

**UNIVERSIDADE PAULISTA**

**Tamara Vivian Katzenstein**

***DVD-REGISTRO DE TEATRO***

**São Paulo**

**2007**

**UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP**

***DVD-REGISTRO DE TEATRO***

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Mestre. Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática, sob orientação da Profa. Dra. Malena Segura Contrera**

**Tamara Vivian Katzenstein**

**SÃO PAULO  
2007**

KATZENSTEIN, Tamara Vivian  
DVD registro de teatro / Tamara Vivian Katzenstein. – São Paulo, 2007.

133 f.

Dissertação (Mestrado) – Apresentada ao Instituto de ciências humanas da Universidade Paulista, São Paulo, 2007.  
Área de Concentração: Comunicação e cultura midiática  
“Orientação: Malena Segura Contrera”

1. DVD - registro de teatro 2. Mídia de massas. 3. *Home Mídia* . I. Katzenstein, Tamara Vivian. II. Título.

**Tamara Vivian Katzenstein**

## O DVD-Registro de Teatro

Dissertação (Mestrado) Apresentado à  
Universidade Paulista - UNIP, como requisito  
parcial para obtenção do título de Mestre em  
Comunicação.

Aprovado em:

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Malena Segura Contreras

---

Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal

---

Prof. Dr. Carlos Avelino de Arruda Camargo



À Úrsula Ephraim Katzenstein,

à Betti Katzenstein Schoenfeld

e

a Kanichi Sato

Pelos seus esforços em aprenderem e  
generosamente difundirem seus conhecimentos

## AGRADECIMENTOS

A Acácio Valin, por seu exemplo como educador  
À Anita Miriam Hirshbruch, por sua amizade em todos os momentos,  
À Bárbara Heller, pela firmeza, delicadeza e generosidade  
À Bea e a Pepe Esteve, que permitiram que eu pudesse experimentar na prática as teorias aqui expostas  
À Eliane Marx pela generosidade e vivacidade  
A Luis Fernando Ramos, por ter me colocado nesse caminho do audiovisual ligado ao teatro e ao prazer  
À Malena Segura Contrera, por ter me ajudado a segurar os inimigos internos, instigando-me e incentivando-me até o fim  
A Marcelo Machado, por sua amizade e apoio,  
À Maria Fernanda Andrade, pelas críticas e pela amizade  
A Milton Sogabe, por ter sempre me acolhido nos momentos mais terríveis das crises  
À Rita Galvão, pelo seu apoio  
A Roberto Cirani, por sua doçura e flexibilidade  
À Ruth Steuer, pela amizade  
À Sílvia Anspach, por acreditar em mim  
A Wilson Correa também, pela amizade e entusiasmo

Aos entrevistados, Paulo de Moraes, Paulo Franco, Pipoca e Tadeu Jungle

À Bolsa FAPESP/PROSUP.

A todos os professores, alunos e colegas que tanto me ajudaram.

O pensamento é uma aventura que arrisca a cada instante a confusão e a simplificação.

(Edgar Morin em O Problema Epistemológico da Complexidade)

## RESUMO

Este trabalho estuda os sistemas técnicos de produção DVD Registro de Teatro no contexto das práticas de comunicação de massa.

Seu objeto é a transposição de seis espetáculos teatrais, para o audiovisual, em DVD, através de releitura

Trata-se de um estudo exploratório, visando familiarizar-se com o *DVD-Registro de Teatro*, já que se refere a um gênero pouco conhecido e pouco pesquisado ainda hoje no Brasil. Possui ainda o intuito de esclarecer conceitos, apresentar características e permitir a descoberta de elos entre determinadas variáveis, tais como a mudança do tempo e espaço que acontecem nessa transposição assim como a diferença das ferramentas que um diretor de teatro tem à sua disposição como a luz, a presença do ator, o espaço tridimensional contrapondo-se às ferramentas e efeitos que o diretor do *DVD-RT* pode lançar mão: a edição, os enquadramentos e os efeitos de computação gráfica.

Outro aspecto considerado importante é o vínculo entre o diretor do *DVD-RT* e a peça de teatro e se esse vínculo se expressa no seu produto. Além da análise de 6 trabalhos de DVDs autorados, um levantamento da bibliografia de aspectos pertinentes ao tema realizou-se entrevistas com quatro dos principais diretores de *DVD registro de teatro* do Brasil, a saber: Antônio Carlos Rebesco (Pipoca), Paulo Franco, Paulo de Moraes e Tadeu Jungle.

As novas tecnologias propiciam a disseminação de um espetáculo de teatro para outros públicos que não tiveram acesso à apresentação, por estarem em outro tempo/espaço, além de que, a obra de arte reproduzida pela técnica abre para novas concepções de originalidade e novas possibilidades estéticas (BENJAMIN, W, 1994). Quando vamos assistir ao espetáculo num monitor de TV, temos acesso a uma reflexão sobre a realização da peça que vai além da própria. Podemos ter diversas interpretações, diversos pontos de vista, diversas aproximações. O DVD possibilita outra divulgação do texto teatral encenado<sup>1</sup>, sendo um canto paralelo, uma releitura da peça de teatro.

O primeiro capítulo é uma explanação sobre o universo no qual se situa o *DVD-Registro de Teatro* que é um produto híbrido entre o teatro e a mídia eletrônica. Este capítulo aborda como o cinema e a televisão partiram dos conceitos e linguagem do teatro até encontrarem sua singularidade.

O segundo capítulo trata da *home-mídia* e, no final, tece algumas considerações acerca da transposição de uma mídia para outra: do teatro ao *DVD-Registro de Teatro*. A transposição é uma das formas de releitura metalingüística, uma questão muito presente na contemporaneidade. O capítulo trata ainda da importância e limites da memória eletrônica, um dos atributos do *DVD-Registro*.

O terceiro capítulo relaciona o *DVD-Registro de Teatro* à teoria de Brecht de teatro épico, em que ele valoriza o distanciamento crítico. O *DVD-Reg* pode ser visto como reflexão sobre uma realidade, identificando-se no papel. O diretor do *DVD-Registro de Teatro* o papel de narrador presente na teoria de Brecht.

A pesquisa teve por referencial teórico uma visão de Comunicação pautada num enfoque interdisciplinar, contemplando especificamente alguns autores, tais

---

<sup>1</sup>[1] Nesse trabalho utiliza-se o termo texto teatral como um tecido de signos, tal como agrupados por Tadeusz Kowzan em cinco categorias: texto pronunciado, expressão corporal, aparências exteriores do ator, lugar cênico e efeitos sonoros não articulados, acrescida aqui a presença do público.(KOWZAN em GUINSBURG, 1988)

como Anatol Rosenfeld, Bertolt Brecht, Jesús Martín-Barbero, Norval Baitello JR, Walter Benjamin e V. Flusser.

Ao final, percebe-se que o *DVD-Registro de Teatro*, esse produto midiático de alcance público, é articulador de uma nova prática de comunicação entre o teatro e a sociedade em geral.

Palavras-chave: DVD-Registro de Teatro, Mídia de Massas, *Home mídia*

## ABSTRACT

This paper deals with the technical production systems of the Theater Registry DVD within the context of mass communication practices. Its object is the transposition of six theatrical performances to an audio-visual medium, the DVD, through a re-reading process.

It is an exploratory study that aims at achieving a greater familiarity with the *Theater Registry-DVD*, still a poorly known and limitedly researched alternative in Brazil. It furthermore proposes to clarify concepts, unveil characteristics and allow for the discovery of links between certain variables, such as the changing of time and space that occurs in this transposition as well as to stress the difference between the tools available to a theater director, such as lighting, the actor's presence and the three-dimensional space and those a TR-DVD director can make use of, as edition, framing and computer-graphics.

Another significant aspect considered in this paper is the link between the TR-DVD director and the play and whether this link is expressed in the final product. Besides the analysis of six DVDs of different authors, a survey of the literature on related aspects was conducted through interviews with four of the leading *theater registry DVD* directors in Brazil: Antônio Carlos Rebescó (Pipoca), Paulo Franco, Paulo de Moraes and Tadeu Jungle. The new technologies allow for the dissemination of a theater performance to other audiences having had no access to the original performance, being, as they were, in a different time/space. Moreover, the technically reproduced art work opens the possibility for new esthetic and originality concepts (BENJAMIN, W. 1994). When watching a theater performance through a TV set one gains access to a reflection about the enacted play that goes beyond the play itself. One can have different interpretations, different points of view and different approaches. The DVD allows for a different dissemination of the enacted play<sup>2</sup> and is a parallel tune, or a different reading of the theater play.

The first chapter is an explanation about the universe of the *Theater Registry-DVD*, a hybrid product between the theater and the electronic media. This chapter shows how cinema and television started from the theatrical concepts and language and evolved towards their specificities.

The second chapter deals with *home media* and, at the end makes some considerations about the transposition from one medium to the other: from the theater to the Theater Registry DVD. Transposition viewed as one of the forms of meta-linguistic re-reading, a very frequent issue in our days. This chapter also speaks of the importance and limitations of electronic memory, one of the attributes of the *Registry-DVD*.

The third chapter relates the *Theater Registry DVD* to Bertold Brecht's theory of the epic theater, in which he stresses critical distancing. *Registry DVD* can be<sup>3</sup> viewed as reflection on reality, with the *Theater Registry-DVD* director playing the role of narrator as described by the famous playwright and theorist.

---

<sup>2</sup> This paper uses the expression theatrical text as a fabric of signs, such as grouped by Tadeusz Kowzan, in five categories: the spoken text, body language, external aspects of the actor, scenic site and non-articulated sound effects, in this case added to the presence of the audience. (KOWZAN in GUINSBURG, 1988).

<sup>3</sup> This paper uses the expression theatrical text as a fabric of signs, such as grouped by Tadeusz Kowzan, in five categories: the spoken text, body language, external aspects of the actor, scenic site and non-articulated sound effects, in this case added to the presence of the audience. (KOWZAN in GUINSBURG, 1988)

The theoretical background of the present paper is based on Communication as a multidisciplinary activity, in accordance to the thinking of some authors such as Anatol Rosenfeld, Bertold Brecht, Jesús Maria Barbero, Norval Baitello Jr., Walter Benjamin and W. Flusser .

At the end, one is led to conclude that the *Theater Registry-DVD*, this media product available to the public, becomes the articulator of a new practice of communication between the theater and society at large.

Key Words: Theater Registry-DVD, Mass Media, Home Media .

## SUMÁRIO

Lista de Figuras: .....	12
Lista de Tabelas: .....	14
INTRODUÇÃO .....	15
O Gênero DVD RT .....	21
CAPÍTULO 1 INTERSECÇÕES ENTRE O ESPAÇO CÊNICO E O AUDIOVISUAL	28
1.1 O Teatro: uma arte constituinte ao ser humano e à cultura .....	29
1.2 Histórico das apropriações do teatro pelo audiovisual .....	38
CAPÍTULO 2 O <i>DVD-REGISTRO DE TEATRO</i> : INSTRUMENTO DE MIGRAÇÃO E RECICLAGEM. ....	44
2.1 A televisão e as mídias que se apropriam da valorização do espaço doméstico. ....	44
2.2 A televisão enquanto lareira eletrônica .....	48
2.3 A motivação dos diretores de gravarem os DVDs-RT .....	54
2.4 Sobre a transposição .....	57
2.5 Questões técnicas do DVD RT .....	66
2.6 Memória e Reflexão .....	76
CAPÍTULO 3 O <i>DVD-REGISTRO</i> COMO UMA FORMA ÉPICA DE VER.....	79
REFERÊNCIAS .....	95
Referências Bibliográficas.....	95
Sites e Programas de TV: .....	99
Artigos de Jornais e Revistas.....	100
DVDS e CD-ROM: .....	101
Palestras, Aulas e Entrevistas .....	103
ANEXO A.....	105
Questionário para entrevista de realizadores desta mídia: .....	105
ANEXO B.....	107
Entrevistas com os quatro diretores.....	107



## Lista de Figuras:

Figura 1 – Imagem de urna grega de 414 a.C. do British Museum, com o registro visual de um espetáculo teatral. (BERTHOLD: 2005, 122).	35
Figura 2 - Uma das poucas imagens de Héstia na forma humana, onde fica exposto seu caráter de intimidade, ao mostrar o seu seio. <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/CGPrograms/Dict/ASP/OpenDictionaryBody.asp?name=Hestia">http://www.beazley.ox.ac.uk/CGPrograms/Dict/ASP/OpenDictionaryBody.asp?name=Hestia</a> Acesso em 05 março 2006.	50
Figura 3 – Hermes é o deus do intercâmbio e da interação, por isso é mostrado nessa imagem com duas faces: uma jovem e outra mais velha. Imagem retirada do livro Deuses Grega. Coleção do Museu Pergamon de Berlin. São Paulo: FAAP, 2006.	50
Figura 4- Flagelação de Cristo de Piero della Francesca, final de 1450s; da National Gallery de Marches, Urbino, Itália. Nessa cena percebemos a perfeição de como os conceitos de perspectiva foram utilizados. <a href="http://www.abcgallery.com/P/piero/francesca42.JPG">www.abcgallery.com/P/piero/francesca42.JPG</a> Acesso em 05 março 2007.	62
Figura 5– Rinoceronte de Albrecht Durer (1471-1528), renascentista alemão, mostrando que a realidade científica também tinha algo de fantasia <a href="http://www.melancholyrhino.com/images/durer_rhino.jpg">www.melancholyrhino.com/images/durer_rhino.jpg</a> , Acesso em 10 janeiro 2006.	62
Figura 6 – Pintura Renascentista: de Jean Van Eyck (1390-1441), renascentista flamengo. Casal Arnolfini. (The National Gallery, Londres) Pessoas retratadas num cenário com perspectiva. No detalhe, cuja perspectiva foi criada só para esse trabalho, na imagem refletida no espelho que se encontra no fundo do quadro, aparecem, além do casal, o pintor e outro homem.	63
Figura 7– Teatro grego em Epidauro, representando uma relação diferente do palco italiano na relação espaço cênico/platéia. Reprodução de imagem da internet Acesso em 05 março 2007 do site <a href="http://guidakis.splinder.com/">guidakis.splinder.com/</a>	64
Figura 8 - Planta do teatro inglês onde provavelmente Shakespeare apresentou suas peças: o Globe. Imagem copiada do livro "El Arte de la Memoria de Frances Yates, 2005: 415).	65
Figura 9 - REBESCO, Antônio Carlos (Pipoca). <b>Entrevista concedida à Tamara Ka.</b> São Paulo. 23 setembro 2005	108
Figura 10 - Pipoca editando o DVD-RT	109
Figura 11 - Imagem do menu do DVD-RT	111
Figura 12 - REBESCO, Antônio Carlos (Pipoca). <b>Entrevista concedida à Tamara Ka.</b> São Paulo. 23 setembro 2005.	113
Figura 13 - MORAES, Paulo. <b>Entrevista concedida à Tamara Ka.</b> São Paulo. 23 setembro 2005.	114
Figura 14- Imagem do DVD-RT Alice Através do Espelho.	116
Figura 15 Imagem do DVD-RT Alice Através do espelho, onde vemos o público.	118
Figura 16 - FRANCO, Paulo Prestes. <b>Entrevista concedida à Tamara Ka.</b> São Paulo. 08 fevereiro 2006.	121
Figura 17 - Imagem do menu do DVD-RT Terça Insana.	122
Figura 18 - Imagem do vídeo do extra do DVD-RT Terça Insana.	124

Figura 19 - Imagem do DVD-RT Terça Insana.....	126
Figura 20 - JUNGLE. Tadeu. <b>Entrevista concedida à Tamara Ka.</b> São Paulo. 27 abril 2006.....	127
Figura 21 Imagem do vídeo do extra do DVD-RT Boca de Ouro.....	128
Figura 22 - Imagem do DVD-RT Boca de Ouro.....	130
Figura 23 - Imagem do menu do DVD-RT Boca de Ouro.....	132
Figura 24 Imagem do DVD-RT Boca de Ouro.....	133
Figura 25 - Imagem do DVD-RT Boca de Ouro onde vemos Tadeu Jungle e a câmera-carne.....	133

## **Lista de Tabelas:**

Tabela 1– Aumento da população mundial. ....	47
Tabela 2– Aumento da população brasileira. ....	47
Tabela 3– Diversos tipos de mídias domésticas acopladas à televisão .....	53

## INTRODUÇÃO

A modernidade colocou o homem num ritmo de velocidade, preconizado pelos futuristas no início do século passado. A comunicação contemporânea tem que ser rápida e imediata. Tempo e espaço compactaram-se. Dentro de uma lógica do capital, produz-se comunicação de forma industrial, visando sempre atingir as pessoas não como indivíduos, mas sim como um contingente único definido como massa. Nesses novos tempos, a comunicação apropriando-se de equipamentos eletrônicos e cibernéticos tem sofrido grandes mudanças associadas às novas tecnologias, criando assim novos produtos e uma nova forma de sociabilidade intermediada pelas máquinas.

Sabemos que os meios de comunicação são fundamentais na realização da vinculação/agregação do corpo social, e sabemos também que uma sociedade se vincula, em grande parte, ao partilhar imagens – imagens essas que se apresentam e atualizam nas sociedades contemporâneas de milhões especialmente através da mídia (CONTRERA, 2002: 65).

Este estudo aborda a transposição de uma peça de teatro para o DVD, uma das formas em que o audiovisual, aqui atuando como representante da tecnologia e das comunicações apropria-se do teatro, uma forma ancestral de cultura, arte e também comunicação através da imagem e do som.

É comum entre os atores e diretores a idéia de que o teatro transferido para a mídia vídeo afasta-o de sua proposta original. “Não funciona”, já afirmava a artista Denise Stoklos em seu livro *Teatro Essencial*, escrito em 1993, por exemplo. Esse trabalho lança então a pergunta: O que significa “não funciona”?

Realmente não se pode esperar em um DVD a mesma relação com o público de um espetáculo ao vivo. Porém, será que o resultado dessa releitura a torna sempre desinteressante? Será que isso não seria, por outro lado, conforme percebeu Antônio Carlos Rebesco, na entrevista reproduzida em anexo no final, o medo em apoiar o projeto de transpor teatro para o meio audiovisual "por tirar público do teatro"?

Advinda da idéia de que o aparato tecnológico, no caso a câmera, resolve tudo sozinha, muitas das gravações são realizadas amadoristicamente. Neste caso, realmente as gravações ficam ruins, tanto técnica (imagem e som) como conceitualmente. Com o desenvolvimento da tecnologia digital e o acesso relativamente fácil desta por um público cada vez maior, este universo mudou. Com uma linguagem mais intimista, a experiência do teatro no DVD tem encontrado seu público, por meio dos vários exemplos de trabalhos que estão sendo lançados. Neste estudo, pretende-se analisar como as linguagens têm a possibilidades de se auxiliarem.

O *DVD-Registro de Teatro*<sup>4</sup> é uma mídia em que estão “impressos” registros de espetáculos de teatro. Por abordar o ponto de encontro entre os universos da tecnologia (DVD), do teatro e da mídia de massa, o trabalho aborda esses três aspectos, já que o *DVD-Registro de Teatro* situa-se na interface entre eles.

---

<sup>4</sup> O termo *DVD-Registro de Teatro* foi criado para a utilização nesse trabalho. Ele se refere ao registro em vídeo de um espetáculo de teatro com público, que é editado, autorado e copiado para a mídia DVD. Posteriormente, o material é distribuído comercialmente ao público.

O *DVD-Registro*<sup>5</sup> de espetáculos, bem mais popular nos EUA, Japão e França do que no Brasil, como subproduto de um espetáculo, vendável ao público em geral, registra, além de peças de teatro, espetáculos de dança e óperas. São muitas vezes produzidos a partir de programas gerados para a televisão. Nos EUA temos diversas peças da Broadway; na Inglaterra, peças de Shakespeare; no Japão, peças de teatro Noh, Kabuqui e Bunrako.

O *DVD-Registro* até a presente data, 2007, não foi ainda estudado academicamente no Brasil, e o objetivo deste trabalho é despertar o interesse, analisando as dificuldades e problemáticas nele inseridas.

Para assistir a um *DVD-Registro de Teatro* é necessário contrariar um hábito, já que os trabalhos não se impõem com tanta facilidade como um programa de TV ou um filme de apelo comercial. Têm características próprias tais como o representado se apresentar em tempo real, mais lento, haver só o cenário da peça como recurso e a câmera normalmente ficar na quarta-parede<sup>6</sup>, no lugar do público, mesmo que a produção se utilize de várias câmeras ou enquadramentos. Quando assistimos a um *DVD-RT* não devemos ter como referência o DVD de um filme. É outra abordagem. Há diferenças entre esses dois DVDs, desde questões materiais (o orçamento de um filme e de um DVD registro são muito diferentes), até aspectos de objetivo e de estratégia. O *DVD-RT* mantém uma conexão com a peça que o originou, normalmente restringindo as possibilidades de criação do diretor do DVD

---

<sup>5</sup> Usou-se nesse trabalho a terminologia *DVD-Registro* ou *DVD-RT* como uma abreviação de *DVD-Registro de Teatro*.

<sup>6</sup> Quarta parede é a forma como no teatro se costuma chamar o local onde se situam os espectadores. É um conceito que estimula o ator a não representar para o outro e sim se concentrar em realizar o seu trabalho com a maior verdade possível, imaginando uma parede entre ele e a platéia.

ao tempo/espço representado no espetáculo. O filme é realizado para ser observado pelo espectador. Já no *DVD – Registro de Teatro* o espectador tem uma postura muito mais de *voyeur*, colocando-se assim como o observador de algo que foi concebido originalmente para outro público.

As novas tecnologias são caras e colonizadoras. O autor Jesús Martín-Barbero – pensando na antropofagia necessária com que a América do Sul e Central deveriam se relacionar com as novas tecnologias afirma:

Desde finais dos anos 80, o cenário da comunicação na América Latina é protagonizado pelas 'novas tecnologias' (...) a América Latina, a irrupção dessas tecnologias delinea, entretanto, uma multiplicidade de questões, desta vez não dissolvida pelo velho dilema: dizer sim ou não às tecnologias é dizer sim ou não ao desenvolvimento, porque as questões *des/locam* o problema das tecnologias em si mesmas para o modelo de produção que implicam seus modos de acesso, aquisição e emprego; deslocamento de sua incidência em abstrato sobre os processos de imposição, deformação e dependência que trazem consigo ou, numa palavra, de dominação, mas também de resistência, refuncionalização e redefinição. (MARTÍN-BARBERO, 1997, 252-253).

Uma das características do *DVD RT*, produto normalmente realizado por pequenos produtores ou pelos próprios artistas, é a de acabar dando visibilidade a trabalhos culturais consistentes, que resistem à grande indústria multinacional. O *DVD-Registro de Teatro* se encaixa na via da possibilidade real de apropriação social e cultural das ferramentas ofertadas pelas novas tecnologias por iniciativas que independem das grandes redes de comunicação.

É possível estabelecer um paralelo com a experiência dos índios brasileiros recém-contatados. Logo no início temiam que uma câmera fotográfica ou de vídeo pudesse de alguma forma roubar as suas almas, vendo nisso uma atitude estranha

advinda do homem branco, preocupado em duplicar-se para dar a essas imagens o status de realidade. Com o passar dos anos, eles perceberam que, ao tomarem as câmeras nas mãos, poderiam se beneficiar dessa ferramenta, registrando e trocando seus rituais e costumes com outras tribos e ajudando a manter suas tradições:

A própria consciência de como a relação com as sociedades ditas nacionais tende a ser predatória, tem levado os caiapós a proceder a um inventário minucioso de sua cultura, documentando sistematicamente todo o conhecimento e tradições remanescentes, para que possam funcionar como forças aglutinantes, como uma bússola para controlar as mudanças. (MACHADO, 2001 a: 250)

Contraponto da memória cultural, da qual somos feitos, a memória eletrônica é externa e pode-se recorrer a ela quando necessária. São dois conceitos bem diferentes, apesar de ambos se utilizarem da palavra memória.

Em termos de linguagem, o *DVD-RT* também vai na contramão do apagamento do referente, que é um traço do universo da colonização do imaginário<sup>7</sup>. O *DVD-RT* tem respeito pela origem, ou seja, percebe-se que é o registro de um espetáculo, não o devorando totalmente e transformando a linguagem teatral em um filme, com a gramática desenvolvida para esse meio. Segundo Eduardo Peñuela Cañizal, colonização é o processo no qual um conceito nos é apresentado já digerido, impondo-se sobre outras formas de cultura. É uma obra com uma só leitura, que já vem explícita.

O *DVD-Registro de Teatro* é uma forma de relatar um evento, um acontecimento, por meio de vários recursos. Este “relato” pode acontecer com mais

---

<sup>7</sup> CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. A mídia e a colonização do imaginário De anotações de aula proferida In: Programa de Mestrado em Comunicações, UNIP, 2006



ou menos sensibilidade. Voltando-se para o mundo do teatro, há, por princípio, tensão entre a apresentação e a criação de documentos históricos do espetáculo. O desejo de preservar o espetáculo em alguma mídia não fugaz entra em choque com o fato de o teatro ser efêmero por definição e de que deve ser sorvido no instante da apresentação. Faz parte dos paradoxos do teatro ser reproduzível e ter aspectos permanentes e por outro lado jamais ser reproduzível em toda a sua identidade. (UBERSFELD, 1998) Percebe-se que as questões universais continuam a atrair o público, pois peças antigas continuam a ser encenadas e a despertar interesse. O passado pode ser atualizado. Ele tem questões que permanecem e que precisam ser revividas. Conforme Benjamim (1994), o caráter da arte mudou: antigamente com valor de culto, numa relação/função religiosa. Com o advento da reprodução técnica a arte passou a ser feita pelo valor intrínseco de fazer arte e a sua função social se transformou. Uma das preocupações com a reprodução técnica está relacionada à perda da autenticidade, já que a obra “perde a sua aura”. Realmente é necessário analisarmos bem o ganho e a perda ao migrarmos o teatro para outra forma de registro espaço/temporal. Quando registramos um espetáculo, estamos trabalhando na esfera da história. *”Muito embora Benjamin estivesse claramente fascinado pela modernidade, ele também tem sido considerado um teórico da tradição, que supostamente teria sido o que a modernidade eliminou”* (LECHTE, 2002:229). Para ele, a obra de arte reproduzida pela técnica abre um olhar para novas concepções de originalidade e novas possibilidades estéticas. Com isto pode-se dizer que um registro de um espetáculo tem uma vida em si, não apenas como espetáculo reproduzido. Lembrando Magrite: a imagem de um cachimbo não é um cachimbo; ou Duchamp: o urinol na “realidade” é uma fonte, ou seja, a representação adiciona mais elementos semióticos a um objeto.

O mercado da “mídia doméstica acoplada ao televisor”, que pode ser tanto o *home vídeo*, o *disc laser* ou o DVD, tem crescido, a ponto de as televisões já programarem no orçamento de seus programas o lucro obtido com a venda de seus DVDs. Neste segmento surgem, timidamente, algumas produções de *DVD – registro de teatro*, que apesar de serem produzidos de outra forma, tentam utilizar os mesmos equipamentos usados pela mídia de massa.

### **O Gênero DVD RT**

Pode-se dizer então que há diferentes gêneros de DVDs. Gênero<sup>8</sup> é uma palavra de ordem geral, porém toma-se aqui uma acepção mais restrita. Nessa mesma preocupação de DVD que registra um espetáculo cênico, podemos encontrar *DVDs-Registro de Performance*, *DVDs-Registro de espetáculos de Dança*, *DVDs-Registro de Teatro Infantil*, *DVDs – Registro de óperas* ou DVDs que documentam um processo artístico cênico. Muitos desses DVDs foram listados no final desse trabalho, embora não sejam objeto desta pesquisa.

Há duas significações possíveis para DVD: *Digital Versatile Disc* ou *Digital Vídeo Disc*. Trata-se da mídia acoplada à televisão mais comum hoje em dia. A história desse hábito iniciou-se em 1975 com o vídeo *Betamax*, desenvolvido pela Sony. Dois anos mais tarde, foi lançado no mercado, pela JVC, o VHS, que se tornou popular e realmente difundiu-se amplamente. Vinte anos depois, ele foi

---

<sup>8</sup> Podemos analisar o conceito de gênero em sua vertente midiática, como um sistema de regras às quais se faz referência implícita ou explicitamente na realização de processos comunicativos tanto do ponto de vista da concepção, da produção ou da recepção (...). Cada gênero se organiza ao redor de uma estrutura de base que o identifica. Esta estrutura é uma parte, resistente a mudanças, permitindo seu reconhecimento no campo das expectativas cognitivas. (BRANDÃO C., 2005, p.51)

substituído pelo DVD e apenas nove anos depois a indústria já tenta ultrapassá-lo novamente, levando o público a consumir novos equipamentos.

O *DVD-Registro de Teatro* é um DVD **autorado**. Além do espetáculo, captado em sua íntegra com mais de uma câmera, possui uma explanação do universo em que a peça se situa, através dos diversos **extras**<sup>9</sup>. Como tal, podemos ter entrevistas com o diretor, entrevistas com os atores, *making off* da peça, repercussão na imprensa entre diversas outras possibilidades. Ou seja, o DVD não está sendo usado apenas como suporte material e sim como uma nova linguagem, mais complexa e diferenciada. O DVD contém mais espaço para informações do que o vídeo e estas são mais facilmente acessíveis. Existem espetáculos do qual foram feitos registros em vídeo, lineares, e eles são impressos em um DVD, sem uma preocupação maior com a parte visual da apresentação. **Autoração** é o processo de programação no qual o vídeo, áudio, legendas, tela gráfica ou animação gráfica recebem um tratamento de linguagem e técnico, onde serão codificados e integrados em um DVD, *Cd-rom*, *CD – Card* e *mini-CD*. São colocadas telas personalizadas para cada projeto, com uma concepção artística baseada no conteúdo. A **autoração** permite uma **navegação** direta ao conteúdo escolhido (texto, foto, vídeo). **Navegação** é um termo próprio do universo dessas novas tecnologias, que traduz a forma com que o usuário trafega dentro de um DVD ou site ou internet, indo de um lugar a outro, indo de uma informação a outra de preferência "sem se perder". Em informática, associa-se o conceito de navegabilidade aos conceitos de funcionalidade e de inteligibilidade.

---

<sup>9</sup> Chama-se de extras, outros vídeos colocados no DVD que não a peça gravada em si, que contribuem para a compreensão e ambientação do objeto focado.

No caso dos trabalhos estudados nesta pesquisa, o processo de edição e autoração dos *DVDs-RT* levaram de dois meses (*Terça Insana*) a seis meses (trabalhos de Tadeu Jungle). Uma edição simples levaria de uma a duas semanas. Pelo tempo de execução percebe-se uma preocupação autoral em ler o trabalho do grupo e comunicá-lo ao público.

Na autoração usa-se a tecnologia com conhecimento de fato. Não se trata de um funcionário sem autonomia, como foi definido por Vilém Fluser (2002 a). Refém de programas que resolvem tudo sozinhos, dando a impressão de trabalho bem acabado, o funcionário conhece pouco da ferramenta que utiliza. Por outro lado, não é necessário um pleno conhecimento técnico para criar os programas, requisito daquilo que hoje se conhece como obra de arte e faz parte do universo da criação. Usam-se os programas em toda sua complexidade, com tempo para elaboração e tempo para a experimentação. Com isso, as intenções do diretor do DVD tornam-se mais claras. Já o DVD não **autorado**, só com o registro do espetáculo, pode, por competência, ter efeitos de linguagem bons, porém ele restringe o seu alcance, já que está mais próximo de uma mera transposição de suporte.

O *corpus* do trabalho foi definido pesquisando os *DVDs-Registro de Teatro* existentes. Para isso, buscamos referências de pessoas da área de teatro, jornalistas, pesquisadores, professores, diretores, atores, além da pesquisa em locadoras e internet. Entre os diversos trabalhos indicados foram escolhidos seis, realizados por quatro diretores, por se adequarem mais aos objetivos deste trabalho.

Nosso estudo exploratório apontou a existência de um número ainda limitado de *DVDs-Registro de Teatro* no Brasil produzidos até 2006. A seguir, estão listados

os *DVDs* escolhidos. Dentro da linha de produtos oferecidos pela indústria de entretenimento encontramos trabalhos feitos de forma industrial, com uma padronização estereotipada na forma de se abordar a peça e realizar o DVD. Dentro de outro formato temos trabalhos mais elaborados, tanto nos próprios espetáculos como nos *DVDs* a partir deles gerados, onde se nota um cuidado especial na linguagem de captação, edição e também com os **extras**. Nessa linha encontramos:

1, 2 e 3 – Os *DVDs*: *Da Arte de Subir em Telhados* (2002), o primeiro *DVD RT* lançado comercialmente, *Pessoas Invisíveis* (2003) e *Alice Através do Espelho* (2004), do grupo Companhia Armazém de Teatro, coordenados por Paulo de Moraes e dirigidos por Pedro Asbeg. Os *DVDs RT* foram patrocinados pela Petrobras e leis de incentivo do governo federal. Paulo de Moraes, 41 anos em 2006, está envolvido com o teatro desde 1985. Esses trabalhos se inserem numa proposta artística em que o foco não está no herói, no artista famoso, no bem-sucedido, preferindo trabalhar dentro da tradição de teatro de grupo. A Cia. Armazém, criada em Londrina em 1987, está atualmente no Rio de Janeiro e tem conseguido, sistematicamente, fazer um trabalho de transposição de alguns de seus textos para o *DVD RT*. Pretende continuar a realização de *DVDs* com o intuito de manter a memória do seu trabalho. Foram feitas, numa primeira tiragem, 1000 cópias de cada título.

4 – O trabalho de transposição de teatro para DVD realizado por Antonio Carlos Rebesco, conhecido por Pipoca, que tinha 59 anos em 2006. Diretor de televisão, onde iniciou trabalhando em 1966, especializou-se em registrar espetáculos de teatro e dança. Fez um estágio na França em 1973, onde conheceu um trabalho de transposição de teatro para televisão que muito o impressionou. Era gravada e transmitida a última sessão de uma peça, com público, ao vivo, numa

programação semanal. Desde então ele tem se empenhado em produzir e gravar espetáculos, baseando-se de alguma forma nesse modelo. Seu primeiro trabalho em *DVD RT* foi *7 Minutos*, peça que tinha Antônio Fagundes como protagonista e autor. Produzido pela Globo Filmes, possui nos seus **extras** muitas cenas do acervo de Antônio Fagundes na TV Globo, entrevista com o ator e com o resto do elenco da peça, além de entrevista com a diretora Bibi Ferreira. Rebesco encontra-se fazendo outros trabalhos, com outros grupos, atrizes e atores conhecidos. *7 minutos* teve 8 mil cópias lançadas e atingiu o público incluindo de locadoras .

5 – Lançado pela *Trama*, temos o *DVD – Registro Terça Insana*. Baseado em um espetáculo de humor que teve início em 2001, mantendo-se por muitos anos em cartaz e sendo registrado em DVD em 2003. Este trabalho, de mais de duas horas de duração, também está tendo ampla divulgação, por causa das locadoras. Foi dirigido por Paulo Franco, 37 anos em 2006, quando tinha uma experiência com vídeo de 6 ou 7 anos. Começou como curioso, era funcionário da *Trama*, e fazia audiovisuais para a internet. Num projeto de DVD de música da companhia (de Claudio Zoli, dirigido por Marcelo Machado), ofereceu-se para fazer um *making off* para ser colocado como **extra** nesse DVD e se entusiasmou com o meio. O projeto do *Terça Insana* partiu da direção da *Trama*, uma companhia que arrisca novos formatos e novos públicos. Muito preocupado com as questões técnicas, Paulo Franco acredita que esse tipo de produto se faz possível pela queda de orçamento conseguido pelas novas câmeras digitais *versus* a captação em filme ou com câmeras muito sofisticadas.

6- Tadeu Jungle, 50 anos em 2006 trabalha com vídeo desde os seus tempos de faculdade (ECA), que cursou de 1977 a 1980, ou seja, há quase 30 anos. Desde

então vem fazendo trabalhos que questionam e desconstroem essa mídia, atuando na área da linguagem. Gravou até a presente data (fevereiro de 2007) quatro espetáculos do Grupo Oficina. Em 2001 o Teatro Oficina criou o projeto "Festival Teatro Oficina", onde remontou as peças do repertório da última década para produção do *DVD RT* e transmissão ao vivo pela internet. A *Trama* pretende começar a distribuição fazendo 2000 cópias de cada DVD. Deste trabalho resultaram os Dvds *Boca de Ouro*, a partir de texto de Nelson Rodrigues, *Cacilda*, *Bacantes* e *Ham-let*, dirigidos no teatro por José Celso e no *DVD RT* por Tadeu Jungle e Elaine César. Para esta pesquisa, foi estudado o *DVD RT Boca de Ouro*, peça do grupo Oficina, gravada em 2001. É um trabalho muito poético, simbólico, visceral. Tem patrocínio da Petrobras e o lançamento ao público ainda não foi realizado em virtude das dificuldades de liberação dos direitos autorais das músicas utilizadas nos espetáculos.

Nesta dissertação, privilegiam-se aspectos da produção dos *DVDs*, na tentativa de entender esse produto como mídia contemporânea. Não será abordado o conteúdo ou a linguagem audiovisual utilizada pelos *DVDs*.

Por procedimento metodológico, utilizou-se o *estudo exploratório*, mapeando o campo abordado, pois não há pesquisa anterior nesta área. Procurou-se então familiarizar-se com este fenômeno.

O trabalho inclui um levantamento da bibliografia de assuntos pertinentes além de entrevistas com diretores de *DVD-Registro de Teatro*, que tiveram experiência prática com a questão, cruzando informações e estudando o que existe de comum e de diferente entre as diversas experiências. Não foi encontrado nenhum

estudo anterior sobre esse assunto, por esse motivo todos os textos que foram pesquisados são de áreas correlatas, na tentativa de aplicar teorias e conceitos criados em contextos talvez diferentes dos desta pesquisa. Escolheu-se como autores de referência teórica: Walter Benjamin e sua ênfase na tradição versus a modernidade em diversas formas de linguagem, Bertolt Brecht, a partir do trabalho de Anatol Rosenfeld, com sua teoria do teatro moderno, e Jesús Martín-Barbero, em sua análise do papel da mídia no contexto da cultura de massa. Outros autores que foram fundamentais: Edgar Morin, Marshall McLuhan, Norval Baitello JR., Pierre Vernant, Roland Barthes, W. Flusser, Margot Berthold.

Procurou-se entender de que maneira teatro e audiovisual podem se contaminar, pois o *DVD-Registro de Teatro*, como um novo meio de representação produz implicações estéticas que influenciam tanto o universo do teatro como o universo do registro audiovisual.



## CAPÍTULO 1 INTERSECÇÕES ENTRE O ESPAÇO CÊNICO E O AUDIOVISUAL

O teatro é abordado neste capítulo enquanto um evento ancestral de mídia e comunicação. A mídia é compreendida conforme definição de Norval Baitello Jr. que, citando Harry Pross, divide os processos midiáticos em três, baseando-se na materialidade com que eles ocorrem:

Pross segue descrevendo as infinitas e ricas possibilidades comunicativas da mídia primária, lembrando a expressividade dos olhos, testa, boca, nariz, abdômen, mãos e pés, sons articulados e inarticulados, odores, cerimoniais, ritmos e repetições, rituais e, por fim, as línguas naturais (naturalmente inclui-se aí a linguagem verbal falada). Na mídia secundária apenas o emissor necessita um aparato (ou suporte). Assim, constituiriam mídia secundária as máscaras, pinturas e adereços corporais, roupas, a utilização do fogo e da fumaça (incluindo os fogos de artifício e fogos cerimoniais, velas, etc.), os bastões, a antiga telegrafia ótica, bandeiras, brasões e logotipos, imagens, pinturas e quadros, a escrita, o cartaz, o bilhete, o calendário. (PROSS apud BAITELLO JR., *O Tempo Lento e o Espaço Nulo*. In, [www.cisc.com.br](http://www.cisc.com.br), 2002:3).

O teatro, dentro desta classificação, seria uma comunicação tanto da mídia primária (que trabalha com o corpo) como, normalmente da mídia secundária. É um evento com o corpo presente tanto do emissor como do receptor, mas com uma apropriação de suportes, já que o emissor se utiliza de figurino e maquiagem.

A mídia terciária, diz Pross, “são aqueles meios de comunicação que não podem funcionar sem aparelhos tanto do lado do emissor quanto do lado do receptor”. Contam aí a telegrafia, a telefonia, o cinema, a radiofonia, a televisão, a indústria fonovideográfica e seus produtos, discos, fitas magnéticas, CDs, fitas de vídeos, DVDs, etc. (PROSS apud BAITELLO JR., *O Tempo Lento e o Espaço Nulo*. In, [www.cisc.com.br](http://www.cisc.com.br), 2002:4).

O teleteatro e o *DVD-Registro de Teatro* são transformações do teatro, mídia primária e secundária, em terciária, pois houve uma captação com câmera, edição em computador, mídia DVD e máquinas para impressá-lo de um lado e aparelhos de DVD e TV ou computador para ler esse trabalho, por outro.

Norval Baitello Jr. aponta para a ilusão que a eletricidade trouxe para a nossa vida, quando tudo parece *ready-made*. Tudo já está pronto. O leite vem do pacotinho comprado pela internet, a comida vem do disque-pizza. O tempo do pensar, do elaborar, do fazer, desaparece. O ser humano, sitiado por teclas que podem ser do computador, do telefone, dos aparelhos de som, do micro ondas, do elevador, passa a ter uma existência apenas para pressioná-las. “*A presença conservada é a criação de um eterno presente que, no entanto, é apenas memória e indício de um sujeito emissor*”. (BAITELLO JR., *O Tempo Lento e o Espaço Nulo*. In, [www.cisc.com.br](http://www.cisc.com.br), 20022002:6/7).

Cria-se a ilusão de que o objeto da mídia é um objeto dado, um a priori, de que atrás da produção não se escondem as intenções e ideologias do produtor. Este processo, de “geração espontânea” dos objetos e da informação, dá ao receptor a ilusão de se estar conectando àquilo que é mostrado, não se dando conta, normalmente, da ação do *médium*.

### **1.1 O Teatro: uma arte constituinte ao ser humano e à cultura**

Etimologicamente *teatro* vem do grego, significando “*aprender algo com a visão*”. *Teatron* é o lugar de onde se assiste ao espetáculo.

Lembremos que, no lugar teatral grego, de onde nos vem o termo, teatro- *theátron* – não designa cena – que é designada pelo termo *skêne* -, mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. Isso mudará: mais tarde, a palavra passa a denominar, realmente, a área de representação. (GUÉNOUN, 2003:14)

Da mesma raiz também vieram as palavras *teorema*, que é “o ato de contemplar com a visão”; *theores* (teoria) – que é “considerar com o intelecto” e *thalmado* que é “espantar-se, maravilhar-se”. (RAMOS, Comunicação verbal) <sup>10</sup>

Desde o início da civilização, como uma forma arquetípica da expressão humana, e isso é ampliado pelo evento teatro, imita-se outra pessoa ou um fenômeno da natureza. Vemos também nas crianças e na forma como adultos conversam com elas esta maneira de brincar. Desde os primórdios até os dias de hoje, encontram-se registros desta arte em todas as partes do mundo.

Tanto no Oriente como no Ocidente, segundo Margot Bertold dentre alguns autores, por exemplo, fala-se que o teatro originou-se dos rituais religiosos. Um culto religioso e um espetáculo teatral têm por diferença o papel da sacralidade da ocasião, sendo que se participa do ritual num caso e assiste-se a atuação de um ator, no outro. O que permanece é que o ator mantendo aspectos do ofício do xamã, e contando com a cumplicidade da platéia, a eleva a outro plano, fora das leis do cotidiano. Teatro é arte com intenção de comunicação, contando com a linguagem poética que complexifica a realidade, pois conta com representações involuntárias e inconscientes. Alguns autores contemporâneos, tais como Antonin Artaud e José Celso Martinez, tentam reencontrar no fazer teatral esse sentimento do ritual. Pode-

---

<sup>10</sup> RAMOS, Maria Cecília. **Comunicação verbal** Curso de Aprofundamento ao Texto Poética de Aristóteles. Anotações de aula. USP, Departamento da Escola de Comunicação e Artes em agosto de 2004

se perceber isso no trabalho de José Celso, ideologicamente irreverente e dionisiaco, através de seu chamamento à participação da platéia, como em *Boca de Ouro* ([www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/oficina.htm](http://www2.uol.com.br/teatroficina/velhosite/oficina/oficina.htm). Acesso em 03 de março de 2007), por exemplo, onde há um concurso de seios entre duas atrizes e às vezes alguma mulher da platéia é convidada a participar.

A origem do teatro não aponta para apenas um lugar, mas ela é oriunda de todas as culturas. Pode-se observar imagens gravadas em relevo de dançarinas e cenas dramáticas, encontradas nos palácios do Antigo Egito, ligadas aos rituais religiosos e às cerimônias da corte. Também desse passado ancestral (2700 a.C. em diante), foram encontrados na antiga Mesopotâmia, além de desenhos na parede, trechos de diálogos e textos teatrais, onde seus deuses já estão humanizados pelo contato com os seres humanos.

No mundo islâmico (Pérsia, hoje Irã e Turquia), eram encenadas passagens do Alcorão e da história da sucessão de Maomé como forma erudita e tanto na Índia como na Turquia e Indonésia, desde o século VI a.C. o teatro de sombras, como entretenimento popular. Esta era uma forma de burlar as rígidas regras religiosas muçulmanas que proibiam a representação do ser humano. Até hoje é assim.

No Oriente, o teatro é tradicionalmente utilizado como forma de autoconhecimento. Na Índia, acredita-se que o teatro e a dança foram um presente dado por Brahma para que os homens conhecessem a verdadeira natureza da alegria. No início, essa arte era realizada nos templos, e era sempre oferecida a seus deuses. Conhece-se esta história por meio do *Natyasastra*. Escrito por Bharata entre 200 a.C. e 200 d.C. descreve todas as técnicas do teatro, tanto do ator, como

do espaço cênico. O *DVD-Registro de Teatro* pode ter a mesma importância histórica como registro visual do teatro atual, de uma cerâmica do Antigo Egito, dos vasos gregos ou de um livro. O autor que renovou o teatro hindu no começo do século XX é o ganhador do prêmio Nobel, poeta, educador e filósofo Rabindranath Tagore.

O Japão tem uma tradição dramática riquíssima e o primeiro texto conhecido é do século VI. Criou diversos estilos, sendo os mais conhecidos o Nô, o Kabuki e o Bunrako (com bonecos).

Na China, há relatos desta arte desde 400 a.C. com atores, malabaristas e também o teatro de sombras. Na metade do século XVIII foi criada a Ópera de Pequim, que existe até hoje. Aqui tudo é estilizado: o fundo é neutro e os acessórios cênicos são uma mesa, uma cadeira e um divã coberto.

Com o contato entre si, as técnicas das diversas culturas foram sendo transmitidas e os estilos se contagiaram. Um exemplo disso é que a estética da Ópera de Pequim impressionou a Brecht, que em 1948, no livro *Kleines Organon four das Theater*, e influenciado, propõe o efeito do distanciamento: o ator deve provocar a consciência crítica do público e não apenas sua emoção. (BERTHOLD, 2005: 505)

Dentro da tradição cultural ocidental do teatro, fala-se de seu início no século IV a.C. na Grécia com as tragédias e as sátiras. Para Vernant (1999), não se deve falar em origem da tragédia nos ritos aos deuses, porém como seu antecedente,

quando se atribui a origem do teatro aos ditirambos gregos de culto a Dionísio.

Sobre isso, Garaudy afirma

Quando Atenas não era mais que uma aldeia de agricultores todo trigo era trazido à praça para debulha e as uvas para a pisa. Os feixes de trigo eram dispostos sobre uma eira de pedra e os cachos de uva acumulados em enormes lagares, para serem esmagados com os pés. Para tornar-se mais coordenado e eficaz, o movimento se fez rítmico: os pisadores deslocavam-se em ritmo, formando uma roda escandida por seus próprios cantos. O movimento cadenciado e demoradamente sustentado até a ofuscação dos sentidos pela fadiga provocava um transe que se apossava dos trabalhadores, contagiando-os a todos, como acontece com os dervixes que rodopiam até a vertigem. Os pisadores que iriam substituir os que estavam em ação ficavam sentados à volta, em bancos de pedra. Em torno destes, o resto da população formava uma segunda fila sentada em degraus, e outra sucessivamente, para participar dessas danças, desses cantos, dessa possessão divina. E assim se foi esboçando a arquitetura do teatro grego (...). Será esta a verdadeira história da tragédia grega e do culto da Dionísio, deus da fertilidade e do vinho? (GARAUDY, 1980:17)

Dionísio é conhecido até os nossos dias como patrono do teatro pelo descomedimento e pela liberdade inspirados. Para Vernant o momento da criação do teatro foi quando os deuses começam a se relacionar com os homens, não mais vivendo só no Olimpo. Anteriormente são conhecidas passagens de deuses que vêm a Terra para copularem com as mulheres, por exemplo, mas nesse caso ainda estamos falando do mundo da mitologia. No teatro muda-se o foco para o mundo humano. Os heróis arcaicos começaram a ser questionados e o culto religioso a eles transformou-se em diálogo. Mas esse diálogo não se deu com facilidade, surgindo, então, pelas contradições, a tragédia.

O trágico é o que traz o paradoxo, ou, na linguagem hegeliana, a dialética. A encenação não é apenas um evento com uma função educativa, de contar aos homens uma história linearmente, mas também tem o objetivo de discutir suas

contradições, contando com sua cumplicidade em um espetáculo onde os heróis estão presentes em carne e osso. Não se trata de copiar o mundo dos deuses para ensiná-los aos homens e sim fazer uma composição entre texto, ator e espectador em um momento de encenação.

Uma arte que fabrica "fantasmas", irreais ou relacionados a outro tipo de realidade, não se impõe imediatamente. Essa arte precisa ser longamente elaborada. Em Atenas, ela é fabricada nos palcos de teatro. (DARGE, F. – *O Herói e o Monstro*: Entrevista com Jean-Pierre Vernant. Caderno Mais, Folha de São Paulo, pg. 10, 3 de abril de 2005.)

Para Walter Benjamin, a tragédia em si é o que se oferece ao sacrifício. Da mesma forma que nos rituais antigos um homem, e mais tarde um animal, eram oferecidos, no teatro, os atores oferecem-se, degladiando-se entre si, para a purgação dos fantasmas do espectador. (BENJAMIN apud SZONDI, 2004: 84-85).

Aristóteles, discípulo de Platão, cria o primeiro texto que organiza a experiência artística, *A Poética*. Para ele, a poesia teatral recria a realidade, *não entendida como cópia das aparências, mas, ao contrário, como reveladora das essências*. (LEITE, 1994; 8)



Figura 1 - Imagem de urna grega de 414 a.C. do British Museum, com o registro visual de um espetáculo teatral. (BERTHOLD: 2005, 122) Ilustração 1 – Imagem de urna grega de 414 a.C. do British Museum, com o registro visual de um espetáculo teatral. (BERTHOLD: 2005, 122).

São conhecidas, hoje em dia, peças de três grandes autores de tragédias gregas. Outras foram escritas, porém não preservadas: Ésquilo, com sete peças, Sófocles, de quem também existem sete peças e Eurípides, de quem sobraram 17 tragédias e uma sátira. Na comédia, ainda conhecemos o trabalho de Aristófanes. Na Grécia e depois em Roma, também havia o teatro popular conhecido por Mimo (da mesma raiz que mimese, pois eles imitavam os seus conterrâneos de forma cômica).

A encenação é em si mesmo memória e recriação. Cada montagem de um texto é sua própria releitura. Há posições distintas acerca do que, dentre outros, venha a ser um espetáculo teatral, que tem por base a semiótica (aqui a encenação é vista como comunicação), e os que apresentam uma visão fenomenológica,



perspectiva essa mais ligada à forma da Semiótica da Cultura<sup>11</sup>, que vê a encenação como fluxo de energia.

Blau (apud CARLSON, 1995: 497-498) afirma que *"a busca da experiência não mediada por Artaud e outros fracassou. No ato de "ver", sustenta Blau, "já há teoria". Esse processo de reflexão impinge-nos a certeza de que há algo na natureza da representação que "não implica um tempo inicial, mas apenas recorrência e reprodução". De parêntese com Freud, e em caráter mais imediato em Derrida e Lacan, Blau considera essa repetição inevitável, o produto de um dualismo irreduzível de nosso conhecimento da morte na origem da vida, conhecimento que "repele a presença pura e nos condena à repetição". A vida pode defender-se da morte apenas por meio da economia da morte, do adiamento, da repetição, da reserva, da representação.*

Para Josette Féral, partidária da segunda visão, existe o risco atual de o corpo dissolver-se no vazio da máquina, mas o intérprete deve marcar presença jogando com a possibilidade paradoxal de manipular a própria máquina que o *'assombra e substitui'*. (FERAL apud CARLSON, 1995: 499)

Segundo Antonin Artaud, a encenação difere-se do texto escrito por conter a carne, a presença do ator se detendo sobre a importância desta, concebendo-a

---

<sup>11</sup> Semiótica da Cultura é uma corrente de pensamento criada por Ivan Bystrina, autor tcheco, que tem sido, no Brasil divulgada pelo Cisc e tem por alguns teóricos Norval Baitello Jr., Dietmar Kamperr, Harry Pross alemães e Vicente Romano na Espanha. Ela afirma que o signo só adquire uma funcionalidade na cultura quando agregado a outros signos produzindo textos. *"Ivan Bystrina inscreve a natureza dos códigos culturais numa "segunda realidade", contrapondo-a à "primeira realidade" dos códigos biológicos e sociais".* (BYSTRINA apud IASBECK

<http://www.usinadeletras.com.br/exibetexto.phtml?cod=5001&cat=Ensaio&vinda=S>). Acesso em 24/01/2007.

como a materialização visual e plástica da palavra. Para ele, infelizmente, a idéia da supremacia da palavra no teatro é muito forte no ocidente. Sob sua ótica, o teatro, é algo muito parecido com a bruxaria.

A encenação amplia a palavra, com seu poder de abalar e encantar.

É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação. Não como o reflexo de um texto escrito e de toda projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. (ARTAUD, 1999: 80-81)

Os primeiros locais chamados de *teatros* no Brasil foram criados no século XIX, com a vinda da Família Real para o Brasil. O primeiro ator empresário foi João Caetano (1808-1863), que trouxe para cá o teatro romântico, aprendido dos franceses. Também destes importamos o Teatro de Revista, já na virada do século 20.

Mas moderno mesmo o Brasil só foi a partir de "Vestido de Noiva", segunda peça do escandaloso jornalista Nelson Rodrigues (1912-1980), graças à encenação expressionista do polonês Zbigniew Ziembinski (1918-1978) em 1943. Teatro poderia ser arte, provou-se então, e Nelson virou nosso Shakespeare, por releituras constantes. (COELHO,S. Folha On-line - Sinapse- Caminho das Pedras A cena brasileira - 24-06-2003\_arquivos) Acesso em 01/07/2005.

Hoje em dia, a forma de resistência desta arte se dá pela formação de grupos com uma proposta comum. Eles se mantêm à margem do sistema de *show business*, resistindo graças à solidariedade e à responsabilidade de seus membros. Formações como, o *Ágora*, *Armazém*, *Companhia do Feijão*, *Companhia do Latão*, *Companhia São Jorge de Variedades*, *Folias*, *Lume*, *Núcleo Bartolomeu de*

*Depoimentos, o Oficina, Parlapatões, Os Satyros, o Grupo Galpão, o Grupo Tapa, Teatro de Narradores, Teatro da Vertigem*, são alguns dos que assumem os riscos de fazer encenações criativas e de propor o encontro de pessoas, tirando-as do isolamento.<sup>12</sup> Conforme o ator e diretor Paulo José disse, no DVD do Grupo Galpão, *"teatro de grupo é realmente teatro vivo, pois é um processo contínuo, passível de desenvolver uma linguagem e uma temática."*

## 1.2 Histórico das apropriações do teatro pelo audiovisual

Os veículos de comunicação de massa, na sua vocação onírica, lírica e poética, sempre cortejaram o teatro e a literatura. O primeiro veículo a misturar teatro e câmera surgiu através do cinema. André Bazin analisa esta relação atendo-se à crítica então vigente do chamado "teatro filmado". Faz parte do cinema a adaptação de livros ou peças de teatro. A questão que Bazin levanta é o perigo de ocorrer uma vulgarização do original nessa passagem, havendo assim uma traição à essência. Ele afirma:

Sempre foi uma tentação para o cineasta fotografar o teatro, visto que este já é um espetáculo; mas o resultado é conhecido. E é aparentemente com razão que a expressão "teatro filmado" se tornou comum da injúria crítica. Pelo menos o romance requeria certa margem de criação para passar da escritura à imagem. O teatro, ao contrário, é um falso amigo: suas semelhanças ilusórias com o cinema enredavam este numa via de resguardo, o lançavam num barranco de todas as facilidades. (BAZIN, 1991: 83)

---

<sup>12</sup> Vê-se o *DVD-Registro* como um meio acessível para que estes grupos façam a sua própria divulgação. Talvez, no futuro, instituições ligadas à cultura, comecem a produzir *DVDs-Registro de Teatro*, fazendo uma midiateca com a memória do teatro atual.

O cinema, e hoje em dia o vídeo, valoriza, pela mudança de plano, a interpretação do ator. Para Bazin, a mudança de plano é importante para que haja:

- 1- uma análise lógica ou descritiva;
- 2- uma análise psicológica, conforme o ponto de vista do protagonista;
- 3- uma sobreposição sob o ponto de vista do espectador.

A grande especificidade da encenação é a presença do ator *in loco*, enquanto um dos ganhos que tivemos com o cinema foi a possibilidade da tridimensionalidade do cenário: refere-se ao realismo do cinema em contraposição à ilusão dramática do teatro.

A história dos fracassos e dos recentes êxitos do teatro filmado será, portanto, a da habilidade dos diretores quanto aos meios, de reter energia dramática num ambiente que a reflita ou, pelo menos, lhe dê bastante ressonância para que ela seja ainda percebida pelo espectador (de cinema). Quer dizer, de uma estética, não tanto do ator, mas do cenário e da decupagem. Compreende-se desde então que o teatro filmado esteja radicalmente fadado ao fracasso quando se reduz de alguma maneira, a uma fotografia da representação cênica, mesmo e principalmente quando a câmera procura nos fazer esquecer o prosscênio e os bastidores. (BAZIN, 1991:149)

Para René Clair (CLAIR apud BERTOLD, 2004:524) a encenação teatral é governada pela palavra e o cinema, aqui pensado como história colocada sobre uma película, pela imagem. Ele dizia que um cego não deveria ir ao cinema e nem um surdo ao teatro.

O expressionismo alemão e o cinema mudo são experiências mais próximas do teatro filmado, porque se utilizam de uma forma de interpretação “mais exagerada”. Eles representam um contraponto do naturalismo cinematográfico em oposição à estilização do teatro.

Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (2001), o início do cinema no Brasil teve sua fase artesanal, de 1908 a 1911, mas só a partir de 1925 começou a ter sua feição industrial, atingindo o ápice de sua excelência artística com o filme mudo em 1930. Nesse momento, o resto do mundo já conhecia o cinema falado. Segundo Maria Rita Galvão <sup>13</sup> sabe-se de filmes brasileiros não preservados, com operetas filmadas de 1912 e 1913, onde os atores e cantores cantavam atrás das telas durante a projeção.

O rádio, principalmente entre 1924 e 1950, desenvolveu o chamado Radioteatro, no Brasil. No início, sem maiores adaptações, textos, literários ou de tom dramático, principalmente de autores nacionais, eram lidos no ar. Óperas e concertos também começam a ser transmitidos, apesar dos problemas da recepção que ainda era bem precária. A música é um gênero mais facilmente transposto de um meio a outro, não necessitando adaptações. Simplesmente transmitir um espetáculo de teatro ao vivo pelo rádio, foi percebido que "não funcionava". Só na primeira metade de 1940 que Cassiano Gabus Mendes começa adaptar as obras, encontrando uma melhor linguagem: efeitos sonoros e uma interpretação naturalista, além de um *timing* próprio. Ele dizia que 60 minutos era o melhor tempo para uma pessoa ficar calada ouvindo. Oduvaldo Vianna e Richard Penn são outros nomes importantes nesse gênero, pois criaram muitas obras de sucesso em 1940/50. Muitas rádios se dedicaram a esse gênero e muitos autores que começaram ali, levaram sua experiência para a televisão, tais como Ivani Ribeiro e Walter George Durst. (GUINSBURG, 2006: 285/289) A partir dos anos 1960, a literatura, outra forma de ficção, aparece em algumas rádios, mas na forma de crônicas, tal como na

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida em abril de 1996.

Rádio Cultura em São Paulo. Também essa rádio, em 2007, volta a ter como projeto a transmissão de radioteatro .

A TV chegou ao Brasil em 1950, também contribuiu para a abertura de um grande espaço para transplantar o teatro para dentro de si. Diferentemente do rádio, ela torna esse trabalho mais complexo, pois além das imagens sonoras, acrescenta as imagens visuais na tessitura. Foram criadas, encenações específicas para a televisão e o resultado foi chamado de teleteatro. Jesús Martín Barbero, falando da Colômbia, que vivia a introdução da televisão na mesma época que o Brasil, viu que o teleteatro difundiu uma cultura pertencente só a certa classe social, de tradição culta, criando novos públicos para essa expressão cultural, ampliando o acesso de textos teatrais aos mais pobres e aos analfabetos. Para isso ele incorporou elementos da cultura popular, tais como o humor ou sua música.

Mas, o teleteatro foi também uma – e só uma – das manifestações culturais que permitem a um país adotar um caráter moderno em meio a uma história de barbárie, contrastando a imaginação com a enorme e dramática precariedade da convivência. Pois o teleteatro se diferencia de uma tradição marcada pelo *costumismo* e pela comédia ligeira que haviam entronizado a representação superficial dos comportamentos e um deleite moralista sem maiores compromissos. Eugene O'Neill, Kafka, Shaw Strindberg, Wilde, Steinbeck, Gorki, Tom Wolfe fizeram parte da lista de autores representados nos primeiros anos da televisão, com uma dedicação que fazia de cada obra um original e de cada experiência televisiva uma aprendizagem coletiva. (MARTÍN-BARBERO, 2001-129-131)

Barbero vê no teleteatro uma das possibilidades educativas da TV. Produzir esse tipo de programação é o que pode diferenciar a TV pública da TV comercial.

No Brasil, a TV Tupi produziu três programas de teleteatro: *Grande Teatro Tupi* no Rio de Janeiro (1951-1965), *TV de Vanguarda* em São Paulo (1952-1967) e *TV de Comédia* (1957-1967). As peças eram transmitidas ao vivo, pois o *videotape*

só apareceu por volta de 1962. O *videotape* tornou possível a realização das telenovelas, que baratearam os custos dos programas, pois cada episódio de teleteatro demorava em média duas semanas para ser gravado. Entre 1952 e 1962, tem-se que sublinhar o esforço de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky de trabalhar na TV Tupi em São Paulo com peças e contos voltados para o público infanto-juvenil, em programas como *Fábulas Animadas*, *Era uma vez* e *Teatro da Juventude*. No Rio de Janeiro também houve a produção de teleteatro infantil, com o chamado *Teatro Trol*.

O teleteatro exigia esforços dos técnicos e dos artistas. Como era ao vivo, o tempo de troca de roupas era muito pouco. Para facilitar, atores e atrizes começavam a representação gordos e acabavam magros, pois vestiam as roupas uma em cima da outra e iam tirando conforme a seqüência dos figurinos. (AMORIM, publicado na *Revista Telecentro* – nº. 6, novembro/dezembro de 2000. [www.tvmemoria.hpg.ig.com.br/paulistahist.htm](http://www.tvmemoria.hpg.ig.com.br/paulistahist.htm). Acesso em 7/03 de 2005)

Na TV Paulista, que inicia suas transmissões em 1952 (que em 1966 passa a pertencer à Rede Globo), o gênero teleteatro, aí chamado de teledrama, foi importante, sendo encenado de 1955 a 1965. Na TV Record (*Teatro Cacilda Becker* de 1955 a 1958), na TV Excelsior (*Teatro 9* e *Teatro Brastemp*), na TV Bandeirantes (*Teatro Cacilda Becker* em 1968), tiveram essa forma de experiência em sua programação. (GUINSBURG, 2006).

A serialização de uma história foi uma captação do modelo industrial para a TV. Estudada por MACHADO, 2001b e MARTIN-BARBERO, 2001, produziu uma mudança radical na linguagem, pois o teleteatro ainda mantém uma ligação com a linguagem do fazer teatral, enquanto que a telenovela propõe um potencial ficcional totalmente próprio.

Outro produto resultado de transposição da ficção para a TV foram os seriados, que começaram a ser realizados também desde a década de 1950. Na TV Record os seriados *Capitão 7*, e *Alô, Doçura*, eram cópias de seriados norte-americanos. Só no final dos anos 70 eles passam a retratar um panorama mais próximo da realidade brasileira. Os seriados passaram a ser feitos com um maior apuro visual na imagem e ritmo porque tornaram possível, pela sua própria forma, uma pesquisa mais detalhada. (SANTOS, L. – *Os Seriados Brasileiros* – Trabalho apresentado no INTERCOM XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003)

No início dos anos 70, a TV Cultura flertava com o teleteatro e iniciou em 1974, o seu Teatro 2, (criado por Nidia Lícia) com a estimulante presença de diretores como Fernando Faro, Antônio Abujamra, Cassiano Gabus Mendes e Antunes Filho (...) Se em dezembro de 1943, Ziembinski dirigindo o grupo Os Comediantes, com cenários de Santa Rosa, conseguiu fazer com um texto de Nelson Rodrigues o equivalente ao que Oswald de Andrade havia feito na poesia, 31 anos depois, Antunes Filho conseguiu realizar o momento mais sério e criativo que a televisão já teve, com o mesmo *Vestido de Noiva*. (BRANDÃO C., 2001: 71)

Atualmente a TV Cultura está recuperando grande parte deste material e produzindo novamente teleteatros, primeiramente no programa *Senta, que lá vem Comédia*, passados aos sábados à noite. As peças estão sendo gravadas duas vezes: uma com público, outra sem. (STIVANIN, T. *Cultura Produz Teatro para TV* – São Paulo, Jornal Estado de São Paulo: Caderno TV e Lazer, 13 de março de 2005:13) Existem projetos também de voltar a gravar novos teleteatros com o diretor Antunes Filho e novos dramaturgos.



## **CAPÍTULO 2 O DVD-REGISTRO DE TEATRO: INSTRUMENTO DE MIGRAÇÃO E RECICLAGEM.**

### **2.1 A televisão e as mídias que se apropriam da valorização do espaço doméstico.**

Decomponho, amplo e, se pode dizer, retardo, para ter tempo de, finalmente, saber. (Barthes. 2005:139)

O homem sempre perseguiu a felicidade, porém na sociedade de massas ela é vendida como se fosse um produto a ser consumido. Esta idéia contrapõe-se à visão do amor e da cultura como os valores máximos a serem preservados:

A procura consumidora, cujo desenvolvimento aumenta com a produção em série de bens de uso privado, é um problema de fruição individual: hedonismo do bem-estar, do conforto, de um lado e de outro lado, fruição do *standing* (o decoro, o ambiente) e do prestígio (...) O filme, a canção, podem enaltecer o amor e a água fresca, a cabana e o coração, e dizer-nos que o amor é tudo e o resto nada. A publicidade, ao contrário, pode demonstrar que não há felicidade possível fora do conforto e do *standing*. (MORIN, 2000:127)

Num mundo em que a pessoa está cada vez mais absorvida pelo trabalho, sem poder se manifestar, com medo do desemprego, o que importa é o sistema e não o indivíduo. É no consumo, no lazer e na vida privada que o ser humano procura então sua satisfação.

Esse contraponto entre o ser humano e a civilização foi desenvolvido por Freud, em textos como *Totem e Tabu*, (*Totem und Tabu*) de 1912, *O Futuro de uma Ilusão* (*Die Zukunft einer Illusion*) de 1927 ou *O Mal-estar na Civilização* (*Das Unbehagen in der Kultur*), de 1929. A busca pelo prazer inclui o evitar o desprazer e a dor. Ele vê o isolamento voluntário como método para afastar o sofrimento gerado

pelas relações humanas. A narcose oferecida pelas drogas, e de forma mais branda, pelas obras de arte, seria outra forma de, através da imaginação, nos esquecermos da miséria proporcionada pela realidade (FREUD: 1973:3025).

Para Freud, a cultura tem dois fins: proteger o homem da Natureza e organizar as relações humanas. Segundo ele, os primeiros atos culturais foram o emprego de ferramentas, a construção de casas e o domínio do fogo. Dominar o fogo significou controlar a luz e o calor sendo essa uma das características que distingue os humanos dos animais. Hoje em dia, seu poder foi absorvido para dentro de nossas casas através da corrente elétrica. Com as ferramentas e a eletricidade o homem aperfeiçoa os seus órgãos: com a câmera ele fixa “*impressões óticas fugazes*” e com o “*fonógrafo, impressões auditivas*”, levando assim no externo sua capacidade inata de recordar. (FREUD: 1973:3017-3067)

Michel Serres, consonante com essa idéia, modifica a visão cartesiana em relação à divisão sujeito/objeto dizendo:

O que os velhos livros chamam *nossas* faculdades, hei-las fora, espalhadas no universo inerte e fabricado (...) Fomos sempre artificiais em relação aos nove décimos da inteligência. Algumas coisas do mundo escrevem e pensam, de modo que construímos outras para que pensem por nós, conosco, entre nós, e pelas quais ou nas quais nós também pensamos. A revolução da inteligência artificial data, no mínimo, do neolítico. (SERRES, 1995: 50)

Para Marshall McLuhan, os meios de comunicação não são só extensões do homem, mas sua tradução. “*O que chamamos de ‘mecanização’ é uma tradução da natureza e de nossas próprias naturezas, para formas ampliadas e especializadas.*” (MCLUHAN, 2006:76).

A virtualização da vida e o encasulamento das pessoas em suas casas são fenômenos culturais de nossos tempos. Nesse sistema de valorização da vida privada, surge a televisão, que usando o fogo controlado (a rede elétrica), substitui os antigos contadores de histórias e a informação trazida pelos jornais através de sistemas sofisticados de captação e edição de imagens e sons. Ela aparentemente acalma, pacifica, tanto no sentido de tornar o homem calmo, como no sentido de torná-lo passivo, dando a impressão de que em casa é possível estar no exterior. Isolado, mas, na percepção do indivíduo, conectado com todas as celebridades e países do mundo. A televisão é um aparato da colonização e a grande maioria dos programas que ela exhibe é dirigida por um interesse econômico e de controle que não estimula a complexidade. Outra consequência indireta desse meio de comunicação é estudado por Norval Baitello Jr., que diz:

Quando sentamos o corpo, sentamos também a nossa base comunicativa, nossa mídia primária e sua capacidade de gerar linguagens e vínculos comunicativos. Assim estamos sedando o corpo, mas ao lado de sedar o corpo, estamos sentando e amansando, domesticando o próprio pensamento. Nossa capacidade de pensar, de comunicar, de agir, acaba sendo ditada de alguma forma pela cadeira (BAITELLO JR. 2001:32)

Konrad Lorenz, etólogo austríaco, analisa os comportamentos humanos enquanto funções de um sistema produzido pelo desenvolvimento histórico. Para Lorenz, o ser humano tem uma incrível capacidade de adaptar-se ao que é chamado de progresso, mas isso pode não ser a melhor resposta para a continuidade da convivência e sobrevivência da vida na Terra. Ele analisa os efeitos da vida nas grandes cidades e nos países civilizados mostrando que a superpopulação leva ao desaparecimento dos contatos e ao aumento da agressividade. (LORENZ, 1974: 28). Na tabela abaixo, mostra-se como está havendo um aumento acelerado da população mundial:

Tabela 1– Aumento da população mundial.

10.000 a.C.	Fim da era glacial. Homem mora em cavernas.	4.000.000
1	Início da era cristã.	285.000.000
1900	Início do uso do avião no mundo.	1.600.000.000
1954	Copa do mundo é transmitida por rádio ao Brasil	3.000.000.000
1984	Nome de livro de George Orwell que via o futuro negativamente.	5.000.000.000
1999	China e Índia são os países mais populosos do mundo.	6.000.000.000
2007	Estimativa do U.S. Census Bureau	6.605.008.933
2050	Estimativa do U.S. Census Bureau	9.224.375.000

Fonte: U.S. Census Bureau [www.census.gov](http://www.census.gov). último acesso em 5 de março de 2007

Já no Brasil, temos a seguinte situação, sendo esses os dados também do US Census Bureau: em 50 anos triplicamos a população!

Tabela 2– Aumento da população brasileira.

1500	Entre 1.000.000 a 10.000.000
1950	53.443.000
1970	95.684.000
2000	175.000.000
2007	190.010.647
2050	228.429.000

Fonte: U.S. Census Bureau [www.census.gov](http://www.census.gov). último acesso em 5 de março de 2007

Se o aumento da população já é causa da violência, sem dúvida que num país da América Latina, cujas condições econômicas e sociais de grande diferença entre ricos e pobres, gera muito mais. Para Zygmunt Baumann o homem atual vive em casas nos subúrbios semelhantes a antigos palácios, com sistemas de segurança equivalente às pontes levadiças. No tipo de comportamento considerado modelo pela elite, observam-se pessoas “cool”, distanciadas em termos de sentimentos das outras pessoas, fugindo “*da confusão da verdadeira intimidade, para o mundo do sexo fácil, do divórcio casual, de relações não possessivas.*” (BAUMAN, 2002:50) Os meios eletrônicos dificilmente incentivarão os homens a se reunirem em torno de ideais éticas, mas sim a se reunirem em torno de ideais

estéticos. A necessidade de construção de identidade dos indivíduos através da mídia nunca será satisfeita e sempre gerará e estimulará a busca de mais satisfação, atrelando os indivíduos ao meio. (BAUMAN, 2002: 62-68)

Os defensores irrestritos da tecnologia e da internet afirmam que ela serve para aumentar as possibilidades de contato e de informação, sendo um antídoto ao isolamento. Porém essa posição é bem limitada. Discutindo a questão da música digital na internet, Lívio Tragtenberg afirma:

É uma ilusão achar que as pessoas, em sua grande maioria, navegam na internet em busca do desconhecido – muito pelo contrário. O massacrante número de horas em que o indivíduo passa colado aos fones de ouvido diminui a capacidade quantitativa e qualitativa da percepção sonora. O músculo do ouvido, literalmente, se enrijece. A reflexão sobre certos temas deve ser levada longe das arenas do marketing e do negócio. Seria ingênuo perguntar: não deveríamos nos aproximar e apropriar das novas tecnologias com os olhos e ouvidos mirados na educação dos sentidos? (TRAGTENBERG, Lívio: *A Atrofia Virtual dos Sentidos* – Caderno Mais, Folha de São Paulo, 6 de abril de 2006)

## **2.2 A televisão enquanto lareira eletrônica**

Gustav Jung acreditava que nós já nascemos com a cultura introjetada no que ele chamou de Inconsciente Coletivo, que se expressaria através dos arquétipos. Conforme Malena Segura Contrera, podemos verificar que os arquétipos antigos continuam presentes no conteúdo da mídia e nos meios de comunicação:

Obviamente, devemos considerar esses arquétipos como matrizes do imaginário de uma cultura, matrizes que serão expandidas e desenvolvidas em consonância a contextos históricos específicos (...) É também bem evidente a afinidade existente entre a natureza dos arquétipos e o mito, já que o próprio C. G. Jung sempre apontou para essa relação, e aponta aqui inclusive para a repetição do arquétipo, que, como o mito, pode ser encontrado em várias épocas e sociedades diversas, afastadas no espaço e no tempo cronológico, mas entrelaçadas por um mesmo núcleo arquetípico no inconsciente coletivo (CONTRERA, 2000:44)

Usualmente, a televisão é associada a Urano, a Aquário, ao titã Prometeu. Esse arquétipo fala da natureza coletiva, da democracia, simbolizando a liberdade e a mudança abrupta. Ele propõe a comunicação com a instantaneidade, regendo a eletricidade, a transmissão pela TV, os computadores, as viagens espaciais. Produz mudanças abruptas e se vincula ao Inconsciente Transpessoal ou Coletivo. (HOWELL: 1987, 191-204)

Porém, o arquétipo que este trabalho associa ao televisor, pelo viés que estamos analisando, é o da deusa Héstia. Conforme Jean Shinoda Bolen, essa deusa para os gregos ou Vesta para os romanos rege a lareira, sendo seu local o centro da casa. Elas raramente foram representadas por pintores ou escultores em forma humana: sua imagem é uma chama no centro do lar, do templo e da cidade. Filha primogênita de Réia e Cronos foi uma das deusas principais do Olimpo, sendo que seu lugar foi tomado por Dionísio, o deus da corporeidade e do teatro. O lar, Héstia, sendo substituído pelo entretenimento fora de casa: Dionísio. A energia de Héstia era a de manter o foco no que fazia, de retração, calma e tranquilidade. É o fogo do interior que aquece o lar. Em latim, a palavra para lareira é *focus*. Tanto na mudança de uma casa como no estabelecimento de uma nova colônia, levava-se o fogo do lugar natal para o novo. Portanto, leva-se Héstia com o fogo sagrado, simbolizando continuidade e ligação, consciência compartilhada e identidade comum.



Figura 2 - Uma das poucas imagens de Héstia na forma humana, onde fica exposto seu caráter de intimidade, ao mostrar o seu seio. <http://www.beazley.ox.ac.uk/CGPrograms/Dict/ASP/OpenDictionaryBody.asp?name=Hestia> Acesso em 05 março 2006

Estranhamente, ela é muitas vezes retratada como parceira de Hermes (para os gregos) ou Mercúrio (para os romanos), o deus patrono dos discursos e das comunicações. Héstia era uma deusa virgem e Hermes um deus hermafrodita, mas, conforme Bolen, na Grécia e em Roma, seus templos ou ficavam perto um do outro ou onde havia o fogo de Héstia, havia também o símbolo fálico de Hermes na porta. (BOLEN, 1990:158-175).



Figura 3 – Hermes é o deus do intercâmbio e da interação, por isso é mostrado nessa imagem com duas faces: uma jovem e outra mais velha. Imagem retirada do livro Deuses Grega. Coleção do Museu Pergamon de Berlin. São Paulo: FAAP, 2006.

Essa visão da dualidade arquetípica, unindo a lareira e a comunicação, Héstia e Hermes, é compartilhada por Rafael Lopez-Pedraza, pela maneira como Héstia consegue conectar as partes em discórdia de uma família, por exemplo. Héstia assume a responsabilidade de manter a tradição familiar ao “*atribuir importância especial aos eventos que os demais membros da família consideram triviais ou não notaram*” (PEDRAZA: 2005: 21). Já para Junito Brandão, uma característica de Héstia é sua unanimidade: era recebida em todos os lares da Grécia. Héstia era a deusa do sedentarismo, pois diferente dos outros deuses que iam e vinham constantemente, ela ficava “sempre em casa”. (BRANDÃO, J.1996)

Por isso essa analogia entre Héstia e o DVD, vista nesse viés de transmissor de uma programação escolhida e manipulada pelo receptor, que assiste ou revê em um ritmo pessoal, produtos da cultura de massa, artísticos ou não. O controle remoto proporciona momentos de respiração, permite que o espectador faça pausas, acelere, pule partes, conforme sua conveniência. Isso se aplica não importando se o suporte é *disc-laser*, vídeo, DVD, internet ou HD.

Héstia sedimenta sua aliança com Hermes, pois impulsionados pelo crescimento da indústria de DVD nos últimos anos o *DVD-Registro de Teatro* tornou-se um produto da cultura de massa acessível ao público na forma comercializável, ao contrário do *Vídeo-Registro de Teatro* que só era encontrado em videotecas ou com os próprios grupos, conforme comprovam os dados abaixo.



O segmento da indústria do entretenimento que mais aumenta no mundo é o do DVD. Na porcentagem de crescimento e em números absolutos de venda e aluguel, o formato já desbancou o combalido VHS, os ingressos vendidos em cinemas, os livros consumidos e qualquer outro suporte artístico. São US\$ 20 bilhões (R\$ 44,9 bilhões) em faturamento e 60% das locações só nos EUA. No Brasil o mercado deve chegar a R\$ 1 bilhão em 2005, com crescimento de 79% na venda direta ao consumidor, segundo dados da revista especializada "Filme B". (D ÁVILA, *Conceito de "DVD de arte" cresce no Brasil*. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 6 de outubro de 2005, p 95)

Hoje em dia as miniséries, e mesmo as telenovelas da TV Globo, já são pensadas para sua posterior comercialização em DVD. Também a TV Cultura, a MTV, a STV e o Multishow lançam mão deste recurso. A TV Globo e a TV Cultura já têm divisões para esta comercialização, chamadas de Globo Marcas e Cultura Marcas, respectivamente. (JIMENES, Eles Estão de Caso Pensado – São Paulo, *Jornal Estado de São Paulo*: Caderno TV e Lazer, 20 de fevereiro de 2005:4-5). A ampliação do mercado para DVD abarca o universo cinematográfico, o televisivo, o cênico e o artístico. A transmissão da TV pela internet, que pode ser armazenada em HD, ou a TV a cabo digital com suas diversas modalidades também são produtos de consumo doméstico manipuláveis.

Mas o que é o DVD? DVD significa Disco de Vídeo Digital. Lançado em dezembro de 1996 no Japão e em fevereiro de 1997 nos Estados Unidos, ele é uma mídia doméstica, com controle total do menu pelo usuário. Ele foi lançado no Brasil em 24 de agosto de 1997, sendo que só no ano seguinte as distribuidoras começaram a lançar filmes neste formato. É simplesmente outra máquina para competir com o videocassete? Bem, o DVD é bem mais sofisticado que o VHS, tanto em termos de imagem, como em termos de som, além de comportar muito mais informação. Enquanto que o VHS possui 250 linhas de resolução, o *laser disc* 420, o DVD possui 500 linhas. Já quanto ao tempo de gravação, o DVD, dependendo do tipo, comporta de 133 a 434 minutos, enquanto que uma fita VHS normal comporta até 120 minutos. O DVD permite ainda reter até oito línguas dubladas e legendas em até 32 idiomas. (VIEIRA, Disponível em <http://www2.uol.com.br/menuinterativo/oquee8.htm>, 2001, Acesso em 01/07/2005)

Tabela 3– Diversos tipos de mídias domésticas acopladas à televisão

<b>Formatos</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Tempo máximo do material</b>	<b>Definição</b>
Betamax	1975	60 minutos	
VHS	1977	120 minutos	240 linhas
DVD	1997	4.7 a 16.8 gigabytes: 434 minutos	480 linhas
HD DVH	2006	30 gigabytes. Apoiado pela Microsoft e Intel	720 linhas
Blu Ray	2006	50 gigabytes. Apoiada pela Sansung, Sony,	1080 linhas
		Panasonic, Apple e Dell. Vem junto com o	
		videogame PlayStation 3	

Fonte: [pt.wikipedia.org/wiki/](http://pt.wikipedia.org/wiki/) Acesso em 05 março 2007

O *DVD-Registro de Teatro* se diferencia do universo mais conhecido e discutido do DVD que tem, por um lado, o DVD de cinema e do universo da arte digital, em que se criam mundos virtuais a partir de uma linguagem própria. Normalmente esta arte contemporânea mediada pela tecnologia, enfatiza a questão formal, pretendendo atingir o espectador no que ela chama de universo não mediado pelas palavras, pela sensação. A imagem se fragmenta. É uma arte que enfatiza o aspecto lúdico e que se preocupa mais com o processo do que com o resultado, recriando-se virtualmente imagens dentro do computador. Existe uma grande diferença entre o vídeo enquanto informação (documentários e vídeos jornalísticos) e o vídeo enquanto ficção (videoarte). Quando um espetáculo é gravado para tornar-se *DVD-RT* há uma transformação: não é só um trabalho jornalístico e nem pura ficção.

As tecnologias detonam duas tendências, conservação e inovação: conservação em memória de acesso amigável, como continuidade do patrimônio iconográfico da humanidade em um quadro de sensibilidade renovada. Estas técnicas permitem a formação de

iconotecas multimidiáticas, analisáveis, visualizáveis, percorríveis, renováveis e transmissíveis à distância. (PLAZA, 1998: 29).

### **2.3 A motivação dos diretores de gravarem os DVDs-RT.**

Os avanços tecnológicos e suas conseqüências no nosso dia a dia geram muitos defensores e muitos críticos. De qualquer forma, ela faz parte de nossa sobrevivência, em função da maneira como nosso planeta está organizado. Criticar a tecnologia pode ser uma crítica ao novo, numa postura estéril, retrógrada e moralista. Ela requer um novo aprendizado, técnico ao menos, e uma nova forma de pensar.

A ferramenta que o homem utiliza, termina por se utilizar dele também, criando hoje em dia uma civilização de homens híbridos. No livro *Filosofia da Caixa Preta* (2002 a), Vílém Flusser analisa este fenômeno com relação à forma atual de se tirar fotos em viagem. Muito mais do que se originarem da vontade do viajante, estas fotos tiram-se sozinhas, pois o operador-funcionário, tal como Flusser o chama, está clicando o botão sem nenhum pensamento crítico ou idéia a ser transmitida, sendo envolvido pela imagem que se formou diante dele. Para Norval Baitello Jr. esse jogo entre o observador e a imagem que se oferece a ele, onde não há um espaço necessário para a compreensão, é um dos aspectos do que ele chama de iconofagia.

Como o alimento das imagens é o olhar e como o olhar é um gesto do corpo, transformamos o corpo em alimento do mundo das imagens – refiro-me aqui a um dos tipos de iconofagia possíveis – inaugurando um círculo vicioso. Quanto mais vemos menos vivemos, quanto menos vivemos mais precisamos de visibilidade. E quanto mais visibilidade, tanto mais invisibilidade e tanto menos capacidade de olhar. (BAITELLO JR, *O Olho do Furacão. A Cultura da imagem e a crise da visibilidade* In: <http://www.cisc.com.br>, s/d. 3)

Subvertendo as formas para as quais o equipamento foi concebido, ou tendo consciência do que se está fazendo, continua a se fazer parte do mesmo momento histórico e filosófico e a produzir imagens através de meios tecnológicos, mas sem perder a nossa capacidade de sentir ou pensar. Temos uma relação de mão dupla com os objetos técnicos: precisamos deles. A técnica representa não apenas o máximo em termos de racionalidade, mas também pode fazer aflorar aspectos de forças inconscientes. Mais do que o reflexo como em um espelho, os recursos técnicos possibilitam a geração de imagens onde se reflete o que se vê e também o que se pensa, por meio do recorte feito do todo.

Na relação dos quatro diretores do *DVD-Registro de Teatro* com seu trabalho percebe-se que há reverência, não fazendo essa releitura mecanicamente.

Conforme Antonio Carlos Rebesco afirmou, a sua ligação com o DVD começou com o seu critério de escolha do espetáculo: por afetividade e confiança do autor e da diretora do espetáculo. O próprio Pipoca conta que realizou um *DVD-RT* com a atriz Regina Duarte que não permitiu sua comercialização, pois, pela sua experiência, não gostou da forma como foi captada. Ele conta também como Antônio Fagundes foi corajoso em aceitar os desafios de colocar sua imagem nessa nova mídia. (Informação verbal)

No caso de seu DVD "7 Minutos", viu a peça "*umas quatro vezes antes de gravar*" e preservou o tempo total do espetáculo. Foi um projeto que uniu diversos interesses: do Fagundes, dele, da distribuidora, da Globo que cedeu os equipamentos e a equipe de captação. Sobre a relação de respeito ao espetáculo e aos atores, ele afirma:

Teatro é uma coisa mágica. O ator fica dois ou três meses se preparando para representar uma peça. A televisão é uma coisa violenta, às vezes, o processo da indústria, do fazer, do imediatismo. Às vezes o artista que está ali, conhece as duas realidades, e quer ser preservado, porque é uma coisa muito dele. (Informação verbal)

Para Tadeu Jungle, seu objetivo foi criar um novo produto: *"partimos para fazer alguma coisa jamais feita, que era de trabalhar, fazendo uma tradução de uma peça para teatro, para o meio audiovisual. Não um registro, mas uma leitura, uma tradução para esse universo"*. Conforme Jakobson (1969) e Walter Benjamin (2000) ele se utilizou da transposição criativa desde a sua concepção. Pretendeu fazer uma tradução entre os meios, trazendo todo o seu conhecimento da linguagem do audiovisual na leitura que fez da peça de José Celso Martinez. O que motivou Tadeu a fazer o projeto dos *DVDs-Registro de Teatro* foi a sua admiração por esse diretor teatral.

Paulo Franco, diretor de *Terça Insana*, assistiu *"umas 10 a 12 vezes o espetáculo entre apresentações e ensaios"*, ou seja, quando foi captar, já conhecia profundamente o trabalho.

O interesse de Paulo de Moraes em fazer o *DVD-Registro* nasceu de uma preocupação com o resgate da memória do teatro no Brasil. Quando a companhia na qual ele trabalha como diretor ia fazer 15 anos (2002), resolveram fazer um DVD com o trabalho que estavam produzindo na época. Já tinha muita experiência em ver seus espetáculos gravados. Então se propôs a fazer algo diferente, misturando as linguagens do vídeo e do teatro:

Porque o teatro filmado quase sempre é uma coisa muito chata ou, ele é sempre uma coisa muito aberta e no máximo tem um contra plano – e acaba assim. O som é muito ruim. Tem um monte de deficiências que a gente queria ver se conseguia corrigir. Queríamos

fazer um mix, mesmo. A gente não queria mostrar um espetáculo exatamente como o cara vê no teatro. A gente queria fazer um mix de linguagem, que fosse essa mistura entre a linguagem do vídeo e a linguagem do teatro. (Informação verbal)

Empenhou-se em fazer um produto diferente, para que o público pudesse ter interesse em ver ao DVD, tendo assistido ao espetáculo ou não. Dessa forma, mesmo quem assistiu a ele poderia reconhecer coisas que tinha visto e outras que nem tinha percebido. Queria *"conseguir contar a mesma história com ela já colocada ali, de um ponto de vista completamente diferente"*. Sua atitude pode também ser descrita como a de Benjamin falando de Brecht: *"Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer."* (BENJAMIN: 1994:79)

Temos pois, várias formas diferentes de realizar um *DVD-RT* e motivações partindo de lugares diferentes, todos unidos, no final, no intuito de divulgar digitalmente um espetáculo teatral.

## 2.4 Sobre a transposição

Todo o verdadeiro sentimento é, na realidade, intraduzível. Exprimi-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. (ARTAUD em BORRIE, 2004:258)

Edgar Morin, no livro *O Paradigma Perdido* (s/d a) afirma que o que definiu a aparição do Homo Sapiens, o homem inteligente, na Terra foi a sua capacidade de simbolização, atestada pelas sepulturas e pela pintura. O homem já não aceitava mais a morte como simples desaparecimento do ser, como a percebem alguns animais, como o elefante ou o cachorro, propondo a transformação de um estado a outro. Com o surgimento das sepulturas, nota-se o conhecimento do conceito de tempo: começa-se a entender a noção de princípio e de fim. Nas sepulturas foram encontradas ferramentas e comidas, indicando um ritual, uma elaboração para a

morte. Esses rituais mantêm a ligação dos vivos com a pessoa morta, transformando essa ligação, ou melhor, ligação com o **duplo**, com a lembrança, a memória dela. Na pintura surgiram primeiro cópias da realidade e depois a criação de seres fantásticos.

A existência do duplo é atestada pela sombra móvel que acompanha cada um, pelo desdobramento da pessoa no sonho e pelo desdobramento do reflexo na água, quer dizer, a imagem. Desde então a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo a ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de posse sobre a imagem (enfeitiçamento). (MORIN: s/d a, 98-99)

Morin afirma que podemos pensar na imagem como parte da exterioridade e da cultura. A imagem da encenação captada se apropria não só da imagem dos atores, mas também do conteúdo da peça, do trabalho do cenógrafo, do iluminador e do diretor da peça. A releitura de uma peça em DVD abre caminho para concepções originais e novas possibilidades estéticas. Comparando a releitura ao ofício de traduzir Walter Benjamin afirma, no texto “O desafio do tradutor – *The Task of Translator*”:

A tarefa do tradutor consiste em encontrar o efeito desejado na língua na qual a tradução está sendo feita, que produza em si o eco da língua original. Esta é uma realização que diferencia a tradução de um trabalho poético, pois o esforço do último nunca se relaciona com a língua em si mesma, em sua totalidade, mas apenas com um contexto específico e imediato. (Tradução livre do texto de BENJAMIN, 2000).

Benjamin ressalta o fato de que, na tradução, o sentido literal de cada palavra não existe senão no contexto em que ela se encontra na língua como um todo, no momento histórico no qual ela foi concebida.

No *DVD-Registro* as fronteiras e linguagens dos universos do audiovisual e do teatro se misturam. O *DVD – Registro* apropria-se da peça, não a destrói e não deve ter uma atitude predatória com ela, criando, porém novas interfaces. Ele faz uma releitura de uma encenação, transpondo-a para duas dimensões. É uma forma possível para apresentar o caráter de signos múltiplos e simultâneos de uma encenação. Ao captarmos um espetáculo “ao vivo”, com atores, transformamos o espetáculo em imagem técnica. Couchot afirma que a imagem técnica possibilita tanto reproduzir a realidade através de sua emanção luminosa, como atingir o domínio sobre o que foi captado, pois dentro do computador a imagem torna-se um número, uma matriz. (COUCHOT: 1993,39). Sendo assim, possibilita toda uma gama de possibilidades de edição e adição de conteúdo pelo diretor do DVD.

Paulo de Moraes entende seu trabalho em DVD como um

lugar de entroncamento entre as linguagens. Eu acho que isso é o mundo que a gente vive hoje. É onde história em quadrinhos se liga com o teatro, o cinema se liga com o teatro, o vídeo se liga com o teatro, a literatura se liga com o teatro. (...) O vídeo para mim, ali, está inserido para me ajudar a contar a história. Não estou querendo levar o cinema para o teatro, nada disso; eu quero fazer teatro, mas quero usar os recursos que podem me ajudar a contar melhor a história (...) E isso é legal, a partir do momento em que você consegue confluir as linguagens para que a comunicação seja potencializada. (Informação verbal)

Para Roman Jakobson, que teorizou o universo da linguagem verbal, existem três tipos de traduções: *intralingual*, que consiste na interpretação de signos verbais por outros na mesma língua, *interlingual*, que consiste na interpretação de signos verbais de uma língua para outra e *tradução intersemiótica, ou transmutação*, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistema de signos não-verbais. Ele afirma que só é possível passarmos de um sistema para outro pela *transposição criativa*, pois uma língua tem regras próprias, sons próprios, categorias



sintáticas ou morfológicas que têm que ser respeitadas quando se está falando de textos poéticos e artísticos. (JAKOBSON, 1969). Na perspectiva dos lingüistas, tínhamos o sistema lingüístico como o único código interpretante. Porém neste trabalho adapta-se os conceitos de Jakobson: pensa-se a transposição de uma peça ao *DVD-Registro* usando-se as mesmas categorias que ele estabeleceu para os códigos lingüísticos em uma tradução. Os *DVDs-Registro* escolhidos neste trabalho usam da *tradução intersemiótica* através da *transposição criativa*, pois há uma adequação da peça de teatro para outro meio.

Para Edgar Morin (1997), a genialidade de Lumière foi perceber que o que atraiu as multidões para verem seus filmes não era a cena em si, pois seria fácil para as pessoas irem até uma estação de trem ou a uma fábrica no horário da saída dos trabalhadores. Não era o real, mas a imagem do real o que atraía as pessoas naquele momento. Morin chamou de fotogenia a característica dos objetos de terem outra vida através da fotografia ou do cinema. A relação com o **duplo** e com a imagem, pode ser ampliada, em nosso século, para a questão do narcisismo.

Diz o mito que Narciso era filho de uma ninfa (Liríope) com um rio (Cefiso). Quando ele nasceu, Tirésias, um grande adivinho cego, contou que ele viveria muitos anos desde que não se visse. Uma ninfa, Eco, apaixonou-se por ele. Eco era muito tagarela. Zeus usou da sua tagarelice para distrair Hera, sua esposa enquanto fugia e a traía com outras mulheres. Quando Hera percebeu a trama, com raiva da ninfa, condenou-a a não mais falar, repetindo apenas os últimos sons do que ouvisse. Eco morreu de amor não correspondido por Narciso, tornando-se uma rocha. Eco e Narciso são dois opostos complementares: Narciso, que só sabia ficar em si mesmo e Eco, que só sabia viver no outro. Eco, antes de morrer, lança uma

maldição: Narciso devia se apaixonar, tanto quanto ela, por um amor impossível. Um dia, Narciso, sedento, abaixa-se em uma fonte límpida e se vê. Foi quando a maldição se concretizou: apaixonou-se por si mesmo. Apaixonado por si, desapareceu e em seu lugar surge a flor de narciso. Neste mito <sup>14</sup>, temos a origem do termo narcisismo, tão caro aos sociólogos e psicólogos para entenderem e analisarem o comportamento do homem hoje em dia.

Marshall McLuhan afirma que a palavra Narciso tem a mesma raiz que a palavra narcose. Ele consegue relacionar o fato do homem ver sua imagem, não como um processo de maior autoconhecimento, mas como o fenômeno de fragmentação e de nos vermos como outra pessoa. Outro aspecto notado por este autor é a fascinação pela imagem de si mesmo: “ *O que importa neste mito é o fato de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios.*” (MCLUHAN, 2006:59). Ainda para o autor, a saída deste labirinto são os produtos híbridos, realizados no encontro de dois meios, onde o ego pessoal se dissolve, para o surgimento de um trabalho que nos despertaria da narcose narcísica. É nessa perspectiva que o *DVD-Registro* é abordado nesse trabalho e se liga a certas preocupações surgidas no Renascimento. Com o fim da Idade Média, trabalhos que antes eram realizados por artesãos vários, ligados às corporações, com uma nova divisão do trabalho e mudança na forma como ele é realizado, passa a ter uma autoria.

Nesse período o conhecimento científico passa a ser totalmente incorporado nas artes; o mundo passou a ser visto como uma realidade a ser compreendida

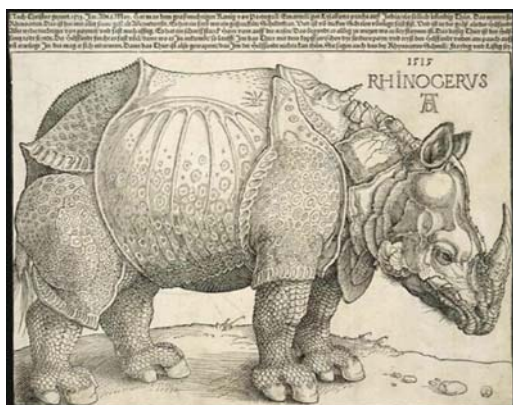
---

<sup>14</sup> A versão desse mito foi tomada do livro *Mitologia Grega* de Junito Brandão, 2001:183.

cientificamente e não apenas admirada. A perspectiva é desenvolvida e começa a ser usada nas artes plásticas. As obras abaixo são exemplos desse momento:



**Figura 4- Flagelação de Cristo de Piero della Francesca, final de 1450s; da National Gallery de Marches, Urbino, Itália. Nessa cena percebemos a perfeição de como os conceitos de perspectiva foram utilizados.**  
[www.abcgallery.com/P/piero/francesca42.JPG](http://www.abcgallery.com/P/piero/francesca42.JPG) Acesso em 05 março 2007



**Figura 5– Rinoceronte de Albrecht Durer (1471-1528), renascentista alemão, mostrando que a realidade científica também tinha algo de fantasia**  
[www.melancholyrhino.com/images/durer\\_rhino.jpg](http://www.melancholyrhino.com/images/durer_rhino.jpg), Acesso em 10 janeiro 2006).

Na pintura, o retrato como estilo e linguagem de um período, teve uma enorme importância. No quadro abaixo, vemos o pintor que também aparece ao fundo, em um espelho. Não é, pois, apenas um retrato do outro. Quem olha encontra-se em cena.



**Figura 6 – Pintura Renascentista: de Jean Van Eyck (1390-1441), renascentista flamengo. Casal Arnolfini. (The National Gallery, Londres) Pessoas retratadas num cenário com perspectiva. No detalhe, cuja perspectiva foi criada só para esse trabalho, na imagem refletida no espelho que se encontra no fundo do quadro, aparecem, além do casal, o pintor e outro homem.**

Nessa obra temos, além da questão da perspectiva, uma mudança na enunciação, pois o pintor, de forma sutil, não só retrata o casal de banqueiros, como se coloca na cena, se apresentando no espelho colocado atrás do casal. *Como bem indica a palavra reflexo, isto é, 'inclinação para trás', a reflexão é um ato espiritual de sentido contrário ao desenvolvimento natural (...), colocar-se em relação a um confronto com aquilo que acaba de ser presenciado.*(JUNG apud BRANDÃO J., 2001: 183)

A perspectiva abriu a possibilidade de se ter a noção de profundidade em uma imagem de duas dimensões. Com a imagem espacializada, entende-se, nos dias de hoje, o que ocorre em uma edição, quando se corta de uma câmera para outra, ambas em um mesmo espaço, resgata-se o caráter tridimensional perdido na bidimensionalidade da câmera e isso já não causa estranhamento. Conforme analisa Marshall McLuhan, os povos africanos iletrados têm outra forma de entender o

espaço, não o percebendo como contínuo e uniforme. A perspectiva é também uma mudança de consciência do homem de si e não só de seu espaço.

A perspectiva só pode existir para os que fixam os olhos. Na arte nativa, há muita sutileza e sinestesia – mas não há perspectiva. É errônea a velha crença de que todo mundo vê em perspectiva e que apenas os pintores do Renascimento haviam aprendido a pintá-la. (MCLUHAN, 2006:323)

No Renascimento, no teatro por sua vez, se cria o *“palco italiano, isolando o público, colocando-o no escuro, buscando criar e manter a ilusão cênica (...) O palco italiano, iluminado, com cenários em perspectiva, é um quadro vivo, uma ilusão viva de que o que ali acontece, acontece de verdade.* (PALLOTINI, 2005:91) Outras formas de estruturas arquitetônicas usadas anteriormente para as encenações foram, entre outros, o teatro grego, aberto, sem refletores artificiais ou o teatro medieval, num espaço público, também aberto, com o público à vista. Da mesma forma que na pintura também no teatro vê-se uma mudança na relação entre o sujeito e o objeto. O *DVD-Registro de Teatro* talvez se aproprie do pensamento renascentista, nos itens de se tentar conhecer um objeto e não só admirá-lo. A importância do uso da perspectiva: tanto técnica como matematicamente, pelo uso de diversas câmeras como pelo olhar do diretor do *DVD-RT*. Pelo uso do "retrato" da realidade, ou melhor, do que se vê. E, da mesma forma como o palco italiano mudou a relação palco/platéia, atualmente, o *DVD-RT* leva o palco à TV.



**Figura 7 – Teatro grego em Epidauro, representando uma relação diferente do palco italiano na relação espaço cênico/platéia. Reprodução de imagem da internet Acesso em 05 março 2007 do site [guidakis.splinder.com/](http://guidakis.splinder.com/).**



Para Frances Yates (2005), o teatro é um sistema de memória do mundo, sendo o prédio a habitação da memória. Ela estudou diversas construções da renascença e percebeu que estas usavam de conhecimentos herméticos no seu desenho. Se o Renascimento teve um lado racionalista, ele também teve todo outro lado onde o ocultismo e a cabala floresceram. O teatro foi um lugar para o conhecimento da magia e do hermetismo, da alma humana fora do domínio da Igreja. Por exemplo o Teatro Globe, em Londres, teria sido construído com formas redondas (no seu exterior) e o seu palco quadrado.

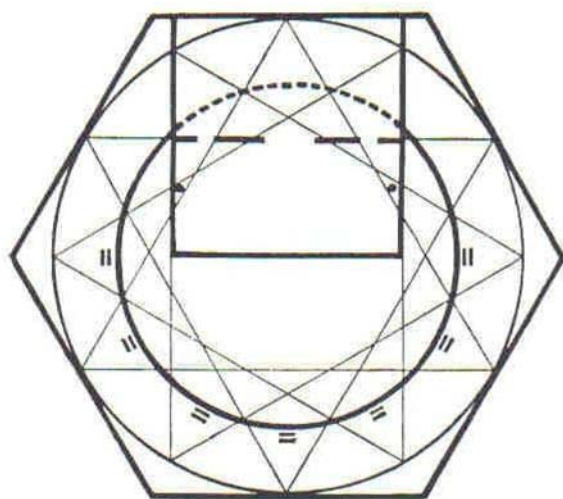


Fig. 11. Plan que sugerimos del teatro del Globo.  
Escala: 1 pulgada = 40 pies

**Figura 8 - Planta do teatro inglês onde provavelmente Shakespeare apresentou suas peças: o Globe. Imagem copiada do livro "El Arte de la Memoria de Frances Yates, 2005: 415)**

Essas formas, presentes em templos ou igrejas da época, representariam a relação do macrocosmos (Deus) e do microcosmos (o homem). O cenário, fixo, teria vários níveis, representando os diversos graus espirituais. Sendo mais fácil guardar na memória imagens do que conceitos em sua forma pura, a encenação seria a forma para que o conhecimento se explicitasse. No teatro todo o conhecimento estaria sintetizado por imagens em movimento, em ação.

## 2.5 Questões técnicas do DVD RT

O cinema, criado nos fins do século XIX, inicialmente trabalhou com a câmera a partir de um lugar fixo, como o de um observador de teatro que só observa a cena, sem interferir nela. Foi desenvolvendo então uma gramática própria, incentivando a evolução técnica e estética. A câmera passa, desse modo, a mover-se e o uso de lentes vai mudando o enquadramento. Até a simultaneidade de vários eventos que ocorrem ao mesmo tempo, sendo colocados na imagem simultaneamente ou de forma linear na narrativa, de forma a percebermos que ocorrem juntos, são possíveis numa mudança total de percepção de tempo e espaço, interior e exterior. Este saber agora volta ao teatro, incorporando na realização dos registros de teatro a possibilidade de cortes, planos, angulações, movimentos de câmera e criação de sentido pela mudança de planos, próprios da linguagem cinematográfica. Quanto à especificidade do *DVD-RT*, Paulo de Moraes afirma:

Aí alguém pode falar, "ah, mas isso é exagerado". E não, pode ser exagerado no cinema, pode ser exagerado na televisão, mas isso aqui é teatro. Então isso eu gosto também. Quando a gente foi trabalhar, tinha muito essa preocupação, mas nós vamos fechar, vamos fazer um *superclose*, vamos pegar o olho do cara? Vamos, vamos sim, não vamos ter medo não, vamos... Então essa possibilidade eu também acho bacana. (Informação verbal)

A primeira questão a ser enfrentada é que se necessita contar com o interesse do diretor da peça e dos atores em aceitarem uma interpretação diversa e a possibilidade de ganhos de novos sentidos ao seu trabalho. Essa cumplicidade é uma questão fundamental.

Entre as questões técnicas mínimas a serem levadas em conta para captação de um vídeo de teatro estão a câmera com boa luminosidade, que trabalhe com

pouca luz, sobre um tripé para que haja enquadramentos seguros. O som deve ser claro, captado preferencialmente, com bons microfones, colocados especialmente para isto. Em vídeos amadores, o câmara fica inseguro com o enquadramento, mudando o zoom no meio das cenas. Deve haver, de preferência, mais de uma câmara, para que todos os lados do espaço cênico sejam enquadrados, e na edição, seja decidido qual o ângulo que melhor mostra o momento. Assim podemos ter planos gerais, planos médios e closes, ou planos próximos. Os planos gerais mostram a coreografia, a cenografia como um todo, a luz; os planos médios captam os diálogos e o figurino, enquanto os closes dão conta da reação de cada personagem. Estudando a forma como os quatro diretores trabalharam, vemos que para todos eles foi importante a captação com o público presente.

Num *DVD-Registro* deve haver planos gerais e planos de ligação que explicam a mecânica da apresentação, não se esquecendo de fazer planos fechados que ficam melhor num monitor de TV. É importante sabermos de onde o artista veio, se ele saiu da coxia (no caso do espaço cênico ter coxia), se veio da frente, se veio de cima enfim, para criar esse elo entre o que foi o espetáculo e o público. Esse tipo de plano é uma especificidade do registro de uma apresentação cênica, constituindo a narratividade do trabalho, que será articulada na seqüência temporal da edição. Mesmo que hoje os espetáculos visem romper as formas tradicionais do espaço cênico (desde os marcos *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, além de alguns trabalhos do Armazém e do grupo Uzina Uzona), nem sempre *DVD-RT* pôde acompanhar essa transgressão, pois não é todo texto que permite essa leitura desconexa.



Paulo de Moraes afirma:

O espetáculo que eu mais gostei de fazer em vídeo, em DVD, foi o "Pessoas Invisíveis", porque ele é o mais difícil. Era um cenário muito bacana, um prédio alto, quatro metros e meio, cinco metros, e era feito em uma diagonal no palco. Então tinha muita entrada... As entradas e saídas dos atores, eu estou falando como teatro, era muito instigante. O cara estava entrando ali, o outro estava entrando lá, um estava saindo aqui, o outro estava vindo pela platéia. Quando a gente ia filmar, o Pedro, por exemplo não conseguia pegar as entradas todas. Ai eu falava, cara eu tenho que mostrar todo mundo entrando, eu tenho que mostrar de onde cada um vem, porque eles não podem aparecer de graça. Esses caras não podem...e de repente estão em cena. Como é que esses caras entraram. Depois de alguns dias de filmagem, o Pedro ficava filmando só para pegar os caras entrando, só para pegar o outro entrando, então isso era muito legal. E aí na hora que se você ia juntando isso na edição, aquele cara entrando, o outro está aqui, o outro reage aqui, e era delicioso. (Informação verbal)

*Marat/Sade: A perseguição e assassinato de Jean Paul Marat, como foi encenada pelos loucos no Hospício de Charenton, sob a direção do Marques de Sade*, foi um espetáculo apresentado em 1966 e filmado na forma de um registro em 1968 pelo mesmo diretor da peça: Peter Brook. É um trabalho precursor da transposição criativa de um espetáculo historicamente importante ao meio audiovisual com acesso ao público. Peter Brook, no caso da adaptação feita de seu espetáculo *Hamlet*, transgrediu “esta regra”. *Hamlet* é conhecido como um texto criador da subjetividade no Ocidente. Peter Brook, ao optar por mostrar os atores apenas em planos fechados na maior parte do *DVD-RT*, põe o espectador o tempo todo na interioridade do espetáculo.

Em relação às questões técnicas, o trabalho de Tadeu Jungle foi produzido com apoio e patrocínio da Petrobras. As oito câmeras eram da TV Cultura, além da grua.

Pra que a gente conseguisse fazer essa leitura simultânea de todos esses eventos. Quer dizer seja ele Nelson Rodrigues ou Shakespeare, o processo de trabalho do Zé Celso é esse. É o todo, o tudo o sempre. O muito, o pleno. É sempre uma coisa que transborda. Então, para captar isso é complexo. (Informação verbal)

Tadeu criou a possibilidade da presença da câmera ao vivo, no que ele chamou de câmera-carne, operada por ele, que foi a 9ª. Câmera usada. Sobre isso ele afirmou:

A câmera carne nada mais é do que eu com uma câmera como essa (e aponta a câmera com a qual eu o estava gravando), uma *Dvcam*, vestido de preto evidentemente, e andando solto desconectado das câmeras que estão plugadas no *switcher*<sup>15</sup>. Eu caminho com a liberdade absolutamente total e indo para todos os lugares. E contracenando, se é que eu posso dizer assim, com os atores. (Informação verbal)

O processo se iniciou com o assistir das peças e decupá-las<sup>16</sup> toda em papel. Foram captados em dois dias de espetáculo cada DVD.

O Teatro Oficina é uma coisa muito alta, então muitas vezes você tem que ver de cima. Há um desenho plástico lindo em baixo. Cada peça do Oficina, eles tem na chamada “língua”, lá na passarela, é uma coisa diferente. Boca de Ouro era vermelho. Então era uma língua vermelha de fora a fora e as cenas aconteciam ali em baixo. De uma plasticidade que só uma câmera muito alta e “picada”<sup>17</sup> poderia ver. (Informação verbal)

Em relação aos cuidados de captação, Tadeu afirma:

Depois de já termos discutido, não fazer muito corte, não usar uma linguagem muito telenovelistica, privilegiar muitas vezes planos gerais. Não fechar só nos closes, na narração, ter sempre a sensação do teatro, abrir a câmera. (Informação verbal)

<sup>15</sup> Switcher é um equipamento com diversas entradas de áudio e vídeo, onde um diretor escolhe só uma imagem dentre todas, para enviar para uma fita ou pôr no ar.

<sup>16</sup> Decupar significa assistir a um material e descrevê-lo previamente, criando-se assim um roteiro para sua execução.

<sup>17</sup> Picada significa que a câmera estava em contra plangê, ou, estando no “teto”, com a lente totalmente apontada para baixo.

Em relação aos cuidados com o áudio, cada diretor encontrou desafios, porém todos tiveram cuidados especiais com esse item, tão esquecido por se achar que um vídeo ou filme é só imagem em movimento e na verdade é áudio e visual. Diz Antônio Rebesco:

É muito ruim você pegar uma peça de teatro e fazer em pedacinho. Porque ela tem toda uma construção dramática e tem toda uma empatia de participação do público que a gente considera. Isso até o nível da respiração da platéia. Porque a gente posiciona os microfones para palco e para platéia. Então a gente combina uma mixagem, e para isso tem um sujeito que é mágico, que é o Egídio Conde e o Carlos Travaglia que faz a luz, são pessoas, são almas que entendem o teatro e que entendem a televisão. Então a gente "casa" câmara, iluminador, o editor de VT, a gente combina um grupo de profissionais, que é uma alquimia. Então não é uma coisa de ir lá e fazer um registro. (Informação verbal)

Tadeu Jungle, lembra que esse foi o ponto que emperrou o lançamento do seu DVD, em função de problemas com os direitos autorais da trilha. *"O trabalho foi gravado com 5.1<sup>18</sup>...a gente tem toda uma ambiência muito interessante no DVD"*.

Paulo de Moraes fala da sua experiência com a dublagem:

O trabalho dos atores começou a ser interrompido na pós-produção. O que aconteceu foi o seguinte. A qualidade da filmagem estava muito legal e a qualidade do som estava péssima. Então a gente tentou captar, um dia com todo mundo com microfone sem fio - a qualidade ficou péssima. A gente tentou, captar outro dia, com boom no palco - ficou péssimo. Aí, com microfone da câmara - ficou insuportável. Fomos para a mesa de edição de áudio; tentou-se melhorar, a gente tentou de novo, melhorou um pouco, mas não dava. Aí, a gente optou por aquilo que já tínhamos conversado no começo: vamos ter de dublar para se conseguir uma qualidade digital no áudio, vamos ter de dublar. Só que a gente nunca tinha feito aquilo. No estúdio em que a gente estava - depois no 2º e 3º DVD que fizemos, fomos editar num melhor, no Rio, que é o Mega, um estúdio. No

---

<sup>18</sup> 5.1 Refere-se ao formato de áudio, onde houve microfones espalhados por todo teatro, para essa sensação ser reproduzida ao se ouvir o DVD em aparelhagem apropriada.

primeiro não, a gente estava num estúdio pequeno, um estúdio barato, a gente não sabia ainda o que íamos fazer, e "vamos tentar dublar". Montamos o estúdio com TV para o ator fazer o sinc. Foi uma coisa bem complicada, e o resultado é mediano. A gente não consegue um *sinc* muito bom. A gente conseguiu uma emoção dos atores. Isso foi bacana. Conseguimos que não ficasse frio, distanciado no texto, mas ficaram alguns desencaixes no primeiro DVD. No 2º e no 3º os desencaixes, claro que ainda existem, em qualquer dublagem vão existir, mas são menores e a qualidade de pós-produção de áudio é bem melhor (no 2º e no 3º) porque aí a gente conseguiu trabalhar com os ruídos de uma forma muito mais bacana. Em um determinado dia ficávamos só dublando os ruídos - só a moeda que caiu, o pano que amassou. (Informação verbal)

#### E em relação ao DVD-RT *Terça Insana*

Uma parte que onerou muito este DVD foi o fato do espetáculo ser realizado sempre com trilhas sonoras de A Z. Eles pegavam, dependendo do personagem, eles pegavam a trilha e torciam aquela trilha. Faziam aquela... Por exemplo, tem uma personagem da Grace que é uma drogada que abria a apresentação com um rock pesado da Cássia Eller sobre vício e tal. Se fôssemos pleitear a liberação de cada fonograma que eles usavam no espetáculo verdadeiro, talvez nós conseguíssemos lançar esse DVD um ano depois, porque é uma tramitação que é, geralmente muito demorada. O que aconteceu: como o *core business* da Trama é a gravadora, foi muito fácil resolver isso. No caso deles, o João Marcelo arregimentou o Otávio de Moraes que é um grande maestro e arranjador, sentou com ele, decupou toda a trilha sonora do *Terça Insana*. Refizeram. Gravaram com orquestra com músicos de verdade, eles regravaram tudo na tentativa de ser o mais fiel ao espetáculo. (Informação verbal)

Tadeu imaginou que havendo a edição ao vivo, a peça sairia pré-editada.

Porém não foi isso o que aconteceu e as imagens levaram muitos meses para estarem finalizadas.

Então... Foi um processo que a gente não imaginou que seria tão complexo. A pós (edição) eu achei que já saíria com 70%, 80 %, já meio pronto, não foi isso que aconteceu. (Informação verbal)

Paulo de Moraes grava de 8 a 17 vezes cada espetáculo, em diversos ângulos, sem interferir no trabalho dos atores. Chama seu processo de não

industrial, pois assiste a cada gravação e decide de onde será a próxima. Seria um processo teatral. Aqui se pode repetir a mesma cena várias vezes e cada vez é diferente!

Já Paulo Franco gravou com "corte ao vivo" seis espetáculos (seis câmeras) para estudar. No dia foram sete câmeras e nove microfones. A única coisa que ele mudou do espetáculo original foi a iluminação.

Paulo Franco, quando perguntado sobre a sua opção de gravar com o público, respondeu:

Eu sempre tive uma opinião de que o público esquentava qualquer coisa. Ou derruba qualquer coisa, né? E na Trama eu tinha uma *Policy*, uma maneira de trabalhar, de tentar expor o menos possível o público. Eu acho que isso inclusive não foi muito interessante pro DVD do *Terça Insana* porque é uma troca, né? Entre eles e o público, eu senti um pouco falta disso, mas era uma *Policy* da companhia, né? Você perguntou minha opinião, eu acho que o público faz parte do espetáculo 100%. E ele tem o poder de esquentar ou de derrubar um espetáculo. (Informação verbal)

Pipoca gosta de gravar com o público porque:

É muito ruim você pegar uma peça de teatro e fazer em pedacinho, pois ela tem toda uma construção dramática e tem toda uma empatia de participação do público que precisa ser considerada. Isso até o nível da respiração da platéia... Então não é uma coisa de ir lá e fazer um registro. Tem muito amor. (Informação verbal)

O *DVD-Registro* se propõe a representar, de uma maneira adaptada ao suporte, uma apresentação, mas ele pode se utilizar, durante a edição, o uso das possibilidades da digitalização que o computador traz. Alguns diretores utilizam mais

esta ferramenta (tais como Paulo de Moraes ou Tadeu Jungle) e outros menos (Antônio Carlos Rebesco ou Paulo Franco).

O *DVD-Registro de teatro* está no que Baudrillard chama de “*universo da representação como poder dialético, mediação visível do Real*” (BAUDRILLARD: 1991,8/13). No *DVD de teatro* a analogia com o próprio espetáculo se mantém, apesar de ser captado com equipamentos digitais, que normalmente destroem e questionam a veracidade do objeto representado. O *DVD-Registro* é um filho bastardo das novas tecnologias: utiliza-se delas, mas tem pressupostos opostos.

No trabalho de Tadeu Jungle há, por exemplo, durante a exibição da peça, uma câmera que pisca. Nesse momento o expectador pode optar em acompanhar aquele determinado ator, em detrimento da edição que acompanha o desenrolar da peça. Outra possibilidade foi em *Cacilda*, uma peça de 6 horas, em que se pode optar por ouvir a peça ou o José Celso e o Luiz Fernando Ramos comentando o espetáculo.

Há um **extra** chamado de *História do Oficina*, onde José Celso conta a história do Teatro Oficina, quase um documentário, com imagens de todo esse período. *Pra quem não conhece, saber de onde veio e tudo o mais é bem legal. Bem enxutinho, com galeria de fotos, datas (na verdade há inclusive trechos das peças comentadas em vídeo).* (Informação verbal)

Outro, chamado de *Boca a Boca com os Atores* é uma conversa feita com os atores falando sobre seu processo e envolvimento com o grupo. Tadeu comenta outras experiências interessantes de seu trabalho:

Uma coisa interessante por exemplo que tem é um **extra**. chamado *Camarim* que é o Zé se preparando para entrar em cena. Então estou só eu e ele no camarim e o ele se preparando pra entrar em cena (...) Tem **extra** da roda que acontece toda sexta-feira (...) As pessoas ainda não conhecem. Toda a sexta-feira, antes de começar o espetáculo, uma hora antes normalmente, ele pega todo mundo que está no teatro, todo mundo dá as mãos e canta e fica formando uma roda pelo teatro, acende-se uma vela e é feito um cerimonial, Isso também acho que ninguém nunca viu fez ou gravou. (Informação verbal)

Os DVDs, usando de mais um recurso dessa mídia, são legendados em 5 línguas: em português, inglês, espanhol, francês Italiano.

Tadeu afirma que quando os DVDs estavam terminados, percebeu-se o potencial comercial deles. Só que aí surgiu o grande problema:

Há músicas que não autorizam a sua inclusão no DVD. Músicas que cobram muito caro para serem incluídas no DVD, músicas brasileiras, músicas *gringas*, músicas do mundo inteiro. Então estamos agora nesse processo. Chegamos num outro valor para poder pagar todo mundo que está pleiteando dinheiro. (...) Às vezes não é muito. Mas é que são muitas músicas. Mil reais aqui, mil reais ali, (...) Só em Cacilda são 90 músicas! ... Estamos com os técnicos avaliando trechos das músicas que não podem ser usadas. Como é que nós vamos fazer. Se nós vamos ter que dublar os atores e colocar outra música ou tirar a cena da peça. Isso é uma decisão que envolve muito o Zé também, para definirmos o que fazer. Isso foi muito complicado. Realmente música em DVD pra mim foi uma experiência que eu jamais vou esquecer. Agora toda atenção a esse quesito porque não dá mais para usar impunemente, como eu usava nos meus vídeos na década de 80. Usava Beatles, Rolling Stones. Era uma maravilha. Só que, hoje em dia, esses vídeos não podem ser comercializados. (Informação verbal)

*Terça Insana* demorou um mês e meio para ser editado e mais 25 dias para o processo de autoriação.

Roland Barthes<sup>19</sup> (2005), partindo de outro objeto de análise, vê a fotografia como um objeto com linguagem própria, nunca estando lá, sendo sempre algo invisível que remete a outros lugares. Transpondo esse pensamento para o objeto desse trabalho, o que se vê em um *DVDRT* é um conteúdo que deve perdurar. Não só a imagem de um espetáculo, mas deve haver um compromisso com as idéias que o constituem.

Para Couchot,

A fotografia é a marca instantânea do real, a foto prende-se para sempre ao real através dos fios invisíveis da luz. Da mesma forma, traço de um instante privilegiado a pose que reuniu no mesmo lugar o objeto a ser fotografado, sua imagem e o fotógrafo, ela adere também ao tempo, inscreve-se em seu fluxo, em sua cronicidade. A foto reenvia perpetuamente (e por vezes deliciosamente) ao presente da pose, num ir e vir vertiginoso entre o presente-presente, daquele que a contempla e o presente-passado da pose. De maneira geral, todas as operações de figuração fundadas na ótica geram imagens que “colam” ao real, imagem da qual cada ponto está ligado ao real pela lógica projetiva da representação. Imagens da qual cada ponto registra e fixa o Real. (COUCHOT: 1993,40-41).

Apesar de estarmos usando uma mídia digital, no caso do *DVD-Registro de Teatro*, utiliza-se a lógica figurativa.

As modalidades não colonizadoras têm o papel de deixar um espaço para o ambíguo. É da política e da propaganda a falsa atribuição das certezas. Numa cadeia quase infinita, a encenação se apropria do texto de um escritor e por sua vez, é apropriado em suas imagens pelo *DVD-Registro de teatro*.

---

<sup>19</sup> Essa obra foi editada com o título *La Chambre Claire (Note sur la photographie)*, em francês pela editora Cahiers du Cinéma/Gallimard Seuil, 1980



## 2.6 Memória e Reflexão

A releitura é uma operação contrária aos hábitos ideológicos e comerciais de nossa sociedade que recomenda jogar fora a história uma vez que esta tenha sido consumida ou devorada para passar assim para outra história (BARTHES, 1970:22)

É pela memória da produção cultural que um país vai preservar sua identidade. A importação de material audiovisual do exterior e a falta de criação das nossas referências só empobrece e aliena nossa cultura. Conforme Tymothy Druckrey: as novas tecnologias podem auxiliar a diminuir essa fratura, pois *“Zelosamente produzidas, essas tecnologias parecem oferecer remédios para as culturas desenraizadas da modernidade e confrontos com o retorno da estabilidade da afiliação política e da colaboração discursiva”* (DRUCKREY, 2005:392).

Quando os portugueses ou ingleses iam à África buscar negros para serem escravizados e trazidos ao Brasil, obrigavam-nos a circular um baobá (homens teriam de dar 10 voltas e mulheres 7), conforme exposto no Museu Afro Brasileiro em São Paulo. Essa árvore é longeva e vai aumentando de diâmetro, tornando-se oca. Esse ritual pretendia fazer com que eles esquecessem sua origem antes de serem batizados, subtraindo aos poucos as suas raízes. A atitude de cristianizar tanto os índios como os negros, era um esforço de homogeneizar os povos e de decretar a convivência entre as diferenças como algo impossível. Ainda podemos ver reflexos desta amputação na falta de cuidado com a preservação da memória neste país. Esse é um legado da Inquisição, em toda América do Sul, Portugal e Espanha, pois a cristianização a qualquer custo faz com que a sociedade passe a esconder suas raízes e seu passado. (SUBIRATS, 2005)

Tadeu Jungle preocupa-se com a preservação da memória exemplificada pelo projeto Memória Viva, que ele tentou implantar na época em que foi assessor do Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, Fernando Moraes, em 1988.

A idéia era documentar e incentivar as pessoas do interior a documentarem e registrarem coisas ou festas populares locais. Nós iríamos tematizar isso e eles iriam registrar. Enviariam-nos e assim estaríamos iniciando uma espécie de memória viva das manifestações culturais, pessoais. Quer dizer era uma ação quase antropológica desse olhar nos utilizando das câmeras, do olho da própria pessoa, não do documentarista. Do olhar da própria pessoa que vive no local. Ao mesmo tempo a idéia era fazer com que tivéssemos um material selecionado e editado que pudesse circular entre todas as cidades, ou seja, criar-se-ia dentro das bibliotecas públicas uma maneira de fazer uma rotatividade desse material já editado e tudo o mais. Foi uma coisa bem interessante como tantas outras coisas pouco interessantes, muito interessantes... Como diria Paulo Leminski É pouco provável. E realmente era pouco provável que desse certo. E outros governos vieram e acabaram com tudo o que realmente tinha sido construído e assim vai, né? (Informação verbal)

Uma peça de teatro, quando assistida por seu público, fica na memória individual de quem lá esteve. Quando ela atinge a mídia de massas, seja através de uma crítica no jornal, livros ou no *DVD-Registro*, ela passa a fazer parte da memória coletiva, da memória social. A partir de Maurice Halbwachs (1990), vemos que a memória é algo constituído socialmente: se a mídia comenta uma peça, fica mais fácil nos lembrarmos dela. Esse reconhecimento da importância da memória já é conhecido desde o pensamento grego.

Para o pensamento aristotélico, a primeira forma de conhecimento é a sensação. A segunda, a memória, com que se faz a unidade de vários fatos distintos, sendo esta a condição básica da experiência. No capítulo I da *Metafísica*, Aristóteles afirma que *Todos os homens têm por desejo conhecer*.

Por natureza, seguramente, os animais são dotados de sensação, mas nuns, da sensação não se gera a memória, e noutros gera-se. Por isto estes são mais inteligentes e mais aptos para aprender do que os que são incapazes de recordar. (ARISTÓTELES, 1973: 211).

Edgar Morin em *Para Sair do Século XX* (2000), afirma: “a maior ilusão consiste em pensarmos conhecer o presente por estarmos nele” (MORIN, 1986: 309). O futuro desvendará nosso presente através de aspectos que se encontram aqui e agora e dos quais possivelmente nem desconfiamos.

### **CAPÍTULO 3 O DVD-REGISTRO COMO UMA FORMA ÉPICA DE VER.**

Patrice Pavis não entende o teatro como meio de comunicação, pois entende que isso seria colocá-lo em meio à mecanismos mecanizados e elementos da indústria cultural, que para ele não fazem parte do universo do teatro. Ele nega que o teatro use do que ele chama de *"infra-estrutura tecnológica"*. Para ele, o teatro é uma arte de alcance limitado por definição *"Num teatro, para que a `relação teatral` se estabeleça, a encenação não deve ultrapassar um número limitado de espectadores e representações, pois o teatro, quando repetido demais, degrada-se, ou, quando muito, vira outro"*. (PAVIS: 1999,237).

O pensamento de Piscator e Brecht, evoluem este ponto de vista. Da mesma forma como Benjamin entendeu a arte dentro dos mecanismos de reprodutibilidade, tirando-lhe a aura de ato religioso, Piscator, ao colocar o teatro como um evento político, também entendeu esta arte dentro do universo leigo. Para Piscator existe um compromisso com o conteúdo a ser transmitido, havendo nisso um desejo de interação, de vínculo com o público. O espetáculo tem uma intenção de platéia, tornando-se assim meio de comunicação. Para ele, não só deveria haver um compromisso, como ele também incentivava a utilização de todo aparato tecnológico de sua época (slides e filmes). Com isso ele amplia o entendimento do ato teatral num dar e receber com seu meio.(PISCATOR apud BORRIE. 2004:440)

Aristóteles, na sua *Poética* procurou estabelecer a tipologia dos gêneros **épico** e **dramático**, já apontados por Platão na *República*. Depois dele, muitos foram os autores que se dedicaram à teoria dos gêneros, definindo o gênero **lírico**:

Hegel, Goethe, Lessing, Schiller, Roman Jakobson. Conforme Anatol Rosenfeld (2004), não existe um gênero puro. Neste trabalho usa-se esses termos num sentido conotativo.

Bertolt Brecht, em *Notas sobre Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*, de 1930 e mais tarde, com ligeiras modificações, em *Teatro de Divertimento ou Teatro Didático?. (Vergnügungstheater oder Lehrtheater)* propôs uma divisão entre a forma dramática clássica e uma nova forma que ele chamou de épica. Ele utilizou-se da semântica da Teoria dos Gêneros e a desenvolveu numa forma própria. BRECHT afirma que a diferença entre a forma épica e a dramática é que elas não seriam pólos opostos, mas diferenças de acento na forma de se pensar o teatro. (BRECHT apud BORRIE. 2004: 465)

O termo **teatro épico** utilizado por Brecht já era usado por Erwin Piscator (1893-1966), de quem Brecht foi colaborador, - Piscator foi o encenador alemão que iniciou o movimento do teatro político, militante e proletário, abrindo o caminho para o “teatro documentário” “A sua preocupação central é a de, tomando apoio sobre a tecnologia da cena, elevar o teatro às dimensões da história” (BORIE, 2004:440). Ele se preocupava em colocar o homem dentro de um contexto social e político, mais em contato com sua realidade cotidiana em contraponto ao classicismo que aspirava ao belo, o plano ético, o plano eterno. Também acreditava que “todas as revoluções sociais e intelectuais estiveram estreitamente ligadas às transformações técnicas”. (PISCATOR apud BORIE:2004:445). Brecht apresenta o quadro a seguir para elucidar as diferenças dos termos épico e dramático:

**Forma dramática do teatro**

atuando  
 envolve o espectador numa ação cênica  
 lhe gasta a atividade  
 possibilita-lhe emoções  
 vivência  
 o espectador é colocado dentro de algo  
 sugestão  
 os sentimentos são conservados  
 o espectador identifica-se, convive  
 o homem é pressuposto como conhecido  
 o homem imutável  
 tensão visando ao desfecho  
 uma cena pela outra (encadeamento)  
 crescimento (organismo)  
 acontecer linear  
 necessidade evolutiva  
 o homem como ser fixo  
 o pensar determina o ser  
 emoção

**Forma épica do teatro**

narrando  
 torna o espectador um observador  
 desperta a sua atividade  
 força-o a tomar decisões  
 sugestão  
 o espectador é colocado é posto face de algo  
 argumento  
 são impelidos a conhecer  
 o espectador permanece em face de, estuda  
 o homem é objeto de pesquisa  
 o homem mutável, que vive mudando  
 tensão visando ao desenvolvimento  
 cada cena por si  
 montagem em curvas  
 saltos  
 o homem como processo  
 o ser social determina o pensar  
 raciocínio  
 (Brecht apud Rosenfeld, 2004: 149 – grifos meus)

Rosenfeld apresenta os conceitos do teatro épico, não só como a forma específica de Brecht de fazer teatro, mas também como uma reflexão sobre o papel do teatro hoje em dia. *"Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que **um narrador** apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador".* (ROSENFELD, 2004:17-19 grifo meu)

A representação de uma paródia ou de uma peça, apresentada dentro de uma peça, ou seja, um recurso de metalinguagem, é uma técnica do teatro épico que tem como objetivo a reflexão, tal qual faz o *DVD-Registro*.

A discussão entre o ser e o refletir foi sempre um assunto do universo do teatro: na *Comédia Dell'Arte*; em Pirandello, com *Seis personagens à procura de um autor*; em Shakespeare, com *Hamlet* ou *Sonhos de uma noite de verão*; em Peter Weiss com seu *Marat/Sade*, entre outros.

Há também o gênero lírico, o mais subjetivo de todos. Conforme Anatol Rosenfeld, *A lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências extensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos do tempo.*"(ROSENFELD, 2004:22)

Quando o espetáculo de teatro é transposto para o DVD, há um novo olhar que lhe é imposto: o do diretor do *DVD-Registro* que escolhe os ângulos, a forma como a história será contada, além de sua visão colocada nos **extras** e na própria autoria do trabalho.<sup>20</sup> Essa interferência já é bem conhecida no cinema:

A câmera se constitui um dos níveis de construção do discurso fílmico. Objetiva, ela pode omitir-se, deixando exclusivamente ao ator a responsabilidade da produção de sentido de cada tomada. Subjetiva, ela não se limita a simplesmente ver o personagem em ação, mas emite juízos e interfere na narrativa atribuindo valores específicos – enfatizando detalhes nos closes, destacando expressões e estados interiores etc. – aos objetos na cena. É da combinada inter-relação dos trabalhos da câmera e do ator, cada qual como um instrumento peculiar, que se produz, então, um discurso sobre o personagem. (PAULA, 2001:24)

No *DVD-Registro* o encadeamento é entrecortado, devido ao uso de uma ou mais câmeras e pelo uso da edição, havendo uma independência das imagens e das

---

<sup>20</sup> Neste trabalho foi usado o termo diretor do DVD apesar de que também, em alguns casos, esse agente pode ser chamado de "videomaker"

cenar entre si. No espaço cênico, vemos as passagens, como uma coisa se transforma em outra, enquanto no vídeo pode-se usar elementos externos, próprios da linguagem audiovisual, que modifica, de certa forma, o espetáculo apresentado no teatro. Cada diretor estudado se utiliza dessas possibilidades de modo diferente. O diretor do *DVD-Registro de Teatro* é um descendente da tradição de menestrelis, tradição essa, que conforme Benjamin (1994), foi perdida com o advento da imprensa.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994:205)

Talvez o diretor tenha a consciência de que ele não esteja transmitindo a coisa em si, a peça de teatro “engarrafada”. Os diretores se interessam pelas possibilidades de intercâmbio entre o universo do teatro e o universo do audiovisual em termos de experimentação de linguagem.

Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1994:206).

O *DVD-Registro* permite uma ação de aprofundamento estético no trabalho da apresentação da peça. Ao assistir ao *DVD-Registro de Teatro*, o espectador não é convocado a ter o mecanismo de projeção/ identificação própria do cinema. Edgar Morin desenvolve essas idéias no livro *O Cinema ou o Homem Imaginário* (1997). Para ele, “O imaginário confunde, numa mesma osmose, o real e o irreal, o fato e a



*necessidade, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, mas também para conferir ao imaginário as virtudes da realidade” (MORIN,1997:237)*

Há uma separação entre o objeto (DVD) e o espectador: O *DVD-RT*, neste sentido, exerce um apelo mais analítico do que emocional. Como vemos, o *DVD-Registro* tem a mesma forma de “ato de conhecimento” proposto por Brecht. É um objeto que normalmente se assiste com uma atitude crítica. Para Brecht (apud Rosenfeld: 2004: 150), o homem é regido por forças que podem ser transformadas. Para quem conhecer o passado? Para quem conhecer a história? *“Para não sermos idiotas completos, só acreditando no presente, esquecendo o passado e temendo o futuro”*, conforme afirma Edgar Morin. (MORIN, 1986:152)

E no *DVD-Registro* trata-se do olhar de um espetáculo que pode ser usado como fonte de estudo. Brecht chamava de “teatro culinário” ao teatro que era mero entretenimento, ainda que não negasse que a experiência teatral pudesse ser um evento agradável. Pensamos que o *DVD de teatro* pode resgatar estes conceitos para além de sua emoção inicial e ser, ao mesmo tempo, um acontecimento estético. Na forma épica, modelo desenvolvido por Brecht, o diretor assumiria o papel do narrador, o papel de mediador, o papel do comunicador.

No canto lírico (...) o que é primordial é a expressão monológica, não a comunicação a outrem. **Já no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a história a alguém.** O narrador muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) **quer comunicar alguma coisa a outros(...)** A função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez um mundo mais amplo. (...) É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). **O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu)** e tem por isso

*um horizonte mais vasto* que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior(...) O eu que narra, (...) **de um modo assaz misterioso, parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente (...)** Sempre conserva certa distância em face de eles. Nunca se transforma neles, não se metamorfoseia. (ROSENFELD, 2004: 24-25 - grifos meus)

Desde a forma como assistimos ao DVD, como pelos **extras** e os comentários, pode-se dizer que faz parte deste gênero que é chamado de épico por causa da metalinguagem introduzida na obra.

A transposição para a mídia DVD poderia fazer perder a singularidade do ato artístico se não levássemos em conta que a essência se mantém, e pode ser reconhecida quando transpomos um livro para uma encenação e desta para o DVD, podendo ser reconhecido de um suporte para o outro. Segundo Pavis (1999), a teoria de intertextualidade de Júlia Kristeva e Roland Barthes, levanta que "*um texto só é compreensível pelos textos que o precederam, e que por transformação, influenciam-no e trabalham-no*". (PAVIS, 1999:213) Segundo ele, a intertextualidade amplia o horizonte de leitura do texto inicial.

Aristóteles, na sua Poética, já falava da importância do envolvimento do artista com seu objeto, para que este transmitisse bem seu pensamento para o público:

Em virtude de nossa natureza, são mais escudados os poetas que vivem as mesmas paixões de suas personagens: o que está mais violentamente agitado provoca-nos outros a excitação do mesmo modo que suscita a ira aquele que melhor a sabe sentir. Por isso a poesia reclama ânimos bem-dotados ou capazes de se entusiasmarem: os primeiros têm facilidade em moldar seus caracteres, não sentem dificuldade em se deixarem arrebatados. Quanto aos assuntos, quer tenham sido já tratados, quer o poeta os invente, convém que ele primeiro faça dos mesmos uma idéia global, e que em seguida distinga os episódios e os desenvolva. (ARISTÓTELES, s/d: 267).

A sensação de que as novas tecnologias nos dão é que elas “fazem tudo sozinhas”, bastando apertar um botão, ter certo conhecimento técnico e um equipamento caro. Analisando as entrevistas de Antônio Rebesco, Paulo Franco, Paulo de Moraes e Tadeu Jungle, percebemos que não é assim. Os realizadores têm um envolvimento com o assunto, uma paixão. Eles lutam para conseguir seu resultado: não são apenas funcionários, conforme os conceitos de Vilem Fluser.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando estamos assistindo ao *DVD de teatro*, estamos entrando em contato com a elaboração feita sobre um espetáculo para que em outro tempo/espço esse evento possa ser novamente trazido à vida. Conforme Patrice Pavis, falando da importância do registro audiovisual para o teatro e de sua reverberação, vemos que:

Ele constitui a mídia mais completa pra reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo da representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. Ele é freqüentemente usado pelo encenador para retomar um espetáculo, para garantir sua promoção e venda junto aos teatros ou para conservar seu registro. (PAVIS, 2003:39)

Pavis não se esquece, porém, de privilegiar o ator como um “arquivo vivo”, capaz de trazer no seu corpo o real significado de um papel que ele representou ou de propostas que ele tenha aprendido. (PAVIS, 2003:39, 40)

Esse caráter comunicativo do *DVD-RT*, em sua dimensão de preservador da memória, o liga também às preocupações da arte:

O que quer a arte? A pergunta, um tanto ambiciosa, tem muitas respostas. Uma delas é esta: escapar do tempo. Permanecer. A vocação imortal da arte é curar o homem do tempo. Permanecer. Raras vezes consegue. A arte também morre, porém se comparada a nós, a sua morte é diferente. Nós envelhecemos e viramos pó. A arte não. Em arte, envelhecer é datar, e datar é maneira certa de ser esquecido, o que equivale a morrer. Na Grécia Antiga, Lethe, o esquecimento, é irmã da morte. O herói não temia ser morto no campo de batalha. O que o assustava era não ser lembrado nos versos do poeta que mais tarde cantaria a guerra. É simples: quem Homero não menciona na *Iliada*, não existe. Inversamente, Aquiles e Helena vivem. A lembrança é o inverso da morte. (SALLES, João Moreira *Uma história Idiossincrática da simplicidade.* – <http://www.no.com.br> – 2001 Acesso em 2001: 1-2)

Quando transpomos um espetáculo teatral para DVD, estamos mudando o espaço e a realidade do momento de fruição para o espectador. Estamos inscrevendo, fazendo uma notação fixa, pois na apresentação cênica, cada apresentação é diferente. Estamos modificando a possibilidade espaço/tempo: diminuimos a dimensão do espaço cênico (palco) se tomarmos o tamanho de uma TV e ampliarmos a possibilidade de assistir a ele em outro momento. Apesar de estarmos “mimetizando” o espetáculo, o *DVD-RT*, além de ter uma linguagem diferente da linguagem da encenação, possui outro tipo de navegação e informações de outra espécie.

A transformação da imagem da encenação teatral em imagem digital permite outras possibilidades, tal como A que foi realizada com o trabalho *Boca de Ouro*, *DVD-RT* gravado em 2001 no Teatro Oficina, pois ele foi transmitido ao vivo pela internet. Sobre isso Tadeu Jungle afirmou:.

Então foi a primeira peça que foi transmitida ao vivo pela internet. Com oito câmeras, cortadas. Claro que ainda não tínhamos as conexões rápidas como as que se tem hoje, mas de qualquer maneira o Zé Celso (diretor do Grupo Oficina) fazia questão que isso fosse feito. E foi feito. (Informação verbal)

Essa atitude fez Tadeu Jungle propor para todo espetáculo que tiver patrocínio governamental, a obrigatoriedade de ser traduzido para o audiovisual e ser transmitido pela internet. José Celso continua a se empenhar em traduzir seus espetáculos para o DVD. Seu novo trabalho, *Os Sertões*, também será capturado pelas câmeras e transmitido pela internet por outros diretores de *DVD-RT*.

O diretor de teatro e cineasta<sup>21</sup> (...) estão envolvidos com a fábula, a trama, o contar e o mostrar, o revelar e esconder, a relação entre o visível e invisível, a modulação de 'pontos de vista' (em sentido geral como posicionamento ético e ideológico). (...) Mas porque câmera e montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena; em particular, aquela proximidade extrema de corpo que faz com que o rosto, as mãos e os olhos alcancem um patamar inusitado de expressão e significação, desde que, na exploração desse potencial específico, o cineasta seja capaz de criar um estilo. (XAVIER. 2003:76)

Pode-se perceber que cada diretor abordado neste trabalho tem uma idade, motivações e forma de trabalho diferente, mas o que os une é seu envolvimento e reflexão com o objeto escolhido, independente de ele ser sucesso de público ou de dar um grande retorno financeiro. O reconhecimento da importância do diretor *do DVD-RT* e da sua forma de ver não existe nas capas dos *DVDs-RT* estudados. Apenas no *DVD-RT Terça Insana* consta o nome do diretor do vídeo Paulo Franco. Nos *DVD-RT* do grupo Armazém só consta o logotipo da produtora Raça Filmes e o nome do diretor da peça (que também coordenou os *DVDs-RT*) Paulo de Moraes. No encarte do *DVD-RT Alice através do espelho* consta sim o nome de Pedro Asbeg, o diretor da captação e edição do espetáculo. Os *DVDs-RT* do Oficina ainda não estão com a capa e já no do Pipoca, talvez por uma perspectiva comercial, só aparecem o logotipo da Globo e o nome do autor/ator Antônio Fagundes. Apropriar-se de outras obras de arte faz parte do processo criativo. Normalmente *vídeo/DVD-registro* traz a ilusão do tempo real escamoteando a apropriação eletrônica. É senso comum dizer que ao assistir um trabalho em *DVD-Registro de Teatro* está se assistindo ao trabalho em si. O *DVD-Registro de Teatro* é uma criação sobre um espetáculo, é uma representação, uma releitura e não apenas uma reapresentação.

---

<sup>21</sup> No caso, o autor, Ismail Xavier se referia ao cinema, usando da linguagem própria deste: cineasta e montagem. Neste trabalho usam-se mais os termos ligados ao universo do eletrônico, ou seja, diretor de vídeo e edição.

O *vídeo ou DVD de um espetáculo* é um diálogo entre textos, da abordagem da encenação para a linguagem audiovisual e, portanto, uma interpretação e uma transcrição. A obra reproduzida tem autonomia para destacar aspectos e fixar imagens. Quando assistimos ao espetáculo num monitor de TV, podemos ter acesso a uma reflexão sobre a realização da peça e não só sobre a própria. Abre-se a perspectiva para diversas interpretações, diversos pontos de vista, diversas aproximações. O DVD possibilita outra divulgação do texto encenado. O DVD é um canto paralelo, uma paródia: uma nova obra que dialoga com uma peça de teatro.

O *DVD-Registro de Teatro*, uma forma mais sofisticada de *vídeo-registro de teatro*, quando apresenta um espetáculo leva-o à esfera do permanente, à esfera do passível de ser estudado.

Antonio Carlos Rebesco e Paulo Franco têm um olhar mais distanciado, mais épico; Paulo de Moraes e Pedro Asbeg, dentro da visão apresentada no trabalho, uma forma mais dramática; e Tadeu Jungle, uma abordagem mais lírica, desafiando a obra e tornado-se parte da diegese desta. Antonio Carlos Rebesco e Paulo Franco trazem como experiências anteriores: o primeiro, como diretor de TV e o segundo, como videomaker.

Paulo de Moraes é o diretor do Grupo Armazém e responsável pelos *DVDs-RT* do grupo. Com isso ele tenta nos *DVDs-RT* produzidos pelo Armazém colocar todo o seu potencial teatral/dramático, numa busca de mistura de linguagens.

O grupo não montava espetáculos para o público comer pipocas ou chupar balas. Mas para suscitar sensações e reflexões mentais, emocionais e sensoriais para que o espectador se alimentasse de uma experiência estética com um conteúdo exato, preciso e carregado de emoção. A linguagem proposta pela companhia era colocar num mesmo gesto, ou numa mesma frase, uma rede de significados. (LOSNAK: 2003,6)

Com essa riqueza de interpretação, os DVDs-RT permitem extrair novas possibilidades do seu trabalho, já tão contundente.

Já Tadeu Jungle é diretor de vídeos e filmes, *videomaker*, artista da imagem eletrônica em todas suas nuances, além de apresentador corajoso, pois não tem medo de aparecer nos seus trabalhos e de colocar explicitamente o que pensa. O projeto foi pioneiro em muitos aspectos. Criou a chamada câmera-carne, que toca nos atores, interage com eles, mostra uma imagem única, de um ponto de vista único, iconoclasta, revelado através de outras câmeras. Um trabalho onde caça e caçador se atracam, ilusão e realidade se intercambiam de lugar, levando ao extremo a possibilidade do meio.

A câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. (XAVIER. 2003:74)

O teatro possui uma experiência muito grande com o tempo cênico. Já em 1657, Hedelin d'Aubignac dizia o seguinte, em relação ao tempo da representação:



Desta duração a medida não pode ser outra senão o tempo necessário para consumir a paciência razoável dos espectadores: porque sendo este poema feito para dar prazer, é preciso que não dure tanto que por fim aborreça e canse o espírito: também é preciso de que não seja tão curto que os espectadores saiam com a sensação de não terem sido suficientemente divertidos (...) A duração do poema dramático é a da acção representada enquanto considerada como verdadeira, e que contém todo esse tempo que seria necessário para fazer as coisas expostas ao conhecimento dos espectadores, desde que o primeiro actor começa por aparecer, até que o último cesse de agir (BORIE,2004:103-104)

No DVD-RT, o tempo da ação do teatro é respeitado, sendo que as soluções encontradas na encenação se mantêm. O tempo ainda é humano. Pavis, conceitua o tempo cênico dizendo que *"Essa temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável – de 20h31 a 23h15, por exemplo – e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração do espectador"*.(PAVIS, 1999:400)

Entre os conceitos de releitura ou tradução, pergunta-se se o *DVD-RT* se encaixa mais em qual das duas idéias Temos diversos "capítulos" em um DVD. Como um todo, ele talvez se encaixe mais no termo releitura, pois abrange muito mais aspectos do que apenas o espetáculo. Na captação da encenação teatral em si, seria uma tradução, pois fica do começo ao fim referenciado nas soluções já dadas pelo diretor do teatro. Nos **extras** o diretor do *DVD-RT* tem a oportunidade de colocar o seu pensamento.

Cada código é uma das formas que podem se apoderar do texto e nesse processo o texto é uma rede. Cada código é uma voz com a qual o texto é tecido. Nas marginais de cada enunciado de um texto, pode-se dizer que os leitores têm a possibilidade de escutar uma voz of. (BARTHES, 1970:22).

O *DVD-RT* ocupa um espaço intertextual relacionado à **complexidade**, no sentido a ela atribuído por Edgar Morin. Para ele, reconhece-se quando um estudo

trabalha com parâmetros complexos e quando ele está diretamente ligado a seu observador, ou seja, um conhecimento pode ser gerado por um espírito humano, dependendo das suas representações e idéias. É o caso do olhar do diretor do *DVD-RT* colocado em seu trabalho, visto acima. Outro atributo do pensamento complexo é o de quando se refere a um sistema quase semelhante à soma das partes que o constitui, não ser mais possível encontrarmos um elemento gerador único, o átomo do elemento, mas sim o resultado de toda uma soma de ordens, desordens e organizações atuando simultaneamente. Nesse pensamento é importante o evento do acaso e do ruído, pois no processo de digitalização, o que ocorreu no momento da gravação vai sofrendo diversos processos e novos desafios a serem resolvidos que vão direcionando o trabalho, não fugindo da possibilidade de enfrentar a sua contradição. (MORIN,s/d b:237-239)

Em relação a todos esses itens, percebe-se que o *DVD-RT* só faz sentido se relacionado com o espetáculo que o gerou. Que nele está inscrita a visão de um *videomaker* ou diretor, uma visão pessoal. Que ele é quase semelhante ao espetáculo no qual ele se baseou. Mas não é possível dizer que o espetáculo refere-se ao momento primeiro, pois houve às vezes um texto inicial, uma pesquisa corporal, uma citação no cenário, enfim, uma série de contribuições atuando na ação teatral que se vê no vídeo.

Conceitualmente, pode-se dizer que o *DVD-RT* é algo contraditório. Estimula a arte do teatro, mas também a supera. Tira dela a possibilidade do erro, do espontâneo, mas a eternaliza mantendo sua mítica e magia.

*Complexus* significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (...), e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade. (MORIN, 2002:38)

Não existe uma hierarquia de importância entre o *DVD-RT* e a peça. O *DVD-RT* é uma nova oportunidade de elaboração e outra forma do grupo ligar-se à comunidade, sendo útil para a formação de público, além da importância do fomento do trabalho, da pesquisa e da troca. Enfim, trata-se de um trabalho híbrido. Fica difícil saber – de fato – de quem é a autoria do *DVD-RT*; Temos, então, uma obra criada por uma série de pessoas; aliás, assim como nesta dissertação, uma vez que foram utilizadas várias contribuições teóricas.

## REFERÊNCIAS

### ***Referências Bibliográficas***

ARISTÓTELES. Metafísica I e Poética In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.

\_\_\_\_\_. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: EDIOURO, S.A.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: 2<sup>a</sup> ed.: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1999.

BAITELLO JR., Norval. A Mídia e a Sedação das Imagens In: COMPARATO, Maria Cecília Mazzilli; MONTEIRO, Denise de Souza Feliciano. (Org.) *A criança na contemporaneidade e Psicanálise. Mente e Mídia: Diálogos Interdisciplinares II*. São Paulo: Casa do Psicólogo Livraria e Editora Ltda., 2001.

BARTHES, Roland. S/Z Paris, Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade, a Busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Pequena história da fotografia e O narrador In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *The Task of the Translator: An introduction to the translation of Baudelaire's \*Tableaux parisiens\** - The Translation Studies Reader, - London: ed. Lawrence Venuti Routledge, 2000.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2005.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. 2ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro. O Teleteatro e suas Múltiplas Faces*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega, vol. 1*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda. 10ª. ed., 1996.

\_\_\_\_\_ *vol. 2*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 12ª. ed., 2001

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1995.

CONTRERA, Malena Segura. *O mito na mídia: A presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação*. São Paulo: Editora Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_ *Mídia e Pânico. Saturação da Informação, Violência e Crise Cultural na Mídia*. São Paulo: Editora Annablume: FAPESP, 2002

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In PARENTE, André, *Imagem Máquina*, pp37-48. 3ª. ed. Rio de Janeiro, Ed.34, 1993.

DRUCKEY, Timothy. Fronteiras em Mudança in LEÃO, Lucia (Org.) *O Chip e o Caleidoscópio*, pp387-392. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

FLUSSER: Vilém. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_ *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_ *Da Religiosidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002 a.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas de Sigmund Freud. Tomo III. El Malestar em La Cultura*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 1973.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

GUINSBURG, J., LIMA, Mariângela Alves e FARIA, João Roberto (org.) *Dicionário de Teatro Brasileiro – Temas, Formas e Conceitos* – São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

GUÉNOUN, Denis *A exibição das palavras – Uma idéia política do teatro* Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales – *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* – São Paulo – Paz e Terra, Coleção Leitura – 2ª. edição, 2001.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva* – São Paulo: Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HOWELL, Alice O. . (1987) *O Simbolismo Junguiano na Astrologia* São Paulo: Editora Pensamento.

JAKOBSON, Roman – Aspectos Lingüísticos da Tradução in *Lingüística e Comunicação* – São Paulo – Editora Cultrix Ltda., 1969.

KOWZAN, Tadeus Os signos no teatro in GUINSBURG, J. TEIXEIRA COELHO, J (org.) *Semiologia do Teatro* – São Paulo, 1988.

LECHTE, John. *50 Pensadores Contemporâneos Essenciais, do Estruturalismo à Pós-Modernidade* – Rio de Janeiro; DIFEL, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes, *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994

LORENZ, Konrad. *Civilização e Pecado: Os Oito Erros Capitais do Homem Moderno*. São Paulo: Editora Artenova S.A. 1974.

LOZNAK, Marcos. A luz vazando nuvens in *Para ver com olhos livres: Armazém Companhia de Teatro: projeto memória: trajetória em imagens*. Rio de Janeiro: O Armazém, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O desafio das Poéticas Tecnológicas*. – 3ª. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 a.

\_\_\_\_\_ *A Televisão Levada a Sério*. 2ª. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001 b.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora EFRJ, 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús e REY, German. *Os exercícios do Ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Editora Pensamento – Cultrix Ltda., 18ª. Edição. 2006

MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Paradigma Perdido: A Natureza Humana*. Lisboa: Publicações Europa América, s/d a.

\_\_\_\_\_. *O Problema Epistemológico da Complexidade*. Lisboa: Publicações Europa América, s/d b.

\_\_\_\_\_. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1997

\_\_\_\_\_. *Cultura de Massas no Século XX Volume 1: neurose*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2002.

PALLOTINI, Renata. *O que é Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

PAULA, Nikita. *Vôo Cego do Ator no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Annablume, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003

PEDRAZA, Rafael Lopez. *Artemisa e Hipólito: mito e tragédia*. Tradução para o português: Roberto Cirani. Caracas: Festina Lente, 2005

PLAZA, Júlio: TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª. ed., 2004.

SERRES, Michel. *A lenda dos Anjos*. São Paulo: Editora Aleph, 1995.

STOKLOS, Denise *Teatro Essencial*. São Paulo: Denise Stoklos, 1993

SUBIRATS, Eduardo. *Viaje al fin del Paraíso* Oviedo. Editorial Losada, 2005.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

UBERSFELD, Anne *Semiótica Teatral* traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

VERNANT, Jean.-Pierre; VIDAL-NAQUET, P.. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema in *Literatura, Cinema e Televisão* PELLEGRINI, Tânia...(et al.).- São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

YATES, Frances A. . *El arte de la Memoria*. Madrid. Ediciones Siruela, S.A., 2005. Publicação original em inglês em 1966.

### **Sites e Programas de TV:**

AMORIN, E. *Revista Telecentro* - nº. 6, novembro/dezembro de 2000. [www.tvmemoria.hpg.ig.com.br/paulistahist.htm](http://www.tvmemoria.hpg.ig.com.br/paulistahist.htm). Acesso em 7 março 2005

BAITELLO JR., Norval *O Tempo Lento e o Espaço Nulo*. In, [www.cisc.com.br](http://www.cisc.com.br), 2002. Acesso em 5 abril 2005

\_\_\_\_\_. *O Olho do Furacão. A Cultura da imagem e a crise da visibilidade* In: <http://www.cisc.com.br>, s/d. Acesso em 5 abril 2005

BYSTRINA . I. apud IASBECK. Luiz Carlos. *A Incomunicação da objetividade. A obsessão pela objetividade e a perda da intersubjetividade em ambientes empresariais*. [www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=5001&cat=Ensaios&vinda=S](http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=5001&cat=Ensaios&vinda=S). Acesso em 24 janeiro 2007



BRANDÃO, Cristina – Disponível em <http://www.oclick.com.br/colunas/brandao.html> Acesso em 01 julho 2005

COELHO, Sérgio Sálvia Disponível em <Folha On-line - *Sinapse - Caminho das Pedras A cena brasileira* - 24-06-2003\_arquivos> Acesso em 01 julho 2005.

JUNGLE, Tadeu: Disponível em <http://www.academiadefilmes.com.br> Acesso em 01/07/2005.

\_\_\_\_\_ <http://www.tadeujungle.com.br>. Acesso em 01 julho 2005

REBESCO, Antonio Carlos (Pipoca) Disponível em <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/depo/pipoca/> Acesso em 01 julho 2005

SALLES, João Moreira *Uma história Idiossincrática da simplicidade.* – <http://www.no.com.br> – 2001 Acesso em 2001.

SANTOS, L. – *Os Seriadados Brasileiros* – Trabalho apresentado no INTERCOM XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003. [repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5039/1/NP14SANTOS.pdf](http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5039/1/NP14SANTOS.pdf) . Acesso em 17 fevereiro 2005

Terceiro Sinal – Programa apresentado no Canal Bravo Brasil no dia 14 de fevereiro de 2005 sobre a Companhia Armazém de Teatro.

VIEIRA, O. – Disponível em <http://www2.uol.com.br/menuinterativo/oquee8.htm>, 2001, Acesso em 01 julho 2005.

### ***Artigos de Jornais e Revistas***

BRAGA, Rosana. A Dança Sagrada e Arte Templária. Dança Indiana *A origem da dança*, , São Paulo, Editora Escala n.1, p.6-11.

DARGE, F. – O Herói e o Monstro: Entrevista com Jean-Pierre Vernant. Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, pg. 10, 3 de abril de 2005.

D' ÁVILA, Sérgio. Conceito de "DVD de arte" cresce no Brasil. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 6 de outubro de 2005, p 9.

JIMENES, K. Eles Estão de Caso Pensado -, Jornal Estado de São Paulo: Caderno TV e Lazer, São Paulo, 20 de fevereiro de 2005: 4-5.

STIVANIN, T. Cultura Produz Teatro para TV – Jornal Estado de São Paulo: Caderno TV e Lazer, São Paulo, 13 de março de 2005:13.

TRAGTENBERG, Lívio A Atrofia Virtual dos Sentidos – , Folha de São Paulo, Caderno Mais, São Paulo, 6 de abril de 2006.

### **DVDS e CD-ROM:**

ALICE através do Espelho. Direção Paulo de Moraes Rio de Janeiro, Produção Cia. Armazém de Teatro e Raça Filmes, Patrocínio da Petrobras e Leis de Incentivo à Cultura do Governo Federal, 70 minutos, 2004.

ARENA conta arena 50 anos (CD-ROM). Coordenação Geral da Pesquisa: Isabel Teixeira. Realização: Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. Patrocínio da Petrobras, Leis de Incentivo do Ministério de Cultura e da Lei de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2005.

BACANTES. Direção do DVD: Tadeu Jungle Diretor do espetáculo; José Celso Martinez. Cia. Uzyrna Uzona.

BOCA de Ouro. Direção do DVD: Tadeu Jungle; Diretor do espetáculo: José Celso Martinez. Cia Uzyrna Uzona.

BOOM. Produção Globo Vídeo. Distribuição Europa Filmes, 2004

BROOK by Brook. Portrait Intime Um film de Simon Brook LA TRAGÉDIE D'HAMLET Um film de Peter Brook. Arte Video France Developpment, 2004

CACILDA. Direção do DVD: Tadeu Jungle. Diretor do espetáculo; José Celso Martinez. Cia. Uzyrna Uzona.

CÒCEGAS. Realização e Produção Cócegas Produções Artísticas

DA Arte de subir em Telhados. Direção Paulo de Moraes. Rio de Janeiro, Produção Cia. Armazém de Teatro e Raça Filmes, Patrocínio Petrobras e Leis de Incentivo do Governo Federal 2002.

GRUPO GALPÃO. Direção Kika Lopes e André Amparo. Produção executiva Paulo José. Coordenação de produção Miriam Cavour. Realização: Malagueta Produções Artísticas Ltda. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, 2005

HAM-LET. Direção do DVD: Tadeu Jungle. Diretor do espetáculo; José Celso Martinez. Cia. Uzyna Uzona.

INZÕONIA. Direção: João Carlos Sposito. Espetáculo: Cia. Teatro das Coisas. Criato, 2005.

MARAT/SADE: *A perseguição e assassinato de Jean Paul Marat, como foi encenada pelos loucos no Hospício de Charenton, sob a direção do Marques de Sade*, 119 minutos. Direção: Peter Brook, *Estúdio*: Royal Shakespeare Company / Marat Sade Productions *Distribuição*: United Artists Inglaterra, 1966

OS REIS *do Riso. Homenagem aos Compositores que Emprestaram Bom Humor à Música Brasileira*. Com a Banda Sinfônica e Parlapatões. Direção do Espetáculo: Hugo Possolo. Direção Musical: Maestro Abel Rocha. Direção do DVDRT: Antônio Carlos Rebescos (Pipoca). Gravado no Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, em 2004 e lançado em 2007.

PERFORMANCES. Antologia com 18 trabalhos performáticos realizados durante o Festival Videobrasil, 2005.

PESSOAS invisíveis. Direção Paulo de Moraes. Produção Cia. Armazém de Teatro e Raça Filmes, Rio de Janeiro, Patrocínio Petrobras e Leis de Incentivo à Cultura do Governo Federal, 120 minutos 2003.

SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta em *The themes of Shakespeare*.

\_\_\_\_\_. Júlio César em *The themes of Shakespeare*.

SETE minutos. Direção Antônio Carlos Rebescos, Produção Globo Filmes, Distribuição Europa Filmes 2003.

TERÇA insana. Dirigido por Paulo Prestes Franco. Produtores Executivos: Trama: João Marcello Bôscoli, André Szajman e Claudio Szajman. Direção do Espetáculo: Grace Gianoukas. Distribuição: Trama. 153 minutos 2003.

THEATRO Musical Brasileiro 3. Uma Homenagem a Luiz Antônio Martinez Correa. Documentário e Espetáculo Rio de Janeiro Rodeae Produções Artísticas, 2004.

URGÊNCIA nas ruas. Dirigido por Claudia Schapira. Produção: Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. São Paulo, 2006

ZÔO-ILÓGICO. Direção: João Carlos Sposito. Espetáculo: Cia. Teatro das Coisas. Criato, 2005

### ***Palestras, Aulas e Entrevistas***

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. De anotações de aula proferidas na UNIP, no Programa de Mestrado em Comunicações, no curso A mídia e a colonização do imaginário, em abril de 2006.

GALVÃO, Maria Rita. Entrevista concedida dia 24 de maio de 2006.

RAMOS, Maria Cecília. De anotações de aula proferida na USP, no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes, no curso de Aprofundamento ao Texto Poética de Aristóteles, em agosto de 2004.

# ANEXOS

## **ANEXO A**

### ***Questionário para entrevista de realizadores desta mídia:***

#### **Dados pessoais:**

Qual sua idade?

Desde quando você trabalha com vídeo?

Qual a sua conexão com o teatro?

Que universo você optou por retratar?

#### **Dados Quantitativos:**

Quantos trabalhos em DVD-Registro de teatro você já realizou?

Como foram financiados?

Como foram distribuídos?

Quantas cópias foram realizadas?

Qual o tamanho da equipe de realização?

#### **Dados específicos:**

Qual o tempo de preparação de cada DVD?

O tempo do DVD é o mesmo que o da peça?

Qual o tempo de edição de cada DVD?

Como foi sua relação com o diretor? E com o grupo?

Como foi para os atores se relacionarem com as câmeras?

Como foi sua relação com o tema?

Como você autorou o DVD?

Que diferença você vê entre DVD e vídeo?

Como foram realizados os extras?

Há alguma idéia especial em relação à navegabilidade?

**ANEXO B*****Entrevistas com os quatro diretores***



### Tamara Ka - Seu nome...

Antônio Carlos Rebescos: É Antônio Carlos Rebescos, "Pipoca".

**Tamara Ka** - Desde quando você trabalha com vídeo?

**Antônio Carlos Rebescos** - Bom, na verdade eu entrei para a televisão em 66 e a partir do momento em que eu entrei para a televisão, a linguagem da televisão junto com a linguagem dos outros meios de expressão, de comunicação que eu conhecia, o rádio, o cinema, a música, a dança, tudo, passou a fazer parte da linguagem da minha música, então, o vídeo entra praticamente... Entrou até antes de 66, porque eu sou de uma família de profissionais de televisão, então, eu vejo televisão praticamente desde quando eu nasci e se discute televisão na minha casa desde quando eu era criança; meu tio foi um diretor de fotografia, como é chamado hoje - antigamente era iluminador - então, ele já falava nas grandes peças de teatro que ele fazia, o Tele-drama Três Leões, a TV de Vanguarda, TV de Comédia, (TBC) e a gente ouvia, as peças de Monteiro Lobato que a gente já assistia, é, a curiosidade começou a...

**Tamara Ka** - Peças do Monteiro Lobato?

**Antônio Carlos Rebescos** - É, era o Sítio do Pica Pau Amarelo, que tinha a Tatiana Belinck e o Júlio Gouveia. O Júlio Gouveia apresentava um programa na Televisão que era a maior parte de textos do Monteiro Lobato. Então a televisão praticamente ela entrou na minha vida desde que eu era criança, praticamente desde que ela surgiu, por volta de 54, 55, são as primeiras lembranças que eu tenho, de ver a televisão e tomar curiosidade pela televisão. E o vídeo entrou aí, no início mesmo.

**Tamara Ka** - Então por que que você juntou essa história do teatro e de televisão, no começo...

**Antônio Carlos Rebescos** - É eu sempre tive desde o começo alguns amigos marcantes que tinham a ver com o teatro e com a televisão: o Campelo Neto que foi um cenógrafo extraordinário que fez grandes produções de cinema e na televisão, era professor da ECA, um cenógrafo maravilhoso de "Independência ou Morte" e de outros filmes, então eram pessoas com quem a gente discutia muito a linguagem. Eu, frequentando o teatro na época, logo na década de 60, eu me tornei amigo de muito atores, muitos diretores, e pelo fato de logo ir trabalhar na TV Cultura, isso foi ficando muito próximo, porque a TV Cultura, no início principalmente, gravava muita coisa para a televisão vinda do teatro: o teatro na TV. Então eu desde o começo na minha carreira, eu tive curiosidade de conhecer mais a linguagem do teatro e interpretar essa linguagem na televisão.



REBESCO, Antônio Carlos (Pipoca). Entrevista concedida à Tamara Ka. São Paulo. 23 setembro 2005

**Tamara Ka** - Como que você acha que é diferente, porque no começo não tinha nem novela; fazer um programa de televisão ou como era fazer um jornal...

**Antônio Carlos Rebescos** - Não, até tinha novela. Ela era mais teatral até, na representação, porque era muita coisa ao vivo, depois é que começou a ser gravado. Então na televisão, o vídeo trouxe uma dinâmica de uma linguagem que era um misto de teatro e cinema. A TV Cultura quando começou a gravar peças de teatro, mas no estúdio começou com um intermédio de linguagem entre o que era o teatro, o que era a telenovela, e o que era o teatro gravado no teatro, que era uma outra coisa. Então isso trouxe uma curiosidade para mim muito grande, até 1963. Aí em 1963 eu fui convidado pelo governo da França, para fazer um estágio na França, na ORTF, Office Radio Televisão Francesa que na época era uma televisão muito forte; ela tinha três canais oficiais mas já estava passando para um...o Giscard D'Estaing, que na época era o presidente francês, ela estava passando já para um outro momento histórico que foi a privatização das televisões na Europa. Mas eu peguei ainda um período romântico e eu acompanhei uma produção que era O Teatro na Televisão que era gravado de uma forma completamente original de tudo o que eu já tinha visto, ou seja, era uma equipe de televisão que gravava a última performance da companhia, a última performance na temporada, eles ficavam analisando, planejando, então, na última semana a equipe da TV, ia para o teatro, instalava os equipamentos e começava a planejar sem mudar a ence-





Figura 10 - Pipoca editando o DVD-RT

nação como a melhor maneira de captar, onde pôr as câmeras, onde pôr os microfones, como adaptar a luz sem atrapalhar a intenção original, então realmente, para mim, deu um estralo na minha cabeça, "isso é o que eu gostaria de fazer". Isso ficou na minha cabeça durante quase 30 anos, não é? então é uma coisa que... pô, isso é maravilhoso. Eu, quando voltei ao Brasil eu procurei algumas pessoas ligadas ao teatro, isso na década de 70. Muita gente não gostou da idéia, "não, isso vai tirar público do teatro, não vai dar certo, tecnicamente não funciona...", os argumentos eram os mais absurdos, porque as pessoas não queriam ouvir qual que era o projeto. Eu me decepcionei na altura um pouco, porque eu achava, que seria uma forma, ao contrario do que muitos empresários diziam, de educar novas platéias e de trazer uma cultura nova para a televisão, diferente da novela. Então aí, foi praticamente um clique na minha cabeça esse projeto que eu conheci em Paris, em 1973,

**Tamara Ka** - Então o que era feito pela televisão, quando levava para o estúdio, não tinha tanto estudo prévio da peça...

**Antônio Carlos Rebescos** - Não, tinha, mas é uma coisa mais de "bossa". O que acontece é que, depois de tantos anos de televisão, a gente chega à conclusão que o brasileiro não gosta de planejar, ele não gosta de ensaiar. Claro que não são todos, mas a grande maioria, são muitos autos suficientes, então técnicos e artistas..., você fala "vamos ensaiar", a pessoa ensaia mais ou menos, ela não ensaia como seria uma forma concreta de representar ou de agir. Ele gosta de, "Ta, ta valendo", aí ele põe na hora, toda a adrenalina, na hora que alguém fala "ta gravando" então há uma cultura nossa que é um defeito nosso. Você vai trabalhar na Europa, você percebe que as pessoas tem um cuidado muito grande a "quem ta pagando", quem está pagando. E aqui, infelizmente...está mudando, está melhorando, hoje já tem uma indústria de televisão, mas ainda assim, você fala em ensaio, ninguém gosta. Eu acho que o ensaio determina uma qualidade melhor no resultado final.

**Tamara Ka** - E aí, fale um pouco desse seu projeto...

**Antônio Carlos Rebescos** - Teatro na TV

**Antônio Carlos Rebescos** - Pois é ...isso ficou na minha cabeça muitos anos. Eu propus para vários diretores de televisão, tanto na própria TV Cultura como em outras televisões de gravar o teatro como ele é para a televisão, que é uma coisa em que acredito, como educação, como lazer e como formação de novas platéias. É um projeto que a gente desenvolveu para o Ministério da Cultura, para o governo do Wefford, do Francisco Wefford, através de Moisés, José Álvaro Moisés, e o Luciano Ramos que foi um defensor muito grande da idéia também e co-dirigiu comigo, essa serie. Porque ele via os textos, ele tentava fazer com que a gente tirasse mais proveito, não só na captação mas principalmente na edição, no nível de ver, o que se poderia cortar, sem mudar a idéia e aproveitar a linguagem da televisão. Então o que a gente fez? A gente produziu uma serie de 10 programas para o Ministério da Cultura. E a gente gravou "Conduzindo Miss Daisy", "Vitor ou Vitória", "O Evangelho Segundo Jesus Cristo" do José Saramago, a gente gravou "Valsa nº. 6" do Nelson Rodrigues. A gente gravou "American Way", do Miguel Fallabella, entendeu, então a gente procurou respeitar toda a encenação teatral, mas posicionando câmaras e fazendo cortes mais ou menos dentro da intenção da comunicação do diretor.

**Tamara Ka** - Quantas câmaras...

**Antônio Carlos Rebescos** - Ah, em média a gente trabalhou com cinco câmaras.

**Tamara Ka** - Gravava uma vez só...ou...

**Antônio Carlos Rebescos** - Uma vez só. O que acontece...eu já tiver essa experiência antes na música e tenho na dança. É muito ruim você pegar uma peça de teatro e fazer em pedacinho. Porque ela tem toda uma construção dramática e tem toda uma empatia de participação do público que a gente considera. Isso até o nível da respiração da platéia. Porque a gente posiciona os microfones para palco e para platéia. Então a gente combina uma mixagem, e para isso tem um sujeito que é mágico, que é o Egídio Conde e o Carlos Travaglia que faz a luz, são pessoas, são almas que entendem o teatro e que entendem a televisão. Então a gente "casa" câmara, iluminador, o editor de VT, a gente combina um grupo de profissionais, que é uma alquimia. Então não é uma coisa de ir lá e fazer um registro. Tem muito amor, a gente procura passar esse amor para o elenco, explicando a nossa postura perante o desafio que é em uma só vez...claro tem espetáculos que a gente fez em duas vezes, por exemplo o DVD do Antonio Fagundes, o "7 minutos", o DVD do "Channel", da Marília Pêra. A

gente também...é um investimento grande, a gente fez duas sessões, mas no mesmo dia. Então, você faz em duas sessões, aí você tem...um momento mais feliz de uma representação do que na outra. Ou uma captação melhor de uma do que na outra. Mas não é um trabalho de edição de vários espetáculos para você chegar num resultado só. É um trabalho de um dia para fazer isso, que é basicamente aquele exemplo que eu falei no início que eu vi na França, que é ao vivo! Eles ensaiavam três ou quatro dias, e no sábado à noite que era o dia que a emissão ia para o ar, eles transmitiam ao vivo. É uma coisa maravilhosa, e que um dia a gente ainda vai realizar aqui no Brasil.

**Tamara Ka** - Esses dez vídeos para o Ministério da Cultura, o aconteceu, onde eles estão.

**Antônio Carlos Rebescos** - Ele foi exibidos no Canal Cultura e Arte, porque era o contrato, aí havia um contrato de exibição...o Canal Cultura e Arte fechou, e ficou com o acervo do Ministério da Cultura.

**Tamara Ka** - Não está espalhado?

**Antônio Carlos Rebescos** - Não está espalhado, até porque o negócio tinha uma finalidade específica, que são grupos que são montados para uma temporada e que na verdade não existia interesse de fazer um subproduto, ou seja, revender para uma outra emissora, ou um DVD, não foi gravado para isso, então foi só exibido no canal Cultura e Arte.

**Tamara Ka** - ...sobre esse produto que é levado para essa mídia doméstica atrelada à televisão, que é vídeo ou DVD. Então você é um pioneiro também em conseguir que espetáculos chegassem para o público consumidor, essa coisa de que o público ter esse material para estudo...

**Antônio Carlos Rebescos** - É a gente fez isso até anteriormente, essa experiência, com o grupo Macunaíma, que foi uma coisa tão bonita quanto o desfile. A gente gravou o ciclo de peças do Nelson Rodrigues, para o Grupo Macunaíma, para estudo, a TV Cultura chegou a exibir, e depois esse material ficou para o Sesc, do Centro de Estudos Macunaíma que o Antunes dirige há muitos anos. E foi uma coisa tão bonita que aconteceu, porque a gente considera o Antunes Filho um dos maiores diretores de toda história do teatro brasileiro. E a gente sabe que ele tem uma personalidade e um temperamento muito característico de um professor, mas de um professor quase que autor. Então, foi engraçado porque quando a gente foi gravar o ciclo de peças do Nelson Rodrigues, ele chamou o elenco, me apresentou para o elenco, e falou, "agora a missão é sua". Isso foi um prêmio que eu tive, de um reconhecimento, que eu não sei, não tem preço. Isso foi uma coisa muito bonita.

**Tamara Ka** - O "Vestido de Noiva" foi você quem fez?

**Antônio Carlos Rebescos** - Não, "Vestido de Noiva", foi gravado para a televisão, dirigido pelo Antunes, na linguagem da televisão.

**Tamara Ka** -?

**Antônio Carlos Rebescos** - É. Não, é outra coisa. O que a gente está falando são algumas peças... "Sete Gatinhos", tem mais duas ou três, que ele gravou em uma temporada, que ele estava ensaiando Nelson Rodrigues, a gente foi lá e documentou, com quatro câmaras, com corte, mas ele nem ficou na gravação. Acho que por aflição dele...ele deixou, entregou na minha mão, e depois ficou muito feliz com o resultado. Isso foi uma coisa muito importante. Uma outra coisa muito importante, que eu acho, nessa trajetória, foi o conduzindo "Miss Daisy". Porque é a Bibi Ferreira, uma das maiores atrizes do teatro Brasileiro, quando ela viu...ela não acompanhou a gravação, depois eu mandei de presente para ela a fita, ela disse "Pipoca, você fez um filme, da minha peça". Isso é uma coisa que não dá para a gente quantificar o valor disso, a gente que sempre admirou o trabalho da Bibi Ferreira. Eu me lembro, desde criança, de vê-la no "Bibi 61", "Bibi 62", que tinha um programa na televisão, e acompanhando o trabalho dela no "Amália Rodrigues", no "Piaf", em outras peças...é uma atriz assim, de um conhecimento da dramaturgia. Então quando ela falou que eu tinha feito um filme da peça que ela tinha dirigido, eu falei olha, realmente agora...Então eu acho que essa busca da linguagem ela passa muito quanto eu estou cortando, ela passa muito em sentir o ator. Às vezes a imagem de quem está ouvindo é mais importante da de quem está falando. Isso, a reação, às vezes, quando você opta arbitrariamente, você está no palco, você está vendo para um lado, de repente você olha o outro ator do outro lado, é uma arbitrariedade sua de um sentimento seu, na hora, seja pela voz ou seja pela reação, de você buscar. Então, acho que essa alquimia, essa mágica que tem a televisão, é uma coisa na qual eu venho envolvendo desde o início. Então eu acho que a gente tem conseguido alguns resultados interessantes, entendeu?

**Tamara Ka** - Como que você escolheu para fazer o DVD ou mesmo as peças, porque tem 250 peças sendo encenadas todo fim de semana em São Paulo, sem contar no Rio de Janeiro, como foi essa história.

**Antônio Carlos Rebescos** - Eu acho que aí a questão é de afetividade e de confiança. Eu, quando fui ver o "Sete Minutos" do Antonio Fagundes, eu já tinha feito essas dez peças, esse dez programas de teatro e já tinha feito outros na TV Cultura. Eu quando fui ver o "Sete Minutos", quando



acabou o espetáculo, porque é autobiográfico não é, ele fala da vida dele. É a primeira peça que o Fagundes faz com autor, a diretora é a Bibi, ele é o ator principal, e o autor do espetáculo. Quando eu acabei de ver, como eu acompanhei a carreira toda do Fagundes, eu não agüentei, eu fui ao camarim e disse Fagundes isso aqui é um DVD. Ele olhou para mim e era a estréia do espetáculo...Ele olhou para mim e falou "você acha?", eu disse "eu tenho certeza". "Por quê?" Eu disse "Porque isso aqui tem que ser levado para escola". Como naquela idéia que eu tinha dito antes, do teatro educativo, sem ser aula, ele está retratando no "Sete Minutos", o amor na construção de uma peça, e no intervalo do comercial da televisão, são sete minutos, o tempo que dura. Ele falou "você acha?", eu disse, "Eu acho". Então vamos falar. Aí eu deixei, um mês, dois meses, três meses, aí eu voltei. E falei "e aquele DVD?", ele falou "Vamos fazer com a Globo?" eu falei "vamos fazer com a Globo". Aí montamos uma parceria, é um DVD que agora, depois de dois ou três anos, deve ter vendido oito mil DVDs, o que eu considero um bom número porque não é uma coisa popular, o teatro ainda, infelizmente, não é popular no Brasil, é uma mesma platéia, se renova muito pouco. Foi esse o primeiro DVD que a gente fez no Brasil.

**Tamara Ka** - Você conseguiu ter acesso a todo acervo do Fagundes na Globo não é?

**Antônio Carlos Rebesco** - Consegui, consegui porque a Globo é uma das sócias. Então nós montamos uma sociedade, que é Antonio Fagundes, Pipoca Cine-Vídeo, Globo Marcas, e quem distribui é a Europa Filmes, então era interesse da Globo, desde ceder o contratado porque o contratado tinha interesse e a opção primeira dele foi oferecer para a Globo como sócia. Então foi um negócio que casou todos os interesses; o meu é artístico, o do Fagundes, é artístico e de retratar o momento dele, o da Globo de fazer um negócio favorável para o artista deles e a Europa Filmes para distribuir.

**Tamara Ka** - E aí foi tranquilo esse contato com a Globo.

**Antônio Carlos Rebesco** - Foi maravilhoso

**Tamara Ka** - Você editou onde...Foi lá ou aqui.

**Antônio Carlos Rebesco** - Não, foi aqui, ah, não, foi na TV Globo mas com supervisão nossa, foi com técnicos da Globo, equipamentos da Globo, a captação foi com uma unidade da Globo, mas dirigido por mim e pela equipe que trabalha comigo

**Tamara Ka** - E a autoriação, porque aí teve um pulo, no fazer em vídeo e autorar o DVD; está super bem autorado...



Figura 11 - Imagem do menu do DVD-RT 7 minutos

**Antônio Carlos Rebesco** - Na verdade existe ali um conteúdo que a gente discutiu bastante, que seria o comentário dos artistas em cima da peça, seria um pedaço da história do Fagundes, todo o ambiente de preparação e de realização que é o a gente gravou então foi uma combinação de...

**Tamara Ka** - O documentário sobre o Fagundes está muito bem feito, muito bonito...

**Antônio Carlos Rebesco** - É isso foi feito pelo Gustavo Zaghen que é um diretor e editor que trabalha com a gente, o Luciano Ramos foi quem fez o texto, ele costurou do ponto de vista dramático o que interessava a gente colocar como produto. É uma equipe, a gente trabalha com uma equipe pequena, mas muito sintonizada para aquilo que a gente quer.

**Tamara Ka** - Você teve dois outros trabalhos um é que é o Boom, com o Luiz Fernando, acho

**Antônio Carlos Rebesco** - Não, não vi

**Tamara Ka** - E outro se chama Cócegas Os dois foram feitos pela Globo Marcas, mas acho isso não faz diferença, mas acho que os extras, já tem feito...

**Antônio Carlos Rebesco** - É eu não conheço, fica difícil para eu comentar, apesar de que o Cócegas até fui procurado para fazer, mas eu vi que a maneira como eles estavam imaginando de captar era uma maneira diferente do que a gente faz. A gente procura concentrar tudo num momento para que haja unidade de representação. Eles estavam falando em fazer em 3, 4 dias, em pedaços, acho que isso não dá uma harmonia de representação.

**Tamara Ka** - Quanto mais na questão de ser uma comédia

**Antônio Carlos Rebesco** - Comédia, é. Deve ser bem difícil

**Tamara Ka** - ...Os DVDs, o retorno não é uma coisa que dá um grande retorno financeiro...

**Antônio Carlos Rebesco** - Olha, eu acho que dá mais retorno financeiro do que se eu fosse contrata-

do para dirigir na Globo ou qualquer outra empresa. Não é uma coisa..., por exemplo, tipo eu faço DVD de música, então tem DVDs aí que a gente produziu, que já vendeu 70.000 DVDs, quer dizer, que eu não sócio, eu só fui contratado, fui pago para fazer. Eu acho que essas parcerias são interessantes, porque você vive também todo o histórico da criação, não é só uma coisa que você executa para um cliente. Então é legal por isso também. Agora, não é uma coisa para enriquecer, a não ser que a gente dê sorte, pegue aí um espetáculo e consiga vender uns 100.000 DVDs aí. Aí começa a aparecer números interessantes. Mas é ainda bem segmentado, é para um público... o que a gente tem procurado fazer, é ainda, é de uma produção cultural é de uma minoria ainda, infelizmente

**Tamara Ka** - Mas se paga.

**Antônio Carlos Rebescos** - Se paga

**Tamara Ka** - Quando que foi, o "Sete Minutos"

**Antônio Carlos Rebescos** - Acho que foi em 2003

**Tamara Ka** - Depois você pode me dar essa data...

**Antônio Carlos Rebescos** - Posso, posso

**Tamara Ka** - Quantas vezes você assistiu à peça

**Antônio Carlos Rebescos** - Ah eu vi umas 4 vezes. Eu vi com o iluminador, o técnico de som, o meu assistente, a gente viu bastante, para saber exatamente o que interessava, onde pôr a câmera, o que valorizar.

**Tamara Ka** - Você mexeu no tempo da peça?

**Antônio Carlos Rebescos** - Não, não. É o tempo da peça. É o que é, até com as pausas e tudo. Aí é o respeito 0 absoluto, aí é obra que não é nossa. No programa de TV, no "Teatro na TV" a gente mexeu, até a pedido do Ministro, porque o Ministro queria que a gente a gente fizesse um programa de uma hora e meia e tinha peças de duas horas. Mas a gente chegou ao autor, chegou ao diretor, no elenco, explicou, teve até diretores que a gente já tinha gravado e autores que não concordaram e não foi para o ar. Então é uma coisa de harmonia, não pode ser ajuizada arbitrariamente.

**Tamara Ka** - Essa tua experiência que você teve, mas chegando a essa coisa de agora do DVD, essa relação com o diretor, com o autor, com os atores, você estava contando de umas coisas interessantes que aconteciam, gente que não gosta, porque é uma relação muito viva...

**Antônio Carlos Rebescos** - Teatro é uma coisa mágica. Então o ator fica dois ou três meses se preparando para representar uma peça. A televisão é uma coisa violenta, às vezes, o processo da indústria, do fazer, do imediatismo. Então às vezes

o artista que está ali, ele que conhece as duas realidades, ele quer ser preservado, porque é uma coisa muito dele. Por exemplo, a Regina Duarte a gente gravou o DVD, e a Regina Duarte é uma das mulheres mais enquadradas na mídia televisão, mas não...ela fez umas 15 peças, mas ela fez poucas peças, perto das novelas dela. Então quando a gente terminou de gravar ela falou, "olha eu faria diferente"; tem por exemplo, um outro caso, que é a Regina Braga, que é dirigida pelo José Possi, naquela peça que a gente gravou "Um Porto para Elisabeth Bishop", que é um monólogo, em que ela fazia o diálogo...

**Tamara Ka** - Um monólogo...

**Antônio Carlos Rebescos** - ...era um monólogo, mas no monólogo ela fazia o diálogo com a consciência dela, com uma outra pessoa. E nós chegamos para ela e falamos, até foi o Luciano aqui, que sugeriu para ela, que no momento em que ela estava falando com a segunda pessoa, que ela buscasse a câmera. Isso não atrapalhou nada a representação dela, e do ponto de vista do vídeo, ficou tão rico, porque parecia que era uma coisa para o teatro, gravado para a TV. Então nós fizemos isso, mas sempre com o diretor do lado. O Fallabela, o Possi, o Takla, você entendeu? Porque era para tirar proveito, sem atrapalhar a representação. Então, chega a uma atriz como a Marília Pêra, como a Regina Duarte, como a Regina Braga, são deusas, então para elas é fácil. Então a gente está trabalhando aí com a elite cultural do teatro e da televisão. Então essas modificações são coisas que elas fazem naturalmente. Então eu acho que uma das alquimias que a gente realizou, foi não só com os artistas, que eu estou citando aqui, que são os maiores do teatro e da televisão, mas foi inclusive com os técnicos, com os iluminadores, com os técnicos de som. Aquela coisa de uma pequena sugestão, uma pequena adaptação, que faz uma grande diferença. Então eu acho que é basicamente, a grande riqueza, o grande patrimônio que a gente traz é a ética e a humildade. Você ser uma pessoa que o que você está fazendo é muito importante, mas não é mais importante de quem você está mostrando. E a humildade de chegar e mostrar o que você precisa e o que vai engrandecer aquilo que você precisa, a própria pessoa que está se apresentando para você. Eu acho que é uma coisa que tem sido um trunfo para a gente no nível de realização.

**Tamara Ka** - E o trabalho dos Parlapatões?

**Antônio Carlos Rebescos** - É o "Reis do Riso" foi maravilhoso. Foi maravilhoso, foi uma jornada, uma epopéia, porque eles ficaram em cartaz praticamente umas duas semanas, e tinha um investimento alto, que eles não tinham, para fazer ali, para a gente poder viabilizar. Porque é uma operação cara,



não é uma operação barata, você por uma unidade lá com 20, 25 profissionais, uma unidade de áudio, às vezes você mexer na estrutura, então é caro. Então eles não tinham, então a gente conseguiu de repente conseguiu gravar, a gente está em edição e finalização, o Hugo Possolo, que é o diretor do grupo tem acompanhado, supervisionado e modificado a edição, eu acho que vai ser um produto que vai ficar muito interessante. E é um produto que tem teatro, tem música, tem dança, tem comédia, é muito bom.

**Tamara Ka** - Isso, aqui é comum, o projeto é para daqui um ano, acho que nessa altura o DVD...

**Antônio Carlos Rebescos** - Já vai estar pronto.

**Tamara Ka** - Então de DVD de teatro que você viabilizou?

**Antônio Carlos Rebescos** - "Sete Minutos", "Channel", "Coração Bazar", da Regina Duarte, e o "Reis do Riso" que é do Parlapatões, são quatro que a gente produziu até agora. Programas de televisão, talvez tenha sido uns 20, 25, que agora até nem sei exatamente o número, mas uns 20 no mínimo. É pouco, perto do tempo que a gente trabalha em televisão, e a vontade. Eu acho que na dança eu consegui mais resultado do que no teatro. Eu acho que na dança, no meio da dança, a gente tem aí perto de 120 horas de espetáculos de danças registrados, com as principais companhias. A gente só não consegue gravar com a Débora Colker, porque ela própria faz os vídeos dela, e com o grupo Corpo, porque o Pedemeiras também faz os vídeos dele. Mas todas as outras companhias do Brasil, a gente tem gravado, e acho que a gente tem...desde a TV Cultura, do período que eu trabalhei lá...

**Tamara Ka** - Mas ainda é um material que fica nas televisões, nas escolas de teatro...

**Antônio Carlos Rebescos** - É, lamentavelmente ainda não tem uma distribuição, ainda não tem. Acho que vai chegar um dia que alguém vai estar sensível a isso e vai industrializar esses produtos.

**Tamara Ka** - Eu acho que está existindo uma coisa muito forte da Globo Marcas,

**Antônio Carlos Rebescos** - A própria Cultura Marcas, eu acho que vai ser breve isso

**Tamara Ka** - mas se eles criarem um produto...

**Antônio Carlos Rebescos** - O selo, exatamente

**Tamara Ka** - Eu sei por que comprei as coisas lá fora, e o que precisa é um selo próprio

**Antônio Carlos Rebescos** - Na verdade a indústria comercial, a distribuição é muito maior do que aqui

**Tamara Ka** - Sem falar que eu sei, que existe muito material que eu tive acesso, foi na França

**Antônio Carlos Rebescos** - É, é muito antigo, isso tem 40 anos, pelo menos, 50.

**Tamara Ka** - Quanto tempo demora a editar um DVD?

**Antônio Carlos Rebescos** - De teatro? Em média umas 80 horas, 70 horas, pode ter alguns que podem ser um pouco mais rápido. 70, 80 horas.

**Tamara Ka** - Edição e autoriação?

**Antônio Carlos Rebescos** - A autoriação eles costumam gastar umas duas semanas. A edição umas duas semanas, também. Um mês você consegue, gravando e finalizando.

**Tamara Ka** - E a história dos extras.

**Antônio Carlos Rebescos** - Aí são coisas que a gente pensa, cenas erradas, depoimento para a história falar um pouco do autor, falar um pouco do ambiente, ou como foi criado, tudo é planejado logo que a gente decide fazer o trabalho, depois surge até algumas coisas que a gente incorpora. Acho que essa mídia o DVD, dá uma possibilidade muito grande de cultura e educação.

**Tamara Ka** - É para isso que você se preocupa em...acho que é isso...

**Antônio Carlos Rebescos** - Dá uma...eu dei uma entrevista na Tela Viva, esse último que está, você consegue acessar pela internet, tem uma coisa sobre produção cultural, de repente você pode tirar alguma coisa que você não perguntou.

FIM



REBESCO, Antônio Carlos (Pipoca). Entrevista concedida à Tamara Ka. São Paulo. 23 setembro 2005



Figura 13 - MORAES, Paulo. Entrevista concedida à Tamara Ka. São Paulo, 23 setembro 2005

### Paulo de Moraes - Então, com você...

**Tamara Ka** - Você podia contar um pouco como foi o interesse de o Armazém fazer o DVD

**Paulo de Moraes** - Quando começou, em...

**Tamara Ka** - Da Arte de subir em telhados é realmente o primeiro, o 7 minutos foi lançado em 2003.

**Paulo de Moraes** - É. Em 2001, o Armazém estava... Em 2002 a gente ia completar 15 anos de formação da companhia. Em 2001 a gente começou a pensar o que a gente podia fazer como projeto, para refletir sobre esses 15 anos da companhia que não fosse um espetáculo. Fizemos algumas reuniões e chamamos esse projeto de Projeto Memória. A idéia da gente era a partir daí era começar a trabalhar um pouco mais a questão da memória do teatro no Brasil, que na verdade quase não existe. A gente sabe de alguns espetáculos, a gente sabe muito mais por ouvir falar, ou por ler, do que por ter registro, tanto registros fotográficos quanto registros audiovisuais mesmo. A primeira idéia era... vamos filmar um espetáculo, vamos produzir um espetáculo sobre a trajetória da Companhia e lançar isso em vídeo, a primeira coisa era essa. Então pensamos não vamos fazer isso em VHS, porque é a maior besteira, ter o maior trabalho para lançar em VHS... vamos lançar isso em DVD. Aí começamos a conversar com algumas pessoas que tinham interesse em algum tipo de trabalho semelhante a isso. O Pedro Asberg que é um "curta-metragista" do Rio, e era um cara que já tinha trabalhado comigo em outro trabalho e eu sabia que ele poderia se interessar por isso. A gente conversou e o Pedro se interessou muito pela idéia e a gente não sabia como é que a gente ia fazer direito (pausa). Era uma idéia de fazer um

projeto memória, um projeto onde a gente pudesse registrar o que estava sendo feito de teatro, teoricamente, o que estava sendo feito no teatro contemporâneo, brasileiro, e a gente ia começar pelo trabalho da própria companhia, fazendo um documentário e filmando o espetáculo. Quando a gente começou a filmar o espetáculo, a primeira coisa que me veio, eu já tinha visto alguns espetáculos filmados e sempre achava muito uma coisa muito chata. Porque o teatro filmado quase sempre é uma coisa muito chata ou, ele é sempre uma coisa muito aberta e no máximo tem um contra plano - e acabou assim. O som é muito ruim, tem um monte de deficiências que a gente queria ver se a gente conseguia corrigir. A gente queria fazer um mix, mesmo, a gente não queria mostrar um espetáculo exatamente como o cara vê no teatro. A gente queria fazer um mix de linguagem, que fosse essa mistura entre a linguagem do vídeo e a linguagem do teatro.

O Da Arte dava um pouco essa possibilidade para a gente, de encontrar uma maneira diferente de filmar, que não fosse essa coisa caretona. O Da Arte é assim: era um palco e duas arquibancadas - uma, de um lado; outra de outro lado, então, o público viu o espetáculo de um lado e o outro público viu de outro lado. Quando começou o espetáculo havia uma tela de filó que separava o palco, que isolava o palco. Na primeira meia hora do espetáculo o público assistiu o espetáculo e não viu nada do outro lado; tinha uma tela de filó aqui, o palco, uma outra tela de filó e o outro público (explica com gestos). Um público não via o outro, só via o espetáculo. Era como se fosse um espetáculo frontal. Depois de uma meia hora, acontecia alguma coisa no cenário e essas telas se abriam e o público via um outro público na frente dele, era uma coisa interessante,



estava um jogo de espelhos, legal, assim...

**Tamara Ka** - ...(?)

**Paulo de Moraes** - É. Um jogo de espelhos legal. Então, com isso conseguimos filmar o espetáculo de uma forma completamente diferente de como era visto no teatro. E isto foi o que mais me interessou. Conseguir contar a mesma história com ela já colocada ali, de um ponto de vista completamente diferente. Então, era fazer um registro sobre a trajetória do teatro brasileiro contemporâneo. Mas tentando fazer com que aquilo fosse um produto diferente, para que a pessoa pudesse ter interesse em assistir aquilo sem ter visto o espetáculo, ou assistir aquilo tendo visto o espetáculo e reconhecer ali coisas do espetáculo e outras coisas que ela não tinha percebido de forma nenhuma.

**Tamara Ka** - Os outros espetáculos, você já tinha gravado em VHS?

**Paulo de Moraes** - Tinha. Eu tinha coisas gravadas em Beta, umas em VHS; algumas coisas mais bem feitas, outras bem primárias. Tinha um acervo bem grande de todas as peças - umas realmente bem filmadas, outras umas bobagens. Mas aí a gente foi produzir o documentário. Quando a gente foi produzir o documentário a gente queria usar tudo o que a gente tinha de imagem. Mesmo as imagens que tinham qualidade ruim e isso era importante até para a gente mostrar a evolução do próprio trabalho. Ou seja, como que se começa, até onde a gente vai, onde é que a coisa começa a crescer, isso, para a gente, isso tudo era muito importante. Então pegamos todos esses arquivos, entrei em contato com atores que tinham filmagens que eu não tinha, me mandaram. Umhas cópias meio emboloradas, porque assim, porque tem isso também. O VHS é uma mídia que envelhece muito rápido também. O DVD por enquanto me parece uma mídia bem mais importante enquanto registro, porque parece que ela tem uma durabilidade muito maior, isso quer dizer que historicamente é bem mais importante.

**Tamara Ka** - Como que foi vocês terem sempre essa relação com a câmera?

**Paulo de Moraes** - Simplíssimo. Porque a primeira coisa - estou falando da primeira filmagem - a câmara não podia interferir de forma nenhuma. A gente fez um monte de estudos, primeiro para ver qual era a melhor posição, com um palco aqui, uma platéia aqui e uma platéia ali (mostra com gestos). A gente resolveu colocar uma câmara aqui no canto fazendo essa diagonal, uma outra aqui fazendo essa diagonal e uma outra aqui fazendo essa diagonal, e outra aqui fazendo essa diagonal (mostra os ângulos com os gestos), então, não tinha nenhuma câmara na frente dos atores. Tinha uma aqui, uma aqui, uma aqui e uma aqui. Os atores faziam a peça do jeito como eles sempre faziam, sem interferência nenhuma. A gente filmou

assim umas quatro vezes de cada ângulo, então, a gente tinha 16 tomadas diferentes. Depois a gente pegou uma outra tomada mais careta, mais frontal. Isso não interrompeu em nenhum momento o trabalho dos atores. O trabalho dos atores começou a ser interrompido na pós produção. O que aconteceu foi o seguinte. A qualidade da filmagem estava muito legal e a qualidade do som estava péssima. Então a gente tentou captar, um dia com todo mundo com microfone sem fio - a qualidade ficou péssima. A gente tentou, captar outro dia, com boom no palco - ficou péssima a qualidade. Aí, com microfone da câmara - ficou insuportável. Fomos para a mesa de edição, de áudio; tentou-se melhorar, a gente tentou de novo, melhorou um pouco, mas não dava. Aí, a gente optou por aquilo que já tínhamos conversado no começo: vamos ter de dublar para se conseguir uma qualidade digital no áudio, vamos ter de dublar. Só que a gente nunca tinha feito aquilo. No estúdio em que a gente estava - depois no 2º e 3º DVD que fizemos, fomos editar num melhor, no Rio, que é o Mega, um estúdio. No primeiro não, a gente estava num estúdio pequeno, um estúdio barato, a gente não sabia ainda o que íamos fazer, e "vamos tentar dublar", montamos o estúdio com TV para o ator, fazer o sinc. Foi uma coisa bem complicada, e o resultado é mediano, a gente não consegue um sinc muito bom. A gente conseguiu uma emoção dos atores, isso foi bacana, a gente consegue que não fique frio, que não fique distanciado no texto, mas tem uns desenhos no primeiro DVD. No 2º e no 3º os desenhos, claro que ainda existem, em qualquer dublagem vai existir. Mas são muito melhores e a qualidade de pós produção de áudio é bem melhor (no 2º e no 3º) porque aí a gente conseguiu trabalhar com os ruídos de uma forma muito mais bacana. Porque a gente ficava em um determinado dia só dublando os ruídos - só a moeda que caiu, o pano que amassou, o papel que jogou - que se chama de (interrompe, pensando)... agora esqueci o nome disso. Um dia fazendo só dublagem, um dia fazendo o que tinha de instrumentos, tinha gente que cantava. Enfim, daí a gente teve um tempo maior para trabalhar essa pós produção nos outros dois registros.

**Tamara Ka** - E você dirigiu os outros três Dvds também?

**Paulo de Moraes** - É, deu para fazer um trabalho junto; eu nunca mexi na câmara, o que eu fazia é que eu aprovava tudo, eu coordeno o trabalho, eu assino como coordenação, não assino como direção. Quem assina como direção é o Pedro. Eu assino coordenação que consiste em, por exemplo, eu não mexo na câmara não faço regulação, mas as idéias... Eu determinei que a gente fosse fazer no formato de wide. A gente fez um monte de testes frontais e aí eu determinei que a gente fosse fazer essa filmagem em diagonal, eu acompanho a edição o tempo todo e dou a palavra final na edição, etc.



**Tamara Ka:** Por que no "Alice", qual foi o tempo do espetáculo?

**Paulo de Moraes -** É exatamente o mesmo. Todos os Dvds tem o tempo dos espetáculos. Não tem corte nenhum, a gente não tira nada. No "Alice", a única coisa que a gente fez, é que como o "Alice" é um espetáculo que o público acompanha junto com os atores, o público vai andando pelo cenário. Tem algumas transições que a gente não conseguiria mostrar, e aí eu pensei na idéia de fazer essas transições com animação gráfica. Então por exemplo no "Alice" tem uma hora em que o público todo cai por um escorregador. Eu não ia mostrar sessenta e cinco pessoas caindo por um escorregador. Então a gente fez uma opção de mostrar uma ou duas ou três pessoas caindo pelo escorregador e aí a gente faz uma fusão com o desenho da Alice, não sei se você lembra. E tem outras fusões que é quando o público está se movimentando. O público está indo de um espaço para o outro, aí a gente faz uma fusão com um desenho animado e já dá para o outro lugar. Essa opção é para tentar fazer com que não houvesse perda de tempo no caminho do público, mas não existe corte no resultado.

**Tamara Ka -** E essa animação foi bolada como?

**Paulo de Moraes -** Foi assim: eu conhecia uns caras que depois trabalharam comigo no "A Caminho de Casa" para fazer a animação de algumas coisas, uma moçada nova também que trabalhava com animação e joguei o projeto para eles. E eles se interessaram, e primeiro eu separei qual eram os momentos em que era necessário ter animação para eu poder fazer a fusão de uma cena para outra. E aí eles começaram a elaborar as idéias. O primeiro por exemplo, era a queda da Alice no espelho, no escorregador. Eles fizeram o desenho da Alice. Pegaram uma foto da menina fizeram o vestido dela. Fizeram uma brincadeira com a foto, com a imagem, e fizeram a menina caindo. Essas brincadeiras assim. Mas foram momentos que eu selecionei, eles foram trabalhando e eu fui aprovando momento a momento.

**Tamara Ka -** E os outros trabalhos de vídeo você que fez ou o DVD da Arte foi o seu primeiro trabalho.

**Paulo de Moraes -** Não foi o primeiro, os outros eram registros. Você contratava alguém, um câmera, duas câmeras,

**Tamara Ka -** E a questão do financiamento e da distribuição?

**Paulo de Moraes -** O financiamento foi o seguinte: A Companhia desde 2001 tem o patrocínio de manutenção da Petrobrás Distribuidora, e esse é um patrocínio onde a gente cumpre uma programação anual, um ano antes, mais ou menos em setembro, eu apresento a programação da Companhia durante o ano seguinte. E eu não queria ficar apresentando só a idéia



Figura 14 - Imagem do DVD-RT Alice através do Espelho

de: - a gente vai montar um espetáculo, vai viajar para tal e tal cidade. Então quando surgiu a idéia do projeto memória. Era muito isso, ou seja, além da gente montar o espetáculo, a gente dar oficina de atores. A gente ia oferecer um outro produto, um livro que fosse um registro dos espetáculos, ou que fosse um registro das peças, dos textos, ou um livro que fosse um registro sobre comentários de críticos sobre determinados focos do teatro. Ou um DVD que fosse um registro, ou um DVD que fosse um processo de montagem. A gente começou a pensar isso, que a gente teria que ter que, esse projeto seria um projeto incluído na nossa relação com o patrocinador. Na nossa relação com o patrocinador, desde que a gente começou o Projeto Memória em 2002, todo ano tem alguma coisa do Projeto Memória na nossa programação anual. Junto com a montagem de algum espetáculo, junto com algumas viagens alguns cursos que a gente ministra, junto com algumas viagens, com algumas palestras que a gente dá, junto com algumas leituras que a gente faz. Então anualmente, o Projeto Memória já é, anualmente, uma das atividades da Companhia. Quando a gente propôs isso inicialmente para a Petrobrás, eu fiz isso com muito pouco dinheiro. Quando eu fiz o orçamento do primeiro DVD que a gente fez, a gente disse assim "ah quanto vamos gastar"...botei uma merreca lá"...42 mil", para lançar 1000 cópias. Só que a gente conseguiu fazer com 42 mil. A gente chegou a gastar 43 mil, estourou uma besteirinha. O Zé Celso por exemplo estava com um orçamento na época, ali dentro da Petrobrás mesmo, de 250 ou 300 mil para cada DVD que ia lançar. Quando eu apresentei o projeto para eles, eles deram risada "Ah você não vai conseguir fazer com isso" e eu disse "não, eu consigo fazer com isso...", "Ah você consegue, então a gente te dá, mas você vai ter que conseguir...". E a gente conseguiu. E aí foi bacana, porque a gente lançou e deu uma repercussão legal. E desde então ele faz parte assim... A gente deve lançar, filmar um DVD do "Toda Nudez Será Castigada" o ano que vem, que a gente vai estrear o "Toda Nudez..." agora, em dezembro, e a gente deve filmar no começo do ano para lançar no ano que vem, no final do ano. E a gente sempre fez 1000 cópias, nunca mais que 1000

cópias. E a distribuição é só nos lugares em que a Companhia apresenta. A gente já lançou em lugares bacanas, ficou á venda durante um tempo, em uma determinada livraria bacana do Rio, mas não é muito para isso. Uma parte do produto, mais ou menos 25% do que a gente produz, por exemplo 250 cópias são enviadas para escolas, escolas de teatro no Brasil inteiro, para Museu de Som e Arte no Brasil inteiro, para Centro Cultural no Brasil inteiro. É uma coisa de registro, as pessoas terem isso como um catálogo, então isso é enviado para um monte de lugares gratuitamente, não é para vender. E o resto é para a gente vender, por um preço muito baixo, porque isso é um produto patrocinado, não é um produto para dar lucro, a gente vende por 20 reais.

**Tamara Ka** - E a coisa do direito autoral de música, porque isso é um entrave para a distribuição.

**Paulo de Moraes** - Não, isso a gente nunca viu...

**Tamara Ka** - Acho que isso também é um entrave se você se interessar em fazer uma distribuição.

**Paulo de Moraes** - Não, a gente nunca se interessou nisso, por essa coisa de fazer distribuição, botar em loja, para a gente isso tem a ver com um registro histórico e não tem a ver com uma coisa de comercialização.

**Tamara Ka** - E qual é o retorno?

**Paulo de Moraes** - Do que, retorno em que sentido?

**Tamara Ka** - (?) ...além de as pessoas verem o DVD, e comentarem alguma coisa

**Paulo de Moraes** - Ah! Claro, esse tipo de retorno ou o retorno financeiro você está falando?

**Tamara Ka** - Não, esse tipo de retorno...

**Paulo de Moraes** - Não, retorno financeiro não tem, isso é muito grande, tem muita gente que só conhece o trabalho da Companhia por DVD, nunca viu uma peça, isso eu já falei com um monte de gente. O Projeto Memória da gente, deste ano, de 2005, foi um lançamento de um site. A gente não tinha site, e queríamos produzir um site bacana, com imagens de vídeo. E a gente produziu, tem um site legal que está na rede agora. E nele a gente recebe um monte de pedidos de DVD e gente comentando, de um monte de lugares, mesmo, de Uberlândia, nego pedindo o DVD de tal peça, e a gente manda o DVD para Uberlândia, mas nunca fomos lá. Aí o cara pede do Pará, já mandamos DVD para o Pará, a gente manda Dvds para um monte de lugares, e é bacana, claro que é bacana.

**Tamara Ka** - Qual o tamanho da equipe que fez o...uma coisa um pouco mais técnica...?

**Paulo de Moraes** - É pequenininha. O primeiro na verdade era só eu, o Pedro, o Paulo Brandão no áudio,

o Marcelo que trabalhou na finalização do vídeo...só né?

**Tamara Ka** - E nas câmeras?

**Paulo de Moraes** - Ah, só o Pedro nas câmaras, só o Pedro.

**Tamara Ka** - São oito câmaras?

**Paulo de Moraes** - É mas a gente fazia uma por dia. Uma, um dia aqui, outra outro dia lá, outra outro dia lá, não era quatro de uma vez, era uma câmara por dia. Porque a gente filmava um dia e via tudo, e ficava discutindo. Não é um processo rápido, não foi um processo industrial "ah prepara tudo, bota oito câmaras, vamos filmar" não teve nada disso. Um dia, filmou, vamos assistir "pô legal, olha, isso aqui funciona, isso não funciona, vamos mudar agora, vamos do outro lado agora", foi assim não teve nada de processo industrial, não.

**Tamara Ka** - Um pouco o que o Zé Celso fez e não conseguiu lançar, não é?

**Paulo de Moraes** - Não, não sei, ele fez assim?

**Tamara Ka** - Eu assisti o DVD, é super-bacana e depois travou na distribuição por causa dos direitos autorais das músicas.

**Paulo de Moraes** - A gente foi super devagar, era um negocinho assim, vamos vendo...

**Tamara Ka** - Em quanto tempo?

**Paulo de Moraes** - Foi durante uma temporada inteira; o primeiro, a gente filmou durante dois meses (claro que não foi todo dia) no Rio, depois ele foi para Curitiba, e para Londrina, por que a gente tinha umas viagens, e ainda filmou uns dois dias em Londrina, uns dois dias em Curitiba. Filmou durante uns três meses, tanto que se você pegar, tem hora que o cabelo do ator está um pouco mais comprido, tem hora que a barba do cara está um pouco mais por fazer, se você prestar um pouco de atenção, no "Da Arte" tem umas coisas assim, nos outros não, nos outros a gente já tinha notado os erros que a gente tinha cometido então tem menos erro.

**Tamara Ka** - E depois para edição e autoração...

**Paulo de Moraes** - Edição, tudo com o Pedro, eu e o Pedro.

**Tamara Ka** - Mas quanto tempo?

**Paulo de Moraes** - Bastante tempo, porque ele não queria dedicar o dia todo dele nisso também, a gente trabalhava umas duas ou três horas por dia, foi uns dois meses nisso também.

**Tamara Ka** - Edição e autoração?

**Paulo de Moraes** - Não autoração, o Alexandre também estava envolvido, tinha mais um cara



envolvido, que foi quem preparou as telas...A autoração na primeira vez foi feita na fábrica, a Videolar.

**Tamara Ka** - E a autoração?

**Paulo de Moraes** - Minha e do Pedro, mas o processo foi feito lá. Já a última não, a gente contratou um cara para fazer a autoração. Do "Alice" foi feito no Juca Rivera que é um cara do Rio que fez a autoração. Mas era tudo instruído por mim e pelo Pedro, e a segunda vez foi feita na Mega, lá no Rio, acho que a melhor autoração que a gente fez foi a da Mega, na segunda vez.

**Tamara Ka** - Independente das coisas, eu não sei se todos os grupos têm uma afinidade tão grande com a linguagem de vídeo, que nem o Armazém e talvez o Zé Celso. Você sente que existe relação forte de vocês com o universo do audiovisual?

**Paulo de Moraes** - Tem uma curiosidade. Eu gosto desse lugar de entroncamento entre as linguagens. Eu acho que isso é o mundo que a gente vive hoje. É onde história em quadrinhos se liga com o teatro, o cinema se liga com o teatro, o vídeo se liga com o teatro, a literatura se liga com o teatro. Isso para a gente sempre foi uma fonte de pesquisa muito grande porque o nossa pesquisa, a pesquisa da companhia, sempre foi uma pesquisa temática, isso quer dizer que ela sempre esteve relacionada a algum tema e não a...uma determinada peça. Então a gente nunca começou a montar um espetáculo por uma peça teatral - pegamos um texto de teatro e vamos montar uma peça. Nunca foi assim. A nossa pesquisa sempre foi, assim - vamos trabalhar, por exemplo, no "A Caminho de Casa", sobre

a fé agindo no homem contemporâneo; então, é uma coisa tão abrangente e você vai buscando referências em tudo quanto é lugar. Então a referência não fica meramente teatral, dá para entender? Nós vamos buscar referências no jornal, na reportagem, no cinema, na música, na filosofia, não sei aonde... E aí essas referências todas vão chegando para a construção de um espetáculo. Claro que é teatro o que a gente faz, mas é um teatro fundido com todas essas referências que tocam a gente o tempo todo. E que interessam a gente. Eu, por exemplo eu gosto de ver aquela primeira cena onde eu boto aquele ônibus. Só que o que me interessa também é que seja teatro, então, ou seja, eu boto um ônibus lá, está projetado porque eu acho que se eu mostrar a explosão eu vou conseguir uma cumplicidade, uma compreensão, uma comunicação maior com a platéia. Mas não botei só uma projeção, botei os atores, que tiveram que aprender a andar com a perna de pau para poder estar atrás daquela projeção da altura em que eles estão. Então aquilo ali é teatro. O público pode não saber, pode não ver a perna de pau, pode não ter o menor interesse, mas aquilo para a gente fazer é teatro, é pesquisa teatral. Os atores tiveram que aprender uma técnica que eles não sabiam, tiveram que andar de perna de pau, para a perna de pau não aparecer, para eles ficarem 35 segundos atrás de um pano, para a gente perceber que tem um cara com uma mochila que vai explodir com aquele negócio. Mas continua sendo teatro.

O vídeo para mim, ali, está inserido para me ajudar a contar a história, não estou querendo levar o cinema para o teatro, nada disso; eu quero fazer teatro,



Figura 15 - Imagem do DVD-RT Alice através do Espelho, onde vemos o público

mas quero usar os recursos que podem me ajudar a contar melhor a história. A mesma coisa quando eu faço, eu queria ter um grande engarrafamento, ou vou botar um monte de carro no palco, mas um monte de carro que você consegue colocar é seis, não é um monte, é seis. E o resto? O resto, pô, vamos fazer uma projeção como se estivesse continuando até lá no fundo, e aí a gente consegue fazer o dia passar, dá para amanhecer, dá para anoitecer, dá para chover, dá para ficar claro.

**Tamara Ka** - Eu chorei o espetáculo todo...

**Paulo de Moraes** - E isso é legal, a partir do momento em que você consegue confluir as linguagens para que a comunicação seja potencializada. A idéia era muito isso. Era conseguir fazer com que...as coisas podem chegar para mim o tempo todo. As influências podem chegar para mim o tempo todo, mas claro que a minha parada é o teatro. Mas a minha parada é confluir tudo para potencializar o teatro, para o teatro explodir na cara do público, e não para ser o teatro do sono, o teatro chato; eu faço um teatro reflexivo e é um inferno fazer teatro reflexivo. Como é que você vai fazer as pessoas refletirem hoje em dia, se você não conseguir fazer com que essa reflexão seja uma potência. E eu tento trabalhar dessa forma.

**Tamara Ka** - E o DVD também continua sendo teatro.

**Paulo de Moraes** - Ele continua sendo teatro. E ao mesmo tempo dá uma possibilidade, por exemplo, você está no teatro e você está vendo o ator desse tamanho, no DVD a gente põe a carona do ator aqui assim escarrada, fazendo teatro, não fazendo cinema, não fazendo televisão. Ele não está lá diminuto, preocupado se ele está extrapolando a emoção ou não, não, ele está botando a emoção teatral dele para fora, verdadeira. Aí alguém pode falar, "ah mas isso é exagerado". E não, pode ser exagerado no cinema, pode ser exagerado na televisão, mas isso aqui é teatro. Então isso eu gosto também. Quando a gente foi trabalhar, tinha muito essa preocupação, mas nós vamos fechar, vamos fazer um superclose, vamos pegar o olho do cara? Vamos, vamos sim, não vamos ter medo não, vamos...então essa possibilidade também eu acho bacana.

**Tamara Ka** - Mas tem uma lógica, é muito consciente ou é mais subjetivo essa história? Porque também tem uma coisa muito integrada de o porquê naquele momento é close, e porque que naquele momento é aberto. Por conhecer muito bem o texto que você está trabalhando, por saber o que você está querendo passar, em que momento é aberto, que momento é fechado, isso é racional ou é mais sensação?

**Paulo de Moraes** - A sensação é minha companheira o tempo todo, na verdade eu sou sensação, mas consciente, acho que as duas coisas. O

que acontece é eu peço o tempo todo quando a gente vai filmar, é que nós temos que ter pelo menos vinte, vinte e dois planos do espetáculo. Eu tenho que ter um monte de possibilidades na minha frente para eu saber qual que é a melhor. Esse negócio de ter uma ou duas ou três para decidir, não dá. O espetáculo que eu mais gostei de fazer em vídeo, em DVD, foi o "Pessoas Invisíveis", porque ele é o mais difícil, era um cenário muito bacana, um prédio alto, quatro metros e meio, cinco metros, e era feito em uma diagonal no palco. Então tinha muita entrada... As entradas e saídas dos atores. Eu estou falando como teatro, era muito instigante. O cara estava entrando ali, o outro estava entrando lá, um estava saindo aqui, o outro estava vindo pela platéia, então era uma coisa assim. Quando a gente ia filmar, o Pedro, por exemplo não conseguia pegar as entradas todas. Aí eu falava, cara eu tenho que mostrar todo mundo entrando, eu tenho que mostrar de onde cada um vem, porque eles não podem aparecer de graça. Esses caras não podem...e de repente estão em cena. Como é que esses caras entraram. Depois de alguns dias de filmagem, o Pedro ficava filmando só para pegar os caras entrando, só para pegar o outro entrando, então isso era muito legal. E aí na hora que se você ia juntando isso na edição, aquele cara entrando, o outro está aqui, o outro reage aqui, e era delicioso. No "A Caminho de Casa" a gente pensou em fazer um DVD, mas depois a gente desistiu porque a gente ia ter que fazer com uma grana muito curta e tinha que lançar o site. Era muito difícil, porque a coisa dos carros, de estar cada um dentro de um carro, a gente filmou o espetáculo quantas vezes? Porque a gente não tinha grana filmamos só cinco vezes. A gente tem uma coisa de 30 minutos, um clip de 30 minutos. Mas a gente não conseguiu ter tudo. Porque a coisa dos carros, o mais legal era o primeiro ato, era conseguir ter todos os carros o tempo todo filmados. Então era uma câmara só para um carro, a outra só para o outro, a outra só para o outro, quer dizer duas não é, uma de um lado uma do outro, uma de um lado, outra do outro, para cada carro, só aí eram doze câmaras não é? E a gente não tinha tempo nem dinheiro para fazer isso. Mas o pouco que a gente conseguia pegar a reação dos atores dentro dos carros, era muito bacana. E era uma coisa que o público a maioria das vezes não vê. Você não vê muito, você percebe, o ator está dentro de um carro, está passando por determinada ação está vivendo tal coisa, e tem um outro dentro do outro carro que você nem percebeu. E a gente queria pegar aquele outro o tempo todo, então, no DVD ia ficar bem bacana se a gente conseguisse ter feito.

**Tamara Ka** - Não vê mas sente, é uma coisa diferente de estar ao vivo que é uma coisa que também se perde no DVD, tem um valor legal. Em um dos "Alices", o mais tradicional, tem essa coisa de que você não vê de onde que estas pessoas estão saindo,

então não fica um teatro, você não entende enquanto teatro; por outro lado não é cinema, é legal ver o trabalho com problemas porque você vê que isso realmente é importante na hora de você estar gravando um espetáculo de teatro que as pessoas vêem.

**Paulo de Moraes** - Para mim para dar certo tem que ter muita câmara, assim: tem que ter muitos pontos de vista para ficar bacana. Principalmente o "Da Arte"... e o "Pessoas...". O "Alice" nem precisava de tantos pontos de vista, mas do jeito que era o "Da Arte..." e o "Pessoas..." precisava de muitos pontos de vista. E o "A Caminho de Casa" também precisaria, principalmente no primeiro ato, nos outros atos talvez nem precisaria, mas no primeiro ato precisaria de muitos pontos de vista, sim.

**Tamara Ka** - E como é, para os atores, será que é legal perguntar para eles...

**Paulo de Moraes** - Acho que é legal você perguntar para eles. Agora, a experiência da dublagem foi sensacional para eles. E eles só puderam fazer com o nível de qualidade que eles fizeram porque é diferente. Porque quando você vai filmar cinema, você filmou aquilo duas, três vezes, quando você vai filmar o DVD você já fez a peça 100 vezes, você já ensaiou não sei quantas vezes, então você sabe exatamente como você fala. Tem um jeito de falar que encaixa a boca assim, e era muito legal ver a Patrícia e a Simone principalmente, dublando, era uma loucura. A Simone é a gordinha.

**Tamara Ka** - Tem duas Simones.

**Paulo de Moraes** - A Simone Mazer. Ela e a Patrícia era uma loucura. Primeiro o nível de concentração que elas alcançam, e elas entram no negócio, e fazem a cena olhando para o vídeo com a mesma intensidade que elas fazem no palco.

**Tamara Ka** - Vocês tem alguma coisa de usar a câmara durante o ensaio?

**Paulo de Moraes** - Não, a gente até queria uma época, aí eu comprei uma câmara pequena, depois ela quebrou, nunca mandei arrumar, tem uns amigos que sempre falam "vamos registrar o processo" mas nunca dá certo, nunca fizemos.

**Tamara Ka** - Você teve agora uma experiência que eu achei tão oposta. Na peça de Ibsen, que os atores são totalmente televisão. É claro que a escola deles é outra, a interpretação é muito diferente.

**Paulo de Moraes** - É bem diferente. São atores mais voltados para outro meio. O Fernando nem é muito TV, mas o Fernando é mais de cinema, e protagonista, o Fernando Alves Pinto. Uma voz pequena, tem um monte de coisa.

**Tamara Ka** - Acho que também você está trafegando o tempo todo com esses entroncamentos: ator no palco,

ator na tela.

**Paulo de Moraes** - O que eu acho é que o ator tem que ser dono o tempo inteiro. O ator tem que ser dono da parada. Estou falando do teatro. O ator tem que ser dono, não pode estar preocupado, aquilo é dele. O que eu sinto é que alguns atores ainda estão ainda meio preocupados, aquele espaço não é muito... não consigo explicar direito...

**Tamara Ka** - Mas e aí quando você vai para o DVD você é o dono.

**Paulo de Moraes** - Mas eu estou ali para só servir a eles, só para fazer aquela coisa aparecer de verdade. É claro que eu gosto de um plano bonito, eu gosto disso no teatro também. Eu desenho a imagem no teatro o tempo inteiro, mas o tempo inteiro eu quero o ator na frente. Mas eu tenho as duas coisas: eu adoro a imagem, a pintura, eu adoro fazer uma... Mas a potência é o ator, não é, aonde a porrada vem mesmo é dele, é ali que a coisa... só que você precisa... Mas eu acho que tem duas questões hoje em dia: ou você seca total, como é o terceiro ato do "A Caminho de Casa" por exemplo, não tem nada, não é, tem uma pessoa vestida de vermelho com um balde de terra, não tem cenário, não tem nada, é uma coisa bem seca. É a Patrícia, tem uma cena que ela faz de 10 minutos, que ela está ajoelhada, ela não levanta, ela só fica de joelhos uns 10 minutos falando um texto. E eu gosto daquilo ali, daquela segura. Ao mesmo tempo eu gosto do momento em que eu boto seis carros em cena, um cara montado aqui, o outro cara pendurado ali. Essas duas coisas me interessam, essas duas coisas tem potência. O que não tem potência é aquela meia-sola, aquele limbo onde a maior parte das coisas navega, não instiga, não te provoca, não te dá porrada, daí é chato. Não sei se falei alguma coisa, não sei...

FIM





FRANCO, Paulo Prestes. Entrevista concedida à Tamara Ka. São Paulo, 08 fevereiro 2006

**Paulo Franco** - Meu nome é Paulo Prestes Franco, tenho 37 anos, trabalho com vídeo a sete ou oito anos. Comecei a desenvolver este trabalho aproveitando a oportunidade de estar trabalhando em uma gravadora... Comecei de uma maneira muito informal. O meu trabalho nesta gravadora era como Label de alguns artistas do movimento Hip-hop. Label é um gerente de produto, e dentro das gravadoras um gerente de produto chama Label: é a pessoa responsável pelo trabalho de marketing do artista. E como eu era Label de muitas bandas de Hip hop que nessa época era um movimento que não tinha um orçamento muito grande, era o que ainda ia acontecer no Brasil, o trabalho de marketing desses artistas era muito limitado... E durante minha vida inteira eu me senti um videomaker frustrado. Eu tive contato, anos antes, por exemplo, com Oscar Rodrigues Alves que é um diretor do mercado há muito tempo e tal, e esse contato me fez... Tive muitos almoços na casa dele etc. e isso me fez começar a ter, começar a ficar fascinado por esse universo, conhecendo o trabalho do Oscar. Então, quando eu comecei a desenvolver esse trabalho pro Hip hop dentro da Trama, eu comecei... eu ousei, e gravei um vídeo clip de uma banda de hip hop que é o Potencial três. Esse foi o meu primeiro trabalho. Foi aí que eu não parei mais. E com o tempo eu cavei o meu espaço dentro dessa

gravadora para desenvolver o departamento de Audiovisual.

Acho que o advento da DV deu muita margem para muita gente começar a trabalhar. Eu sou um bom exemplo disso.

Então, passei a desenvolver o Audiovisual dentro da Trama onde o foco era a Internet. Então eu fazia muitas video-reportagens, making of de estúdio e etc. Fiz isso dois ou três anos, antes de ser convidado a fazer o meu primeiro DVD. E teoricamente tinha alguma quilometragem para começar a fazer os Dvds. O primeiro DVD que eu participei foi um DVD dirigido pelo Marcelo Machado. Foi o DVD do Cláudio Zoli. Este DVD precisou de um documentário, e eu muito solícito me ofereci a ir para o Rio e fazer. E fiquei muito feliz com o resultado, e o Marcelo também... a Trama também, e eu estava consolidado como diretor de DVDs. Isso foi em 2002. Ainda na Trama, o próximo DVD que eu fiz foi o Terça Insana, que é o que nós vamos falar aqui, mas eu queria só te dar uma... (introdução)

**Tamara Ka** - De quem foi a idéia de gravar uma peça de teatro?

**Paulo Franco** - Na Trama, os dois presidentes da Trama, o João Marcelo Bôscoli e o André Shaiman (?), foram convidados por um diretor da Trama, que é o Carlos Eduardo Miranda a ir conhecer esse espetáculo, Terça Insana. Eles adoraram, e acho que na primeira apresentação eles já propuseram o DVD. Felizmente eu fui indicado para fazer... Eu tava... Modestamente eu acabei dominando com expertise de gravar com câmeras pequenas e obter um resultado razoável. Eu me aprimorei muito na finalização em DV... E o resultado era satisfatório. Satisfatório para publicar-se um DVD. Então isso baixou muito o orçamento. Normalmente um DVD tem um orçamento muito caro. Ele precisa uma unidade móvel, caminhão com Switcher, câmeras grandes com CCD grande e etc. E ter desenvolvido este trabalho em DV e ter obtido o resultado que eu obtive me continuou permitindo a trabalhar deste jeito, com um orçamento bem mais justo.

**Tamara Ka** - Qual é o orçamento?

**Paulo Franco** - Eu tenho uma idéia. Eu não me lembro exatamente em números exatos. É uma analogia, por que. Eu estou falando aqui que Dvds gravados By the book, como manda o figurino, ficam muito caro, porque só uma unidade móvel pra você fazer a captação, que são as câmeras, e o caminhão com o switcher, gira em torno de 30, 40 mil reais aqui em São Paulo e no Rio.

**Tamara** - Qual o preço de um DVD?

No mínimo 120 mil reais nesse formato. Porque você grava com a UM,... Você grava o áudio separado, depois você precisa mixar este áudio pra colocar

junto com sua edição de vídeo,... depois isso tem que ser transcodificado, que é o processo de autoração, né, o vídeo vira um Mpeg, o áudio vira um aiff, né, vira um ac3, enfim, tudo é compressão. Isso até é um ponto curioso, né, porque o público, o grande público tem uma opinião sobre o DVD como algo de alta tecnologia digital e uma super resolução. Não é verdade, né. Infelizmente o DVD é ainda tem uma limitação de espaço no disco... Hoje nós temos a possibilidade de autorarmos os DVDs de 4.7 gigas, ou seja, dentro daquele disquinho você consegue colocar 4 gigas de informação. Isso resulta em duas horas de vídeo numa determinada compressão, ou três se você comprimir mais entende? Então a relação é sempre oscilante, né? Depende da compressão que você coloca no vídeo. Consequentemente a qualidade que você está dando ao teu consumidor vai determinar quanto tempo você consegue colocar naqueles 4.7 gigas. Em alguns anos atrás ocorreu o advento do DVD de camada dupla, ou seja, ele já tem 9 gigas de capacidade. Mas em um determinado momento da apresentação daquele DVD ele vai pular, ele vai dar uma espécie de um drop frame que é quando o leitor pula de uma camada para outra. Então tem esses dois formatos de mídia pra você colocar o DVD. Então nesse processo de autoração é quando você vai definir a compressão do teu material, né? Então pra resumir a opinião do grande público é errada. Né? O DVD pra mim, eu acho, é um pastel, onde você coloca o teu trabalho bem captado, sem compressão, Você tem que comprimir pra ele caber

naquela bolachinha. Então eu fazendo, estando dentro desse processo é uma coisa que aperta o coração de qualquer um. Quando você capta você quer tentar traduzir aquela captação mais fiel pro público. Você não quer diminuir o teu trabalho. Reduzir a resolução do teu trabalho. Mas então o processo de manufatura.

**Tamara Ka** - Quanto saiu o Terça Insana?

**Paulo Franco** - O Terça Insana acho que foi lançado em 2003.

**Tamara Ka** - Não, eu estou falando do universo do orçamento...

**Paulo Franco** - Ah! Nessa negociação, quanto eles estiveram na apresentação e eles começaram a conversar sobre o DVD, nós começamos a orçar as possibilidades de se fazer esse DVD. E optou-se por uma possibilidade pra eu gravar em DV, e pra que eles pudessem fazer também o espetáculo... O Terça Insana é um espetáculo itinerante, mas que se estabeleceu no Bar Avenida há muitos anos. Eles vinham de um espaço bem menor que é o Espaço N.E.X.T. onde eles ficaram realmente conhecidos, e sempre tiveram convidados na forma de trabalhar, convidados, agregados... Eles eram uma turma que tinha uma dinâmica muito grande. Pra fazer o registro em DVD, nós tentamos reunir o máximo de número de personagens e convidados que participaram nessa época. Então conseqüentemente nós tentamos fazer um orçamento que permitisse um espetáculo de maior duração Para



Figura 17 - Imagem do menu do DVD-RT Terça Insana



que nós pudéssemos ter ali o Terça Insana o mais fiel possível, né? Então é um espetáculo que eu acho que chega a quase três horas de duração. Tem poucos convidados em relação a todos os convidados que eles tiveram em toda a existência do Terça Insana, mas eles ficaram muito contentes, com o resultado, com esse espetáculo. Eu gravei cinco ou seis espetáculos independentes pra que depois nós chegássemos à conclusão; gravei sem finalizar. Gravei, editei. Estudei, com eles.

**Tamara Ka** - Com uma câmera?

**Paulo Franco** - Com 6 câmeras. 6 câmeras. A Trama já tinha equipamento próprio que permitia fazer testes com custo baixíssimo, né? Então eu gravei cinco ou seis espetáculos, não me lembro exatamente. O espetáculo como ele é. Porque a minha idéia, como eles têm a consistência no conteúdo e tal, a minha idéia era tentar fazer um registro. Interferir o mínimo possível no espetáculo, né? E também não tem muito segredo. É um espetáculo de Standard comedi, né? Você tem pouca possibilidade também de interferir e tal.

Então, gravamos cinco ou seis, estudamos, e aí, juntamente com a Grace Gianoukas que é a diretora do espetáculo nós elaboramos o espetáculo maior que é esse de três horas, que contemplasse praticamente todos os personagens do Terça Insana. Claro, impossível né mas, foi. Todos ficaram muito felizes com esta saída.

**Tamara Ka** - Foi gravado em um dia só?

**Paulo Franco** - Aí eu gravei num dia só. Um dia só apenas com uma câmera à mais. Mas claro, aí com equipe inteira. (quer mudar? Se tiver te atrapalhando a gente muda, você que sabe. Eu acho que quando pularam na água fez um barulhão). Perguntado no dia seguinte, Paulo falou que foram usados 9 microfones (5 no palco e quatro na platéia) com uma captação independente, mixada na edição.

Troca de lugar.

**Paulo Franco** - Voltando ao ponto, né? Eu tava lhe dizendo eles se contentaram com esse espetáculo que teve a duração de três horas, e fizemos a captação. Nesse eu claro, contava com a ajuda de, por exemplo, de um grande diretor de fotografia Rodolfo Sanches que se tornou um grande amigo meu, e toda a nossa interferência continuou sendo em caráter de registro. Mas aí evidentemente tem o trabalho do Rodolfo no DVD, né? Ou seja, a luz que está ali no DVD foi a única coisa customizada para o DVD. Foi uma luz que pudesse trabalhar para o vídeo. Eu acho que a única diferença mesmo do espetáculo original pro nosso trabalho foi esse trabalho do Rodolfo Sanches.

**Tamara Ka** - O espetáculo foi gravado com público, não é?

**Paulo Franco** - O público. Eu sempre tive uma opinião que o público esquenta qualquer coisa. Ou derruba qualquer coisa, né? E na Trama eu tinha uma Policy, uma maneira de trabalhar, de tentar expor o menos possível o público. Eu acho que isso inclusive não foi muito interessante pro DVD do Terça Insana porque é uma troca, né? Entre eles e o público, eu senti um pouco falta disso, mas era uma Policy da companhia, né? O público sem dúvida. Você perguntou minha opinião, eu acho que ele faz parte do espetáculo 100%. E ele tem o poder de esquentar ou de derrubar um espetáculo.

**Tamara Ka** - E como foi formado esse público do dia da captação?

**Paulo Franco** - Foram colocados ingressos à venda pro grande público, ou seja, estava aberto ao público e evidentemente eles chamaram muitos amigos. Foi uma apresentação super lotada. O Bar Avenida é grande. Ele tem uma capacidade para umas 700 pessoas, mas eu nunca tinha visto aquele lugar tão cheio. como nesse dia. Então tava aberto ao público, mas eles convidaram muita gente pra lá.

**Tamara Ka** - Depois disso você fez mais alguma gravação em teatro?

**Paulo Franco** - Fiz projetos. E agora que eu me associei ao Leo Lama que é um autor dramaturgo, tenho certeza que a gente vai enveredar por esse caminho, sem dúvida. Especialmente, pois como eu já lhe havia dito eu tenho a intenção de desenvolver um trabalho autoral na nossa produtora.

**Tamara Ka** - Existe uma divisão entre a linguagem do cinema e este assunto que eu estou estudando que é o vídeo – registro, que quer manter a impressão da realidade do teatro.

**Paulo Franco** - Eu acho que isso é uma linguagem que está em desenvolvimento. Porque hoje a gente encontra dois caminhos. Ou você faz um registro, ou você interfere, e isso de muitas maneiras: com a luz ou mesmo com a movimentação cênica. Você tem hoje essas duas maneiras de trabalhar um espetáculo teatral. Mas eu acho que isso é uma linguagem em desenvolvimento. Eu acho que o futuro é encontrarmos um meio termo porque eu acho que no futuro isso vai se tornar muito mais comum do que realmente é. Como em todas as áreas, né? Eu comecei o meu trabalho com vídeo eu senti muito isso. As pessoas de cinema que estudaram cinco anos em uma faculdade e que têm uma profundidade na matéria tem uma tendência a classificar esse trabalho que não tem esse embasamento, né? E isso vale pro teatro também e eu acho



que isso vale pra televisão também. Eu acho que essa geração que começou a trabalhar graças ao advento das pequenas câmeras e custo baixo, isso também vai causar mudança no mercado. Eu comecei a falar disso porque eu acho que essa linguagem de registro teatral pra vídeo está em desenvolvimento, mas eu acho que isso é 100% e eu acho que isso vale pra televisão que já mostrou. Cada vez mais as grandes emissoras abrem espaço para produtoras independentes... e etc. Eu acho que também que o teatro, que tinha uma abrangência determinada, vai também. Salvo os ortodoxos, que como eu mencionei os de cinema, também os de teatro, eu acho que isso vai acontecer. Eu acho que cada vez mais a gente vai ver o teatro na televisão e no DVD. Na televisão muito em função do DVD. É o que valoriza aquele trabalho. O teatro tem essa característica de que se você não tava lá você não viu, você perdeu. Então o DVD vai tirar isso, sem o prejuízo, na minha modesta opinião, sem o prejuízo do espetáculo, né? E aí eu prezo muito por trabalhos de registro, ou seja, você tem certeza que o que você está vendo é o espetáculo que você estaria vendo se você estivesse lá. Eu gosto disso. Mas isso é só minha opinião, né? Vamos ver aonde vai dar. Vamos ver aonde isso vai parar. Aonde essa mistura, essa novidade da molecada que está aí com a câmera na mão fazendo coisas que estão na cabeça deles, livres, sem estarem presos a nada, isso vai trazer muita coisa nova pra televisão e pros DVDs.

**Tamara Ka** - Qual foi o seu contato com o espetáculo?

**Paulo Franco** - Depois desse contato que eles tiveram com a Grace e já propuseram o DVD Eu pessoalmente fui ao espetáculo...

**Tamara Ka** - Quantas vezes você viu o espetáculo?

**Paulo Franco** - Depois que eles voltaram dessa peça, eu já fiquei pessoalmente curioso porque eles gostaram muito do espetáculo. E como eram só as terças-feiras, na próxima terça-feira eu já estava lá assistindo um ensaio, aí a noite eu fiquei para o espetáculo, e aí nas terças subsequentes... acho que eu assisti a uns 10 ou 12 espetáculos, antes de começar o trabalho efetivo. E adoro-os todos, e acho que todos têm um talento, muito pessoal, muito personalíssimo. Eu acho que eles conseguiram reunir pessoas bem diferentes. E eu acho que isso tornou o espetáculo tão legal como ele é, o que atrai, o que faz com que as pessoas gostem. E agrade a todos. Porque o que é curioso no Terça Insana tem...a molecada de 15, 16 e tem senhoras de 60, 70 que vão, que são habitues, voltam e querem saber quando o espetáculo mudou também querem ir e tal. Eles tiveram essa felicidade de construir algo muito abrangente. Essa é minha relação. Eu adoro o trabalho deles, admiro muito por



Figura 18 - Imagem do vídeo do extra do DVD-RT Terça Insana

essa característica, tão abrangente, que possa agradar a tanta gente assim.

**Tamara Ka** - Você sentiu algum retorno desse trabalho?

**Paulo Franco** - Como esse DVD foi feito dentro da Trama que é uma empresa consolidada no mercado. Que tem uma... além do trabalho de marketing de seus produtos, ela mesma distribui os seus próprios produtos. Ela tem muita força como uma produtora independente. Porque a gente está falando não só como gravadora, mas já passou a desenvolver esse trabalho como produtora de conteúdo. Então o resultado do trabalho teve muito êxito em função desse trabalho de divulgação. A Trama tem uma facilidade, uma aceitação. Desculpa, vou cortar.

Eu estou só tentando te explicar que como era já uma gravadora que tinha uma estrutura para divulgação de seus produtos o resultado foi excelente.

**Tamara Ka** - Aí temos também a característica da Trama de arriscar novos produtos.

**Paulo Franco** - É verdade.

**Tamara Ka** - Então eu acredito que seja o contrário. Não pelo fato deles já serem estruturados que deu certo, mas o que tem que ser citado é o fato da Trama ter como característica arriscar com produtos novos.

**Paulo Franco** - Sem dúvida. E é por isso que eu parei porque eu não encontrei uma maneira concisa de... Sim, eles são ousados e tem essa característica de não ter medo. Eles começaram só com artistas desconhecidos e foi um trabalho muito ousado, muito digno.

Então realmente, eles associaram o Terça Insana a esse conceito de ousadia da Trama.

**Tamara Ka** - Como foi a edição e a autoria desse DVD?

**Paulo Franco** - Nós editamos esse trabalho... A

Trama estava em um momento de transição, de mudança de um endereço para outro e etc. Nós tínhamos o fim do ano pela frente, ou seja, seria bem interessante que esse trabalho tivesse pronto no final do ano, então nós optamos por trabalhar em parceria com a Casablanca Finish, então esse DVD foi inteiro editado lá dentro por mim e por um editor. Fizemos esse trabalho dividido em etapas, onde nós editávamos cada personagem, validávamos essa edição com ele e com a equipe do Terça Insana, e seguimos essa edição. Essa edição demorou um mês e meio. Justamente por que nos esmeramos em termos certeza de que eles avalizam aquele trabalho. Então em um mês e meio nós editamos o trabalho inteiro, esse espetáculo de três horas. Imediatamente já atravessamos a rua, porque a Casablanca tem essa facilidade. Já entramos na autoração da Tele Image. O trabalho gráfico foi desenvolvido pelo Speto, que é um artista. Então nós entramos com a autoração na Tele Image. Esse processo durou vinte ou vinte e cinco dias. Paralelo à edição o trabalho gráfico já estava sendo desenvolvido por esse artista que é o Speto. Então da data da captação, que se não me engano foi no dia primeiro de setembro até termos o DVD pronto parte gráfica e o DVD pra mandar para fábrica, porque depois tem mais vinte a trinta dias de fabricação. Esse processo até termos o DVD pra ir pra fábrica demorou de dois meses e meio a três meses. Outubro-Novembro. Exatamente. Ele conseguiu ficar pronto no meio de dezembro. Mas foi um projeto muito grande. Um espetáculo de três horas... Um cuidado que nós tivemos na edição pra que todos ficassem felizes... Poderia ter sido mais rápido. Mas nós não gostaríamos de ter apressado.

**Tamara Ka** - Mas então de quanto foi o orçamento desse DVD?

**Paulo Franco** - Eu não vou conseguir precisar esse valor. Não é nada relacionado a ética... 70? 100? Não, na verdade eu me lembro, o espetáculo... Uma parte que onerou muito este DVD foi o fato do espetáculo ser realizado sempre com trilhas sonoras de A Z. Eles pegavam, dependendo do personagem, eles pegavam a trilha e torciam aquela trilha. Faziam aquela... Por exemplo, tem uma personagem da Grace que é uma drogada que abria a apresentação com um rock pesado da Cássia Heller sobre vício e tal. Se fossemos pleitear a liberação de cada fonograma que eles usavam no espetáculo verdadeiro, talvez nós conseguíssemos lançar esse DVD um ano depois, porque é uma tramitação que é, geralmente muito demorada.

**Tamara Ka** - O Tadeu Jungle não está conseguindo lançar o seu DVD por causa deste problema...

**Paulo Franco** - Nossa! Que judiação! O que aconteceu: como o core bussiness da Trama é a

gravadora, foi muito fácil resolver isso. No caso deles, o João Marcelo arregimentou o Otávio de Moraes que é um grande maestro e arranjador, sentou com ele, decupou toda a trilha sonora do Terça Insana. Refizeram. Gravaram com orquestra com músicos de verdade, eles regravaram tudo. Também na tentativa de ser o mais fiel ao espetáculo. Tentar interferir, tentar mudar o mínimo possível do que eles vinham usando... Mas aí tem muitas coisas que complicam, né? Mesmo que você use a música, se você usar a frase você está usando, é uma citação, né? É um processo complicado. Então uma das coisas que onerou muito esse projeto foi o fato de ter uma trilha inteira desenvolvida só pra ele. Nessas três horas de espetáculo, todos os personagens foram re-gravados, né? E aí no padrão da Trama: chamaram o Otávio de Moraes, colocaram orquestra no estúdio, refizeram tudo da melhor maneira possível. Então com certeza isso onerou muito esse processo mas eu diria que... 70? 100? Fora essa parte.

**Tamara Ka** - Isso é uma questão importante: se pensar em como vai ser resolvido o direito autoral da trilha, pois é muito diferente do espetáculo em si os direitos para o DVD. Talvez se esteja comparando esse produto ao universo do CD.

**Paulo Franco** - embora seja um produto que também tenha fins lucrativos. Aí se assemelha ao CD. Todos recebem royalties autorais exatamente como o CD. Não tem nenhum ônus para nenhuma das partes envolvidas. É um produto honesto, comercializado, que remunera todos os envolvidos. Pode ser preconceito isso. Audiovisual sempre teve uma característica também incentivada. Não tem características de ter fins lucrativos. O DVD acabou com isso.

**Tamara Ka** - Ta bom. É comercial. Mas não é publicidade. O problema é trabalhar o audiovisual com os conceitos de publicidade.

**Paulo Franco** - Você tem toda razão. A publicidade substituiu não só esse aspecto, mas todos os outros. Quando você vai... precisa de um equipamento que é utilizado na publicidade também você está perdido: ou você paga aqueles milhões ou você espera pra ter um espaço para você conseguir utilizar aquele equipamento.

É curioso pois não muito diferente o custo de produção de um DVD de um disco. Claro também que com o advento do digital, a molecada está gravando disco em casa, né? Então isso também está mudando. Mas é muito parecida a relação entre eles. Especialmente com a crise da indústria fonográfica que ela está vivendo, as lojas de CD tinham 10% do seu estoque em DVD, hoje já passa a 50%. Muitas delas deixaram de trabalhar com CD





Figura 19 - Imagem do DVD-RT Terça Insana

e se especializaram em Dvds, né? Eu também acho que isso ainda não parou. Não se consolidou.

**Tamara Ka** - É um novo espaço.

**Paulo Franco** - Eu adoro essa idéia. Deixamos de falar alguma coisa?

**Tamara Ka** - E a questão dos extras?

**Paulo Franco** - Os extras. Eu acho que um espetáculo daqueles, de três horas, não precisaria de um extra, ou de extras. Mas o público tem essa expectativa. Ele acha um DVD bom ou não pela quantidade de extras e pela interatividade que ele oferece. Mas isso também é relativo, né? Você não tem interatividade nenhuma. Você só tem botões que vão te trazer outras coisas, né? Mas até hoje, é engraçado isso, você vê um DVD vendendo na banca, ele oferece como High light de atrativo: Menu interativo, extras especiais, inéditos e tal. E não é. Isso é apenas publicidade de novo. Interferindo num produto. Porque o consumidor espera extras. Pessoalmente eu acho que o Terça Insana não teria que ter nenhum extra.

**Tamara Ka** - Mas ele tem dados escritos.

**Paulo Franco** - É, na verdade nós não quisemos fazer algo muito ficcional. Na própria ilha de edição nós chegamos à conclusão que íamos fazer um extra. E eu fiz uma entrevista com a Grace Gianoukas onde ela explica um pouco desse jeito deles trabalharem. Aí nós pegamos as imagens que eu tinha trabalhado no ensaio e fiz um pequeno... Tentei ilustrar, sem muita pretensão o que ela estava falando. Que é na verdade o que era interessante, né? Que é a maneira deles trabalharem. Que eles se reúnem uma vez por semana e daí rola um brain storm, onde cada um trás uma coisa e aquilo vira... É interessante, né? Mas eu acho que o extra é uma...tem essa característica de incrementar algo que muitas vezes não precisa. Eu acho que o extra é a expectativa do consumidor. Eu adoro os extras, né? Geralmente são as coisas mais legais. Que nós

interessam...Mas isso eu acho, por exemplo. O case, né? Que é o Matriz. Que vendeu o DVD do filme, depois vendeu um DVD de um projeto que é o Animatriz e depois vendeu um DVD dos os segredos da produção. E isso fez sentido para mim. Eu comprei todos, porque eu queria ver como tinha sido feito. Eu to falando de um mega case de sucesso. Ele fez mais sentido do que os outros. Ou seja, eu comprei um DVD só de extras. Que me interessava. Eu acho que isso também está mudando. É essa história. Em vez de colocar extras em um DVD, a indústria vai se tocar que tem uma demanda Os extras são tão legais que já existem Dvds de produção de espetáculos e de making ofs, só o DVD. Separadamente da peça principal. Mas eu sou super consumidor de extras, adoro.

**Tamara Ka** - Você estudou alguma coisa na faculdade?

**Paulo Franco** - Não, eu abandonei. Eu comecei a trabalhar muito cedo. Eu me formei no colégio. Cheguei a assistir poucas aulas de cursinho e fui trabalhar. Desencanei de faculdade naquele momento. Me arrependo, né? Claro. Hoje se pensar eu adoraria de ter feita uma faculdade de cinema. Eu adoraria. Respeito muito. Acho que tudo, toda ciência merece respeito. Ou seja. Quando a gente fala de arte parece ser alguma coisa solta, e que tudo vale, mas a medida que você adquirindo conhecimento e entendendo da onde as coisas vieram e etc., cê vai dando consistência ao seu trabalho. Então apesar de eu não ter faculdade, quando eu comecei a fazer isso, eu comecei a ler só sobre isso, fui fazer cursos de dramaturgia, fui fazer cursos de cinegrafista e etc. Não acho que isso supra a faculdade. Todas as ciências merecem respeito. Cinema é uma parte. Fotografia é outra. São todas ligadas. Mas eu acho que são todas as ciências... Você vai se aprofundando e você não para mais. E precisa. Eu acho que você precisa conhecer pelo menos o básico. Você só faz isso estudando.

É a diferença entre os ortodoxos e o artista que está livre. Não está aprisionado, né? Eu pessoalmente sou um. Eu não tinha o embasamento técnico pra começar o meu trabalho. Comecei como autodidata. Mas aí tem uma hora que você reconhece. Pelo menos na minha pequena trajetória, eu começo a sentir falta de ter um embasamento, de um conhecimento maior em algumas outras matérias. Que enquanto você vai trabalhando você não sente falta daquilo porque seu trabalho sai de dentro para fora e você tem aquela convicção. Mas na medida em que você caminhou com seu trabalho, você começa a ter um olhar mais crítico sobre ele...aí eu tenho lido e tentado me especializar o máximo possível dentro do meu trabalho.

FIM





Figura 20 - JUNGLE, Tadeu. Entrevista concedida à Tamara Ka. São Paulo, 27 abril 2006

Na Academia de Filmes, na sala dele.

Os comentários entre parentes são meus, explicando os termos usados ou detalhes visuais da imagem da entrevista. Imagens de fotos e quadros no seu escritório, com muitas referências à relação entre ele e o Oficina.

Idade 50 anos. Trabalha com vídeo desde 1978, desde que entrou na ECA. Já tem quase 30 anos.

**Tamara Ka** - O que você já fez em vídeo?

**Tadeu Jungle** - Minha relação com vídeo é total. Quer dizer eu nasci fazendo vídeo. Fiz um pouco de jornalismo no começo, mas depois eu percebi que o que eu queria mesmo era fazer vídeo. Ou mais, eu queria fazer televisão. Aí eu aprendi a fazer vídeo. E Entendi a questão do vídeo. Vídeo não era tão acessível como é hoje em dia. E eu comecei sempre na área da Videoarte. Os meus projetos eram sempre de vídeos experimentais.

E comecei a fazer televisão também, pois há uma relação entre as duas coisas evidentemente. Durante toda década de 80 fiz vídeo. Na década de 90 eu não fiz nenhum vídeo, mas eu fiz muita publicidade, comecei a fazer cinema publicitário. E a partir de 2000 retornei a fazer vídeo novamente. Então, eu tenho trabalhado com imagem em movimento, com audiovisual, desde então. São quase 30 anos de trabalho ininterrupto com

vídeo, com imagem.

**Tamara Ka** - E essa relação com o teatro?

**Tadeu Jungle** - O teatro foi, a aproximação se deu através... Eu tinha admiração por alguns diretores: eu gostava muito do Cacá Rosset e gostava muito do Zé Celso. Aí conheci o Zé Celso em 80, onde eu realizei junto com o Walter Silveira um trabalho lá no teatro Oficina... Começou com os letrados do filme O Rei da Vela. A gente foi incumbido de fazer os letrados 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 algumas coisas pro próprio filme O Rei da Vela. Que acabaram entrando no filme. Coisas que nós fizemos em vídeo, acabaram sendo depois transferidas para 35 milímetros e fazem parte do filme O Rei da Vela. Então minha aproximação com o teatro veio daí. Eu não sou uma pessoa próxima realmente ao teatro. Eu não sou uma pessoa que Não sou uma pessoa próxima ao teatro. Minha ligação com o teatro é especificamente o Zé Celso. É meu canal de comunicação. Mais até, quer dizer. Não é só com o teatro. É pelo Zé enquanto pessoa, enquanto figura, enquanto postura, enquanto Oswald de Andrade, enquanto antena, enquanto pessoa que . Eu sempre falo: O Zé pra mim é um farol, ou seja, é um ponto de referência. Continua sendo até hoje. A gente se comunica, se troca... Fizemos um trabalho juntos o ano passado, A minha ligação com o Teatro é com esse teatro do Zé Celso. Esse é o teatro que me interessa. Claro. Eu gosto de várias outras coisas, Mas eu posso dizer: qual é a sua ligação com o teatro? Minha ligação com o teatro é o Zé Celso. Eu acho que é por aí.

**Tamara Ka** - Como pra você foi trabalhar essa questão da memória do teatro? O Zé Celso tem um pé no Audiovisual, pois sempre ligou o teatro dele a essa linguagem...

**Tadeu Jungle** - Olha. Eu sempre considerei a questão da memória algo fundamental. Sempre considerei. Quer dizer. Sempre tentei fotografar aquilo que eu fazia, tentava registrar com precisão tudo o que eu ia fazendo, Uma época que eu tive junto com o Fernando Moraes na Secretaria de Estado da Cultura eu propus um projeto a ele que foi O meu projeto como assessor dele que se chamava Memória Viva. Que a idéia era documentar e incentivar as pessoas do interior a documentarem e registrarem coisas: ou festas populares locais A gente iria tematizar isso e eles iriam registrar, iriam nos remeter e a gente iria começar a compor uma espécie de memória viva da manifestações culturais, pessoais, quer dizer era uma quase uma coisa antropológica desse olhar nos utilizando das câmeras, do olho da própria pessoa, não do documentarista. Do olho da própria pessoa que vive



Figura 21 - Imagem do vídeo do extra DVDRT Boca de Ouro

no local.

Ao mesmo tempo a idéia era fazer com a gente tivesse um material selecionado e editado que pudesse circular entre todas as cidades, ou seja, criar-se-ia dentro das bibliotecas públicas uma maneira de fazer uma rotatividade desse material já editado e tudo o mais. Foi uma coisa bem interessante como tantas outras coisas pouco interessantes, muito interessantes... Como diria Paulo Leminski É pouco provável. E realmente era pouco provável que desse certo.

E outros governos vieram e acabaram com tudo o que realmente tinha sido construído e assim vai, né? Mas a questão da memória me é muito importante então quando veio a oportunidade de fazer o trabalho com o Zé Celso evidente que eu topei na hora e fiquei super animado e partimos para fazer alguma coisa jamais feita, que era de trabalhar, fazer uma tradução de uma peça para teatro, para o meio audiovisual. Não um registro. Mas uma leitura, uma tradução para esse universo. Esses era o objetivo desde o começo. E eu acho que a gente conseguiu em grande parte realizar o objetivo.

**Tamara Ka** - Em que momento surgiu esse projeto dos Dvds?

**Tadeu Jungle** - O Oficina sempre foi o Terreiro Eletrônico, então ele sempre teve essa ligação com a tecnologia. Então o Zé Celso tinha muito interesse em registrar as peças. Aí conversando conosco,... A Petrobrás se interessou e foi feito um projeto para se realizar um Festival Teatro Oficina, que a idéia era remontar todas as 10 peças (se não me engano)

que ele tinha realizado na década de 90, que foram sucessos da década de 90. E eventualmente até remontar algumas outras. Ou bancar algumas outras como seria Os Sertões. Aí o projeto também, nessa ciranda política...

A Petrobrás que foi uma excelente parceira patrocinou a primeira fase do projeto: foram quatro peças. Cacilda de autoria do Zé Celso, Boca de Ouro do Nelson Rodrigues, Ham-let de Shakespeare e As Bacantes de Eurípides. Foram as quatro peças que a gente conseguiu realizar. Boca de Ouro inclusive, que foi a primeira peça que ele remontou, ela foi transmitida ao vivo pela Internet. Que se tem notícia a primeira peça em que isso aconteceu.

**Tamara Ka** - Quando foi isso?

**Tadeu Jungle** - 2001. Então foi a primeira peça que foi transmitida ao vivo pela Internet. Com oito câmeras, cortadas... Claro que ainda não tínhamos ainda as conexões rápidas como tem hoje Mas de qualquer maneira o Zé fazia questão que isso fosse feito. E foi feito. Acho que foram 2000 down loads. Quer dizer, já potencializou a coisa. É bem interessante a idéia Hoje em dia não dá para pensar em mais nada Eu não entendo.

Para vários sites de órgãos governamentais, eu acho que é um atraso supremo você não ter esse canal de fazer todas as traduções em audiovisual em Internet. É um projeto antidemocrático: você fazer um show patrocinado pelo Estado onde você não está transmitindo esse show pela Internet. Isso devia ser cláusula 1. Há o show, há a transmissão pela Internet. Essa é uma democracia. Aí você faz



um puta show, gasta uma grana gigantesca... E aí vai: 100 mil pessoas viram o show na praia... E aí? E as outras 10 milhões ou três milhões ou um milhão que podiam ter visto ao vivo pela Internet? Então me parece assim tão tacanha esta questão de você não traduzir uma coisa para o audiovisual e disponibilizar na Internet. Me parece do século passado mesmo.

**Tamara Ka** - Como foi a sua relação com os textos da peças?

**Tadeu Jungle** - As peças foram co-dirigidas, né? Os Dvds. Por mim e pela Elaine César. Elaine que tinha sido uma assistente minha e que foi a pessoa que realmente pegou esse projeto realmente a fundo E que tocou e decupou cena a cena de todas as peças por exemplo. Então a gente tinha já um manual grosso, desse tamanho, sabendo exatamente tudo que iria acontecer, em que horas tudo iria acontecer e em que lugar isso estava.

Aí juntamente com a TV Cultura fomos ao teatro, que é um teatro que é bastante diferenciado, não é um palco italiano. E aquela espécie de passarelas com arquibancadas altas dos dois lados. E as cenas normalmente acontecem em todo espaço e muitas vezes fora do teatro, na rua, quando não acontece no camarim. Ou seja, normalmente o Zé toma tudo o que é possível pra se fazer. Então houve um trabalho junto com a TV Cultura com as câmeras da TV Cultura, com um diretor da TV Cultura, para posicionar essas câmeras todas, pra que a gente conseguisse fazer essa leitura simultânea de todos esses eventos. Quer dizer seja ele Nelson Rodrigues ou Shakespeare, o processo de trabalho do Zé é esse. É o todo, o tudo o sempre. O muito, o pleno. Então é sempre uma coisa que transborda. Então, para captar isso é complexo.

Fora isso eu criei, naturalmente nesses processos de captação das peças. Eu criei uma coisa chamada de câmera carne. A câmera carne nada mais é do que eu com uma câmera como essa (e aponta a câmera com a qual eu o estava gravando), uma Dvcam, vestido de preto evidentemente, e andando solto desconectado das câmeras que estão plugadas no switcher. Eu caminho com a liberdade absolutamente total e indo para todos os lugares. E contracenando, se é que eu posso 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. Não é aquela câmera que vai lá de longe e pega telado o ator. Não. O ator sente literalmente a minha presença aqui. Ele reage à câmera aqui. Argh! Então ele me tem e eu a ele muito próximo.

E isso é uma revelação. Porque chega a traduzir, aparecer, porque tem cenas, principalmente no Boca de Ouro que foi a primeira, foi mais radical até

nesse sentido, tem cenas antológicas, porque são maravilhosas e únicas e não vistas e não possíveis a não ser dessa maneira. Então eu praticamente entro na peça em vários momentos com essa relação com os atores. Esse foi um grande diferencial dentro do processo de captação dos DVDs do Oficina.

Fora que são oito câmeras., captamos em dois dias seguidos, a grua, há um processo todo tecnológico que dá uma dimensão. O teatro Oficina é uma coisa muito alta, então muitas vezes você tem que ver de cima. Há um desenho plástico lindo em baixo. Cada peça do Oficina, eles tem na chamada "língua", lá na passarela, é uma coisa diferente. Boca de Ouro era vermelho. Então era uma língua vermelha de fora a fora e as cenas aconteciam ali em baixo. De uma plasticidade que só uma câmera muito alta e "picada" poderia ver! Isso entre outras coisas. Isso, essa câmera picada e a câmera carne, por si só já transformam o espetáculo em uma outra coisa. Quando se vê o DVD é uma tradução. Não é um registro do espetáculo. É uma tradução do espetáculo para o meio audiovisual.

Quem vê o DVD fala Puta que o Pariu! Porque você consegue ver aquilo de tantos ângulos que quando o cara foi lá ver aquela vez ele curtiu ou não mas ele viu por um ponto de vista. E esse ponto de vista que o teatro Oficina permite, é um fascínio. É uma coisa gigantesca. E isso a gente tentou traduzir e rola.

Há várias outras coisas. Quer dizer, a posteriori. Por exemplo a câmera extra, que você aperta e você vai ver uma outra coisa. Que eu acho que para teatro é maravilhoso.

**Tamara Ka** - Com a câmera carne você se sentia um ator?

**Tadeu Jungle** - Não um ator. Mas um elemento permitido dentro daquele espaço sagrado do teatro e da representação. Eu não era um ator porque eu não obedecia a comandos mas eu estava dentro da cena. Eu vivenciava a cena de um ponto de vista muito especial.

**Tamara Ka** - Houve alguma diferença entre sua "atuação" nas quatro peças?

**Tadeu Jungle** - Puxa, foram coisas completamente diferentes. Por exemplo Shakespeare era um espetáculo todo escuro, muito escuro. Castelo, então a névoa, lanternas...É todo um negócio muito escuro, e os atores surgem do nada. A gente usou por exemplo em Shakespeare para fazer o fantasma a câmera night eye. Então tem coisas fantásticas feitas com night eye...Em cada Shakespeare o cara cria o seu fantasma. O diretor do que o quer que seja cria o seu fantasma. O nosso fantasma foi criado a partir da câmera do night eye. Então é uma mistura de real...O fantasma tem ele e tem também ele em night eye assim, misturado na mesma cena.

Isso foi um recurso bem interessante para a criação do fantasma.

Nas peças Bacantes é foda, porque como homem é foda porque as bacantes pegam pra ferrar, então sempre tem. É uma peça em que o embate, para mim há uma tensão muito grande no set. É quase amedrontador você trabalhar com as bacantes. Mulheres porque elas em grupo ficam fortíssimas. E Nelson Rodrigues foi o primeiro e um grande prazer porque é um clássico. Você trabalha dentro de um clássico brasileiro, e poder estar dentro daquele clássico e mais o frescor da primeira câmera também imprime ali. Depois você já adquire alguma sapiência de como as coisas vem sendo feitas. Há diferenças sim entre elas todas.

Eu não sei se eu respondi?

**Tamara Ka** - Bem, eu achei que você misturou um pouco a visão da câmera carne e a visão do diretor.

**Tadeu Jungle** - Não, pelo menos o que eu pensei é estar falando só da câmera carne...

**Tamara Ka** - E a direção e edição do trabalho. Como foi?

**Tadeu Jungle** - Então essa direção, como eu já te falei foi feita por mim e pela Elaine. Nesse caso a Elaine ficava junto com o Hugo Prata nos cortes. Porque foi feita com direção de TV (num switcher) com vários cortes. Ou seja a peça saiu já pré-editada. Só que eu achei que ela sairia mesmo pré editada e que estava quase pronta. Meses de edição. Meses Meses.

Porque nós gravamos as câmeras, oito câmeras e mais o PGM (programa com as oito câmeras misturadas). Depois você vai editar: então você tem uma fonte que é o PGM mais oito. E que você pode puxar mais uma delas do AVID (programa de edição de computador) pra te dar a imagem. Então... Foi um processo que a gente não imaginou que seria tão complexo. A pós (edição) Eu achei que a gente já sairia com 70%, 80 % já meio pronto depois de a gente já ter discutido, não fazer muito corte, não usar uma linguagem muito tele novellística, privilegiar muitas vezes planos gerais, não fechar só nos closes na narração, ter sempre a sensação do teatro, abrir a câmera, foi gravado com 5.1... a gente tem toda uma ambiência muito interessante no DVD. Mas aí no final você percebe que puta, você tem mais sete opções. Deixa eu ver essa, deixa eu ver aquela... O montador também foi brifado (orientado) para fazer um determinado caminho... Aí foram meses de edição. Meses. Muitos meses. Foi bem árduo o processo de edição. Eu faria diferente hoje.

**Tamara Ka** - E esses 4 trabalhos já estão prontos? Afora algumas pequenas mudanças a serem feitas por causa da trilha...



Figura 22 - Imagem do DVD-RT Boca de Ouro

**Tadeu Jungle** - Está toda pronta, toda pronta. A possibilidade de mudar é principalmente por causa da trilha, por causa do som. Que é o problema do direito autoral das músicas. Em Cacilda são noventa músicas. Há trechos de coisas que o Zé fala: -Que que é isso mesmo? Eu falei: -Pô Zé, cê não lembra? - Não, a gente pegou... O cara que fez o som botou um disco na época que eu gostei... Mas ninguém sabe o que é. Aí tivemos que descobrir que música era pra ir atrás do direito autoral. Direito autoral para DVD é muito complicado. Então se há algumas mudanças deverão acontecer é em função disso.

**Tamara Ka** - Quais foram as características dos Dvds e dos extras?

**Tadeu Jungle** - Então a idéia é aproveitar do meio, tudo o que ele tem. Então por exemplo nos DVDs você tem a chamada câmera extra. Em alguns momento da peça, aparece um sinalzinho na tela que você clica no seu controle remoto e você acessa uma pista paralela. Normalmente é uma pista sem cortes. É uma câmera única, em cima de um ator. Então em vez de você ficar acompanhando a narrativa de tudo, a câmera fica parada olhando prum ator.

Que é uma coisa que muitas vezes você faz em teatro. Eu pelo menos faço. Você está dâ dâ dâ, então de repente você fica olhando...mesmo que o outro comece a responder lá, você fica olhando aquele ator, aquela atriz que você gosta, que você curte para ver como é que ele faz. Tem essa possibilidade também da câmera extra. Em Cacilda tem uma coisa fantástica que é o Zé Celso, com o, com o que é um cara que eu gosto tanto e que conhecia bastante o trabalho do Zé a trajetória aí a gente convidou...

**Tamara Ka** - Nando Ramos

**Tadeu Jungle** - NANDO! O Nando e o Zé fizeram uma conversa vendo Cacilda o tempo inteiro (são 6 horas de vídeo). O Zé fumando um e o Nando bebendo conhaque. E eles vão vendo a peça e vão falando sobre a peça. Aquilo pode ser

extremamente monótono em alguns momentos, mas de qualquer maneira é muito interessante o Zé falar sobre Cacilda, que foi uma peça que ele fez! Falando sobre teatro na verdade e tal. Então tem esse registro, que é uma pista de áudio que você pode assistir enquanto você vai vendo a peça o Zé vai comentando a peça. Isso é bem interessante. E há vários extras. Por exemplo, há um que é chamado de História do Oficina que a gente quis fazer um "registrazinho" assim. Que a gente falou: Pô, vamos pegar o Zé algum dia aí e vamos falar pra ele contar um pouco da história do Oficina. Aquela coisa que você vai ver: Ligamos o canal, na primeira pergunta tinha, sei lá, mais de uma hora de resposta e nós ficamos com um registro muito grande do Zé contando a história do Teatro Oficina. Aí nós resolvemos ilustrar e aí a coisa foi crescendo... Ficou, não um documentário, mas ficou uma história contada pelo Zé, cronológica, sobre o Oficina. Que é interessante. Que a idéia é que ele vá em todos os DVDs, essa história do Teatro Oficina. Pra quem não conhece, saber de onde veio e tudo o mais é bem legal. Bem enxutinho, com galeria de fotos, datas (na verdade há inclusive trechos das peças comentadas em vídeo, quando esse registro existia), é bem legal. e sempre o Zé contando. Isso é muito bacana.

**Tamara Ka** - Mas há também outros atores nesse documentário.

**Tadeu Jungle** - Sim, tem um pouco dos atores no final. Mas é praticamente o Zé. Tem o Drumond. Não. Tem o Drumond também. Tem um pouco do Drumond também. Não. Tem outros que é Boca a boca com os atores por exemplo. Boca a boca com os atores é um conversa feita com os atores. Especificamente. É um extra. Também. É uma conversa com o atores falando sobre o Boca de Ouro, por exemplo. É diferente dessa história que eu nem sei como se chama no extra: acho que Oficina, ou História do Oficina, ou Oficina doc. Que é bem legal assim. Aí tem outras coisa. Por exemplo. Tem um que se chama Camarim...

(Interrupção. Alguém bate na porta. Depois de falar com o rapaz, retoma exatamente no mesmo ponto! Não perdeu a linha!)

Há não. Uma coisa interessante por exemplo que tem é um extra chamado Camarim que é o Zé se preparando para entrar em cena. Então estou só eu e ele no camarim e o ele se preparando pra entrar em cena. É legal para cacete. Tem uma música, pô, é lindo! E o Zé... E o Zé vê uma câmera ele fica naquele diálogo com a câmera, ele é nunca impune...ele nunca faz de conta que não tem nada. Para o Zé, se tem a câmera, tem a câmera. Tudo é

assim. Então tem lá ele no camarim que é uma cena que gosto muito. Que é um extra específico.

Tem extra da roda que acontece toda sexta-feira... As pessoas ainda não conhecem. Toda a sexta-feira, antes de começar o espetáculo, uma hora antes normalmente, ele pega todo mundo que tá no teatro, todo mundo dá as mãos e canta e fica dando uma roda no teatro, ascende-se uma vela, faz um cerimonial, Isso também acho que ninguém nunca viu fez ou gravou. Também tá nesse Boca de Ouro essa roda.

Tem umas cenas que as mulheres tiram os peitos. Levantam os peitos quando o Boca de Ouro quer dar o colar e tal. E tem com várias atrizes, o público vem, então tem várias possibilidades de ver aquela cena. Tem coisas muito divertidas que são coisas do DVD. Que o DVD permite com que você o faça. Normalmente isso em numa fita VHS não teria muito sentido, pois ela é muito linear. Assim você vê ou não vê, acessa quando quer. A gente teve o cuidado de fazer

Então o Boca de Ouro, o Zé considera o fino biscoito. Realmente ali, peça brasileira, traduzida pra DVD, com todos os extras, os interiores, as entrevistas, atrizes, ele, a história, realmente é um produto completo assim em termos de DVD. A gente gosta bastante.

**Tamara Ka** - E os outros três...

**Tadeu Jungle** - Tem um, do Ham-let, que a gente vai, anda pelo Bexiga, num caminhão, a céu a aberto, cheio de bexigas, isso aqui ó (e mostra uma foto desse momento que está enquadrada na parede atrás dele), cheio de bexigas, todo mundo, numa terça à tarde, com vinho, aquela coisa Baco. Andando e entrevistando e falando sobre a peça. Em vez de fazer dentro do teatro a gente resolveu conhecer os arredores do castelo ali que é o Bexigão. Então ou seja, tem uns extras que foram feitos com essa energia toda aí. Que mais?

**Tamara Ka** - Os DVDs foram financiados pela Petrobrás. Como está a questão da distribuição? Ouvi dizer que seriam distribuídos pela Trama...

**Tadeu Jungle** - Então. O que aconteceu foi o seguinte. Quando foi feito o contrato original com a Petrobrás o que se imaginou. Vamos fazer, captar em DV e tudo o mais e aí o contrato previa que a gente entregasse certo número de cópias pra eles, pra Petrobrás, para que fosse distribuído para bibliotecas e coisas do gênero e tal. Isso foi feito. Fizemos, gravamos, editamos e mandamos. Só que a gente percebeu que tinha um potencial comercial. E era interessante com que isso fosse distribuído para o grande público. OK. Vamos fazer então os DVDs e distribuí-los ao grande público? Vamos. Começamos a mexer nisso só que nós esbarramos



num problema que a gente não tinha imaginado antes: que são os direitos autorais das músicas, uma vez que isso vire um DVD comercial. Aí foi o grande embate por isso o projeto não ta sendo distribuído. Poderia estar três anos já distribuído. Porque aí começa-se Há músicas que não autorizam a sua inclusão no DVD. Músicas que cobram muito caro para serem incluídas no DVD, músicas brasileiras, músicas gringas, músicas do mundo inteiro.

Então a gente ta agora nesse processo. A gente chegou num outro valor pra gente pagar todo mundo que está pleiteando dinheiro. Às vezes não é muito. Mas é que são muitas músicas. Mil reais aqui, mil reais ali, Só em Cacilda são 90 músicas! Então, e aí o processo todo de ! Nossa! É uma loucura! Tem músicas de alguns que não aceitaram fazer parte do DVD. Normalmente cara gringos. Que põe DVD...Brasil, peça, pedem, sabe assim, um negócio em que não que o diálogo nem é aberto. João Gilberto. Então o processo está assim. Foi feito uma análise.

Demorou um tempão para se conseguir detectar que música era aquela. Por que muitas vezes não se consegue nem saber que música é aquela. Nem o Zé sabe que música é aquela. Aí foi: fulano pegou botou um disco. puta, tem que ver que disco, que música, quem cantou, qual é a versão, Não é só a música, Saber quem é que tem os direitos de ...Nossa! Então foi um ano quase de trabalho para ter a lista das músicas pra se tentar junto a todo mundo, quanto custa isso...Chegou-se a um determinado valor que a gente não condições de bancar. Nem a Trama, nem ninguém. Nenhuma distribuidora gostaria de bancar isso pois jamais teria algum lucro se tivesse que bancar isso. Levamos à Petrobrás mostrando para ela a importância que tinha, desse pequeno, em função do custo do projeto, dessa pequena verba...Se eles colocassem essa verba, que isso poderia resultar em distribuir o vídeo para o mundo inteiro, e ter um registro histórico pra todo mundo ter acesso. Que esse era o grande objetivo. O objetivo democrático até da coisa, né? De realmente ter isso distribuído. Eles toparam.

Então agora nós estamos no processo de finalização disso. Chegando nos finalmente. Estamos com os técnicos avaliando trechos das músicas das músicas que não podem ser usadas. Como é que nós vamos fazer. Se nós vamos ter que dublar os atores e colocar uma outra música ou tirar a cena da peça. Isso é uma decisão que envolve muito o Zé também para fazer. Isso foi muito complicado. Realmente música em DVD pra mim foi uma experiência que eu jamais vou esquecer. Agora toda atenção a esse quesito porque não dá mais para usar impunemente como eu usava nos meus vídeos na década de 80. Usava Beatles, Rolling Stones. Era uma maravilha. Só que hoje em dia

esses vídeos não são comercializáveis.

**Tamara Ka** - Você tem uma idéia de quantas cópias serão feitas desses DVDs?

**Tadeu Jungle** - Então. Eu acho assim. Em tese é tirar 2.000 cópias de cada DVD. Então tem DVDs que são DVDs duplos. Tem peças que tem seis horas Então é um produto difícil. Vou comprar uma peça de teatro? Não é uma coisa que eu compraria. (ele fez sem visar o lucro) Agora. É ao mesmo tempo algo histórico e muito interessante. Eu pelo menos acho interessantíssimo de assistir. Boca de Ouro é um puta prazer. O Zé tocou Boca de Ouro em Paris numa tela de cinema. As pessoas ficaram chapadas. Aplaudiram. Diz que foi um sucesso total a exibição com legenda em francês, foi um sucesso total

Ah! Outra coisa. da legenda é importante: os DVDs todos tem legenda em português, inglês, espanhol, francês e mais uma língua. Italiano? São cinco línguas. Isso é uma puta coisa que só o DVD pode ter, né? Que é genial. Então você vai poder realmente mandar um DVD lá e os caras assistirem



Figura 23 - Imagem do menu do DVD-RT Boca de Ouro

e compreenderem e tudo o mais. Então Boca de Ouro eu acho que vai ter uma pegada interessante. Apesar de ser peça de teatro. Mas os documentários aconteceram e deram certo. Uma peça como Boca de Ouro eu acho que tem um mercado bem interessante. A Trama pretende começar com 2000 cópias de cada DVD.

**Tamara Ka** - O Pipoca me falou que com sua peça 7 minutos, do Antônio Fagundes, ele vendeu 8.000 cópias...

**Tadeu Jungle** - Bem, mas aí é Fagundes.

**Tamara Ka** - Mas é um produto bem feito. Há também coisas com objetivo bem mais comerciais.

**Tadeu Jungle** - Eu acho assim. O Boca de Ouro na época do seu lançamento...É um bom produto. Eu agora vou fazer um DVD com os meus vídeos. Mas só com os vídeos novos. Os vídeos antigos da pra fazer uma exibição cultural, não dá pra



Figura 24 - Imagem do DVD-RT Boca de Ouro

comercializar.

**Tamara Ka** - Qual foi o tempo de preparação de cada DVD?

**Tadeu Jungle** - Ah. Antes da gravação não é muito tempo não. Por que as peças o Zé remontou. Então elas passavam durante o fim de semana. Então o projeto deles, que inclusive isso era um projeto da Petrobrás. Senão me engano as peças ficaram em cartaz durante...não estou bem certo....era só no fim de semana: sexta, sábado e domingo. Eu acho que elas ficaram em cartaz durante dois meses. Ou um mês: eram quatro exposições... Eu acho que eram dois meses. Dois meses. Eu já conhecia, mas nós fomos ver, a equipe foi ver. Nós gravamos no penúltimo fim de semana. Caso houvesse algum problema, haveria o último fim de semana. Gravamos no penúltimo, dos oito, pra eles poderem esquentar também. Porque eles já tinham feito a peça mas há muito tempo. Então eles tiveram que pegar a coisa de novo. Então a gente deixou pro penúltimo pros atores, a direção estar toda quente e a gente teria mais um fim de semana se houvesse algum problema. Então é praticamente isso: uns dois meses.

**Tamara Ka** - E o tempo da edição e finalização?

**Tadeu Jungle** - Ah então. A edição é que foi a surpresa total. A edição que a gente achou aí, que seria no máximo um mês de trabalho, teve coisa aí que demorou seis meses montando Uma loucura! A edição foi uma loucura! Mas tem peças de oito horas! Foi uma loucura. Então a edição a gente sub, sub...Fomo pegos de surpresa por duas coisas que a gente foi pego de surpresa: a edição, que foi muito mais complexa que a gente imaginava e a questão dos direitos autorais musicais.

**Tamara Ka** - Então quanto tempo demorou o processo todo? Vocês gravaram em 2001 e quando eles ficaram prontos?

**Tadeu Jungle** - Alguns ficaram prontos, prontos, 100% prontos mesmo em 2004!

**Tamara Ka** - E como foi a reação com os atores?

**Tadeu Jungle** - Ah! É muito bom. Eles adoram, né? Ator adora estar podendo perpetuar o seu trabalho, ser visto dessa maneira. Poder se ver de uma maneira bem feita e tudo... Foi um trabalho extremamente prazeroso. Todo mundo adorava! Houve alguma coisa na hora das entrevistas. Leona Cavalli e a Bete Coelho que não estavam na época muito amigas. Elas faziam a mesma peça então eu queria entrevistar as duas juntas. Que as duas eram Cacilda. Então eu queria colocar as duas Cacilda próximas. Não consegui. Tive que fazer com uma Cacilda numa hora e com a outra de outro. Mas os atores gostam muito, né? É bastante fácil o processo.

**Tamara Ka** - Navegabilidade...

**Tadeu Jungle** - Durante a pista você ter os canais, as câmeras extras. Você tem em Cacilda essa outra pista com o Zé e a miriade de extras que tem os DVDs. As legendas que eu acho fantásticas pra poder mandar, divulgar e exportar. É genial! E só o DVD permite isso! É genial!

Tomara que daqui a pouco você consiga ver!



Figura 25 - Imagens do DVD-RT Boca de Ouro onde vemos Tadeu Jungle e a câmera-carne.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.