segundo de duração. O efeito acompanhava a luz, que imprimia estrobos e fazia piscar lâmpadas tubulares em ritmo acelerado e a música ao vivo, que se transformava, nesses momentos, em um pesado e ruidoso *heavy metal*.

## VIDEO MAPPING

*Acordes* não é pioneiro no uso do vídeo mapping no Terreiro Eletrônico. É possível perceber pelos DVDs dirigidos por Tadeu Jungle no Festival Oficina (que reúnem em um box as peças *Ham-Let*, *Cacilda!*, *Bacantes* e *Boca de Ouro*, todas gravadas em 2001)

que havia um projetor móvel operado manualmente. A cena inicial de *Cacilda!* consiste na imagem desse projetor circulando o espaço: hora voltado pra pista, tingindo as tábuas de madeira com fotografias de Cacilda Becker, hora direcionado para os rebatedores de som acima da banda e hora vagueando pelas estruturas metálicas. Ainda não se trata do que se poderia chamar, a rigor, de vídeo mapping, mas demonstra a intenção de projetar imagens em movimento em superfícies diferentes de uma tela branca, inserindo o vídeo na arquitetura.

Em *Bandidos* (2008), o projetor móvel dá lugar a uma instalação fixa de projetores direcionados para a pista do teatro. O texto de Schiller foi adaptado sob a perspectiva da telenovela brasileira: dois irmãos na luta pelo amor e herança de um pai morto-vivo, dono de uma emissora de televisão.

Valendo-se da atmosfera televisiva injetada no texto, a cineasta Elaine César criou uma espécie de trilha visual paralela e complementar à peça, na qual se utilizou de imagens figurativas, abstratas e do próprio vídeo ao vivo para compor o mosaico de projeções, pensando tanto nos monitores tradicionais (telas brancas) quanto no espaço da pista.

A pista do teatro virou tela, carpete branco a refletir em toda sua amplitude as projeções da densa trilha visual de Elaine César. Com a utilização sem precedentes de imagens projetadas, Zé Celso serve-se de técnicas cinematográficas e televisivas - close-up, planos sequências - para construir a narrativa (RAMOS, 2008).

Em uma das cenas antológicas da montagem, uma enorme linha branca cobre toda a pista de sul a norte, em alusão à cocaína. Um dos personagens percorre a linha em um gestual de estar inalando a substância representada pela vídeo-projeção, ao que a imagem se desfaz. Nesse caso específico, a projeção se vale de uma imagem figurativa (linha ou carreira de cocaína) e de um efeito especial (a linha é “consumida” pelo ator, desaparecendo ao passo em que ele percorre sua extensão em gestual de inalação), numa inserção do audiovisual como elemento cenográfico.

Em *Acordes*, a pista também foi integralmente coberta por projeções e, além do vídeo mapping, recebeu iluminação especial de duas faixas de *leds* nas laterais, emulando uma pista de pouso de aviões. Assim como na experiência de *Bandidos*, foi roteirizada uma trilha visual de projeções.

Em alguns casos, as imagens exploravam o campo dos símbolos, como os cifrões projetados na pista, que se transformavam lentamente em suásticas na cena que antecede a queda dos aviadores. Em outros momentos, o uso se assemelhava ao feito em *Bandidos*, dotando o espaço cênico de elementos projetados. É o caso da cena “O Canto do Bode”, em que uma personagem do Coro da Terra toma o motor do avião das mãos do Aviador ao passo em que a pista do teatro é transfigurada, pela projeção, em pista de dança de discoteca.

Há ainda efeitos cromáticos, nos quais o segmento da pista revestido de madeira é tingido de uma cor enquanto o revestimento das bordas, de concreto, é tingido de outra. Durante a cena “Suruba a Terra”, o piso recebia projeções de tons terrosos que gradualmente se transformavam em esverdeados ao passo em que o coro “semeava” o solo. Os efeitos cromáticos também podem incluir movimentos. Ao fazer piscar uma projeção de luz branco-azulada, obtém-se o efeito de uma luz estroboscópica, presente na cena do voo de Santos Dummont sobre a pista, no qual se desejou simular a “flickagem” de um filme de cinema dos anos 20.



Figura 5: Video Mapping na pista do Teat(r)o Oficina em *Acordes*. [Acervo do Autor] 2012.

## ATLETAS AFETIVOS

Conclui-se que os elementos de vídeo, o cinema ao vivo, o videomapping e os inserts audiovisuais funcionam, dentro do conceito do terreiro eletrônico, como elemento cênico de importância comparável à iluminação, à cenografia e à atuação dos coros e protagonistas, possuindo um roteiro próprio correlacionado à dramaturgia.

Tais recursos já estavam presentes nas vanguardas do teatro do começo do século XX, as quais serviram de grande influência, a partir especialmente de Bertolt Brecht, para o trabalho do Teat(r)O Oficina e do próprio conceito de Terreiro Eletrônico. Ao se deparar com a tecnologia do vídeo por intermédio de artistas audiovisuais como Tadeu Jungle, o Oficina se apoderou dos meios de produção e radicalizou o intercâmbio midiático em suas encenações, utilizando o audiovisual como ferramenta de experimentação estética e de luta política.

*Acordes*, obra de Brecht que já previa o uso de projeções e já estava presente no estatuto de refundação do Oficina, em 1984, mas só foi realizada em sua totalidade em 2012, representou um momento de renovação na estrutura de projetores e equipamentos audiovisuais do teatro, permitindo a inserção de diversas técnicas e suportes durante o espetáculo.

A experiência de ter participado desse processo, somado à leitura e ao estudo da bibliografia e da filmografia listada nesse artigo, conduziu-me à percepção de que o cinema, integrado aos demais recursos cênicos, não levou somente a projeção de filmes durante a peça, mas permitiu aos operadores, técnicos e artistas audiovisuais exercerem grande influência sobre o ritmo e sobre resultado estético da encenação, atuando em cena de modo tão presente quanto o elenco, a banda, o coro e os demais ditos “Atuadores” ou “Atletas Afetivos”, como escrito pelo diretor José Celso na abertura do programa da peça:

A Máquina de Desejo de Teat(r)O Total de “Acordes”, criada e recriada além dos ensaios, nas apresentações de cada dia, por mais de 60 pessoas atuadoras [...] nos vários fronts da Arte Teat(r)al da Atuação, multimídia à produção-administração, interligados na meditação ativa [...] O desejo de saber e criar dos vários coletivos: Luz, Vídeo, Atuação, Gestão, Figurino, Contra Regragem, Música, Arquitetura Cênica, Comunicação [...] levou a percepção de independência criativa em torno de um texto rico em possibilidades de Assembleia de tecno-artistas permanentemente mutantes (CORRÊA, 2012, p. 20).

## REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. **Teatro Oficina**. Oficina Theater 1980-1984. Lisboa: Blau/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999.

BULHÕES, Marcos. **O Terreiro Eletrônico e a Cidade**. São Paulo: USP, 2012.

CONCILIO, Vicente. **Baden-Baden**. Modelo de Encenação e Ação em Processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht. São Paulo: USP, 2013.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Programa da Peça Acordes**. São Paulo: Teat(r)o Oficina, 2012.

EWEN, F. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Globo, 1991.

FRANCIS, Paulo. *É preciso salvar o Oficina*. São Paulo: Folha de São Paulo, 20 nov. 1980.

JUNGLE, Tadeu. **Panorama Teat(r)o Oficina**. São Paulo: Academia Filmes, 2008.

KA, Tamara. **Memória do Efêmero: O DVD no Registro do Teatro**. São Paulo: Anablume, 2008.

KOUDELA, I. D. **Brecht: Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel, **Teatro e Cinema, uma Perspectiva Histórica**. Uberlândia: ArtCultura, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. **La mise en scène: vision et images**. Paris: L'Âge d'Homme, 1990.

PISCATOR, Erwin. **Théâtre politique: suivi de supplément au théâtre politique**. Paris: L'Arché, 1997.

RAMOS, Luiz Fernando. **Teatro Oficina mostra boa forma no musical 'Acordes'**. São Paulo: Folha de São Paulo, 29 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. **Zé Celso articula "surrealidade" brasileira e insegurança mundial**. São Paulo: Folha de São Paulo, 09 out. 2008.