



## O TEATRO ENTRE A RECRIAÇÃO E A PERMANÊNCIA

Talitta Tatiane Martins Freitas\*\*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

[talittatmf@gmail.com](mailto:talittatmf@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo trazer algumas reflexões a respeito da utilização de DVDs de Teatros Filmados como objeto de estudo do historiador da cultura. A questão que se coloca é pensar esse objeto dentro das suas especificidades: um híbrido entre o teatro e o cinema. Nessa relação, observa-se um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que mantém uma relação direta com o objeto filmado (espetáculo teatral), o DVD deve ser considerado um trabalho autoral, realizado por um diretor de vídeo.

**PALAVRAS-CHAVES:** DVD-Registro Teatral – Teatro – Efemeridade – Documentação

**ABSTRACT:** This article has the objective of doing some thoughts about the use of Filmed Theaters DVDs as object of study by the historian of culture. The question is think this object within its specificities: a hybrid between the theater and cinema. In this relationship, there is a paradox, because at the same time that maintains a direct relationship with the object filmed (theatrical performance), the DVD should be considered an authorial work, carried out by a director of video

**KEYWORDS:** DVD-Theater Recording – Theater – Ephemerality – Documentation

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 mencionava na *Ilíada*, não existe. Inversamente,

---

\*\* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia-MG e Doutoranda pela mesma universidade (Bolsista Capes). Membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC-UFU).

Aquiles e Helena vivem. A lembrança é o  
inverso da morte.

**João Moreira Salles**  
**Uma idiossincrática da simplicidade**

O teatro é por excelência a arte do presente e, por conseguinte, do efêmero. O trabalho de diretores, cenógrafos, atores, contrarregras, dentre tantos outros profissionais envolvidos em um projeto, por vezes demora meses, às vezes mais do que um ano. O resultado é a elaboração de um espetáculo que sensibiliza uma plateia (pelo menos é o que se espera) pelos exatos minutos entrepostos no intervalo do abrir e fechar das cortinas.

O prenúncio desta “morte”, no entanto, é afastada pelas inúmeras tentativas de perpetuação do instante vivido. Assim sendo, em um período posterior, tem-se acesso a esse momento a partir dos seus vestígios, dos elementos que perduram pelo tempo e que carregam em si fragmentos inteligíveis de como outrora foi concebido uma encenação.



Contudo, o ser humano, em seu constante enfrentamento com a morte parece ter como única opção de vitória a prolongação da durabilidade das coisas e, em especial, daquelas que dizem respeito aos textos artísticos, seja qual for a natureza. Para conseguir esse objetivo, o homem vem caminhando no percurso da sua história amarrado aos poderes do seu engenho: nunca desiste da invenção, da construção de técnicas e de tecnologias capazes de manter viva a ilusão de permanência, ou seja, de forjar formas em que os espectros da imortalidade vagueiam.<sup>1</sup>

A “ilusão de permanência” dos objetos artísticos, apontada por Eduardo Peñuela Cañizal, pode ser observada nos inúmeros registros materiais que, normalmente, são utilizados como lugares privilegiados de uma pesquisa: jornais, fotos, entrevistas, etc. Categorizados em documentação, esses artefatos possibilitam ao historiador “recuperar” um espetáculo teatral do passado, propondo conexões e preenchendo lacunas entre objetos de natureza diversificada.

---

<sup>1</sup> CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Prefácio. In: KA, Tamara. **Memória do Efêmero: o DVD-Registro de Teatro**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 11. (Versão publicada da dissertação de Tamara Katzenstein, defendida em 2007. KATZENSTEIN, Tamara Vivian. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.)

Com o advento de novos recursos tecnológicos, o desejo de se preservar as encenações foi novamente colocado em evidência. Viu-se diante da possibilidade de registrá-las em formato media, criando um objeto liminar entre o teatro e o cinema. Entretanto, criou-se também um paradoxo: se o que caracteriza o teatro é a presença *in loco* dos emitentes e dos receptores de maneira direta, pode uma peça filmada ser caracterizada como teatro, apesar da necessidade de mediação de aparelhos eletrônicos? Como lidar com a reprodutibilidade de algo que essencialmente é irreproduzível? E, pensando no campo da construção do conhecimento, como o historiador deve lidar com esse tipo de documentação em suas pesquisas?

Nos últimos anos, observa-se uma tendência de mercado ainda tímida no Brasil, mas já popular em países como EUA, Japão e França. Trata-se de subprodutos de espetáculos, vendáveis ao público, que, geralmente, registram peças de teatro, espetáculos de dança ou óperas. No Brasil, o primeiro DVD lançado comercialmente foi *Da Arte de Subir em Telhados* (2002), do Grupo Companhia Armazém de Teatro, coordenado pelo diretor de vídeo Paulo Moraes e dirigido por Pedro Asbeg. Patrocinado pela Petrobrás e outras leis de incentivo, o projeto ainda contou com a editoração de *Pessoas Invisíveis* (2003) e *Alice Através do Espelho* (2004), ambos da mesma companhia teatral. Em 2003 foi confeccionado o DVD *Sete Minutos*, peça de autoria de Antonio Fagundes, que teve como diretor de vídeo Antonio Carlos Rebesco.<sup>2</sup>

Trata-se de obras autônomas, mesmo que se mantenham vínculos com as peças filmadas. Há uma intencionalidade e perspectiva autoral por detrás da sua confecção e, por esse motivo, não podem ser consideradas neutras. Em outras palavras, não se trata de um registro fílmico com a finalidade de construir um acervo documental. O objetivo desses trabalhos perpassa tanto a finalidade estética como a comercial, haja vista que elas foram elaboradas para serem vendidas e/ou locadas.

Há, portanto, um processo de tradução em que fronteiras e linguagens distintas se entrecruzam, formando algo novo. O diretor de vídeo, ao fazer a leitura de uma encenação, a transpõe para uma nova interface, transformando-a em imagem técnica, plausível de editoração. Processo semelhante faz também o diretor de teatro que, utilizando-se de um texto dramático, elabora a encenação, construindo uma leitura

---

<sup>2</sup> Informações disponíveis em: [http://www.armazemciadeteatro.com.br/menu\\_full.php?b=4](http://www.armazemciadeteatro.com.br/menu_full.php?b=4)

particularizada. Em ambos os casos, estabelece-se uma relação de dependência e autonomia, tendo como resultado uma obra singular.

Lidar com todas essas particularidades é o desafio que o historiador da cultura deve encarar ao eleger como objeto de estudo e análise esse tipo de fonte documental. Pois se já é de práxis observar as especificidades de fontes como fotografias, críticas, anotações, textos, etc. – resgatando a historicidade e peculiaridade da elaboração desses objetos – tal cuidado não poderia ser diferente em se tratando de encenações filmadas.

### **A REPRODUTIBILIDADE DE ALGO EFÊMERO**

Os objetos artísticos são estranhos elos: fazem do passado presença e, do presente, imediato futuro, pois que vitalizam e impulsionam. Estranhas criaturas essas; não flertam com a imortalidade apenas, conseguem manter-se eternamente jovens graças ao olhar renovador de quem as contempla. A simultaneidade e a atualidade do ser estético assinalam a dimensão singular da história da arte entre as pesquisas históricas.

Eleonora Fabião



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, chama a atenção de seus leitores para o caráter de autenticidade que toda obra de arte carrega em si. Essa característica está estritamente ligada à ideia do “aqui e agora”, ou seja, à sua existência única no mundo que possibilita o delineamento de uma trajetória tempo/espacial. De acordo com esse autor:

É essa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. [...]

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A

*esfera da autenticidade como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.*<sup>3</sup>

Essa característica só pode ser compreendida quando associada à ideia de tradição, ou seja, a quintessência de tudo aquilo que foi transmitido desde sua origem, “[...] desde sua duração material até o seu testemunho histórico”.<sup>4</sup> Segundo essa definição, mesmo a cópia mais perfeita peca pela ausência do “aqui e agora” da obra de arte, ou seja, mesmo quando se deixam intactos o conteúdo, forma e estética de um objeto, a sua reprodução desvaloriza, de qualquer maneira, a sua autenticidade, visto que essa reprodução substitui a existência única por uma existência serial.

Retira-se, portanto, o valor de culto atribuído ao objeto artístico, na medida em que há uma aproximação deste com os seus espectadores. Assim, se outrora a existência de uma figura singular concedia-lhe uma aura que a deixa distante, por mais perto que esteja, nesse novo contexto a técnica de reproduzir possibilita o caminho inverso, ou seja, a reprodução é que vem de encontro aos sujeitos. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”.<sup>5</sup>

Assim sendo, o desejo não é somente de contemplação, mas de ter para si o objeto artístico, mesmo que se trate de uma reprodução. A singularidade, outrora “santificada” pela ritualização em se admirar uma obra em seu espaço e tempo (em uma Igreja, no museu, etc.), é deixada de lado em nome da possibilidade de se poder possuir o objeto, de trazê-lo para perto e particularizá-lo enquanto seu.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.<sup>6</sup> [destacado]

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 167. v. 1. (Obras escolhidas)

<sup>4</sup> Ibid., p. 168.

<sup>5</sup> Ibid., p.170.

<sup>6</sup> Ibid., p. 168.

O ápice desse processo pode ser observado na elaboração de um filme. Segundo Benjamin, a obra cinematográfica carrega em si a prerrogativa da sua reprodução, através da sua difusão em grande escala. Ao mesmo tempo, visa a perfeição, por meio de sequencias editadas e refeitas ao limite da exaltação. O trabalho do ator é, portanto, fragmentado, visto que sua execução pode ser realizada de maneira aleatória (filmagem da última cena, antes das demais, por exemplo).

Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequencias individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. Assim, pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente será talvez rodada semanas depois, numa tomada externa.<sup>7</sup>

Se, de fato, as artes contemporâneas são tanto mais eficazes quanto mais se orientam em função da sua reprodução, não há como negar que a prática teatral é uma das que mais destoa dessa lógica. Afinal, “[...] nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator”.<sup>8</sup> Assim sendo, enquanto no cinema a obra é reproduzida, no teatro ela sofre uma recriação diária. Na verdade, a ilusão de que um espetáculo se mantém igual durante toda a temporada é falsa, pois uma apresentação nunca é igual à outra.

De acordo com o professor Jacó Guinsburg, essa ilusão ocorre porque a atuação dos atores é orientada por uma “matriz” construída durante os ensaios; uma trama entretecida pelo trabalho de diferentes profissionais. Na elaboração de uma peça teatral essa matriz é formada por uma série de remissões e esquemas, como, por exemplo, formas de falar, marcações, iluminação, cenografia, dentre tantas outras variantes. Entretanto, essas orientações somente servem como indicações prévias que formam uma “[...] encenação matricial do espetáculo em cartaz, as apresentações

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 181. v. 1. (Obras escolhidas).

<sup>8</sup> Ibid.

subsequentes são, não obstante, a cada vez, como que novas execuções de uma partitura”.<sup>9</sup>

Desse ponto de vista, pode-se afirmar que a encenação teatral é formada por diferentes aspectos “concretos” que permanecem entre uma apresentação e outra, mas a cena em si é efêmera, pois sofre

[...] inevitáveis variações mais ou menos acentuadas conforme uma ordem de fatores que vai da disposição de ânimo dos interpretes individualmente, do elenco na sua interatuação, na reposição dos papéis, até a relação com os demais actantes da montagem (luz, som, acessórios etc.) e, não menos, com a plateia a cada noite, que pode exercer uma função ponderável não só em termos de estímulos ou desestímulos, como no próprio ritmo da peça. A reprise, portanto, nunca se reduz à mera repetição. Ela é, na verdade, uma recriação que combina esquematismos fixos com o dinamismo da atuação no aqui agora do teatro.<sup>10</sup> [destacado]

Partindo-se da concepção de que o teatro é a arte do “aqui e agora”, já apontada por Walter Benjamin e reforçada por Jacó Guinsburg, não há como negar que o desejo de preservar o espetáculo em alguma mídia não fugaz entra em choque com essa característica que, na verdade, constitui a própria essência do acontecimento cênico. No teatro, a imagem é dada ao vivo e não por mediação de um aparelho eletrônico. Isto o diferencia das imagens no cinema, na televisão, o que remete a falar do teatro em ato, por intermédio do diálogo entre os atores e o público, sempre uma relação que necessita dessa copresença, dessa cocriação.

Trata-se, portanto, de uma manifestação artística que prescinde da presença do ser humano, sendo impossível a sua transcendência através do tempo. É claro que o teatro em ato, por sua natureza, não é recuperável, mas apenas reconstituível com maior ou menos aproximação. Assim sendo, qualquer tentativa de perpetuação de uma encenação esbarrará nos limites impostos aos registros documentais, por mais evoluída que sejam as tecnologias para a fixação das imagens (fotografia, filmagem, captação do som, etc.).

[...] eles são documentos importantes, mas servem apenas de item de arquivo ou museu, na medida [em] que perdem o essencial do teatro

<sup>9</sup> GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 115.

<sup>10</sup> Ibid.

em ato: a efetiva realização de seu objeto na informação aqui e agora, pela qual as potencialidades textuais ou disposições prévias de atuação de qualquer tipo se constituem em atualidade, com estatuto artístico.<sup>11</sup>

Esses vestígios permitem aproximações ao que foi o espetáculo cênico, mas não podem pretender alcançar a sua reconstituição integral. Nessa empreitada, as fotografias e os fotogramas podem ser utilizados como documentos que possibilitam estudar, interpretar e analisar o objeto de pesquisa, principalmente quando correlacionados com outras documentações de natureza diversa: texto teatral, críticas, cartazes, informativos, etc.<sup>12</sup>

Lida-se, portanto, com a perspectiva de construção de um acervo das artes cênicas, a partir da conservação de documentos e objetos construídos para e a partir dos espetáculos. São notórios, por exemplo, os casos de grupos teatrais preocupados com a conservação de figurinos e cenários em galpões, ao mesmo tempo em que disponibilizam em *sites* de acesso livre materiais jornalísticos, textos, fotos, filmes... Nas entrelinhas dessas ações não se encontra somente a exacerbação de um narcisismo, mas, acima de tudo, o que está em jogo é a construção e efetivação de uma dada memória, “[...] uma vez que esses registros audiovisuais como que fixam uma determinada concepção cênica para a posteridade e, ao mesmo tempo, podem se transformar em documentos para futuras pesquisas em artes cênicas”.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 79.

<sup>12</sup> Essa discussão está presente nas obras, dentre outras:

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999; \_\_\_\_\_. **Crítica de um teatro crítico**. São Paulo. Perspectiva, 2007; RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008; CARVALHO, Marcelo Dias de Carvalho; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Patrimônio do efêmero: algumas reflexões para a construção de um patrimônio das artes cênicas no Brasil. **Em Questão**, Porto Alegre, UFRG, v. 11, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/118/76>>. Acesso em: 12 de Jul. de 2009; CARDOSO, Maria Abadia. Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco, Mortos sem sepultura (Brasil, 1977). Uberlândia, 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007; PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009.

<sup>13</sup> RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. Teatro e Cinema. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – Temas, Formas e Conceitos. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 319.

Nessa empreitada, os materiais produzidos pelos críticos teatrais são os documentos utilizados para cristalizar determinadas interpretações *a posteriori*.<sup>14</sup> Logo, não é difícil constatar que a preservação desses acervos, tanto pessoais como institucionais (museus, galerias, etc.), possibilitam o delineamento de uma dada urdidura do processo histórico.

Nesse processo, a filmagem tem adquirido uma importância singular, pois fornece ao pesquisador uma variada gama de elementos e informações, afinal, segundo Patrice Pavis,

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre imagens e o som.<sup>15</sup>

Tais meios de conservação permitem leituras de um modo mais pormenorizado, mas, de forma alguma, devem ser vistos como a transubstanciação do que foi de fato o espetáculo. Sejam mídias eletrônicas que visam a documentação, sejam subprodutos reeditados e vendidos em formato DVD, não há negar que a filmagem de uma peça teatral, tal como qualquer outra filmagem, carrega em si as intencionalidades daqueles que as produziram. Não se trata, portanto, de um processo automatizado, neutro e imparcial. “A presença conservada é a criação de um eterno presente que, no entanto, é apenas memória e indício de um sujeito emissor”.<sup>16</sup>

### **O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DE FILMAGEM TEATRAL: DIÁLOGOS ENTRE O REGISTRO HISTÓRICO E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA**

O registro de um espetáculo teatral em vídeo carrega desde a sua gênese o pré-conceito dado àqueles que ocupam uma situação liminar, ou seja, as marcas

---

<sup>14</sup> Sobre o assunto, consultar: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999; especialmente o capítulo intitulado “Críticos, Críticas e Dramaturgo”.

<sup>15</sup> PAVIS, Patrice. Os instrumentos da análise. In: \_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 37.

<sup>16</sup> BAITELLO JR., Norval. O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária. In: FAUSTO NETO, Antônio et al. (Org.). **Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001, p. 6-7. Disponível em: <<<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/tempolento.pdf>>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

paradigmáticas de tudo aquilo que é ambíguo e não pode ser enquadrado nas definições e classificações previstas pela cultura. Segundo o antropólogo Arnold Van Gennep, o conceito de liminaridade está associado à noção de “margem”, referindo-se a sujeitos ou objetos que transitam socialmente de um espaço a outro, sem que necessariamente possuam um lugar que lhe seja próprio. “Qualquer pessoa [...] que flutua entre dois mundos. É esta situação que designo pelo nome de margem”.<sup>17</sup>

A elaboração de um gênero híbrido entre o teatro e o cinema não foge a essa classificação, o que pode ser observado nas inúmeras críticas feitas às encenações filmadas. Nesses discursos, perdura a lógica dicotômica que elege o teatro enquanto manifestação cultural irreproduzível, em detrimento ao cinema, um veículo de comunicação de massa. De acordo com André Bazin, o teatro e a literatura sempre foram cortejados pelos cineastas, através de adaptações de livros ou textos dramáticos. Entretanto, essa questão toma novos direcionamentos quando não se trata de uma “adaptação”, mas da filmagem de uma encenação tal como ela se propõe nos palcos, teoricamente sem nenhum esforço intelectual. Sob esse prisma, Bazin afirma que:



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.<sup>18</sup>

Por essa via de raciocínio, o profílmico teatral mostra-se como o resultado de uma “geração espontânea” dos objetos e das informações, ou seja, a utilização despreziosa (para não se dizer parasitária) do trabalho criativo de outros sujeitos. Tal como a fotografia em seus primórdios, acredita-se que o aparato tecnológico dá “conta sozinho” de todo o processo, necessitando somente da sua manipulação. É fato, porém, que hoje o ato fotográfico já é concebido como um processo criativo, reconhecendo-se

---

<sup>17</sup> GENNEP, Arnold Van apud SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de *performance e drama* o campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, jul./dez. 2005. Disponível em: <<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200003&script=sci_arttext)>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

<sup>18</sup> BAZIN, André apud KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Intersecções entre o espaço cênico e o audiovisual. In: \_\_\_\_\_. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 38.

que em uma foto há mais do que imagens, existem também intencionalidades e propostas estéticas que influenciam decisivamente no seu resultado final.

No Brasil, as primeiras iniciativas de transmissão audiovisual do teatro por uma mídia eletrônica se deram ainda na década de 1950, pelos chamados teleteatros. Nesse período, as gravações ainda eram realizadas quase que amadoristicamente, com a utilização de câmera fixada na boca de cena, utilizando-se de uma aparelhagem que ainda impossibilitava boas captações de imagem e som. Havia também um descompasso entre a linguagem cênica e a televisiva, uma vez que era transposta para as filmagens a impositação da voz, os gestos grandiloquentes, a maquiagem excessiva que no teatro assegurava à última fileira da plateia o entendimento, mas que diante das câmeras de TV se tornavam estranhamente exacerbadas.<sup>19</sup>

Quando o teatro foi introduzido na TV, as técnicas utilizadas lembravam os primórdios do cinema, com câmeras colocadas numa boca de cena transmitindo peças que estavam em cartaz nos teatros. Este esquema provou a incompatibilidade que havia entre os primeiros profissionais que faziam a televisão, (quase cem por cento oriundos do rádio) com o novo veículo.<sup>20</sup>

As técnicas televisivas foram criadas paulatinamente, tendo como base a experimentação dos modelos existentes (teatro e rádio). Esse processo, no entanto, não é uma mera adaptação, mas o encontro de uma linguagem própria que lhe dá um formato específico: *timing*, efeitos sonoros e visuais, postura diante das câmeras, etc. Acrescente-se a isso o surgimento de novas tecnologias e a popularização dos aparelhos de TV que permite às produções almejarem novos voos, criando e expandindo o seu público. De acordo com a pesquisadora Tamara Katzenstein,

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. [...] A seriação de uma história foi uma captação do modelo industrial para a TV [...] [que] produziu uma mudança radical na linguagem, pois o teleteatro

---

<sup>19</sup> Cf. FÁRIA, Maria Cristina Brandão de. Teleteatro – audácia e criatividade em uma TV incipiente. *Lumina* – Revista de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora, n. 3, jun./dez. 2009. Disponível em: <<<http://www.facom.ufjf.br/n3-jun-dez-1999>>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

<sup>20</sup> Ibid., p. 3.

ainda mantém uma ligação com a linguagem do fazer teatral, enquanto que a telenovela propõe um potencial ficcional totalmente próprio.<sup>21</sup>

Pode-se traçar uma semelhança entre essas transformações no meio televisivo, com aquelas vivenciadas pelo cinema ainda no final do século XIX, visto que inicialmente as gravações cinematográficas também eram feitas a partir de um lugar fixo, normalmente paisagens e cenas do cotidiano, como o de um observador de teatro que somente olha para o palco sem interferir nele. A necessidade de uma gramática própria incentiva a evolução técnica e estética. A câmera passa a mover-se e o uso diversificado de lentes possibilita a mudança de enquadramento e foco.

Este saber agora volta ao teatro, incorporado 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.<sup>22</sup>

É justamente essa incorporação da linguagem cinematográfica que coloca em xeque a validade do teatro filmado, afinal, qual a diferença entre os DVDs de cinema para aqueles que registram apresentações teatrais?

O primeiro aspecto a ser destacado diz respeito à definição do que se entende por um DVD de teatro. Isto porque há uma diferença elementar entre a captura de uma apresentação com uma câmera fixa com a finalidade de registro, e a elaboração de uma filmagem posteriormente editada e disponibilizada em DVD. A fim de deixar clara essa distinção, Tamara Katzenstein formulou o termo *DVD-Registro de Teatro* ou simplesmente *DVD-RT* definindo-o como um “[...] registro em vídeo de um espetáculo de teatro com público, que é editado e copiado para a mídia DVD. Posteriormente, o material é distribuído comercialmente ao público”.<sup>23</sup>

Tal como os DVDs de filmes, o DVD-RT utiliza-se do aparelho televisivo para a sua reprodução, no entanto requisita do espectador uma postura diferenciada, pois, normalmente, esses trabalhos não se impõem com tanta facilidade. Por exemplo, não há mudanças no espaço de atuação; a dinâmica é imposta com os cenários da peça; mesmo

<sup>21</sup> KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Intersecções entre o espaço cênico e o audiovisual. In: \_\_\_\_\_. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 42.

<sup>22</sup> Ibid., f. 66.

<sup>23</sup> Ibid., f. 16.

que se utilizem várias câmeras e enquadramentos, estas normalmente ocupam o lugar do público, logo o campo de visão é delimitado.

As diferenças entre esses dois tipos de mídias vão desde o orçamento, até os aspectos que condizem a objetivos e estratégias. Logo, um não pode servir de referência para o outro.

O DVD-RT mantém uma conexão com a peça que o originou, normalmente restringindo as possibilidades de criação do diretor de DVD ao tempo/espaço representado no espetáculo. O filme é realizado para ser observado pelo espectador. Já o 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.<sup>24</sup> [destacado]

Desse ponto de vista, o DVD-Registro é uma criação sobre um espetáculo, e não apenas a sua reapresentação. Trata-se de um trabalho autoral, fruto da combinação de diferentes profissionais, onde se imprime um conceito e se oferece ao espectador mais do que a encenação em si. As ideias da direção, o trabalho dos atores, o *making off* da peça podem ser acompanhados através dos diversos extras que normalmente esse material agrega. Ou seja, o DVD não é somente usado como suporte material e sim como uma nova linguagem, complexa e diferenciada. Para tanto, as imagens passam por um processo de autoração, no qual o vídeo, áudio, legendas, telas gráficas recebem um tratamento de linguagem, sendo codificadas e, posteriormente, integradas em uma mídia DVD. Trata-se, portanto, de uma nova forma de releitura metalinguística.

A função metalinguística é a utilização do código para falar dele mesmo: uma pessoa falando do ato de falar, outra escrevendo sobre o ato de escrever, palavras que explicam o significado de outra palavra (o dicionário é um ótimo exemplo desse tipo de aplicação). No caso dos extras do DVD, expõem-se, através de filmagens, os meandros que originaram o resultado final daquele objeto. Logo, evidenciam-se as construções não somente técnicas, mas também conceituais que foram utilizadas no processo de fabricação do mesmo.

Nessa programação visual, o diretor de vídeo dialoga com as estruturas cênicas da obra retratada, seja para recriá-las, seja para criar um objeto que destoe totalmente

---

<sup>24</sup> KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Intersecções entre o espaço cênico e o audiovisual. In: \_\_\_\_\_. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 18.

dessas concepções. Entretanto, como se dá esse diálogo? Visando responder a essa questão Patrice Pavis se propôs a fazer uma análise comparativa entre a peça *Mart/Sade* e a sua versão em vídeo feita pela televisão alemã. Desse exercício, poder-se-á tirar algumas considerações de caráter geral.

A primeira delas diz respeito ao corte fílmico, que quebra com a linearidade da cena, conferindo-lhe um ritmo propositadamente pensado pelo diretor de vídeo. Esse corte, no entanto, é efetuado em função da ordem de apresentação feita no palco, mantendo assim a estrutura narratológica proposta pela encenação. Por essa via, “O diretor de vídeo é também o da encenação teatral: seu olhar, ao mesmo tempo posterior e diferente do olhar do homem de teatro, é necessariamente disposto a levar em consideração o que foi o teatro”.<sup>25</sup>

Esse tipo de editoração influencia e dá nova leitura ao espetáculo, pois os seus cortes e, posteriormente, a sua retotalização não deixam de imprimir um novo ritmo, agora ditado pelos cortes e escalas de planos feitas na edição. Afinal, filmou-se um material que em sua origem possui seu próprio “corte”, sua maneira particularizada de dar sequências às cenas. Estas não se dão em função da captação fílmica futura, o que promove, nesse processo de transposição para o vídeo, uma dupla ou mesmo tripla ritmização.

Diante de todas essas considerações, pode-se constatar que a transposição de uma obra teatral para um DVD-RT resulta na criação de um novo objeto que necessita ser visto dentro das suas especificidades. Contudo, ao mesmo tempo em que adquire esse caráter autônomo, a obra fílmica mantém uma relação com o objeto retrato, correndo o risco de perder a singularidade do ato artístico caso não se mantenha essa ligação.

Trabalha-se assim com um frágil equilíbrio entre a criação do novo e a reelaboração de algo já existente. Entretanto, se lida também com a perspectiva da criação de novos registros históricos, que possibilitam a perpetuação de uma dada encenação para além do seu instante. Sob esse prisma, o DVD-Registro é um olhar sobre um determinado espetáculo, que pode ser posteriormente utilizado como uma instigante fonte de pesquisa.

---

<sup>25</sup> PAVIS, Patrice. O Ator. In: \_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 100.