

**Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós Graduação em Imagem e Som**

**Ivan Augusto Soares Vinagre**

**VÍDEO AO VIVO NO TEAT(R)O OFICINA: INTERMIDIALIDADE EM CACILDA!!!! -  
*FÁBRICA DE CINEMA E TEATRO***

**Dissertação de Mestrado**

**São Carlos  
2020**

Ivan Augusto Soares Vinagre

**VÍDEO AO VIVO NO TEAT(R)O OFICINA: INTERMIDIALIDADE EM CACILDA!!!! -  
FÁBRICA DE CINEMA E TEATRO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva

**São Carlos  
2020**



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

## Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Ivan Augusto Soares Vinagre, realizada em 11/03/2020:

---

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva  
UFSCar

---

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva  
UNIP

---

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto  
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Gustavo Souza da Silva e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva

## Agradecimentos

Nestes breves agradecimentos gostaria de primeiro reconhecer os *tyazos* do Oficina de 1958 até hoje: inúmeros artistas que vieram e se foram, alguns que permaneceram e muitos que ofereceram direto auxílio a esta pesquisa. Agradeço nominalmente aos diretores da *Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*: Marcelo Drummond, Camila Mota e José Celso Martinez Corrêa; pela acolhida, pela generosidade e pela confiança.

Por motivos idênticos, reconheço o auxílio e a importância de todo o corpo técnico, docente e discente do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. E aos colegas também pelas importantes contribuições acadêmicas, assim como por alegrarem estes dois anos de pesquisa. Ao orientador deste trabalho, prof. Samuel Paiva, pela interlocução imensamente construtiva que possibilitou a existência da dissertação a seguir. Ao secretário do PPGIS, Felipe Rossit, pela atenção e pelo apoio. Ao prof. Arthur Autran pela valiosa presença na banca de qualificação, assim como pelos apontamentos fundamentais para a conclusão deste texto.

Agradeço ainda à CAPES, órgão responsável pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida ainda no primeiro ano de pós-graduação, a qual tornou viável o acesso a acervos e materiais distribuídos por bibliotecas, arquivos pessoais e arquivos públicos pelo interior e pela capital de São Paulo.

Não menos importante, agradeço imensamente aos meus familiares: José, meu pai, e Fabíola, minha mãe, Lucas e Matheus, meus irmãos. Aos meus avós, Soares e Marlene, aos meus tios e primos. E ao recém-chegado mascote: Palmito, o gato.

Finalmente, agradeço aos já mitológicos pioneiros do teatro profissional paulistano, alguns dos quais estão ainda entre nós. Sua heroica jornada é propulsora do objeto aqui analisado. Sua memória, um bem imaterial precioso a ser preservado e cultivado. Como cantam alguns dos versos finais da *Odisseia de Cacilda*: “Oscar brasileiro é assim / Revoluções / Devoluções / *Amor-ações* / Preces / Glórias de Deuses que *Hollywood* desconhece”.

*O tempo linear é invenção do ocidente. O tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde a qualquer instante podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim.*

*Lina Bo Bardi*

## Resumo

Proponho nesta dissertação a exploração do espetáculo *Cacilda!!!! - fábrica de cinema e teatro*, realizado pelo Teat(r)O Oficina em 2013, com objetivo de iluminar a engenharia criativa em que práticas audiovisuais e teatrais contracenam em uma forma híbrida nomeada pelo grupo como *Teat(r)O*, mediadora do olhar de José Celso Martinez Corrêa sobre a obra do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

A análise do arquivo de materiais (dramaturgia, programas, comunicados internos), além das transmissões de vídeo da peça sob referencial teórico do campo da intermedialidade, revelam que as práticas audiovisuais atuam em temperança a tendências estéticas antagônicas, construindo um paralelo consciente entre o Oficina e o TBC/Vera Cruz, dotando a prática *teat(r)al* de um caráter transversal, oscilante entre a ruptura e a reverência; a performance e a representação; a unidade e a fragmentação midiática.

**Palavras-chave:** Intermidialidade, Teatro, Vídeo

## Lista de ilustrações

Figura 1 – Vídeo nas peças do Oficina: cinegrafistas-atores captam imagens do interior da cena, retransmitidas em imensas telas que revestem o espaço (e ao mesmo tempo online, via Youtube). . . . .	18
Figura 2 – Maquete de Lina Bo Bardi para projeto no terreno nos fundos do Oficina: um teatro de estádio na encosta. . . . .	19
Figura 3 – Cacilda Becker inaugura o Teatro Oficina em 1961 . . . . .	28
Figura 4 – Cortina do TBC no Oficina: à esquerda, cortina recolhida e ancorada no teto do teatro. À direita, cortina rebaixada ao nível da ação. O tule transparente, no entanto, permite ver através. . . . .	32
Figura 5 – Vídeo ao vivo: Na primeira foto, cinegrafista capta imagens que são simultaneamente reproduzidas em tela abaixo dele. Na segunda foto, a proximidade entre cinegrafista e atriz captada em detalhe. Na terceira foto, projeção da mesma ação simultaneamente como fundo de cena para ator no meridiano oposto do teatro. . . . .	33
Figura 6 – Teatro Oficina (1965): Palco sanduíche de Joaquim Guedes em <i>Andorra</i> (Max Frisch) . . . . .	52
Figura 7 – Galileu Galilei (1968) . . . . .	56
Figura 8 – Teatro Oficina em 1969: <i>Na selva das cidades</i> . . . . .	57
Figura 9 – Telegrama de Glauber Rocha com diversas assinaturas falsificadas (1974) . . . . .	65
Figura 10 – Teatro Oficina em 1984 . . . . .	69
Figura 11 – Letreiros do filme <i>O rei da vela</i> pintados nas paredes das ruínas. Esses letreiros foram videografados e o material, após <i>transfer</i> , integrou a edição final do filme. . . . .	71
Figura 12 – Prospecção de patrocínio (2012) . . . . .	84
Figura 13 – Imagem 1: Cenas de morte e violência eram projetadas; Imagens 2 e 3: na repetição da cena, imagens dos mortos do Oficina eram projetadas, como o gato de estimação Zanni e o ator Raul Cortez. . . . .	85
Figura 14 – Imagens do <i>videomapping</i> em <i>Acordes</i> (2012). . . . .	86
Figura 15 – Imagens da tela em reverberação: efeito ocorre quando uma imagem captada da tela é projetada sobre ela mesma, gerando um <i>loop</i> . . . . .	87
Figura 16 – Composição museológica de Lina Bo Bardi para o MASP. . . . .	88
Figura 17 – Bete Coelho (primeiro plano) como Cacilda interpretando Mary Stuart e Juliane Elting (projeção) como Cleyde Yáconis interpretando a rainha Elisabeth. . . . .	89
Figura 18 – Cinegrafista do Oficina usando em cena o macacão com logomarca da Vera Cruz. . . . .	90
Figura 19 – Diagrama: formação da equipe de vídeo com três e dois cinegrafistas	100

Figura 20 – Sylvia Prado com seu filho recém-nascido interpreta Cacilda Becker grávida de seu filho Luís Carlos Becker. . . . .	102
Figura 21 – Três etapas do zoom out: as duas primeiras, ainda abstratas. A terceira, ao final do movimento, exhibe a imagem figurativa. . . . .	103
Figura 22 – Videocriatura de Otávio Donasci no terreno em obras. . . . .	106
Figura 23 – Dois quadros consecutivos do vídeo de <i>Cacilda!</i> : à esquerda, foto de Cacilda Becker em sua estreia na infância é sobreposta à captação ao vivo. Em seguida (à direita) a imagem se funde à de Bete Coelho, que reinterpreta esse momento. . . . .	107
Figura 24 – Imagens da plateia da noite histórica da fundação do TBC e sua respectiva fusão com o público presente no Oficina durante a recriação desse momento. . . . .	108
Figura 25 – Projeções em <i>Cacilda!!!!</i> : fogo sobre o retrato da atriz e reflexos de água por todo o espaço. . . . .	116
Figura 26 – Prédio do TBC emergindo em vídeo-composição baseada na <i>Catedral submersa</i> de Debussy. . . . .	116
Figura 27 – Cinegrafista-ator Igor Marotti aponta com sua câmera para o foco da ação . . . . .	121
Figura 28 – Celulares do público são captados pelo cinegrafista e suas telas replicadas nos telões. . . . .	124
Figura 29 – Foto do governador Adhemar de Barros com a espiral característica de <i>Père Ubu</i> sobre ele. . . . .	125
Figura 30 – Projeções sobre tule . . . . .	130
Figura 31 – Imagem 1: Foto de Freddy Kleeman; Imagem 2: Plano médio de Roderick/Modelo de Anatomia no Oficina; Imagem 3: Roderick/Modelo de Anatomia captado em plano frontal, distanciado e em teleobjetiva de modo a tornar sua imagem bidimensional. . . . .	140
Figura 32 – Imagem 1: Foto de Freddy Kleeman; Imagem 2: Plano geral de Roderick/Anjo de Pedra no Oficina; Imagem 3: Roderick urina - ato captado em close-up pelo cinegrafista - quando a fonte do teatro é acionada. . . . .	141
Figura 33 – Imagem 1: Foto de Freddy Kleeman; Imagem 2: Fusão da foto com a cena captada ao vivo em que a cena é reproduzida. . . . .	143
Figura 34 – Cartela projetada em homenagem ao Inspetor Geral. . . . .	146

## Sumário

	<b>Introdução</b> . . . . .	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>Ressonâncias históricas</b> . . . . .	<b>23</b>
<b>1.1</b>	<b>Odisseia de Cacilda</b> . . . . .	<b>28</b>
<b>1.2</b>	<b>Remediação em cena</b> . . . . .	<b>34</b>
1.2.1	Épica, lírica e dramática . . . . .	42
1.2.2	Do palco italiano às vanguardas . . . . .	45
1.2.3	A aventura do teatro paulistano na segunda metade do século XX . . . . .	50
1.2.4	Antropofagia e remediação . . . . .	52
1.2.5	Virada performativa . . . . .	59
1.2.6	Do Te-Ato à tortura . . . . .	63
1.2.7	Exílio e experimentos com cinema e vídeo . . . . .	66
1.2.8	Vídeo em cena . . . . .	75
<b>2</b>	<b>A oficina e a fábrica: remediações em <i>Cacilda!!!!</i></b> . . . . .	<b>82</b>
<b>2.1</b>	<b>Instalação audiovisual e processos de criação</b> . . . . .	<b>82</b>
2.1.1	Do câmera-carne ao cinegrafista-ator . . . . .	91
2.1.2	Vídeo narrativo e vídeo concreto . . . . .	95
2.1.3	Vídeo-personagem . . . . .	104
2.1.4	Vídeo <i>imagiário</i> . . . . .	106
<b>2.2</b>	<b>As peças dentro da peça</b> . . . . .	<b>109</b>
2.2.1	<i>Nick bar</i> . . . . .	110
2.2.2	Partos e inaugurações . . . . .	117
2.2.3	<i>Entre quatro paredes</i> . . . . .	128
2.2.4	<i>A ronda dos malandros</i> . . . . .	131
2.2.5	<i>A importância de ser Careta</i> . . . . .	137
2.2.6	<i>Anjo de pedra</i> . . . . .	138
2.2.7	<i>Paiol Velho</i> . . . . .	142
<b>2.3</b>	<b>Balanco de crises e remediações</b> . . . . .	<b>147</b>
	<b>Considerações finais</b> . . . . .	<b>151</b>
	<b>Referências</b> . . . . .	<b>154</b>

## Introdução

A pesquisa que resultou nesta dissertação se iniciou formalmente em março de 2018 na Universidade Federal de São Carlos, aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. No entanto, anos antes, começaram a se formar as questões, assim como as hipóteses, que culminaram no problema aqui proposto.

Empreendi ao longo de setembro e outubro de 2013 uma longa pesquisa em fitas VHS do acervo dos anos de 1980 do Teat(r)o Oficina em busca de imagens para um documentário sobre a histórica luta do grupo contra Silvio Santos. Co-editado com o ator Roderick Himeros e com o cinegrafista Igor Marotti, o vídeo resultante foi exibido durante um evento político realizado na sala de espetáculo do Oficina por ocasião da ameaça, pela incorporadora imobiliária de Silvio Santos, da construção de torres que bloqueariam a imensa janela que recobre a lateral leste do espaço. Com cerca de 30 minutos de duração, o documentário foi recentemente reeditado e disponibilizado no canal de *Youtube* do Oficina.<sup>1</sup>

Meu primeiro contato com o grupo ocorrera exatamente um ano antes, quando assisti ao espetáculo *Macumba antropófaga* (José Celso Martinez Corrêa, 2011). Como formando em Cinema, me surpreendi com a estrutura audiovisual da peça: cercando a encenação por todos os lados, imensas telas replicavam imagens criadas ao vivo por três cinegrafistas-atores a percorrerem livremente a cena. Nessas telas eram também projetados trechos de filmes de Mário Peixoto e de Luís Buñuel em sincronia com múltiplas ações performadas no espaço. Materiais de arquivo, grafismos, pinturas modernistas brasileiras e vídeos do próprio acervo do Oficina estabeleciam uma tessitura audiovisual permeada pelo ato dramático, tão integrada ao espetáculo quanto a iluminação, a sonoplastia, a banda e a cenografia.

Propus a amigos que já atuavam no grupo a utilização do *videomapping*, técnica com a qual já trabalhava, na peça seguinte, *Acordes* (1929, Bertolt Brecht), ao que fui integrado a equipe quando do início dos ensaios. Pouco depois passei a operar também a edição ao vivo, no espetáculo *Cacilda!!!<sup>2</sup> – Glória no TBC*, em que eram recriados eventos da vida e da obra da atriz Cacilda Becker em formato de desfile carnavalesco delirante, misturando-se camadas de fatos biográficos, recriações de espetáculos e referências à história do próprio Oficina. Durante esse período, após os ensaios, garimpava os arquivos em busca de materiais relevantes entre as centenas de fitas mini-DV, VHS e S-VHS do acervo. Nessas mídias há leituras dramáticas, ensaios, experimentos performativos, eventos políticos e momentos da vida privada de José Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drummond, Catehrine Hirsch, Vera Barreto Leite e do grupo que orbitava o teatro em registros captados majoritariamente por Tadeu Jungle,

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc\\_s&t=454s](https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc_s&t=454s)

<sup>2</sup> *Cacilda!!!* faz parte de uma série de sete peças chamada *Odisseia de Cacilda*. Os episódios dessa série se diferenciam pela quantidade de exclamações, de modo que *Cacilda!!!* é o terceiro episódio.

Edson Elito e Marcelo Drummond.

Madrugada adentro selecionávamos *takes* das fitas e os digitalizávamos via sistema *Tricaster* para então integrá-los à narrativa fílmica em um processo que se repetiu por semanas.

Em uma dessas madrugadas me chamou a atenção um fragmento em particular em que Marilda Pedroso – esposa do dramaturgo Bráulio Pedroso<sup>3</sup> – adentrava o Oficina, que passava, em 1987, pela longa reforma que transformou o antigo teatro de palco italiano na sede que conhecemos hoje, projetada por Lina Bo Bardi, Zé Celso e Edson Elito. Atônita diante do formato inusitado do projeto, uma rua estreita ladeada por andaimes verticais, ela diz: “que emoção...” e então pergunta: “mas e o palco, onde é?”. Zé Celso, encantado com a própria criação, faz um gesto que indica o espaço inteiro. Acrescenta ainda que haveria uma fonte, uma pira de fogo e uma grande janela reunindo no local todos os elementos. Em seguida, leva Marilda para conhecer a verticalidade da sala de espetáculos: primeiro os andaimes sobre os quais o público se apoiaria e depois os mezaninos que ofereciam vista para o terreno dos fundos, estacionamento do Baú da Felicidade, onde Lina Bo Bardi desenhara um segundo teatro a ser esculpido no declive natural da área.

Seria apenas mais um dia na longa reforma de quase dez anos que manteve o Oficina fechado entre os anos de 1980 e começo de 1990, não fosse a semelhança – grande demais para se crer que seja coincidência – entre esse registro e uma das cenas de *Cacilda!!!* na qual a própria Marilda Pedroso é inserida como personagem – representada pela atriz Letícia Coura.

O segmento da peça consiste na representação de um momento histórico: uma reunião realizada em outubro de 1967 no Teatro Oficina sobre a devolução dos prêmios Saci concedidos pelo jornal *O Estado de S. Paulo* à classe teatral, em represália à postura pró-regime militar adotada por um editorial do diário<sup>4</sup>. Nessa reunião, em que Cacilda Becker esteve presente com Walmor Chagas, então seu marido, os acompanharam Marilda Pedroso e Bráulio Pedroso. A primeira parte da cena é vista pelos espectadores pelos telões do teatro, uma vez que a ação ocorre fora da sala de espetáculos, no interior de um carro estacionado na calçada da rua Jaceguai, sendo transmitida pela câmera de um dos cinegrafistas-atores, posicionado frente ao para-brisas do automóvel.

É representado o que teria sido o percurso feito por Cacilda, Walmor, Marilda e Bráulio do apartamento da atriz, uma cobertura na avenida Paulista, até o Teatro Oficina, que se localizava em 1967 no mesmo endereço, no bairro do Bixiga. Bráulio Pedroso, interpretado por Acauã Sol, faz troça do choque de culturas que a reunião no Oficina representa: Cacilda, a primeira atriz do Brasil, secretária da Comissão

<sup>3</sup> Autor do sucesso televisivo *Beto Rockfeller* (1968) e também da peça *Isso devia ser proibido* (1968) feita sob encomenda de Walmor Chagas e Cacilda Becker.

<sup>4</sup> <https://youtu.be/EWIC-RJ0CbM?t=4208>

Estadual de Teatro, a caminho da “boca” dos atores subversivos. Conforme o carro se aproxima, Walmor Chagas, interpretado por Marcelo Drummond, exclama enquanto olha maravilhado para a fachada iluminada que se vê da janela: “que bonito é ver no mesmo fio duas tramas, dois teatros se chocando”. Em estado de transe, o personagem parece ser capaz de enxergar o Oficina de 1967 e o Oficina de 2013 ao mesmo tempo, sobrepostos no delírio do espetáculo. Ele acrescenta: “é um gozo ser um engenheiro e voar com o próprio engenho”.

Descem do carro e entram todos no teatro, Walmor, Marilda, Cacilda e Bráulio. No interior, Ruth Escobar, interpretada por Camila Mota, capitaneia a reunião. A Cacilda interpretada por Sylvia Prado, antes ainda, repete os passos da Marilda Pedroso real, conforme registrado no VHS de 1987. Pergunta onde é o palco. Zé Celso (interpretado por Roderick Himeros) performa tal e qual o Zé Celso do vídeo: apresenta as galerias, a fonte, a janela e o espaço cênico único projetado por Lina Bo Bardi.<sup>5</sup>

Nota-se no segmento a transversalidade de sentidos expostos em *Cacilda!!!*: uma cena histórica de 1967 é reencenada no mesmo local quase cinco décadas depois, em um espetáculo de 2013. O teatro, apesar de se manter no mesmo endereço, teve seu interior totalmente reformulado nesse intervalo de tempo: a plateia e o palco italiano projetados por Flávio Império em 1966 cedeu lugar ao projeto de Lina Bo Bardi. Esse dado, no entanto, é relevado pela dramaturgia, causando uma espécie de paradoxo temporal: Cacilda chega à reunião ocorrida em 1967, mas adentra o Oficina de 2013. Suas ações, por outro lado, parecem inspiradas pela visita de Marilda Pedroso ocorrida em 1987, vinte anos depois do fato histórico representado.

Ao terminar de assistir ao VHS da visita de Marilda Pedroso, tive a impressão de vislumbrar por dentro o mecanismo criativo de Zé Celso, um editor de vídeo *avant la lettre* de sua própria dramaturgia fragmentária. Por outro lado, não pude deixar de notar que aquele emaranhado de camadas, épocas e personagens históricos dificilmente seriam compreendidos em profundidade pelo público, que jamais vira aquele VHS e tampouco, de modo geral, conhecia as histórias do teatro paulistano referenciadas na trama da peça. Entre canções, projeções de vídeo, coreografias e elementos cenotécnicos abundantes no desfile carnavalesco do espetáculo, muitas dessas camadas se tornavam secundárias, quando não totalmente ofuscadas, frente à exuberância da encenação.

A partir de tal descoberta, começaram-se a formar as questões exploradas neste trabalho: qual o lugar das práticas e dos meios audiovisuais na engenharia criativa do Teat(r)o Oficina? Como e por quais motivos essas práticas se associam à trajetória estética e política do grupo desde sua criação, resultando no meio híbrido denominado *Teat(r)o*? Como esses meios, mais notadamente o vídeo, se manifestam na produção do grupo?

<sup>5</sup> a íntegra da cena pode ser vista no link: <https://youtu.be/EWIC-RJ0CbM?t=4141>

Aplicadas à maioria dos grupos contemporâneos à geração em que surge o Oficina, estas questões seriam passíveis de resposta em uma nota de rodapé. Aplicados a este caso particular, no entanto, evocam um universo de experimentações fronteiriças em espetáculos, performances, filmes ficcionais e documentários registrados em *U'MATIC*, 8<sub>mm</sub>, 16<sub>mm</sub>, 35<sub>mm</sub>, VHS, S-VHS, Mini DV, arquivo digital, etc.

Tendo em vista a amplitude e a diversidade desses materiais, tornou-se essencial para a exploração um segundo recorte que possibilitasse localizar as respostas a partir da análise de um objeto específico. A princípio, pensei em *Acordes* (2012), primeiro espetáculo no qual colaborei com o grupo. Após contato ao longo da pós-graduação com as teorias do campo da Intermidialidade, no entanto, identifiquei no espetáculo *Cacilda!!!! – fábrica de cinema e teatro*, uma problemática bastante oportuna para a abordagem teórica que começava a se constituir.

*Cacilda!!!!* é a quarta parte da série teatral de José Celso Martinez Corrêa que recria a trajetória de Cacilda Becker pelo teatro e cinema desde sua infância em Pirassununga até sua prematura morte, no intervalo do espetáculo *Esperando Godot* em 1969, segundo uma dramaturgia delirante. O período abordado pela peça, a passagem dos anos de 1940 para 1950, marca a diversificação dos negócios do empresário Franco Zampari, criador do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que em 1949 inaugura a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, capitaneada pelos diretores e primeiros-atores de seu braço teatral.

Concebido como misto de revista e desfile de alegorias carnavalescas, o espetáculo acessava múltiplas mídias em sua engenharia criativa: além do elenco e coro de 50 atores e músicos, havia uma brigada de *videomakers* captando e projetando imagens ao vivo em imensas telas pelo espaço cênico; uma numerosa banda executando a trilha musical posicionada no centro da sala de espetáculos; arquitetos cênicos, como o grupo nomeia seus cenógrafos, operando as alegorias em diálogo permanente com o espaço projetado por Lina Bo Bardi.

A estética construída a partir da contracenação entre múltiplas práticas e meios foi denominada pelo grupo como Teat(r)o, uma inflexão dilatada das fronteiras que compartimentam a noção burguesa ocidental do Teatro. A *Odisseia de Cacilda*, conjunto de peças da qual *Cacilda!!!! – fábrica de cinema e teatro* faz parte, é um exemplar privilegiado para compreensão das tensões midiáticas implicadas nessa inflexão. Uma das poucas dramaturgias originais de Zé Celso – que se consagrou nos anos de 1960 com montagens de Brecht e Oswald de Andrade e segue, nos anos 2000, recriando clássicos como *As bacantes* (Eurípedes) e *Os bandidos* (Schiller) – *Cacilda!!!!* possui forte caráter intermediário, em que o cinema e o teatro da Vera Cruz e do TBC são evocados segundo os procedimentos teat(r)ais do grupo.

Esses procedimentos se formaram ao longo de uma trajetória muito particular, que envolve o diálogo com o Cinema Novo na década de 1960, experiências na produção de documentários na década de 1970 e uma intensa disputa midiática

capitaneada por uma geração de vídeo-artistas pioneiros na década de 1980; até resultar na adoção do vídeo em cena – através de cinegrafistas-atores e múltiplas projeções – na década de 1990 até os espetáculos atuais.

São raros os espetáculos teatrais contemporâneos que não se utilizam de projeções, recursos de captação e reprodução simultânea de imagens ou de marcações influenciadas por práticas cinematográficas. O caso do Oficina, no entanto, foge ao emprego mais comum dessas práticas: o vídeo não é acionado em momentos específicos; ao contrário, foi naturalizado dentro do trabalho do grupo como uma das forças midiáticas permanentemente presentes no espaço cênico, em todas as peças encenadas ali, de modo análogo ao som amplificado, à iluminação e aos aparatos cenotécnicos. Esse conjunto de práticas ressignifica a dramaturgia e contracena com o elenco, tornando o encenador uma espécie de maestro em comando de uma orquestra de mídias.

Sobre contextos de semelhante proximidade entre práticas cênicas e práticas de tela, Charles Musser em *Towards a history of theatrical culture: imagining a integrated history of stage and screen* argumenta que, se as relações entre meios artísticos são observáveis em diversos contextos históricos, estudos que se aprofundem nesses objetos são ainda recentes e desafiam uma tradição pautada pelo estudo de especificidades de uma determinada mídia.

[. . .] historiadores do cinema tem frequentemente enfatizado que filmes atingiram o status de forma de arte ao se tornarem mais do que teatro enlatado. De um ponto de vista mais contemporâneo podemos dizer que palco e tela são duas práticas diferentes, mas com muitos pontos em comum. De fato, em certos períodos históricos, esses pontos em comum são bastante profundos. (MUSSER, 2004, p. 3)

O caso do teat(r)o parece se encaixar em um desses pontos de profunda comunidade entre palco e tela, de modo que estudos pautados pelo ponto de vista “mais contemporâneo” defendido por Musser prestam grande auxílio à compreensão do vídeo ao vivo em *Cacilda!!!!*. A primeira leva de trabalhos no campo referido por Musser, produzidos na década de 1980 em universidades alemãs, é objeto de ensaio panorâmico e introdutório de Claus Clüver (2007) denominado *Intermedialidade*.

Clüver nos alerta para a percepção de que, no Brasil, a tradição no uso do termo *mídia* é recente e a acepção mais comum se refere aos meios de comunicação em massa: jornais, televisão e mais recentemente às redes sociais; no inglês, por outro lado, o histórico de usos é diversificado:

A língua inglesa, onde o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, oferece um leque de significados, entre os quais *medium of communication* e *physical or technical medium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade, além de *public media*, que se refere a jornais e revistas, rádio, cinema e televisão (CLÜVER, 2008, p. 16)

Clüver cita como referência o trabalho organizado pelo pesquisador alemão Rainer Bohn, que em 1988 definiu mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais”(BOHN; RUPPERT; MÜLLER, 1988, p. 8). Consciente de que tal definição abrange a totalidade das práticas culturais e artísticas, Clüver afirma:

A nova abordagem implica exatamente a reconceituação da dança, da música e das artes plásticas como mídias. O que importa constatar é que, enquanto a teoria trata das mídias como conceitos coletivos e abstratos, a nossa relação com a mídia “música”, por exemplo, se dá através do nosso contato com signos emitidos pela performance de uma peça musical — de um produto ou uma configuração da mídia “música”. (Para simplificar e unificar nossa terminologia, chamo configurações em todas as mídias — e não somente na mídia verbal — de “textos”) (CLÜVER, 2008, p. 7)

A resignificação do Cinema, do Vídeo e do Teatro como mídias é bastante oportuna a nosso recorte, sendo aproveitada e aprofundada em *Remediation: understanding new media*, de David Jay Bolter e Richard Grusin (1999), do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, um dos novos clássicos entre estudos do campo que se começa a delinear em torno do termo Intermidialidade. Para os autores, *mídia* é o processo que oferece acesso a um discurso. E a todo processo de mediação cabe a retomada e reinvenção de processos anteriores, no fenômeno que identificam como *remediação*.

A remediação se faz perceber através de uma dupla lógica ou paradoxo central às práticas midiáticas: se por um lado uma nova mídia surge na tentativa de possibilitar um grau superior de imersão no discurso, buscando ocultar o caráter mediador de sua prática, no que os autores chamam de *imediação*, por outro lado esse novo nível de imersão exigirá um aparato mais sofisticado e de funcionamento mais complexo, o que resulta no destaque – voluntário ou não – da prática mediadora, a *hipermediação*. A ideia de remediação será de grande utilidade para a compreensão do diapasão entre o Oficina tropicalista da década de 1960 e o Oficina *tecnizado* dos anos 2000.

Além do repertório de pensadores da Intermídia, oferecem particular suporte ao nosso recorte os pesquisadores centrados especificamente nos cruzamentos entre práticas audiovisuais e teatrais. Entre eles, Marcelo Denny (2011) e sua tese de doutoramento pelo Centro de Artes Cênicas da USP, *Caleidoscópio digital*; o pesquisador holandês Hans-Thies Lehmann (1999), proponente do termo *Teatro pós-dramático* em estudo homônimo; e teórico francês Patrice Pavis (2010), escritor de *A encenação contemporânea*. Outros estudos voltados ao teatro em seus aspectos midiáticos foram igualmente consultados, entre os quais se destacam a dissertação de mestrado *A pulsão performativa de Jaceguai* (Biagio Pecorelli, 2014), o ensaio *Teatro épico* (Anatol Rosenfeld, 1965) e a tese de doutoramento *Brecht: um jogo de aprendizagem* (Ingrid Koudela, 1991). Não menos importante, levamos em conta a bibliografia que se ocupa dos personagens implicados em *Cacilda!!!!*, entre os quais a própria atriz Cacilda

Becker, tema de diversas biografias (destacando-se *Cacilda Becker: uma mulher de importância* de Maria Thereza Vargas, 2013) e a também atriz Nídia Lycia (2013), através de sua autobiografia *Eu vivi o TBC*, 2013. Sobre os empreendimentos de Franco Zampari, o TBC e a Vera Cruz, nossa principal fonte será a tese de doutoramento de Maria Rita Galvão (1976), *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*.

Além do suporte teórico e do levantamento bibliográfico acerca do TBC e da Vera Cruz, será levada em conta em nossa exploração a bibliografia referente ao próprio Oficina em suas diversas fases desde sua formação até seu momento contemporâneo.

Nascido em 1958 nas arcadas de São Francisco como grupo amador (*A Oficina*) e transformado em companhia profissional em 1961, o Oficina montou em seus primeiros anos peças americanas de dramaturgos contemporâneos (Tennessee Williams e Clifford Odets), empreendeu pesquisas no campo do realismo sob tutoria de Eugênio Kusnet e estudou em profundidade o Teatro Épico do *Berliner Ensemble*. Com *O rei da vela* (1967), assume viés tropicalista sob influência do *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade (1928). O espetáculo leva o grupo não apenas ao sucesso comercial, garantindo posto de maior companhia teatral do Brasil, como também aprofunda seu processo de radicalização cênica. A bibliografia sobre esse período é bastante rica, sendo a década de 1960 o mais frequente recorte de estudos no que diz respeito a historiografia do Oficina. Destacaremos em nossa exploração o ensaio de Armando Sérgio da Silva publicado em 1981, *Oficina: do teatro ao te-ato*, no qual o autor compara os espetáculos do grupo no período a sismógrafos que antecipavam e apontavam ao público brasileiro os mais ruidosos abalos que transformavam as artes cênicas mundo afora.

Nos espetáculos seguintes (*Roda viva* de 1968, *Galileu Galilei* de 1968, *Na selva das cidades*, de 1969) o grupo intensifica sua busca por um teatro não-ilusionista, problematizando a relação entre artistas e público, numa formulação midiática de forte viés performativo que se cristaliza em *Gracias señor* de 1971: o *Te-Ato*, uma espécie de antiteatro que recusa mecanismos de mediação do teatro burguês em busca de um contato direto com o público, pretensamente para além de qualquer mediação.

(Zé Celso:) A partir daí a gente se libertou inclusive de uma coisa colonizada, ainda num campo do teatro muito estreito [...] se descobriu que o teatro é no espaço todo. Palco e Plateia: reles ficção de uma época da humanidade obscura para o teatro. O teatro burguês é inexpressivo diante do teatro grego e elisabetano. O teatro das grandes eras sempre foi o teatro no espaço todo, no cosmos inclusive. (PANORAMA... , 2001)

A bibliografia aponta, no entanto, que experiências te-atais foram em sua maioria frustradas e renderam ao grupo uma grave cisão com a crítica e com o público paulistanos. Entre as referências acerca do período, destaca-se o rico depoimento de Fernando Peixoto (1983), então sócio e diretor do Oficina, parcialmente publicado na

revista *Dyonisos* datada em 1982 e posteriormente em formato estendido, como livro (*Teatro Oficina: trajetória de uma rebeldia*), em 1983.

Em 1970 o Oficina inicia a produção de seu primeiro filme, *Prata palomares* (André Faria, 1971). Na sequência, em 1971, produz a contraparte cinematográfica de *O rei da vela* com filmagens no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, fotografadas por Carlos Ebert, com elenco estrelado: José Wilker, Henriqueta Brieba, Maria Alice Vergueiro, Renato Borghi, Esther Góes, etc.

Durante a montagem do filme, em 1974, Zé Celso foi preso e mantido sob tortura na sede do Departamento de Ordem Política e Social em São Paulo. Quando liberto, exilou-se em Portugal, levando os negativos de *O rei da vela* clandestinamente consigo.

Entre 1974 e 1976 o Oficina, que se resume então aos *Celsos*, ou seja, a Zé Celso e seu parceiro, o cineasta Celso Lucas, trabalha em projetos audiovisuais em Portugal e Moçambique. Realizam o telefilme *O Parto* (1975) em parceria com a RTP e o filme *25* (1976), em parceria com o Governo Revolucionário de Moçambique, além de uma série de experimentos em vídeo, como registra a reportagem da *Folha de S. Paulo* de 1983.

Zé Celso já trabalha com o vídeo há muito tempo. Sua câmera já estava atenta à Revolução dos Cravos. Seu primeiro vídeo documentou a invasão de um clube de classe média por ciganos que moravam em uma favela de Lisboa em 1975. (FOLHA DE S. PAULO, 23/08/1983, 19)

A principal referência levantada acerca desse período é a dissertação de mestrado *Bárbaros tecnizados* em que Isabela Silva (2006) analisa os filmes produzidos pelo grupo.

No mês de abril de 1980, Zé Celso, que retornara do exílio no ano anterior, inicia seu embate com o Grupo Silvio Santos, que visava a construção de um empreendimento englobando todo o quarteirão das ruas Jaceguai, Santo Amaro e Abolição. A incorporadora imobiliária do empresário, a *SiSan*, contactou os Coccozza, família proprietária do imóvel sede do Oficina, um dos poucos que restaram em toda a região, lentamente transformada no último grande terreno baldio do centro de São Paulo. Feita a oferta de compra, o Oficina, locatário já então há quase duas décadas, teria prioridade em apresentar uma contraproposta. Para levantar recursos, é organizado o *Domingo de festa*, no Ginásio do Ibirapuera em 28 de novembro de 1980 com shows de Gonzaguinha, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Apesar de bem-sucedido, o evento não obtém o valor estipulado para a compra direta e as condições para compra financiada não foram aceitas pela Caixa Econômica. A resposta a essa crise é um tanto excêntrica: Fernando Meirelles recomenda a Zé Celso a compra do recém-lançado kit de vídeo em formato *U-MATIC*, de modo a fazer frente a Sílvio Santos no ramo da comunicação audiovisual.

[...] o vídeo passa a desempenhar o papel do que foi chamado de “arma política” para as disputas envolvendo o espaço, através dos “depoimentos ele-

trônicos”. O que ocorre é uma verdadeira campanha liderada por Zé Celso, que ao contatar personalidades importantes, artistas, políticos e intelectuais, faz com que essas pessoas se comprometam publicamente com a reconstrução do teatro. Não por acaso uma das inspirações declaradas de Zé Celso para o direcionamento do vídeo nessa época é o cacique Mario Juruna (1942-2002). A exemplo do índio Juruna, Zé Celso passa a registrar situações informais em que pessoas se comprometem a apoiar a continuação das obras. (SILVA, 2006, p. 137)

Em 1984 a companhia foi refundada pela quarta vez, mudando sua razão social de *Teatro Oficina Quinto Tempo* para *Associação de Energias e Trabalhos de Comunicação sem Fronteiras Uzyrna Uzona*. Como uma evolução da *Oficina*, a *Uzyrna* (a qual o termo *Uzona* se soma como contraponto, adicionando irreverência ao conjunto e reforçando o caráter de mistura, caos criativo) marca um novo ciclo de experimentações. Mesmo o termo *Teatro* foi suprimido do novo codinome em virtude do que o grupo chamou de “comunicação sem fronteiras”, referência a transversalidade midiática de seu projeto e à imersão em suportes audiovisuais.

Os negativos de *O rei da vela* retornam ao Brasil via Itamaraty e a montagem do filme é retomada sob novo panorama midiático em que o vídeo se tornou a linha de frente de trabalho do Oficina. O cineasta Noilton Nunes realiza o que foi chamado de *desmontagem*: os atos da peça são mixados, fora de ordem, a materiais de diversas fontes e bitolas. No mesmo ano o média-metragem *Caderneta de campo*, realizado em parceria com a TV Cultura, é agraciado com o prêmio principal do primeiro festival da *Fundação VideoBrasil*.

Simultaneamente às produções audiovisuais, outro projeto ganha corpo: o Terreiro Eletrônico, uma nova sala de espetáculos proposta por Lina Bo Bardi, colaboradora do grupo desde a década de 1960, que alia, como no conceito de *Bárbaro tecnizado* de Oswald de Andrade, novas práticas tecnológicas à práticas arcaicas como os rituais de matriz africana e o próprio Teatro. O espaço, sem divisórias, incluiu em sua concepção sistemas de iluminação eletrônica, som amplificado e vídeo ao vivo distribuídos em um ambiente formado por galerias, passarelas, um jardim, uma janela, uma fonte funcional e um teto móvel. Seu mobiliário austero, com bancos coletivos, não numerados, de madeira e sem encosto exigem uma postura de tônus e convidam o espectador a trocar eventualmente de lugar, circulando pelo espaço. A gestão desse projeto é analisada brilhantemente por Mauro Meiches (1996) em sua pesquisa *Uma pulsão espetacular*, lançada pela editora da Fapesp, nossa referência principal acerca do período que compreende a década de 1980 e início da década de 1990 no contexto do grupo.

Com a inauguração do Terreiro Eletrônico em 1993, a associação coloca parte de seu projeto de comunicação sem fronteiras em prática em espetáculos intermídia como *Cacilda!* (1998) e *Boca de Ouro* (Nelson Rodrigues, 1999). O longo histórico de experimentações do grupo em cinema e vídeo é diretamente incorporado às montagens: um sistema de câmeras e *switcher* operados ao vivo por editores e cinegrafistas com livre

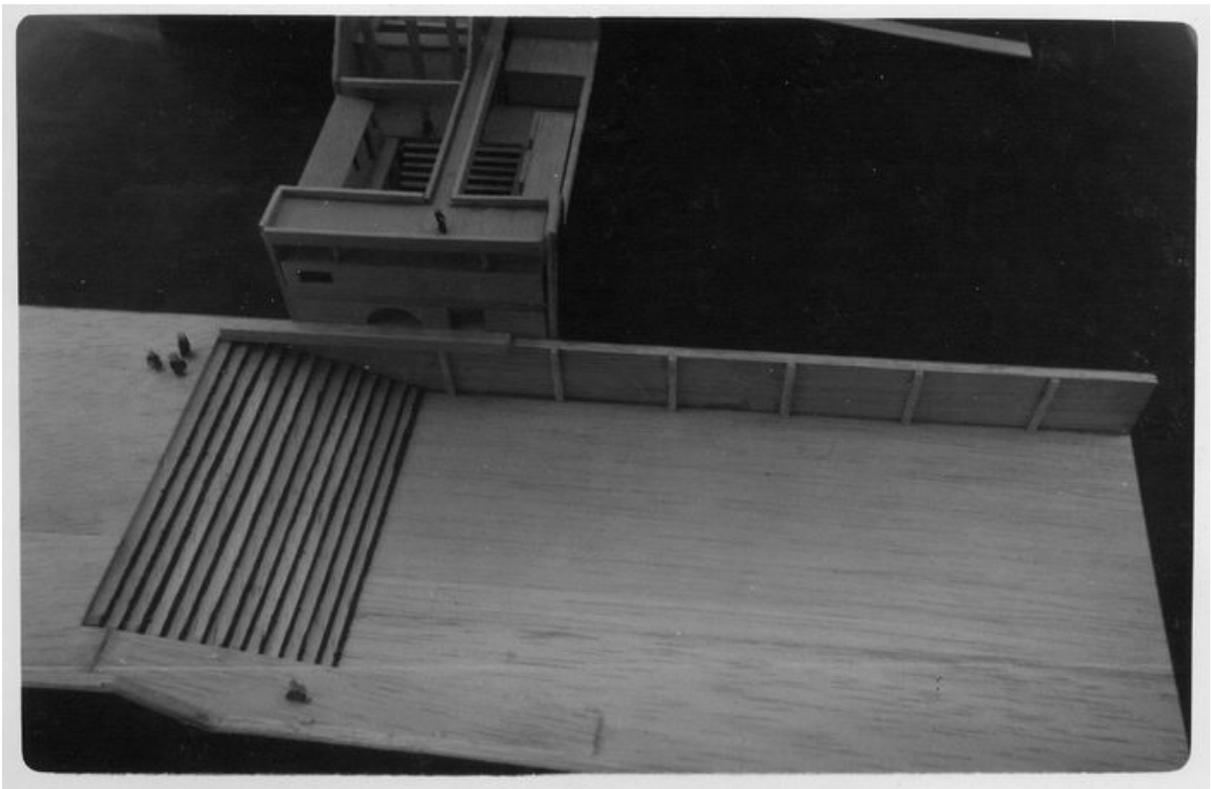
circulação pela cena, capazes de captar imagens enquanto contracenam com atores, é progressivamente aperfeiçoado. Uma série de projetores e monitores distribuem essas imagens simultaneamente pelo local, formando um mosaico de olhares cravejados no espaço cênico, oferecendo perspectivas diversas para a mesma ação. O mesmo sinal de vídeo, após 1999, passou a ser transmitido *online* a partir da mesa de corte instalada e manejada às vistas do público. O procedimento permite a criação simultânea de dois produtos, o espetáculo multimídia e o vídeo digital transmitido *online*. O Terreiro Eletrônico é ao mesmo tempo uma sala de espetáculos e um estúdio de *broadcast*.

**Figura 1 – Vídeo nas peças do Oficina: cinegrafistas-atores captam imagens do interior da cena, retransmitidas em imensas telas que revestem o espaço (e ao mesmo tempo online, via Youtube).**



Uma segunda fase do projeto da *Uzyna*, no entanto, ainda está por fazer. A sala, com seu formato alongado e retilíneo, é uma passagem, uma rua que liga a Jaceguai ao vasto terreno desertificado do entorno. Para esse espaço, Lina visionou um teatro que aproveitasse a topologia da área. Sobre o declive do terreno, milhares de espectadores: o Teatro de Estádio. Esse projeto, a depender dos resultados da disputa com a incorporadora de Silvio Santos, pode jamais ser concluído.

**Figura 2 – Maquete de Lina Bo Bardi para projeto no terreno nos fundos do Oficina: um teatro de estádio na encosta.**



Acervo - Teatro Oficina

A partir da refundação em 1984, sob mergulho em um panorama midiático fervilhante, o termo Te-ato passa a ser escrito na fachada do edifício como Teat(r)o. É pertinente observar, no entanto, que nem os membros do Oficina nem a bibliografia histórica diferenciam essas duas grafias como práticas distintas. A pronúncia dos dois termos é a mesma e a diferença é considerada, pelo grupo, como meramente cosmética. Nesta dissertação, no entanto, os termos Te-Ato e Teat(r)o serão conceituados como práticas distintas: a mudança terminológica simboliza, mesmo que inconscientemente por parte do Oficina, uma significativa mudança de procedimentos.

Se o Te-Ato buscava a destruição de convenções teatrais pré-estabelecidas, em um apagamento de práticas midiáticas, o Teat(r)o, com sua mediação hipertrofiada, com coro, banda, recursos modernos de iluminação, abordagens arquitetônicas inovadoras e vídeo ao vivo parece empreender uma reconstrução a partir da síntese das muitas práticas experimentadas pelo grupo em sua história.

Se a trajetória do grupo do Teatro ao Te-Ato é bastante estudada pela academia, seu período contemporâneo, teat(r)al, no qual são montadas sucessivas peças intermídia, é pauta de raras pesquisas.

O caráter intermediário implicado na releitura, em *Cacilda!!!!*, da empreitada de Franco Zampari e da obra de Cacilda Becker oferece excelentes pontos de partida para exploração desse período. Apreende-se na recriação do TBC e da Vera Cruz pelo Oficina um *insight* dialético útil tanto aos que pesquisam a produção teatral e audiovisual em São Paulo no século XX quanto aos interessados em explorar a vasta área de interseção entre as mídias implicadas: revela-se na dramaturgia e na encenação o olhar do Oficina sobre a fábrica de sonhos de Franco.

Ao levar à cena os mecanismos do Cinema e do Teatro burguês ao mesmo tempo em que os recria segundo a estética transversal do Teat(r)o, *Cacilda!!!!* se torna uma reflexão sobre o processo formal percorrido pelo próprio Oficina do Teatro ao Te-Ato ao Teat(r)o a partir de suas convergências e divergências com o empreendimento de Zampari. Note-se que o subtítulo do espetáculo, *Fábrica de cinema e teatro*, ganha dupla acepção: refere-se tanto aos estúdios de Zampari em São Bernardo do Campo quanto à *Uzyna* de Zé Celso no Bixiga, como deixa claro o programa da montagem:

A dramaturgia delirante de *Cacilda!!!!* possui uma forte relação com o cinema. No início da década de 50, Franco Zampari liderou a criação de uma companhia cinematográfica paralela aos trabalhos do TBC. Na fabril São Bernardo dos Campos, a partir do desejo de produção a nível industrial, nasceu a Vera Cruz. A pulsão cinematográfica presente na dramaturgia se reflete também no cinema ao vivo, produzido pelos Bárbaros Tecnizados, projetado ao vivo pelo espaço do Terreiro Eletrônico e transmitido online no site [www.teatroficina.com.br](http://www.teatroficina.com.br) via *YouTube*. Para muito além do registro audiovisual, esse fazer cinematográfico ao vivo busca a contracenação com a luz, o cenário, os figurinos e, sobretudo, com o poder humano canalizado pelos atores do elenco e do público presente no Extratoporto, revelando, através do olho eletrônico pilotado pelo kino-atuador, as infinitas camadas desse delírio cine'te-ato'gráfico. A atual equipe de Cinema do Teat(r)o Oficina é composta por Alex Demian, Igor Marotti e Ivan Vinagre. Para ter acesso aos vídeos de todas as sessões de *Cacilda!!!!* acesse nosso canal em [www.youtube.com/uzonauzyna](http://www.youtube.com/uzonauzyna). (CORRÊA, 2013b, p. 11)

Participei da montagem de *Cacilda!!!!* Como VJ e operador de mesa de corte, sendo responsável tanto por gerar o sinal de vídeo ao vivo que era retransmitido para as telas no interior do teatro e para a transmissão *online*, assim como disparar as projeções mapeadas que coloriam e transfiguravam o espaço. O sistema de vídeo ao vivo, como nas demais peças recentes do Oficina, era o primeiro a ser ligado e o último a ser desligado no Terreiro Eletrônico: funcionava ininterruptamente durante toda a peça, seguindo um roteiro próprio, escrupuloso, elaborado ao longo dos ensaios a partir das instruções diretas do encenador. Nos boletins diários em que Zé Celso comentava o espetáculo – escritos ao fim de cada récita e enviados para todo o elenco e corpo técnico – as práticas de vídeo recebiam a mesma atenção dada ao desempenho dos músicos e atores.

Não apenas o diretor, mas também a banda, os protagonistas e o coro contracenavam constantemente com o aparato audiovisual e seus operadores. O pianista, por exemplo, por estar posicionado de costas para a ação, obtinha muitas de suas marcações através da tela à sua frente. Caso o diretor de vídeo demorasse a cortar para determinada ação, o pianista poderia atrasar sua entrada em determinada deixa. De fato, a presença do vídeo era tão enfática, através das imensas projeções que revestiam a cena, que tive, mais de uma vez, a impressão de influenciar diretamente o ritmo da peça. No caso da edição ao vivo de um plano e contraplano realizados pelos cinegrafistas-atores, se após a fala de um ator eu viesse a cortar mais rapidamente que de costume para o ator que lhe daria a réplica, não seria incomum que esse, percebendo o corte pela mudança da imagem em todos os telões – e além, percebendo-se projetado neles – viesse a proferir seu texto também mais rapidamente do que de costume.

Apesar de não ser o único elemento midiático adicionado à mistura do Oficina, o caso do vídeo ao vivo é especialmente atípico; a presença da música, muito importante na engenharia criativa do espetáculo, é corriqueira no Teatro de sua ancestralidade até o contemporâneo. A arquitetura, igualmente, está na própria raiz do termo (*Theatron*, “lugar de onde se vê” em grego, era o nome dado às arquibancadas dispostas em 270 graus em relação ao proscênio). O vídeo ao vivo com seus aparatos aparentes (cabos, projetores, câmeras, mesas de corte), operados ao vivo e em contracenação permanente com o corpo de atores e músicos, por outro lado, é prática bastante particular da forma teat(r)al.

É importante notar que o recorte dessa pesquisa diverge do recorte usualmente empregado em estudos fronteiriços entre audiovisual e teatro. Enquanto *Memória do efêmero* de Tamara Ká (2008) e *Efêmero revisitado* de Leonardo Foletto (2011), dois exemplos de pesquisas do gênero, enfatizam o potencial do audiovisual como meio de registro e difusão de uma arte efêmera, o que nos interessa discutir é precisamente o contrário: o emprego dessa mídia como elemento atuante dessa fugacidade – sendo o registro apenas um bem-vindo efeito colateral da presença videográfica. Abordagem semelhante é encontrada no estudo *Caleidoscópio digital* de Marcelo Denny (2011). Apesar de percorrer a mesma problemática, a do vídeo como elemento dramático, Denny cita apenas muito brevemente o caso do Oficina.

A exploração aqui empreendida procura sanar essa lacuna ao elucidar os *comos* e os *porquês* do vídeo ao vivo no Teat(r)o Oficina de maneira a revelar a importância dessa prática na composição do modo hipermediado exercitado pelo grupo.

Enquanto os *porquês* do processo de incorporação do audiovisual se revelam através da bibliografia historiográfica, os *comos* prescindem de material de análise compatível com as práticas midiáticas propostas pelo grupo.

Em minha experiência de trabalho com o Oficina, pude apreender alguns dos neologismos criados para exprimir o hibridismo dessas práticas: *Ópera Eletrocandomblaica*,

*Ópera de Carnaval, Utopia, Revolução, Fábrica Cine'te-ato'gráfica, Kino-atuação e Tragicomediaorgya*. A pesquisadora Isabela Silva nota como o termo *orgya* surge como síntese dessa tendência transversal.

A antropofagia se faz presente com a idéia de “orgya”, definida por Zé Celso como “não só a orgia sexual, mas em todos os sentidos: é a mistura de tudo, do atual com o virtual, da imagem com o corpo, dos gêneros, vale tudo” – em referência à utilização de várias linguagens como o cinema e o teatro, e à mistura de novas tecnologias com elementos considerados arcaicos como o próprio teatro. O próprio conceito de “terreiro eletrônico” que é como eles passam a definir o espaço do teatro nessa fase, busca integrar as referências a um terreiro de candomblé a céu aberto, com chão de terra, com sofisticados recursos de captação audiovisual. Desta forma, o que José Celso define como “orgya” e/ou “mestiçagem”, no sentido de diversidade cultural, abrange não só as diferenças étnicas, sociais, de classe ou gênero, mas também é mistura entre elementos de diferentes linguagens artísticas, tradicionais e modernos, nacionais e estrangeiros. (SILVA, 2006, p. 9)

*Cacilda!!!!*, obra concebida sob esse contexto de absoluta transversalidade – e portanto ponto privilegiado de exploração para nosso recorte – não adere satisfatoriamente a análises estritamente teatrais; tampouco às estritamente audiovisuais. A simples análise fílmica das transmissões de vídeo, por exemplo, não contempla as particularidades de uma prática que carrega forte viés performativo, imprevisível, em que a mesma cena é decupada de maneira completamente diferente a depender das circunstâncias da récita de cada dia.

Desse modo as práticas audiovisuais em *Cacilda!!!!* serão analisadas a partir de um conjunto multimídia de materiais: as transmissões ao vivo do espetáculo, o material bruto das quatro câmeras presentes no Terreiro Eletrônico, os textos dramaturgicos, o programa do espetáculo, os boletins diários enviados pelo diretor à equipe, os vídeos e gravações de áudio de ensaios e bastidores e de eventos políticos sediados no teatro, além de informações angariadas a partir de minha experiência de campo.

Esse conjunto de materiais será processado em dois capítulos. No primeiro, *Ressonâncias históricas*, faremos um exame retrospectivo partindo de *Cacilda!!!!* (2013) em busca dos fenômenos que marcaram a trajetória intermediática do Oficina.

No segundo capítulo, *A oficina e a fábrica: remediação em Cacilda!!!!*, temos por objetivo compreender as convergências e divergências entre práticas midiáticas do TBC e Vera Cruz e do Teat(r)o Oficina, simultaneamente inscritas na transversalidade cênica do espetáculo. Nessa etapa do trabalho o vídeo ao vivo será abordado em profundidade, destacando-se a multiplicidade de ocasiões em que o audiovisual é requisitado no espetáculo teat(r)al e suas igualmente múltiplas respostas.

## 1 Ressonâncias históricas

“Todos os teatros são o meu teatro” declarou, para as câmeras da TV Tupi, Cacilda Becker ao visitar o depredado Teatro Ruth Escobar após o atentado do Comando de Caça aos Comunistas contra o espetáculo *Roda viva* (Chico Buarque de Holanda) dirigido por José Celso Martinez Corrêa em 1968. Consagrada como primeira atriz do teatro nacional, Cacilda se transfigurou ao longo da década de 1960 em uma representante política da classe teatral ao passo em que a ditadura militar estruturava sua máquina de censura e cerceava de modo cada vez mais flagrante as produções artísticas no país.

Sua trajetória pelo teatro paulistano começou vinte anos antes da declaração citada acima, em 1948, quando contratada como primeira atriz profissional do Teatro Brasileiro de Comédia, cuja Companhia Permanente é considerada uma das responsáveis pela modernização da cena teatral brasileira na virada dos anos de 1950.

Antes do TBC, o teatro de pretensões artísticas existente em São Paulo era o amador, protagonizado pelos grupos de Dr. Alfredo Mesquita (Grupo de Teatro Experimental), Décio de Almeida Prado (Teatro do Estudante) e do Clube Britânico (English Players). Não se deve tomar o termo amador, no entanto, por mambembe. Os amadores se originaram no seio de uma burguesia que desconsiderava as companhias profissionais da época sob alegação de serem popularescas e irrelevantes artisticamente. Os espetáculos, geralmente de teor cômico ou musical, eram completamente centrados na figura da estrela que dava nome à empresa, caso das companhias de Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira e Jayme Costa.

Em contraponto, os amadores encaravam processos de verticalização nas personagens, longos períodos de ensaios e primavam pelo domínio intelectual sobre o texto dramaturgico. As montagens, porém, eram pouco regulares, sujeitas a longos períodos de dormência e inatividade devido ao diletantismo inerente à condição amadora.

Ao mesmo tempo em que o Grupo de Teatro Experimental se reunia no salão de chá aos fundos da livraria Jaraguá, na rua Marconi, a Metalúrgica Matarazzo, não mais de cinco quilômetros dali, no Brás, legava dez das fábricas de seu complexo industrial à liderança do engenheiro italiano Franco Zampari. São Paulo se verticalizava e se espraiava em ritmo acelerado sob o Plano das Avenidas de Francisco Prestes Maia. Zampari, que sediava saraus em sua mansão nos Jardins e era ávido frequentador de teatro e ballet, notava com pesar a falta de uma companhia de teatro nos moldes das europeias, de repertório culto, que aportavam de tempos em tempos no Teatro Municipal.

Cheguei ao Brasil, vindo da Itália, em 1922. Sempre trabalhei como engenheiro. Em 1948, pertencendo a organização de dez fábricas, pude sentir que, aqui, o que parecia empreendimento louco a longo prazo se justificava em virtude do progresso imenso do país. Amante do palco, desde os dezessete anos, notei com tristeza que o meio teatral brasileiro era precário, não obstante ao esforço

heroico de homens e grupos. Decidi fundar um grupo amador e orientei a transformação de uma garagem na rua Major Diogo num teatrinho de 365 lugares. (ZAMPARI apud GALVÃO, 1976, p. 96)

Disposto a fomentar um teatro de produção permanente, em oposição ao diletantismo dos grupos amadores, Zampari criou em 1950 a Companhia Profissional do TBC, contratando Cacilda Becker, consagrada no Rio de Janeiro em sua passagem pelas Companhias de Raul Roulien e Dulcina de Moraes. É formado um time de técnicos e diretores, em sua maioria imigrantes italianos como Aldo Calvo, Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e Flaminio Bolini-Cerri, contratados a fim de modernizar a cena brasileira através da mimese da cena europeia.

Em seu momento de Companhia Permanente o TBC gozou de grande sucesso de público e verdadeira veneração pela crítica jornalística ao longo de grande parte dos anos de 1950. Entre suas montagens mais célebres, *A dama das camélias* de Alexandre Dumas dirigido por Luciano Salce em 1951, *Antigone*, em que no primeiro ato se encenava a peça de acordo com a versão de Sófocles e no segundo ato segundo a versão moderna, de Anouilh, num experimento inovador de Adolfo Celi em 1952, além da mais aclamada interpretação da carreira de Cacilda, *Pega-fogo* de Jules Renard em montagem de Ziembinski em 1950.

Sua hegemonia foi abalada quando seus principais atores e diretores se desgarraram, empreendendo suas próprias companhias. Em 1954 Maria Della Costa construiu e inaugurou, com seu marido Sandro Polônio, o teatro que leva seu nome. Nydia Lícia e Sérgio Cardoso deixaram o TBC no mesmo ano para fundar o Teatro Bela Vista (atual Teatro Sérgio Cardoso). Paulo Autran, Adolfo Celi e Tônia Carrero montaram a Companhia Tonia-Celi-Autran meses depois. Cacilda, Ziembinski, Walmor Chagas, Cleyde Yáconis e o fotógrafo-ator Freddy Kleemann foram os próximos, se reunindo em torno do Teatro Cacilda Becker em 1957.

Paralelamente, à criação da companhia profissional do TBC, em 1950, outro empreendimento surgiu das reuniões na *Bodega Del'Arte*<sup>6</sup> dos Zampari nos Jardins. Em uma das versões para o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma câmera de 8<sub>mm</sub> manipulada por Aldo Calvo durante uma tarde ensolarada registrou a encenação de uma juvenil trama policial escrita por Zampari e dirigida por Celi. A exibição do filme alegrou os comensais<sup>7</sup>.

Nascia ali o que seria um dos maiores estúdios já montados no país, capaz de produzir, em seus primeiros quatro anos, um total de dezesseis longas-metragens e diversos médias e curtas-metragens, em um padrão industrial que se supunha ser o *modus operandi* do cinema norte-americano.

<sup>6</sup> Maneira como Zampari e amigos se referiam aos saraus na mansão do industrial no bairro dos Jardins.

<sup>7</sup> Descrição sintetizada a partir dos depoimentos de Abílio Pereira de Almeida e Aldo Calvo à pesquisadora Maria Rita Galvão (GALVÃO, 1976, p. 110).

Há outras versões para o interesse de Zampari na produção cinematográfica. Débora Zampari, em depoimento a Maria Rita Galvão, atribui ao irmão de Franco, Carlos Zampari, a ideia de investir na fabricação de filmes. Segundo ele, as fitas brasileiras eram precárias e ainda assim davam bom lucro. Fitas bem feitas, portanto, seriam ainda mais lucrativas. A pesquisadora pondera:

A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz está estreitamente vinculada ao Teatro Brasileiro de Comédia não apenas pelo que elas têm de materialmente comum (mesmo grupo fundador, mesma estrutura empresarial e posteriormente, diretores, atores, técnicos e autores comuns), mas sobretudo [...] como manifestações da mesma ideologia. O desalento com que se constata em São Paulo a inexistência de um cinema de qualidade antes da Vera Cruz era o mesmo que se pensava do teatro antes do TBC. (GALVÃO, 1976, p. 76)

Entre o mito do surgimento da Vera Cruz e a construção de seus modernos estúdios, instalados em uma antiga granja adaptada pertencente a Ciccilo Matarazzo, em São Bernardo do Campo, houve grande investimento financeiro. Mirando a conquista do mercado internacional, Zampari e sócios compraram equipamentos e importaram profissionais para atender aos padrões que Alberto Cavalcanti, primeiro Diretor Geral de Produção da Companhia, estabeleceu. Em seu auge, o conglomerado recebeu 600 funcionários simultaneamente. Sobre as razões para esse pesado investimento, o intelectual paulistano Rudá de Andrade explana:

Este fenômeno de repentino desenvolvimento cultural faz parte de uma espécie de complexo de subdesenvolvimento da burguesia paulista. Nos países desenvolvidos, como os Estados Unidos, em que a indústria está absolutamente consolidada, no seu pleno poderio, surge o grande mecenato artístico e cultural. Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também, como nas grandes potências, esse tipo de manifestação cultural, e o próprio mecenato. Germinou a ideia de que era chegada a hora, para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. A ausência deste “tempero social” era uma debilidade no aparato exterior da burguesia. Ora, neste quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais “moderna” das artes, para completar é a “arte industrial”. Não é preciso procurar mais longe as razões pelas quais nossos homens da indústria se dispuseram a financiar cinema. (ANDRADE apud GALVÃO, 1976, p. 72)

As dificuldades financeiras atingiram a Vera Cruz agravadas pelo perigoso conjunto de alto custo de operação, dívidas bancárias que limitavam o fluxo de caixa e maus contratos de distribuição e exportação, minando os pilares de seu plano de negócios. O momento de decadência é compreendido pelo pesquisador Arthur Aufran segundo os erros estratégicos que levaram ao agravamento da saúde financeira da companhia:

É de se notar que a Vera Cruz emulou Hollywood tal como ela era compreendida no Brasil e não de fato como a indústria se estruturou nos Estados Unidos. Não se atentou para o dado central da economia cinematográfica

norte-americana no período do studio system: a verticalização, ou seja, uma mesma empresa controlava produção, distribuição e exibição dos filmes nos Estados Unidos e os exportava através de suas agências espalhadas pelo mundo. Já a Vera Cruz, desde os seus primórdios, entregou a distribuição de seus filmes inicialmente à Universal e depois à Columbia. Ainda em relação ao modelo de produção, não se tinha na devida conta as dificuldades no estabelecimento de um padrão que levasse em consideração a relação entre custos, qualidade do produto e potencialidades concretas do mercado. Finalmente, não havia consciência das dificuldades de implantação e transplantação para o Brasil do processo industrial de produção cinematográfica, das barreiras à circulação de filmes pelo mundo e da necessidade de domínio do mercado interno. (AUTRAN, 2009, p. 47)

Se as dificuldades financeiras eventualmente dissiparam a produção do TBC e da Vera Cruz, a influência exercida pelos empreendimentos de Zampari permaneceu. Os diretores italianos fizeram discípulos como Antunes Filho e José Renato, enquanto técnicos como Chick Fowle, Oswald Hafenrichter e Erick Rassmussen formaram toda uma geração de assistentes que viria a se firmar como a força de trabalho do cinema brasileiro nos anos seguintes. No teatro, igualmente, o TBC marcou um parâmetro de rigor e profissionalismo que legou significativa herança para a aventura do teatro paulistano.

Ao longo dos anos seguintes, Cacilda não apenas manteria sua produção teatral – de 1957 em diante a partir de sua companhia própria, o TCB (Teatro Cacilda Becker) – como também assumiria cargos públicos no setor cultural no intento de estabelecer o diálogo mais saudável possível entre o governo militar instituído a partir de 1964 e a classe teatral. Nesse momento, livre para escolher seus textos, avança sobre autores contemporâneos em montagens antológicas para *Jornada de um longo dia para dentro da noite* (1958, Eugene O’neil), *A noite do iguana* (1964, Tennessee Williams) e *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* (1965, Edward Albee).

Simultaneamente um fenômeno único renova a cena nacional. Se os grandes diretores vinham, até então, do estrangeiro, eis que surge uma geração de diretores de matizes diversas em solo brasileiro: Fauzi Arap, Amir Haddad, Antônio Abujamra, Antunes Filho, Flávio Rangel, Flávio Império, Augusto Boal, José Renato, Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa, todos emergem na virada dos anos de 1950 para 1960.

É também o período em que a produtora Ruth Escobar inicia sua obra teatral em São Paulo. Ainda em 1958 organiza um sarau de bossa nova no Teatro Novos Comediantes, o mesmo que seria alugado três anos depois pelo movimento *A Oficina* – e até hoje ocupado pelo *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*,

Contrariando as expectativas históricas de um período majoritariamente repressivo, a década de 1960 consagrou essa geração de jovens encenadores. Desde *Eles não usam black tie* do Teatro de Arena em fins de 1950 até *O balcão* do Teatro Ruth Escobar em fins dos anos de 1960, múltiplos abalos revolveram e araram o solo criativo da Capital do Teatro – como a Secretaria de Turismo do Governador Abreu Sodré

definiu São Paulo.

Cacilda Becker foi protagonista também fora do palco. Em 1961, estourou a *champagne* que batizou a pedra fundamental do Teatro Oficina, de seus amigos Zé Celso e Renato Borghi. Apadrinhou autores malditos como Plínio Marcos - montando a peça *Navalha na carne* em seu próprio apartamento, na Avenida Paulista, para uma seleta plateia de notáveis visando pressionar o regime a liberar o texto. Escondeu em sua residência atores e diretores foragidos, perseguidos ou sob risco de prisão, entre eles Eleny Guariba, assassinada pelos militares em 1971. Quando do fechamento dos teatros paulistanos sob ordens policiais, em 1964, compareceu espontaneamente ao DOPS acompanhada pela atriz Maria Della Costa, ambas estacionando em frente à estação da Luz em *limousines* e vestidas de gala para uma audiência com o delegado Buonchristiano (depois da qual os teatros foram reabertos). Assumiu em 1968, momento extremamente delicado para a relação entre classe teatral e autoridades, a presidência da Comissão Estadual de Teatro. Compareceu à delegacia nesse ano, não mais para uma audiência com o delegado, mas para protestar contra os covardes ataques sofridos pela peça *Roda viva* no Teatro Ruth Escobar pelo Comando de Caça aos Comunistas. Prometeu a Zé Celso interpretar Arkadina, a personagem que Tchekhov escreveu pensando em Eleonora Duse para a peça *A Gaivota*. Não houve tempo: em 1969 sofreu violento derrame roto-cerebral no intervalo entre atos da peça *Esperando Godot*, que produzira e na qual atuava ao lado de seu ex-marido, Walmor Chagas. Chegou ao hospital ainda trajando o paletó puído e o chapéu coco do personagem de Beckett, Estragon. Sua partida foi confirmada após um longo coma de semanas de duração. “A morte emendou a gramática / Morreram Cacilda Becker / Não eram uma só. Eram tantas. . .” (DRUMMOND apud VARGAS, 2013, p. 76), escreveu Carlos Drummond de Andrade sobre as múltiplas personagens – *Alma, Antígone, Pega-Fogo, Margeritte Gautier, Maria Stewart*, etc; – que, como relembra sua amiga e biógrafa Maria Thereza Vargas, “em verdade, grudaram-se em sua vida” (VARGAS, 2013, p. 17).

Figura 3 – Cacilda Becker inaugura o Teatro Oficina em 1961



Acervo - Teatro Oficina

### 1.1 Odisseia de Cacilda

Cerca de duas décadas depois da trágica morte de Cacilda, Zé Celso preparava-se para reabrir sua casa de espetáculos após reforma de Lina Bo Bardi. Pouco antes desse aguardado retorno – o último espetáculo que dirigira no teatro da Rua Jaceguai 520, *As três irmãs* (Tchekhov), estreará havia vinte anos, em 1973 – o encenador precisou ser internado devido a uma infecção. Febres, dores, fraqueza e outros sintomas indicavam a possibilidade de um diagnóstico grave. Durante a convalescença, fez uma promessa ao irmão, Luís Antônio Martinez Corrêa, famoso diretor de musicais

assassinado em 1987: caso o resultado dos exames fosse benigno, escreveria uma epopeia delirante, carnavalesca, imaginada por Luís sobre a vida e obra de Cacilda Becker.

Estava apavorado achando que tinha Aids – fiz então uma promessa pra Luís Antônio e pra Cacilda, de escrever a peça que ele tinha começado a imaginar e colocar a grande atriz – até transcendendo a Arte Teatral – como num desfile imenso de escola de Samba (CORRÊA apud PRADO, 2013).

O desfecho da promessa é revelado pelo crítico Miguel Arcanjo Prado:

Mais tarde, os exames confirmaram que Zé Celso não estava com Aids, mas, sim, sofria de erisipela, uma infecção na pele facilmente tratada com antibiótico. Feliz com o resultado, o diretor cumpre sua promessa até hoje. [...] O grupo já montou em 1998 Cacilda!, com Bete Coelho, Giulia Gam e Leona Cavalli vivendo a protagonista. Em 2009, foi a vez da segunda peça, Estrela Brazyleira a Vagar – Cacilda!!, com Ana Guilhermina no papel-título. Desta vez, Camila Mota e Sylvia Prado dividem-se como Cacilda Becker. Em Cacilda!!! - Glória no TBC e Cacilda!!!! - Fábrica de Teatro e Cinema.(PRADO, 2013)

É de uma provocação instigante a concepção de um musical carnavalesco e biográfico sobre a atriz, “até transcendendo a Arte Teatral”: o TBC, com repertório culto e do modo sóbrio de representar, fora criado em oposição ao teatro musical brasileiro das revistas de variedades que parecem inspirar a releitura de Zé Celso.

Soma-se à natureza particular dessa homenagem a disparidade entre a estética praticada pelo Oficina e aquela que caracterizou o TBC e a Vera Cruz. O Teat(r)ou (ou Te-Ato, na grafia usada nos anos de 1960), a variante teatral defendida pelo grupo da Rua Jaceguai, se originou de práticas performativas e anti-ilusionistas absorvidas em seu momento tropicalista e transformadas ao longo de décadas de experimentação e desconstrução das convenções dramáticas que se cristalizaram no teatro burguês e que davam a tônica da produção do TBC.

Ao longo do processo histórico que culminou na prática do Te-Ato, a Cena requisitou múltiplos meios usualmente externos à arte puramente dramática. Os atores/*performers* passaram a ocupar o espaço outrora dedicado aos espectadores, desmontando a caixa-preta distanciada e fechada em si que caracteriza o palco italiano. Os usuais antagonistas e protagonistas diluíram-se em coros de atores, cantores, *performers*, dançarinos e técnicos que contracenam constituindo o que Zé Celso chama de “Máquina do Desejo Teatral” (CORRÊA, 2013, p. 5). Música ao vivo, rituais de matriz afrobrasileira, jogos performativos e projeções de vídeo foram progressivamente inseridos em espetáculos que devem tanto a Artaud e Meyerhold quanto a Nelson Rodrigues, à Rádio Nacional e ao desbunde.

O Teat(r)ou prescinde de uma engenharia criativa radicalmente diferente do teatro representativo e ilusionista que Cacilda Becker praticou no TBC e mesmo em seu período independente no TCB (Teatro Cacilda Becker). Segundo Maria Thereza Vargas, Cacilda não teria gostado da abordagem do Oficina: “era muito católica” (VARGAS,

2013, p. 41). Sua produção epistolar sugere o mesmo. Em carta escrita em voo da PanAm de Nova York a Paris, Cacilda manifesta à sua amiga Maria Thereza Vargas inquietação ao assistir a dois espetáculos de grupos que seguiam uma trilha cênica semelhante à do Oficina, o *Performance Group* (*Dionisyus in 69*, espetáculo seminal do teatro performativo baseado em *As Bacantes* de Eurípedes) e o *Living Theater* (*Paradise now*):

Vi duas cousas graves em teatro; o Living Theater e o Dionizios! Quanto ao Living – capítulo para 3 horas de conversa. Tu sabes que não como gato por lebre. . . Hay de discutir e mucho! Quanto ao Dionizios é estarecedor, não sei onde é que o teatro vai parar, não sei. Não se pode nem pensar em fazer, claro! Nudez completa é o minimum. . . Nunca vi, sem pecado, tanto sexo masculino. Só que muito caro! dez dólares! Outro capítulo de mais algumas horas de conversa. (VARGAS, 2013, 126)

Jogando com esse universo de aparentes contradições, a *Odisseia de Cacilda* foi escrita sob patrocínio da bolsa de dramaturgia da Oficina Cultural Oswald de Andrade ao longo do ano de 1990 e posteriormente montada em episódios, numerados a partir das exclamações extras adicionadas ao título (*Cacilda!*, *Cacilda!!*, *Cacilda!!!*, *Cacilda!!!!*, etc.), dos quais sete já foram encenados entre 1998 e 2014 e pelo menos dois ainda aguardam futuras montagens, dadas suas invencíveis 980 páginas.

A intrincada dramaturgia do espetáculo perpassa a biografia, as peças, os filmes e o contexto político que cercaram a atriz, processados como na visão vertiginosa que se diz passar diante dos olhos no momento que precede a morte, “um delírio no líquido amniótico do coma” (CORRÊA, 2013, p. 7). Na dramaturgia hipertrofiada e labiríntica dessa Odisseia, personagens de eras diferentes podem se encontrar, detalhes da vida íntima de Cacilda podem ser inseridos no texto de peças em que ela atuou e questões inerentes ao contexto político da atualidade podem ser comentadas com naturalidade pelo personagem de uma tragédia grega. A iluminadora da primeira dramatização da peça, Cibele Forjáz, resume as implicações desse drama épico.

*Cacilda!* mistura a biografia da atriz Cacilda Becker com as personagens e cenas das peças que ela representou, somadas à vida teatral de Zé Celso e suas referências. Através dessa justaposição de representações o autor/encenador reconta, à sua maneira, a história do Teatro Brasileiro. Essa superposição de significados, tempos, personagens e tramas é de tal monta que o excesso de significação faz do espetáculo um grande poema épico cênico, misturando assim os gêneros épico, lírico e dramático. São várias histórias sobrepostas, assim como muitas camadas de significação. De modo que a narrativa explode em um jogo teatral onde as quebras e as transformações viram a regra de um meta-teatro delirante. (FORJAZ, 2013, p 17)

*Cacilda!!!! - fábrica de cinema e teatro* (2013), o quarto episódio, recria as peças de que Cacilda participou entre 1948 e 1951: *Nick bar* de William Saroyan (dirigido por Adolfo Celi em 1948), *Arsênico e alfazema* de Kesselring (1949, Adolfo Celi), *Entre quatro paredes* de Sartre (1950, Adolfo Celi), *A ronda dos malandros* de John Gay

(1950, Ruggero Jacobbi), *A importância de ser Prudente* de Oscar Wilde (1950, Luciano Salce), *Anjo de pedra* de Tennessee Williams (1950, Luciano Salce) e *Paiol Velho* de Abílio Pereira de Almeida (1951, Ziembinski). Aos espetáculos reinterpretados somam-se também momentos importantes da trajetória da Vera Cruz, como o experimento em 8<sub>mm</sub> que deu origem à Companhia, a produção de seu primeiro filme (*Caiçara*, de Adolfo Celi, 1950) e o início de sua derrocada financeira.

Em 2013, quando de sua montagem, o Oficina já ostentava seu próprio histórico de experimentações com cinema e vídeo, tendo defendido por muitos anos o ambicioso projeto chamado *Uzyna*, um estúdio eletrônico apto à produção permanente de cinema, TV e teatro. Essa ambição se realizou parcialmente a partir dos experimentos do grupo em vídeo na década de 1980 e também a partir da incorporação dessas práticas a suas peças teatrais a partir de 1993, com o sistema de vídeo ao vivo, projeções e transmissões online.

Tendo em vista o uso desse sistema de maneira ostensiva em *Cacilda!!!!*, torna-se evidente a analogia entre as práticas audiovisuais do Oficina e a criação do braço cinematográfico do TBC, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em chave semelhante, a forma contemporânea, *teat(r)al*, do Oficina se coloca em tensão com o teatro representativo que caracterizou a obra do TBC. Não por acaso, o próprio Zé Celso interpreta Franco durante toda a *Odisseia de Cacilda*, hora em tom jocoso e distanciado, como na cena em que se reproduz *A ronda dos malandros*, hora de maneira surpreendentemente reverente, como na sequência da criação da Companhia Permanente do TBC.

Entre os símbolos do diálogo entre TBC/Vera Cruz e Oficina, se destaca a solução cênica encontrada para simular palcos italianos. Uma vez que as peças do TBC são recriadas em *Cacilda!!!!*, dados fundamentais à midialidade teatral daquela circunstância, como o pano de boca de cena que se abre ao início de um espetáculo, precisaram ser incorporados ao espaço livre e sem divisórias do Oficina. As arquitetas cênicas Carila Matzenbaher e Marília Gallmeister criaram um mecanismo: uma vara ancorada no teto do teatro, pela qual corria uma cortina vermelha mecanizada, era acionada quando se representava o início de uma peça do TBC. O jogo de roldanas, ao ser manipulado pelos contra-regras, levava a cortina ao nível da encenação, cobrindo os atores. Com um segundo movimento nas roldanas, a cortina se abria em dois gumes, como um pano de boca de cena tradicional, desvelando esses atores. A cortina, no entanto, propositalmente confeccionada em tule finíssimo, um tecido translúcido que em nada lembra o pesado veludo das cortinas do TBC, mesmo quando fechada, permitia a vista através. Referenciava-se o aspecto ilusionista do teatro burguês representando-o através da forma não ilusionista do Oficina, numa elaboração cênica dialética.

**Figura 4 – Cortina do TBC no Oficina: à esquerda, cortina recolhida e ancorada no teto do teatro. À direita, cortina rebaixada ao nível da ação. O tule transparente, no entanto, permite ver através.**



Acervo - Teatro Oficina

O vídeo ao vivo e as projeções de vídeo, presentes como significativa força criativa em *Cacilda!!!!*, funcionam como vetor para o paralelo entre o Oficina e a Vera Cruz; cinegrafistas de cena do Oficina utilizam como figurino réplicas do uniforme dos cinegrafistas da Companhia Cinematográfica de Zampari.

Constitui-se a presença dupla da equipe de vídeo, ao mesmo tempo requisitada como partícipe da cena (no papel de técnicos da Vera Cruz) e da técnica do espetáculo (*videomakers* do Oficina operando o sistema multimídia do teatro), de maneira análoga ao pano de boca de cena translúcido, conciliando na mesma prática ilusão e distanciamento, representação e ato presente. O acordo silencioso entre essas tendências divergentes, contracenando cordialmente em diferentes níveis da verticalidade do espetáculo, se dá no campo das múltiplas práticas midiáticas acessadas: vídeo, teatro, performance, etc.

**Figura 5 – Vídeo ao vivo: Na primeira foto, cinegrafista capta imagens que são simultaneamente reproduzidas em tela abaixo dele. Na segunda foto, a proximidade entre cinegrafista e atriz captada em detalhe. Na terceira foto, projeção da mesma ação simultaneamente como fundo de cena para ator no meridiano oposto do teatro.**



## 1.2 Remediação em cena

A cena inicial da *Odisseia de Cacilda* é característica da forma hipermediada frequentemente empregada nas peças recentes do Oficina: de uma escultura de metálica em forma mista entre um globo e uma engrenagem, atores retiram fios de um imenso novelo. Correm nas múltiplas direções que o teatro retilíneo e longilíneo permite e a tração dos fios faz o objeto girar como uma roda mecânica: está acionado o *etherno*<sup>8</sup> presente, renasce Cacilda para viver sua tragédia. A cena do espetáculo *Cacilda!*, de 1998, é composta por mídias em camadas; as alegorias cenográficas da diretora de arte Laura Vinci, o coro vestido com máscaras de alumínio inspiradas em esculturas de Flávio de Carvalho, a música eletrônica amplificada de Chico Science criando a ambientação sonora, o projetor de vídeo móvel que lança imagens em movimento pela geometria da sala, os cinegrafistas circulando entre os atores, o corpomídia da atriz Bete Coelho, que sensível a esses estímulos, reage em espasmos, expressões e movimentos, o público pendurado em galerias que lembram um *Globe Theater* em forma de sambódromo, etc.

Tal construção acumulativa de mediações concorrendo e contracenando no mesmo espaço como em uma interface fragmentária, não é, em si, uma exclusividade do caso do Oficina. Há inúmeros exemplos, de Meyerhold ao coletivo canadense *Ex-Machina*, de usos, influências e trocas entre o teatro e as mídias modernas e contemporâneas. Apesar dos numerosos exemplos práticos, há raras fontes bibliográficas que se concentrem nessa confluência. Mesmo a ressignificação do Teatro como mídia enfrenta alguma resistência, como notado pelo pesquisador Patrice Pavis.

Não obstante, experimentamos um mal-estar ao falar do teatro como uma mídia, pois persistimos em ver nele uma reunião de artes (literatura, pintura, música) na medida em que não o concebemos como uma arte autônoma ou sintética. Assim, quando se faz referência ao teatro e as mídias, sugere-se, implicitamente, não apenas que o teatro não é uma mídia e que ele precede e domina estas últimas, mas sobretudo, que as mídias técnicas, as tecnologias novas ou antigas (vídeo, filme, projeção de imagens) “invadem” o espaço inviolável da representação, ela própria limitada ao desempenho do ator, até à escuta do texto. Esse desprezo, essa atitude de defensiva, testemunham uma concepção essencialista do teatro [...]. Porém, o teatro não tem sempre recorrido às tecnologias de toda espécie? E estas, estão tão afastadas da noção de mídia? (PAVIS, 2010, p. 173)

Entre os poucos exemplos bibliográficos que se concentram nessa problemática, o estudo de *Caleidoscópio digital*, de Marcelo Denny (2011) escolhe um recorte bastante oportuno à nossa abordagem, centrando sua elaboração na exploração das

<sup>8</sup> ETHERNIDADE (ou ETHERNO) é uma expressão recorrente na dramaturgia de todas as peças da *Odisseia de Cacilda* a ponto de ter sido gravada em relevo na parede da fonte d'água do teatro - uma vez que líquido corrente representa o caráter cíclico do termo. A “ethernidade no líquido amniótico do coma de Cacilda Becker” (CORRÊA, 2013, p. 6) se caracteriza pelo delirante cruzamento de narrativas que constituem a série.

implicações da absorção, pela mídia teatral, das novas tecnologias de imagem em movimento.

Denny nota que a inserção de mídias audiovisuais em espetáculos teatrais ocorreu simultaneamente à valorização do diretor/encenador em contraposição à visão purista do teatro como veículo de um texto dramaturgico.

A tradição teatral, durante séculos, deteve reinado soberano com seu ator e texto falado. Com a chegada da fotografia e do cinema, vimos o estatuto dessa e outras formas de arte evoluírem. Coincidentemente, na mesma época, surgem os encenadores teatrais. (DENNY, 2011, p. 16)

Pouco anos depois do surgimento do cinema, delineia-se o paradigma de interesse do estudo de Denny: os encenadores da primeira leva de vanguardas do século XX, sobretudo Meyerhold, Piscator e Brecht, não apenas sugerem convergências teóricas entre o teatro os novos meios como se utilizam do cinematógrafo e de projetores em cena aberta de seus espetáculos.

Walter Benjamin em 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica' afirma que a nova linguagem do cinema alterou a maneira de ver e perceber as coisas e faz várias alusões ao cinema como uma reprodução do trabalho teatral, de forma que o que torna o cênico irreproduzível é exatamente seu caráter efêmero de evento não durável. No entanto, o uso da tecnologia foi incorporado ao teatro, não somente como meio de reprodução, mas também como processo de criação e encenação teatrais, transformando a própria reprodução num elemento visto em cena, 'ao vivo'. (DENNY, 2011, p. 18)

O cinema, que estabeleceu fortes relações de troca com o teatro em seu surgimento, tendo empregado tecnologias do palco e da fotografia, possibilitando a reprodutibilidade técnica de uma dramatização filmada, agora era ele mesmo solicitado pelos encenadores da vanguarda europeia, colocado em cena não mais como ferramenta de reprodução mas como elemento ativo da encenação.

Em defesa desse diálogo entre mídias, Denny cita o diretor cinematográfico Peter Greenaway.

Como afirma o diretor inglês Peter Greenaway 'toda forma de arte pode e deve ser reinventada'. Se optarmos por aceitar essa informação, então esse estudo poderá ser de grande valia para a compreensão dos desafios a serem enfrentados e das oportunidades que surgirem. As antigas formas da produção cênica e da produção tecnológica, em constante evolução, promovem novos níveis de participação, elaboração e confecção das artes cênicas, incorporando o aparato das tecnologias, cada vez mais acessível, potencializando discursos estéticos urgentes. Novos mecanismos de mediação estão sendo implementados para estreitar o espaço entre o virtual e real, entre a presença e o efeito de presença. O universo midiático se abre para as artes cênicas: novas práticas são adotadas para atender as mesmas audiências fragmentadas num território novo, complexo, ramificado e interligado. (DENNY, 2011, p. 21)

Ao elaborar a defesa de um teatro atravessado pelos recursos audiovisuais, superando tanto ceticismos quanto purismos, Denny nota o perigo de incorrer, por

outro lado, em uma elegia tecnicista. No intuito de evitá-lo, traça a genealogia do termo *Tecnologia* e busca definições que revelem sua dimensão poética, aproximando as noções de tecnologia e arte.

O termo supera sua acepção meramente utilitária e passa a valer, em seu estudo, como sinônimo de engenhosidade, esperteza na administração de estratégias estéticas, narrativas e performativas. “Para além dos deslumbramentos com as ‘maravilhas da tecnologia’”, o que interessa a abordagem de Denny é “o universo híbrido das linguagens artísticas num recorte tecnológico e imagético, suas práticas e seus praticantes; tendências teóricas e tecnológicas que emergiram com ele”(DENNY, 2011, p. 23).

A ciência mais recente, especialmente no que se refere a questões de acaso e caos, fornece um estoque de metáforas e percepções de relações que estão disponíveis para se entender a natureza efêmera e impermanente da performance ao vivo. Dessa forma, a tecnologia nas artes cênicas passa de suporte técnico para suporte estético e é desses suportes estéticos na cena moderna que nos ocuparemos. (DENNY, 2011, p. 24)

O paralelo proposto por Denny entre arte e tecnologia é bastante útil para a noção de engenharia criativa, através da qual vamos nos referir, neste estudo, aos modos de contracenação entre as práticas constituintes da mídia que o Oficina chamou de Teat(r)o. Essa engenharia, apesar de tecnicamente hipertrofiada, é acionada em torno de uma busca poética, estética e potencialmente política, ambicionando como resultado ideal a aproximação do espectador como elemento participativo do ato, tornando-o uma nova engrenagem imprevisível adicionada ao mecanismo criativo.

Sobre a maneira como esse conjunto de engrenagens que operam por trás – e muitas vezes às vistas – de uma interface midiática, os pesquisadores David J. Bolter e Richard Grusin (1999) propuseram valioso suporte teórico em seu estudo *Remediation*: toda nova mídia surge do reaproveitamento de fragmentos de mídias anteriores, num processo inerente à transmissão de discursos chamado remediação. Não raro esse reaproveitamento das tecnologias anteriores tem como objetivo propiciar um maior grau de eficiência na transmissão do discurso, gerando contato cada vez mais direto (mediado) entre a obra e seu interlocutor.

Ao rearranjar as práticas mediadoras em uma nova – e pretensamente melhor – configuração, a nova mídia resultante torna-se proporcionalmente mais complexa, chamando atenção para seu intrincado funcionamento (hipermediação).

Nossa cultura deseja ao mesmo tempo multiplicar suas mídias [hipermediação] e apagar todos os traços de mediação [imediação]: idealmente, deseja apagar a mídia exatamente pelo ato de sua multiplicação. Nessa última década do século XX, estamos numa posição privilegiada para apreciar a re-mediação, dado o veloz desenvolvimento de novas mídias e a quase tão veloz resposta de mídias tradicionais. Ambas evocam a lógica gêmea da re-mediação em um esforço para se reinventar e reinventar as demais.<sup>9</sup>(BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 5, tradução do autor)

<sup>9</sup> Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to

O período em que o estudo de Bolter e Grusin foi escrito marcou a era de ouro do CD-ROM, em que termos como *multitask* e *multimídia* se popularizaram para descrever as interfaces gráficas dos computadores pessoais, em que múltiplas janelas podem ser visualizadas em um único ecrã. É fácil processar a ideia de remediação quando aplicada a esse universo: o CD-Rom pode conter músicas, filmes, livros, fotografias, e frequentemente as contém simultaneamente. Esse conteúdo será mediado pela interface digital, que deseja oferecer uma reprodução em alta fidelidade, opções variadas de customização e usabilidade intuitiva e facilitada (imediação) mas, para isso, recorre a uma infinidade de comandos, janelas, ícones e botões que terminam por evidenciar o fator midiático (hipermediação).

Apesar do encaixe preciso no que diz respeito à cultura digital do final do século XX, Bolter e Grusin propõem a validade de seu conceito também nas interrelações entre as mídias contemporâneas e as tradicionais.

Tanto as novas quanto as velhas mídias invocam a lógica gêmea da imediação e hipermediação em seu esforço para se reinventar. [...] A imediação sugere que um meio desapareça e deixe-nos a sós com aquilo que é representado. Ainda assim essas mídias insistem em permanecer. [...] Mesmo as obras mais hipermediadas buscam seu próprio tipo de imediação. (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 5, tradução do autor)<sup>10</sup>

O rompimento das fronteiras teatrais proposto pelo Oficina através da mediação teat(r)al pode ser compreendido segundo essa lógica. Ao acessar uma multiplicidade de meios em contracenação simultânea, preenchendo a interface que o grupo chama de Terreiro Eletrônico, o encenador busca mergulhar o público no delírio carnavalesco: ainda mais, deseja que o público esteja tão imerso que deixe seu estatuto de espectador e passe a atuar junto com o coro.<sup>11</sup>

Essa busca empreendida por uma diversidade de frentes mediadoras em ação simultânea acontece às vistas do público, que testemunha o esforço de criação ao vivo de cinegrafistas, músicos, atores, cantores, acrobatas e cenotécnicos a disputar os olhares da plateia. Os cabos, roldanas, equipamentos e instrumentos de trabalho são operados sempre às vistas do público. A circulação e contracenação desse conjunto de práticas e técnicas é de tal monta que a estratégia de hipermediação implicada se torna parte significativa do espetáculo.

---

erase its media in the very act of multiplying them. In this last decade of the twentieth century, we are in an unusual position to appreciate remediation, because of the rapid development of new digital media and the nearly as rapid response by traditional media. Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other

<sup>10</sup> Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other [...] immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented [...] Yet these same old and new media often refuse to leave us alone [...] At the same time, even the most hypermediated productions strive for their own brand of immediacy.

<sup>11</sup> Interface, segundo Bolter e Grusin, é a localidade de acesso a uma hipermídia. No caso de um CD-ROM, essa interface será a tela de um computador. No caso do Teat(r)al, o ambiente que dá acesso às múltiplas mediações (e portanto, a interface) é o Terreiro Eletrônico.

Em tal contexto a criação do vídeo ao vivo adquire viés duplo: a presença em cena de um cinegrafista é indício de hipermediação, ao mesmo tempo em que sua contracenação permanente com uma interface maior torna esse cinegrafista uma atração em si. Note-se o trecho do crítico Miguel Arcanjo Prado ressalta esse fator: “Outra dádiva presente [no Oficina] é a fusão do teatro com a arte cinematográfica, com Igor Marotti Dumont criando um filme da peça em tempo real, com o público testemunhando seu prazer criativo a cada cena”(PRADO, 2013). Bolter e Grusin notam ainda que “a lógica da hipermediação expressa um movimento pendular que compreende a interface hora como uma forma de mediação, hora como uma experiência ‘real’ que está para além da mediação”.(BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 41, tradução do autor)<sup>12</sup>

O público que parece, ao início do espetáculo, dividido entre o encantamento e o estranhamento em relação ao aparato audiovisual exposto e hipertrofiado, às câmeras que se aproximam e se intrometem na ação, aos projetores imensos pendurados acima da pista e às telas que contornam o espaço em todos os seus meridianos, eventualmente os naturaliza como parte inerente à proposta no Terreiro Eletrônico, um fator para além da mediação, uma vez que essa interface constitui, ela própria, uma experiência.

Se, por um lado, a câmera está a poucos centímetros dos espectadores, exibindo plenamente sua opacidade, por outro torna-se assim acessível; e ainda além, torna-se mais um canal de participação do público, que frequentemente interage com o cinegrafista de maneiras diversas, ocupando os telões do Terreiro Eletrônico e interferindo na trama audiovisual do espetáculo.

O Terreiro Eletrônico entendido como uma interface, uma unidade formada por muitas janelas de produção (telas, banda, atores, iluminação, sonoplastia, etc), oscila entre a opacidade a transparência: exhibe desassombradamente suas engrenagens ao mesmo tempo em que as apresenta como uma experiência em si, fenômeno que Bolter e Grusin identificam em grande variedade de contextos nas artes moderna e contemporânea.

O sujeito que observa uma colagem, por exemplo, oscila entre olhar para os recortes de papel e pintura na superfície ou aos objetos que esses recortes representam, como se eles ocupassem um espaço real pra além da superfície. O que caracteriza a arte moderna é a insistência em trazer o espectador de volta à superfície reiteradamente. Na lógica da hipermediação o artista luta para tornar o espectador ciente da mídia como mídia de modo que extraia prazer dessa ciência. Ele o faz ao multiplicar mídias que se relacionam com o espaço redefinindo-o repetidamente numa relação que vai da mais radical justaposição à completa absorção.(BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 41, tradução do autor)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> In all its various forms, the logic of hypermediacy expresses the tension between regarding a visual space as mediated and as a “rear space that lies beyond mediation.

<sup>13</sup> A viewer confronting a collage, for example, oscillates between looking at the patches of paper and paint on the surface of the work and looking through to the depicted objects as if they occupied a real

No panorama midiático do século XXI, o espectador não apenas está em posição de compreender essa construção transversal como é capaz de contribuir com ela: em *Cacilda!!!!*, há mais de uma cena em que o público é convidado a participar através das câmeras de seus celulares.

A tecnologia está gradualmente se tornando uma segunda natureza, um território ao mesmo tempo internalizado e externalizado e um objeto de desejo. Não há mais necessidade de tornar o meio transparente simplesmente porquê a percepção das mídias não é recebida como contradição à autenticidade da experiência. <sup>14</sup>(BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 42, tradução do autor)

A noção de “interface como realidade” que Bolter e Grusin identificam na arte contemporânea soa como uma remediação, para usar a terminologia proposta pelos autores, da máxima de Marshall McLuhan: “O meio é a mensagem”. O meio exercitado pelo Oficina é fundamentado por um conjunto de contradições: busca uma unidade de mediação fiel o suficiente para transmitir o discurso sem ruídos, mas o faz através de uma interface fragmentária que resultará em uma multiplicidade de discursos paralelos, imprevisíveis e fora do controle. O Teat(r)o como configuração midiática deseja abolir as fronteiras entre público e elenco, tornando todos parte de um jogo performativo. Por outro lado não raro se deseja transmitir, simultaneamente, uma dramaturgia carregada de complexidades e nuances, repleta de referências à história do próprio Oficina, do teatro brasileiro ou das questões políticas encampadas pelo grupo. O Teat(r)o transcorre no movimento pendular entre o show tropicalista e a narrativa rebuscada em camadas, entre a entrega dionisíaca e a erudição apolínea.

Se por um lado o ex-colaborador do grupo Tommy La Pietra defende, em entrevista a Leonardo Foletto, essa estratégia de hipermediação argumentando que as múltiplas práticas reforçam a camada narrativa – mesmo reconhecendo que boa parte do público deixa o Oficina sem entender as peças, como deixa claro na primeira citação que se segue – o articulista Paulo Francis, por outro lado, no programa *Roda viva* (TV Cultura) argumenta que o Teat(r)o é um exercício baseado na autocondescendência (segunda citação).

É muito parecido com um show – aliás, acho que o Oficina é muito mais um grupo musical do que um grupo de teatro, [entretanto] a dramaturgia é bem complexa - tem gente que vai ver os espetáculos e não entende nada. Acho que a luz, o cenário, o vídeo, todos os recursos, têm esse sentido de afirmar a narrativa, de dar mais clareza a dramaturgia; não podem estar ali para confundir ainda mais. (FOLETTTO, 2011, p. 116)

---

space beyond the surface. What characterizes modern art is an insistence that the viewer keep coming back to the surface or, in extreme cases, an attempt to hold the viewer at the surface indefinitely. In the logic of hypermediacy, the artist strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in that acknowledgment. She does so by multiplying spaces and media and by repeatedly redefining the visual and conceptual relationships among mediated spaces-relationships that may range from simple juxtaposition to complete absorption.

<sup>14</sup> Technology is gradually becoming a second nature, a territory both external and internalized, and an object of desire. There is no need to make it transparent any longer, simply because it is not felt to be in contradiction to the 'authenticity' of the experience

Há uma corrupção cultural no mundo. Quando você pega, por exemplo, o Zé Celso Martinez, que é uma pessoa pela qual tenho maior respeito, vi grandes espetáculos dele. Ele pega *As Bacantes*, uma das maiores peças de Eurípedes e faz um show tropicalista. Não é chocante. Não é nada chocante. Isso é uma coisa desleixada, é uma forma de narcisismo. Chocante é dizer o que não se espera de você. A grande *avant-garde* dizia os maiores horrores sobre o establishment. [...] por que não faz *Os Negros* do Genet? Não, vai fazer *As Criadas*, que é a peça fácil. A *avant-garde* era ofensiva, hoje não é. (RODA. . . , 1996)

Se Pietra argumenta que as múltiplas mediações simultâneas no Oficina oferecem um suporte narrativo, a experiência que tive ao colaborar com o grupo nem sempre confirma essa hipótese. Há momentos em que a camada superficial da encenação é exuberante o suficiente para ofuscar as camadas em profundidade da narrativa. O desejo de afirmação da hipermídia teat(r)al torna o discurso frequentemente autorreferente, legando ao público uma experiência mais sensorial do que racional. Ganha-se em participação na camada mais rasa do espetáculo e perde-se aderência às camadas mais sutis do subtexto.

O excesso de mediações em uma interface é reconhecido como uma experiência autêntica não pelo que ela se assemelha a uma realidade externa mas precisamente por não necessitar se referir a qualquer realidade além de si mesma. Ao enfatizar o processo, a arte hipermediada se torna auto justificada. Com suas constantes referências a outras mídias e seus conteúdos, a hipermídia deseja ser reconhecida como uma experiência em si. (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 65)<sup>15</sup>

Os estudos de Bolter e Grusin elaboram um panorama de tais fenômenos nas mídias modernas e contemporâneas, detendo seu foco sobretudo nos fenômenos da intermídia, ou seja, nos casos em que o grau de diálogo entre as múltiplas mídias implicadas é de tal monta que as fronteiras se tornam inescrutáveis, borradas a ponto das áreas divisórias entre cada prática se diluírem formando uma nova prática distinta das anteriores. É também onde se detém o prof. Marcelo Denny, incluindo no panorama o cruzamento entre as artes cênicas e o audiovisual, tópico pouco explorado pelos autores do MIT.

A simples presença de aparatos oriundos do audiovisual não denota, necessariamente, um fenômeno intermediário. Ao apontar seu recorte de maneira didática, Denny procura conceituar – de maneira a apresentar divergências terminológicas – dois vocábulos frequentemente aplicados em pesquisas no campo das mídias: multimídia e intermídia. Em seu estudo, essa diferenciação, apesar de não estanque, procurará separar utilizações de audiovisual em cena que não alteram radicalmente as tecnologias teatrais daquelas que possuem profundo efeito sobre a engenharia criativa de determinado espetáculo.

<sup>15</sup> The excess of media becomes an authentic experience, not in the sense that it corresponds to an external reality, but rather precisely because it does not feel compelled to refer to anything beyond itself

A produção de um texto Shakespeareano pode ocasionalmente utilizar projeções de vídeo para composição do cenário ou para dinamizar a ação no palco, como também pode contar com uma produção de alta tecnologia, em que as ações dos performances aconteçam com base na interação entre eles no palco e na tela. No primeiro formato, o vídeo pode ser considerado como utilizado de maneira análoga ao modo que a iluminação, o cenário e os figurinos eram usados para situar a ação e sugerir uma abordagem interpretativa particular. Nesse caso, o vídeo era uma opção dentre os muitos aparatos que coletivamente davam suporte a performances, configurando um trabalho 'multimídia'. No segundo, em que há uma interação mais extensiva entre performers e noções remodeladas do personagem e do atuar, em que nem o material ao vivo nem o material gravado fariam muito sentido utilizados independentemente, a interação entre mídias altera substancialmente a forma como essa respectiva mídia funciona convencionalmente e convida a uma reflexão sobre sua natureza e seus métodos, configurando um trabalho que chamaremos de 'intermídia'. (DENNY, 2011, p. 41)

Como resume Leonardo Foletto, “Hoje em dia fica difícil até mesmo de apontar algum espetáculo que não usa nenhum tipo de recurso midiático”(FOLETTTO, 2011, p. 19). Esse uso, no entanto, não é homogêneo. Enquanto em *Os sete afluentes do rio Ota* do grupo *Ex-machina* ou em *MTM* do *La fura dels baus* há telas de vídeo em cena capazes de causar profundo efeito na midialidade teatral envolvida, as mesmas técnicas de projeção são empregadas por Robert Wilson em panoramas e cicloramas preenchidos por gradientes de cor e luz, em uso menos incisivo que poderia ser atingido com um equipamento tradicional de iluminação. Hans Thiers Lehmann, em um esforço de melhor compreender essa diversidade de usos de mídias audiovisuais no teatro contemporâneo, sugere uma breve tabela de classificação com diferentes níveis de interferência do audiovisual sobre a cena.

**uso ocasional**, que não define de modo fundamental a concepção de teatro; é mero aproveitamento da mídia;

**como inspiração**: quando a estética ou forma da peça é inspirada em um ou vários elementos da linguagem das mídias, sem que a técnica midiática necessariamente desempenhe um grande papel nas próprias montagens;

**constitutivas** de certas formas de teatro, onde as mídias entram como fator fundamental da concepção do espetáculo;

**videoinstalação**; quando teatro e arte midiática (ou videoarte) se encontram.

Certamente há um efeito quando rostos de atores são ampliados por meio de uma imagem de vídeo, mas a realidade teatral é definida pelo processo de comunicação, que não se altera de maneira fundamental pela mera adição de recursos. Só quando a imagem de vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal começa propriamente uma estética midiática do teatro (LEHMANN, 2007, 73)

O caso do Oficina exige especial cautela no que diz respeito a classificações. A duração dilatada dos espetáculos, a diversidade de práticas acessadas ao longo dessa duração e a fluidez com que o grupo abandona um estandarte estético em direção a outro, devorando tendências como um “sismógrafo” a captar novas ondas, tornam improdutivas quaisquer tentativas de encerrar sua obra em uma única gradação. A

engenharia criativa dos espetáculos contemporâneos do Oficina pode ser considerada coesa – no sentido de permitir uma unidade de ação compartilhada pelas frentes mediadoras resultando na sincronia que se pressupõe de uma máquina bem regulada – mas dificilmente será considerada coerente. Pelo contrário: nota-se que as muitas contradições são aproveitadas como parte do espetáculo.

Pesa ainda nessa cautela o fator da instalação audiovisual hipertrofiada. Mesmo em cenas em que o vídeo não interfere diretamente, reservando-se a produzir as imagens ao vivo que preenchem os telões de uma perspectiva predominantemente externa à ação, a mera presença de meia dúzia de telas imensas cercando o espaço impacta tanto na performance dos atores, que recebem, processam e reagem ao feedback audiovisual em tempo real de suas ações, quanto na experiência do público, exposto sempre a fragmentos da ação ampliados, multiplicados e distribuídos pelo campo de visão.

Para percorrer a jornada do Oficina entre sua busca de imediação radical durante a virada performativa na década de 1960 até suas estratégias de hipermediação nos anos 2000, utilizaremos metodologia análoga à proposta por Bolter e Grusin (1999) em *Remediation*, no qual os autores delineiam a genealogia da dupla lógica da imediação/hipermediação numa arqueologia estabelecida através de ressonâncias históricas, o que não implica em buscar origens para o fenômeno, mas sim explorar tensões convergentes em diferentes contextos espaciais e temporais, numa acepção foucaultiana do termo: “um exame em profundidade” que “permite a descoberta, sob o aspecto único de um conceito, de uma miríade de eventos através dos quais – ou contra os quais – ele se formou” (FOUCAUT, 1977; BOLTER; GRUSIN, 1999)<sup>16</sup>

Nessa regressão, buscaremos os ecos da remediação e das imagens em movimento sobre a cena contemporânea incluindo-se, à medida do possível, as muitas influências captadas pelo radar do grupo em sua história.

### 1.2.1 Épica, lírica e dramática

Aplicada ao Teatro em profundidade histórica, a ideia de remediação remonta a própria origem da arte dramática como mediação consciente de um discurso. Seguindo o consenso que sugere que seu surgimento na Grécia antiga, a partir da sofisticação dos ritos (*ditirambos*) a Dionísio, quando Téspis de Ática entrou em estado de responsório ao coro, originando o diálogo por volta de 700 a.c., o Drama seria portanto o desdobramento – a remediação – de uma prática anterior, menos polida, primitiva, ritualística.

Apesar da evidência de que o Teatro surge de forma impura – no sentido de consistir em uma engenharia criativa, *o diálogo*, agregada a uma prática anterior,

<sup>16</sup> In examining these affiliations, we would begin by noticing “the myriad events through which thanks to which, against which-they were formed”

o *ditirambo* – em *A poética*, Aristóteles (2011) teoriza o Drama em diferenciação categórica a dois outros modos artísticos, a Lírica e a Épica. A cada um são atribuídas características que os definem como modos distintos: enquanto na Épica uma história é recontada por um narrador presente, que tem domínio sobre os fatos e os transmite aos ouvintes; e na Lírica é dada vazão à expressividade e subjetividade de um estado interior através do *Eu Lírico*, no Drama, através do uso meticuloso da continuidade em três unidades (ação, tempo e espaço), o narrador dilui-se em personagens e a expressividade se transmuta em diálogos, não mais lembrando um fato há muito acontecido mas fazendo-o acontecer agora, perante o público, como se cada palavra brotasse pela primeira vez da garganta das intérpretes.

O simples fato de que o “autor” (Narrador ou Eu-lírico) parece estar ausente da obra – ou confundir-se com todos os personagens de modo a não distinguir-se como entidade específica dentro da obra – implica uma série de consequências que definem o gênero dramático e os seus traços estilísticos em termos bastante aproximados das regras aristotélicas. Estando o “autor” ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. O começo da peça não pode ser atribuído, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. Já na obra épica o narrador, dono do assunto, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da estória. Bem ao contrário, no drama o futuro é desconhecido; brota do evoluir atual da ação que, em cada apresentação, se origina por assim dizer pela primeira vez. Quanto ao passado, o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens; o flash back (recurso antiqüíssimo no gênero épico e muito típico do cinema que é uma arte narrativa), que implica não só a evocação dialogada e sim o pleno retrocesso cênico ao passado, é impossível no avanço ininterrupto da ação dramática, cujo tempo é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade; qualquer interrupção ou retorno cênico a tempos passados revelariam a intervenção de um narrador manipulando a estória. A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. Assim, o dramaturgo não é um historiador; ele não relata o que se acredita haver acontecido, “mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos.” Mesmo o “novamente” é demais. Pois a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre “pela primeira vez”. Não é a representação secundária de algo primário. Origina-se, cada vez, em cada representação, “pela primeira vez”; não acontece “novamente” o que já aconteceu, mas, o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora; a ação é “original”, cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo. (ROSENFELD, 1965, p. 25)

Aristóteles (2011) retrocede ainda muito antes da sistematização do Drama, sugerindo que o Teatro como um impulso indissociável ao ser humano.

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui, e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito (ARISTÓTELES, 2011, p. 19)

Mais de vinte séculos depois Bertolt Brecht, em defesa de suas peças didáticas, chegaria à formulação semelhante.

Muitas vezes a gente esquece o quanto é teatral a educação do homem. A criança experimenta, muito antes de estar munida de argumentos, de forma totalmente teatral, como deve se portar. Quando acontece isto ou aquilo, é preciso rir. Ri quando não deve e não sabe bem por quê. Na maioria das vezes fica confusa quando perguntamos por que riu. E assim também chora com os outros. Não chora lágrimas apenas porque os adultos o fazem, mas sente também, ao chorar, sincero pesar. Isso se vê em enterros, cujo significado as crianças não apreendem. São processos teatrais que formam o caráter. O homem copia gestos, mímicas, falas. E as lágrimas surgem do pesar, mas também o pesar surge das lágrimas. O adulto não é diferente. Sua educação não pára nunca. Só os mortos não são transformados por seus iguais. Isso explica o significado do jogo teatral para a formação do caráter. (BRECHT apud KOUDELA, 2007, p. 20)

Leonardo Foletto (2011), pesquisador contemporâneo do campo do teatro pós-dramático, segue o mesmo vetor, apontando no capítulo “Algumas origens” de seu ensaio *Efêmero revisitado*, a crescente complexidade ritualística que se lapidou na caminhada da humanidade em busca da arte dramática.

Os rituais primitivos também são outras das origens possíveis do teatro, especialmente as cerimônias em honra aos deuses para a fertilidade na colheita. Dos índios Cherokees para a produção de milho na América do Norte aos agricultores japoneses em honra do arroz, dentre muitos outros, estes rituais previam uma elevação do homem ao trato mágico com os deuses (ou com o Deus único), em busca da resolução de problemas cotidianos, como os de alimentação. O aumento crescente da complexidade desses ritos despertou a necessidade de se instaurar uma espécie de interpretação rudimentar, que, evoluindo ao longo dos séculos, vai dar origem ao teatro como conhecemos hoje. (FOLETTTO, 2011, p. 41)

A compreensão do Drama como uma prática que se tornou mais complexa a partir de práticas anteriores está igualmente presente nos escritos de Hegel, segundo o qual o Teatro seria uma síntese de duas outras formas, a narrativa (ou épica) e a expressiva (ou lírica). O conceito é resumido por Anatol Rosenfeld (1965):

Na Lírica o mundo surge como conteúdo do Eu Lírico. Na Épica, o narrador já afastado do mundo objetivo, ainda permanece presente, como mediador do mundo. Na dramática não há mais quem apresente os acontecimentos, esses se apresentam por si mesmos, como na realidade, fato esse que explica a objetividade do gênero. Até certo ponto, poder-se-ia considerar a Dramática também como gênero que reúne a objetividade e a distância da Épica e a subjetividade e intensidade da Lírica; pois a dramática absorveu em certo sentido o subjetivo dentro do objetivo como a Lírica absorveu o objetivo dentro

do subjetivo. Tanto o narrador Épico desapareceu, absorvido pelas personagens com as quais passou a se identificar completamente pela metamorfose, comunicando-lhes todavia a objetividade épica, como também se fundiu o Eu Lírico às personagens, comunicando-lhe sua subjetividade. (ROSENFELD, 1965, p. 65)

É possível aproximar o conceito de mediação - no sentido de uma mídia que se sofisticou - à essa conceituação de Drama: a mediação teatral, ao requisitar aspectos da Lírica e da Épica em busca de um contato mais intenso com o interlocutor (imediação) resulta em uma mediação complexa (hipermediação). Essa convergência de modos é perceptível no próprio teatro grego, em que um coro dá voz ao autor/narrador ao comentar a ação de um ponto de vista exterior a ela. “Coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama como sistema fechado, elementos épicos, uma vez que o narrador se manifesta através deles, assumindo função narrativa” (ROSENFELD, 1965, p. 23).

### 1.2.2 Do palco italiano às vanguardas

Apesar da imensa diversidade midiática dos teatros ancestrais, da rica mistura de práticas presentes na *comedia de'arte*, da pantomima e da música do antigo teatro chinês e da sofisticação midiática dos *Mistérios* medievais, cristalizou-se no Ocidente, particularmente no teatro pós-renascentista e na tragédia burguesa, a valorização de uma mediação pretensamente pura, tendência construída a partir da leitura enviesada de novas traduções de *A poética* de Aristóteles na Renascença. Essa retomada deu especial ênfase às três unidades teorizadas pelo filósofo: ação, tempo e espaço. Para criar a ilusão de que a ação ocorre pela primeira vez frente ao espectador, essas três unidades devem ser apresentadas em fluxo contínuo: o tempo dramático, por exemplo, não pode retroceder em *flashbacks* ou avançar em elipses, o que evidenciaria a intervenção de um narrador, característica associada ao modo Épico e não ao Dramático. Apesar de Aristóteles compreender apenas a primeira unidade, a de ação, como fundamental – uma vez que o teatro de sua época incorporava com bons resultados elementos épicos e líricos – tal reinterpretação de sua obra sedimentou as unidades como regras pétreas no teatro europeu a partir do século XVIII.

O anseio ilusionista da dramática pura, que procura recriar a realidade frente aos espectadores a cada subir de pano – no que Bolter e Grusin (1999) chamam de Imediação –, criou um aparato midiático complexo e favorável a esses objetivos: o palco à italiana, em que a encenação ocorre em local afastado fisicamente dos espectadores, apenas parcialmente visível. Foram agregadas sucessivas práticas mediadoras para isolar esse espaço: o uso de cortinas, bambolinas, panos de fundo e a ribalta, que dota o aquário de luz própria recortada, deixando o público no escuro completo, descolado da representação como quem testemunha uma ação enquanto oculto daqueles que a praticam. Ergue-se a quarta parede no teatro europeu pós-renascentista ao passo que se esvazia o Drama de suas origens Épico-Líricas. Mesmo

as tensões involuntárias trazidas à cena pelo discurso implicado no corpo-mídia do ator, que nos teatros ancestrais dialogava com o personagem ficcional em chave alegórica, foram excluídas a partir do conceito estrito de “incorporação”:

Fischer-Lichte chama atenção que, no teatro europeu, operou-se uma mudança de paradigma quando, na segunda metade do século XVIII, nasceu o conceito de “incorporação” (embodiment) e o corpo do ator adquiriu uma função midiática, de transmitir o sentido do texto dramático à audiência, interpretando a personagem. A autora ressalta que essa “incorporação” consistia na verdade em uma “desincorporação” (disembodiment), já que do ator era exigido o banimento total do seu corpo específico em favorecimento da representação. (PECORELLI FILHO et al., 2014, p. 22)

Esse teatro foi fortemente criticado pelas vanguardas do início do século XX. Brecht (2002) o chamava de “teatro culinário”, atividade do “ramo burguês de entorpecentes” (BRECHT, 2002, p. 25). Com objetivo de superar essa formulação midiática, Brecht propôs novas possibilidades de mediação teatral em diálogo com seus contemporâneos, como os encenadores Meyerhold e Piscator.

Meyerhold, encenador russo nascido em 1874, poucos anos antes do surgimento do cinematógrafo, teorizou já em 1922, em *O autor do futuro e a biomecânica*, a possibilidade de diálogo entre o teatro e o panorama industrial que transformou a Europa na segunda metade do século XIX. Segundo Amy Dempsey (2003), esse desejo de incorporar o espírito da era tecnológica parte de “Uma crença apaixonada de que o moderno artista-engenheiro poderia exercer um papel integral em moldar aquela sociedade”. (DEMPSEY, 2003, p. 106)

Professor de Eisenstein, influenciado pelas descobertas da sétima arte, o encenador russo rompe com a ideia de ilustração, por não desejar sublinhar na cena o que já é visível, e parte para uma pesquisa de imagens que pode questionar com profundidade o universo das peças, dissociando o jogo simplório de associação literal entre palavra e imagem. Ao analisar dois canais de percepção do espectador — um visual, outro sonoro — Meyerhold diferencia o “teatro antigo” do “novo teatro” [...]. Meyerhold fala da “cinematização do teatro”, que não é a simples projeção do filme na cena, mas a teorização da arte cinematográfica em sua especificidade, porque o teatro que se pensa em relação à sétima arte pensa também o filme (MONTEIRO, 2011, p. 22)

A cinematização citada por Isabel Monteiro (2011) visa adicionar marcações ao repertório de mediações teatrais de modo a sugerir imagens, não prescindindo do uso de aparatos técnicos, consistindo sobretudo em um conjunto de estratégias que permitiam-se atingir os efeitos cinematográficos desejados através de recursos já presentes no meio teatral. Marcelo Denny (2011) discute a ideia proposta por Meyerhold sob tradução de *cineficação*.

Para Meyerhold só o teatro cineficado suportaria ser comparado ao cinema e se apropriaria do estilo cinematográfico sem propriamente usar de projeção, câmeras e filmes. Sem a necessidade de projeção em si, mas modificando a estrutura do fazer teatral. A cineficação interna que Meyerhold procurava,

buscava imitar o cinema utilizando os mesmos recursos, como o close-up, corte, foco, panorâmicas, por meio de treinamento corporal e de marcação sofisticada dos atores em cena. Na montagem de “Inspetor Geral”, dirigida por Meyerhold, em 1926, ele adota o close up para o teatro com marcações bem definidas: gestual bizarro, gestualidade biomecânica para conduzir o olho e atenção, gestual realizado duas vezes para fixação, direcionamento de luz sobre o detalhe focalizado e todos os atores param e olham o gesto detalhado.(DENNY, 2011, p. 55)

Em seguida passa a remediar, em adição aos conceitos da cineficação e da biomecânica, também o suporte técnico para projetar imagens em cena, no que seria chamado de cineficação externa.

Em outro espetáculo de sua autoria, em 1923, *La Terre Cabré*, foram utilizadas na cenografia três telas num palco sem coxias, e nelas projetados os títulos dos capítulos e comentários sobre a ação da cena, como na perspectiva e tradição do cinema mudo da época. Em *La Forêt*, de 1924, ele utilizou de forma mais radical a linguagem cinematográfica e introduziu um grande passarela sobre o palco com projeções de títulos e imagens na própria passarela. Na mesma peça, existe uma cena muda que faz referência direta ao cinema. Esse espetáculo rendeu a Meyerhold muitos elogios da crítica, que apontava o trabalho como o filme que ainda não se tinha, em referência ao momento em que o cinema soviético estava adormecido por conta da política Stalinista. (DENNY, 2011, p. 57)

Se em seus experimentos iniciais Meyerhold se apropria da estética cinematográfica através do aparato midiático teatral, num segundo momento a remediação se radicaliza e o cinematógrafo torna-se elemento cenográfico e dramático, configurando-se uma nova mídia a partir da combinação de mídias anteriores: o “filme que não se tinha”, conforme citado por Denny (2011).

Se Meyerhold gozou de prestígio e apoio estatal em suas produções da década de 1920, viu, a partir de meados da década de 1930, as portas se fecharem para suas experimentações que já não eram convenientes para o regime stalinista, empenhado na imposição de uma forma doutrinária, o realismo socialista. Foi desencorajado de seguir seus experimentos sob acusação de formalismo.

Notando a situação de perigo em que vivia o amigo, Stanislavski, ainda então o mais festejado teatrólogo de seu país, o contratou como seu assistente. No entanto, viria a falecer, já em idade avançada, meses depois, legando a direção de seu teatro a Meyerhold. Nele, o encenador chegou a dirigir uma ópera de Prokofiev. No entanto, um discurso em 1939 no qual defendeu seus experimentos em oposição a estética do regime levou-o a prisão. Simultaneamente sua casa foi invadida e sua esposa morta a facadas. Aos 65 anos de idade e com saúde frágil, foi submetido a torturas bárbaras em sessões que chegavam a durar 18 horas. Durante os delírios causados pela hemorragia interna e pela febre resultante dos abusos físicos, procurou se incriminar em busca de uma morte rápida: confessou formalmente ser um espião a serviço do império britânico. Em 1940, numa manhã de fevereiro, aos 66 anos, Meyerhold foi fuzilado após meses de agonia.

Em simultaneidade ao trabalho de Meyerhold, Erwin Piscator experimentou ao longo da década de 1920 uma noção de cenografia teatral baseada em projeções múltiplas pelo espaço, numa prática que preconiza as técnicas de *videomapping* tão comuns aos teatros contemporâneos. Seu *Drama das estações*, de 1927, é considerado ainda hoje um dos experimentos definitivos na área.

Para a produção de Piscator, o cenógrafo Traugott Muller construiu um complexo de estúdios que compreendia seis salas alojadas em duas estruturas metálicas verticais, em cada lado de uma tela central de projeção. A decoração das salas estava distribuída com cortinas pintadas. Ao lado da mobília, filmes e slides se alternavam sobre telas transparentes, em locações de celas de presídios, salas-de estar, quartos de hotel e escritórios projetados por trás da tela. Esta técnica de usar a projeção em lugar dos tradicionais materiais cenográficos (madeira, tecido) tem sido usada para colocar atores dentro de mutáveis locações por toda a história do teatro multimídia, e tem alcançado novos avanços tecnológicos em desenhos digitais tridimensionais usados por companhias como a George Coates Performance Works. (DENNY, 2011, p. 76)

Piscator se utilizou de cenários hipermediados, fragmentários, em que filmes, fotografias, letreiros e legendas levavam a uma postura crítica, dialética, do espectador em relação às ações dos personagens e suas consequências morais e políticas. Em outras ocasiões, projetava filmes na íntegra – de dramatizações a documentários – que funcionavam como interlúdios, dinamizavam a ação ou constituíam, em si, como cenas inteiras. Diferenciando essas duas práticas, chamou a primeira de “coro óptico”, ou seja, uma força teatral formada por técnicas audiovisuais que comentavam a ação em uma camada paralela a ela. Já os filmes que interrompiam a ação para reterem atenção do espectador como principal foco da cena foram chamados de “filmes dramáticos”.

O filme dramático intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário [...]. O filme de comentário acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela [...]. O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre os momentos importantes da ação [...]. Ele critica, acusa, precisa as datas importantes [...]. (PISCATOR, 1997, p. 111)

Bertolt Brecht se lança às experimentações nas fronteiras entre o cinema e o teatro ainda na década de 1920, profundamente inspirado pelas elaborações de Piscator.

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

O teatro proposto por Brecht foi influenciado não apenas pelo panorama de novas mídias técnicas, mas também pelas tecnologias de distanciamento que se apreendem na tradição dos teatros épicos milenares: o coro, que fazia comentários verbalizando a voz do narrador na Tragédia Grega; os operadores de marionetes do teatro oriental, que não se escondiam como no ocidente, operando seus títeres às vistas de uma plateia desassombrada; os autos medievais tão caros ao teatrólogo alemão, em que as peças encadeavam episódios em uma organização dialética, de modo a formar uma tese, ignorando as unidades de ação, tempo e espaço de Aristóteles - *A farsa de Inês Pereira* (Gil Vicente, 1523), por exemplo, destina-se a provar que “mais vale um burro que me leve do que um cavalo que me derrube”; os Mistérios do Teatro Cristão, em que a vida dos santos, encenadas na totalidade, eram narradas por dias a fio, em verdadeiras cidades cenográficas que se espalhavam por longas ruas, numa procissão em que público e atores se deslocavam por entre os cenários. Os figurantes não requisitados a uma cena particular descansavam às vistas da plateia, como Brecht determinaria em rubricas, séculos depois, em algumas de suas peças; da proximidade com o público no Teatro Elisabetano. O inventivo e irreverente *Kabuki*. O teatro ancestral chinês, em que as peças eram interrompidas no horário do tradicional chá da tarde e os atores desvencilhavam-se dos personagens para servir a bebida sobre o palco, enquanto o público fazia o mesmo da plateia.

Em seu estudo panorâmico sobre as tensões épicas no Teatro, Anatol Rosenfeld (1965) resume como a ideia de incorporação é totalmente descartada por essa tradição.

Por trás dos bastidores está o Narrador, dando corda à ação e aos próprios personagens. Os atores apenas ilustram a narração. Uma vez que só ilustram a fábula do autor, não chegam a se transformar totalmente nos personagens. É como se, em pleno palco, se servisse chá aos atores; eles o tomam, como atores, e tornam a desempenhar seus papéis. Os atores já não “desaparecem”, não se tornam totalmente transparentes. De certo modo colocam-se atrás deles e mostram-nos ao público como os operadores de títeres no Japão (ROSENFELD, 1965, p. 116).

Ao contrário da tragédia burguesa, no Teatro Épico o texto não é a obra imanente, remediada pelo corpo-mídia de um ator incorporado. A obra se completa apenas com tensões épico-líricas trazidas pela encenação. Uma das maiores personagens de Brecht, a filha de *Mãe coragem* (1941) é muda e não tem falas na dramaturgia, desempenhando seu papel em forma de pantomima. No texto dramaturgício sua força é nula pela ausência de diálogo, o principal recurso da dramática pura. Ela explode em expressividade com a encenação, nas nuances do trabalho da atriz.

A corrente de experimentações e remediações que transformou o panorama cênico do início do século XX foi refreada, no entanto, pelo stalinismo, pela guerra e pela dispersão dos agentes da vanguarda. A influência desses encenadores e pensadores chegou ao Oficina ainda na década de 1960, pelos estudos empreendidos pelo grupo no campo do Teatro Épico, e se materializou de maneira inegável nos

espetáculos no Terreiro Eletrônico. No programa da montagem de *Acordes* (2012), essa influência é sublinhada em texto de Zé Celso:

Kinoatuadores, como querem ser chamados o quarteto do vídeo: no corte, na montagem de imagens, Ivan Vinagre e Tiago Ramos. Nas câmeras, Acauã Sol e Renato Rosatti. Vídeo e Luz do Vídeo na meditação coletiva somaram-se e criaram uma ambiência: Video Mapping. Os jovens anarquistas autocoroados da universidade antropófaga criaram, com Mestres-Aprendizes, a retomada antropofágica de Brecht com a arte contemporânea que vem dos nossos corpos: plugados na linha progressiva da Arte Pública do Construtivismo Soviético, a Meyerhold, Maiakovski e ao modernismo dos anos 20 . (CORRÊA, 2012, p. 2)

### 1.2.3 A aventura do teatro paulistano na segunda metade do século XX

Apesar da relevância da retomada do viés épico pelas vanguardas, o teatro fundado por Franco Zampari era ainda influenciado sobretudo pelo teatro ilusionista da burguesia europeia. O texto dramaturgico era a escritura sagrada de cada récita. Uma sala de ensaios, que simulava a acústica da sala de espetáculos, foi inaugurada com o TBC, de modo que os atores pudessem exercitar a dicção e a projeção perfeita do texto, remediando a dramaturgia com o menor ruído possível. De fato, o modo de falar era o grande diferencial do TBC. Enquanto o teatro burlesco brasileiro absorvia com naturalidade as características épicas presentes no *vaudeville*, no show de variedades e na farsa satírica e não havia compromisso com o texto, permitindo-se improvisação, no TBC, quando Ruggero Jacobbi tentou buscar emular contexto semelhante em sua *A ronda dos malandros* (John Gay) em 1949, foi imediatamente censurado por Zampari e a peça, mesmo com sucesso de público, retirada de cartaz após apenas dez apresentações. O Teatro Épico, associado ao comunismo e à luta de classes, foi banido dos palcos paulistanos até 1954, quando Maria Della Costa estreou sua companhia com *A alma boa de Setzuan* (Brecht, 1941).

Em sua origem, o Oficina não distava tão radicalmente de seu objeto de homenagem em *Cacilda!!!!*. Sua trajetória entre o teatro ilusionista culto e bem produzido em direção a um teatro performativo transgressor se deu ao longo de um processo histórico complexo, iniciado concomitantemente à inauguração de sua primeira sala de espetáculos, em 1961.

Com aluguel do Teatro Novos Comediantes, na Rua Jaceguai 520, centro de São Paulo – o exato endereço onde o grupo permanece até hoje – os sócios Renato Borghi, Etty Frazer e José Celso Martinez Correa fundam a Companhia Profissional e a Sala de Espetáculos Teatro Oficina, projetada pelo arquiteto pré-tropicalista Joaquim Guedes em um inovador formato de sanduíche, com duas plateias elevadas que se defrontavam, entre as quais havia o espaço de encenação. Assim, permitia-se a proximidade com o público, como no Teatro de Arena, sem que para isso fosse preciso subtrair totalmente as possibilidades de cenografia e recursos cenotécnicos.

Em seus primeiros anos de atividade o Oficina estabeleceu um discurso de oposição ideológica e estética ao TBC<sup>17</sup>, sem que na prática, entretanto, essa diferença fosse tão flagrante, uma vez que seus primeiros espetáculos foram montados sobre textos do repertório europeu e americano culto: Tennessee Williams e Maximin Gorki, por exemplo, dois autores explorados pelo Oficina entre 1961 e 1964, já haviam sido montados nos anos anteriores pelo TBC.

As montagens bem cuidadas dirigidas por Zé Celso, a organização estatutária como companhia permanente e até mesmo a programação do teatro, que alternava peças dramáticas e espetáculos cômicos de modo a atrair públicos diversos, devem muito à experiência do TBC nos anos anteriores.

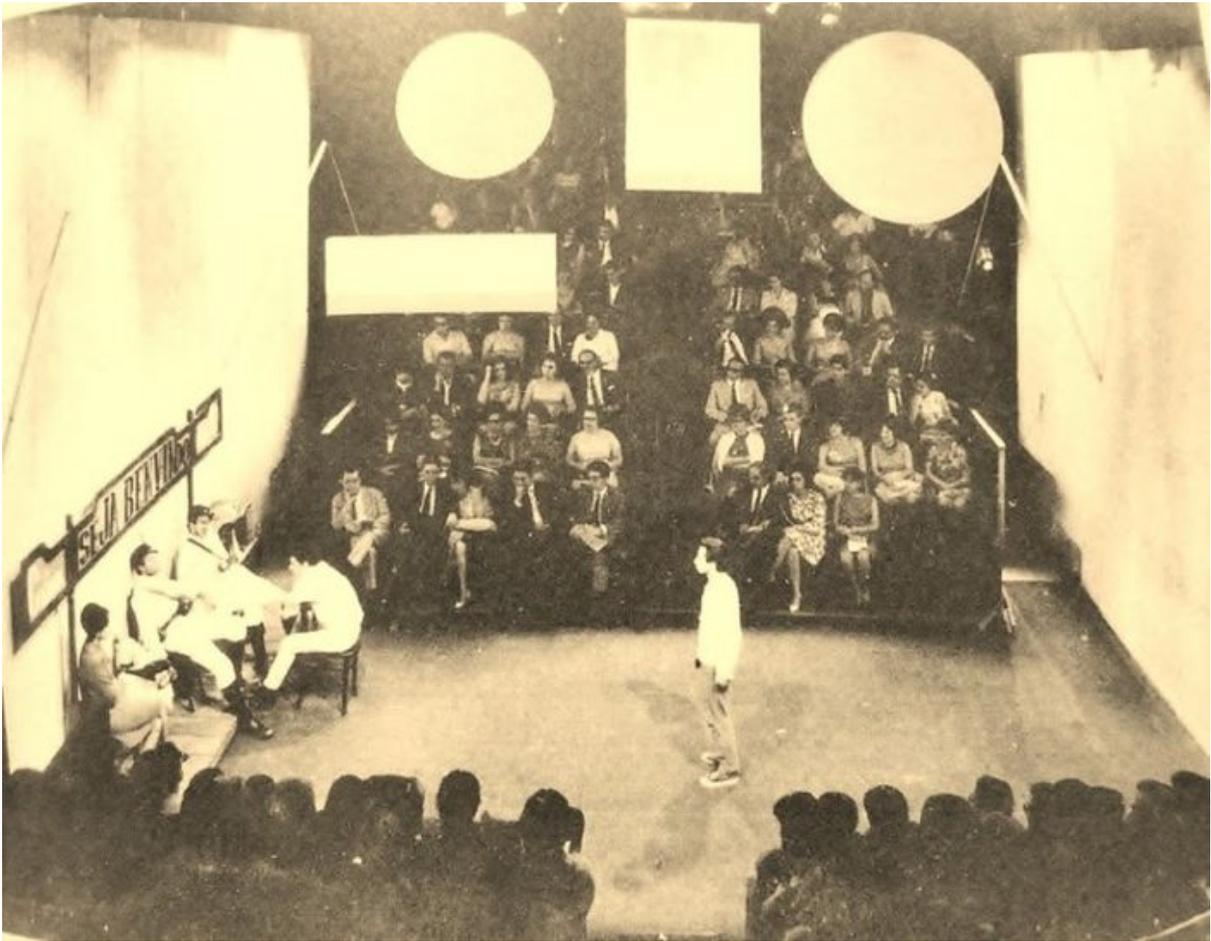
Em 1963, com *Os pequenos burgueses* de Gorki – espetáculo que teve mais de mil récitas, sendo até hoje o mais longo do Oficina – atinge destaque e sucesso de público.<sup>18</sup>

Os espetáculos seguintes, com cenografias inventivas de Flávio Império e elogiadas atuações realistas de Celia Helena, Raul Cortez, Beatriz Segal, Miriam Mehler, Ety Frazer e Eugênio Kusnet renderam ao grupo a aclamação unânime pela crítica.

<sup>17</sup> O pesquisador Luiz Fernando Ramos escreve em seu verbete sobre o Oficina na Enciclopédia Itaú de Teatro: “Em 1958, nasce no Centro Acadêmico 11 de Agosto, do Largo São Francisco, o movimento A Oficina, com a intenção de fazer um novo teatro, distante tanto do aburguesamento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) quanto do nacionalismo do Teatro de Arena”. (ITAÚ CULTURAL, 2019)

<sup>18</sup> O crítico de *O Estado de S. Paulo*, Sábato Magaldi, declara sobre *Os Pequenos Burgueses*: “foi o melhor espetáculo realista que o Teatro Brasileiro já encenou”. (PRADO, 16/02/1964, p. 14)

Figura 6 – Teatro Oficina (1965): Palco sanduíche de Joaquim Guedes em *Andorra* (Max Frisch)



Acervo - Teatro Oficina

A *Companhia Profissional Teatro Oficina* seria marcada em seus primeiros anos (1961 a 1966) pelo estudo do teatro ocidental em muitas de suas frentes mais significativas. O grupo embarca, com o mestre no método de Stanislavski, Eugênio Kusnet, em frequentes oficinas de atuação. Ao mesmo tempo, viaja a Berlim Oriental e entra em contato com o *Berliner Ensemble*, teatro de Bertolt Brecht. Sua pesquisa se dá nesse eixo, em busca do viés épico sem perder de vista o realismo psicológico stanislavskiano.

#### 1.2.4 Antropofagia e remediação

Em 1967, o grupo descobre, em uma oficina ministrada por Luís Carlos Maciel sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, um texto nunca encenado de Oswald de Andrade. Com a montagem de *O rei da vela*, o Oficina alcança seu maior sucesso, associando-se ao Tropicalismo, que aglutina setores da música, do cinema e das artes plásticas. Ganha posição de destaque e referência dentro da cultura brasileira dos anos 1960. Ao mesmo tempo, choca e provoca setores mais conservadores da plateia e da censura, dando início a seu processo de radicalização em termos estilísticos e de

organização como empresa.

Ao se afastar do teatro, instituição burguesa, ilusionista, o espetáculo iria configurar no palco uma teatralidade total, uma super teatralidade, por meio da síntese de artes maiores e menores.: o circo, o show, a revista, ópera, etc. Desse modo, José Celso instaurou em cena um delicioso jogo do teatro sobre o próprio teatro. (SILVA, 1981, p. 41)

Torna-se evidente o interesse dos diretores do grupo pelo cinema. A encenação de *O rei da vela* é dedicada a Glauber Rocha. Conta Armando Sérgio Silva (1981) que o palco giratório construído pelo cenógrafo Hélio Eichbauer, uma das marcas da peça, teria origem nessa influência:

Fernando Peixoto em declaração recente, comentava que, dentre as principais pesquisas do grupo, na época, estava a tentativa de criar um espetáculo visual, de imagens, com preocupações cinematográficas inclusive. O palco giratório mudava o ângulo de visão da cena, como uma verdadeira câmera se movendo.[...] partia-se da ideia de que o espectador era formado pelo cinema, e tentava-se fazer um espetáculo que originasse a percepção com base no cinema. (SILVA, 1981, p. 40)

O carácter pictórico da direção de arte da encenação aliada a remediação de uma característica da *mise-èn-scène* audiovisual – o movimento de câmera – dão amplitude à dimensão cinematográfica do espetáculo. Armando também ressalta as semelhanças entre o terceiro ato de *O rei da vela*, que parodia uma ópera, e o final de *Terra em transe*, lançado no mesmo ano:

Nesse ato a influência de Glauber Rocha, tão proclamada pelo próprio Zé Celso, se evidencia. Geralmente quando o cineasta quer mostrar uma realidade barroca e prolixa, usa muito o estilo operístico e carnavalesco. Veja-se a sequência final de *Terra em Transe*, onde o intelectual parte em um carro conversível, empunhando uma bandeira ao som de ópera. Aliás, diga-se de passagem, o terceiro ato foi o menos aceito pela crítica em geral. Segundo ela, o estilo operístico retirava o ritmo telegráfico do texto de Oswald. Décio de Almeida Prado diz não entender o porque da ópera, talvez por equilíbrio. O crítico diz que a ópera não seria o estilo de Oswald, mas sim o de Glauber, o Anti-Oswald por excelência. (SILVA, 1981, p. 40)

O Teatro Épico estudado pelo Oficina em suas visitas ao *Berliner Ensemble* é remediado em roupagem tropical, carnavalesca, profundamente influenciada pela música popular e pelo Cinema Novo, bem como pelo panorama de mídias do século XX; o Rádio, a TV, o Cinema. O cenário em forma de circo do primeiro ato, assim como muitas de suas marcações, foram realizadas de acordo com o livro de rubricas de Brecht para a peça *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1942). Ao mesmo tempo o trânsito entre práticas começa a se evidenciar com a inclusão de um número musicado por Caetano Veloso (*Canção para Jujuba*) e de trilhas soturnas compostas por Rogério Duprat, em choque estético com a sonoplastia carnavalesca, de sucessos da Rádio Nacional, que perpassa a obra. *O rei da vela* como experimento visava incluir em uma

só peça quatro diferentes gêneros: no primeiro ato o realismo, no segundo a revista, no terceiro a ópera e no epílogo, a missa negra.

É inevitável o paralelo entre a ideia de *Antropofagia* como devoração de práticas “maiores e menores: o circo, o show, a revista, ópera” (SILVA, 1981, p. 40) já implicada na obra de Oswald de Andrade e levada às últimas consequências na montagem do Oficina, e o conceito de remediação, no sentido de uma mídia que requisita e reabilita características de outras frentes midiáticas. Esse desejo de ultrapassar fronteiras se tornaria o fio condutor das transformações em série experimentadas pelo coletivo nas décadas vindouras, mesmo depois de superada a fase tropicalista, sendo utilizada ainda hoje como justificativa teórica para a opção do grupo pela estética hipermediada de seus espetáculos contemporâneos.

Em um momento em que poderia facilmente assumir o posto de maior companhia teatral do país, opta por um viés ainda mais acentuadamente experimental e enfrenta sucessivas crises internas. *Roda viva* (1968, de Chico Buarque) tem papel fundamental. Apesar de não ser um espetáculo executado no âmago do grupo (Zé Celso foi contratado pela produção de Chico Buarque), de certa forma dá continuidade aos experimentos de *O rei da vela* em direção a um teatro que pensa ativamente a o panorama midiático de seu tempo, dessa vez colocando no palco a TV e as mídias de massa de modo a problematizar a relação entre atores e público. A forma aberta, como um *happening*, denunciava a captação, pelo sismógrafo de Zé Celso, das tensões do teatro performativo. De fato, a peça foi imaginada por Chico a partir de um argumento de pouco mais de 50 páginas, posteriormente transformado em encenação na prática dos ensaios. Observe-se como a definição inicial do espetáculo como imaginado pelo autor funciona também como descrição do estilo hipermediado da fase atual do grupo: não à toa, o espetáculo ganhou uma série de remontagens já sob concepção plenamente teat(r)al entre 2018 e 2020.

São dois atos e uma história, nem trágica nem cômica; é mais um happening passado em um auditório de televisão em que câmeras, luzes e macacas de auditório se fundem num coro, como nas tragédias gregas. [. . .] Toda a peça é uma farsa, não tem nada de realista. Não quero que meu texto fique estático”. (HOLLANDA apud SILVA, 1981, p. 17)

Uma parcela performativa é acrescentada à forma midiática do Oficina, modificando a equação estética a partir do coro citado por Chico Buarque, formado por atores semiprofissionais escolhidos por Zé Celso nos quadros da escola de Maria Clara Machado: Zezé Mota, Pedro Paulo Rangel e Luis Fernando Guimarães entre eles. Esse coro invadia, repetidas vezes, a plateia, interagindo com os espectadores, incitando-os à participação, o que foi considerado, à época, um “teatro de agressão” (SILVA, 1981, p. 25). Assim como no pensamento de Antonin Artaud e nos experimentos do *Living Theater* e do *Performance Group*, rompia-se com o palco à italiana como símbolo de questionamento da hierarquia entre elenco e público.

A progressiva insatisfação do Oficina com as limitações da mediação teatral burguesa resulta em um tensionamento permanente desses limites através da remediação de práticas exteriores ao Drama puro. A remediação do Cinema Novo, da música popular, do circo, da revista e da ópera, bem como da *performance* e do *happening*, resulta simultaneamente em plena efervescência criativa e em uma crise interna crônica, instalada quando da integração do coro de semiprofissionais de *Roda viva* ao elenco permanente da companhia profissional.

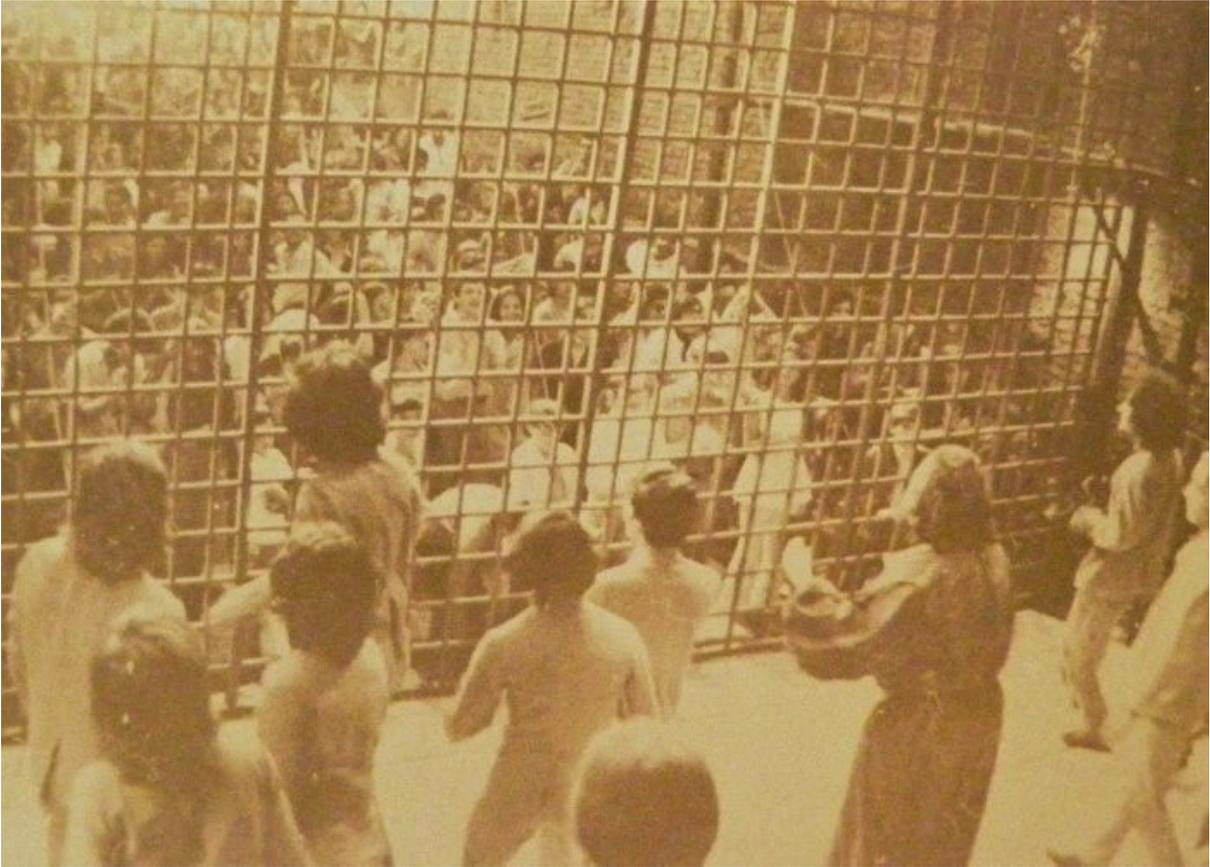
Uma cisão entre os atores experientes e os recém-chegados se estabelece: de um lado os chamados representativos, que defendiam a manutenção da companhia como empresa e a montagem de peças convencionais. De outro lado, a *ralé*, formada por atores performativos, que pregavam a negação ao teatro como empreendimento financeiro e defendiam jogos teatrais em contraposição à montagem de textos consagrados.

Enquanto o primeiro lado referenciava Brecht, Meyerhold e Piscator, que com seu teatro racional e escrupuloso ressaltavam o valor político e social da arte dramática, o segundo grupo bebia da fonte do Dadaísmo, de Artaud, Jarry, do Living Theater e do Performance Group: “Definitivamente mergulhar o público na dúvida. Angustiar, fustigar, provocar, liberar repressões, projetar as leis dos sonhos para manifestar o que jáz oculto no espírito”. (SILVA, 1981, p. 68)

Mediante tal contexto são montados de maneira surpreendentemente bem-sucedida dois espetáculos de Brecht, *Galileu Galilei* (1968) e *Na selva das cidades* (1969). Ao mesmo tempo, a máquina da censura brasileira e os grupos paramilitares fecharam o cerco sobre o Oficina, primeiro em ataques a uma récita de *Roda viva* no Teatro Ruth Escobar e em seguida com o sequestro, durante turnê em Porto Alegre, de atores da companhia. Em decorrência dos acontecimentos, foi proibida *Roda viva* em todo o território nacional sob alegação de que a peça desafiava a ordem pública. Além da crise interna, emerge a crise na relação com as autoridades.

*Galileu Galilei* representava essas duas crises, a interna e a externa, com um elemento cênico poderoso: uma jaula imensa colocada na boca do palco separava os intérpretes do público, restaurando de maneira obtusa a instância do palco à italiana. Em uma das cenas mais longas da peça, no entanto, essa jaula era suspensa e o elenco de atores performativos invadia a plateia festejando sua alforria com o público, em uma reinterpretação do *Carnaval de Veneza* da peça de Brecht.

**Figura 7 – Galileu Galilei (1968)**



Acervo - Teatro Oficina

A cisão no elenco se aprofundou durante o processo de *Galileu*, implicando em permanente atrito entre os dois grupos que constituam o Oficina. Fernando Peixoto, um dos atores representativos, comenta os bastidores do espetáculo. Na sequência, Armando Sérgio da Silva resume o impasse.

Era uma divisão muito estranha dentro do elenco. Por exemplo, quando Caetano Veloso nos deu uma mesa de ping-pong, mesa essa que passou a ser usada, pouco antes de começar o espetáculo, de uma forma estranhíssima. Nós ficávamos todos ao redor da mesa de mãos dadas. Eu, que já era profundamente ateu militante, ria de tudo aquilo [. . .] Um dia José Celso me disse: “Está acontecendo alguma coisa horrível, o espetáculo está começando sempre mal”. Daí eu respondi: “Mas claro que está começando mal. A gente está entrando em cena quase dormindo de sono”. Daí subversivamente sugeri que, em vez de a gente ficar em volta da mesa de mãos dadas, a gente jogasse ping-pong. Foi ótimo, esquentava. (PEIXOTO, 1983, p. 31).

Os “representativos” tentavam acreditar no teatro como forma de comunicação viva e eficaz, a “ralé” portava-se como Artaud. . . (“sou inimigo do teatro. Sempre fui. Na proporção em que amo o teatro, nessa proporção, por essa razão, sou inimigo”). Uma parte do elenco tentava raciocinar junto com a platéia, outra emitia sinais desesperados, enquanto queimava em uma pira. Uns faziam seu aquecimento jogando ping-pong. Outros, em vez de se aquecer, davam as mãos e buscavam fluidos mágicos para transformar o mundo, numa loucura provocativa revolucionária. . . O público assistia a tudo isso, perplexo. (SILVA, 1980, p. 111).

*Na selva das cidades*, montada no ano seguinte, foi profundamente marcada pela influência de Grotowski sobre a leitura de Brecht. Pode-se dizer que o texto de Brecht foi remediado segundo os estudos da obra do diretor e teórico polonês pelos membros do Oficina. Um ringue de boxe foi montado no lugar do palco pela cenógrafa Lina Bo Bardi a partir dos escombros da obra do Elevado Costa e Silva, que cortou o bairro do Bixiga e dividiu ao meio a rua onde o Teatro se localiza.

Esse cenário era violentamente demolido pelos personagens ao longo do espetáculo, tendo de ser reconstruído depois de cada récita.

A peça é, assim como os experimentos anteriores, marcada pela influência de múltiplas práticas e teorias dramáticas combinadas: Havia cenas naturalistas, cenas épicas e cenas que não se enquadravam em nenhum estilo preciso. Era uma montagem caótica mas que representava um balanço integrado de todo melhor teatro que o Oficina fizera. No último momento, os dois lutadores praticamente nus, sem mais objetos para destruírem, se encostavam um no outro com tal força cênica que chegavam a sugerir, apenas nesse gesto, a dimensão poética e estonteante do homem que encontrava em outro homem sua identidade. Havia uma técnica apurada de marcação que por vezes chegava a sugerir close-ups cinematográficos. (SILVA, 1981, p. 64)

**Figura 8 – Teatro Oficina em 1969: *Na selva das cidades***



Acervo - Teatro Oficina

Nota-se no trecho acima – assim como na menção anterior ao palco giratório de *O rei da vela* – indícios da influência da ideia de cinetização teatral proposta por Meyerhold sobre as encenações do grupo. O intervalo entre 1967 e 1969 introduz no

Oficina um sistema consciente de remediações deflagradas pelo momento tropicalista e pelo estandarte estético da antropofagia. Esse sistema foi aprofundado pelo estudo e pela apropriação de características das obras de Brecht, Meyerhold, Artaud e Grotowski e pelos ares performativos que começavam a movimentar o tecido midiático tramado pelo grupo com o coro anárquico de *Roda viva* (1968).

A busca pela devoração e pela mistura de tendências se evidencia na recorrência, na literatura sobre a época, de termos como *super teatralidade* ou na ideia de superação das limitações da teatralidade. O principal desses limites a se destituir é a própria representação, como resumido por Mauro Meiches (1996):

O contato com novos teóricos do teatro, justamente àqueles que trabalhavam num contra-sentido à ideia de representação, como Artaud e Grotowski, pode dar a direção que se delineia para o Oficina. O ato teatral é cada vez mais ato, e se é possível fazer temporariamente essa contraposição, menos teatro. Ele deve presentificar um estado, uma ação que não tenha intermediação na representação. Ou se preciso for, já que a representação é inescapável, deve-se diminuí-la a ponto de torná-la um invisível fio condutor da estrutura da ação (MEICHES, 1996, p. 56)

O conjunto formado por essa sequência de espetáculos reflete uma tendência internacional de resposta às novas configurações midiáticas da segunda metade do século XX:

O teatro até então essencialmente “dramático”, baseado no texto, cede terreno à imagem, ao uso de tecnologias midiáticas e digitais e a incorporação de referências explícitas de áreas como a dança, as artes visuais, o cinema e a performance. É como se fosse uma resposta do teatro à cultura midiática [...] frente às novas possibilidades narrativas intermediárias e fragmentadas oriundas das novas tecnologias, eis novas formas de ação teatral. (LEHMANN, 2007, p. 19)

Apesar do conceito de Teatro Pós-Dramático de Lehmann sofrer críticas por sua amplitude amorfa, é possível reconhecer no depoimento de Fernando Peixoto citado anteriormente – em que o ator atesta a preocupação de atingir um público formado pelo cinema – um indício do que o teórico alemão considera “uma mudança de percepção na sociedade; é a troca da fruição linear-sucessiva por uma simultânea e multifocal” (LEHMANN, 2007, p. 21).

Uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou lugar da percepção centrada, mais profunda, cujo paradigma era a leitura do texto literário. A leitura lenta, assim como o teatro pormenorizado e vagaroso, perde seu status em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento. (LEHMANN, 2007, p. 26).

*Galileu Galilei*, com sua jaula de ferro encerrando a boca de cena em alegoria à censura (ou ainda, em proteção ao elenco contra o CCC), e *Na selva das cidades*, com suas marcações que aludiam a *close-ups*, são duas imagens emblemáticas desse movimento de transformações.

*Roda viva*, por sua vez, não apenas está inscrita em tal fenômeno como o comenta vivamente. O novo panorama de mídias que acelerou, segundo Lehmann, a percepção humana através do “acesso às imagens televisivas dos mais variados canais, aos sons das nascentes rádios segmentadas, às transformações sociais decorrentes das experiências políticas da década de 1960” (LEHMANN, 2007, p. 27) é o próprio tema do enredo do espetáculo, que discute como a mídia de massa constrói e destrói um ídolo em suas ligeiras engrenagens. O aspecto de *happening* agregado a partir do coro seria também caríssimo ao momento seguinte de radicalização da proposta do grupo, que parte de uma busca *super teatral* para uma *ateatral*.

### 1.2.5 Virada performativa

Em 1970, acuado pela cisão interna entre seus membros, o Oficina faz uma pausa em sua produção teatral e investe grande quantidade de recursos em seu primeiro empreendimento efetivamente cinematográfico, *Prata palomares* (André Faria, 1971), um “filme-suicídio” (SILVA, 2006, p. 16) – uma vez que era consenso entre todos os partícipes que a história de dois guerrilheiros revolucionários que se passam por padres em Santa Catarina seria censurada, deixando grande prejuízo.

Uma crise financeira soma-se ao panorama de cisões que inclui as dificuldades no trato com a censura e com seu público de viés conservador. Em resposta a esse conjunto de dificuldades, o grupo se lança, entre 1970 e 1971, em uma longa viagem pelo interior do país. A excursão, denominada *Saldo para o salto*, consiste na remontagem de alguns antigos sucessos (saldo) para se angariar recursos para uma nova montagem pretensamente revolucionária (salto), a obra coletiva *Gracias senõr*, um conjunto de jogos performativos envolvendo elenco e plateia baseado em uma estrutura que alegorizava a jornada do Oficina do Teatro ao que o grupo viria a chamar de Te-ato.

Durante a turnê do *Saldo para o salto*, inicia experimentos nas fronteiras não apenas do teatro representativo, mas da própria ideia de teatro. Marcos Bulhões, pesquisador do CAC, resume o momento em simpósio da USP no Oficina em 2016<sup>19</sup>:

Pra completar a virada performativa, chegou um ponto tal que se explode tudo, inclusive [com a ideia de] teatro. [...] já não importa mais a conquista de

<sup>19</sup> Entre 18 de agosto e 24 de novembro de 2016 ocorreu no Teat(r)o Oficina o simpósio *Teatro Oficina – Seis décadas de cena radical brasileira*. promovido pelo CAC-USP. Foram realizados 14 encontros e mesas-redondas, em diferentes formatos, com a apresentação das pesquisas acadêmicas realizadas por Edécio Mostaço, Armando Sérgio da Silva, Luís Fernando Ramos, Ferdinando Martins, Biaggio Pecorelli, Lúcia Gayotto, Joahna Albuquerque, Mauro Meiches, além da presença de convidados como o diretor e professor Márcio Aurélio e o filósofo Peter Pál Pelbart, e dos depoimentos de diversos artistas que trabalharam no Oficina no passado (Renato Borghi, Oswaldo Gabrieli, Hélio Eichbauer, Celso Sim, Pascoal da Conceição) e membros do grupo atual (Marcelo Drumond, Camila Mota, Silvia Prado, Roderick Himeros, diretores de arte, vídeo, dentre outros). Parte desse simpósio se encontra registrada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnAVZm2zpkg&t=80s>

ser uma companhia profissional, esse modelo implode. Não só se abandona o modelo de representação europeu como se abandona a ideia de teatro tradicional. Te-Ato, essa ideia, explode pra vida. É quando a cena abandona totalmente a representação e o grupo sai viajando [...] pelo sertão adentro, a ponto de chegar a fazer ações performativas como construir uma ponte com moradores numa cidade do interior do nordeste. Eles iam lá fazer uma peça, mas perceberam [...] que a ponte era mais importante e construíram junto com os moradores. (SIMPÓSIO... , 2016)

O Te-Ato, termo que resume a virada performativa, surge como negação do Drama; consiste na vitória dos atores performativos sobre o elenco de representativos, o fim do *cordão dourado*, como se chamavam os fundadores da velha companhia profissional criada em 1961. A imediação, o contato presente com o público em nível mais imediato possível com o discurso, passa a ser buscada através de uma proposta que envolve a máxima subtração dos suportes mediadores, num mergulho rumo ao essencial do teatro, o encontro entre o artista e seu público.

Tenta-se chegar “a dimensão poética e estonteante do homem que encontrava em outro homem sua identidade”, como Armando Sérgio da Silva descreve cena de *Na selva das cidades*, agora não mais pela elaborada construção de imagens e práticas midiáticas, mas pelos jogos performativos envolvendo todos os presentes no ato. Enquanto no Teatro Épico a imediação se atinge no desvelar dos mecanismos teatrais com finalidade dialética, no Te-Ato o que se deseja é desmontar, destruir esses mecanismos em colaboração com a plateia.

Apesar da proposição do grupo, que encarava essa nova prática como uma jornada para, através do ato coletivo, “encontrar a vida, aquela que é a contraposição a toda forma de linguagem artística, aproximar-se de um grau zero de construção intersubjetiva” (MEICHES, 1997, p. 86), fica claro que a *vida* que o procedimento te-atal visa alcançar não é exatamente a *vida cotidiana*, mas uma projeção utópica.

O duplo do teatro é a vida. Esse duplo é o próprio teatro, pelo menos para alguns. Para Artaud, para Grotowski. Nestes casos, o teatro surge como modo de vida e indagar o cogito do viver comum é indagar o cogito teatral. É o que ocorreria com o grupo Bread and Puppet, pelo menos em sua fase inicial, e é ainda o que se registrou com o grupo do Oficina ao tempo, por exemplo, de Gracias Señor. Mas todas essas eram vidas diferentes da vida comum: sendo duplos do teatro, eram também duplos da vida. Se fossem meras duplicações da vida cotidiana, não teriam razão de ser. (MEICHES, 1997, p. 87).

O programa de *Gracias señor* enuncia, acerca do Te-Ato: “A função do teatro - o verdadeiro papel do teatro - é levar o público para fora dos Teatros” (CORRÊAI; BORGH, 1972, p. 19). Sugere um momento futuro em que o Teatro não prescindirá mais de público, pois todos os envolvidos serão voluntariamente atuadores de um mesmo ato. Para que esse discurso utópico possa ser transmitido, no entanto, é inevitavelmente organizado como espetáculo teatral, uma contradição que não passaria despercebida.

Gracias señor, gestado durante uma excursão pelo Brasil, avança na pesquisa do te-ato, tenta propor a não-representação através da construção de um ato

de um acontecimento coletivo, mas se serve para isso da alavanca inescapável da representação. O movimento do desejo em direção ao fim do teatro que não mais oxigena as demandas que acabam por ultrapassá-lo, só se aproxima, como qualquer movimento desejanste, assintomaticamente do seu fim: algo que precisa ser superado permanece, formalizando de certa maneira o ato de sua ultrapassagem. (MEICHES, 1997, p. 81).

Havia um sentido didático latente na suposta imediação de *Gracias señor*. Armando Sérgio da Silva nota:

Era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao Te-Ato. Era uma aula, de como transformar o espectador em um atador de Te-Ato (SILVA, 1981, p. 206).

Sob essa perspectiva, a experiência do Te-Ato – ao se constituir como uma ponte com o duplo da *Vida*, uma vida projetada como utopia, em que o teatro encontrará sua verdadeira significação na dissolução do público como atadores – constitui uma elaboração consciente e mediada, em contradição à proposição radical de subtrair o racional e desconstruir o texto rumo ao significante bruto da realidade. Essa contradição, que se pode ler como a hipermediação que se faz notar na busca pela imediação, será apontada pelo público e pela crítica paulistana em reação profundamente negativa a *Gracias señor*. “O que resta é a utopia sempre postergada. Aliás, é qualidade mesmo da utopia a de ser sempre postergável. É isso que lhe dá força de ser um lugar *a ser*”. (MEICHES, 1997, p. 90).

Por mais que o *Gracias señor* represente a superação, no interior do grupo, da racionalidade brechtiana de espetáculos anteriores, são flagrantes as similaridades entre a estrutura dos te-atos e da peça *Horácios e Curiácios* de Bertolt Brecht, estudada pelo grupo desde 1964. A cena brechtiana em que os muitos usos de um objeto são encenados a partir de uma lança de guerra é remediada pelo Oficina no ato em que se demonstram os muitos usos do bastão de Antônio Conselheiro. Abaixo, primeiro uma descrição do texto do autor alemão explicada pela pesquisadora Ingrid Koudela (1991). Em seguida, um registro sobre a estrutura de *Gracias señor*.

#### **Horácios e Curiácios (Brecht):**

Na batalha dos lanceiros, o lanceiro Horácio reconhece que seria impossível enfrentar o inimigo em campo aberto. Empregando o conhecimento que tem do terreno empreende uma longa marcha nas montanhas, à procura de um lugar onde elas se aproximam da estrada. Durante essa batalha, o lanceiro demonstra os sete usos que faz da lança (título da cena): “escalo a montanha / a lança é meu escudo, ela é meu terceiro pé, aquele que não dói, aquele que não se cansa. Há muitos objetos em só um objeto. (KOUDELLA, 1991, p. 34)

#### **A Estrutura de *Gracias señor*:**

[...]

Ressurreição (quinto ato do Trabalho Novo): Os corpos se uniam para inventar uma nova humanidade.

Novo Alfabeto (sexto ato do Trabalho Novo): Um bastão de Antônio Conselheiro ilustrava a ação: “Há muitos objetos num só objeto (o bastão). Mas só um objetivo: destruir o inimigo. Se esse objetivo não for atingido, não há nenhum objeto num objeto”.

Te-Ato (sétimo ato do Trabalho Novo): O bastão era entregue ao público. Aí nada mais era previsto, tudo ficaria ao acaso do dia. (SILVA, 1981, p. 78).

É possível encontrar no conceito de peça didática, do qual *Horácios e Curiácios* faz parte, paralelos com os te-atos. Essas peças de Brecht foram assim nomeadas não por se tratarem de exercícios expositivos de uma tese, mas por proporem a subtração do público da equação teatral. São didáticas pois ensinam àqueles que nelas trabalham, recomendando-se que os atores se revezem nos papéis e que todos os presentes estejam envolvidos com a cena.

O conceito de peça didática, partindo de equívocos, foi muitas vezes mal interpretado; não se trata de ensinamentos a um público através de um autor ou diretor à medida que se entenda por ensinamento a transmissão de ideias e/ou pontos de vista. Os atuantes “ensinam” a si mesmos. Eles aprendem por meio da conscientização de suas experiências, e a prática didática é um meio de aprendizagem. (KOUDELLA, 1991, p. 31)

O próprio Brecht, ciente da má interpretação da alcunha de suas peças, comenta em seus diários de trabalho: “A peça didática formada por algumas teorias de caráter musical, dramático e político, foi escrita para autoconhecimento daqueles que dela participam e não para ser um espetáculo aberto ao público”. (BRECHT, 1929, p. 11)

Através da Peça Didática, Brecht rompe com a organização teatral estabelecida. Existem outros meios de produção e difusão do trabalho teatral, além do público habitual dos teatros. Por exemplo, as crianças nas escolas, as associações de jovens, os coros operários, muito numerosos na Alemanha na época. Brecht esperava libertar estas manifestações importantes de todas as dependências [...] e confiar a execução de suas peças aqueles [...] que não são nem compradores nem negociantes de arte mas que simplesmente a querem praticar. A arte já não se destinava ao consumo: precisava ser praticada. Tratava-se de fazer e refazer coletivamente o teatro.

Brecht sublinha que a principal função da peça didática é a educação dos participantes do *Kollektiver Kunstakt* (ato artístico coletivo). A peça didática ensina quando nela se atua e não através da recepção estética passiva, sendo endereçada diretamente ao leitor, que passa a ser o ator/autor do texto. A revisão do texto é parte integrante das peças didáticas, sendo prevista pelo autor a alteração do texto dramático pelos jogadores (KOUDELLA, 1991, 57)

Se a peça didática brechtiana propõe a subtração da parcela de *espetáculo*, envolvendo todos os presentes na cena para que, através da dialética inerente à interpretação de um texto, os atores desenvolvam em si novas percepções, o Te-Ato propõe envolvimento semelhante por um viés anárquico, desbundado e anti-racionalista, alinhado às expectativas da contracultura e da virada performativa. Em comum, ambas as formas mantêm o desejo de remover o espectador de seu cômodo lugar na penumbra da plateia.

### 1.2.6 Do Te-Ato à tortura

O Oficina como companhia exercitória o Te-Ato em poucas ocasiões: passa temporada de um ano de estudos com o *Living Theater*, grupo performativo de Nova York liderado por Julian Beck e Judith Malina, sem no entanto estreitar nenhum espetáculo colaborativo com os estrangeiros. As viagens pelo interior do Brasil resultam em registros variados. A famosa performance da construção da ponte com os moradores da Mandassaia é alvo de contradição.

A meu ver, quase todas as experiências de comunicação feitas pelo Oficina nesta viagem foram um tanto quanto frustradas. No meio rural, principalmente, a ponte entre duas culturas, a dos integrantes do Oficina e a das camadas populares, era muito extensa e o que acontecia, conforme relatos, eram os equívocos, a desintegração. Em Mandassaia, a ponte construída teria causado enchentes. Em Santa Cruz, o povo pediu pra ser empresariado. Em Goiânia, a sala foi depredada. (SILVA, 1981, p. 204).

A breve temporada de *Gracias señor* no teatro Ruth Escobar no primeiro semestre de 1972 suscitou mais uma ruptura, dessa vez com a crítica. Quando transportados para um teatro convencional, os jogos propostos nas viagens pelo sertão pareciam desagradar o público paulistano e perder força, conforme severa crítica de Sábado Magaldi, que dá a entender que a plateia não embarcou na coletânea de jogos performativos, tendo notado a indesejada hipermediação na prática que propunha a imediação radical. Alguns pagantes reclamaram sua parte na bilheteria, já que eram chamados a atuar junto com o elenco. Outros se sentiam em posição desigual: “Quando se falou em viver juntos a experiência, um espectador atalhou: ‘Mas vocês estão ensaiados!’” (MAGALDI apud SILVA, 1981, p. 90).

Outro gritou: ‘festival do óbvio!’. Um terceiro observou: ‘isso é contestação de pequena burguesia’. Alguém ainda brincou: ‘É um luuuxo. . .’. Na segunda noite um espectador comentou: ‘*Paradise Now!*’, título de um espetáculo do Living Theater! Se falou também em ‘Julian Beck subdesenvolvido’, ‘por que não vão pra Woodstock?’ e ‘o tiro saiu pela culatra’. O Oficina queria fazer Te-Ato e fez teatro, frequentemente mau teatro (MAGALDI apud SILVA, 1981, p. 88).

*Gracias señor* foi censurada em junho de 1972, fazendo com que o grupo interrompesse momentaneamente seus trabalhos. Zé Celso se concentra na produção do segundo filme do Oficina, *O rei da vela*, uma versão cinematográfica para o sucesso teatral de 1968.

Ao longo de 1972 não há mais produções teatrais e o grupo se desagrega lentamente. O prédio do Oficina se transforma em uma espécie de sala de exibição de filmes com aspirações multimídia, a *Casa das transas*.

Após as contradições de *Gracias Señor*, - um teatro não institucionalizado dentro de instituições - e após a mutilação causada pela censura, a casa de número 520 da rua Jaceguai transformou-se na “Casa das Transas” e José

Celso passou a ser produtor e exibidor cinematográfico, bem como produtor de shows musicais. Segundo José Celso, a “Casa das Transas” aconteceu em virtude da compartimentação das artes. No fim da década de 1960 tudo que obedecia as divisões funcionais, baseada na divisão de produção no final do século XIX, já teria morrido. [...] Eram servidos lanches na Casa das Transas: comidas que procuravam combinar com os shows que se apresentavam. Assim é que, para ouvir Os Mutantes, comia-se ricota com passas, o Heavy Band combinava com arroz doce, Cely Campelo com Milk Shake (SILVA, 1981, p. 90).

A última montagem do Oficina nos anos de 1970 ocorreria em 1973: uma versão performativa da peça *As três irmãs*, de Tchekhov que marcaria a ruptura definitiva entre o elenco mais experimente e o amador, dissolvendo definitivamente a companhia. Zé Celso narra o episódio final dessa crise em depoimento a Tadeu Jungle:

**Zé Celso:** Nós demos um espetáculo de fim de ano. Era meia noite, todo mundo viajando, tochas nas mãos, nas ruas, gritando “fogo!”, “fogo!”. E aí Maria Fernanda que abria o terceiro ato fazendo Olga, entrava com um lençinho dizendo “fogo!”, “fogo!”. Ela incentivava e o teatro todo com aquelas tochas, aquela tensão entre duas tendências. O pessoal mais jovem chamando aquele instante sagrado enquanto minha geração estava apavorada, a impressão é que ia haver um duelo, ia morrer alguém. Terminado o espetáculo o Renato Borghi e o Othon Bastos vieram, o Renato disse: “Acabou, me desligo, não tenho nada a ver com essa palhaçada”. Acabou o Teatro Oficina antigo, que a gente chamava de colar de ouro. Fiquei com o cabelo branco em dois dias. (PANORAMA... , 2001)

Único remanescente da companhia profissional do Teatro Oficina, Zé Celso funda um novo grupo, sediado na mesma rua Jaceguai 520, sob a alcunha de *Oficina S.A.M.B.A.* Nesse período, trabalha em atos performativos filmados em *super-8* e *16<sub>mm</sub>* para serem agregados à montagem do filme de *O rei da vela* (que só seria plenamente liberado pela censura em 1982).

Uma batida orquestrada por um policial civil infiltrado leva à prisão de membros do Oficina sob alegação de uso do teatro como fachada para tráfico de entorpecentes. Na sequência, Zé Celso desaparece sem deixar vestígios. Dez dias depois, descobre-se seu paradeiro: o DOPS. Durante o período o encenador foi mantido em cárcere e sob tortura.

Glauber Rocha, da Itália, em medida desesperada, falsifica um telegrama exigindo sua soltura e assina como Edward Kennedy, Marlon Brando, Jean Paul Sartre, John Lennon, Elizabeth Taylor, Orson Welles, Sophia Loren, Frederico Fellini, entre outros. Zé Celso é solto no dia seguinte, após vinte dias de reclusão. É comum notar, na bibliografia, que alguns historiadores caíram no golpe de Glauber. Até que a história fosse passada a limpo graças ao trabalho de pesquisa da equipe do Itaú Cultural para a mostra *Ocupação Zé Celso* (2009), era comum em reportagens e estudos que o telegrama fosse citado como sendo autêntico. Em 1999, para a *Folha de S. Paulo*, Sérgio Salvia Coelho escreveu:

Mas quem impressionou mesmo Sartre foi José Celso Martinez Corrêa, que, aos 23 anos, acabara de dirigir sua peça "As Moscas" no Oficina, provando assim ao pessoal do Arena que era bem mais que um burguês em crise. Ganhando a estima de Augusto Boal, adaptou juntamente com ele um roteiro cinematográfico de Sartre, "A Engrenagem", para um quase "happening" junto de operários em greve. Há pouquíssima apreciação crítica sobre essa montagem, mas o próprio Sartre, presente na apresentação, guardou dela uma lembrança forte o bastante para que, em 1974, quando José Celso "desapareceu" por uns dias, organizasse um abaixo-assinado internacional que ajudou muito a livrá-lo do pau-de-arara. (COELHO, 16/11/1999, p. 25)

A pesquisa da *Ocupação Zé Celso* cruzou depoimentos, levantou correspondências e arquivos pessoais de Glauber e conseguiu acesso ao telegrama, reproduzido em *fac-símile* abaixo. Não se sabe, no entanto, se o regime militar libertou Zé Celso devido a iniciativa de Glauber Rocha ou se os motivos foram outros; seria plausível a soltura sem maiores acusações formais uma vez que o encenador não tinha qualquer envolvimento com a luta armada e resguardava certa influência nos meios jurídicos e políticos de São Paulo desde os tempos de São Francisco.

Figura 9 – Telegrama de Glauber Rocha com diversas assinaturas falsificadas (1974)



### 1.2.7 Exílio e experimentos com cinema e vídeo

No exílio se intensifica a opção pelas mídias audiovisuais como alternativa às dificuldades em se manter um grupo teatral coeso em terra estrangeira. Apesar de trabalhar em uma adaptação de *Galileu Galilei* em forma de Te-Ato apresentada algumas vezes em espaços públicos de Lisboa, a produção mais relevante em Portugal consiste em um filme, *O parto* (Celso Lucas e José Celso Martinez Corrêa, 1975), realizado em parceria com a Rede de Televisão Portuguesa, no qual uma colagem de imagens de um parto humano e de momentos decisivos da história de Portugal no século XX, culminando no encerramento do regime salazarista, ilustram a Revolução dos Cravos.

Em Moçambique, produz com Celso Lucas o documentário registrando a libertação da colônia num material que após longa edição apoiada pelo governo revolucionário seria lançado em um corte de mais de três horas de duração sob o nome *25* (Celso Lucas e José Celso Martinez Corrêa, 1975).

Em ambos os filmes são exercitadas formas e procedimentos que seriam de grande importância na estética de projetos futuros do grupo, como o trabalho com imagens de arquivo, as construções sonoras constituídas por camadas sobrepostas de fontes muito diversas (cancioneiro pop, música tribal, música clássica), além de referências à própria trajetória do Oficina, que emergem de tempos em tempos através de citações a espetáculos marcantes na história do grupo, como *Galileu Galilei* e *O rei da vela*.

Em 1979, com a sensação de um ambiente político mais favorável, Zé Celso retorna ao Brasil. O prédio do Oficina, desativado durante parte da década de 1970, encontrava-se degradado e havia recebido oferta de compra por parte do Grupo Silvio Santos, que visava a construção de um empreendimento englobando todo o quarteirão da rua Jaceguai. Para que fosse possível fazer uma contraproposta, já que o Oficina, locatário do imóvel, teria prioridade de compra, é organizado o *Domingo de festa*, evento para arrecadar fundos através de shows de artistas populares alinhados ao grupo. Paulo Francis comentou a delicada situação a partir de sua coluna via Nova York.

É Preciso Salvar o Oficina. Paulo Francis, de Nova York 26 de Outubro de 1980: Estou sabendo que o Teatro Oficina está ameaçado de perder o teatro que será comprado por Silvio Santos. Não quero acreditar nisso. O Oficina é uma das raras glórias incontestadas do teatro brasileiro, produto talvez o mais versátil e brilhante da revolução do teatro brasileiro entre 1955-1964, seja em autores convencionais, Gorky, Max Fritsch, ou em revivendo um dos mestres do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, José Celso Martinez e companheiros deixaram uma marca que ninguém apagará. E São Paulo, digo o Estado, a cidade e a imprensa, vão permitir isso? Pelo que vale aqui fica meu espanto e protesto. O espanto é que essa revolução no teatro brasileiro começou em São Paulo e no Rio, quando apareceram diretores como Flávio Rangel, Antunes Filho, Augusto Boal, autores como Jorge Andrade, Oduvaldo

Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Dias Gomes, companhias renovadas como a de Maria Della Costa, o Teatro dos Sete, Tonia – Celi – Autran, o Arena, o TBC, etc. Não quero me alongar em nomes e no assunto. Quero é frisar que foi um esforço combinado de governos, do Estado, de jornais (“O Estado de São Paulo” tinha três críticos influentes, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Delmiro Gonçalves, a “Folha”, Paulo Mendonça), que tornou possível essa revolução. E agora? Isso vai ser entregue ao meretrício (e possível abuso da bolsa popular, nos tais “carnets”) de um mambembe como Silvio Santos, que representa o pior “show business” brasileiro? (FRANCIS, 26/10/1980, p. 31)

O evento obtém volumoso montante, mais que suficiente para dar entrada na compra. As condições para o financiamento, no entanto, não foram aceitas pela Caixa Econômica. A pesquisadora Isabela Silva (2006) pontua o inusitado da solução escolhida por Zé Celso em contorno a essa nova crise.

Já que não pode competir com Silvio Santos em termos financeiros, decide lançar-se em uma disputa na área da comunicação, mais precisamente na área televisiva. Para fazer frente ao grupo empresarial do canal SBT, decide criar sua própria emissora de televisão e utiliza o dinheiro do show para a compra de um equipamento de vídeo que seria utilizado para criar a ‘TV Uzyna’. [...] Ainda que alguns poucos artistas brasileiros já tivessem incorporado a tecnologia do vídeo em seus trabalhos, na década de 1970, o custo de um equipamento para gravação de vídeo no Brasil era altíssimo e sua compra só era possível via importação, o que dificultava ainda mais o acesso. Assim, a utilização do vídeo ou era exclusividade de grandes emissoras de televisão, ou de um número reduzidíssimo de artistas, que se concentravam, sobretudo, em São Paulo e Rio de Janeiro. Neste panorama, a compra de um equipamento de vídeo portátil não seria uma empreitada fácil, até porque a única negociação viável seria a entrada da câmera de vídeo de forma clandestina no país, via contrabando (SILVA, 2006, p. 111).

Um então jovem estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Fernando Meirelles, recomenda a Zé Celso a compra do recém-lançado kit de vídeo em formato *U-MATIC*.

No quinto ano da FAU, os alunos não têm aulas, pois dedicam seu tempo a preparar uma Tese de Graduação Interdisciplinar. Como já estava envolvido com o Cineclube, com a Cine-Olho, com a Aruanã e começava a pensar em fazer cinema, decidi fazer meu TGI em película, ao invés de criar um projeto arquitetônico ou um texto. Reservei um dinheiro que tinha e estava disposto a queimá-lo numa produção em 16<sub>mm</sub>. Foi quando um colega me falou sobre um novo equipamento de vídeo que estava sendo lançado pela Sony: o formato U-Matic, vídeo portátil semiprofissional. Na época, ninguém, fora as emissoras de TV, tinha esse equipamento. Me ocorreu que ao invés de gastar meu dinheiro num filme, seria melhor comprar um equipamento de vídeo destes e – após o TGI – poderia continuar “filmando” o que eu quisesse. Comecei então a fazer os contatos para ir buscar o equipamento no Japão. Naquele momento, o pessoal do Teatro Oficina, com que mantinha certo contato, também estava querendo um equipamento de vídeo para documentar a demolição do teatro (na Rua Jaceguai, no Bexiga) e a reconstrução do novo espaço. Disse a eles que estava indo para o Japão e me ofereci para trazer uma câmera extra para eles... Para entrar no Brasil, inventei uma rota alternativa... Essa rota alternativa que criamos poderia ser considerada criminosa pelos agentes federais, razão pela qual preferi não compartilhar

meu roteiro com os funcionários da alfândega. . . Como não lucrei nada com a contravenção em si e ainda gerei trabalho, me sinto quite com a sociedade. O fato é que, mesmo se quisesse pagar os impostos, a importação de câmeras de vídeo era proibida na época, esse era um direito exclusivo das emissoras de TV (MEIRELLES apud SILVA, 2004, p. 110).

O Oficina, munido de seu novo equipamento, passa a aglutinar, em um núcleo de produção audiovisual, os dois principais coletivos de vídeo da cidade, o *Olhar Eletrônico* e a *TVDO* (lê-se TV Tudo). Essa produção é integrada à disputa territorial contra o Grupo Silvio Santos.

O mesmo núcleo também atua pela liberação das produções comerciais do Oficina, como o filme *O rei da vela*, como observa Zé Celso em reportagem da *Folha de S. Paulo* de 1983.

'O Teatro Oficina ainda está em pé por causa do vídeo', para o irrequeto Zé Celso Martinez o vídeo deve influir na realidade modificando-a, e não apenas como registro dos acontecimentos. Quando o Conselho Superior de Censura se reuniu pela segunda vez, para discutir a liberação do *Rei da Vela*, mostramos um vídeo da reunião anterior. Essa exibição foi crucial para a liberação do filme. De volta ao Brasil em 1979 Zé Celso viu o espaço do Teatro Oficina ameaçado pelo Grupo Silvio Santos, e o vídeo imediatamente integrado à luta. Primeiro com um humilde equipamento de rolo cedido pelo Museu de Arte Contemporânea. Depois, com câmeras e gravadores próprios, adquiridos com os resultados de um show beneficente para a compra do Teatro ameaçado. (FOLHA DE S. PAULO, 23/08/1983, p. 11)

O primeiro produto audiovisual da guerra travada por Zé Celso pelo tombamento e reforma do teatro e pela liberação do filme *O rei da vela* é o média-metragem em *U-MATIC* produzido em parceria com a Fundação Padre Anchieta, *Caderneta de campo* (1983), vencedor do primeiro festival da *Fundação VideoBrasil* – que rendeu ao grupo, como prêmio, um sistema de VHS imediatamente incorporado às ações teatrais. No média-metragem veem-se trechos de leituras das peças que viriam a fazer parte do repertório da *Uzyna Uzona*, como *As Bacantes* e *Mistérios Gozosos*, mixados a investidas político-videográficas, nas quais *videomakers* registravam, ao mesmo tempo em que utilizavam a presença cênica de seus equipamentos, enfrentamentos contra a censura e os órgãos de preservação do patrimônio.

A estratégia consistia em levar a câmera de *videotape* às reuniões oficiais. Cientes da presença do aparato de registro, autoridades envolvidas normalmente se viam na obrigação de seguir o protocolo em relação às reivindicações, que de outro modo seriam desconsideradas sob alegação de irrelevantes ou estapafúrdias. O cinegrafista e seu equipamento são utilizados ao mesmo tempo como força coercitiva, cuja presença coage o interlocutor a não cometer as injustiças habituais e também como mecanismo de registro, propiciando a difusão e arquivamento dos eventos captados. Uma promessa feita em frente à câmera, portanto, poderia ser cobrada mais tarde tendo o vídeo como avalista.

Seguimos os exemplos dos Índios, invadindo os campos oficiais em Círculo e com a Enorme Câmera de Vídeo U-matic; um Cavalo de Tróia a altura do momento de Abrir Brechas na Abertura Fechada. Foram anos subterrâneos em que trabalhamos as maquetes vivas, das futuras peças que fizemos, quando voltamos à tona com o Terreiro Eletrônico. (CORRÊA, 2012, pg. 10)

O média-metragem revela por fim as conquistas desse *modus operandi*, como o tombamento do Oficina, finalmente homologado pelo Governo do Estado de São Paulo em 10 de dezembro de 1982. Ciente do caráter experimental do grupo, o CONDEPHAAT buscou um entendimento *sui generis* uma vez que não tombou a arquitetura do bem, mas sim sua finalidade como sede da companhia, para que o Oficina pudesse demolir o prédio deteriorado e reconstruí-lo a seu gosto. Assim, ao mesmo tempo em que Silvio Santos fica proibido de adquirir o imóvel, ao Oficina é permitida a transformação de sua arquitetura sem restrições, contanto que continue usando o local como sala de espetáculos.

**Figura 10 – Teatro Oficina em 1984**



Acervo - Teatro Oficina

É tentador assumir que a escalada das experimentações audiovisuais do Oficina tenha se dado por um fator meramente tecnológico/comercial: o lançamento do *U'MATIC* no final na década de 1970.

No entanto, é importante notar que já havia tecnologias audiovisuais mais acessíveis e até mais viáveis financeiramente antes das opções videográficas chegarem ao mercado: mesmo o *super-8* é capaz de uma resolução bastante próxima, senão superior às primeiras *camcoders*. A opção de Zé Celso pelo vídeo inclui não apenas questões utilitárias, mas envolve uma cadeia de outros fatores entre os quais pode-se destacar a presença cênica do *U'MATIC*, exaltado muitas vezes pelo diretor não pela sua qualidade técnica, mas pelo impacto que causava nas ações político-performativas do grupo nos anos de 1980. O sistema volumoso, repleto de botões e equipamentos anexos pendurados, de aspecto *high-tech* e visto somente em transmissões de grandes televisões, abriu portas antes pelo imaginário que sua materialidade evocava do que pelas suas qualidades produtivas.

Há também no mesmo período um contexto de produção de vídeo em São Paulo frequentemente associado ao jornalismo investigativo ou a farsa televisiva – o *Comando da madrugada* (1982-2007), capitaneado por Goulart de Andrade, contava em sua produção com os mesmos Fernando Meirelles e Tadeu Jungle que estavam próximos ao Oficina. Meirelles ainda colaborava com Marcelo Tas nas investidas do repórter ficcional Ernesto Varela, cujo método consistia em ridicularizar políticos através da ironia. A produção videográfica paulistana surfou a onda da redemocratização e estabeleceu uma estética e um modo de operar que tangenciaram os objetivos do Oficina, influenciando assim a adoção do aparato pelo grupo.

Não se trata, portanto, de mero fascínio por um novo suporte midiático: o Oficina adere ao vídeo ao ser permeado pelo contexto social e estético de sua época. Como defendem Bolter e Grusin (1999), as tecnologias midiáticas constituem redes híbridas compostas por fatores físicos, econômicos, sociais, políticos e estéticos.

Nenhum evento midiático exerce seu impacto cultural isoladamente de outros fatores midiáticos assim como de fatores sociais e econômicos. A novidade no que diz respeito as mídias modernas vem da maneira particular como ela cita ou recria mídias anteriores e a maneira como essas mídias anteriores se reciclam em resposta.<sup>20</sup>(BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 15, tradução do autor)

Ao utilizar o *U'MATIC* em ações performativas, nas quais o equipamento é operado não apenas como um suporte de registro e de difusão, mas como componente dos *happenings* onde se insere, o Oficina inicia as experimentações que levariam a estabelecer o vídeo de cena como integrante de sua mediação teat(r)al.

Alguns dos *videotapes* que registram o processo de tombamento e demolição das ruínas do antigo teatro são também inseridos na montagem de Noilton Nunes para o filme de *O rei da vela*. Ainda além, novas cenas foram inteiramente criadas em vídeo

<sup>20</sup> No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media.

*U'MATIC* pela dupla de artistas Tadeu Jungle e Walter Silveira (codinome Blackberry) para se somarem ao material captado nos anos de 1970.

Sob supervisão de Zé Celso, Jungle e Blackberry conceberam os letreiros e os créditos iniciais do filme como uma instalação nas ruínas do Oficina: os nomes dos atores eram desenhados nas paredes ou compostos por esculturas de letras tridimensionais distribuídas pela estrutura da sala de espetáculos e depois registradas com a câmera de vídeo. O material, então, passava por *transfer* para 35<sub>mm</sub> e era inserido em *O rei da vela*. Tadeu Jungle relata esse momento em depoimento a Tamara Ká (2008).

KÁ: E quando você iniciou seu trabalho com teatro?

TJ: Eu tinha uma admiração por alguns diretores: eu gostava muito do Cacá Rosset e gostava muito do Zé Celso. Então eu conheci o Zé Celso em 80, quando realizei um trabalho com o Walter Silveira lá no Oficina. . . Começou com os letreiros do filme *O Rei da Vela*. Nesse mesmo ano que a gente começou a trabalhar lá o Zé Celso acabou comprando uma câmera de vídeo U-MATIC e a gente começou a gravar umas coisas pro próprio filme *O Rei da Vela*. Coisas que nós fizemos em vídeo acabaram depois sendo transferidas em 35<sub>mm</sub> e fazem parte do filme *O Rei da Vela*. (KÁ, 2008, p. 100)

**Figura 11 – Letreiros do filme *O rei da vela* pintados nas paredes das ruínas. Esses letreiros foram videografados e o material, após *transfer*, integrou a edição final do filme.**



Acervo - Teatro Oficina

Terminadas as gravações, a sala foi aberta, dessa vez como uma galeria de arte, em que os letreiros pintados sobre as ruínas podiam ser contemplados pelo público. O desejo era, após a exposição, demolir as ruínas definitivamente para a construção de uma nova sede.

O Teatro Oficina está realizando uma exposição dos letreiros do filme “O Rei da Vela”, concebidos pelos artistas gráficos Blackberry e Jungle, e do projeto Uzyna. O Rei da Vela levou 10 anos pra ser terminado e hoje essa exposição coloca nas paredes do teatro os nomes dos artistas e técnicos que participaram de diversos momentos nessa criação: 1971 (platéia), 1974 (subterrâneos) e 1981 (fundos e exteriores). No palco há uma homenagem aos antropófagos de 1922. [...] essa é a primeira vez que o Teatro Oficina é aberto ao público em toda a sua extensão e que todas suas dependências podem ser visitadas. [...] Atrações diárias: vídeos de trabalhos do grupo, ambientação sonora e Cantina da Zuria. (O ESTADO DE S. PAULO, 20/04/1982, p. 15)

*O rei da vela*, finalmente lançado em 1982, marca o processo de mudança profunda no que o grupo chamou, na passagem da década de 1960 para 1970, de Te-Ato e ressurgiu na década de 1980 sob a grafia de Teat(r)o. A peça de 1968 que havia sido inteiramente filmada entre 1971 e 1974 com cinematografia de Carlos Ebert, fora reeditada por Noilton Nunes fora de ordem cronológica, com dezenas de minutos de inserções de imagens de domínio público, vídeos feitos por Jungle e Blackberry e transferidos para 35<sub>mm</sub>, além de antigas captações de 8<sub>mm</sub> e 16<sub>mm</sub> oriundas do acervo do Oficina, do acervo familiar dos Martinez Corrêa e de cinejornais adquiridos de segunda mão. Não se tratava mais de um filme da peça, mas um produto independente, um manifesto transversal que se aproveitava de trechos de *O rei da vela* para comentar a história do grupo durante os onze anos de latência entre as filmagens (1971) e o lançamento (1982): do desbunde e Tropicália às fronteiras entre o cinema e o teatro e as perspectivas futuras do novo Oficina sob uma orientação que à época foi chamada de *Dionisíaca*.

É possível identificar no filme *O rei da vela* traços do que Cibele Forjáz chamou, em sua descrição de *Cacilda!*, de estrutura meta-teatral; a intrincada trama em profundidade que reúne trechos ficcionais (dramatúrgicos), improvisos, livres associações e referências à história do próprio Oficina em um fluxo indistinto, permeado por níveis de significação amplificados pelo uso de uma mediação tecnicamente hipertrofiada, composta por multimeios; no caso do filme *O Rei da vela*, as imagens em vídeo *U-MATIC* mixadas a imagens de bitolas de 8, 16, 35<sub>mm</sub>, fita magnética, fotografias, vídeo-montagens, letreiros, etc.

Para que se compreenda a radicalidade dessa proposta, que descaracterizava uma obra canônica para a classe teatral brasileira, um recorte de reportagens e opiniões sobre a edição transversal de Noilton Nunes foi levantado:

**Entrevista de Zé Celso à Folha de S. Paulo (Abril de 1991):**

P: Qual a diferença entre a peça e o filme O Rei da Vela ?

R: Antes de Noilton Nunes e eu partirmos para a montagem do Rei da Vela, nós tiramos um master com todo material filmado e deixamos pré-montado o primeiro, o segundo e o terceiro ato da peça tal como foi montada no Teatro. A versão teatral foi extremamente bem filmada por Carlos Alberto Hebert (sic) e Rogerio Noel, falecido, com som direto muito bem feito por um Seu Riva, também falecido. Nossa montagem, minha e de Noilton, começa pelo fim da peça e numa montagem não linear fomos ao mesmo tempo que ,juntando todo

o material filmado em 1971, inserindo a própria luta em torno da preservação do filme e do que ele significava como link entre o trabalho passado e o futuro. Tivemos no Oficina uma coisa rara. Morremos uma época totalmente, como Grupo visível, vivendo uma vida subterrânea louca, criativa, mas no completo ostracismo, mortos. Depois ressuscitamos mais fortes do que no primeiro nascimento. "O Rei da Vela" foi o elo de ligação entre essas duas vidas. Demos nossas vidas, misturamos no filme registros dos nossos pais, nossos desejos, tudo ao "O Rei da Vela" pra que ele tivesse a vida vivida vinda da nossa paixão pelo cinema, por nós mesmos, pelo Brasil que começava a sair da ditadura. Acho que o filme a cada ano que passa é mais rico, porque foi tecido na montagem com rigor, liberdade e inspiração. As vezes chorávamos muito na moviola. É uma tapeçaria de uma ligação muito forte numa época difícil do Brasil em que Abelardo II subia ao poder na abertura lenta, gradual e restrita e o povo continuava na Jaula, sob o domínio de Mr. Jones. (FOLHA DE S. PAULO, 03/04/1991)

**Trechos do programa distribuído ao público nas exposições de 1984 do filme:**

"Você vai ficar conhecido como o cara que Destruiu o Rei da Vela" (fala de Zé Celso dirigida a Noilton Nunes). E se inicia a DESMONTAGEM DO REI - transversalizado com imagens que vão comendo a peça. O cinema vem para o primeiro plano. O fim do filme vem para o início. A passagem do "Cinema Antropofágico" da fase Vela, luta underground, prometéica, para a fase Eletrônica, Dionisiaca, Sem Fronteira. O passado é tema, o presente também. (CORRÊA et al., 1982).

**Walter Silveira e Tadeu Jungle no programa distribuído ao público nas exposições de 1984 do filme:**

Cordiais saudações eletrônicas: O filme da peça. O filme da encenação da peça. O filme de quem encenou a peça. O filme do filme. O vídeo do filme. O filme do vídeo, da vida, meta-vida. O REI DA TELA, até as últimas consequências da película. Luz e Sombras. Pulsos (sic) das vozes simbióticas da nação brazyleira, conexão de sons, o inconsciente sonoro. A tensão das forças. A usura. A jaula. A sucessão de poder neste país semi-colonial. Uma trupe de teatro e a guerrilha artística da trajetória cultural de 67 até os dias de hoje. O REI DA VELA eletrônico. Atômica montagem de discursos / trajetórias em espiral. Envoltivo transversal de linguagens; usos diversos de gêneros e técnicas. Sinais, vinhetas, ideogramas. (CORRÊA et al., 1982)

**Crítica de José Carlos Avellar (*Jornal do Brasil*, direto do festival de Gramado) em 1984:**

O filme teve recepção fria, uns magros aplausos dos poucos espectadores que ficaram até o final da sessão (duas horas e quarenta minutos). O que empurrou as pessoas para fora do cinema, na verdade, não foram as imagens que (gravadas no palco do João Caetano em 1971) mostram o que foi a peça, ainda hoje um espetáculo fascinante mesmo quando apanhado assim, num filme, sem a presença viva dos atores, sem o espaço mágico do cenário montado num palco. O que empurrou o público pra fora do cinema foram as imagens acrescentadas especialmente para tornar a coisa mais cinematográfica (como disse José Celso, para fazer do Rei da Vela o Rei da Tela) para evitar que o filme se reduzisse a um registro da peça, sem vida própria enquanto filme. São pedaços de filmes em cores, em preto e branco, ou em preto e branco mas pintados à mão, ou pedaços de cenas gravadas em vídeo, sobre toda e qualquer coisa: trechos de documentários, trechos de filmes amadores, cartões postais enviados aos amigos, fotos tiradas de álbuns de família, pedaços de jornais, improvisos teatrais nas ruas de São Paulo ou numa praia qualquer - divagações que formam um conjunto absolutamente caótico, não por falha dos realizadores mas por um intencional esforço para estilizar a narração e transformá-la numa catarse libertária, histórica, desarticulada. Na tela mesmo o que a gente vê é uma espécie de roteiro anotado em imagens e sons,

mais um projeto que um filme acabado. No debate posterior à sessão, a atriz Henriqueta Briebe (na peça ela faz a sogra de Abelardo) pediu pra fazer uma observação a partir de seus 83 anos e 77 anos de Teatro e disse que as pessoas na mesa deveriam estar preocupadas com o esvaziamento da sala durante a projeção, e deveriam perguntar-se por que de um espetáculo tão bonito nasceu um filme tão longo e aborrecido. (AVELLAR, 21/09/1982)

**Crítica de Rogério Sganzerla (*Folha de S. Paulo*) em 1984:**

O filme é ótimo - desde as primeiras imagens do Rio em 1964 - atores-personagens livres incorporam a linguagem gestual-onírica de S M Eisenstein, para mim o maior cineasta de todos os tempos (é possível considerá-lo assim), assimilando muito bem a qualidade de sua empostação (o que não é fácil quando a direção de atores que deve ser transfigurada para chegar ao cinema via voluntário "teatro filmado", próximo ao "Nô" e ao "Kabuki", no palco/tela). Zé arriscou-se contra tudo e contra todos para mostrar a sua verdade imaginária. Resultado: obteve o contrário do "TEATRO-FILMADO". Saiu-se bem da empreitada, desejando uma banana a todos que não o compreendem. O Rei da Tela reina sobre nossa mente. (SGANZERLA, 03/10/1984)

**Post no Blog do Zé Celso em ocasião da restauração do filme (2016):**

O REI DA VELA. Filmado no Rio de Janeiro no ano de 1971. O Teatro Oficina foi o produtor inicial. Mas o Filme teve uma história labiríntica internacional pra ser montado. Atravessou o Exílio do Teatro Oficina em 1974, e teve suas latas levadas clandestinamente pra Europa, pela Embaixada Francesa em SamPã por iniciativa de uma das Atrizes do Filme: a Genial Maria Alice Vergueiro. A história deste filme atravessa a revolução Portuguesa dos Cravos, as fronteiras perigosas da Espanha ainda de Franco, chega a Paris, quase engolida numa inundação pelo Rio Sena. Mas nos anos 80, na abertura lenta gradual restrita, começa a renascer como fruto de um GRANDE ENCONTRO de dois Artistas: do então jovem Cineasta Noilton Nunes e este q escreve esta nota: José Celso Martinez Correa. O Embaixador Celso Amorim, então na Direção da EmbraFilme, faz retornar ao Brasil as Latas do Material do Filme q estava na França. E o Rei da Vela é apaixonadamente desMontado, incorporando além das Cenas da Peça, sua história, e nossa história de realizadores, com filmes em PB de nossos pais e do arquivo do Oficina. A Montagem de Noilton Nunes e a trilha Sonora q criei, ganharam o Kikito no Festival de Gramado. Mas o filme como bom vinho foi ficando cada vez mais forte e infelizmente mais atual do q nunca no Retorno da Onda conservadora. (CORRÊA, 30/11/2016)

O filme *O rei da vela* amplifica, através da colagem de múltiplos elementos audiovisuais, práticas presentes na montagem de 1967, que já se propunha a ser um experimento estético fronteiriço, repensadas sob o ponto de vista de um novo Oficina, mergulhado nas possibilidades do panorama de mídias dos anos de 1980. O que se nota nos depoimentos acima, no entanto, é que esse acúmulo de camadas não foi bem aceito por interlocutores, como a atriz Henriqueta Briebe e o crítico José Carlos Avellar, pouco familiarizados ao jogo de problemáticas que pautaram o grupo nos anos de 1980. A esses espectadores, o descompasso entre a proposta de montagem do filme em relação à estrutura da peça de 1967, causou reservas e até certa irritação.

Por outro lado a mesma proposta é elogiada e valorizada por aqueles que estiveram ou próximos à produção do Oficina (Jungle e Blackberry) ou pessoalmente próximos a Zé Celso (Sganzerla) no mesmo período.

O acúmulo de camadas midiáticas na montagem do filme é coerente com as múltiplas práticas absorvidas na longa jornada entre a filmagem, em 1971, e o

lançamento em 1982, funcionando como mapa arqueológico da transformação estética do grupo. Por outro lado, sua natureza profundamente autorreferente, que hora funciona via livres associações, hora sob dialética elaborada, abreviou as possibilidades de distribuição comercial da obra.

A montagem de Nilton Nunes [sic] foi o trabalho de tirar a linearidade da peça, dividida em seus 3 atos, e juntar além de 30 minutos de cenas das mais diversas: violência policial no ABC, documentários, imagens de Carmen Miranda e até filmes familiares, rodados pelos pais de Nilton e Zé Celso. O resultado foi uma cópia de quase seis horas, reduzido, após muito sacrifício, a 160 minutos, o que torna o filme (para quem não esteja muito ligado a toda uma proposta que traz) cansativo e discursivo. Justamente, essa atomização de imagens, linguagem não linear, ruptura do tradicional - fazem de “O Rei da Vela” um cult movie destinado a ficar na história cinematográfica - mas sofrendo, no momento, a segregação comercial. Poucos exibidores tradicionais se acorajarão [sic] a exibi-lo. (MILLARCH, 20/05/1989)

### 1.2.8 Vídeo em cena

A transversalidade de meios e práticas contida em *O rei da vela* (1982) é progressivamente transposta a toda produção do Oficina. O prédio em ruínas, no entanto, não permitiu a estreia de peças até a reabertura do espaço, já renovado, em 1993. Ainda assim percebe-se nesse entreato a influência da transversalidade de práticas sobre as leituras dramáticas realizadas no terreno em ruínas e em obras entre 1979 e 1990. Uma das mais bem documentadas – inclusive com boa variedade de registros em vídeo e boa repercussão jornalística – é a do espetáculo *Acords*, baseado na *Peça didática sobre o acordo*, de Brecht (1929). Parte dos planos de Zé Celso desde o contato com o *Berliner Ensemble* nos anos de 1960, a peça foi traduzida em 1979 nos porões do teatro em ruínas e agregado ao estatuto de refundação de 1984, quando o grupo se tornou uma Associação.

[...] traduzimos essa peça na cozinha cabaret da cozinheira alagoana Zuria, nos porões do Oficina em obras [...] Por isso a reciclagem do Oficina em Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona criou seu contrato inspirado na Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo – Um Acordo jurídico de seus associados se encararem acordes na mudança precisa e permanente – estética e existencial da vida. (CORRÊA, 2013, p. 14).

A leitura é mais um dos ritos de passagem entre o Te-Ato dos anos de 1970 em direção a “comunicação sem fronteiras” que se anunciava no nome escolhido para refundação do grupo. As leituras do texto se deram entre 1984 e 1986, sempre no espaço vazio, sem piso ou teto, cercado apenas por quatro imensas paredes de tijolos sustentados por arcos romanos, uma casca oca do antigo teatro já pronta para receber a reforma planejada por Lina Bo Bardi. Nesse terreno de obras de espantosa força cênica, um corpo mais ou menos indistinto de público e elenco composto por artistas

e figuras públicas associadas à trajetória do Oficina, como Eduardo Suplicy, Plínio Marcos, Roberto Piva, Pascoal da Conceição, Cláudia Wonder, Otávio Donasci, Tadeu Jungle e Paulo César Peréio, se reuniam em torno do texto da peça que Brecht havia originalmente escrito para o festival de Baden-Baden de 1929:

Zé Celso diz que a peça está sintonizada com o Brasil pré-diretas. Brecht conta a história de um avião militar que cai em meio a uma cidade. Seus tripulantes, feridos, começam a pedir ajuda a população. Todos negam, dizendo: vocês nunca nos deram nada, porque ajudaríamos? (FOLHA DE S. PAULO, 25/01/1986)

Em *Acords* os cidadãos querem analisar, antes de oferecerem ajuda aos acidentados, se “um homem ajuda outro homem”. Para elucidar a questão, são instaurados episódios dialéticos em forma de inquéritos, nos quais se sucedem canções, monólogos, filmes e até um número de *clowns* contendo variações da mesma problemática. A peça de Brecht já previa, quando apresentada no festival de Baden-Baden, o uso de projeções de filmes e fotos, num procedimento tipicamente Épico, em que a ação era interrompida para interlúdios reflexivos. Em um dos inquéritos/episódios, são projetadas dez imagens de mortos, uma cena que causou furor na estreia.

Durante as apresentações de A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo, o autor do texto (Brecht) e o autor da música (Hindemith) ficavam no palco e interferiam constantemente. [...] quando a multidão assistiu, com grande inquietude e aversão, ao filme que mostrava homens mortos, o autor do texto deu ao locutor a função de exclamar, no final: “Mais uma vez a observação da representação da morte foi recebida com aversão” – e o filme foi repetido duas vezes. (SIMÕES et al., 2013, p. 117)

Depois da enumeração de cenas de inquéritos, a inevitável conclusão é de que o homem não ajuda outro homem. Os aviadores têm a ajuda negada pelos cidadãos, que simbolicamente recusam dar a eles um copo de água e um traveseiro. O que temos nesse fragmento é um argumento complicado, nada fácil de acompanhar. Ele parte da ideia de que a ajuda, algo que todos conhecemos, tem sua origem na violência. [...] Ou seja, a ajuda e violência estão ligadas de forma cíclica, e a única maneira de encerrarmos esse processo é abandonando a necessidade da ajuda. Se a ajuda não mais existir, não haverá mais violência. Portanto ambas constituem um todo que precisa ser transformado. (CONCILIO et al., 2013, p. 149)

Seguindo o procedimento autorreferencial que se sedimentou nos anos de 1980 e explodiu nas encenações de 1990 em diante, o enredo foi apropriado de modo a refletir a própria história da luta pela construção da nova sala de espetáculos.

Através da leitura dramática da ópera *Acords*, de Bertolt Brecht e Paul Hindemith, ocorrida nos escombros do antigo teatro Oficina, o diretor José Celso Martinez Correa, 48, e a companhia teatral Uzyna Uzona lançaram alegoricamente, diante de um público de duzentas pessoas, a pedra fundamental da reconstrução do teatro Oficina. [...] Em *Acords*, um aviador – interpretado pelo Ator Paulo César Pereio – e três mecânicos caem ao solo e numa espécie de inquisição popular, vêem negados seus pedidos de água e travesseiros pela multidão, que, assim, abole o conceito de caridade e acaba se apropriando

do avião, desnudando o piloto e tomando para si os meios de produção."O Oficina é esse avião", diz José Celso. [...] Para ilustrar essa determinação de acaçambar os frutos do capitalismo, os atores que participaram da montagem providenciaram o vôo de dois balões no fundo do terreno, em direção à sede do grupo Silvio Santos. (FOLHA DE S. PAULO, 25/01/1986)

Apesar da precariedade radical do espaço em ruínas, era constante a presença do cinegrafista Edson Elito em cena, videografando as leituras e ao mesmo tempo interagindo com os atores e músicos, num protótipo do que seria, nos anos de 1993 em diante, o cinegrafista-ator. Devemos a essa presença os vídeos de registro que preservam grande parte da história do grupo durante a década de 1980.

O vídeo em cena é requisitado especialmente no inquérito das fotos de mortos que causou furor em Baden-Baden. A cena foi recriada pela *vídeo-criatura* de Otávio Donaschi, uma imensa fantasia em forma monstruosa, revestida de televisores ligados, transmitindo imagens de mortos brasileiros famosos como Elis Regina, Getúlio Vargas e Carmen Miranda, com a qual o artista percorreu o espaço dançando a música *Fita amarela*, de Noel Rosa, executada ao vivo por Jards Macalé no violão acompanhado pelo coro de atores e público.

Em comum com a produção filmográfica e videográfica dos anos de 1970 e 1980, as montagens de leituras dramáticas exercitam o modo autorreflexivo, no qual o enredo é relativizado como comentário sobre o próprio grupo e sua jornada estética. Se no momento radicalmente contracultural o Te-Ato indicava a negação completa da arte dramática e de qualquer mediação que se interpusesse ao contato direto entre elenco e público, o Teat(r)o, por outro lado, propõe a somatória de múltiplas práticas simultâneas em mediação interdependente. Se no Te-Ato a conquista de constituir uma companhia profissional e ter seu próprio espaço deixou de importar, no Teat(r)o o trabalho profissional e permanente foi revalorizado e as peças se tornam metáforas para a luta pela conclusão do projeto da sala de espetáculos. Se o Te-Ato surge em um momento destrutivo, em que se ambicionava romper com uma ordem cristalizada, o Teat(r)o é resultado de uma reconstrução. Pode-se ainda defender que o Teat(r)o remediou o Te-Ato, absorvendo o viés performativo a partir do novo *mediascape*, dos interesses do grupo por práticas audiovisuais e do projeto de uma sala de espetáculos hipermediada. Conciliam-se as tensões épicas às performativas, dionisíacas às apolíneas, em uma forma-síntese da trajetória de crises do Oficina.

A virada do Te-Ato para o Teat(r)o acontece de modo definitivo com a inauguração do Terreiro Eletrônico projetado por Lina Bo Bardi. Antes, no entanto, uma luta de anos foi travada pela obtenção dos recursos que transformaram projeto em edifício. Nessa jornada, dois personagens fundamentais se destacam: Paulo Maluf e o acervo do Oficina.

O primeiro, deputado por São Paulo, torna-se alvo constante das investidas do grupo em 1986 a título de reivindicação de recursos, ao que acaba cedendo verbas de

uma emenda parlamentar para o financiamento das obras após uma série de reuniões videografadas, entre as quais, em uma delas, Maluf interpreta, em uma breve cena de *As bacantes* (Eurípedes, 405 A.C), o papel de Penteu, tirano de Tebas, em diálogo com Elke Maravilha.

Pode-se acusar o diretor José Celso Martinez Corrêa de tudo, menos de falta de imaginação; pôs todo seu talento criativo a serviço de uma causa: receber os cr\$ 500 milhões prometidos pelo deputado Paulo Salim Maluf para a reforma do Oficina e a montagem de *As Bacantes*. [...] montou uma super-produção em plena Avenida Europa e invadiu o escritório do deputado [...] fez e ouviu discursos sobre a importância política de Maluf e aplaudiu o deputado quando ele contracenou em um diálogo de *As Bacantes* com Elke Maravilha [...] Ao meio-dia em ponto Maluf apareceu totalmente à vontade em meio ao happening. Foi quando, convidado por Elke Maravilha, aceitou sem hesitar contracenar com ela em um dos diálogos do texto de Eurípedes. Uma das falas previa que ele afirmasse que mais importante que ser uma mulher, era simplesmente ser mulher. Trocou “mulher” por “homem” e ganhou aplausos. (FOLHA DE S. PAULO, 22/02/1986)

Em outros registros do acontecimento, a presença de um cinegrafista entre o elenco do grupo e sua aura performativa, até coercitiva, são ressaltados:

Um pequeno grupo de atores entra no escritório do então deputado federal pelo PDS (Partido Democrático Social) sem serem anunciados. Para a total surpresa e perplexidade de Maluf, os atores iniciam uma leitura dramática de “*As Bacantes*”. Enquanto Elke Maravilha interpreta um Dionísio com extrema desenvoltura, Maluf é convidado a representar Penteu e participar do diálogo com a exuberante Elke. Após a leitura, Zé Celso e os atores pedem o apoio de Maluf que, constrangido em frente à câmera de vídeo, se compromete a ajudar o grupo financeiramente. (SILVA, 2002, p.137)

O *happening* no escritório de Maluf deve seu sucesso também à persona midiática do próprio Zé Celso. O diretor reclamou para as obras de seu teatro uma quantia que Paulo Maluf havia destinado originalmente ao Cacique Juruna. Nota-se a habilidade do encenador ao jogar não apenas com o ato performativo mas com suas possíveis repercussões na mídia de massas:

Juruna tinha recusado publicamente um dinheiro que Maluf lhe enviara. Eu publicamente via TV aceitei o dinheiro recusado alegando que o dinheiro não era dele, Maluf, mas dinheiro público. Foi uma polêmica espetacular. João Carlos Martins insistiu para Maluf topar, mas ele não se decidia. Com um elenco afiado por uma leitura muito bem sucedida de “*O Homem e o Cavalo*” invadimos o escritório de Maluf e fizemos ele ler o papel de Pentheu das *Bacantes*. Leu bem, é um ator. No texto a personagem negocia com Dionísios um pacote de ouro pra ver as bacanais sem ser visto. A mídia pois fogo e Maluf acabou pagando parte das fundações do Teatro (CORRÊA, 2012)

Já o acervo de filmes e fotos exerce papel fundamental ao ser adquirido pela UNICAMP, em 1986, através do *Arquivo Edgard Leuenroth*, possibilitando a conclusão das obras fundamentais do Terreiro Eletrônico.

[...] (com) intuito de levantar o financiamento para fazer ressurgir o Oficina, Zé Celso vendeu para a Unicamp os arquivos do grupo até o seu exílio [...] Para comemorar a abertura desse tesouro histórico, se realizará hoje, amanhã e quinta, no Centro de Convenções (salão 3 da Unicamp) um debate sobre o Oficina (LABAKI, 19/10/1987)

Em 1987 um acontecimento trágico interrompe a movimentação em torno do Oficina. Luiz Antônio Martinez Corrêa, irmão e colaborador de Zé Celso, é brutalmente assassinado em seu apartamento em Copacabana. Marcelo Drummond, colaborador do Oficina desde 1985, resume o período em entrevista para documentário de Tadeu Jungle:

Marcelo Drummond: [...] acabou o dinheiro da UNICAMP. Ai, no dia seguinte, Luiz Antônio foi assassinado. Falei (pra mim mesmo) “acabou”. Acabou, né, não vamos fazer mais nada. Aí viemos pra São Paulo num dia 02 de Fevereiro. O teatro em obras e padres, rabinos, macumbeiros, pra uma coisa (cerimônia ecumênica) pro Luiz. Ai o teatro ficou lindo, Maravilhoso. (aí dissemos) Vamos em frente! [...] O Nelson de Sá que era o crítico na época da Folha de S. Paulo [...] olhou pra mim e falou: “você tem que fazer o Hamlet”. [...] Era o maior absurdo, imagina, eu fazer o Hamlet. Mas eu fiz [...] O Nelson falava, “não é melhor estrear no Teatro Sérgio Cardoso?”, por que o teatro não tinha luz e som instalados. Mas as coisas foram acontecendo, foram acontecendo magicamente. [...] Mas enfim, abriu. Depois de 10 meses de trabalho abriu [...] aquele teatro que tava fechado há 17 anos abriu. (PANORAMA. . . , 2001)

O projeto da sala de espetáculos de Lina Bo Bardi é um palco de remediações. O Terreiro Eletrônico é dotado de janelas voltadas para a cidade, um sistema interno de vídeo ao vivo, teto móvel que se abre permitindo a entrada de luz natural, vento e chuva, uma fonte de água corrente, um jardim, arquibancadas verticais, em formato de andaimes, além de ocupar a totalidade de seu terreno, sem divisórias, permitindo a encenação em todos os níveis horizontais e verticais do prédio. Foi eleito, pelo *The Guardian*, em 2015, o mais belo teatro do mundo, à frente do *Scalla de Milano*, do *Radio City Music Hall* e do próprio Grande Teatro em Epidauro (Grécia). (MOORE, 11/12/2015)

Sobre o projeto e construção do Terreiro Eletrônico, segue um breve recorte de depoimentos e reportagens sobre sua elaboração: “O Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro. Sua estrutura física e tátil, sua não-abstração que o diferencia profundamente do cinema e da TV, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios” (CADERNETA. . . , 1983)

O projeto da construção dessa Uzyrna cultural terá a simplicidade e a clareza de um nô japonês, diz a arquiteta [...] a autora já fez um projeto para instalação da Uzyrna cultural do Teatro Oficina, que abrigará as produções artísticas interdisciplinares, formando um complexo de atividades simultâneas de teatro, cinema, videotape, arquivo e vivência. (JORNAL DO BRASIL, 05/12/1983)

O projeto, segundo sua autora, a arquiteta Lina Bo Bardi (ligada há muitos anos ao Teatro Oficina), é um “não projeto”. Ela planejou a derrubada de quase todas as paredes internas, do palco e da platéia, criando um espaço com

cadeiras móveis. [...] esse espaço será ocupado por peças teatrais, cinema e vídeos [...] na linha de criar uma arte que devore fronteiras. (FOLHA DE S. PAULO, 21/02/1985)

Os conceitos geradores do projeto: construir uma rua, uma passagem, uma passarela de ligação entre a rua Jaceguay, seu viaduto e os espaços residuais de sua construção potencialmente utilizáveis e a grande área livre nos fundos do teatro; proporcionar um espaço totalmente transparente em que todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado - “todo o espaço é cênico”; flexibilidade de uso; adoção de recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, a idéia de “terreiro eletrônico” onde “bárbaros tecnizados” atuassem. [...] Equipamentos de iluminação cênica e de cenotécnica complementam a diversidade de possibilidades cênicas, sendo que também foi projetado um sistema de captação e distribuição de imagens de vídeo para todo o teatro, concebido para privilegiar as ações, que podem se dar simultaneamente em diferentes locais do espaço cênico. (ELITO, 2020)

Esse projeto de *Uzyna Cultural* – a evolução da Oficina – é apenas um dos passos de um desejo mais ambicioso: ocupar o terreno ao lado, onde hoje funciona o estacionamento do Grupo Silvio Santos. Após tomar a Oficina e salvá-lo do empresário da mídia, Zé Celso passa a travar luta para encampar também esse terreno contíguo, afim de instalar ali o seu projeto de teatro de estádio, revertendo a desertificação causada pela especulação imobiliária em um espaço cultural público.

Para receber o teatro ritual das multidões [...] o novo teatro oficina é inspirado: Na materialização de todos os sonhos proibidos do teatro de estádio Oswald de Andrade. Na reinvenção do rito sagrado do teatro que as bárbaras de Dionísio levaram da Ásia para a Grécia, que o candomblé, o carnaval, o futebol, Vinicius de Moraes, o anjo negro Nelson Rodrigues plantaram de novo no Brasil: a tragycocomediaorgya. (JORNAL DA BELA VISTA, 24/07/1983)

Os espetáculos dessa nova fase (de 1993 até os dias de hoje) seguem a construção hipermediada, em múltiplas camadas, entre as quais, há sempre a camada da autorreferência. A partir dos anos de 1990, quando da escrita da *Odisséia de Cacilda*, o panorama de desigualdade social no Brasil, as disputas contra o Grupo Silvio Santos e a luta para manutenção de uma associação teatral com produção permanente passaram a guiar os subtextos das narrativas labirínticas. Temos uma amostra desse universo a partir do registro etnográfico da pesquisadora Isabela Silva sobre *Os sertões* (2002-2008):

A história da Guerra de Canudos se confunde com a própria história do grupo Oficina, em seu quase meio século de existência. Embora a narrativa principal seja constituída pelos relatos de Euclides da Cunha do Brasil do século XIX, dela também fazem parte personagens como o filósofo Nietzsche (1844-1900), o rei de Portugal Dom Sebastião (1554-1578), o médico e antropólogo Nina Rodrigues (1862-1906), figuras bíblicas como São João, o cineasta Glauber Rocha (1939-1981), o empresário Silvio Santos (1930), o atual presidente dos EUA George W. Bush (1946), o próprio Euclides da Cunha (1866-1909), entre muitos outros. “Os Sertões” de José Celso também incluem temas da atualidade, como a Guerra no Iraque, a atuação do MST (Movimento dos Trabalhadores sem Terra) [sic] ou os escândalos políticos do “Mensalão”. Aos

poucos, as falas dos atores nos situam na região de Canudos propriamente dita. (SILVA, 2006, p. 2).

Com a inauguração do Terreiro Eletrônico, o vídeo em cena torna-se uma força experimental dentro do grupo, em mutação e reinvenção constante a partir dos projetos entre mídias da companhia. Além do sistema de projeções, passa a praticar experimentos em forma de DVDs dos espetáculos, transmissões online ao vivo de suas peças em diversas plataformas, criação de web séries, etc. Tadeu Jungle relembra o processo em entrevista a Tamara Ká (2008):

TADEU JUNGLE: Depois da inauguração do Terreiro Eletrônico, foram instalados monitores de vídeo ao vivo ligados a um switcher. Esse switcher por sua vez, gerava um sinal baseado no corte das câmeras espalhadas pelo teatro, algumas delas operadas ao vivo por cinegrafistas-atores. O registro em vídeo e o vídeo ao vivo passam a fazer parte dos processos de criação das peças. O Oficina sempre foi um Terreiro Eletrônico, sempre teve essa ligação com a tecnologia. Então o Zé Celso tinha muito interesse em registrar as peças. [...] Boca de Ouro, inclusive [...] foi transmitida ao vivo pela internet em 2001. Que se tem notícia foi a primeira peça em que isso aconteceu. [...] Com oito câmeras cortadas. Fora isso eu criei naturalmente nesses processos de captação das peças. Eu criei uma coisa chamada câmera-carne. A câmera-carne nada mais é do que eu com uma câmera como essa, uma dvcam, vestido de preto evidentemente [...] eu caminho com liberdade absolutamente total e indo para todos os lugares. E contraceno, se é que é possível dizer assim, com os atores. Muitas vezes eu entro em uma proximidade tal que o ator fica a essa distância minha (e mostra uma distância de uns 20 cm com as mãos), com a lente aberta assim. [...] O ator sente literalmente minha presença [...] Ele reage à câmera aqui. (KÁ, 2008, p. 137).

Para além das tecnologias ao qual o grupo adere, há ainda tensões da midialidade cinematográfica na concepção dramaturgica das obras teat(r)ais, como se nota no depoimento de Cibele Forjáz (2013) sobre a operação de iluminação em *Cacilda!*.

Trabalho no Teatro Oficina desde que a espada de *Hamlet* abriu as portas da pista do Oficina a ferro e fogo. Nesse tempo, iluminei além da Dinamarca de Hamlet, o Rio de Janeiro de *Mistérios Gozozos*, Tebas e Citeron em *Bacantes*, o corpo dos atores em *Pra dar um Fim no Juízo de Deus*, a catedral de *Ela*.

Agora é muito diferente! Em *Cacilda!*, há muitos teatros em um só teatro. Cacilda Becker diz: "Todos os Teatros são meu Teatro". O teatro Oficina tornou-se todos os teatros para contar *Cacilda!*, Iluminar o teatro agora, parece, fazer Cinema em forma de Teatro: editar, esconder, escolher, revelar, sobrepor tempos, planos, realidades, memórias, delírios, Teatro dos Teatros no Teatro Oficina. (FORJAZ, 2013, p. 13)

É sob exercício dessa engenharia criativa transversal, porém ainda enfrentando intensa disputa com o Grupo Silvio Santos pela conclusão de seu projeto, que a trajetória da Vera Cruz e do TBC é remediada por José Celso Martinez Corrêa.

## 2 A oficina e a fábrica: remediações em *Cacilda!!!!*

A incorporação de práticas audiovisuais pelo Oficina se deu por muitos fatores ao longo de sua trajetória: as relações com o Cinema Novo, as influências de Brecht e das vanguardas, a produção de filmes e telefilmes, os contextos históricos e culturais que marcaram a produção videográfica nos anos de 1980 em São Paulo e o próprio sismógrafo, como coloca Armando Sérgio da Silva (1982), em que o grupo se converteu, recebendo novas tendências do *mediascape* teatral global para depois ressignificá-las a partir de seus totens estéticos. Essa paridade entre o trabalho de cena e de tela se potencializa com a inclusão do aparato audiovisual na sala de espetáculos do grupo.

Da inauguração do Terreiro Eletrônico até a estreia de *Cacilda!!!!* (2013), o Oficina apresentou mais de 37 espetáculos com vídeo ao vivo, lançou 16 DVDs e um longa-metragem em circuito comercial e disponibilizou uma *websérie* e cerca de 300 transmissões ao vivo de peças inteiras. Essa produção estável entre mídias deve tanto a absorção gradual de novas tecnologias quanto às relações sociais e governamentais estabelecidas pelo grupo.

Em *Cacilda!!!!* as ferramentas de vídeo são remediadas pela prática teat(r)al não apenas com objetivo de alargar as possibilidades da interface do Terreiro Eletrônico recobrando-o de imagens; os cinegrafistas de cena, ao vestirem uniformes de técnicos da Vera Cruz, participam da encenação como atores, contracenando, para além de sua função técnica, com os personagens da tecitura dramática.

Para que possamos compreender esse processo – que se dá em duas ou mais frentes midiáticas simultâneas – faremos uma breve exploração pelas características do sistema audiovisual do Oficina em seu período *tecnizado*, abarcando questões de *hardware* sem perder de vista os procedimentos estéticos, sociais e políticos implicados.

### 2.1 Instalação audiovisual e processos de criação

Quando da primeira montagem de *Cacilda!!!! - fábrica de cinema e teatro*, em 2013, o Terreiro Eletrônico completava 20 anos de sua inauguração. Durante esse período, inúmeras mudanças transformaram o panorama do vídeo como mídia, a começar pela total digitalização do suporte e do incremento nas tecnologias de projeção.

Ao logo desses 20 anos o vídeo de cena atuou sob orientações técnicas e estéticas diversas. Os cinegrafistas de cena, tradição iniciada nos anos de 1980 por Edson Elito, Tadeu Jungle e Walter Silveira, tornaram-se integrantes constantes do grupo, assim como editores de VT e *VJs*, configurando um núcleo fixo de vídeo dentro da associação. Entre os artistas que se destacaram nessas funções estão nomes como Eryk Rocha, Fernando Coimbra, Tommy Pietra, Elaine César e Gabriel Fernandes.

Diferentes conjuntos de equipamentos e práticas foram assimilados de acordo

com as necessidades e possibilidades estéticas de cada peça: em *As Bacantes* (1996/2000/2011/2015), por sua característica de iluminação aberta, em que a plateia e a cena são amplamente clareadas como em plena luz do dia, as projeções foram suprimidas e trocadas por televisores enfileirados, os quais permanecem visíveis mesmo nessas condições. Já em *Cacilda!*, primeira parte da série montada de 1998, um projetor de vídeo móvel lançava imagens pela arquitetura do espaço enquanto um projetor de filmes 8<sub>mm</sub> (carregado de pequenos filmes feitos especialmente para a peça) era eventualmente posicionado em cena e acionado de tempos em tempos, ilustrando com imagens a memória de um personagem. Em *Boca de Ouro* (1999) o personagem do fotógrafo jornalístico que acompanha Caveirinha - obituarista responsável por cobrir a morte do bicheiro Boca de Ouro - foi substituído por um cinegrafista-ator que entrava na ação com sua microcâmera ligada. Esse sinal passou a ser transmitido *online* pelo portal do UOL, inaugurando as transmissões ao vivo no contexto do grupo. Em *Os Bandidos* (2008) o *videomapping* foi pela primeira vez assimilado, transfigurando a pista do teatro em uma enorme tela na qual se incutiam cenas interativas entre atores e projeção. Em *Macumba antropófaga* (2011) com as transmissões já estabelecidas como prática corrente, todos os espetáculos passaram a ser disponibilizados gratuitamente na plataforma *Livestream.com* e um *chat* gerava interação ao vivo entre o público da transmissão, que enviava fotos de si, posteriormente projetadas nos telões do teatro, e os atores em cena.

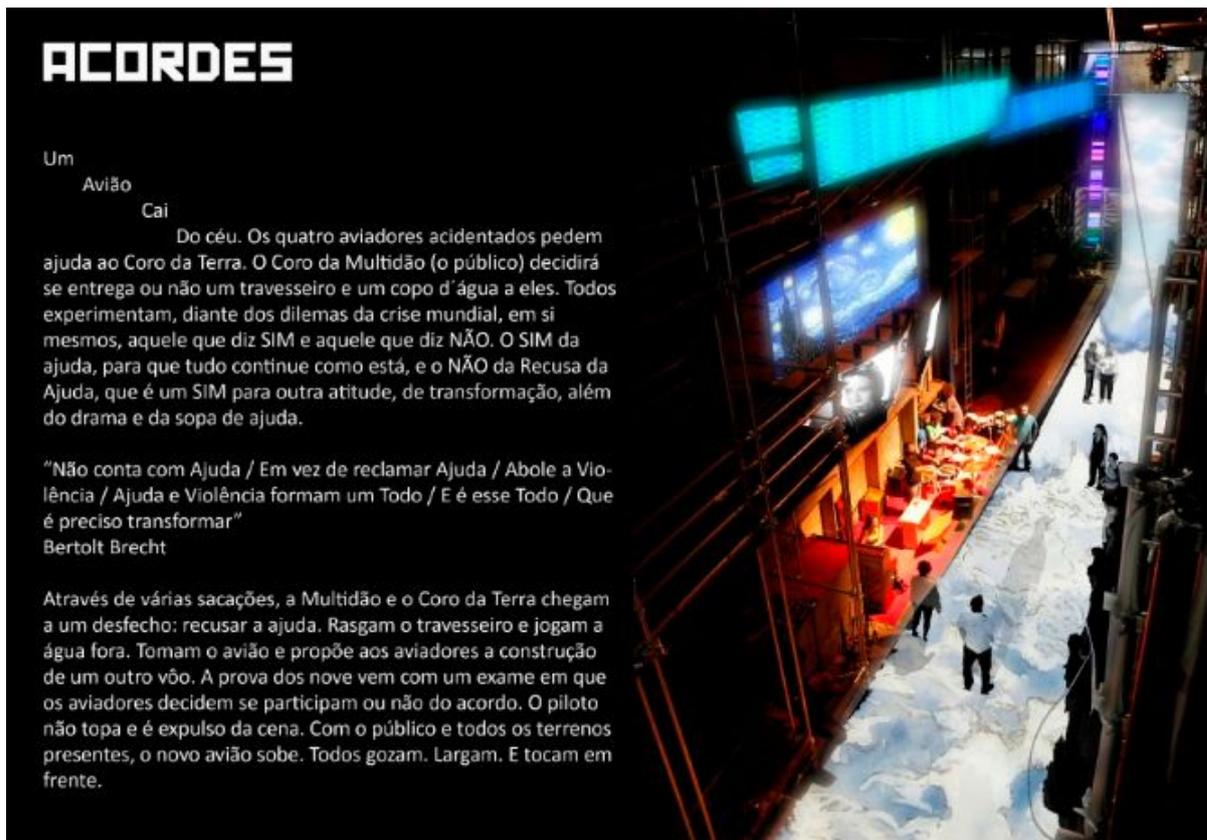
Em *Cacilda!!!!* a equipe de vídeo foi constituída por cerca de quatro membros, com eventuais variações, sendo um responsável pela transmissão ao vivo, outro pelo corte ao vivo e pelas projeções de vídeo e os dois restantes, cinegrafistas-atores. Os equipamentos digitais utilizados permitiram a exploração de muitas das diversas técnicas que o Oficina empregou em sua experiência com vídeo: *videomapping*, vídeo ao vivo, utilização de VTs pré-gravados, legendas simultâneas às músicas, etc.

Essa aparelhagem incluía sete projetores *Epson* de alta luminosidade, uma mesa de corte digital *Tricaster*, uma *workstation* para projeções mapeadas, duas câmeras de *broadcast Sony NX5* e uma câmera de ação *GoPro*. Diferentemente de algumas temporadas de anos anteriores, em que se alugavam esses recursos semanalmente, os equipamentos empregados em *Cacilda!!!!* eram parte do espólio do Teatro, resultantes de uma renovação operada na peça anterior, *Acordes* (2012), espetáculo de Brecht finalmente encenado em sua completude mais de vinte anos após as leituras dramáticas de 1984 e 1986. A *Odisseia de Cacilda* foi ensaiada ainda durante apresentações de *Acordes*, de modo que a equipe de vídeo, os equipamentos e muitos dos procedimentos do espetáculo de Brecht foram aproveitados também em *Cacilda!!!! – Fábrica de cinema e teatro*.

Nessa ocasião, momento em que assumi a direção de vídeo do grupo, formulei em parceria com Zé Celso o projeto *Filmes de luz sólida*, apresentado ao Itaú Cultural com finalidade de angariar recursos para renovação da aparelhagem técnica do Teatro.

Tal projeto resultou na compra dos equipamentos citados, utilizados até os dias de hoje (2020) pelo grupo. Uma das páginas do folheto elaborado para apresentação da proposta de patrocínio se encontra reproduzida a seguir, exibindo uma ilustração em que o efeito das múltiplas projeções simultâneas é inserido sobre uma foto do Terreiro Eletrônico.

Figura 12 – Prospecção de patrocínio (2012)



## ACORDES

Um  
Avião

Cai

Do céu. Os quatro aviadores acidentados pedem ajuda ao Coro da Terra. O Coro da Multidão (o público) decidirá se entrega ou não um travesseiro e um copo d'água a eles. Todos experimentam, diante dos dilemas da crise mundial, em si mesmos, aquele que diz SIM e aquele que diz NÃO. O SIM da ajuda, para que tudo continue como está, e o NÃO da Recusa da Ajuda, que é um SIM para outra atitude, de transformação, além do drama e da sopa de ajuda.

“Não conta com Ajuda / Em vez de reclamar Ajuda / Abole a Violência / Ajuda e Violência formam um Todo / E é esse Todo / Que é preciso transformar”  
Bertolt Brecht

Através de várias sacações, a Multidão e o Coro da Terra chegam a um desfecho: recusar a ajuda. Rasgam o travesseiro e jogam a água fora. Tomam o avião e propõe aos aviadores a construção de um outro voo. A prova dos nove vem com um exame em que os aviadores decidem se participam ou não do acordo. O piloto não topa e é expulso da cena. Com o público e todos os terrenos presentes, o novo avião sobe. Todos gozam. Largam. E tocam em frente.

O autor

Os projetores foram posicionados ao longo do teatro de forma a gerarem quatro grandes telas, uma em cada meridiano (norte, sul, leste e oeste), assim qualquer espectador, independentemente de sua posição na tridimensionalidade do espaço, teria uma tela próxima em seu campo de visão. Três projetores sobressalentes foram utilizados de modo a cobrir a arquitetura da sala, gerando o efeito de *videomapping*, em que vídeos preenchiem espaços específicos da arquitetura de modo a criar atmosferas luminosas.

A renovação técnica foi utilizada em *Acordes* em diálogo direto com as práticas e as teorias que influenciaram Brecht na década de 1920. Muitas cenas são precedidas por vídeos pré-gravados que exibem desde imagens do acervo do Oficina e da luta pelo terreno do grupo Silvio Santos até fotografias jornalísticas da atualidade, passando por vídeos históricos da Segunda Guerra, do voo de Charles Lindbergh sobre o oceano e da revolução constitucionalista. Há momentos em que a cena interage com esses

*inserts* e outros em que eles são assistidos pelo público e pelo elenco ao mesmo tempo.

A cena da representação da morte, que originalmente em Baden-Baden (1929) já contava com a projeção de filmes onde se viam pessoas violentamente mortas, era uma das ocasiões em que todos eram convidados a assistirem ao vídeo pelos telões. A luz de cena se apagava completamente e o foco era voltado às imagens de violência lançadas sobre os ecrãs. A cena então se repetia mais uma vez, uma referência ao fato que de, em Baden-Baden, Brecht, presente sobre o palco, pediu que a projeção fosse repetida frente às reações negativas da plateia. Novamente o público era convidado a olhar para os telões, que dessa vez não mais exibiam imagens impactantes, mas sim retratos dos mortos do Oficina (atores, atrizes, diretores e artistas que passaram pelo elenco do grupo e já haviam falecido, como Raul Cortez, Madame Morineau, Eugênio Kusnet, Flávio Império e Lina Bo Bardi). O diretor (Zé Celso) presente em cena, conclamava ao público que repetissem os nomes e depois dissessem, em voz alta, o nome de seus próprios mortos.

Na primeira cena, temos um procedimento essencialmente épico, em que imagens se mostram dialeticamente em relação ao discurso do espetáculo. No segundo caso, o uso gera uma ação performativa, uma vez que o público, conclamado a chamar por seus mortos, adiciona uma camada imponderável à cena.

**Figura 13 – Imagem 1: Cenas de morte e violência eram projetadas; Imagens 2 e 3: na repetição da cena, imagens dos mortos do Oficina eram projetadas, como o gato de estimação Zanni e o ator Raul Cortez.**

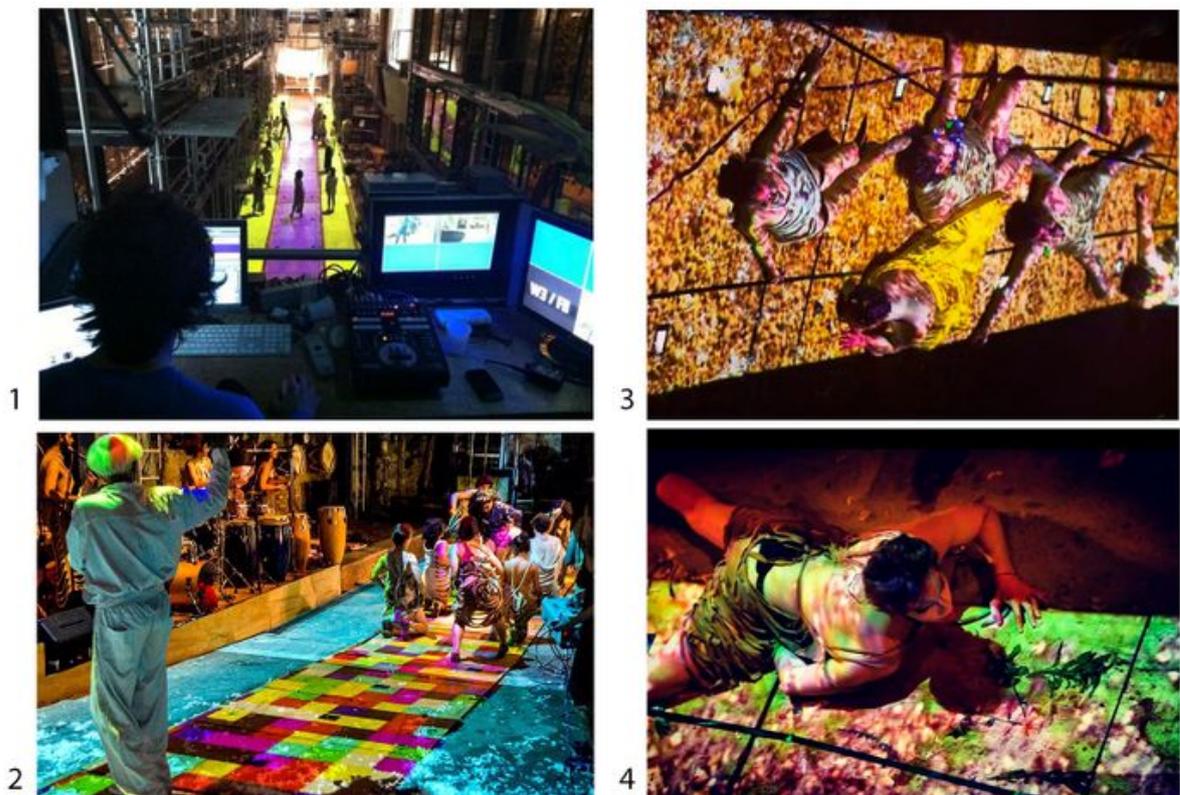


O autor (2012)

A pista central de madeira foi igualmente mapeada pelas projeções. Utiliza-se o *videomapping* tanto para tingi-la de cores e formas (imagens 1 e 2) como para suscitar efeitos interativos (imagens 3 e 4): na cena denominada “Suruba à terra” (originalmente “semeia a terra” em Brecht), o coro faz movimentos inspirados na dança de Nijnski em *A Tarde de um fauno* (de Debussy). Ao terminarem os movimentos, o vídeo projetado reage, transmutando o gráfico que simula um solo arenoso (imagem 3), em uma profusão de vegetação virtual, que se multiplica até cobrir toda à pista de

verde (imagem 4). Dessa maneira, o *videomapping* transita, na interface do Terreiro Eletrônico, entre seu uso como ferramenta cenográfica, capaz de transformar o espaço, ao uso como agente dramático, contracenando e respondendo ao coro. Essa dupla remediação do vídeo como elemento simultaneamente dramático e cenográfico se estende por *Cacilda!!!!*. Se, por um lado, a dramaturgia de Brecht difere muito daquela presente na *Odisseia de Cacilda*, por outro lado a proximidade entre as duas produções ocasionou uma partilha de técnicas, equipe e procedimentos entre os espetáculos.

Figura 14 – Imagens do *videomapping* em *Acordes* (2012).



O Autor (2012)

Além da proximidade temporal entre *Acordes* (2012) e *Cacilda!!!!* (2013), as peças partilham ainda a mesma lógica de remediações em cadeia inerente a interface do Terreiro Eletrônico – comparável à tela de um computador pessoal em que se justapõem janelas de conteúdos diversos que podem se somar ou se sobrepor a partir do olhar do usuário. Essa interface não advém, no entanto, de uma contaminação do teatro pelos recursos tecnológicos contemporâneos, muito menos pela instalação de vídeo de *Acordes*. Além dos indícios já levantados em nossa busca pelas ressonâncias históricas da remediação no Oficina, a transversalidade na engenharia criativa já se exibiu na maneira como Zé Celso concebeu suas encenações em caóticos cadernos de rubricas no início da década de 1980, como descrito pelo cantor Celso Sim (2013) em seu texto *Zé Celso inventou o Windows*:

Recebi um texto que, hoje sei, já era uma janela de computador em papel. Cada página do texto tinha no mínimo três janelas, texto, imagens, música e, às vezes, outras indicações de cheiro, luz, som, figurinos, comida, bebida. Zé Celso foi quem inventou o Windows. (SIM, 2013, p. 22)

Essa transversalidade vive um constante trânsito entre a unidade e a fragmentação. Se há momentos em que suas janelas estarão alinhadas em um efeito de contracenação, como na cena de *Acordes* em que as ações do coro são respondidas pelo *videomapping*, em alguns pontos o vídeo materializará seu caráter fractal: as telas sempre ligadas são inevitavelmente captadas pelos cinegrafistas, que as preenchem com imagens delas mesmas, num *loop* infinito de reverberações. O efeito involuntário, porém muito frequente, funciona como um *glitch*, um defeito de programação que exhibe o caráter midiático da interface: a composição se projeta acidentalmente sobre seus próprios fragmentos.

**Figura 15 – Imagens da tela em reverberação: efeito ocorre quando uma imagem captada da tela é projetada sobre ela mesma, gerando um *loop*.**



O autor (2019)

A sobreposição e absorção de tempos, formas e estéticas, bem como o trânsito permanente entre a interface e suas janelas componentes, se encontram também na produção arquitetônica de Lina Bo Bardi, como na concepção museológica do MASP, com seus cavaletes de cristal em que quadros de diferentes períodos são justapostos a partir do mesmo ponto de vista, disputando atenção com o panorama da cidade emoldurado pelas janelas transparentes.

**Figura 16 – Composição museológica de Lina Bo Bardi para o MASP.**



Acervo - Instituto Lina e Pietro Maria Bardi

A *Odisseia de Cacilda* foi montada, em 2013, a partir de quatro leituras abertas organizadas no mês de março e depois afinadas ao longo de ensaios em abril, maio e junho. Como no mês de abril houve apresentações do espetáculo *Acordes*, tanto as leituras quanto os ensaios de *Cacilda!!!!* aproveitaram a instalação videográfica montada para a peça de Brecht, de modo que não houve ensaios de mesa: a ação foi criada a partir da prática, com todo o aparato técnico do Terreiro Eletrônico em pleno funcionamento. O processo de contracenação entre as mídias se deu, dessa forma, desde o primeiro dia de leitura, o que propiciou um trabalho muito ativo de todos os departamentos na atualização e recriação do texto que havia sido originalmente escrito em 1990.

Mesmo depois da estreia, modificações diárias foram demandadas a partir de boletins enviados *online* após as récitas, normalmente em plena madrugada, a toda a equipe; no caso de *Cacilda!!!!* éramos em cerca de 80 atores e técnicos no total. O vídeo, assim como as demais equipes, foi rigidamente dirigido em tais comunicados. O processo de criação, portanto, não terminou com a estreia do espetáculo, que se manteve como um perene *work in progress* ao longo de suas temporadas.

Um bom exemplo de como o encenador utilizava os comunicados internos para afinar sua interface pode ser visto abaixo, no *e-mail* em que Zé Celso exige uma maior sintonia entre equipe de Iluminação e de vídeo em uma cena que se passa em um local de difícil acesso visual do público:

*As Cenas iniciais da Paulista<sup>21</sup> com Sylvia Cacilda principalmente tem de ser trabalhadas : pela Luz-pelo Vídeo -e Sylvia não deve vestir camisa branca*

<sup>21</sup> O termo “Paulista” se refere ao terceiro mezanino da face Norte do Teatro, localizado à mesma altura do Espigão da Paulista. O pequeno balcão de 2,5mx9m, originalmente projetado para receber camarins, é utilizado em *Cacilda!!!!* diversas vezes como espaço de cena e é pouco visível, pela altura em que está posicionado no prédio, por grande parte do público, de modo que a maioria dos espectadores tem acesso às cenas que lá se passam pelo vídeo ao vivo projetado nos telões.

*Todo esforço maravilhoso da grande atriz é inútil se não for bem iluminada e o Vídeo não captar Imagens Fortes  
compreendo q é muito difícil cenas na Paulista  
mas com o correr do espetáculo algumas cenas lá ganham em qualidade de Luz e Vídeo  
q fare?<sup>22</sup>. (CORRÊA, 2013)*

Nota-se neste comentário uma das motivações iniciais para o emprego dos cinegrafistas-atores e das projeções de vídeo espalhados pelo espaço: os ângulos desafiadores da arquitetura curiosa do Terreiro Eletrônico. Há muitos pontos cegos, inacessíveis visualmente de determinadas posições. Em outros casos, há distâncias formidáveis entre espectador e cena, como no caso daqueles que se sentam nas galerias superiores, a mais de dez metros de altura em relação à pista. A princípio, é recomendado que os espectadores se movam, motivando seu engajamento e sua atenção ativa em relação à ação. No entanto, para casos em que essa movimentação por si só não seria totalmente efetiva, como quando duas ações ocorrem simultaneamente em pontos muito distintos da longilínea pista, o vídeo deve oferecer uma ampliação ao olhar, gerando um meta-espço em que muitos pontos de vista persistam no mesmo ponto de vista. A foto abaixo ilustra essa funcionalidade, uma vez que nela se unem, na mesma perspectiva, através da projeção de vídeo, duas atrizes separadas por uma distância de mais de quarenta metros – e que de outra maneira não poderiam ser visionadas ao mesmo tempo em um mesmo campo de visão.

**Figura 17 – Bete Coelho (primeiro plano) como Cacilda interpretando Mary Stuart e Juliane Elting (projeção) como Cleyde Yáconis interpretando a rainha Elisabeth.**



O autor (2012)

Se o vídeo é assim requisitado para encurtar as distâncias entre público e atores – favorecendo a imediação, o mergulho no discurso – pode-se especular que a acumulação de mídias no caso do Oficina visa reformar uma contradição inerente à

<sup>22</sup> Zé Celso, que nessa peça interpreta Franco Zampari, não se desgarrá tão facilmente do personagem e, horas depois do fim da récita, quando da escrita desse comunicado, segue com o acento italiano.

forma teat(r)al: ao mesmo tempo em que se deseja um teatro de estúdio, para grandes massas, busca-se o contato íntimo, próximo, entre elenco e público. Sob esse aspecto, as múltiplas mediações se apresentam como agentes de imediação; passagens, pontes entre a cena e um público numeroso demais para ser inteiramente agregado ao ato.

Além do desejo de dotar o espectador de um super poder de visão estendida/ampliada, há de se notar as inevitáveis implicações da presença dos cinegrafistas circulando livremente pela cena. Em procedimentos ao mesmo tempo performativos e dramáticos, essa presença é encarregada de ações cênicas. Há momentos em *Cacilda!!!!* em que a equipe de vídeo será simultaneamente personagem da encenação, respondendo a diálogos e performando ações no interior da cena. Essa duplicidade se exhibe também no figurino: todos vestem macacões inspirados pelo uniforme dos técnicos dos estúdios da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, incluindo-se o logo impresso em *silk screen* nas costas. Em mais de uma ocasião, o diretor de *switcher* e os cinegrafistas são convocados pela cena e recebem nomes de personagens. Ainda além, o cinegrafista principal, Igor Marotti, é dirigido ao vivo durante todo um segmento pelo protagonista, Roderick Himeros (interpretando Adolfo Celi).

**Figura 18 – Cinegrafista do Oficina usando em cena o macacão com logomarca da Vera Cruz.**



O papel duplo do time de vídeo ao vivo do Oficina em *Cacilda!!!!*, empregado como vetor da remediação da obra da Vera Cruz, é dado riquíssimo sobre o paralelismo implícito na *Odisseia de Cacilda* entre a obra e os meios de produção do Oficina e do TBC/Vera Cruz. Configura mais um exemplo da camada autorreflexiva que o grupo habituou-se a inserir em cada uma de suas empreitadas: toma-se o sonho de grandeza e produção permanente de Zampari para discorrer sobre o sonho da *Uzyna* de artes de Zé Celso no terreno do Baú da Felicidade. Abaixo, um depoimento do diretor transcrito a partir do documentário *Panorama: Teatro Oficina* de Tadeu Jungle (2001).

**Zé Celso:** Foi se criando essa rocha viva. O teatro não é uma mera diversãozinha de um cartório que faz peças de uma hora e meia e depois vai todo mundo comer e não acontece nada [...] Quando se está trabalhando num teatro que está ligado a Terra [...] chega um determinado momento que [...] todas as nossas peças viraram vodus para abrir aquele espaço. (PANORAMA. . . , 2001)

Essa tradição de autorreferência é sistemática. A grande maioria dos espetáculos já encenados no Terreiro Eletrônico carregam, por exemplo, referências a Silvio Santos, que se converteu nesse período em uma verdadeira musa de Zé Celso: mesmo em espetáculos muito diferentes entre si, como *Para dar um fim ao juízo de deus* (Antonin Artaud) e *Roda viva* (Chico Buarque), há imagens, menções diretas e subtextos relacionados ao empresário e apresentador. Novamente o vídeo se oferece como vetor dessas referências. Em *Cacilda!!!!*, por mais de uma vez, as torres desenhadas pelo grupo imobiliário de Silvio Santos são projetadas nas telas e no *videomapping*.

O vídeo ao vivo, nesse caso, se apresenta como importante vetor dos totens estéticos e políticos, além dos procedimentos característicos do modo de encenação de Zé Celso, oferecendo-se como mídia para os subtextos embutidos nas obras do grupo.

A instalação audiovisual do Oficina é, portanto, permeada pelos procedimentos recorrentes na produção de Zé Celso, refletindo a autorreferência, o caráter de *work in progress*, o trânsito entre unidade e fragmentação dramatúrgicas, o não ilusionismo do espaço cênico e a obsessão territorial que envolve a disputa com Silvio Santos. Para além, no entanto, de absorver os esquemas criativos do encenador, as equipes de vídeo criaram seus próprios procedimentos ao longo dos 26 anos de experimentações no Terreiro Eletrônico, chegando a processos que culminaram no repertório de práticas presente em *Cacilda!!!!*.

### 2.1.1 Do câmera-carne ao cinegrafista-ator

*Cacilda!*, de 1998, primeira parte da *Odisseia de Cacilda*, é muito lembrada pelo público cativo do Oficina por uma cena em particular, talvez a visualmente mais impactante já realizada no Terreiro Eletrônico, na qual se reproduz o aneurisma rotocerebral que vitimou Cacilda a partir de uma imensa folha de plástico transparente

estendida de um lado ao outro da sala de espetáculos, pela qual um fio de líquido vermelho escorre do ponto mais alto das galerias a sul até o ponto mais baixo do piso norte, despejando-se ruidosamente em um balde de latão.

Além da plasticidade elaborada por Laura Vinci, diretora de arte do espetáculo, que aproveita os eixos do prédio longilíneo e sua pista em formato de *cinemascope* para a elaboração de formas e imagens, numa influência das artes visuais sobre a cena, nota-se também, na sequência, a presença de um cinegrafista - Tommy Pietra - a poucos metros da atriz Camila Mota, que interpreta a repórter a anunciar a notícia do AVC fatal.

A cena ocorre em múltiplos espaços do teatro em simultaneidade. Camila, posicionada dentro da cabine técnica, um espaço da sala pouco visível, mas perfeito, dado seu uso real no ato, para a presença da repórter televisiva - o que incute uma camada performativa na representação, como sugere a forma-síntese teat(r)al - torna o cinegrafista e a projeção simultânea de seu sinal de vídeo essenciais: além de permitirem à atriz participar do ato a partir de um espaço pouco visível, uma vez que sua imagem amplificada pela projeção alcança o público através da mídia audiovisual, a presença cênica do cinegrafista é aproveitada. Além de fazer o registro simultâneo, ele é personagem do objeto registrado, emulando o cinegrafista televisivo que acompanha a repórter.

*Cacilda!* (1998) marca o momento em que o cinegrafista de cena passa não mais a ser um recurso da sala de espetáculos para se tornar *necessário* para os rumos tomados pela engenharia criativa do encenador, como se nota em depoimento de Tommy Pietra para Leonardo Foletto.

Tommy de la Pietra: Nos anos 1980, o Oficina foi principalmente um grupo de vídeo dentro do teatro - o teatro ficou até no subterrâneo, sem muita atividade. Esse grupo era ligado em jornalismo, documentava as coisas que estavam acontecendo, e produzia vários vídeos em parceria com a TV Cultura, que eles nunca mais mostraram, ficaram enterrados lá. [Este núcleo, chamado de TV Uzyna Uzona, trazia em suas fileiras nomes como Tadeu Jungle, Walter Blackberry, Noilton Nunes e Edson Elito, dentre outros]. Foi a partir daí que o vídeo realmente entrou nas peças; nos anos 1990, quando o teatro Oficina reinaugurou, já iniciou com pelo menos uma câmera filmando e uma projeção. [O espaço do teatro Oficina ficou quase vinte anos fechado. Depois de muito imbróglia, foi tombado pelo Patrimônio Cultural do Governo do Estado de São Paulo e desapropriado. Transformado agora numa “rua cultural” pelo projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, reinaugurou em 1993 com a peça “Ham-Let” e está em atividade até hoje].

Nas primeiras peças, no início da década de 1990, você já vê esse trabalho do câmera dentro da peça. Isso foi evoluindo muito até que no final da década, com “Cacilda!” [peça que homenageia a atriz brasileira Cacilda Becker, apresentada pela 1ª vez em 1998], torna-se necessário o vídeo fazer parte do espetáculo. Foi quando comecei também a trabalhar no Oficina, e, mesmo com pouco recurso, fomos incluindo a tecnologia do vídeo na peça de uma maneira menos de registro e mais como uma “trilha” que compunha com os outros elementos da peça - cenografia, dramaturgia, iluminação, etc. Era uma tentativa de costurar uma outra trilha na peça que trouxesse mais informação para o público ao vivo. (FOLETTTO, 2011, p. 156)

O símbolo desse momento de transe entre o meio de registro e a participação cênica do vídeo é o *câmera-carne*, personagem criado por Tadeu Jungle, um dos vídeo-artistas mais prolíficos de sua geração. Graduado pela ECA, especializou-se nas tecnologias de transmissão de imagem em estudos na *San Francisco State University*. Pouco depois, em inícios da década de 1980, se envolveu de modo arrebatador com a grupo de Zé Celso, que recém retornara ao Brasil após exílio.

“Conhecer o Zé Celso foi um divisor de águas. Desde então, sempre atuou como um farol”, conta Jungle, que promete entrar em cena com uma “câmera-carne”, mostrando os atores em closes e ângulos de visão nada habituais às plateias de teatro. (FOLHA DE S. PAULO, 10/10/1999)

O *câmera-carne* nada mais é do que o próprio Tadeu vestido de preto, com uma pequena câmera *mini-DV* na mão. Ele se intromete em diálogos, colocando-se entre os atores e chega extremamente próximo ao rosto dos intérpretes quase de modo a provocá-los com sua presença. É uma espécie de elo perdido entre o cinegrafista-ator do Oficina contemporâneo e os *videomakers* ligados ao grupo na década de 1980. O nome dessa persona se deve ao fato de suas composições videográficas se concentrarem em *close-ups* de expressões faciais e gestuais, que extrapolam os limites do enquadramento, preenchendo a totalidade da tela com a carne daquele que é videografado.

Em ocasião da filmagem dos primeiros DVDs de peças do Oficina, nos anos 2000 – e também em seu lançamento como box com 7 discos, quase dez anos depois – ampla cobertura da mídia impressa se fez presente e Tadeu divulgou a presença do *câmera-carne* como uma das atrações da gravação.

Você não pode ignorar a tecnologia assim como não ignora a luz elétrica. No teatro do nosso tempo, o ator tem que trabalhar todas as mídias”, diz Zé Celso. “Estamos multiplicando isso ao máximo, para tirar o teatro do isolamento. O projeto, batizado de Festival Teatro Oficina, não pretende apenas eternizar o repertório do Oficina, mas criar um novo produto, híbrido de tevê e teatro. “Evidentemente as peças terão uma leitura ‘tradicional’. Mas não apenas, afinal estarão sendo lidas por uma outra mídia. Há muito deixamos de acreditar na objetividade do documentário”, diz Tadeu Jungle. (FOLHA DE S. PAULO, 10/10/1999, p. 41)

A caixa de DVDs “Festival de Teat(r)o Oficina”, que a companhia lança amanhã, em sua sede, em São Paulo, inclui registros de “Ham-let”, “Bacantes”, “Cacilda!” e “Boca de Ouro”. Amostras do trabalho desenvolvido pelo grupo nos anos 90, os espetáculos foram reencenados em 2001 para permitir a captação audiovisual. Responsável pelas imagens (no caso de “Bacantes” e “Ham-let”, em parceria com Elaine Cesar), o videoartista Tadeu Jungle, 52, filmou duas apresentações de cada peça com oito câmeras. Sua maior preocupação era fugir da estagnação do “teatro filmado”: “Criamos a câmera-carne, aquela que se aproxima tremendamente do ator, está praticamente colada a ele, sente a sua respiração e transpiração. O teatro é presencial por natureza. Para se fazer algo interessante em termos de audiovisual, é preciso ir além disso. O ganho aqui é o som Dolby e a possibilidade de ter 16 pontos de vista, quando, in loco, só se tem um”, diz o diretor. Segundo Jungle, os registros correspondem ao que seria um passeio pelos diferentes andares do Oficina durante um

espetáculo. “O vídeo visita cada pavimento, tenta antropofagicamente comer todos eles. Evidentemente que você não tem todas as perspectivas ao mesmo tempo, mas um tour por todos os pontos de vista que o teatro permite.” E completa: “Mais do que privilegiar o detalhe, a ideia é contemplar o multiofício, que é o que o projeto da [arquiteta] Lina Bo Bardi (1914-1992) previa”. Jungle explica que os DVDs (com legendas em três línguas, além do português) só estão sendo lançados agora por conta de entraves ligados à liberação das músicas usadas nas peças. Só em “Cacilda!”, foram 98. A caixa chega às lojas até o fim do mês. Será possível comprar DVDs avulsos. (O ESTADO DE S. PAULO, 09/03/2011)

O *câmera-carne* logo dividiria seu privilégio de livre circulação e intromissão na cena com outros cinegrafistas, resultando nos cinegrafistas-atores. Com a presença de mais de uma câmera em cena surge também a necessidade de corte ao vivo, de onde se compõe o departamento de vídeo tal qual existe hoje no grupo.

A presença de um cinegrafista em cena, no entanto, encontra ressonâncias históricas muito anteriores ao *câmera-carne*. Esse componente do grupo é encontrado em registros ainda anteriores aos primeiros experimentos com vídeo: há no *Acervo Edgard Leuenroth* imagens em 8<sub>mm</sub> e 16<sub>mm</sub> captadas por cinegrafistas que acompanharam o Oficina pelo interior do Nordeste no *Saldo para o salto* e em *Gracias señor* em 1971:

O experimento começou a ganhar força desde Belo Horizonte. Grande parte dos contratados para possibilitar as remontagens foi dispensada e ficaram muitos que nem sabiam fazer teatro, nunca haviam tido qualquer experiência em representação. Foi o caso de Herbert, por exemplo, cinegrafista que resolveu aderir ao grupo. (SILVA, 1981, p. 79)

Fatores relacionados a questões econômicas, relações sociais e possibilidades técnicas se somaram no processo em que esse atuador híbrido garantiu seu lugar permanente entre as mediações encampadas pelo Oficina. Um desses fatores, sem dúvida diz respeito ao avanço do suporte videográfico digital, cada vez menor, possibilitando um manejo mais livre e configurando um peso menos massivo.

Acima, no entanto, do fator de praticidade e conforto ergonômico da primeira geração de *handycams*, o ambiente político da década de 2000 e a proximidade ao Grupo Folha contribuíram de modo decisivo para a hipertrofia pela qual o sistema de vídeo passou desde a inauguração da sala de espetáculo em 1993 até a encenação de *Os sertões* (2002-2008), quando as câmeras e as telas se multiplicaram no Terreiro Eletrônico.

Otávio Frias Filho, então diretor editorial e herdeiro da Folha de S. Paulo, foi ator em *Boca de Ouro* e *Cacilda!* de modo que a aproximação do grupo à TV UOL, pertencente ao Grupo Folha, se deve em grande parte a sua presença em tais espetáculos.

Desde que voltou do exílio, no começo dos anos 80, o diretor José Celso Martinez Corrêa fomenta o sonho de fazer um teatro “plugado com a tevê”. Em 1984, concebeu com a arquiteta Lina Bo Bardi um Teatro Oficina “bárbaro,

primitivo, mas tecnizado”, com uma estrutura compatível com as mídias eletrônicas. Na quinta-feira 23, com a reestrela da peça Boca de Ouro, o projeto multimídia de Zé Celso começa a virar realidade. A partir dessa data, dez peças do repertório da companhia – entre elas Cacilda!, Ham-let, Mistérios Gozosos e a inédita Os Sertões – serão transmitidas via internet pela TV UOL. Durante as apresentações dos dias 10 e 11 de março, os atores de Boca de Ouro irão contracenar com seis câmeras digitais, dirigidas pelo videomaker Tadeu Jungle. Um dos operadores de câmera convidados será Dib Luft, o fotógrafo do Cinema Novo, que lançou-se “com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça. (FOLHA DE S. PAULO, 10/10/1999)

A partir da eleição de Lula em 2002, a associação passa a ser subvencionada tanto pelo Ministério da Cultura quanto pela Petrobrás – que entre 2006 e 2015 patrocinou a montagem e 24 apresentações de um espetáculo por ano dirigido por Zé Celso – permitindo a aquisição, manutenção e atualização da estrutura audiovisual.

Quando veio “Os Sertões” [Iniciada em 2002, é uma série de cinco espetáculos, cada um com cerca de cinco horas de duração, baseados na obra de Euclides da Cunha: “A Terra”, “O Homem I”, “O Homem II”, “A Luta I” e “A Luta II”], e também a partir do Governo Lula e com as mudanças que houve no Ministério da Cultura, começou um incentivo bem maior no Oficina: o teatro começou a realmente a ter dinheiro para poder investir nessas tecnologias e foi aí que o vídeo entrou com mais força mesmo (FOLETTTO, 2011, p. 119).

As boas relações com o ministério renderam ao grupo ainda as primeiras experiências do chamado Teatro de Estádio através de uma longa viagem pelo Brasil no início dos anos 2010, as *Dionisíacas*. Nessa excursão, imensas tendas comportando mais de dois mil espectadores eram montadas em terrenos periféricos das capitais brasileiras e uma recapitulação do repertório do grupo foi adaptada a esses espaços. Com renovação estrutural mais uma vez subvencionada, o vídeo esteve presente com um coro de cinegrafistas-atores – alguns dos quais eram formados em oficinas nas próprias cidades nos dias que antecediam os espetáculos – corte, transmissão ao vivo e projeções por todo o espaço das tendas, que recriavam, ao mesmo tempo que hiperbolizavam, as características do teatro da rua Jaceguai 520.

### 2.1.2 Vídeo narrativo e vídeo concreto

Ao passo em que se assentou como força presente na cena, na virada do milênio, o vídeo ao vivo projetado em múltiplos monitores e telões precisou se ajustar ao espaço já hipermediado do Oficina e às múltiplas referências estéticas que regem o processo criativo de Zé Celso. Da equipe de *videomakers* passou a esperar que compreendesse a orientação transversal implicada no trabalho e que fosse capaz de agir “sem fronteiras”, em prática ao mesmo tempo performativa e representativa.

**Leonado Foletto: Como foi a transição do vídeo como registro para ser pensado como uma linguagem própria dentro do espetáculo?**

Tommy Pietra: Acho que o vídeo nunca teve somente essa função de registro no Oficina, pois sempre houve o trabalho paralelo do audiovisual - e isso tem

muito a ver, claro, com a direção do Zé Celso, que desde sempre incorporou outras linguagens, é uma pessoa muito avançada nesse sentido, tem muita intimidade com a tecnologia e com a internet. O Oficina tem essa coisa de misturar as linguagens, independente se seja artes plásticas, arquitetura - tanto é que não falamos de cenografia mas em arquitetura cênica. Não sei se houve exatamente uma transição; existia esse trabalho de registro e passou-se a trabalhar com esse elemento incorporado. O registro do teatro aconteceria no Oficina se deixássemos na mão de terceiros, uma produtora que vai lá e faz o registro da peça; mas não, sempre trabalhamos com essa direção. [...] No Oficina, todo mundo mete a mão em tudo, são vários núcleos diferentes, múltiplas direções - embora tenha uma direção geral, que é do Zé Celso. Conseguimos trabalhar com uma direção artística mais precisa a partir do espetáculo que temos na mão, do roteiro, da dramaturgia. (FOLETTTO, 2011, p. 117).

Fez-se a opção por um trabalho de vídeo, do ponto de vista formal, que partisse da dramaturgia de cada espetáculo. A equipe de *videomakers* cria durante os ensaios, sob supervisão do encenador, um *script* próprio, que muitas vezes reitera, através da decupagem do trabalho de câmera e do corte, a estrutura da dramaturgia. O trabalho da equipe funciona de forma análoga à concepção da luz de Cibele Forjáz (2013) para *Cacilda!*, conduzindo o olhar do público pelo verdadeiro labirinto proposto no texto e na encenação:

*Cacilda!* mistura a biografia da atriz Cacilda Becker com as personagens e cenas das peças que ela representou, a vida teatral de Zé Celso e suas referências. [...] Imagens oníricas e mitológicas contracenam com personalidades do teatro brasileiro e com as memórias do Teatro oficina e de Zé Celso, estas por sua vez multiplicam-se em personagens de peças do repertório de *Cacilda*. Assim chegamos a cenas em que contracenam *Cacilda-Estragon* (Esperando Godot, Becket); *Cacilda em coma* (*Cacilda Becker em coma* após aneurisma cerebral); *Cacilda Dama-das-Camélias de A Morta* (mistura de *A Dama das Camélias* de Dumas e *A Morta* de Oswald de Andrade), *Cacilda Brízida Vaz* (*Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente); *Cacilda Lúcia* (*Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues) e *Cacildinha* (*Cacilda menina*); *Nina-Jovem Atriz-Sylvinha* (mistura de *As Três Irmãs* de Tchekhov e *Sílvia Werneck*, atriz do Oficina dos anos de 1970); *Jack o Estripador* e *Lulu-Luís* (mistura de *Lulu*, personagem do texto de *A Caixa de Pandora*, de Wedekind com o irmão de Zé Celso, *Luís Antônio*, assassinado a facadas quando se preparava para dirigir esse texto de Wedekind). O Teat(r)o Oficina tem vários espaços distintos e o elenco de *Cacilda!* (cerca de 25 pessoas) representa por todos os lugares: na pista de 40m de comprimento, nas galerias atrás do público, nos palcos laterais, nas escadas, no jardim, na fonte, na cabine técnica, nos camarins. Cabe à luz conduzir os olhos dos espectadores pelo espaço de representação, funcionando como editora das imagens que compõem a trama. Dessa forma a luz separa os diferentes planos simultâneos de ação. Como *Cacilda!* é antes de tudo uma saga teatral composta de múltiplas peças dentro de uma peça, a iluminação precisa criar diferentes linguagens que remetam a encenação aos diferentes movimentos estéticos que a compõem. Dessa forma a luz de cada cena/peça tem suas características próprias: mais teatral (ilusionista); lírica ou épica, de acordo com a linguagem da peça matriz. (FORJAZ, 2013, p. 14)

O vídeo assume diálogo com transversalidades da cena e da dramaturgia de modo a recolher, perante o olhar do público, os pedaços da narrativa fragmentada organizando-os através do fluxo linear da edição ao vivo. As direções do encenador, as

rubricas da dramaturgia e as contribuições trazidas pelas demais práticas presentes no espaço geram significativa diversidade de efeitos resultantes. Sobre sua experiência em *Os sertões*, Tommy pondera:

**Tommy Pietra:** Cada diretor optou por uma coisa diferente. Fernando [Coimbra], que fez o “Homem I”, optou por fazer uma filmagem pura da peça - não usou recursos de cor, que eu usei bastante. Elaine César, que fez o penúltimo, “A Luta I”, escolheu deixar uma câmera fixa [...] Quando foram definidos os diretores, eles já começaram a fazer uma decupagem precisa dos espetáculos - porque os diretores conheciam muito bem os espetáculos, sabiam quais eram os objetivos das cenas, o que estava exatamente acontecendo, sendo narrado, onde é que estava a ação, se ela está dividida em quais pontos. Eu fiz mapas que mostravam os pontos onde a ação está dividida, e daí definia qual era o tipo de plano que usaria para as câmeras. Criava um roteiro bem complexo, porque na hora do espetáculo você dirigia as câmeras ao vivo a partir desse roteiro. (FOLETTTO, 2011, p. 133).

Apesar da liberdade criativa que os *videomakers* experimentam ao representarem as sutilezas de cada espetáculo recriado na *Odisseia de Cacilda* a partir de variações na estética e na técnica aplicada, vale a pena citar uma das frases de Lina Bo Bardi sobre o Terreiro Eletrônico dita em 1983 e tomada como totem pelo encenador: “O Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro. Sua estrutura física e tátil, sua não-abstração que o diferencia profundamente do cinema e da TV, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios” (CADERNETA. . . , 1983).

A orientação recebida frequentemente pela equipe de vídeo durante o período em que participei do grupo tomava essa frase como ponto de partida, nos desencorajando a utilizar efeitos abstratos, excessivamente estilizados, sob alegação de que o vídeo deveria ser “concreto”. As projeções que envelopam o teatro por todos os lados em *Cacilda!!!!* são constituídas na maior parte do tempo de imagens figurativas, captadas ao vivo e de leitura bastante clara. Mesmo em cenas que tendem para o lirismo, o diretor frequentemente orienta que essa poética seja atingida através da concretude.

A seguir, dois trechos de comunicados internos através dos quais Zé Celso exprime suas impressões sobre o trabalho das diversas frentes midiáticas presentes no teatro. No primeiro, referente a uma cena da recriação do espetáculo *A ronda dos malandros* em *Cacilda!!!!*, a exigência de uma abordagem concreta não se limita ao vídeo, mas também ao trabalho de iluminação e à atuação de Glauber Amaral (interpretando Sérgio Cardoso). No segundo, Zé Celso comenta uma cena em que o vídeo exibiu uma foto de Liana Duvall, associando essa figura histórica à personagem alegórica *Betty Science* (representada por Daniele Rosa no Oficina). O encenador admite que essa associação feita pelo vídeo não era sua ideia inicial, mas uma vez feita, se encaixou bem na cena, uma vez que Liana era uma “comediante concreta”.

**De: José Celso Martinez Correa**

**Data: 20 de dezembro de 2013 22:56:58**

**Para: Angela Destro**

**Assunto: Amada Angela -ou quem tiver recebido 1º envie á todos e faça uma Cópia em Papel para Catherine- Zé**

[...]

**SERGIO CARDOSO GLAUBER**

Minhas últimas palavras...

(LUZ e VÍDEO- A BARRIGA grávida DE DANNY LUCY TEM DE SER ILUMINADA E FILMADA NESSA FALA = TRAZENDO O SUBTEXTO CONCRETO da personagem que dará a LUZ. LINDO SE TIVESSE UMA LÂMPADA ACESA DENTRO DO FIGURINO = representando o FETO)

**SERGIO CARDOSO GLAUBER**

ESPECIALMENTE nesta fala o TOM SUBLIME ATRAPALHA

TEM DE SER COMO SE QUIZESSE [sic] ISSO CONCRETAMENTE MESMO PRA FILHA QUE VAI NASCER:

q nossa filha abra um BANCO!

explore/

como gente deCEN-TE

(mais clareza no q fala sem perder a EMOÇÃO E A CONCRETUDE!!!!)

**De: José Celso Martinez Correa**

**Data: 22 de agosto de 2013 22:16:03**

**Para: Angela Destro**

**Assunto: envie Angela para todos os comentários para o fim de semana e tire por favor 2 copias para Catherine e para mim/Catherine deve estar com + comentários Z Beijos**

[...]

A FALA DOS EVOÉS de BETTY SCIENCE/DANIELE ROSA pode ser apresentado com maior precisão ainda – precisão de uma física da Poesia da CIÊNCIA, poesia do CONCRETO – vendo o VÍDEO percebi que Ivan projetou a foto de Liana Duvall – Ela também é boa de ser invocada nesta cena – era uma sertaneja e como atriz tinha uma precisão popular (com muito humor) – uma COMEDIANTE – falando uma língua sem mistificações /messianismos/ ou sublimações - falaria de maneira MAIS POÉTICA porque MAIS CONCRETA. (CORRÊA, 2013a)

A busca pelo que a mídia digital pode trazer de concreto em sua presença virtual ocorre sobretudo pela suposição do encenador de que uma abordagem de vídeo excessivamente conceitual e abstrata não funcionaria em um ambiente hipermediado, em que diversas forças concorrem pela atenção dos presentes. O tempo de leitura exigido por uma imagem repleta de subjetividades é inviável no ritmo de revista delirante das óperas de carnaval do Oficina. Além disso, o mesmo sinal projetado no interior do teatro é também transmitido ao vivo, o que tornaria impossível ao público *online*, no caso de uma linguagem calcada em formas, cores e movimentos puros, apreender

o fio narrativo. No Teat(r)o coexiste como contradição exposta o desejo de se atingir ações performativas sem perder de vista o fio dramático.

Tommy Pietra comenta sua experiência como diretor de vídeo durante as experiências das *Dionisíacas*.

Tommy Pietra: As projeções tinham vários objetivos diferentes, e um deles, sem dúvida, foi o de aproximar aquela imagem do público – ainda mais porque as peças aconteciam em estádios para 2 mil pessoas. Em lugares assim, há uma distância enorme do público para o ator, algo que o Oficina sempre teve a intenção de diminuir - embora não queira fazer espetáculos em lugares fechados, no qual você consegue ter mais esse tipo de relação com o público. Nós achamos que a tecnologia é um grande aliado para você aproximar o público do ator, independente do tamanho do espaço que você esteja trabalhando. É uma diretriz para o Oficina: se aliar a tecnologia para procurar fazer aquilo que de mais avançado já houve no teatro, que é o teatro grego, encenados em arenas enormes, no qual, no entanto, havia o coro que fazia um trabalho de aproximar o público dos atores. Nesse sentido, a tecnologia é parecida com o coro: aproxima os atores, e nós procuramos aliar a tecnologia para aproximar as pessoas. Ela própria tem mostrado que é isso mesmo, que o objetivo é esse, seja nas redes sociais, nas transmissões ou na internet de uma maneira geral. Outro objetivo que buscamos é o de abrir uma outra camada de significados dos espetáculos, inclusive para auxiliar na compreensão da dramaturgia, que no Oficina normalmente é bem complexa - tem gente que vai ver os espetáculos e não entende nada. Acho que a luz, o cenário, o vídeo, todos os recursos, têm esse sentido de afirmar a narrativa, de dar mais clareza à dramaturgia; não podem estar ali para confundir ainda mais – a não ser que você tenha o objetivo de confundir para esclarecer. (FOLETTTO, 2011, pg. 119)

Assim, o trabalho de vídeo direcionou seu foco à narrativa, gerando imagens predominantemente figurativas, cuja decupagem passou por variações que se operaram ao longo da jornada de experimentações. Na década de 2000 há preferência por planos próximos ao objeto captado, em parte pela permanência do conceito de *câmera-carne*, em parte devido à baixa definição do equipamento, que tornava planos muito abertos em imagens praticamente abstratas<sup>23</sup>. O corte, por conseguinte, era bastante veloz e o roteiro de vídeo, rigidamente decupado, uma vez que planos muito fechados não comportam mais de um ator em quadro e as ações simultâneas executadas pelo elenco exigiam que os cinegrafistas estivessem extremamente ensaiados e seguros de seu *script*.

Ainda ao longo dos anos 2000, em certa medida pela evolução do equipamento e da resolução das projeções e em outra medida pelo aprendizado nos constantes experimentos exercitados, os *videomakers* que atuam em cena exibem maior flexibilidade, experimentando uma decupagem capaz de composição com mais de uma ação simultânea, o que não só reduz gradualmente a velocidade do corte como proporciona

<sup>23</sup> Sobre a mesma problemática, a da falta de resolução no sinal de vídeo analógico, o Diretor de TV Fernando Faro (1927-2016) justifica, citando McLuhan, sua opção por captar close-ups (tal e qual o *Câmera-Carne* de Tadeu Jungle) no legendário programa Ensaio: “Eu li uma vez um negócio do McLuhan em que ele dizia que o plano geral, em TV, não mostra nada. Só o close – o big close – pode mostrar alguma coisa”. (ENSAIO. . . , 2016)

uma maior interação com o espaço cênico, que passou a ser incluído nos planos gerais e planos conjuntos.

A liberdade criativa e de improvisação leva a novos caminhos, de modo que nos anos de 2010 o roteiro do vídeo ao vivo deixa a rigidez de uma decupagem estrita e o posicionamento dos cinegrafistas se torna mais livre e fluído. A equipe consequentemente pôde ser reduzida. Em relação a espetáculos anteriores, *Cacilda!!!!* utiliza um cinegrafista a menos (são dois cinegrafistas-atores na pista e uma câmera fixa em plano geral do teatro). Cada cinegrafista tornou-se responsável por cobrir um hemisfério do espaço, ficando Igor Marotti encarregado de captar as ações que aconteciam a norte da pista e Alex Demian (ou Diego Arvate) no hemisfério sul.

A seguir, um diagrama exemplifica como essa mudança se operou: na planta 1, vemos três cinegrafistas se dividindo entre três ações simultâneas, uma vez que os planos fechados não abarcam mais de uma ação em quadro. Na planta 2 a mesma cena passa a ser captada por apenas dois cinegrafistas.

**Figura 19 – Diagrama: formação da equipe de vídeo com três e dois cinegrafistas**



O autor

A maior fluência e capacidade de movimentação tornou os cinegrafistas também responsáveis pelo que se pode considerar parte da edição do vídeo. Em uma cena em que há mais de uma ação simultânea na área norte da pista, será o cinegrafista quem decidirá quando deixar de filmar uma ação para se movimentar até a outra. Essa autonomia permite uma maior exploração do recurso do plano-sequência.

Igor Marotti se especializou na estética do plano-sequência a ponto de conseguir, em 2019, dominar a pista em sua integralidade em *Roda viva*, em que ele é o único cinegrafista-ator e percorre o espaço ao longo do espetáculo em um longo plano de quatro horas de duração, que se inicia pouco antes das portas do teatro se abrirem e termina apenas quando o público deixa a sala.

Apesar da orientação de que o vídeo ao vivo seja uma força concreta de mediação, sem extravagâncias estéticas ou subjetividades abstratas, a cena captada mais elogiada por Zé Celso ao longo de minha colaboração com o grupo parte exatamente de um jogo fronteiro entre abstração e concretude.

Me deparei com esse fragmento ao rever, para esta pesquisa, os vídeos captados durante os ensaios de *Cacilda!!!*: especificamente no dia 14 de maio de 2013, uma terça-feira, a câmera fixa – que se posicionava ao lado da mesa de corte, na cabine do teatro, e podia ser manipulada por mim sem que eu deixasse a mesa de edição ao vivo – faz repetidos movimentos durante ensaios para a sequência *Fruto do vosso ventre*, na qual Cacilda, grávida, escreve uma carta poética para seu filho em gestação, Luís Carlos, o Cuca, publicada à época na revista *O cruzeiro*. Na montagem, Sylvia Prado interpretando Cacilda Becker entrava em cena com seu filho recém-nascido, Ian Prado, e percorria a pista enquanto o coro cantava, segundo a métrica da *Berceuse* de Chopin, o texto da carta, como no roteiro abaixo:

ALA<sup>24</sup> “O FRUTO DO VOSSO VENTRE”:

(Cacilda Grávida vem com bebê do sul, atravessam a pista ao som da Berceuse até encontrar com Cacilda Sally de Pé sobre o Balanço. Bill, Tito e Celi meditam concentradas no seu ventre. Rezam um Canto Recitativo pro Bebê Futuro do TBC Dionisios Elétrico iluminado dentro de seu ventre – Berceuse de Chopin trabalhada como musica intra-uterina – o Nascimento do Bebêzinho)

CACILDA + CORO

Serzinho!

Já amo

você me faz amar a Vida

e além da Vida

as pessoas que amo

e as que não amo

mais além da Vida. . .

Serzinho!

minha liberdade

existe

você, minha continuidade

Serzinho

seja o que quiser ser,

<sup>24</sup> As cenas na *Odisseia de Cacilda* são descritas como alas de um desfile carnavalesco, sucedendo umas às outras de modo semelhante aos diferentes departamentos de uma escola de samba ou ainda aos números sucessivos de uma peça de revista.

e...  
 ama o que estou amando:  
 as paredes desse Teatro...  
 as pessoas que amo...  
 CACILDA  
 Te espero...  
 lendo o "Tico Tico",  
 gosta?  
 Amanhã muda tudo...  
 Q amanhã q nada  
 CORO E CACILDAS  
 Muda Já! (CORRÊA, 1990)

**Figura 20 – Sylvia Prado com seu filho recém-nascido interpreta Cacilda Becker grávida de seu filho Luís Carlos Becker.**



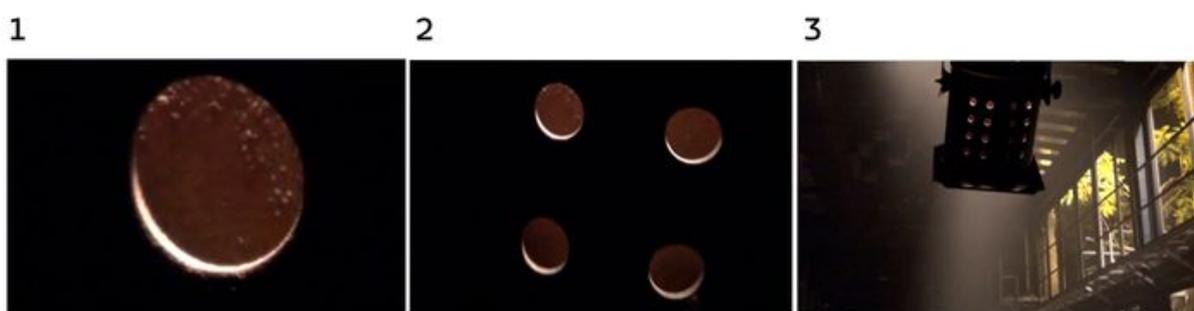
Acervo - Teatro Oficina

Na ocasião do primeiro ensaio da cena, notei que em frente à câmera fixa da cabine estava um refletor de luz. Os furos localizados na parte traseira desse refletor, ali posicionados para dar vazão ao calor da lâmpada, quando captados em zoom máximo se assemelhavam a esferas incandescentes (foto 1). Me lembrei dos mitos de um povo pré-histórico que cria que as estrelas eram na verdade furos na redoma que cobria o céu, dando a ver o fogo eterno que queimava no universo exterior.

Fechei o quadro em um desses círculos luminosos e à medida que Sylvia Prado entrava com seu filho em cena e a *Berceuse* era entoada, um zoom out revelava os demais furos na estrutura metálica do refletor numa imagem que, por sua vez, me remeteu à divisão celular que ocorre imediatamente após a concepção, na qual uma célula única gera o embrião (foto 2).

O zoom out progressivo revela as abstratas esferas incandescentes como partes do equipamento de iluminação para finalmente, já sem zoom, captar um plano geral do teatro com o refletor em primeiro plano (foto 3).<sup>25</sup>

**Figura 21 – Três etapas do zoom out: as duas primeiras, ainda abstratas. A terceira, ao final do movimento, exhibe a imagem figurativa.**



O autor

O movimento é repetido algumas vezes até que se ouve no vídeo-registro do ensaio o encenador exclamando: “Quem está filmando esse refletor? Que coisa linda, no começo a gente não sabe o que é, até que vai se definindo!” (CACILDA!!!. . . , 2013). O mesmo diretor que exige categoricamente, em seus comunicados, uma estética objetiva, deslumbra-se e permite à encenação lançar mão de um quadro abstrato quando esse, durante a prática de um ensaio, se encaixa de maneira concreta na cena.

Em seu depoimento, Tommy nota que, apesar de alguns procedimentos terem se cristalizado, a proposta do Oficina segue maleável, em constante mutação:

O Oficina realmente não procura se definir a partir de linguagens, e quem gosta do grupo sabe que ele é um pouco “barroco”, no sentido de que mistura tudo, não há nada definido de cima para baixo. Eu diria para você que, realmente, o que fazemos é tanto teatro que não precisamos ficar afirmando que isso é teatro. Ele está em cada processo, é muito menos uma linguagem que abarca uma série de coisas e muito mais um tipo de coisa, uma cultura que está em tudo, espalhada na publicidade, entrevista, internet, tecnologia digital. A grande sacada do Oswald de Andrade foi dizer que temos que reunir o arcaico e o moderno; as coisas são cíclicas, você vai unindo, arredondando. Não tem nenhum absurdo nessa pretensão do ciberartista, do “bárbaro tecnizado”: a própria tecnologia tem mostrado que é isso mesmo, que a relação é mesmo com a coisa mais arcaica. (FOLETTTO, 2011, p. 120).

<sup>25</sup> Zé Celso se entusiasmou de tal maneira com esse plano que ele foi transformado em vídeo promocional da primeira leitura aberta do espetáculo e pode ser visto, tal como descrito aqui, no seguinte link: <https://vimeo.com/66272865>

### 2.1.3 Vídeo-personagem

Há ocasiões em que o cinegrafista de cena também exerce um papel dramaturgicamente, assumindo um dos personagens presentes no texto teatral sem deixar de desempenhar sua função de *videomaker*. Tommy Pietra encarnou em *Boca de Ouro* uma das primeiras experiências do grupo com *Vídeo Personagens*. Em entrevista sobre a experiência, o *videomaker* declara, ao mesmo tempo em que recapitula e se insere na jornada de hibridismos no grupo:

Tommy de la Pietra: fizemos as primeiras experiências de transmissão pela internet em 1999, com o “Boca de Ouro” [Texto de Nelson Rodrigues de 1959, Boca de Ouro é uma trama policial com flashbacks de várias versões da investigação sobre a morte do bicheiro Boca de Ouro, feita por repórteres que entrevistam a ex-amante do criminoso]. Eu fazia uma personagem - foi minha única atuação no Oficina - que era uma “personagem câmera”, um fotógrafo que entrava em cena com uma câmera de vídeo e transmitia as imagens para os monitores internos do teatro. Era uma dupla, o câmera e o jornalista, eu entrava e gravava umas cenas do Boca de Ouro que eram transmitidas intercaladas entre os depoimentos de uma das personagens, amante do Boca de Ouro: ela narra os trechos, os trechos acontecem, mas enquanto ela estava narrando eu entrava com a câmera para gravar a entrevista com ela, e essas imagens passavam nos monitores dentro do teatro. Eu não lembro exatamente de onde, mas surgiu um pessoal de um site com a ideia, “vamos fazer uma transmissão ao vivo” - em 1999 nós não imaginávamos que pudesse fazer isso. Elas (eram duas mulheres) vieram e instalaram um computador no teatro, pegaram o sinal dessa minha câmera e aí fizemos a transmissão do “Boca de Ouro” com uma câmera gravando tudo. Ao invés de eu filmar apenas as cenas que participava, filmei o espetáculo inteiro para fazer a transmissão. (FOLETTTO, 2011, p. 48)

Essa prática dupla será novamente evocada em peças em que a dramaturgia permita ligações com a cultura de massas, como em *Os bandidos* (2008) de Schiller, que recebeu uma releitura em forma de telenovela teat(r)al. Os cinegrafistas de cena, no espetáculo, eram simultaneamente cinegrafistas da produção televisiva emulada pela dramaturgia.

A peça é uma novela, mas uma verdadeira novela como os romances de Dostoevsky que estão além do bem e do mal e não estão subordinadas ao lobo. São livres. No final uma surpresa, quase vai ter um casamento. Mas tudo muda de repente. Tem todos os elementos da novela, mas usados a favor da complexidade da vida. Nosso bando de rebeldes na peça chama “Estrume und mangue”, uma paródia de “Sturm und drang”, o ardor irresistível - explica Zé Celso, que substituiu o tradicional grito “merda”, usado por atores para desejar sorte antes de entrar em cena, por “ardor”. No espetáculo, que dura mais de seis horas, contando os dois intervalos, são projetados vídeos no chão, na porta e no fundo da pista do Oficina, radicalizando o conceito de “terreiro eletrônico”, já presente nas cinco partes de “Os sertões”. Vinhetas como as de telenovelas foram criadas para anunciar o início da apresentação, os intervalos e seu fim e flash backs ajudam no desenrolar do enredo. Os músicos são parte do elenco, fazendo ao vivo uma eletrizante trilha sonora e transformando o texto de Schiller versificado por Zé Celso em rap. (FOLHA DE S. PAULO, 20/09/2008, p. 22)

Em toda a série da *Odisseia de Cacilda*, sobretudo nos episódios finais em que é recriado o *Teleteatro Cacilda Becker*, em *Acordes* (2012) e também na remontagem de *Roda viva* (2018) o cinegrafista assumirá novamente o duplo papel de ator e *videomaker*.

Pode-se argumentar que o próprio *câmera-carne* de Tadeu Jungle seja um *Vídeo Personagem*. No teatro hipermediado do Oficina, todos os presentes no Terreiro Eletrônico são, a priori, atadores daquilo que Bolter e Grusin chamam de “interface como realidade” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 42).

Há ainda casos em que personagens assumem papéis fundamentais sobre as mediações audiovisuais em cena sem no entanto estarem empunhando uma *camcorder* em transmissão ao vivo. Na primeira montagem de *Cacilda!*, em 1998, Fernando Coimbra, hoje diretor de filmes e séries, interpretou igualmente um *Vídeo-Personagem*, ou seja, um personagem que se expressa duplamente entre a medialidade virtual das imagens em movimento e a representação dramática. Durante o momento da peça em que a infância e adolescência de Cacilda Becker é recriada, o fotógrafo Boris Kauffmann, que registrou as primeiras imagens em movimento da atriz – um pequeno filme em 8<sub>mm</sub> captado na década de 1930 em uma praia de Santos, surpreendentemente preservado até os dias de hoje – foi interpretado por Coimbra. O ator portava um projetor de filmes 8<sub>mm</sub>, o qual era acionado e direcionado à atriz Bete Coelho, iluminando a cena com imagens em movimento do filme original. Coimbra proferia seu texto e manjava o projetor ao mesmo tempo, espalhando as imagens pelo corpo da atriz e pelo teatro.

De forma ainda mais radical, Otavio Donasci já vestia um *Vídeo-Personagem* – ou *Videocriatura*, como ele nomeou – na primeira versão de *Acordes*, ainda como leitura dramática, em 1986. Um dos pioneiros do Vídeo em São Paulo, Donasci conceituou as *Videocriaturas* em meados da década de 1980 como televisores vestíveis que projetam imagens junto à ação de um ator, funcionando como cruzamento entre videoarte e performance. Constituem fantasias imensas, muitas vezes com o dobro do tamanho do performer, no qual a cabeça e os membros do boneco terminam nos televisores funcionais que exibem vinhetas pré-programadas. Na peça didática de Brecht ficou a cargo da *Videocriatura* a exibição das imagens de mortos que causaram furor em Baden-Baden.

Imagens captadas por Tadeu Jungle e Edson Elito (presentes no acervo de VHS do Oficina) mostram Donasci manjando um desses bonecos-fantasia pelo terreno em obras (foto a seguir), em uma emblemática leitura repleta de presenças ilustres, como relembra Biagio Pecorelli (2014) em sua dissertação sobre práticas performativas no Oficina.

A leitura de *Acords* naquela tarde-noite de 25 de janeiro de 1986, aniversário da cidade de São Paulo, trataria portanto, mais uma vez, de colocar Brecht fora do esquema tradicional do “teatro engajado”, um Brecht onde o discurso político fica oblíquo ante a força predominante do sagrado e o modo como Jaceguai se articula fortemente às tradições afrobrasileiras para construir a

sua cena. O teatro terminou com muito samba, e contou com a presença de vários artistas que não integravam definitivamente o elenco do Oficina mas que botavam fé em seu teatro e sua magia, dentre eles Otávio Donasci, que levou uma de suas vídeo-criaturas; o então candidato a Governador de São Paulo Eduardo Suplicy; o músico Jards Macalé, que tocou violão; o ator Paulo César Pereio, que “incorporou” o aviador; e o poeta Roberto Piva, que resolveu gritar em uma das cenas finais “tem que comer o cu do Suplicy e da mulher dele que é uma babaca e horrorosa” (PECORELLI, 2014, p. 114).

**Figura 22 – Videocriatura de Otávio Donasci no terreno em obras.**



Acervo - Teatro Oficina

#### 2.1.4 Vídeo *imagiário*

Além das câmeras em captação simultânea, o vídeo ao vivo do Oficina é alimentado por um outro sinal formado por um banco de imagens pré-gravadas, acessadas em momentos específicos da dramaturgia de modo a enriquecer a trama de mediações presentes no espaço.

Essas imagens, pré-selecionadas e pré-editadas a partir das instruções do encenador e da prática dos ensaios, recebem no grupo o nome de *Imagiário*, uma inflexão de “imaginário”. Há deixas específicas no texto que deflagram o aparecimento dessas imagens no telão. A depender da necessidade da cena, elas serão projetadas em todos os telões simultaneamente, encobrindo o sinal das câmeras; entrarão em fusão, misturando-se às imagens das câmeras; ou serão projetadas em alguns dos telões, dividindo espaço com as imagens captadas ao vivo.

Há grande diversidade de ocasiões em que imagens pré-existentes serão acessadas pelo corte ao vivo. Os primeiros exemplos do uso desses elementos externos ocorrem em *Cacilda!* (1998), em que algumas das falas das personagens eram ilustradas com figuras, fotos, textos e filmes projetados, de maneira a tornar claras algumas das referências cruzadas do texto. Quando Cacilda-Menina diz que seu sonho é ser “presidente da *Standart-oil*”, a logomarca da companhia americana surge nas projeções. Quando o personagem do Anjo da Morte ensina a Cacilda-Morta o significado da palavra *Ethernidade*, uma expressão que retorna de tempos em tempos na dramaturgia da *Odisseia*, um letreiro com o vocábulo é projetado. Quando é recriado o momento da estreia de Cacilda nos palcos, no balé *Polytheama*, em Pirassununga, ainda durante a infância, uma foto real da pequena atriz é sobreposta à imagem captada ao vivo de Bete Coelho, que a interpreta nessa ocasião.

**Figura 23 – Dois quadros consecutivos do vídeo de *Cacilda!*: à esquerda, foto de Cacilda Becker em sua estreia na infância é sobreposta à captação ao vivo. Em seguida (à direita) a imagem se funde à de Bete Coelho, que reinterpreta esse momento.**



Acervo - Teatro Oficina

No último caso, o *Imagiário* do espetáculo não apenas oferece uma contextualização histórica, exibindo a foto real de Cacilda Becker em sobreposição à atriz que a interpreta, como funciona como uma espécie de máscara virtual: uma vez que atriz e personagem foram inequivocamente aproximadas e associadas pela fusão do vídeo ao vivo e da foto, não será necessário a Bete Coelho o apagamento de seu corpo específico em favor do corpo ficcional da personagem, como no paradigma da incorporação teorizado por Fischer-Licht (citada no primeiro capítulo dessa dissertação). Superada a necessidade da representação estrita, é permitido a Bete que improvise sua dança, não mais mimetizando a dança infantil de Cacilda-menina no balé *Polytheama*, mas oferecendo ao público um discurso paralelo, mediado por seu corpo-mídia em ação performativa.

Note-se que o figurino vestido por Bete Coelho, igualmente, não precisa imitar o figurino da Cacilda criança: uma vez que já se sabe, através da foto projetada, como

era o figurino real da personagem histórica, a figurinista é alforriada da função de reproduzir a fantasia de “Borboletinha” (personagem vivida por Cacilda no balé infantil). Construindo também um discurso próprio mediado pelas possibilidades midiáticas de seu ofício, a figurinista optou por vestir Bete como um morcego de asas negras e angulosas – possível referência à trajetória trágica da atriz – em contraponto aos babados delicados que se veem na fotografia.

A presença da informação histórica e de sua contraparte conforme apresentada pelo Oficina coexistindo na mesma cena oferece também um dado dialético: contracenam no mesmo espaço o fato e o delírio, acessados por diferentes camadas da mediação teat(r)al.

A prática se repete sistematicamente durante toda a *Odisseia de Cacilda* sempre que um novo personagem histórico for representado em cena pela primeira vez. Raul Roulien, Dulcina de Moraes, Nelson Rodrigues, Flávio de Carvalho, Adolfo Celi, Walmor Chagas e companhia, todos eles, quando vividos por um ator do Oficina, serão antecedidos pela projeção de fotografias ou filmes de suas contrapartes reais.

O Vídeo *Imagiário*, em tais casos, torna-se uma forma de temperança, equilíbrio, entre as duas tendências antagônicas no histórico do Oficina: a representação e a performance. Ao oferecer, a partir das projeções de fotos, acesso à camada mais essencialmente dramática do texto, permite que outras mediações presentes no espaço contribuam ao discurso resultante a partir de suas especificidades.

Em outras ocasiões a fusão de uma imagem ao vivo e uma fotografia histórica acontece em função do público. Na cena em que é recriada a inauguração do TBC, imagens do teatro na noite de gala de 1948 (fotografadas para imprensa da época) são sobrepostas ao público real presente no Oficina, cruzando nos telões duas plateias separadas por 65 anos e inserindo os espectadores na ação.<sup>26</sup>

**Figura 24 – Imagens da plateia da noite histórica da fundação do TBC e sua respectiva fusão com o público presente no Oficina durante a recriação desse momento.**



Acervo - Oficina

<sup>26</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=3752>

## 2.2 As peças dentro da peça

Em seu período contemporâneo de produção o Oficina estabeleceu uma experimentação contínua e cumulativa com ferramentas audiovisuais progressivamente introduzidas nos espetáculos do grupo. Assim, pode-se dizer que o vídeo ao vivo foi remediado, em tal produção, pelo aparato midiático do Terreiro Eletrônico, o qual Zé Celso (2012) nomeia de “máquina do desejo teatral”.

Uma vez agregado definitivamente a essa máquina, o vídeo remediado pelo teat(r)o torna-se, ele próprio, um vetor de remediação de outras obras: as projeções de Brecht em Baden-Baden remediadas em *Acordes* (2012), os filmes de Mário Peixoto e Luís Buñuel remediados em *Macumba antropófaga* (2012) e a obra do TBC e da Vera Cruz, bem como a biografia de Cacilda Becker, remediadas em *Cacilda!!!!* (2013), por exemplo. Forma-se assim uma remediação em cadeia, que coloca em cena, simultaneamente, modos muito diferentes de se praticar o teatro e o audiovisual, estabelecendo relação dialética, no caso de *Cacilda!!!!*, não apenas entre o Oficina e o TBC/Vera Cruz, mas também entre o Oficina contemporâneo e suas encarnações passadas ao longo das seis décadas de atividade como grupo.

Se podemos reconhecer, no emprego do vídeo em *Cacilda!!!!*, o DNA das práticas e técnicas que se somaram ao longo das experimentações do coletivo, é importante também notar como tais práticas são ressignificadas e alcançam novos efeitos ao contracenarem com diferentes segmentos dramaturgicos presentes na encenação. Como elemento ativo da interface, o vídeo ao vivo se transmuta em tempo real para oferecer sua parcela de mediação ao conjunto de signos presentes no Terreiro Eletrônico, assumindo diferentes aspectos estéticos ao sabor de cada cena no decorrer do espetáculo.

Em *Cacilda!!!!* são recriadas, em cenas sucessivas que aludem a alas carnavalescas em progressão, peças e filmes do período de finais de década de 1940 e início da década de 1950 realizados pela Vera Cruz e pelo TBC. A matéria prima do vídeo produzido e exibido ao longo dessas cenas será precisamente uma interpretação, segundo as ferramentas possíveis nas práticas videográficas do grupo, dos contextos históricos e ficcionais contidos em tais recriações. Assim, ao mesmo tempo em que o vídeo de cena emerge na produção contemporânea do Oficina a partir de ressonâncias históricas, os cinegrafistas e o editor presentes na sala de espetáculos, assim como os demais agentes midiáticos do espaço, experimentam constantemente o exercício de remediar formas externas ao trabalho do grupo.

Nossa análise pela remediação da trajetória do TBC e da Vera Cruz através da forma hipermediada do Oficina ocorrerá a partir da ordem proposta na encenação, percorrendo inicialmente os espetáculos *Nick Bar* (de William Saroyan, dirigido por Adolfo Celi em 1948), sucedido pelo *Parto da Vera Cruz*, um amálgama de eventos que deflagra a criação da Companhia Cinematográfica e da Companhia Permanente do

TBC. O espetáculo *Entre quatro paredes* (de Jean Paul Sartre, dirigido por Adolfo Celi em 1950), seguido pela recriação de *A ronda dos malandros* (de John Gay, dirigido por Ruggero Jacobbi, 1950), a qual marca os primeiros sinais de soberba e decadência a partir da autocensura imposta por Zampari a uma das peças mais bem sucedidas do TBC naquele ano. Seguiremos por *A importância de ser Careta* (baseado em *A importância de ser Prudente*, de Oscar Wilde, dirigida em 1950 por Luciano Salce) e *O anjo de pedra* (dirigida por Luciano Salce, de Tennessee Williams, 1950) até, finalmente, a derrocada financeira, representada pela fazenda falida da peça *Paio Velho* (1951), adaptada como o filme *Terra é sempre terra* (1952) pela Vera Cruz.

É importante notar, que, ao contrário de pesquisas no campo das imagens em movimento que empreendem análise de um filme ou uma obra audiovisual, em nosso caso o objeto já não se encontra acessível em sua forma íntegra, dado a efemeridade do ato teat(r)al. Em tal circunstância, será preciso lançar mão de um conjunto de fontes diversificadas, estabelecendo relações entre a dramaturgia, o contexto de disputas políticas do grupo, as críticas e os artigos jornalísticos publicados pela imprensa paulistana, as comunicações internas entre encenador e equipe e, quando necessário, as impressões que pude colher durante minha experiência pessoal de trabalho na obra analisada. Mais do que apontar, sob suporte teórico da mediação, a presença do vídeo nas cenas supracitadas, deseja-se recolher os fragmentos, muitos deles ocultos pelo acesso apenas parcial à obra, da contraposição entre este vídeo e os demais elementos mediadores ativos no Terreiro Eletrônico.

Para facilitar tais correlações entre a análise, a dramaturgia e o material audiovisual, os momentos citados entre aspas (transcritos diretamente a partir da transmissão ao vivo utilizada em nossa análise) levarão, através de nota de rodapé, ao link contendo vídeo da cena descrita e também à paginação da mesma no *script* dramatúrgico.

Por se tratar de uma série de recriações das obras de outros empreendimentos artísticos, há frequentemente em *Cacilda!!!!* muitas camadas implicadas em um mesmo personagem dramatúrgico. Não é incomum que um ator do Oficina interprete a personagem de outro ator (personagem histórico presente na dramaturgia) que por sua vez interpreta um personagem ficcional do repertório do TBC. Em casos como esse, grafaremos da seguinte maneira: Ator/Ator-personagem/Personagem (exemplo: no caso da cena em que a atriz Sylvia Prado interpreta a atriz Cacilda Becker interpretando a personagem Kitty Duval da peça *Nick Bar* de William Saroyan, grafaremos Sylvia Prado/Cacilda Becker/Kitty Duval).

### 2.2.1 *Nick bar*

O ano é 1948. O TBC consistia ainda na confluência de grupos amadores sob patrocínio de Franco Zampari. Com a pretensão de aumentar o rendimento dos atores, dotando-os de maior senso de espetáculo e teatralidade, o engenheiro importa da

Argentina o diretor italiano Adolfo Celi por intermédio do cenógrafo Aldo Calvo. Celi escolhe uma montagem de William Saroyan para sua estreia na direção do TBC, *The time of your life*, texto dramaturgicamente vencedor do *Pulitzer* no ano de 1939. Traduzida por Guilherme de Almeida, ganha a alcunha nacional de *Nick bar... álcool, brinquedos, ambições*. Para a protagonista, uma prostituta do cais de São Francisco chamada Kitty Duval, é escolhida a primeira atriz do TBC, Cacilda Becker, única profissional do elenco. Para os outros 27 papéis do longo rol de personagens de Saroyan, era preciso formar uma companhia. Os grupos amadores cederam membros e o espetáculo estreou com enorme sucesso, gerando um bar verdadeiro, anexo ao teatro, de mesmo nome, no qual os atores e a sociedade paulistana se reuniam após a peça.

A inconstância dos amadores, que ainda mantinham seus empregos formais, era contraditória à ambição de Zampari de perenidade na produção. Passadas duas bem sucedidas temporadas de *Nick bar*, cria-se a Companhia Permanente do TBC. Não apenas atores, mas técnicos e diretores passaram a um regime de salários fixos, trabalhando intensamente na formação de um repertório que preenchesse todos os dias da semana – em seu auge o TBC recebia peças até mesmo nas segundas-feiras à noite, dia de tradicional descanso para a classe teatral.

*Cacilda!!!! – Fábrica de cinema e teatro* se inicia com a recriação da encenação de *Nick bar*. No lugar do bar portuário de São Francisco em que a ação de Saroyan decorre, o Terreiro Eletrônico se transfigura em um misto de bar paulistano com baile carnavalesco. O público era recepcionado em meio a marchinhas e integrado à cena, recebendo doses de cachaça, serpentinas e confetes. O interlúdio festivo termina com o já clássico toque de trompete – do trecho extraído da melodia de *Chiquita bacana*, de João de Barro & Alberto Ribeiro (1949) – que costuma marcar o início das peças do grupo.

O que se segue é um procedimento recorrente apresentado nos espetáculos contemporâneos do Oficina, motivado sobretudo pelo formato pouco convencional do espaço: um dos personagens, já paramentado – no caso o ator Acauã Sol vivendo Abílio Pereira de Almeida – assume o microfone e, como um comissário de bordo que instrui os passageiros de um voo, apresenta uma breve cartilha de recomendações que incluem informações sobre o posicionamento dos banheiros, passando por avisos de segurança e chegando finalmente ao acordo virtual em que os cinegrafistas-atores, que desde o início percorrem a pista e geram imagens projetadas simultaneamente nas telas, dirigem suas câmeras diretamente à plateia. O público é alertado: quem adentra o Terreiro Eletrônico deve concordar em ceder sua imagem para a transmissão *online* e para quaisquer lançamentos futuros – àqueles que discordarem são instruídos a receberem o dinheiro do ingresso de volta na bilheteria e “correrem pra casa pra assistir *online*”.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> <https://youtu.be/YVjI76A4IRc?t=888>

A recomendação de Zé Celso para o trabalho de vídeo e para a iluminação nos momentos iniciais é que mantenham o foco das luzes e das câmeras no público, preenchendo os telões com imagens frontais da plateia: há aqueles que retribuem o olhar da câmera, mirando a objetiva, fazendo gestos, brincadeiras, mandando beijos, etc. Outros parecem desconfortáveis: há os que notam que, ao se inclinarem para trás, saem do foco de luz, sumindo das projeções. Outros cobrem o rosto com o programa da peça. Há ainda os que evitam olhar para a lente da câmera, fingindo ignorar a presença do cinegrafista a pouco mais de 30 centímetros de seu rosto. Por fim, há os que, ao serem enquadrados pela objetiva, sacam suas próprias câmeras e fotografam o cinegrafista de volta. Todas essas reações são exploradas nos telões, aproveitando o segmento inicial para se apresentarem mediante o público como via de participação no espetáculo. A cena configura, portanto, uma espécie de *tutorial* pela interface do Terreiro, oferecendo ao público as ferramentas essenciais de navegação e interação.

Esse breve jogo performativo é de suma importância para a equipe de vídeo: corrobora para naturalizar o equipamento volumoso e chamativo, assim como a presença dos cinegrafistas com livre circulação pela cena, bem como alertar aos espectadores mais próximos da ação à presença potencialmente perigosa dos cabos de vídeo que se estendem pela pista. O aparato exposto, percebido inicialmente pelo público com curiosidade, fascinação ou incômodo, imprime sua presença, aos poucos, como integrante do ato e passa a ser percebido como mais um dos agentes da interface do Terreiro Eletrônico.

Torna-se evidente, desde os momentos anteriores ao espetáculo, o papel multifacetado das imagens em movimento geradas ao vivo no espaço cênico. Elas recobrem este espaço em uma tecitura cenográfica digital e dinâmica, em constante transformação. Sua materialidade luminosa atribui cores, formas e reflexos à arquitetura e aos corpos dos atores. Os cinegrafistas que geram essas imagens o fazem, assim como os músicos da banca, de modo performativo, exprimindo seu prazer criativo como mais um dos estímulos oferecidos ao público. Este público, por sua vez, ao ser enquadrado pelos cinegrafistas, torna-se objeto e testemunha, simultaneamente, da criação mediada pelo aparato de vídeo ao vivo.

A longa introdução às regras do jogo pode durar facilmente mais de quarenta minutos. É dado ao público esse espaço de tempo para se habituar ao vídeo hipertrofiado, ao formato pouco convencional do mobiliário, ao estado de tónus que a interlocução permanente do elenco com a plateia exige, à possibilidade de transitar pelo local, ocupando diversos pontos de vista ao longo das cenas, etc. A gradual aderência do público à interface será muitas vezes perturbada. Há um trânsito constante entre cenas que buscam a imediação pela via da unidade entre as práticas envolvidas – sincronizando-as no andamento do que parece ser uma engrenagem bem ajustada – e outras que pretendem atingir a imediação através da fragmentação dessa interface – direcionando a atenção do público a uma prática específica ou permitindo que essas

práticas disputem livremente sua atenção.

Terminadas as introduções, um imenso balcão<sup>28</sup> é colocado no centro da pista por contra-regras bailarinos; essa mudança cenográfica será aproveitada pelos cinegrafistas, que incorporam a silhueta do cenário em suas composições por meio da profundidade de campo, uma constante estética no audiovisual da cena. Os planos conjuntos, particionados em camadas, permitem que sejam enquadrados simultaneamente os dois coros que compõem a cena, o de grã-finos do *Nick bar*, ao sul da pista, e o de miseráveis das *cabeças de porco*. Esses coros antagônicos representam o próprio bairro onde o Oficina se localiza, no qual o teatro mais refinado da cidade distava poucos metros dos casarões de antigos imigrantes calabreses transformados em cortiços. Os porões, alugados pelos menores preços às famílias mais carentes, eram chamados de *cabeças de porco*, representadas no Oficina pelos atores posicionados dentro do fosso do teatro, sempre margeando a porta de *saloon* suspensa no ar como representação da inacessível entrada no universo grã-fino do TBC.

Esses dois coros contracenam no plano de fundo captado pelos cinegrafistas, enquanto a linha principal de diálogo, que se desenrola entre Roderick Himeros, que interpreta Adolfo Celi, e Sylvia Prado/Cacilda Becker/Kitty Duval, ocupa o primeiro plano dos enquadramentos. O trabalho de vídeo remedia, portanto, a arquitetura cênica, que por sua vez representa as idiosincrasias do espaço urbano circundante.

Entre as ambiguidades da dramaturgia de *Nick bar* está referenciada a relação adúltera vivida por Cacilda e Celi, um dos dados fundamentais da recriação do Oficina – ela era casada e estava grávida de seu filho com Tito Fleury quando se relacionou com o diretor italiano – utilizando como gatilho para essa ambiguidade a fama de Celi de diretor severo, que na encenação de Zé Celso ganha contornos de sadomasoquista.

Esse jogo de sentidos se dá sem que se perca de vista o texto de William Saroyan, que é transformado de maneira a permitir referências constantes ao subtexto biográfico. A estratégia de hipermediação, que emprega camadas alusivas a vida da personagem histórica em meio as personagens ficcionais interpretadas por ela, converte o encenador em uma espécie de editor de narrativas, que funde, aninha e organiza referências e remediações em cadeia. O vídeo embarca nessa estratégia, corroborando ativamente para a construção transversal estabelecida. Notemos a uma das cenas iniciais do segmento:

**Dramaturgia de William Saroyan**

[...]

JOE

What's the dream now, Kitty Duval?

KITTY

<sup>28</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=12441>

(Dreaming the words and pictures.) I dream of home. Christ, I always dream of home. I've no home. I've no place. But I always dream of all of us together again. We had a farm in Ohio. There was nothing good about it. It was always sad. There was always trouble. But I always dream about it as if I could go back and Papa would be there and Mamma and Louie and my little brother Stephen and my sister Mary. I'm Polish. Duval! My name isn't Duval, its Koranovsky. Katerina Koranovsky. We lost everything. The house, the farm, the trees, the horses, the cows, the chickens. Papa died. He was old. He was thirteen years older the Mamma. We moved to Chicago. We tried to work. We tried to stay together. Louie got in trouble. The fellows he was with killed him for something. I don't know what. Stephen ran away from home. Seventeen years old. I don't know where he is. Then Mamma died. (Pause.) What's the dream? I dream of home.

(NICK comes out of the kitchen with WESLEY) (SAROYAN, 2001, p. 19)

### **Dramaturgia de Zé Celso**

CELI

Qual o sonho agora?

CACILDA KITTY

Sonho com uma casa.

Com um Lar!

Sempre. Eu não tenho lar, nem lugar

Mas eu sempre sonho com tudo junto

Familia, Teatro, Sonho, realidade,

Dinheiro, Gente Burguesa, Distinta,

Fodida... Louca...

Amor... Ódio...

Meu marido, meu futuro filho

Você

Tudo na mesma cena

(sai o piano do Nick Bar e o coro congela)

Nós morávamos numa fazenda em Pirassununga

(entra o tema de Cacilda!)

Era linda?

Nem tanto

Não me lembro graças a Deus, nada desta fase de minha vida.

Qual é o sonho agora?

(entra o tema da Cathedral submersa)

Eu sonho com uma Casa Teatro

com o Público,

Lar de Tudo!

Eu sonho com o TBC e a Vera Cruz (CORRÊA, 1990, p. 341)

*Cacilda!!!!* estreou em turnê pelo SESCs do interior de São Paulo, de modo que, quando a atriz Sylvia Prado, ao interpretar Cacilda/Kitty Duval dizia<sup>29</sup> “Eu sonho com uma Casa Teatro”, o vídeo lançava nos telões imagens do Terreiro Eletrônico, adicionando um subtítulo imagético à fala da atriz. Quando da estreia do espetáculo em São Paulo, no próprio Terreiro Eletrônico, alguns meses depois, a mesma deixa foi substituída por um plano geral do teatro captado ao vivo.

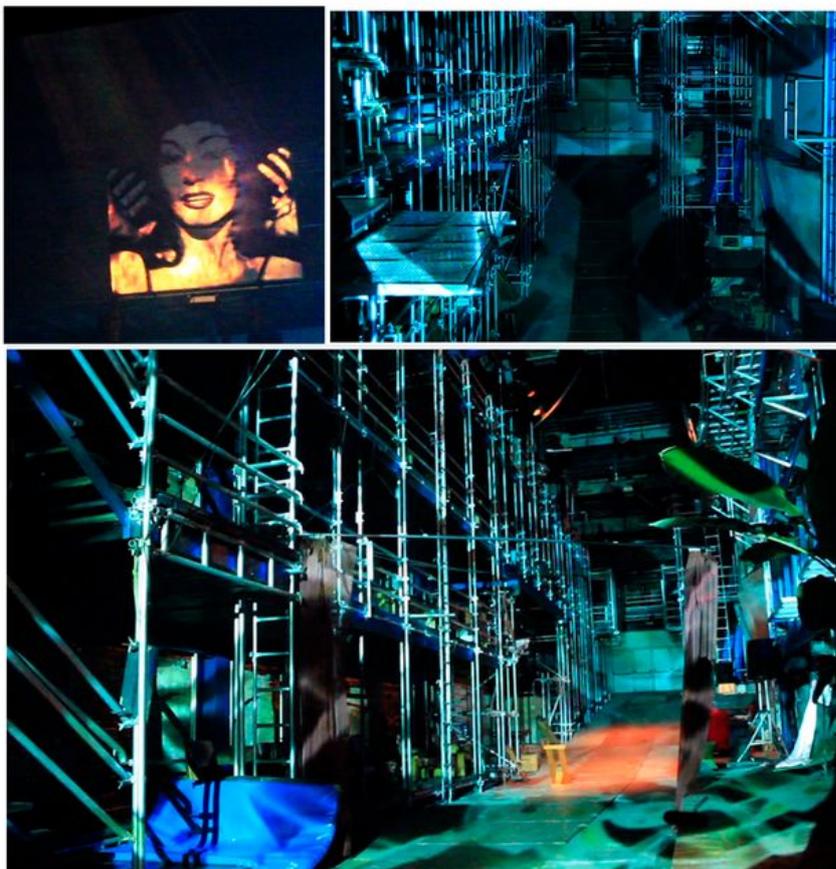
Aferindo ainda outra camada a essa sequência, o *videomapping* era acionado, numa estratégia de mediação conjunta ao pianista, que tocava os acordes iniciais da *Catedral submersa* de Debussy. As projeções recobriam com textura de reflexo de água toda a verticalidade do teatro enquanto uma chama densa era projetada sobre o retrato de Cacilda Becker posicionado no centro do espaço.

Esse procedimento é recorrente em toda a *Odisseia de Cacilda*, no que se pode compará-lo a um *leitmotiv* das óperas wagnerianas. Opera-se uma transformação na atmosfera do ato através dos acordes que soam sempre acompanhados pelo *videomapping*. Inspirando-se no conceito de obra de arte total de Wagner, as mídias do vídeo e da música aqui colaboram para sugerir um momento de delírio. Esse mesmo conjunto de projeção e acordes da *Catedral submersa* voltará sempre que Cacilda se encontrar em um contexto de subjetividade, sonho ou nostalgia. O próprio TBC é comparado à catedral imaginária de Debussy, que de tempos em tempos emerge sobre o oceano. Em sequência de *Cacilda!!! - Glória no TBC*<sup>30</sup> em que se recria a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948, as projeções, além dos elementos aquáticos, exibem também uma colagem do prédio do TBC emergindo sobre águas prateadas.

<sup>29</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=13445>

<sup>30</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=3752>

Figura 25 – Projeções em *Cacilda!!!!*: fogo sobre o retrato da atriz e reflexos de água por todo o espaço.



O autor

Figura 26 – Prédio do TBC emergindo em vídeo-composição baseada na *Catedral submersa* de Debussy.



Acervo - Oficina

Trata-se de um exemplo fecundo das remediações que se encadeiam em camadas de transversalidade. A música de Claude Debussy sobre uma catedral fantasma

que surge aos navegantes como um delírio espectral em meio ao oceano é operada em simultaneidade a efeitos visuais e vídeo-composições, construindo uma simbologia hipermidiática que recobre a recriação dos espetáculos do TBC de uma atmosfera subjetiva, descolada do tempo histórico, em que conexões inusitadas podem se estabelecer ao sabor do que o encenador chama de “líquido aminótico do coma” de Cacilda Becker.

Afere-se ainda outra relação entre o vídeo e o pianista: o fator de sincronia possibilitado pela presença das projeções e das telas. Um televisor posicionado em frente à banda funciona como um retorno que permite ao músico cumprir deixas que dependem de ações executadas fora de seu campo de visão.

Uma das entradas do *leitmotiv* da *Catedral submersa* se dá em *Anjo de pedra*, quando Camila Mota/Cacilda/Alma toma um calmante hipnótico. A deixa de entrada do pianista (que executará os acordes de Debussy) e também do *videomapping* com as projeções é o último gole do copo de água que ela bebe para engolir a pílula. Camila Mota/Cacilda/Alma está inacessível visualmente, de modo que Giuliano Ferrari (pianista) percebe o momento correto pelo retorno de vídeo. Caso o *switcher* não tivesse escolhido essa ação específica para o retorno naquele momento, o pianista possivelmente teria se adiantado ou se atrasado, quebrando a sensação de sincronia do mecanismo.

O vídeo assume nesse contexto o caráter de metrônomo, alinhando ações de frentes de mediação distintas que respondem a uma mesma deixa. Uma vez que as telas estão no campo de visão também dos atores e dos técnicos, é inevitável que elas se tornem um referencial comum, uma vez que a arquitetura do espaço nem sempre permite o acesso visual direto a todas as ações simultâneas. Percebe-se que cenotécnicos, arquitetos cênicos, músicos e atores obtêm algumas de suas deixas diretamente através das telas em ocasiões em que a sincronia entre as frentes mediadoras se faz necessária.

Essa sensação de sincronia, de colaboração mútua entre mídias – como no próprio conceito wagneriano de obra de arte total – constitui uma estratégia de imediação pela unidade midiática. As engrenagens da interface se alinham e se afinam em busca do efeito de imersão. Tal efeito de unidade será frequentemente quebrado na sequência de partos e inaugurações que culminará no nascimento do filho de Cacilda Becker, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e da Companhia Permanente do TBC. Em tais sequências, o aparato audiovisual será destacado, evidenciando-se o caráter de interface do Terreiro Eletrônico.

### 2.2.2 Partos e inaugurações

No mesmo intervalo de anos em que se constitui a companhia profissional do TBC – e por ação dos mesmos agentes – começa a tomar corpo o projeto da Vera

Cruz e a construção dos estúdios em São Bernardo do Campo.

Sylvia Prado, interpretando Cacilda Becker, troca de figurinos em cena: se desparamenta da Kitty Duval de *Nick bar* para se paramentar como a velha assassina da comédia *Arsênico e alfazema* (1949), peça seguinte do TBC. Ostenta uma barriga volumosa que não pertence nem à personagem de William Saroyan nem à de Joseph Kesselring, mas à própria Cacilda, que trabalhou até os sete meses de gravidez de seu primeiro filho, Luís Carlos. Dançando e trocando de figurino ao mesmo tempo, Sylvia Prado/Cacilda exclama: “Agora não, amor, na próxima era! A metade do século XX já era: até 1950 redondo!”<sup>31</sup>.

No meridiano oposto do teatro, Acauã Sol (como Abílio Pereira de Almeida) abre uma garrafa de *champagne* e saúda a todos. “Feliz 1950”. Franco Zampari (interpretado por Zé Celso) entusiasmado, levanta um coro de palmas: “Feliz *reveillon* TBC, *reveillon Vera Cruce!* É o ano do TBC e Vera Cruz, companhia cine’te-ato’gráfica, cineteatral permanente”. Zé Celso/Zampari usa o termo *Te-Ato*, nomenclatura associada ao Oficina e não ao TBC, uma amostra do jogo de paralelismos, reverências e rupturas que se aprofundará.

Adolfo Celi, representado por Roderick Himeros, pede a palavra: “Agora vou contar a surpresa do ano! Ontem eu e o Aldo Calvo levamos lá na casa do Franco Zampari no Morumbi uma maquininha de filmar de 8<sub>mm</sub> e fizemos um *piccolo* filme, os grã-finos de lá ficaram alucinados e decidiram que vão investir na *Vera Cruce*”<sup>32</sup>.

Roderick/Celi dirige o corpo de atores distribuídos pelo teatro, recriando o evento no que ele chama de experiência “cine’te-ato’gráfica”. Um dos cinegrafistas que registram a peça ao vivo, Igor Marotti, assume o papel dramático de cinegrafista da brincadeira. Seu enquadramento, normalmente lateral em relação ao objeto, se torna frontal, uma vez que Roderick/Celi requisita que o cinegrafista “entre na pista” enquanto aponta diretamente para a objetiva da câmera<sup>33</sup>. Chama o cinegrafista-ator pelo nome Chick Fowle, atribuindo-lhe qualidade de personagem. Há aí uma inconsistência histórica: Chick Fowle, fotógrafo inglês contratado por Alberto Cavalcanti, só viria ao Brasil quando as produções de *Caiçara*, primeiro filme da Vera Cruz, estavam iniciadas, pelo menos um ano depois do evento retratado.

Roderick/Celi dirige o cinegrafista e os atores, recriando o filme *O roubo do joia*. “Vamos fazer uma experiência cine’te-ato’grafica, cinema e teatro junto”; e pede que o público saque seus celulares (“*piccolas smartphones*”) e registrem junto a ação que será descrita. Unem-se duas temporalidades distintas na fala do ator: o ato presente no Oficina, onde os *smartphones* e câmeras digitais são uma realidade, e o evento histórico referenciado, ocorrido entre os anos de 1949 e 1950. O cinegrafista enquadra o público, que obedece e saca suas câmeras portáteis. Do lado oposto do teatro, a

<sup>31</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=14308> - (CORRÊA, p. 415, 1990)

<sup>32</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=14394> - (CORRÊA, p. 417, 1990)

<sup>33</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=14434> - (CORRÊA, p. 417, 1990)

Platô, interpretada por Camila Mota, ostenta uma claquete e descreve a situação:

CAMILA MOTA/PLATÔ: Atenção! Locação, Situação: Sarau Mundano, essa festa no Nick Bar de passagem de ano com os que estão cantando, dançando e com o público, filmando. Ação: uma dona ciumenta e apaixonada rouba a rosa de uma outra e coloca no bolso de um homem. A polícia entra, revista todo mundo e prende o ladrão, entenderam, sim ou não?" (CORRÊA, p. 416, 1990).

Convém aqui fazer um parêntese: a fala acima reproduz com exatidão algumas das palavras do depoimento de Abílio Pereira de Almeida sobre esse evento, que ele e Aldo Calvo sustentam como sendo a origem da Vera Cruz. O termo “sarau mundano” e a explicação do enredo, por exemplo, já estavam presentes palavra por palavra no discurso de Abílio à Maria Rita Galvão, publicado como anexo de sua tese de doutoramento em 1978. É possível, portanto, que em sua pesquisa durante a bolsa da Oficina Cultural Oswald de Andrade para escritura da peça, em 1990, Zé Celso tenha usado como fonte a tese de Galvão. Evidentemente, durante sua pesquisa, o dramaturgo teve acesso a outras versões para o surgimento da Companhia Cinematográfica. Não causa espanto que a versão de Abílio, sendo a mais teatral delas e a que permite mais claramente um experimento de mixagem de mídias, tenha sido a escolhida para a *Cacilda!!!!*.

Roderick/Celi distribui os papéis. Madallene Nicol (interpretada por Letícia Coura), segunda atriz do TBC, fará a vilã. Cacilda Becker, a mocinha. Carlinhos Vergueiro (interpretado por Glauber Amaral) o Sargento e Acauã/Abílio o Policial. Todos se posicionam. O cinegrafista, que agora está completamente dentro da ação, enquadra frontalmente a claquete, tal qual supõem-se que um cinegrafista de cinema faria em preparação para a gravação. Camila Mota/Platô se irrita: “muito agitado o set, atenção, silêncio. . .”<sup>34</sup> em um breve improviso da atriz. No momento anterior à deflagração da claquete, Sylvia Prado/Cacilda interrompe: ela pede que Roderick/Celi coloque um tapa-olho, ao passo que a banda de músicos executa o tema de *James Bond* (Monty Norman), uma referência ao fato que, durante a década de 1960, Celi, já de volta à Itália, faria o papel de um vilão de tapa-olho em um filme do *007* (*Thunderball*, de Terence Young, 1965).

Tapa-olho posto, a brincadeira pode continuar. Ao “Ação!”<sup>35</sup> o editor de *switcher* aciona um efeito que torna o vídeo ao vivo preto-e-branco, numa remediação de uma das características do filme de 8mm. A banda produz acompanhamento musical improvisado, seguindo o ritmo e o tempo da performance. Em um longo plano-sequência, o cinegrafista-ator acompanha a ação, guiando o foco da cena e o olhar do público com seus *smartphones*. O efeito preto-e-branco se encerra com a entrada de Acauã/Abílio/Polícia e Glauber/Carlinhos Vergueiro/Sargento. Os dois, desejando se

<sup>34</sup> <https://youtu.be/fXpU7ONnQZU?t=14164> - (CORRÊA, p. 420, 1990)

<sup>35</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=14620>

vingar de Roderick/Celi pelos métodos rigorosos de direção aplicados por ele durante o processo de ensaios de *Nick bar* extrapolam seus personagens e se tornam violentos. Glauber/Carlinhos/Sargento exclama: “é pra você ver como é bom, pra quando o senhor vir dar suas direções, até sensatas, com essas tuas patas”.

Roderick/Celi, tentando se desvencilhar da situação e acalmar os ânimos, olha em direção à cabine de onde é feito o corte do vídeo ao vivo e, referindo-se ao diretor de *switcher*, solicita: “Projeção! Solta a película que o Aldo Calvo fez, aqui, na tela!”. O corte ao vivo interrompe o sinal da câmera e é projetada sobre as telas espalhadas pelo teatro uma sequência de trechos do filme amador *O roubo da joia*, originalmente feito na ocasião retratada, em 1949, em digitalização cedida pela Fundação Padre Anchieta<sup>36</sup>.

Nessa recriação do evento que deflagrou a Vera Cruz, em que diversas ações simultâneas preenchem todo o espaço, representando o agitado convescote na *Bodega Del'Arte*, o cinegrafista não apenas cria sua narrativa videográfica a partir do recorte, via enquadramento, das ações fundamentais para a progressão da história, como funciona de maneira análoga a um *pin beam* (canhão de luz que segue, com seu foco, o personagem principal de uma determinada ação, tornando-o o ponto mais iluminado da cena com objetivo de atrair o olhar do público). Ao apontar com sua objetiva e seguir a trajetória de um objeto pequeno – a joia que está sendo roubada – e que poderia facilmente se perder de vista para o público posicionado nas galerias suspensas, o cinegrafista “aponta”, assim como o *pin beam*, para aquele que deve ser o foco do olhar.

---

<sup>36</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=14865> - (CORRÊA, p. 423, 1990)

Figura 27 – Cinegrafista-ator Igor Marotti aponta com sua câmera para o foco da ação



Acervo - Teatro Oficina

É comum notar, durante o espetáculo, que muitas vezes o olhar do público é dirigido pelo cinegrafista, não apenas através do que se exhibe nas telas em projeção simultânea mas também pela presença da câmera como apontamento do foco de uma cena. Na cena de *O roubo da joia*, enquanto o primeiro cinegrafista (Igor Marotti) capta as imagens que o corte ao vivo exhibe nos telões, o segundo cinegrafista (Alex Demian ou Diego Arvate) se posiciona para a entrada de Glauber Amaral e Acauã Sol na porta sul do teatro. Ao perceber a movimentação do segundo cinegrafista em direção à porta, o público ficará atento para aquela região. Mesmo não estando com seu sinal em projeção ao vivo, o segundo cinegrafista funciona nesse caso como espécie de seta, que salienta que ali, a qualquer momento, uma ação irá irromper, preparando o público para voltar sua atenção para aquele espaço.

A cena é exemplar para nosso recorte: uma cadeia de mediações em camadas aglutina na mesma sequência várias das frentes mediadoras significativas do repertório do Oficina em suas muitas fases: o período realista, que se reconhece no esforço dos atores em mimetizar os sotaques de cada imigrante interpretado. O performativo, período em que emerge o *Te-Ato*, é suscitado pela participação do público através de seus *smartphones*. Os anos subterrâneos, pós-exílio, em que o vídeo se inscreve como arma política e estética, emergem na dupla presença da equipe de *videomakers*: enquanto performam o registro ao vivo da peça, interagem, também, no nível da representação, contracenando com os personagens da cena. Tanto o cinegrafista-ator,

que é convidado por Roderick/Celi a se posicionar e no interior da ação, quanto o diretor de vídeo, requisitado para que interrompa o sinal das câmeras e solte o VT do filme de 1949, operam simultaneamente em duas frentes midiáticas, a videográfica e a dramática.

A essa confluência de ações simultâneas, agrega-se a presença do coro e da banda, da cenografia, do figurino, dos efeitos visuais e da iluminação, remediando hora o tema de *James Bond*, hora a textura de preto e branco contrastado dos filmes de 8<sub>mm</sub>, hora os elementos da midialidade cinematográfica (claquete, platô, câmera, projeção).

Ao final da sequência, a representação adiciona uma camada de provocação: os personagens se dirigem diretamente ao público, pedindo que ele subscreva as cotas do empreendimento cinematográfico, uma referência aos grã-finos que financiaram a aventura de Zampari comprando fatias de seu futuro estúdio.

Ao mesmo tempo em que sugere que seu público é formado por uma burguesia análoga à que frequentava a residência dos Zampari, Zé Celso – nesse momento, aparentemente despido de Franco Zampari – pede apoio ao seu próprio *Grande empreendimento* teatral e cinematográfico. Surgem nas telas *QR Codes* com *links* para uma campanha de *crowdfunding* para a edição dos filmes da série de peças sobre Cacilda. A partir da segunda temporada do espetáculo, não tendo a campanha atingido sua meta de arrecadação, o *insert* foi suprimido.

Zé Celso/Zampari segue a ação: “aqui vai passar o cortejo da Vera Cruz, tirem essa porcaria da frente”, referindo-se aos cenários de *Nick bar*. A banda executa o tema de abertura do maestro Simonetti para *Floradas na serra* (Luciano Salce, 1954). O cenário de *Nick bar* é removido por contra-regras bailarinos. O cinegrafista Igor Marotti capta a imagem do cinegrafista Alex Demian e vice-versa, compondo quadros que incluem a presença das câmeras como personagens do cortejo que se forma para a inauguração da Vera Cruz. A ação se concentra na porta sul do Teatro, onde Camila/Platô mais uma vez ostenta a claquete na qual se lê “Parto da Vera Cruz Take 1”.<sup>37</sup>

A música se encaminha para seu ápice quando a claquete é deflagrada. Abrem-se as portas do teatro e entra o cortejo de técnicos, personagens, atores, corifeus e dançarinos. O cinegrafista concentra seu enquadramento na linha de frente do cortejo liderado pelo ator Tony Reis, vestido apenas de capa e uma máscara de alumínio de touro desenhada por Flávio de Carvalho (símbolo hoje em dia utilizado como logomarca do Oficina). Ele adentra a sala carregando um *Pega-fogo* (personagem de Jules Renard que Cacilda Becker interpretou em peça homônima sob direção de Ziembinski em 1950). A simbologia do Touro (que representa o Oficina e seu modo teat(r)al) carregando *Pega-fogo*, um personagem exemplar do modo representativo em que Cacilda desenvolveu sua obra, é bastante explorada ao longo da *Odisseia de*

<sup>37</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=15100> - (CORRÊA, p. 432, 1990)

*Cacilda*. No cortejo, entram os dois juntos, abrindo espaço para ambas as fábricas de cinema e teatro. Personagens arquetípicas, que trespassam toda a imensa narrativa comentando-a e ilustrando-a, personificam, no imaginário desse delírio cênico o Novo e o Velho Teatro.

Acauã/Abílio convoca o público a entrar na pista e, com uma faixa zebraada de isolamento, delimita o *set* de filmagem cênico. O coro canta sobre a melodia de Simonetti enquanto o cortejo avança: “Vamos pra outra inauguração / Estúdio São Bernardo do Campo em Construção / Parto da Vera *Cruce* / É natal na terra / Nasce o que berra / Novo Cinema Novo / Fábrica cine'te-ato'gráfica”.

Na letra do canto sobreposto à música de Simonetti, três tendências criativas muito distintas são citadas ao mesmo tempo: A Vera Cruz, o Cinema Novo e o próprio Oficina. Para além da comparação estética, o que parece unir, no imaginário de Zé Celso, personagens tão distintos quanto Glauber Rocha e Franco Zampari, é o elemento discutido pelo psicanalista Mauro Meiches (1996) em *Uma pulsão espetacular*. Segundo ele, a principal característica do método criativo de Zé Celso é a pulsão: um desejo irrefreável de comunicação que não se realiza plenamente e resulta, em últimas consequências, na morte – daí o fato do grupo se encontrar em sua quinta refundação. Essa pulsão leva a obras com aspecto de trabalho em progresso, como se o que se deseja exprimir seja de uma prolixidade e complexidade de tal ordem que em muito supera a capacidade de materialização do artista, condenado a remodelar sua criação perenemente em busca do ideal inexprimível.

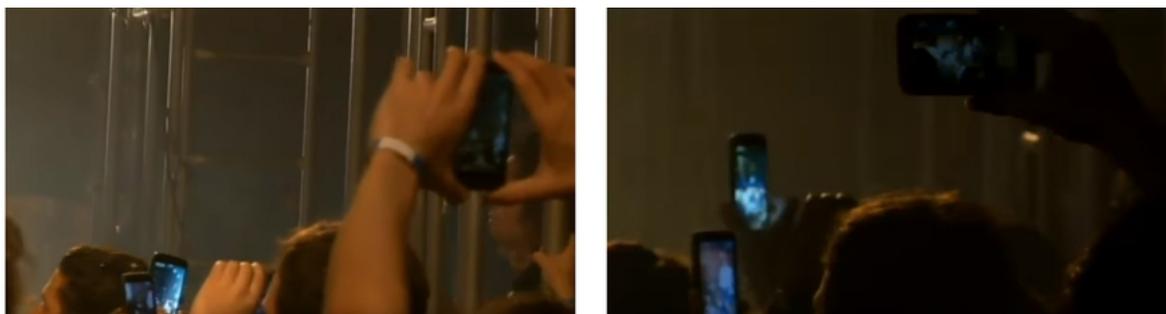
Para além da mera equiparação estética entre Oficina, Cinema Novo e Vera Cruz, o cruzamento dessas tendências na letra da canção indica o reconhecimento, pelo encenador, dessa mesma pulsão em personagens como Glauber Rocha, cuja relação com o Oficina se deu desde 1967 (com a montagem de *O rei da vela*) e Franco Zampari. De fato, é difícil afirmar com certeza: ao revisitar a dramaturgia de *Cacilda!!!!* tem-se a impressão que as citações vão frequentemente da livre associação à referência meticulosa sem aviso prévio.

Após a canção, o *set* cenográfico é isolado no momento em que o cinegrafista registra um *close-up* da volumosa barriga de Sylvia Prado/Cacilda, ao redor da qual uma espécie de presépio é montado. A barriga não apenas referencia o nascimento da fábrica de Zampari; em um segundo nível, é a própria Cacilda que está prestes a parir. Luís Carlos, seu primeiro filho, nasceu exatamente nesse período e a atriz trabalhou até os sete meses de gravidez na peça *Nick bar*. Ambos os eventos, contidos na mesma *mise-én-scène*, eram então captados como num filme pelo diretor Roderick/Celi e fotografados pelo cinegrafista-ator Igor Marotti/Chick Fowle.

Camila/Platô pede um minuto de silêncio para a gravação do som ambiente, ao que o cinegrafista, em um movimento espiral, desloca seu quadro em *contra-plongé* para captar a imagem do microfone *boom* pendurado para fora da galeria do segundo andar. Os celulares do público são novamente requisitados e Roderick/Celi

exclama, encarando a objetiva da câmera: “Chick Fowle, *you are the master of all these cameras*”. As imagens dos celulares do público são captadas pelo segundo cinegrafista e retroalimentam os telões numa participação intermediada do público na interface rizomática do espaço hipermediado.<sup>38</sup>

**Figura 28 – Celulares do público são captados pelo cinegrafista e suas telas replicadas nos telões.**



Transmissão ao vivo - 19/12/2014

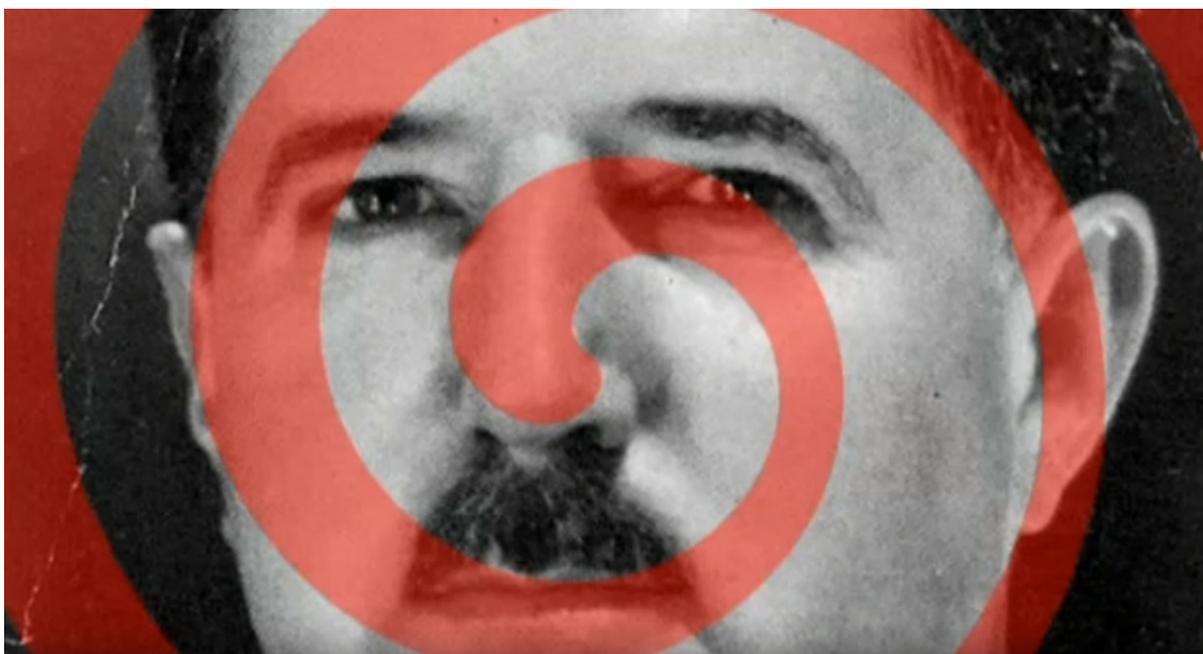
Prestes a iniciar a gravação/filmagem, Roderick/Celi é interrompido duas vezes, primeiro por um inconformado amante do teatro, que declara ser o cinema uma “arte de segunda, bastarda”. Trata-se de outro personagem alegórico que retorna de tempos em tempos ao fluxo narrativo, um defensor ferrenho do teatro “como de antigamente”. O intruso é expulso do set e o ritual da filmagem do parto é retomado apenas para ser novamente interrompido, dessa vez pelo Governador do Estado de São Paulo, Adhemar de Barros, travestido como *Pai Ubu* (personagem da peça de Alfred Jarry, *Pere Ubu*, de 1908). A imagem de Adhemar “Ubu” de Barros, como o Governador será chamado, é projetada nos telões, com a espiral vermelha que simboliza o personagem de Jarry sobreposta a seu retrato.

É notório que a Vera Cruz foi financiada pelo Banco do Estado de São Paulo. No entanto, Adhemar entra em cena não como fiador do empreendimento, mas como político oportunista desejando holofotes, o típico populista em dia de inauguração. A cena sugere ainda que ele teria mantido um relacionamento extraconjugal com Madallene Nicol, atriz do TBC, o que não encontra lastro na bibliografia historiográfica, mas adiciona uma *gag* à sua curta participação. A associação entre o Governador do Estado e o personagem de Jarry se deve ao fato de que, quando da escritura da *Odisseia de Cacilda* (1990), *Pai Ubu* havia ganho recentemente uma montagem pelo Teatro do Ornitorrinco, companhia surgida nos porões do Oficina e da qual uma das atrizes e idealizadoras, Maria Alice Vergueiro, foi também por várias décadas atriz do Oficina. O *Pai Ubu* da interpretação antológica de Cacá Rosset se notabilizou pelas investidas que chamava de “ações de teatro direto”: ia caracterizado a debates da disputa pelo Governo do Estado em 1986, fazia comícios no Viaduto do Chá e

<sup>38</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=15332>

repetia um bordão que berrava quando abordado por repórteres televisivos durante suas performances: “Horror por horror, Ubu Governador!” ou “Dessa vez vai dar xabú, dessa vez vai dar Ubu!”. (PERSONA. . . , 2016)

**Figura 29 – Foto do governador Adhemar de Barros com a espiral característica de *Père Ubu* sobre ele.**



Transmissão ao vivo - 19/12/2014

Como *Cacilda!!!!* foi encenado pela primeira vez apenas em 2013, a caracterização de Adhemar de Barros como Ubu perdeu o fator de identificação imediata que teria tido em 1990, quando a montagem do Ornitorrinco e suas investidas midiáticas eram ainda frescas no imaginário popular, do que advém a impressão de que o momento é pouco compreendido não apenas pelo público mas também por parte do elenco, não ciente dessa camada adicional de interpretação. Nota-se que o coro de atores logo se desvencilha, com um incômodo mais verdadeiro do que encenado, da presença deslocada da alegoria e toca em frente o enredo. A torrente narrativa saturada de remediações nem sempre consegue fixar suas imagens em meio à *overdose* de estímulos presentes no Terreiro Eletrônico.

Em crítica para a *Folha de S. Paulo*, Luiz Fernando Ramos (2009) destaca fator semelhante como uma das contradições da dramaturgia da *Odisseia de Cacilda*.

A forma engenhosa como se enredam os fatos da vida da atriz e as tramas das peças em que ela trabalhou é o aspecto mais extraordinário dessa dramaturgia. Num fluxo constante, que se assemelha a um sonho, várias Cacildas associadas às diversas personagens que ela encarnou vão aparecendo e se transformando umas nas outras, ora singulares, na pele da atriz protagonista, ora coletivas, desdobradas em coros de três ou quatro personagens simultâneas.

Em contrapartida, é difícil discriminar no espetáculo, em meio a essa mutação

constante de figuras, de que “Cacilda” a cada vez se trata. Apesar da contextualização cenográfica e de figurino que acompanha as cenas, a riqueza dessas camadas de significação desaparece. Some-se que as falas versificadas expressam, muitas vezes, achados líricos do dramaturgo encenador, menos ligados à fábula, e torna-se provável o alheamento do espectador da trama em curso.

Uma alternativa é não acompanhar o texto e liberar a atenção aos aspectos plásticos e audiovisuais, táteis, cinematográficos ou musicais. Contudo, é a própria encenação que se mostra prisioneira do texto. Embora alguns trechos do original tenham sido cortados, muitos versos herméticos e gratuitos foram mantidos, alguns que os atores enunciam deixando a impressão de não saberem por que estão a dizê-los.

Daí haver um lado conservador em “Cacilda!!”, por trás do discurso libertário com que se apresenta. Fidelíssimo ao seu próprio texto e contando com a solidariedade de coros entregues ao projeto, o autor age como um “ponto” do teatro antigo, impondo-se sobre eles como um ventríloquo. (RAMOS, 08/10/2009)

Finalmente resolvida a interrupção, a Vera Cruz se encaminha para seu nascimento – e junto Luis Carlos, filho de Cacilda Becker. O elenco entoa primeiro uma *berceuse* aos sussurros, captada pelo cinegrafista em longo plano sequência que passeia lentamente pelo rosto de cada corifeu, e em seguida, após o parto, *Choros N.º 3* de Heitor Villa-Lobos. Um bebê com cordão umbilical de negativo de 35<sub>mm</sub> é parido por Sylvia/Cacilda.

O surgimento da Fábrica de Cinema é retratado como cortejo e ritual que resulta na sagração do aparato audiovisual e seus componentes técnicos e estéticos: a claquete, o microfone *boom*, a câmera, a faixa zeburada, a tela dos *smartphones*, o plano-sequência, o negativo de 35<sub>mm</sub>. Enquanto no segmento anterior o vídeo se transfigurou em imagem em preto-e-branco para evocar a midialidade da *camereta* de 8<sub>mm</sub>, no parto da Vera Cruz o aparato foi inserido materialmente em cena – sendo o melhor exemplo dessa prática os dois cinegrafistas captando as imagens uns dos outros na preparação para o cortejo, colocando-se como cinegrafistas do Oficina e da Vera Cruz simultaneamente. Novamente a estratégia de hipermediação recobre o vídeo de viés dialético, duplo, estabelecendo paralelos simbólicos entre o Oficina e a fábrica de Franco Zampari.

Após o nascimento, um duelo: Letícia Coura/Madallene Nicol, a segunda-atriz do TBC, ao se sentir desprivilegiada em relação a Cacilda Becker, apela a Zé Celso/Zampari: “Ou ela, ou eu”. Sylvia/Cacilda rebate: “não faz cena nesse estúdio recém-inaugurado, momento sagrado”. A iluminação cênica assume seu dever semiótico e ilumina as galerias do teatro na deixa da frase “nesse estúdio recém inaugurado”: Ou seja, entenda-se por estúdio aquele de São Bernardo do Campo ou esse, do Bixiga.

A atriz Camila Mota assume o papel de Cacilda, que interpreta agora Inês, personagem de Jean Paul Sartre. Camila Mota/Cacilda/Inês e Letícia Coura/Madallene Nicol tomam posições opostas na pista e trocam farpas em um *bang-bang* rimado<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=16104>

“Da sua baixeza. . . Afie suas garras. Ainda não serei eu a cortá-las”, diz Letícia Coura/Madallene Nicol. Agora é o vídeo ao vivo que assume seu dever semiótico e lança nos telões a foto de Tônia Carrero – ao longo das filmagens de *Tico-tico no fubá* (1952), Adolfo Celi terminaria seu romance com Cacilda para assumir seu envolvimento com Tônia.

Na cena em questão o vídeo oferece a materialização do subtexto da fala de Madallene Nicol. No entanto, a parcela do público incapaz de reconhecer no retrato projetado a atriz Tônia Carrero; ou, ainda, incapaz de fazer a associação entre o evento histórico (casamento de Adolfo Celi e Tônia) e a dramaturgia, certamente não terá na intervenção do vídeo nenhum esclarecimento acerca de tal subtexto. Pelo contrário, aquela imagem surgirá como um enigma, um ruído no emaranhado de mediações.

Há ainda outro dado a se destacar em relação ao duelo entre Camila/Cacilda e Madallene/Letícia. Captado e editado ao vivo pelo vídeo, o confronto entre as atrizes é decupado no formato de plano e contraplano. É inevitável notar que as telas, às vistas das atrizes que ocupam sozinhas a extensão da pista, funcionam como *feedback* para o ritmo da troca de ofensas entre as personagens. O corte ao vivo influi na progressão do interlúdio: ao substituir a imagem, nos telões, de um plano para seu contraplano, a atriz captada, enxergando seu rosto tomando os ecrãs em projeção simultânea, proferirá prontamente o verso seguinte de seu texto. Do mesmo modo, ela aguardará seu rosto surgir nas telas antes de dizer o verso, alongando uma pausa quando o corte se atrasar. Tal sutil acordo silencioso e intuitivo entre o elenco e o vídeo é determinante para a cadência do espetáculo e para a integração plena do aparato videográfico ao tempo teatral.

O vídeo como espelho da cena influencia também outros fatores além do ritmo do diálogo. Na mesma cena, percebe-se que a atriz Letícia Coura corrige seu posicionamento em relação ao foco de luz ao notar que sua imagem nas telas estava obscurecida por uma sombra. Assim, além de ampliar o olhar do público, as imagens projetadas também funcionam como importante referência para o próprio elenco de atores e técnicos: é através do referencial comum oferecido pelas telas que o coro, os iluminadores, os músicos e os cenotécnicos se orientam em momentos nos quais a sincronia entre as mídias se faz necessária. São casos em que as telas assumem caráter de lubrificante para as engrenagens da máquina teatral a serviço do encenador, oferecendo dados de percepção de espaço/tempo não apenas ao público, mas também aos partícipes da performance teat(r)al.

A sequência de partos e inaugurações segue agora com a formalização da Companhia Permanente do TBC. Zé Celso/Zampari convoca público, atores e técnicos, todos para a pista, em círculo, mãos dadas. O elenco canta: “Uma Companhia é um cordão. . . Dourado, de amores. Um tocando o outro. . . Pétalas. . . Perfumando. Ardores”.

O segmento é surpreendente não só por reverenciar sinceramente a criação da

Companhia Permanente do TBC (Zé Celso/Zampari diz, sem ironia aparente: “o TBC agora vai conseguir o que para a arte teatral tem a maior valoração: uma companhia permanente”), mas também por homenagear o *Cordão dourado*, como os membros da antiga Companhia Teatro Oficina (1961-1973) costumavam se chamar. A formação em círculo nos lembra também a tradição dos atores de *Galileu Galilei* (1968) de se reunirem em um cordão humano silencioso antes dos espetáculos.

Este pequeno entreato evoca e celebra paralelos entre a criação do TBC como grupo de atores e o momento do Oficina como companhia permanente, no que a camada de autorreferência se sobrepõe a narrativa histórica. Estão ali representados os muitos *Oficinas* reconciliados: o *Cordão dourado* que é diretamente citado pela música; as pulsões performativas, representadas pela confluência em cena de elenco e público, que participa, formando o cordão junto com os atores; o Oficina dos anos de 1980 em diante, com os cinegrafistas captando suas imagens de dentro do círculo, etc.

O tom de rememoração saudosa e solar é inesperado pelo modo turbulento como a Companhia Permanente do Oficina se desfez em 1973, a partir das múltiplas crises internas que estilhaçaram o grupo em meio a uma feroz disputa estética. Sobrepõe-se a esse trauma, no entanto, a percepção de que foi o trabalho permanente, profissional e remunerado que levou ambas as companhias implicadas, o TBC e o Oficina, a seus momentos ascensionais e a seus auges criativos. Essa reavaliação é boa metáfora para a própria forma teat(r)al, que redime as muitas experiências do Oficina, remediando-as, mesmo as profundamente conflitantes entre si, na interface do Terreiro Eletrônico.

### 2.2.3 *Entre quatro paredes*

O espetáculo de Jean Paul Sartre montado pelo TBC em 1950 tornou-se notório pela mística que rondou seus ensaios. O diretor Adolfo Celi propunha exercícios absolutamente atípicos aos atores paulistanos do período, como o laboratório em que os três protagonistas deveriam ensaiar toda a peça sem diálogos, interpretando suas falas a partir de grunhidos de animal selvagem.

O próximo passo foi um jogo a três: Sérgio Cardoso, Nydia Licia e Cacilda enfrentam-se em *Huis-clos* (Entre quatro paredes), em um inferno-salão do Segundo Império. Não foi – declara Celi à Tribuna da Imprensa, em janeiro de 1950 – por um desejo de sucesso de escândalo, consequentemente econômico, nem por querer difundir o existencialismo, que escolhi o texto de Jean-Paul Sartre, mas por ser a peça extremamente bem construída e o estudo apurado dessas almas danadas vale, para artistas novos, tanto quanto um longo treino no palco. E assim, Celi fugiu de uma encenação ortodoxa. Ao inferno filosófico, foram acrescentados músculos e nervos, segundo o crítico Décio de Almeida Prado. O diretor aproxima-os de animais nos exercícios preparatórios: rato, gata e cobra. Quem são os condenados? Um covarde colaboracionista, uma infanticida sem moral, uma lésbica suicida. Claude Vincent, em a Tribuna da Imprensa, faz sua crítica e dá detalhes do que presenciou nos ensaios: Estela é uma gata que tem garras. Inês é uma cobra que ergue a cabeça para melhor morder. Garcin? É um rato. Foi nesse sentido que trabalhou

Celi durante vários ensaios. Sem usar uma palavra, os intérpretes tinham que exprimir com as mãos, com a expressão dos olhos, com uma movimentação de mímica – os característicos desses animais. Cacilda usou os braços e soube virar o pescoço e a cabeça para sugerir a cobra; Nydia Licia procurou os gestos de uma pequena, linda gata que sabe se tornar fera num instante de relâmpago (...) no olhar desconfiado de Garcin – Sérgio Cardoso por trás do ombro sente-se o rato. Cacilda não tinha o physique du rôle. Teve que ajustá-lo externamente: corte de cabelo, andar, maquiagem, gestos e atitudes, acompanhando a perversidade da personagem, demonstrada em uma força viril beirando a monstruosidade (... preciso dos sofrimentos dos outros para existir). (LÍCIA, 2013, p. 76)

A recriação do Oficina insere no inferno sartriano, como nas demais peças de *Cacilda!!!!*, uma camada referente a biografia da atriz, que vive o momento de separação de seu então marido Tito Fleury, o qual a processa pela guarda do filho.

Para recriar o espaço de clausura que representa o inferno na peça original – constituído por não mais que uma sala cercada por quatro paredes e uma lâmpada pendente no centro – o espaço cênico recebeu uma estrutura de cabos, suportes e roldanas sustentando quatro paredes de tule que juntas formavam um retângulo de oito metros de comprimento por dois metros de largura e dez metros de altura. Esse ambiente claustrofóbico, que encerra a atuação de Daniele Rosa (como Nydia Licia), Sylvia Prado (como Cacilda) e Glauber Amaral (como Sérgio Cardoso) durante toda a cena, permite que o público os veja através do tecido em seus diálogos agônicos.<sup>40</sup>

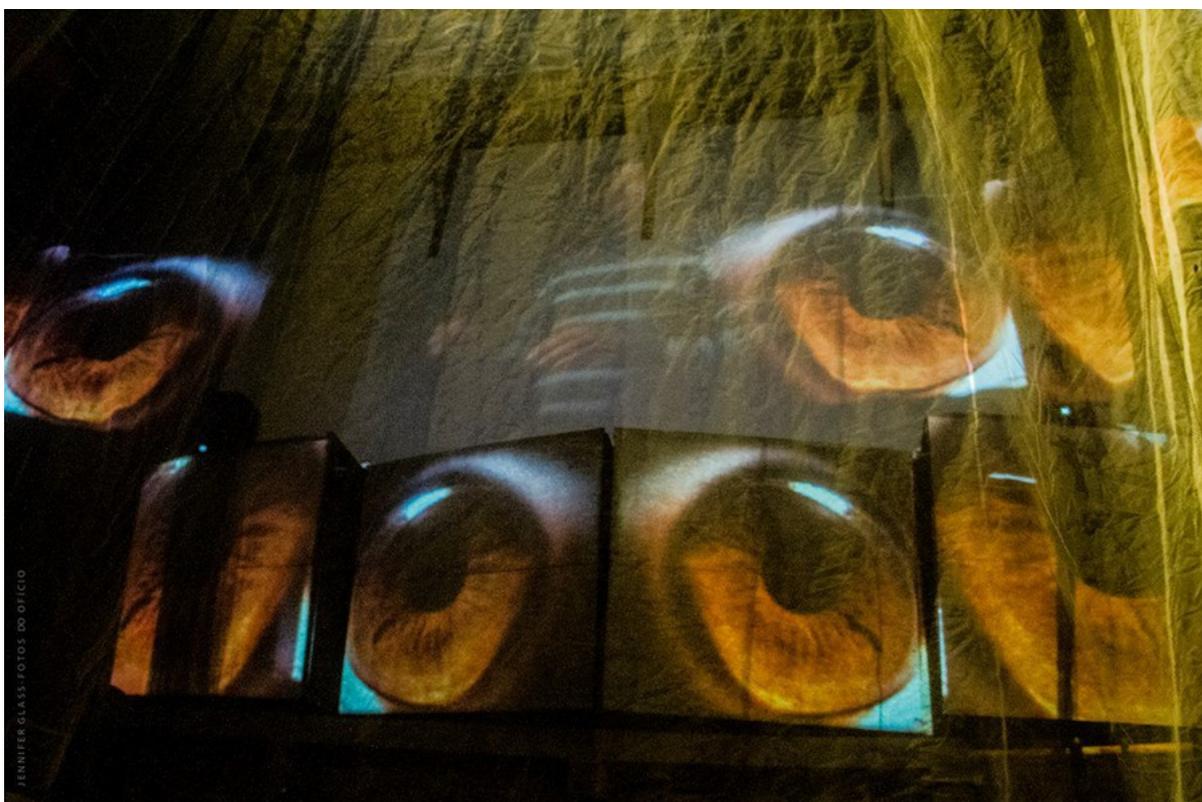
As paredes de tule, no entanto, geravam outros resultados: como se entropunham entre os projetores e as telas localizados acima da banda do teatro, geravam um efeito de multiplicação das imagens projetadas, que se imprimiam não só nas telas mas também nas duas camadas de tecido. Notando esse efeito caleidoscópico, criou-se um grafismo com diversos olhos humanos (foto) que pareciam vigiar os personagens, em referência a uma das falas do espetáculo que sugerem que uma das penas dos condenados ao inferno é jamais poderem fechar os olhos. O vídeo se ofereceu, assim, como adereço digital da cenografia, ressignificando o aparato arquitetônico da sala de espetáculos a partir de indicações oriundas da dramaturgia.

Havia ainda outros dois efeitos da cenografia de tule sobre o trabalho de vídeo nessa cena: o primeiro deles diz respeito a uma diminuição na fluidez dos movimentos dos cinegrafistas. Como não cabiam dentro das quatro paredes, filmavam do exterior, através do tule. Para que o tecido não impedisse a captação das imagens, era necessário trocar a função de foco automático para foco manual, levando o ponto focal para além da primeira camada de tule e para antes da segunda. Os enquadramentos em *Entre quatro paredes* costumavam, conseqüentemente, ser mais estáticos – e quando da necessidade de movimentação, essa era bastante calculada e significativamente mais lenta do que no restante do espetáculo, uma vez que os cinegrafistas precisavam fazer ajustes de foco durante esses movimentos a fim de corrigir a distância focal em

<sup>40</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=16854>

tempo real.

**Figura 30 – Projeções sobre tule**



Acervo - Teatro Oficina

O segundo efeito era oferecido por uma câmera <sup>41</sup>de segurança pendurada em um cabo, capaz de descer ao nível dos personagens e subir para o nível das galerias através de um jogo de roldanas, acirrando ainda mais a ideia de permanente insônia e paranoia contida no pequeno cômodo. Substituindo a lâmpada sempre acesa da peça de Sartre, ela transmite imagens em um radical *plongée* ao vivo para os telões, enquanto os personagens tentam agarrá-la no ar, sem sucesso, numa imagem que lembra peixes e anzóis. Um dos takes transmitidos por essa câmera é especialmente impressionante: ao fim do espetáculo, Sylvia Prado/Cacilda/Inês encara a câmera dizendo a linha mais famosa da dramaturgia de Sartre: “o inferno são os outros”, ao que as paredes de tule são desamarradas do suporte e despencam sobre o chão. Nos telões, a câmera de vigilância capta o momento com seu ponto de vista privilegiado. A pequena câmera exerce, portanto, duplo papel midiático, oferecendo viés performativo ao ser operada ao vivo por um cinegrafista que, através das roldanas, a leva ao nível da cena e a recolhe quando os personagens dela se aproximam; enquanto oferece, ao mesmo tempo, um olhar único da ação, inacessível a qualquer espectador ou ator, numa angulação e num movimento que se pode obter apenas através da mídia vidiográfica.

<sup>41</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=17153>

#### 2.2.4 A ronda dos malandros

Após sua direção emblemática para a peça *Entre quatro paredes*, Adolfo Celi parte para Ilha Bela para iniciar as filmagens de *Caiçara*, primeira produção da Vera Cruz, interrompendo sua sequência de sucessos com a atriz Cacilda Becker.

O casal se despede: “Mas eu vou pra *Vera Cruce*, eu vou para Ilhabela filmar *Caiçara*”, diz Roderick Himeros/Celi, ao que o vídeo lança nas telas as imagens da antológica cena da Pedra do Sino do filme da Vera Cruz. Ao notar, nos ecrãs, a figura de Eliane Lage (protagonista do filme), Camila Mota/Cacilda exclama: “minha rival”. Na sonoplastia, cresce a dramática trilha sonora de Mignone para o longa.

Há nessa representação uma contracenação entre Camila Mota/Cacilda e a personagem virtual de Eliane Lage apresentada pela remediação do filme *Caiçara*. A película e a trilha sonora de Mignone são ressignificadas como elementos dramáticos, aos quais a atriz do Oficina reage em resposta. A expressão acentuada de Camila Mota exprime o momento trágico na vida sentimental de Cacilda. Consta, de fato, que a despedida de Celi e Cacilda foi dolorosa para ambos, como relata Nydia Lícia (2007):

Celi se preparava para dirigir o primeiro filme da Vera Cruz, *Caiçara*, um argumento seu que seria filmado em Ilha Bela. Cacilda, para ajudá-lo, ficava horas e horas sentada no Nick Bar vazio, corrigindo as frases do script que fossem excessivamente italianas. Queria participar, de alguma maneira, do trabalho dele na Vera Cruz. Tudo que Cacilda fazia, fazia-o com paixão. Ela se entusiasmou pelo Celi desde que conversaram à primeira vez. Admirou o homem, o diretor, o mestre que abriu sua cabeça e afinou seu talento. Celi abriu para ela novas perspectivas. Tinham a mesma paixão pelo teatro e uma energia incansável. Em suas entrevistas, na Itália, muitos anos depois, ele relembra as noites passadas com ela em um barzinho da Rua Augusta, falando sobre teatro, sonhando teatro, traçando planos para o TBC. Ele sempre manteve uma admiração profunda por ela, mesmo quando o amor acabou e ele partiu para novos caminhos. (Lícia, 2007, p. 148).

Três novos diretores passam a capitanear a principal produção do TBC durante a ausência de Celi: Ruggero Jacobbi, intelectual italiano, Luciano Salce, formado pela renomada academia de Silvio D’amico, e Zbigniew Ziembinski, experimentado teatrólogo polonês radicado no Brasil. O momento é sintetizado em *Cacilda!!!!* com a manufatura de um *cocktail* ao qual cada diretor adiciona um componente, Marcelo Drummond/Ziembinski traz a *Vodka*. Acauã Sol/Luciano Salce, o *Whisky*. E Glauber Amaral/Ruggero Jacobbi, o *Chianti*. Para cada entrada de personagem, o vídeo ao vivo exibe uma foto da personagem-histórica correspondente, imagem que se funde à do ator captado ao vivo, como numa máscara que o recurso da fusão de foto e vídeo ao vivo faz vestir sobre o rosto projetado dos intérpretes<sup>42</sup>. Novamente, a interface do Terreiro Eletrônico elege suas telas para sublinhar a camada histórica da narrativa transversal, remediando fotografias que oferecem sentido biográfico a entrada cada ator/personagem e afixam, naquele interprete, a persona histórica correspondente.

<sup>42</sup> <https://youtu.be/YR3-Tcg8Tmc?t=17847>

O primeiro dos diretores a comandar Cacilda na ausência de Celi é Ruggero. Em 1950, assume uma empreitada arriscada: encenar uma peça burlesca de Brecht – *A ópera dos três vinténs* – no palco mais burguês do país. Para tal altera o nome para *A ronda dos malandros* e alega ser uma montagem não de Brecht, mas da ópera britânica que inspirou Brecht, *The beggars opera* de John Gay, “uma opereta dramática em duas partes e doze quadros, que se passava em Londres em qualquer ano entre o século XVIII e o Juízo Final” (LICIA, 2011, p. 76). Mais além, inclui cenas de sua própria autoria, outras improvisadas pelo elenco e adiciona um longo interlúdio baseado em um poema (*A litania dos pobres*) de Cruz e Souza, autor catarinense do século XIX.

Grandes cenários, imensa quantidade de figurinos e um numeroso coro de dançarinos e cantores são contratados em uma das mais suntuosas produções do TBC. O sucesso de público é imediato, com sessões lotadas em absolutamente todas as récitas. Seria um marco positivo no teatro da rua Major Diogo, não fosse a autocensura imposta por Zampari, como se observa pelos depoimentos de Ruggero Jacobbi e de Ziembinski (que atuava no espetáculo):

Ruggero: A Ronda dos Malandros nasceu da ideia muito ingênua da minha parte de encenar Die Dreigroschenoper de Brecht com músicas de Kurt Weill. Isso é o que eu queria fazer. Vendo que a censura não permitiria essa obra. . . Era um espetáculo totalmente fora do comum. . . Em um tempo de total respeito pelo texto, uma obra que não se sabia se era do autor, se era do encenador ou de uma equipe era uma coisa inconcebível. (ZAMPARI. . . , 1996)

Ziembinski: Eu cheguei pra fazer o espetáculo, de tarde, e me falaram: “O senhor Franco Zampari quer falar com o senhor”. Eu falei. . . “Ih. . . Acabou-se o que era doce”. Franco disse: “tenho uma coisa muito desagradável pra te dizer. . . Imagine, estrearam “A Ópera dos Três Vinténs”, compreende? Eu não posso ofender os meus amigos. . . O teatro está lotado toda noite, é verdade, mas eu vou tirar de cartaz. Veja o que Ruggero me fez, isso é uma provocação, tenho amigos na plateia”. E foi isso, tirou, perdeu tudo que investiu na peça, todos os figurinos, aquilo tudo. . . (ZAMPARI. . . , 1996)

O incidente culminou no pedido de demissão de Ruggero Jacobbi dos quadros do TBC e da Vera Cruz – onde se preparava para dirigir uma cinebiografia de Noel Rosa com Sérgio Cardoso no papel principal. Revela Nydia Lícia (2007) em suas memórias sobre o TBC que a motivação para o fim da peça era outro:

No programa de A Ronda dos Malandros ele havia escrito um artigo intitulado I'm Sorry, Mr. Gay, em que assumia que, em sua adaptação, quase nada havia sobrado do autor. O título parecia premonitório. Enfim estreamos a 17 de maio. O espetáculo realmente não estava bom, nem era muito compreensível, decepcionou muita gente. Zampari desceu até os camarins furioso, dizendo que não era um espetáculo do nível do TBC. Não perdeu tempo, anunciou que A Ronda sairia de cartaz em duas semanas. Isso sem avisar antes ao Ruggero, que imediatamente pediu demissão do TBC e da Vera Cruz, com grande desgosto nosso, pois gostávamos muito dele, do seu jeito bondoso de tratar as pessoas, de sua cultura tão vasta e tão eclética, do prazer que era ouvi-lo falar durante horas seguidas, e enfim, do grande amigo que era. Anos mais tarde, falou-se muito na possibilidade de ter sido uma tomada de posição política da direção do Teatro. Digamos que sim. . . Então, por que a diretoria

da Sociedade Brasileira de Comédia não se insurgiu contra a montagem de *Ralé*, de Gorki, ou de *Mortos sem Sepultura*, de Sartre, essas sim, peças políticas? A resposta é uma só. Eram espetáculos belíssimos, muito bem montados. Outro argumento muito citado foi a peça ter saído de cartaz com casas lotadas. É claro que naquelas duas semanas o teatro lotou. Todos queriam ver a tal peça de que os críticos falaram mal e grande parte do público também. Houve quem adorasse, mas creio que mais por atitude política do que sinceramente. Foi tudo um grande equívoco. Uma pena. (Lícia, 2007, p. 152).

O musical é remontado pelo Oficina em uma cena de mais de uma hora e meia de duração, em formato de revista burlesca: números irreverentes de canto e dança são ligados por um fio narrativo extraído da peça conforme montada por Ruggero: Polly (Cacilda Becker) se apaixona por MacNavalha, um dos bandidos mais perigosos da cidade. O pai de Polly, Johnny Aranha, soberano dos bandidos, é contra o casamento e arma uma cilada para o pretendente de sua filha.

O visual da recriação do Oficina é bastante particular, tal como o espetáculo do TBC: os protagonistas usam figurinos desproporcionais, sempre em preto e branco, compostos por formas geométricas exageradas, obtusas, devendo inspiração ao expressionismo contemporâneo ao Brecht que Jacobbi fingia não encenar. O coro, por outro lado, lembra o corpo de dançarinos de um espetáculo da Broadway: múltiplas trocas de figurinos, os mais elaborados de *Cacilda!!!!*, que, em oposição aos protagonistas, é bastante saturado de cores. O *videomapping* e a iluminação são utilizados em sua máxima potência cromática. Para diferenciar os números musicais, cada segmento ganha uma cor predominante que tinge o espaço a partir dos *move lights* e projetores. A ambientação da cena exalta a faceta cabareteira de Brecht em uma paleta de sucessivos tons *neón*.

Sob a engenharia criativa de Zé Celso, a narrativa original é cooptada para revelar a camada de comentário do Oficina sobre Franco Zampari, a quem o personagem soberano dos ladrões, Johnny Aranha, é associado. Os malandros – na verdade mais mendigos do que bandidos – que cruzam a cidade em sua ronda são associados aos atores contratados do TBC, que suplicam todas as noites, ao público, seu ganha-pão, num paralelo entre as condições de vida da classe teatral e da classe dos pedintes. A autocensura de Zampari ao espetáculo é tratada como um dado interno da narrativa, confundindo-se a narrativa ficcional do espetáculo e o contexto histórico que o envolveu. MacNavalha alerta o coro sobre a delicada condição de dependência dos atores paulistanos em relação à soberania do empresário: “Johnny Aranha quer desviar vocês pra profissão de pedintes culturais; pra ridícula condição de mendigos teatrais. O teste é essa peça chocante!”.

Para melhor compreender essas relações, tomemos alguns dos números musicais que constituem essa recriação. No primeiro deles, o coro, perfilado como em um musical burlesco, canta diretamente para o público – a letra é projetada nos telões de vídeo, como se nota pela transmissão, devido sua importância narrativa: “Nos póstu-

mos cantos, com novos arranjos, todos viram santos. Mas em vida esses malandros foram babacas, foram anjos, torraram todo seu dinheiro no TBC e sua musa, a Vera Cruz [sic]. Nessa nova homenagem, exaltemos a sacanagem”<sup>43</sup>.

A estrofe assume o caráter de reavaliação da trajetória da Vera Cruz e do TBC – e marca a posição de não incorrer no vício de glorificar cegamente os póstumos. Pelo contrário, os agentes dessa história serão vistos aqui sob a perspectiva de seus desvios, falcatruas e negociatas, tais quais os malandros da peça de Brecht. Segue-se uma crítica ao moralismo burguês, que, segundo Zé Celso, abreviou as possibilidades do TBC: “Ah, se tivessem mais qualidades. . . Na moral da amoralidade, hoje ia ter Teatro sem mensagem”.

O refrão se inicia ao mesmo tempo em que projeções nos telões exibem fotos da montagem do TBC<sup>44</sup>: “Heróis do TBC, sambamos hoje pra vocês, capitalistas, socialistas no funil. . . Nessa Ópera de Mendigo de Teatro Infantil. Vamos sonhar pr’os heróis do Teatro, outro mecenato. Produtiva corrupção. Adeus torno mecânico. Viajar na arte: derradeira diversão, vereda da viração”.

A letra resume a revisão do Oficina sobre os meios e métodos de Zampari. Projeta também o desejo de que se encontre uma maneira de viabilizar o teatro sem que se tenha que submetê-lo a restrições morais ou ideológicas - um *novo mecenato*. Há de se notar, ao mesmo tempo, que a peça aqui estudada foi viabilizada pelo patrocínio de alguns mecenas modernos: o Itaú Cultural e a Petrobrás, como revelam os logos gravados no início dessa transmissão.

Marcando a posição de homenagem dúbia, que exalta e ao mesmo tempo critica, há também a cena em que Zé Celso/Franco Zampari/Jhonny Aranha entra em cena pela primeira vez<sup>45</sup>. O elenco de atores/mendigos se ajoelha e louva sua entrada. A banda ao vivo ressoa um timbre de órgão religioso. O corte ao vivo alterna imagens do louvor dos mendigos e da figura de Johnny Aranha, que leva as mãos ao alto endossando a glorificação enquanto se apresenta: “Sou uma das colunas, da sociedade. Como um país se arranja, sem a minha atividade? A malandragem teatral protejo” o coro responde “Fazemos receptação, contravenção. . .” e Johnny Aranha completa “Ofereço fardas, macacão, pro flanelinha ganhar mais que um tostão. Faço o que for preciso, de coração, pro teatro entrar na casa do Bilhão. E levo 70% de comissão”.

Zampari, retratado entre o ídolo religioso e o corrupto, faz lembrar uma anedota contada por Décio de Almeida Prado sobre a absoluta dependência da classe teatral paulistana no auge do TBC: “Os atores de São Paulo, antes de dormir, rezavam: “que Deus nos Zampari”” (LÍCIA, 2013, p. 78). A figura do patrão absoluto do teatro paulistano ecoa por toda remontagem de Zé Celso para a *A ronda dos malandros*; os atores/mendigos frequentemente se referem a ele como *papaizão*. Mais uma vez há

<sup>43</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=778>

<sup>44</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=868>

<sup>45</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=1526>

duas leituras possíveis: da reverência pelo mecenas e da ruptura contra o despotismo que essa condição de submissão inevitavelmente gera.

O vídeo ao vivo insere, além de imagens dos personagens históricos e da montagem do TBC, imagens que se destinam a conectar a dramaturgia a acontecimentos da atualidade, gerando novos significados ao longo das temporadas a partir do material extraído das mídias de massa. Esse uso se dará quase sempre de maneira circunstancial em uma récita determinada, sendo substituído por outra atualidade ou removido do roteiro nos dias seguintes. Um exemplo em *Cacilda!!!!* ocorre na cena da *Litania dos pobres*. O poema escrito por Cruz e Souza no século XIX – uma elegia aos mendigos e aos miseráveis esquecidos – foi de fato encampado na peça de Ruggero Jacobbi no TBC (*A ronda dos malandros*), na qual era transformada em canção religiosa ao fim das apresentações. Nydia Lícia descreve as particularidades do espetáculo:

A peça tinha música e dança. O maestro Enrico Simonetti compôs *Mulher de Ninguém* e *J'avais um Coq*, que enriqueceram ainda mais a trilha musical baseada em jazz, executada por Duke Ellington e Stan Kenton. Havia, porém, um poema de Cruz e Souza que era declamado no final do espetáculo, que tinha por acompanhamento uma música religiosa. Enfim, certa miscelânea. (LÍCIA, 2011, p. 109)

Na recriação do Oficina a *Litania dos pobres* é integralmente cantada pelos corifeus caracterizados como mendigos, encobertos por sacos de lixo. Quando do fenômeno dos *rolezinhos* em 2013, nos quais caravanas de jovens periféricos passeavam em *shoppings centers*, imagens publicadas por grandes jornais que cobriram esses acontecimentos eram projetadas, em um paralelo com o contexto da cena<sup>46</sup>.

Há muitos outros casos de imagens pré-gravadas utilizadas em interação à encenação em *A ronda dos malandros*. Camila Mota/Cacilda/Polly descobre o passado tortuoso de seu amante Roderick/Celi/Mac Navalha ao acessar, via um *ipad*, a página do *Wikileaks* que exhibe sua ficha criminal – no início de 2014 Julian Assange havia recém se tornado o centro das atenções com os vazamentos de seu *site* acerca do governo americano. A tela acessada no *ipad* era replicada nas projeções. A cada novo item da ficha criminal, uma pequena cena entre Roderick/Celi e o coro ilustrava aquele fato. Um desses itens, que relata a ocasião em que MacNavalha explodira as paredes de uma prisão com uma granada, é ilustrado pelo ator lançando o projétil contra imagens projetadas dos empreendimentos residenciais propostos por Silvio Santos para o terreno ao lado do Oficina. As imagens, no vídeo, reagem à ação: a ilustração dos prédios é tomada por chamas virtuais que os consomem até que eles desapareçam.<sup>47</sup>

Outras composições de vídeo não apenas sugerem sentidos de atualidade ou interação com a performance dos atores, mas suplantam totalmente determinada ação.

<sup>46</sup> <https://vimeo.com/87048375#t=2330s>

<sup>47</sup> <https://youtu.be/YVjl76A4lRc?t=3433>

No número musical que marca a primeira entrada em cena de Adolfo Celi/MacNavalha, o personagem interpretado por Roderick Himeros é introduzido ao se paramentar com um tapa-olho. Imediatamente a banda interpreta o tema de James Bond e o elenco interrompe sua ação em favor do vídeo que surge nas telas. Trata-se de um trecho do filme de James Bond *Thunderball* (1965, Terrence Young) em que Celi interpreta um dos vilões: o ator e diretor italiano veste o tapa-olho em movimento idêntico ao realizado por Roderick Himeros, no que torna-se explícita a ligação entre a imagem virtual e a imagem cênica. No pequeno fragmento exibido do filme de Terrence Young, Adolfo Celi arremessa um de seus desafetos numa piscina aparentemente inócua que logo se revela infestada de tubarões: assim que o sujeito toca a água, é devorado violentamente pelas feras.

Na cena, as telas não oferecem apenas o suporte de uma imagem projetada, mas se apresentam como elemento dramático: suplantam a ação de um personagem (Roderick/Celi/MacNavalha) que transcorre no vídeo – o qual, além de seu aspecto narrativo, carrega também uma referência à carreira futura do diretor e ator italiano. Ao terminar o *clip* do filme de James Bond, a ação na pista é retomada.<sup>48</sup>

Entre referências a Brecht, Jacobbi e 007, há números que parecem se basear em livres associações, como o intitulado *Concurso do melhor cu da copa do mundo* – ou, nas montagens realizadas depois de julho de 2014, *Concurso do melhor cu dos jogos olímpicos*. A cena conta com uma estrutura base fundamentada sobre um samba interpretado ao vivo por Letícia Coura, Juliana Perdigão (na flauta transversal) e o coro de dançarinas estilo *broadway* capitaneadas por Danielle Rosa e Nash Layla: “Coro vagabundo / é copa no cu do mundo / Mary Chuteiras estrangeiras e brasileiras competem, faceiras / pela coroa de rainha mais boa / do melhor cu da copa do mundo”. A canção é interrompida, no entanto, pelo ator Tony Reis que se apresenta como mestre de cerimônias. Ele interage com os cinegrafistas como o animador de um programa de auditório. Uma pequena fila se forma com cerca de dez competidores – todos espectadores que se voluntariaram ou foram escolhidos e puxados para a pista pelo elenco – eles são despidos e a câmera, em *close*, registra e amplia nos telões os detalhes de cada um dos concorrentes enquanto o mestre de cerimônias pede aplausos às bundas expostas. Ao final, o concorrente mais aplaudido ganha o concurso e é convidado a participar de diversos outros números musicais ao longo de *A ronda dos malandros*. Tão logo acaba a disputa, o samba é retomado: “Vamos de desordem e regresso, no bonde do bundão”.<sup>49</sup>

A interface do Terreiro Eletrônico emula, no pequeno entreato, a interface de um programa de auditório. Cacoetes típicos de apresentadores de televisão são imitados por Tony Reis, que dirige os cinegrafistas e o corte ao vivo em cena aberta, com seus movimentos e expressões exageradas e eventuais comandos verbais: “vem comigo!”,

<sup>48</sup> <https://youtu.be/YVjI76A4IRc?t=1503>

<sup>49</sup> <https://youtu.be/YVjI76A4IRc?t=2340>

diz ele encarando a objetiva mais próxima. O coro se comporta como macacas de auditório e as imensas telas são cooptadas para atribuir grandiosidade ao desfile de bundas coordenado pelo animador.

Os números musicais transitam da irreverência inicial a um tom mais sombrio a partir do episódio da autocensura. Interpretado por Glauber Amaral, Ruggero recita em forma de *blues* seu texto “I’m sorry mr. Gay”, presente no programa do espetáculo do TBC como uma justificativa para as mudanças que se operaram sobre a *Beggar’s opera*. Em seguida, já em ritmo de *rock’n’roll*, se dirige a Franco: “Senhor do TBC e da Vera Cruz, Zampari Johnny Aranha, sem barganha. A peça foi retirada de cartaz, sem ser dado pelo elementar de ao menos me consultar”.

Consumada a censura, Zé Celso/Franco Zampari/Jhonny Aranha remove sua pesada maquiagem e peruca e se despe do personagem de *A ronda dos Malandros*: “Vamos tirar então, essas máscaras fecais, sem ‘ais’”<sup>50</sup>. Juliana Perdigão, interpretando o papel alegórico de Burguesia Paulistana rebate: “Nunca mais nessa companhia, tal dramaturgia”. No vídeo ao vivo uma foto de Oscar Wilde é projetada por todo o teatro: a peça seguinte do TBC, *A importância de ser Prudente*, do autor britânico, foi montada a toque de caixa por Luciano Salce, encerrando a temporada de *A ronda dos malandros* depois de apenas dez apresentações.

### 2.2.5 *A importância de ser Careta*

Encenada às pressas por Salce, *A importância de ser Prudente* ofereceu um alívio cômico após a experiência de *A ronda dos malandros*. No espetáculo do Oficina, operou-se uma mudança de nome. Cabe notar aqui que a peça de Wilde se chama, no original, *The importance of being Earnest*, tendo o termo *Earnest* duplo sentido: é tanto um nome próprio como também pode ser traduzido como resoluto, convicto. A tradução de Guilherme de Almeida para o TBC encontrou uma solução: *A importância de ser Prudente*, no qual também há um jogo com um nome próprio que carrega um segundo sentido. No Oficina, Zé Celso chama a peça de *A importância de ser Careta*.<sup>51</sup>

O segmento referente ao espetáculo é significativamente menor do que as demais recriações, oferecendo uma quebra entre a estética de musical burlesco da sequência anterior, dando passagem ao minimalismo de *O anjo de pedra*. O elenco em cena é bastante reduzido, apenas seis atores: a família Careta e suas pretendentes. Pela única vez na *peça*, Cacilda é interpretada por um homem: Marcelo Drummond. Sua interação cômica com um pepino logo ao início do ato dá a entender o teor de besteiro e sátira de melodrama que caracterizam a recriação.

A iluminação, que utilizou os *leds*, as luzes tubulares e os *move lights* para pintar o espaço em conjunto com o *videomapping* em *A ronda dos malandros* cede lugar a

<sup>50</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=4841>

<sup>51</sup> <https://youtu.be/YVjl76A4IRc?t=6169>

uma iluminação aberta e estável, sem grandes inflexões ou sobressaltos, sem canhões seguidores e sem tonalidades excêntricas. Assim também o faz o coro, a sonoplastia e o vídeo: poucas são as intervenções da hipermídia sobre a performance cômica dos atores. Ainda assim, nota-se um procedimento de sincronia entre corte ao vivo de vídeo, cinegrafistas e pianista: as revelações bombásticas do enredo rocambolésco são sempre acompanhadas de um corte seco, brusco, revelando nos telões o choque daquele que acaba de descobrir um grande segredo. O cinegrafista faz um movimento de zoom rápido enquadrando a expressão do rosto do ator em *close-up*. A esse zoom, o pianista cede sempre uma nota grave, de grande ataque, com início e duração consonantes com o movimento de câmera. O efeito mimetiza um procedimento estético das intermináveis novelas mexicanas da década de 1990, levando em conta o conselho que Ruggero dá a Salce sobre Wilde: “Toda grandeza tem ridículo, o bom gosto é dos medíocres”<sup>52</sup>.

#### 2.2.6 *Anjo de pedra*

A princípio mais um entreato entre *A ronda dos malandros* e *Paiol Velho*, a recriação de *Anjo de pedra* ganhou força nos ensaios e se tornou o fragmento favorito de Zé Celso em toda a *Odisseia de Cacilda*.

Considerada pelos dramaturgos de Cacilda!!!! a melhor peça da odisseia. Nesta peça a atriz que faz Cacilda Becker tenta passar ao público, com a máxima delicadeza, a dicção entusiasmada da atriz e sua maior contribuição para o Teatro Mundial: a energia magnética e elétrica de seu corpo e sua phala, que puxa fios de energia quântica e os espalha pelo espaço. (CORRÊA, 2013b, p. 5)

Curiosamente, é uma releitura com apenas dois atores em cena na maior parte dos 30 minutos de ato, sem a presença do coro tão caro a hipermídia teat(r)al. O *videomapping* e a iluminação, que lançou mão de efeitos de laser desenvolvidos em parceria com a empresa *Leds Life*, contracenaram para a construção da atmosfera cromática sintética, quase radiativa que transfigurou a arquitetura do espaço durante todo o segmento.

Ao longo da cena a equipe de vídeo sustentava nas telas uma fusão em alto contraste entre as imagens ao vivo da atriz Camila Mota (captada em *close-ups* e preto-e-branco) e do ator Fred Steffen (captado em plano geral ou americano em cores saturadas), numa dinâmica entre cinegrafistas, atores e edição que gerava um resultado audiovisual incomum às práticas do grupo. O vídeo estilizado, por vezes flertando com o abstrato, ao ser projetado nos telões, capturava – por sua estranheza e pela grande luminosidade das telas em relação à cena, que é bastante escura – os olhares do público. É um dos poucos momentos em que as telas se deslocam do fundo da cena –

<sup>52</sup> <https://youtu.be/YVjI76A4IRc?t=6131>

das janelas que compõem um quadro maior no qual os atores estão em primeiro plano – para o centro da atenção. Pelo que se nota nas imagens da câmera fixa, boa parte do público escolhe ter acesso ao segmento diretamente pelos ecrãs, um raro momento em que se inverte a lógica empregada até aqui: é a própria encenação que se dobra e se limita em marcações e posições combinadas com os cinegrafistas para atender um resultado processado pelas mídias do vídeo.<sup>53</sup>

A opção pela estética estilizada se deu nos ensaios, desde as primeiras leituras encenadas de *Anjo de pedra*. A principal inspiração para a mudança radical na estética do vídeo em relação ao segmento anterior foi a particular subjetividade no que diz respeito ao trânsito entre referências à vida de Cacilda e à peça de Williams presente nos fluxos de consciência interpretados como solilóquios pela atriz Camila Mota, alguns dos quais com mais de quatro páginas de duração.

Há ainda o quesito temporal: *Anjo de pedra* começava depois de cinco horas e meia de espetáculo transcorrido, de modo que uma renovação visual do conteúdo das telas parecia refrescar e aguçar a percepção tanto do elenco quanto dos espectadores que já haviam acompanhado a recriação de vários outros espetáculos.

A direção, normalmente avessa a esse tipo de estilização, em nenhum momento interferiu no processo, de modo que foram testadas algumas variáveis do efeito até que, em intermediação entre a equipe de vídeo, luz e direção de cena, chegou-se ao resultado empregado nas apresentações.

O vídeo ao vivo era ainda responsável por colocar lado a lado o modo de encenação do Oficina e o modo do TBC, gerando um paralelo dialético entre o Teatro Burguês e o Teat(r)o. Alguns momentos icônicos do espetáculo eram antecidos, nas recriações, por projeções de fotos de Freddy Kleeman (ator e fotógrafo do TBC) na qual se veem as cenas em questão conforme feitas em 1950. As fotos, em seguida, eram lentamente fundidas com as cenas captadas ao vivo.

Uma delas era acessada no diálogo chamado por Tennessee Williams de *Lição de anatomia*. A fotografia de Kleeman exibia o palco do TBC transformado em consultório médico. Na parede vê-se o modelo de anatomia utilizado por Dr. Johnny (Maurício Barroso) em sua breve aula de biologia. A imagem é lentamente fundida com o vídeo da cena ao vivo, em que o ator Roderick Himeros ocupa a função de boneco anatômico. Sobre seu corpo, projeções de *laser e videomapping* preenchem o torso do ator/objeto com imagens de raios elétricos, vasos sanguíneos e terminações nervosas. Sua imagem é captada, diferentemente do usual em *Cacilda!!!!*, à distância, com câmera fixa e zoom acionado, o que torna a lente da *camcorder* em uma teleobjetiva capaz de dotar o vídeo de aspecto bidimensional, pictórico, numa tentativa de aproximar a figura do modelo de anatomia do TBC, pintado sobre uma tapadeira plana por Bassano Vacarini (artista gráfico da companhia de Zampari) ao modelo de anatomia do Oficina, ou seja,

<sup>53</sup> <https://youtu.be/YVjI76A4IRc?t=9099>

o corpo nu do jovem ator.

Assim, Roderick/Modelo de Anatomia é representado no vídeo como um biombo plano, oferecendo paralelo à cenografia pintada por Vacarini no TBC. É evocada a própria midialidade do palco à italiana, com seus cenários desenhados sobre tapadeiras retas, capazes de criar ilusão de profundidade devido aos aparatos facilitadores (as ribaltas, o afastamento do público em relação ao espaço de encenação, a visão apenas parcial e sempre frontal que é dada aos espectadores). Ao mesmo tempo em que o uso da fusão no vídeo ao vivo possibilita a aproximação, cria-se uma oposição imediata entre os modos de representação: o TBC, com sua concepção visual bidimensional *versus* o teatro do espaço todo (Teat(r)o) em que um objeto inanimado é personificado como alegoria pelo corpo vivo de um ator – fantasiado, no caso, de sua própria nudez, conforme o boneco de estudos de anatomia que está a representar.

Sua transfiguração em pintura bidimensional através do vídeo retoma uma característica de uma mídia anterior (o teatro representativo) por uma mídia contemporânea (Teat(r)o), de modo a marcar uma posição de ruptura em relação aos meios de produção do TBC.

**Figura 31 – Imagem 1: Foto de Freddy Kleeman; Imagem 2: Plano médio de Roderick/Modelo de Anatomia no Oficina; Imagem 3: Roderick/Modelo de Anatomia captado em plano frontal, distanciado e em teleobjetiva de modo a tornar sua imagem bidimensional.**



O autor

Esse procedimento é repetido ainda mais uma vez em *Anjo de pedra*. Identifica-se na obra dramaturgica de Tennessee Williams uma espécie de fórmula na qual o nome do espetáculo alude a uma imagem que sintetiza a narrativa ao mesmo tempo em que adiciona significados a ela. *Algemas de cristal*, *27 carruagens cheias de algodão*, *Roupas para um hotel veranil*, *A rosa tatuada*, *Doce pássaro da juventude*, *Gata em teto de zinco quente*, *Um bonde chamado desejo*, por exemplo, são nomes descritivos de imagens, que por sua vez permanecerão, ao longo das peças, em diálogo com o discurso dramaturgico. Em *Anjo de pedra* essa imagem é levada à cena pela fonte em formato de estátua de querubim, centralizada na praça onde parte da ação se passa.

No TBC a estátua do anjo foi esculpida por Aldo Calvo, conforme foto projetada no vídeo.

Em *Cacilda!* (1998) a cenógrafa Laura Vinci representou esse anjo como um imenso e maciço bloco de granito suspenso a mais de dois metros do chão por cordões de aço, pairando sobre a fonte do teatro, que era acionada fazendo circular água corrente com grande pressão e velocidade ao largo do monólito. Com a iluminação precisa de Cibele Forjáz, os fios de aço desapareciam por completo, causando grande impacto visual.

Em *Cacilda!!!!* (2013), inicialmente, pensou-se em utilizar um grande bloco de gelo posicionado de maneira semelhante ao bloco de granito de Laura Vinci. A ideia foi abortada devido a questões de segurança, uma vez que o gelo, ao derreter, poderia deslizar de seu suporte e cair, colocando em risco o público próximo. Coube então a Roderick Himeros interpretar mais um objeto inanimado, posicionando-se ao largo da fonte em pose querúbrica. Quando Camila Mota/Cacilda Becker/Alma se referia a ele, a corrente de água era ligada e o ator urinava sobre o espelho d'água formado aos seus pés. A estátua do TBC, com sua aparência de *papier maché*, quando fundida à imagem captada ao vivo, em *close*, de Roderick urinando, materializa novamente as semelhanças e as diferenças entre aparatos midiáticos dos dois teatros. O TBC ilusionista *versus* o cenário de carne e osso, em que é dado a um ator o papel da estátua.

**Figura 32 – Imagem 1: Foto de Freddy Kleeman; Imagem 2: Plano geral de Roderick/Anjo de Pedra no Oficina; Imagem 3: Roderick urina - ato captado em close-up pelo cinegrafista - quando a fonte do teatro é acionada.**



### 2.2.7 *Paio Velho*

*Paio Velho*, de Abílio Pereira de Almeida – que se desdobraria no roteiro do segundo filme da Vera Cruz, *Terra é sempre terra* (1952) – foi uma das poucas peças de autores nacionais representadas no TBC. Dirigida por Ziembinski, contava com o próprio autor, Abílio Pereira de Almeida, Cacilda Becker, Mauricio Barroso e Milton Ribeiro – que se consagraria em *O cangaceiro* no ano seguinte – no elenco.

O espetáculo parece extraído de uma das rodas de maledicência das festas da burguesia paulistana: João, um jovem rico e gastador (Fred Steffen no Oficina e Maurício Barroso no TBC), frequentador do Jockey Club, perde sua herança no jogo, restando a ele apenas uma velha e deficitária fazenda no interior, o Paio Velho. Motivado pelo furor sexual por uma das empregadas do local, Lina (Cacilda Becker na peça do TBC, Sylvia Prado no Oficina e Marisa Prado no filme da Vera Cruz), o jovem decide se estabelecer e restabelecer a propriedade, mas acaba perdendo-a em uma trama de um de seus funcionários, Tônico, interpretado no TBC e na Vera Cruz pelo autor, Abílio Pereira de Almeida, e no Oficina por Acauã Sol.

A encenação do Oficina aproveita a ideia de uma fazenda decadente para incluir camadas referentes à derrocada da Vera Cruz. Ao mesmo tempo, utiliza as discussões em torno da posse da terra para reverberar sua disputa de 40 anos com o grupo Silvio Santos pelo terreno contíguo ao teatro, na rua Jaceguai, para o qual está previsto o Teatro de Estádio.

A cena inicial<sup>54</sup> é um denso e complexo jogo de transe entre a dramaturgia de *Paio Velho* e o contexto em que a peça foi montada pelo TBC. Ao alvorecer na fazenda, Marcelo Drummond/Ziembinski apresenta o espetáculo comparando o autor, Acauã Sol/Abílio, ao dramaturgo russo Antón Tchekhov. O trânsito entre camadas se aprofunda em vertigem: a atriz do Oficina Carlota Joaquina interpreta a atriz do TBC Zeni Pereira (fundadora do Teatro Experimental do Negro), que por sua vez interpreta Bastiana, a serviçal negra da peça. Em sua primeira fala, faz um comentário elogioso a Abílio e à maneira irônica e desprezada com que ele retrata a burguesia em seus textos: “Abílio não trata o povo como anjos nem a burguelândia como monstros, ou vice-versa, que dá no mesmo”. Carlota/Zeni/Bastiana eventualmente receberá ainda uma quarta nomenclatura, Carlota/Zeni/Bastiana/Libertas. No texto de *Cacilda!!!!*, Zé Celso associa a Bastiana de *Paio Velho* a uma personagem histórica que, diz-se, era dona das terras do Bixiga que atualmente pertencem a Silvio Santos, a escrava liberta conhecida como *Libertas*. Na recriação do Oficina essa entidade invadirá a peça de Abílio e assumirá o lugar de Bastiana, adicionando uma camada não apenas externa à dramaturgia, mas externa a todo o contexto do TBC/Vera Cruz.

Ao avançar da cena, Sylvia/Cacilda/Lina comenta sua não escolha para o elenco

<sup>54</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=10870>

de *Terra é sempre terra*<sup>55</sup>:

ABÍLIO/TONICO: Você quer que os grãfino tomem conta do paiol velho, do TBC, da Vera Cruz? E Você nem foi convidada pra fazer o filme!

CACILDA/LINA: Eu não quis fazer, é diferente. A secretária da Vera Cruz, como é o nome dela? Marisa Prado. Ela é muito mais bonita que eu. O cinema é uma indústria para os italianinhos, para os americanos, para os pernambucanos<sup>56</sup>, para os grã-finos paulistanos. A minha tensão trágica dá prejuízo. (CORRÊA, p. 567, 1990)

O ator Tony Reis – interpretando o ator Milton Ribeiro interpretando o personagem Tião – entra violentamente em cena, duelando com Acauã/Abílio/Tonico. Sua fala aprofunda o jogo de níveis de entendimento fluidos entre a dramaturgia e o contexto da encenação: “A Vera Cruz vai me promover a capitão”. O vídeo ao vivo insere nos telões a imagem de Milton Ribeiro em *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), ilustrando o diálogo e fornecendo um plano de fundo histórico para a ação.

O mesmo dispositivo utilizado em *Anjo de pedra* para aproximar as peças do TBC e do Oficina é utilizado para recriar alguns dos momentos registrados por Freddy Kleeman em *Paiol Velho*. Um dos exemplos é o segmento em que Bastiana e Lina se embriagam no meio da noite. Novamente, a fusão entre foto histórica e ação ao vivo ao mesmo tempo aproxima, pela semelhança visual, e distancia, pela prática cênica, os modelos de mediação de cada teatro.

**Figura 33 – Imagem 1: Foto de Freddy Kleeman; Imagem 2: Fusão da foto com a cena captada ao vivo em que a cena é reproduzida.**

1



2



Acervo - Teatro Oficina

Havia ainda a ideia de iniciar a encenação de *Paiol Velho* com uma cena inteiramente reproduzida nas telas, outra prática comum no Terreiro Eletrônico. Nessas cenas o elenco deve voltar seu olhar às telas, incentivando o público a fazer o mesmo,

<sup>55</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=11489> - (CORRÊA, p. 581, 1990)

<sup>56</sup> Na ocasião, o cineasta pernambucano Cláudio Assis se encontrava na primeira fileira, em frente à atriz Sylvia Prado, que, como se diz no jargão do Teatro, jogou com a plateia - em uma demonstração de como no Teat(r)o, devido a um acontecimento específico, uma cena majoritariamente representativa pode ganhar contornos performativos.

até que o vídeo em questão termine. *Cacilda!* (1998) se iniciava dessa maneira: um vídeo com múltiplas fotos da atriz era projetado pelo teatro enquanto a canção tema do espetáculo (*Cacilda* de José Miguel Wisnik) era executada. Nenhuma ação simultânea acontecia e a sala de espetáculos se tornava, por alguns minutos, uma sala de exibição com acompanhamento musical ao vivo. *Roda viva* em sua montagem de 2018, igualmente, se iniciava com um longo vídeo de refugiados em situações precárias de imigração. *A luta I* (2005), de *Os sertões*, com imagens de Canudos:

Tommy de la Pietra: Em “Os Sertões” os atores interagiam bastante com as projeções, principalmente a partir da “Luta I”, dirigido pela Elaine César, que foi quando o equipamento realmente teve melhoria muito grande. A dramaturgia já foi desenhada com interação, com as projeções. O início da “Luta I”, por exemplo, é um vídeo, começa com imagens e uma gravação em áudio do Euclides da Cunha (FOLETTTO, 2011, p. 121).

Na *Odisseia de Cacilda*, pelo grande número de cenários e objetos cênicos frequentemente movimentados para transformar o espaço entre a recriação de cada peça, *inserts* de vídeos eram utilizados para que a equipe de cenotécnica ganhasse tempo. Na cena que reconta a inauguração do TBC, por exemplo, um longo vídeo mostrava fotografias da ocasião enquanto todos se posicionavam e o cenário era preparado para o ato. Ilustrações dos programas originais dos espetáculos do TBC foram utilizadas para o mesmo fim, preenchendo as telas enquanto objetos eram posicionados para a cena seguinte. No espaço aberto do Terreiro Eletrônico inexistia uma cortina de boca de cena que se possa fechar para que tais modificações ocorressem discretamente, de modo que os *inserts* se tornavam *vídeos-cortina*, garantindo a atenção do público em momentos que, de outra forma, seriam tempos mortos.

Quando concebidos já na etapa da dramaturgia, esses interlúdios transformam o texto teatral em roteiro de cinematográfico. A abertura inicialmente imaginada para *Paio! Velho* é um exemplo:

#### **ALVORADA NA CAMA PARINDO NO PAIOL VELHO O PAIOL NOVO**

(“Tarde. Plano de HelycoptÉros: TORRES de SAMPÃ – Trânsito infartado violento com seu Som baBÉLICO; derrepente os ruídos vão sumindo e um quase silêncio vai chegando enquanto há os últimos raios da Sol ainda por se por = Plano Aéreo DAS TORRES DE SAMPÃ até chegar ao BIXIGA contrastando a região com as TORRES DA METRÓPOLE. A Sol está quase se pondo – vê-se a Região onde plantando deu Teat(r)o. A Imagem vai centrando no território da Major Diogo ILUMINADO O PAIOL VELHO = TBC INDO PRO TERRENÃO TOMBADO DO ENTORNO DO TEAT(R)OFICINA ILUMINADO ZIEMBINSKIANAMENTE POR FORA E POR DENTRO NA COMEMORAÇÃO DE SEUS 20 ANOS NUMA VISTA DE SUA MAIOR GRANDEZA SOBRE AS 4 RUAS DE ENTORNO DO OFICINA.

VAI APROXIMANDO-SE DA ARVORE-JANELÃO

DEPOIS ATÉ A TESTA DO TEAT(R)O OFICINA COM A BIGORNA E O NEON aceso com o que a Letra de Lina escreveu. ENTRA no Cair da Noite nO UNIVERSO RURAL DO PAIOL VELHO VIRANDO NOVO – Frestas de luz / Rural. Bichos / Galos / Gado / Pássaros ... (CORRÊA, 1990, p. 431)

Chegou-se a gravar um vídeo a partir de um helicóptero alugado especificamente para essa rubrica. Durante a prática dos ensaios, antes desse vídeo ser finalizado, no entanto, um dos cinegrafistas captou as chamas de uma fogueira montada no jardim em *close-up*, ao que o encenador preferiu preencher as telas, nessa transição, pelas imagens ao vivo do fogo.

A narrativa avança através do jogo de multifrequências. Quando o jovem rico João (Fred Steffen/Mauricio Barroso) perde tudo no jogo, Acauã/Abílio/Tonico dispara: “Sabe quanto ele perdeu no carreado na casa do Fortunato? Mais de 30 milhão. O senhor está se enterrando e levando o TBC, a Vera Cruz e o Paiol Velho, tudo junto”<sup>57</sup>.

O valor (R\$ 30 milhões) não é aleatório: tratava-se do preço afixado pelo Grupo Silvio Santos, à época (2014), para a desapropriação do terreno da rua Jaceguai. A disputa pela posse dessa área se agravou durante os meses em que *Cacilda!!!!* esteve em cartaz, uma vez que o Grupo Silvio Santos propôs construir torres residenciais no local que bloqueariam a vista do imenso janelão que caracteriza o Oficina, tombado pelas três esferas de preservação do patrimônio cultural. Apesar das várias tentativas de mediação a partir de negociações com governo municipal, estadual e federal, a disputa segue sem solução até o momento.

Quando a situação financeira do Paiol Velho se deteriora por completo, Acauã/Abílio/Tonico prepara um golpe e engana Fred Steffen/Mauricio Barroso/João. Frente ao montante de dívidas, ele o convence a vender a fazenda por um preço muito baixo.

Acauã Sol exercita, então, uma prática cênica comum nas peças do período contemporâneo do Oficina. A impossibilidade de encarar o público em sua totalidade, como em um teatro à italiana, no qual um ator pode endereçar seu olhar de maneira frontal à plateia, é contornada por ele através da contracenação com o vídeo: em situações nas quais se desejava demonstrar camaradagem em relação aos espectadores, o ator encarava diretamente a lente da câmera, que registrava e distribuía seu olhar de cumplicidade pelas diversas telas de modo a atingir a totalidade do público presente. Assim, a presença da câmera recupera, remedia, a frontalidade perdida com a subtração do palco italiano. Como o lago de *Otelo*, que se dirige diretamente ao público para se gabar de sua maldade, Acauã/Abílio/Tonico desvia seu olhar dos demais atores para endereçá-lo, de soslaio, à lente do cinegrafista, orgulhoso do golpe que aplicaria na sequência.

Frente ao golpe performado por Abílio, que se torna o dono do Paiol Velho, Marcelo/Ziembinski entra em cena e interrompe o espetáculo<sup>58</sup>. Ele explica calmamente para o público e para os atores que todos terão de “fazer figuração”. Será montada uma cena de boas aparências para a chegada do “Inspetor Geral, já que ninguém sabe com quem vai ficar o Paiol Velho, com o Banespa, se vai ficar com a Funarte, se vai ficar com dr. Franco, se vai ficar com um grupo de especulação imobiliária ou se vai

<sup>57</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=12382> - (CORRÊA, p. 583, 1990)

<sup>58</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=14259> - (CORRÊA, p. 591, 1990)

ficar com vocês”. A Funarte se propunha a desapropriar o terreno de Silvio Santos em 2014, enquanto que o Banespa era um dos principais credores da Vera Cruz. O grupo de especulação imobiliária citado, supõem-se, seja o Grupo Silvio Santos em seu braço imobiliário, a *SiSan*<sup>59</sup>. Todo o aparato técnico da interface/teatro é requisitado e Marcelo/Ziembinski fala diretamente com o diretor de vídeo, com o sonoplasta e com o iluminador, montando sua cena de aparências ao vivo, com luzes estroboscópicas, projeções extravagantes e a música *God bless America* ressoando pelo sistema de som.

Se na recriação de *Nick bar* as mídias presentes se uniram para estabelecer um *leitmotiv* wagneriano, em *Paio! Velho* Marcelo/Ziembinski quebra a ação em um procedimento crítico, em que se interrompe o fluxo de sincronia entre as mídias do aparato hipermedial com finalidade de exacerbar exatamente o que há de ridículo, espetaculoso, nesse aparato, utilizado nesse momento para criar uma cena extravagante destinada a encantar o Inspetor Geral que decidirá os rumos da Vera Cruz/Paio! Velho/Terreno do Grupo Silvio Santos. Quando é lançado às telas um grafismo colorido em recepção *fake* ao Inspetor Geral, a plateia responde frequentemente com risos e aplausos em cena aberta, numa reação a uma ação virtual, performada pelo vídeo.<sup>60</sup>

Figura 34 – Cartela projetada em homenagem ao Inspetor Geral.



Acervo - Oficina

<sup>59</sup> Assim como o Oficina, a incorporadora de Silvio Santos também tem seus flertes com a poesia concreta: SiSan, nome do braço imobiliário do grupo é uma síntese dos nomes Silvio (Si) e Santos (San).

<sup>60</sup> <https://youtu.be/YVjl76A4IRc?t=13995>

O inspetor conclui que, apesar de sorrateiro, Tonico é, por fato e direito, dono da fazenda. Antes de usufruir de sua fortuna, no entanto, Acauã/Abílio/Tonico, numa reviravolta bem ao modo do recurso de *deus ex máquina*, infarta e morre, ao que Sylvia/Cacilda/Lina, herda o espólio.

A ação é interrompida pela trilha sonora de Francisco Mignone para *Caiçara*: Adolfo Celi retorna de Ilha Bela<sup>61</sup>, o filme está finalmente pronto e ele pode retomar sua parceria com Cacilda Becker na vida e na arte – pelo menos até a chegada de Tônia Carrero, episódio retratado na peça seguinte, *Cacilda!!!! - a rainha decapitada*. A fala de Sylvia/Cacilda/Lina que se segue sugere a germinação de um teatro futuro: “Eu quero gerar uma outra vida com todo mundo aqui presente. Plantando naquele terreno um punhado de sementes. Aí sim eu aceito a direção. Paiol Velho vira Novo e a Posse vira Possessão”.

Na cena final do espetáculo a entidade da escrava *Libertas* possui Carlota/Zeni/Bastiana, que declara: “O TBC e o Oficina são agora as terras brasileiras livres do povo pega-fogo. Amantes de Teatro, o meu poder ponho no prato. Ordeno eu *Libertas*, Oficina, TBC, casa da abundância, fique aberta!”

O público é convidado a descer das galerias e apanhar sementes de girassol em grandes bacias de zinco. O espetáculo se encerra com um cortejo em direção ao terreno de Silvio Santos, onde espectadores e atores plantam juntos, em cena performativa, as sementes no solo do Bixiga. A música que acompanha a ação reconta a relação que se estabelece na dramaturgia de Zé Celso entre o desejo de expansão do Oficina em direção ao terreno de Silvio Santos e o sonho de produção industrial de cinema e teatro permanentes de Franco Zampari: “Vamos semear, vamos semear, no Bixiga um *Paiol Novo*, replantando no Oficina o TBC, num só Ovo”. A ação é acompanhada a distância pelo cinegrafista, que, limitado ao comprimento de seus cabos, não avança para além das escadarias que separam a sala de espetáculos do terreno contíguo. A transmissão ao vivo se encerra em um longo fade enquanto o público se dispersa.

### 2.3 Balanço de crises e remediações

A homenagem do Oficina ao TBC e à Vera Cruz se dá em ao menos duas chaves, a da reverência e a da ruptura. A primeira pelo elogio à conquista, mesmo que efêmera, da instituição de uma companhia permanente de artistas produzindo em alto nível, notando-se que para isso Zampari tenha eventualmente enfrentado a derrocada financeira.

Essa reverência poderia ser percebida como contraditória vinda de Zé Celso, que em finais da década de 1960 chegou a negar o teatro como negócio, em sua fase mais radicalmente contracultural. No entanto, a carga de autorreferência, em que a história do TBC é sequestrada para repensar o trajeto do próprio Zé Celso pelas

<sup>61</sup> <https://youtu.be/mQptTmzc99Y?t=14446> - (CORRÊA, p. 591, 1990)

mais variadas tendências teatrais, desfaz a aparente incompatibilidade do discurso. Percebe-se por parte do encenador uma revalorização do período do *cordão dourado*, quando o Oficina se organizou, à imagem do TBC, como companhia profissional.

Já a ruptura surge pelo contraste com os valores ideológicos e estéticos que nortearam a produção do TBC e da Vera Cruz, os quais a leitura do Oficina supõe terem limitado as possibilidades artísticas do empreendimento de Zampari. O viés burguês, de ação entre amigos, que figura no episódio da criação da Vera Cruz, é igualmente ironizado, apesar da glorificação reiterada do aparato de produção e do legado técnico deixado pela Companhia Cinematográfica.

O vídeo ao vivo se encontra profundamente ativo na estratégia de mediação que elabora esse discurso, oferecendo a possibilidade de colocar lado a lado os modos de produção e criação entre mídias presentes na obra do TBC, da Vera Cruz e do Oficina. A remediação de fotos, trechos de filmes e práticas permite paralelos, rupturas e aproximações entre as inúmeras obras implicadas, de Claude Debussy ao *007*, passando por Brecht, Wilde e Abílio Pereira de Almeida.

No cortejo que antecede o parto da Vera Cruz em *Cacilda!!!!*, uma imagem recorrente na *Odisseia de Cacilda* se destaca, o Touro Preto vivido pelo ator Tony Reis, com capa e máscara de alumínio feita pela cenógrafa Laura Vinci inspirada pelas esculturas de Flávio de Carvalho, arquiteto e multiartista paulistano que viveu um caso amoroso com Cacilda Becker em sua juventude. A mesma máscara é utilizada como logomarca do Oficina *Uzyna Uzona* nos dias de hoje e sua réplica é colocada sobre a porta de todos os teatros por onde o grupo se apresenta.

A alegoria do Touro Preto, símbolo do Oficina, abrindo o cortejo com *Pega-fogo*, um personagem símbolo de Cacilda no TBC, sobre os ombros, representando as duas fábricas de cinema e teatro que irrompem Terreiro Eletrônico adentro para renascerem juntas sob o olhar do público e seus *smartphones* em filmagem coletiva, evidencia o caráter de “vodu para abrir o espaço” que o encenador confessa ser o norte de sua estética atual em depoimento citado anteriormente.

Curiosamente é o ator que representa o Oficina e seu modo teat(r)al quem veste uma máscara, símbolo máximo do Teatro. De fato a máscara nos remete às primeiras mediações teatrais conscientes, uma vez que na Tragédia Grega os elencos, muito reduzidos, levavam um mesmo ator a representar diversos personagens, sendo a máscara – cujo formato era desproporcional, de modo a ser vista mesmo às longas distâncias impostas pela forma dos *Theatrons* – responsável pela diferenciação.

Tomemos esse dado como evidência. O Teat(r)o já não deve tanto à ideia de anti-teatro proposta pelo grupo em fins dos anos de 1960. O viés performativo que causou discórdia no grupo em outras ocasiões surge agora filtrado por outra configuração midiática; hora pelo vídeo em cena (através da convocação ao uso das câmeras dos *smartphones*); hora pela arquitetura desafiadora, que obriga o público ao movimento e o coloca em contato direto com a ação; hora por alguma particularidade da récita em

questão, como a presença de Cláudio Assis no espetáculo analisado.

Confirma-se a hipótese de que o Teat(r)o é uma inflexão midiática, e não apenas uma mudança de grafia, de sua forma anterior, o Te-Ato. Pode-se encontrar o Te-Ato remediado, rearticulado, em alguns momentos da cena teat(r)al, assim como se encontram nela remediados os demais momentos da trajetória do Oficina, do realismo à Tropicália. *Cacilda!!!!* exhibe em sua mediação hipertrofiada e em sua transversalidade delirante o panorama das crises e das remediações que surgiram como resposta ao longo de 60 anos de cena radical. Poderíamos substituir a imagem do Touro pela do *Ornitorrinco* – que em fato cedeu seu nome a outra famosa companhia teatral – o qual Francisco de Oliveira evocou para descrever o Brasil em seus estudos; mamífero adaptado à vida aquática que conserva certas características reptilianas, é a imagem de uma evolução truncada, que combina diferentes temporalidades, a mais moderna e a mais arcaica. De modo que coadunam no Teat(r)o tendências que poderiam ser vistas como opostas, como o Épico e o Dramático, o Representativo e o Performativo, a presença e a reprodutibilidade técnica, a unidade e a fragmentação midiáticas.

A figura do Touro, no entanto, rende ainda mais uma interpretação, como nos alerta Mauro Meiches (1996) em *Uma pulsão espetacular*:

A confrontação entre forças culturais e seus oponentes contraculturais, anti-formais em seu ideário, encontra na teoria teatral mais contemporânea, uma tradução para o trabalho do ator. O touro selvagem que não se individualiza, mas que faz parte de uma manada, capitaneia essa luta de vida e morte pela liberdade de expressão. Ele é sempre o ator de um coro, um sem nome (MEICHES, 1996, p. 41).

Daí parece surgir uma das respostas ao recorrente questionamento, em *Cacilda!!!!*, sobre a inviabilidade do Teatro como empreitada profissional (“paulistano, pão duro miserável, abre o bolso pra arte do inviável”, como diz a música de *A ronda dos malandros*). Parte dessa resposta já se encontra em prática e nela consiste a maior diferença entre o empreendimento de Zé Celso e o de Franco Zampari: desde 1984, o Oficina deixou de ser uma empresa, uma *Companhia Profissional*, e se tornou uma *Associação*. Deve a esse fator, em parte, a estabilidade de sua produção nos últimos 26 anos. Não há mais funcionários a manter, mas sim sócios em autogestão. Consequentemente subtraem-se as figuras do patrão e seus funcionários, de modo que o coletivo participa nos investimentos e nos lucros com maior responsabilidade e envolvimento. Como associação, os momentos de crise também são melhor superados, uma vez que o grupo pode se modular em um formato menor, um núcleo reduzido quando da escassez de recursos.

Se por um lado a figura do empresário dono de companhia desapareceu com a refundação como associação, um novo mecenato se estabeleceu através de patrocinadores contemporâneos como o SESC, o Itaú Cultural, o Ministério da Cultura e a Petrobras, que permitiram a criação permanente no Oficina pelo período que vai do

primeiro governo de Lula e se estende até o fim do segundo governo Dilma. Essa subvenção, apesar de não cobrir todos os custos de manutenção do espaço, foi suficiente para permitir a montagem de pelo menos um espetáculo por ano durante o período, o mais longo de produção ininterrupta ao longo das seis décadas de existência do grupo.

Outra diferença fundamental entre os empreendimentos reside na própria engenharia criativa e técnica do modo teat(r)al. A *Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* lançou 16 longas-metragens e encenou 37 espetáculos em 26 anos (1993-2019) também devido à funcionalidade dupla de sua sala de espetáculos, na qual o produto audiovisual e o teatral são processados simultaneamente. As melhores imagens captadas ao longo de uma temporada pelos cinegrafistas-atores transformam-se, depois de transmitidas ao vivo diariamente, em filme; até a década passada lançados em DVD e atualmente disponibilizados como *websérie* no canal de *YouTube* da companhia.

De tal modo o Oficina vivenciou uma produção contínua em ambas as mídias ao longo das últimas três décadas. Com a queda do governo Dilma Roussef em agosto de 2016, no entanto, cessaram os patrocínios da esfera estatal. Desde então a associação passa por dificuldades financeiras, buscando se estabilizar através da remontagem de clássicos como *O rei da vela* e *Roda viva*, ambos em parte financiados por campanhas de *crowdfunding* e venda antecipada de ingressos.

Além das dificuldades sazonais, há uma inquietude permanente em relação ao terreno do entorno e conclusão do projeto de Teatro de Estádio de Lina Bo Bardi, que forçam a associação a buscar recursos políticos e financeiros que viabilizem a verdadeira *Uzyna* que se projeta para o futuro. Mais do que nunca, em um momento de desmontes no setor cultural, essa busca por novas formas de financiamento e produção se faz urgente para materializar o que o grupo chamou, na cena final de *Cacilda!!!! - fábrica de cinema e teatro*, de “Paiol Novo”.

## Considerações finais

Em *Cacilda!!!! - fábrica de cinema e teatro*, a trajetória da primeira-atriz do TBC, Cacilda Becker, é remediada pelo Oficina através do Teat(r)o, sua forma-síntese em que vídeo, performance e representação contracenam na interface do Terreiro Eletrônico. Ao engendrar as engrenagens dessa interface e reprocessar em sua dramaturgia as práticas do TBC e da Vera Cruz, Zé Celso se coloca em diálogo com a estética do teatro e do cinema burguês paulistano. Essa dialética é propelida pelo movimento pendular que opera sobre a configuração midiática do espetáculo: a releitura da obra do TBC e da Vera Cruz varia da reverência ao contraste, da indulgência ao distanciamento.

Ao longo da investigação dessa releitura pudemos perceber que os teat(r)os no Terreiro Eletrônico recorrem com muita frequência a uma estratégia de hipermediação que se traduz na ideia de “comunicação sem fronteiras” evocada pelo nome da *Associação de Energias e Trabalhos de Comunicação sem Fronteiras Uzyna Uzona*. Em tal contexto, o vídeo se encontra presente na interface do Terreiro Eletrônico de modo múltiplo: procura corroborar com as complexas construções narrativo/dramatúrgicas, criando uma trilha paralela que comenta o espetáculo e eventualmente se insere nele como força dramática; possibilita, em estratégias conjuntas com luz, som e música, transformações na atmosfera; se oferece como viés de participação do público; busca aproximar o público numeroso e por vezes fisicamente distanciado da ação; privilegia ações simultâneas, encadeando a transversalidade do espetáculo em um fluxo contínuo possibilitado pela edição ao vivo; repensa e recria midialidades audiovisuais anteriores, dos filmes da Vera Cruz ao 007; oferece seus cinegrafistas como personagens sem que para isso deixem as câmeras de lado; ressignifica a cenografia através de projeções; registra e transmite em vídeo *online* todos os dias, do começo ao final dos espetáculos, etc.

É possível aferir que o caráter múltiplo e transversal, bem como sua presença permanente em cena, tornaram o vídeo uma peça fundamental na “máquina do desejo teatral”, contracenando ativamente com os personagens do ato – históricos ou ficcionais – na profundidade de suas camadas narrativas, possibilitando conexões entre tais camadas, fornecendo subtextos e adicionando comentários. No decorrer da encenação, o vídeo ao vivo oscila da absorção midiática pelo aparato teat(r)al, em movimentos de imediação, à exuberância da hipermediação de cenas em que o aparato videográfico é exultado em seus aspectos técnicos e estéticos.

Ao absorver o vídeo como um de seus agentes mediadores, o Teat(r)o confirma a contradição presente na dupla lógica da remediação. *Cacilda!!!!* se desenvolve na região paradoxal entre o desejo da imediação máxima, que resulte na integração dos espectadores ao espetáculo, e a estratégia de hipermediação empregada para esse fim, repleta de camadas de verticalidade e complexidade que por vezes se exibem voluntariamente, orgulhosas de si mesmas.

De fato, várias das críticas e depoimentos estudados nesta pesquisa sugerem que a proximidade imanente dessa estratégia frequentemente distancia o público do discurso, que se fecha, a partir do modo cifrado do Oficina, revelando-se apenas àqueles que tem intimidade com as questões específicas do grupo. A isso soma-se a exuberância dessa midialidade hipertrofiada, carnavalesca, que eventualmente desvia o olhar do público da profundidade da dramaturgia para a superfície do espetáculo.

Essas contradições formam o próprio tecido da cena teat(r)al que, para além de um *cyber-teatro*, é o rascunho de um teatro impossível, utópico. Mauro Meiches (1996) explora a perseguição desse sonho inatingível através da psicanálise, descrevendo a jornada do Oficina segundo uma pulsão espetacular que resultou nas mortes e nos renascimentos do coletivo.

Identifico a expressão dessa pulsão na cena da *Odisseia de Cacilda* que recria a peça *Seis personagens à procura de um autor* de Luigi Pirandello, direção de Adolfo Celi, 1951. Enquanto na obra original, um dos personagens proclama solenemente que “do que não se pode falar, se deve calar” – citando Wittgenstein – na releitura Zé Celso inverte a ordem dos termos: “do que não se pode calar, se deve falar”.

O excesso de vozes inquietas no Terreiro Eletrônico, no entanto, pode transformar esse desejo de comunicação sem fronteiras em pura cacofonia, um dos muitos efeitos colaterais comuns às estratégias de hipermediação. No universo da tecnologia digital, tais momentos de saturação recebem o nome de *glitch*, o defeito que se identifica quando há uma falha na capacidade da mídia de transmitir o discurso.

Tudo que a gente hoje acha estranho, desconfortável e desagradável numa nova mídia está destinado a ser no futuro a sua marca registrada. A distorção do CD, a imagem trêmula do vídeo digital, aquele som artificial dos games 8 bits – um dia tudo isso vai ser visto com nostalgia, e vai ser imitado assim que tenha sido possível eliminar sua presença. É o som da derrota. . . O som de coisas que fogem ao controle, de um meio de expressão que atinge seu limite e se despedaça. O som da distorção numa guitarra é o som que é alto demais para o equipamento que deveria reproduzi-lo. O cantor de blues com sua voz embargada é o som de uma emoção mais poderosa do que as cordas vocais que a transmitem. A comoção produzida pelos filmes antigos cheios de granulação, com aquele preto-e-branco “lavado”, exprime a nossa excitação ao testemunhar momentos extraordinários demais para a mídia que deveria contê-los. (ENO, 1996, p. 117)<sup>62</sup>

A aparência de rascunho, *work in progress*, de uma produção que não deu conta do montante de significações que a pulsão criadora imaginou, a busca quixotesca por

<sup>62</sup> Whatever you now find weird, ugly, uncomfortable and nasty about a new medium will surely become its signature. CD distortion, the jitteriness of digital video, the crap sound of 8-bit. . . all of these will be cherished and emulated as soon as they can be avoided. It's the sound of failure. . . the sound of things going out of control, of a medium pushing to its limits and breaking apart. The distorted guitar sound is the sound of something too loud for the medium supposed to carry it. The blues singer with the cracked voice is the sound of an emotional cry too powerful for the throat that releases it. The excitement of grainy film, of bleached-out black and white, is the excitement of witnessing events too momentous for the medium assigned to record them.

um público integralmente entregue, a prolixidade discursiva que se deseja ao mesmo tempo festiva, dionisíaca: são estas as contradições e também a matéria do Teat(r)o.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ática, 2011.
- AUTRAN, A. Ilusões, dúvidas e desenganos: a Vera Cruz e o cinema independente frente à questão da indústria. In: FREIRE, R. de L. (Ed.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Terra Brasilis, 2009. cap. 3, p. 45 – 53.
- AVELLAR, J. C. O rei da vela e o rei da tela. **Jornal do Brasil**, 21/09/1982.
- BOHN, R.; RUPPERT, R.; MÜLLER, E. Die Wirklichkeit im zeitalter ihrer technischen fingerbarkeit. In: RUPPERT, R. (Ed.). **Ansichten einer künftigen medienwissenschaft**. Berlin: Sigma Bohn, 1988. cap. 1, p. 7 – 27.
- BOLTER, D. J.; GRUSIN, R. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 1999.
- BRECHT, B. **Programa deutsche kammermusik Baden-Baden**. Baden-Baden: [s.n.], 1929.
- CADERNETA de campo. José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Oficina Quinto Tempo e Fundação Padre Anchieta, 1983. Arquivo Digital.
- CLÜVER, C. Intermidialidade. **Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG**, v. 1, n. 2, p. 5 – 23, nov 2008.
- COELHO, S. S. Jogo de feras. **Folha de S. Paulo**, p. 25 – 25, 16/11/1999.
- CONCILIO, V. et al. **BadenBaden. modelo de ação e encenação em processo com a peça didática de Bertolt Brecht**. 2013. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-23082013-110650/>.
- CORRÊA, J. C. M. **Odisseia de Cacilda**. 1990. E-mail.
- CORRÊA, J. C. M. **Programa do espetáculo: Acordes**. 2012.
- CORRÊA, J. C. M. **Comentários para equipe de Cacilda!!!!** São Paulo: [s.n.], 2013a. E-mail.
- CORRÊA, J. C. M. **Programa do espetáculo: Cacilda!!!! - Fábrica de cinema e teatro**. São Paulo, 2013b.
- CORRÊA, J. C. M. Ressurreição de O rei da vela. **Blog do Zé Celso**, 30/11/2016. Disponível em: <https://blogdozelcelso.wordpress.com/2016/11/30/ressureicao-de-o-rei-da-vela/>. Acesso em: 13/04/2019.
- CORRÊA, J. C. M. et al. **Programa do filme O rei da vela**. São Paulo, 1982.
- CORRÊA, J. C. M.; BORGH, R. **Programa do espetáculo: Gracias señor**. São Paulo, 1972.
- DEMPSEY, A. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DENNY, M. **Caleidoscópio digital**: contribuições e renovações das tecnologias de imagem na cena contemporânea. 2011. 199 p. Tese (Centro de Artes Cênicas) — USP.

ELITO, E. **Website Edson Elito**. 2020. Disponível em: <http://elitoarquitetos.com.br/>. Acesso em: 05/01/2019.

ENO, B. **Year with swollen appendices**. Londres: Faber and Faber, 1996.

ENSAIO - especial 50 anos. TV Cultura. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2016. CEDOC - TV Cultura (fita magnética).

FOLETTTO, L. **Efêmero revisitado**: conversas sobre teatro e cultura digital. Santa Maria: Baixa Cultura, 2011.

FOLHA DE S. PAULO. Evoé: Zé Celso, segue antropófago. **Folha de S. Paulo**, p. 10 – 10, 03/04/1991.

FOLHA DE S. PAULO. Teatro Oficina se prepara para gravar 11 DVDs. **Folha de S. Paulo**, p. 41 – 41, 10/10/1999.

FOLHA DE S. PAULO. Os bandidos estreia no teatro Oficina. **Folha de S. Paulo**, p. 21 – 21, 20/09/2008.

FOLHA DE S. PAULO. Novo projeto para o Oficina. **Folha de S. Paulo**, 21/02/1985.

FOLHA DE S. PAULO. Zé Celso quer contracenar com Maluf. **Folha de S. Paulo**, p. 23 – 23, 22/02/1986.

FOLHA DE S. PAULO. Vídeo salvou o Teatro Oficina. **Folha de S. Paulo**, p. 19 – 20, 23/08/1983.

FOLHA DE S. PAULO. Acords: te-ato no aniversário de São Paulo. **Folha de S. Paulo**, 25/01/1986.

FORJAZ, C. A linguagem da luz encenadora no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. In: FORJAZ, C. (Ed.). **A bigorna extraordinária**. [S.l.]: Teatro Oficina, 2013. cap. 5, p. 13 – 16.

FOUCAUT, M. Nietzsche, genealogy, History. In: FOUCAUT, M. (Ed.). **Language, Counter-Memory Practice**: Selected essays and interviews. Ithaca: Cornell University Press, 1977. cap. 3.

FRANCIS, P. É preciso salvar o Oficina. **Folha de S. Paulo**, p. 31 – 31, 26/10/1980.

GALVÃO, M. R. **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**: a fábrica de sonhos (um estudo sobre a produção industrial paulista). 1976. 975 p. Tese (Escola de Comunicação e Artes) — USP.

JORNAL DA BELA VISTA. Teatro Oficina agora é Uzyna Uzona. **Jornal da Bela Vista**, 24/07/1983.

JORNAL DO BRASIL. Teatro Oficina renasce. **Jornal do Brasil**, 05/12/1983.

KÁ, T. **Memória do efêmero**: o DVD-registro de teatro. [S.l.]: Annablume, 2008.

KOUDELLA, I. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: EDUSP, 1991.

LABAKI, A. Tarde de programação teatral no Edgard Leuenroth. **Folha de S. Paulo**, p. 23 – 23, 19/10/1987.

LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

LÍCIA, N. **Eu vivi o TBC**. [S.l.]: Imprensa Oficial, 2013.

MEICHES, M. P. **Uma pulsão espetacular**. São Paulo: Editora Fapesp, 1996.

MILLARCH, A. O rei da vela: Zé Celso recria seu clássico tropicalista em filme de 190 minutos. **Gazeta do Povo**, 20/05/1989.

MONTEIRO, G. L. G. **Teatro e cinema, uma perspectiva histórica**. Uberlândia: Art-Cultura, 2011.

MOORE, R. **The 10 best theatres**. 11/12/2015. The Guardian Online. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>. Acesso em: 13/04/2019.

MUSSER, C. Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen. In: FULLERTON, J. (Ed.). **Screen culture: history and textuality**. Eastleigh: John Libbey, 2004. cap. 1, p. 3 – 19.

O ESTADO DE S. PAULO. Lançamento de DVDs do Teatro Oficina comemora os 50 anos do grupo. **O Estado de S. Paulo**, 09/03/2011.

O ESTADO DE S. PAULO. O Oficina reabre. **O Estado de S. Paulo**, p. 14 – 15, 20/04/1982.

PANORAMA: Teat(r)o Oficina. Tadeu Jungle. São Paulo: Academia de Filmes, 2001. DVD: Ham-Let (Festival Teatro Oficina).

PAVIS, P. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PECORELLI FILHO, B. et al. **A pulsão performativa de Jaceguai**. 2014. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04022015-151046/>.

PEIXOTO, F. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma Rebelião Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERSONA em foco com Caca Rosset. Atílio Bari. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2016.

PISCATOR, E. **Théâtre politique: suivi de supplément au théâtre politique**. [S.l.]: L'arché, 1997.

PRADO, D. de A. Os pequenos burgueses volta ao Teatro Oficina. **O Estado de S. Paulo**, p. 14 – 15, 16/02/1964.

PRADO, M. A. **Medo de doença levou Zé Celso a fazer Cacilda!!!** 2013. Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2013/11/07/medo-de-doenca-levou-ze-celso-afazer-cacilda>. Acesso em: 13/04/2019.

RAMOS, L. F. Oficina reinventa mito de Cacilda. **Folha de S. Paulo**, p. 46 – 46, 08/10/2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0810200910.htm>. Acesso em: 13/04/2019.

RODA viva com Paulo Francis. TV Cultura. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1996. CEDOC - TV Cultura (fita magnética).

ROSENFELD, A. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1965.

SAROYAN, W. **The time of your life**. Londres: Penguin, 2001.

SGANZERLA, R. O rei da tela reina sobre nós. **Folha de S. Paulo**, 03/10/1984.

SILVA, A. S. da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. [S.l.]: Perspectiva, 1981.

SILVA, I. O. P. da. '**Bárbaros tecnizados**': cinema no teatro Oficina. 2006. 155 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) — USP.

SIM, C. Zé Celso inventou o Windows. In: MARTINS, M. M. (Ed.). **A bigorna extraordinária**. [S.l.]: Teatro Oficina, 2013.

SIMÕES, C. F. et al. **À luz da linguagem. A iluminação cênica**. 2013. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-18112013-155400/>.

SIMPÓSIO - CAC USP no Teatro Oficina. Marcos Bulhões. São Paulo: USP, 2016. Acervo - Teatro Oficina (arquivo digital).

VARGAS, M. T. **Cacilda Becker**: uma mulher de importância. São Paulo: Imprensa Oficial, 2013.

ZAMPARI: construtor de sonhos. TV Cultura. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1996. CEDOC - TV Cultura (fita magnética).