

TEATRO NA TELA: INVESTIGAÇÕES SOBRE O REGISTRO AUDIOVISUAL COMO MATERIAL DE ANÁLISE DE ESPETÁCULOS

Autor: Juarez Guimarães Dias

Orientadora: Maria Helena Werneck

Resumo: Este trabalho apresenta algumas investigações sobre o registro audiovisual como material de análise de espetáculos de teatro, pelo fato de que em nossa pesquisa de tese um dos aspectos metodológicos envolve peças gravadas em suportes de vídeo. Não temos a intenção de esclarecer tudo o que lhe diz respeito, visto que se trata de um campo de estudos singular e ainda pouco explorado, mas que merecerá nossa atenção na tentativa de elucidar algumas questões que envolvem tal procedimento metodológico.

Palavras-chave: teatro, vídeo, análise de espetáculos

Antes de nos debruçarmos sobre a questão proposta, faremos uma breve exposição sobre o universo que envolve nossa pesquisa de tese. Essa busca examinar teórico-criticamente a teatralização de romances literários, em específico o caso do *romance-em-cena*, criado e desenvolvido por Aderbal Freire Filho, diretor cearense e radicado há anos no Rio de Janeiro. Dessa forma, busca contribuir para a pesquisa contemporânea em teatro, sua evolução estética, ampliando o debate sobre as fronteiras e interseções entre diversas linguagens, neste caso entre a literatura e o teatro. Propõe averiguar os recursos de que o teatro dispõe para se colocar em cena uma narrativa, traduzindo em ação as suas vozes, imagens e tempos verbais, sem que o texto seja desconstruído.

O *romance-em-cena* foi criado pelo diretor Aderbal Freire Filho por meio do Centro de Demolição e Criação do Espetáculo, em 1994, com a montagem de *A mulher carioca os 22 anos*, da obra de João de Minas. Seguiram-se *O que diz Molero*, de Diniz Machado, em 2004, e *O Púcaro Búlgaro*, de Campos de Carvalho, em 2006. O diretor define essa proposta como o jogo da ilusão teatral levado ao paroxismo: o discurso em terceira pessoa e a representação em primeira. Não há a figura do narrador, embora a narração se faça presente no discurso, pelo fato do romance ser mantido na íntegra. Apesar de não haver adaptação literária no *romance-em-cena*, não se pretendendo transformar narrativa em diálogo, Aderbal se apropria da linguagem teatral para fazer o que ele denomina de *adaptação cênica* do romance.

Nossa pesquisa inclui a investigação do trabalho do ator, que atua simultaneamente em dois níveis (narração e ação cênica), da direção (enquanto dramaturgia da encenação) e das opções necessárias a serem feitas no sentido de transpor os códigos literários para os recursos

teatrais, como a cenografia, música, iluminação, figurinos, adereços e objetos. É preciso romper os limites do texto teatral convencional para que a cena possa abarcar variações de expressividade, como a ação dramática simultânea à ação narrativa, o relato discursivo aliado às ações físicas e visuais da encenação, o discurso híbrido épico e dramático, os níveis de temporalidade e as variações de constituição espacial. Assim, essa matéria textual distingue a relação dos encenadores com a palavra, pois pretende-se fazê-la tornar-se ação, imagem, sonoridade, saltar das páginas de um livro e eclodir em teatralidade.

Um dos materiais para a análise das peças que compõem a trilogia do *romance-em-cena*, nosso objeto de estudo de tese, são seus respectivos registros audiovisuais, cujas cópias nos foram disponibilizadas pelo diretor Aderbal Freire-Filho. Dessa forma, pela impossibilidade de rever os trabalhos (atualmente *Púcaro búlgaro* está fora de cartaz e não há indícios de que *A mulher carioca aos 22 anos* e *O que diz Molero* sejam remontados), teremos que lidar com os registros em vídeo para nosso estudo de caso. Percebemos uma necessidade de investigar esse suporte, que proporcionou o levantamento de algumas indagações sobre ele. Quais os ganhos e perdas oferecidos por esse tipo de material no processo de análise? Quais questões merecem atenção na interpretação desses dados? Quanto é possível apreender do espetáculo pela sua gravação em vídeo? Quais aspectos da linguagem audiovisual merecem consideração para uma leitura mais adequada do espetáculo que se apresente neste formato? Ao longo desta investigação, outros questionamentos podem surgir, em face da pesquisa, cujo caráter não pretende ser conclusivo. Nosso objetivo é perceber melhor as implicações de uma análise de teatro feita por meio de um material de natureza distinta, com dimensões e recursos próprios.

A midiaticização do teatro

Diante da virtualização do mundo realizada pelas mídias e mais consistentemente pela Internet, a singularidade do teatro, enquanto acontecimento efêmero, parece enfraquecer-se diante deste cenário. Por outro lado, é exatamente este aspecto que passa a diferenciá-lo de outras formas de entretenimento e lazer, pela presença real entre atores e espectadores no mesmo tempo e espaço. Se as artes cênicas não encontram muito espaço na mídia para se promoverem, formarem público, pela sua incapacidade de reprodutibilidade técnica e por isso não atingirem a massa, tal especificidade pode alçar um novo status na atualidade. A crise do teatro no século 20 pode estar ligada ao fato de que a eficácia da arte contemporânea, segundo Benjamin (2000), relaciona-se com o quanto ela se orienta em função de se reproduzir tecnicamente, distanciando-se e tirando de foco a obra original.

De um lado, o público do teatro fragmentou-se: a oferta de espetáculos atualmente é muito maior do que há algumas décadas e não nos caberia neste momento discutir as razões que levaram a esse crescimento, ao mesmo tempo em que esse mesmo público tornou-se mais escasso, devido a outras opções para os momentos livres, fora do trabalho. Parecendo antiquado diante de tecnologias tão avançadas, o teatro vem se lançando em movimentos de competição e expansão neste cenário, provocando polêmicas, por algumas iniciativas serem consideradas bem sucedidas, enquanto outras são vistas como sua decadência.

Patrice Pavis (1999) explica no verbete *teatro de massa* a necessidade de se distinguir entre “uma arte que é feita *pelas* massas, como um artesanato e uma atividade popular” e “uma arte criada *para* as massas por uma minoria ou uma tecnologia moderna (rádio, televisão etc.)” (PAVIS, 1999: 383). No primeiro caso, com exceção da gênese teatral que remonta ao ritual em que os membros da coletividade participam, poucas experiências podem ser relacionadas à atuação dos membros da massa com sua presença física no acontecimento teatral. No segundo, pode-se encontrar a defesa de um teatro de massas como sinônimo de teatro popular, em que se conclama a acessibilidade da arte para todas as classes sociais, mesmo considerando que a dramaturgia não acompanhou essa tendência:

Na verdade, o teatro parece ser uma arte nem mecanicamente reproduzível, nem multiplicável ao infinito, visto que a eletrônica não está em condições de reconstituir a “relação teatral” viva, e que as formas de neotribalismo televisivo das quais fala MCLUHAN não incluem uma participação teatral que só o *happening* está em condições de assumir. O “teatro para as massas” continua a ser, portanto, uma reivindicação mais política que estética: trata-se de criar as condições sociais para que as classes mais amplas tenham acesso à cultura, antes e em vez de criar uma arte de massa que transforme mágica e socialmente todos aqueles que a contemplem (PAVIS, 1999: 384).

Sabe-se de inúmeras iniciativas, por exemplo, de aproximação entre o teatro e a televisão, que vai desde experiências de transmissão de espetáculos ao vivo até a produção e exibição de peças gravadas. Como a TV demanda um melhor acabamento e não comporta as falhas técnicas e lacunas oriundas da representação teatral ao vivo, as realizações mais correntes implicam numa adaptação das peças à linguagem audiovisual. O espectador de TV, por sua vez, é instável, pois tem em suas mãos o poder de zapear por diversos canais, exigindo que a peça televisada obedeça a alguns requisitos, como sua fragmentação e a descontinuidade da narrativa, em decorrência dos *breaks* comerciais e de uma estruturação mais padronizada para prender o público por meio do suspense.

Nesse aspecto, conforme Pavis (1999), os clássicos são os mais adequados, por apresentarem um conflito central e tensões dramáticas capazes de reter o espectador diante da exibição. A adaptação do teatro para a tela de TV também implica em sua miniaturização,

onde os atores e o texto ganham mais relevância e destaque em detrimento dos demais elementos cênicos. Nesse processo, há também a necessidade anular a teatralidade inerente do espetáculo, pela busca de efeitos mais próximos do cinema, naturalizando a atuação e, no caso dos teleteatros, também a cenografia (que nem sempre é revelada em seu conjunto, mas em partes, em segundo plano). Algumas emissoras de televisão sempre abriram espaço para a exibição de peças de teatro e espetáculos de dança, com versões filmadas especialmente para isso, como a TV Tupi e atualmente a TV Cultura, TV Brasil, TV Senac e a Rede Minas, para citar alguns no contexto brasileiro.

Uma iniciativa recente tem exibido ao vivo e gratuitamente peças de teatro produzidas com exclusividade para Internet, salvaguardando todas opções necessárias a serem feitas, como a durabilidade que deve ser reduzida a blocos de até 10 minutos de duração. Estamos falando do *Teatro para alguém* (www.teatroparaalguem.com.br), que tem se colocado como uma nova opção de entretenimento para o público e de espaço de produção para artistas. Ao eliminar a necessidade da presença concreta do espectador na sala de espetáculo, o que para os puristas é uma afronta, o teatro pode ganhar em projeção e acessibilidade. Ou, como afirmou sua criadora, Renata Jesion, para a revista *Bravo*, esse tipo de teatro pela Internet pode ser a possibilidade de descobrir uma nova linguagem, híbrida do cinema, TV e novas tecnologias interativas.

Em outro campo, vários espetáculos têm sido filmados (não estamos falando de adaptação de peças para a TV ou o cinema), e transformados por meio de edição e efeitos visuais, convertendo-se em produtos comercializáveis. Alguns deles têm um cuidadoso projeto de transposição, realizados por diretores de cinema e vídeo, destinados a um consumo doméstico, enquadrados nas telas de aparelhos de tevê pelos suportes VHS e DVDs, visando atingir um público massivo. Citamos, por hora, alguns casos de que temos conhecimento: *Romeu e Julieta* (da apresentação histórica do Grupo Galpão no The Globe Theatre, em Londres), *Sete minutos* (de Antônio Fagundes, direção de Bibi Ferreira), *Ser minas tão gerais* (do Grupo Ponto de Partida, com participação de Milton Nascimento e dos Meninos de Araçuaí), *Cócegas* (com Íngrid Guimarães e Heloísa Perissé), *Boom!* (de Jorge Fernando), vários trabalhos do Teatro Oficina (*As Bacantes*, *Boca de ouro*, *Os sertões*) e do Grupo Armazém (*Da arte de subir em telhados*, *Pessoas invisíveis* e *Alice através do espelho*), *O fantasma da ópera* (franchising da Broadway produzido em São Paulo), entre outros. Aqui, pode-se reconhecer trabalhos de naturezas distintas, entre os experimentais, vanguardistas e até as comédias e musicais mais populares.

Se somente as (im)possibilidades de reprodutibilidade industrial do teatro permitiriam-no alcançar potencialmente essa demanda, ele parece ter encontrado nas mídias um lugar para se transpor, com perdas e ganhos nesse processo:

[...] a prática teatral invade alegremente outros domínios, seja porque utiliza o vídeo, a televisão ou a gravação sonora dentro da representação teatral, seja porque vê-se constantemente solicitada pela televisão, pelo rádio, pelo cinema ou pelo vídeo para ser gravada, multiplicada, conservada e arquivada (PAVIS, 1999: 236).

Enquanto o teatro estende suas fronteiras tornando-se um produto comercializável, pode também acomodar o espectador a trocar as turbulências de sua ida presencial às salas de espetáculo pelo conforto, segurança e aconchego do espaço doméstico. Por outro lado, o teatro, de natureza impalpável, tem encontrado mecanismos para chegar a um projeto de se tornar concreto, de estar ao alcance das mãos de uma amplitude e heterogeneidade de espectadores, simultaneamente à inauguração de um potente acervo para a investigação científica.

Os instrumentos de análise e o registro audiovisual

A incapacidade de reprodutibilidade técnica do teatro, em essência, configura um problema para a pesquisa científica, no que diz respeito ao material disponível para análise e reflexão de espetáculos. Ao longo do seu percurso histórico, o teatro ofereceu prioritariamente o texto como fonte de pesquisa em vários âmbitos, visto ter sido o material mais profícuo, pelo seu grau de importância como cerne do acontecimento teatral e pela ausência de outros recursos sobre os quais um pesquisador poderia se debruçar para compreender o fenômeno da cena. É certo ainda que registros históricos, além de gravuras, pinturas e esculturas buscaram representar o teatro e dar referências dele para os homens do futuro, mesmo que hoje saibamos das limitações desses suportes, pela complexidade da linguagem teatral, mas relevantes para o desvendamento do teatro de determinadas épocas.

Patrice Pavis (2005) realiza um levantamento e uma breve exposição sobre alguns outros instrumentos disponíveis para análise de espetáculos, que elencamos para um mapeamento mais geral, sem nos ocuparmos das descrições de todos, perseguindo os objetivos deste trabalho: descrição verbal, notas, questionários, documentos anexos (material de divulgação, paratextos publicitários, texto teatral, programas, cadernos de encenação, CD-Rom, fotografias, vídeos) e o ator como arquivo vivo de seu ofício.

O pesquisador ou crítico interessado em análise de teatro pode (e deve) frequentar várias apresentações de um mesmo espetáculo (quando for o caso), devendo estar munido de caneta e papel para anotar impressões. Todavia, pela efemeridade de seu objeto, deverá apelar também para a memória, buscando resgatar o que ainda estiver armazenado em sua mente. Esse processo é envolto por imprecisões, visto que a memória guarda mas também recria, ficcionaliza, distorce, revelando-se um método não muito eficaz. Certamente, enquanto não havia outros recursos a esse serviço, a análise de teatro encaminhou-se por essas práticas, desenvolvendo aspectos relacionados ao relato escrito, à descrição do objeto, com atenção à subjetividade/ objetividade que envolve tal metodologia. A crítica, jornalística ou especializada, também se apresenta uma documentação preciosa para o trabalho de pesquisa, levando-se em consideração o tipo de abordagem feita por seu autor e os níveis de pessoalidade envolvidos nesse ofício. Nela podem ser encontradas informações sobre a obra, além de um exame particular de alguém que se supõe entendedor do fenômeno cênico, quando dispõe de argumentos e justificativas para suas ponderações.

O texto teatral, cujo processo histórico de transmissão oral à publicação impressa é examinado por Chartier (2002), também pode ser colocado à serviço da análise. Todavia, isso somente se tornou possível pela invenção da imprensa e dos mecanismos de reprodução industrial. No início da época moderna, havia muita resistência por parte de dramaturgos e artistas na impressão de peças teatrais na Europa. Chartier (2002) cita John Marston para explicar as razões principais dessa oposição:

[...] por um lado o próprio processo de publicação, que abandonava a obra nas mãos dos “*rude mechanicals*” [operários ignorantes] (como diz o Puck) empregados nas oficinas, que introduziam muitos erros no texto, e, por outro lado, a incompatibilidade estética entre o propósito original das peças escritas para serem representadas, vistas e ouvidas, e a forma impressa, que as privavam de sua “vida” (CHARTIER, 2002: 70-71).

Entretanto, o processo tornou-se inevitável e seu avanço com as modernas tecnologias de impressão fizeram com que o texto ganhasse uma prática de leitura, como acontecia com romances e poemas. Mesmo sabendo que o texto de teatro só se completa no palco, esse processo culminou na expansão da dramaturgia, constituindo acervos bibliográficos disponíveis para leitura, apreciação, montagens artísticas e investigação científica.

A invenção da fotografia e sequencialmente das mídias de massa sonora (rádio) e audiovisuais (como o cinema, a TV e o vídeo), revolucionaram as artes do espetáculo, tanto pela inserção dessas novidades na linguagem do palco, como pela possibilidade de colocá-las a serviço da documentação e do registro. No passado, esses recursos técnicos eram mais

escassos e custavam um investimento com que muitas companhias e produções não podiam arcar. A partir da segunda metade do século 20, cada vez mais a tecnologia vai se comercializando, se popularizando, estando mais acessível aos realizadores. Neste início de milênio pode-se perceber uma contaminação dos recursos audiovisuais, tanto nos espetáculos quanto nas salas de ensaio.

Primeiramente a fotografia alcança uma posição privilegiada, pela sua facilidade, sendo utilizada mais correntemente, documentando a encenação para os arquivos do teatro, para a pesquisa e a divulgação na imprensa, segundo Pavis (1999), além da produção de materiais gráficos (cartazes, panfletos, anúncios publicitários, programas). Há distinções entre o registro fotográfico realizado na sala de ensaio, quando a cena pode ser refeita e a câmera capturar seu melhor momento (potencializado hoje em dia pelas máquinas digitais que findaram com o gasto excessivo e a perda de filmes negativos), mas uma performance montada pode cair no artificialismo. O registro durante a apresentação pública da peça está sujeito às imperfeições do instante. Entretanto, além de suas funções comunicativa, para utilização na divulgação pela imprensa, e de promoção de atores e estrelas, a fotografia compõe um manancial disponível para análise de imagens de uma peça de teatro.

Entre os recursos disponíveis atualmente para análise, o que mais se difundiu ao longo do século 20 foi o registro cinegráfico, feito por meio de câmeras de vídeo, e tem se revelado como o mecanismo mais profícuo para se pensar numa metodologia de análise de espetáculos, pois apresenta a capacidade de registrar o espetáculo em movimento, continuamente. Entretanto, ao dizer mais profícuo, não queremos dizer suficiente, visto que o audiovisual difere-se em larga medida do espetáculo ao vivo. O primeiro caracteriza-se pela captura de imagens em movimento, enquadradas pela lente de uma câmera, e dispõe de vários suportes para sua exibição, como tela de cinema e aparelhos de televisão e monitores de computador. O segundo refere-se à captura e percepção da obra pelo olho humano, cuja extensão e amplitude são mais profundas nas questões espaciais e visuais. A primeira refere-se ao passado, a algo que foi filmado, gravado em um tempo diferente de sua projeção. O teatro, ao contrário, afirma-se e somente existe no tempo presente, enquanto acontecimento.

Se no teatro o espectador é quem decide o que vai ver, mesmo que a encenação, os movimentos e a luz tentem direcionar o seu olhar, no vídeo a câmera é a responsável por escolher o que será mostrado e como, por meio dos planos, edição e movimentações. O texto ganha na tela mais potência e qualidade, pela captura do áudio e sua retransmissão técnica, podendo ser modulado e harmonizado de acordo com a situação e a imagem. Ainda, observa Pavis (1999), o som pode ser audível enquanto a imagem mostra outros planos do espetáculo,

mesmo os mais gerais e distantes. Os atores, como centro da peça gravada, são exibidos em planos mais fechados, que podem revelar suas imperfeições. Enquanto a câmera amplia sua expressividade facial, ou falta dela, negligencia o desempenho corporal e seus gestos.

Por hora, do ponto de vista metodológico, é preciso reconhecer que o vídeo tornou-se uma ferramenta relevante tanto para o registro e análise de espetáculos de teatro, dança, performance, música, como para fins de remontagem, ensaio, promoção, comercialização e divulgação dos mesmos. Patrice Pavis (2005) afirma a importância do vídeo para a análise teatral:

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais (PAVIS, 2005: 37-38).

O campo de pesquisa em Artes Cênicas tem se dedicado ainda timidamente a um conhecimento mais profundo sobre tal suporte e método de análise visto que tal objeto pertence também a outros campos do conhecimento, como o Cinema e a Comunicação Social. Assim, recorreremos a fontes de áreas distintas para tentar compor um painel referencial sobre o registro audiovisual (vídeo) como material para análise de espetáculos, neste caso especificamente de teatro. Consideramos que se tratam de objetos distintos, o vídeo de teatro e o vídeo de TV, mas que se irmanam no mesmo suporte, mesmo que suas linguagens e conteúdos advenham de fontes diversas e até mesmo antagônicas. Portanto, é preciso verificar algumas categorias pertencentes à imagem audiovisual, como os planos de câmera, áudio, edição, formato, para melhor compreensão deste material.

Tomando um aporte da Comunicação Social, podemos perceber que a gravação em vídeo, ferramenta para análise de linguagem e produtos televisivos, é uma preciosa contribuição para a pesquisa de imagem, segundo Arlindo Machado e Marta Lúcia Vélez (2007), no artigo *Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão*: “Graças a ela, pode-se trabalhar longamente com o programa, revê-lo quantas vezes for preciso, parar a imagem, congelá-la, exibi-la em velocidades diferentes, separar um fragmento [...] e assim por diante” (MACHADO; VÉLEZ, 2007: 10). Tais considerações podem se aplicar ao teatro filmado, visto que o suporte e os recursos são os mesmos. Aqui, tem-se uma vantagem da peça em audiovisual, visto que o pesquisador, ao ter acesso, pode revê-la quantas vezes desejar ou julgar necessário, decupá-la e examiná-la cuidadosamente. Consideremos outra

relevância, pela possibilidade de se compreender o espetáculo em suas partes constitutivas (cenário, luz, figurinos, atuação, música, encenação) e também em seu conjunto.

Segundo Doc Comparato (1995), “A câmera não é um objeto estático. Como prolongamento do olho humano, realiza todos os movimentos que o homem deseja, já que foi inventada para ampliar o alcance das imagens e gravá-las” (COMPARATO, 1995: 312). Ao mesmo tempo em que diverge da imagem do espetáculo ao vivo, o teatro gravado oferece ao público a possibilidade de exibir detalhes, aproximar-se de objetos, revelar expressões de um ator ou personagem, romper barreiras e revelar pormenores que não seria percebidos cotidianamente. Enquanto a lente amplia as sutilezas, desmascara na peça aquilo cujo acabamento estava destinado à distância do olhar do espectador ao vivo.

Se o vídeo apresenta vantagens para a pesquisa em teatro, também demonstra algumas fragilidades, pela natureza do espetáculo que se oferece para a câmera. A começar pela interpretação dos atores que se encontra num registro diferente. Enquanto a lente sensível do aparato técnico captura sutilezas e está tão vinculada ao hiper-realismo, o teatro na tela parece grosseiro, sujo, mal acabado. Se a câmera busca um plano geral do espaço cênico e assim se mantém durante o registro, as atuações estarão distantes do espectador do vídeo, revelando uma incapacidade de apreender suas expressões e gestos. Se a câmera escolhe o que vai registrar, por meio de planos e *closes*, são extintos da tela os demais elementos do conjunto, inviabilizado a percepção do movimento geral da encenação. Quanto ao tipo de captura do áudio, se feita pelo microfone da própria câmera, por exemplo, o espetáculo pode ser prejudicado pela inaudibilidade e falta de compreensão do texto emitido pelo ator. Caso o palco ou o elenco tenha sido microfonado, o áudio aperfeiçoa-se para o espectador doméstico, mas pode parecer incoerente com o tipo de imagem que se projeta na tela.

Os espetáculos-produto, comercializados em DVDs por exemplo, no geral apresentam excelente qualidade técnica de áudio e imagem, mas são inteiramente adaptados para a linguagem televisiva, com seus planos fechados, *closes* e diversas câmeras para uma posterior edição, transformando-o em uma linguagem dinâmica, à semelhança de outros realizados exclusivamente para tal mídia. Portanto, nessa investigação, apontamos duas possibilidades que o registro audiovisual oferece para a análise de espetáculos de teatro: buscar extrair o espetáculo do vídeo e reconstruí-lo a partir do que as imagens audiovisuais oferecem, ou tomar o vídeo como objeto de estudo autônomo e singular, analisando-o como um produto independente do espetáculo e percebendo nele suas idiossincrasias.

Dessa forma, organizamos algumas categorias analíticas, referenciadas em Pavis (2005) e Comparato (1995), além de algumas propostas por nós, que devem ser observadas, quando

diante de um espetáculo registrado em vídeo. As primeiras são de natureza mais técnica: *formato da gravação* (câmera VHS, Beta, HD, película etc), *suporte do registro* (VHS, DVD, CD-R, Mini-DV etc), *captura do áudio* (microfone da câmera, palco microfonado, microfone de lapela para o elenco), *idioma do áudio, legendas, direção do vídeo* (se houve uma proposta da direção do espetáculo ou de uma direção de vídeo/cinema), *quantidade de câmeras, destino da gravação* (registro, documentação, divulgação, promoção e/ou comercialização), *data/período da gravação, circunstâncias da gravação* (estréia, temporada, apresentação especial), *apresentação pública ou ensaio, gravação continuada ou editada, efeitos óticos* (corte, *fade in, fade out*, encadeamento, congelamento, câmera lenta, cortina, chicote), planos (*close up*, plano médio, plano americano, plano geral), movimentos de câmera (*dolly shot*, ponto de vista, *travelling shot*, panorâmica, *process shot*, tela partida ou múltipla, *zoom*, desfocagem, halo desfocado), *efeitos especiais*.

A partir dessas premissas, pode-se encaminhar para uma análise qualitativa do material disponibilizado para análise do espetáculo em questão: *defasagem dos ritmos* (os cortes de edição impõem ao espetáculo um ritmo diferenciado, alterando a percepção do espectador sobre a matéria original), *narrativa fílmica* (o vídeo, pela edição e montagem, pode construir uma narrativa que se sobrepõe à narrativa do próprio espetáculo), *dicção* (qualidade do áudio relacionada e inteligibilidade do texto), *procedimentos teatrais* (estudo dos atores, cenografia, figurinos, iluminação, sonoplastia e música, vídeos, projeções etc). O corpo de categorias parece não se esgotar, pelo hibridismo entre as duas linguagens, mas é importante primeiramente deixar o objeto a ser analisado “falar por si mesmo” e revelar quais delas serão relevantes para a análise.

O vídeo de *O que diz Molero*

O registro consiste numa edição de trechos previamente escolhidos do espetáculo, totalizando aproximadamente 30 minutos, configurando uma espécie de videoclipe. O material completo da peça original, cuja duração é de 3h30min, encontra-se bruto e até o presente momento não editado, compondo um acervo de em média 60 fitas mini-DV, indisponível para consulta, segundo Aderbal. A edição que será por hora analisada encontra-se em formato de DVD e destinou-se à promoção e divulgação do espetáculo, principalmente com fins de seleção para participação em festivais de teatro. Foi editado por Daniela Ramalho com apoio da TV Zero, produtora de cinema carioca. A captura do áudio, cujo idioma é o português, dá-se pela disposição de microfones pela ribalta do palco, implicando na oscilação do volume das falas entre uma movimentação e outra dos atores e também por sua localização na cena.

Entretanto, o áudio apresenta ótima qualidade. O vídeo é legendado em português e acompanha sincronizadamente as falas.

O espetáculo *O que diz Molero* tem a sua configuração, que a filmagem acompanha, em palco italiano. A gravação envolve mais de uma câmera, pela diversidade de planos exposta pelo vídeo, tendo sido realizada com a presença de platéia, detectada pelos risos emitidos durante a apresentação. Uma das câmeras é fixa e parece posicionada no espaço superior da platéia, sendo responsável pelos planos gerais, capturados numa angulação de cima para baixo. Outra câmera posiciona-se frontalmente à cena, trabalhando em planos médios e americanos. Duas posicionam-se nas laterais frontais, à direita e esquerda baixas. Os planos alternam-se entre geral, médio, americano e *close up*. A câmera central às vezes se move, buscando acompanhar o movimento das cenas de um ponto a outro do palco. Os planos recortados e editados proporcionam um dinamismo para quem assiste, aproximando-se da linguagem televisiva e ou cinematográfica. O plano geral exhibe o uso do espaço cênico, enquanto os planos fechados revelam com mais precisão os detalhes de partes da cenografia, iluminação, encenação e atuação. Nos aspectos mais globais, a câmera acompanha e busca concentrar-se onde há emissão de texto. As cenas são recortadas por efeitos óticos de *fade in* e *fade out* e não obedecem a regras narratológicas para sua finalização, sofrendo cortes abruptos.

O vídeo é iniciado em *fade in*, revelando num plano geral a imponência da cenografia, que consiste num amontado de arquivos de escritório, de tamanhos, estilos e formas distintas, que se organizam empilhados, em formato de “U” invertido, cobrindo a rotunda do palco e suas laterais, com espaços para saída para cochias e bastidores. O palco apresenta uma grande área central livre, onde objetos e móveis cênicos são introduzidos e retirados, de acordo com as necessidades da cena. Enquanto o *fade in* é aplicado, surge no centro da tela o *lettering* com o título do espetáculo. A primeira cena do vídeo é o início da peça, em que são apresentados os dois investigadores e o Rapaz, personagem protagonista. Uma das câmeras, por exemplo, revela um dos atores saindo dos bastidores para adentrar a cena e sua conversão no personagem do pai do Rapaz.

Pelo vídeo é possível perceber os pormenores da dinâmica da encenação, a contra-regragem feita pelos atores em cena, a entrada e saída deles dos bastidores, a multiplicação do elenco em personagens e narradores simultâneos, a iluminação, sonoplastia e figurinos. Entretanto, na segunda cena, quando é contada a estadia do Rapaz em Paris, a câmera se fecha em dois personagens, enquanto o texto narrado é emitido por outros que não são mostrados, excluindo aspectos da cena do olhar do espectador: ouve-se o texto enquanto assiste-se à

imagem a que ele se refere. A alternância dos planos e a descontinuidade entre texto emitido e imagem apresentada torna-se uma prática constante, talvez pela tentativa de representar na linguagem do vídeo a simultaneidade de ações que o espetáculo oferece, sem restringir-se ao plano geral. Alguns cortes interrompem sutilmente algumas falas mais extensas, provocando um engasgo na cena exibida. Outros trechos que compõem o material são muito curtos, impedindo um conhecimento melhor dele e do que representa no contexto global da peça.

Uma das cenas, que no espetáculo versa sobre a apresentação do personagem Leduc e seu posterior encontro com o Rapaz, é dividido pela edição em duas cenas, entrecortadas por *fade in* e *fade out*, que proporciona a construção de uma outra narrativa, pela supressão de uma parte, mesmo que a lacuna seja explicitada. Aqui, o desejo da editora parece ser o de mostrar cenas de maior teatralidade do *romance-em-cena*, ao escolher exibir a forma como é encenado o acidente sofrido por Leduc em sua cadeira de rodas, ao despencar-se de um depenhadeiro, observando o mar. O espectador pode ver, em plano americano do vídeo, a encenação: o personagem, sentado, representa a queda chacoalhando-se em velocidade gradativa sobre a cadeira de rodas, como se estivesse descendo um depenhadeiro. Em seguida, o ator levanta-se da cadeira, deixa sobre o palco a manta que cobre as pernas de seu personagem, vira sobre seu corpo estendido a cadeira de rodas e ergue-se no final para girar a roda desse objeto, finalizando a representação do acidente, gerando risos do público.

Como o texto falado na peça é extraído na íntegra de um romance, diverge-se de um texto comumente audiovisual, pela sua excessividade narrativa, extensão e emissão quase ininterrupta, podendo transtornar o receptor que ainda tem que lidar com a alternância de planos. Assistindo ao vivo no teatro, tem-se a possibilidade de envolvimento e melhor concentração pela unidade do conjunto. No caso, o vídeo procura resolver esse impasse pelas legendas fixas na tela, que permite ao espectador acompanhar e apreciar melhor a qualidade do texto do romance encenado, sem se perder. Porém, como áudio e legenda estão na mesma língua, tem-se a opção de ignorar o texto escrito na tela, ainda que às vezes isso resulte numa incompreensão parcial do mesmo, para dedicar-se à percepção da interpretação dos atores, da encenação e dos aspectos do espetáculo que a câmera revela.

O trabalho do elenco no *romance-em-cena* de maneira geral não se adequa muito à lente da câmera, pelo seu caráter histriônico, repleto de gestos amplos (que extrapolam os limites do enquadramento), expressões faciais exageradas e personagens que se constroem sobre o estigma da caricatura: *O que diz Molero* pode ser considerado um dos maiores expoentes dessa estética. Alguns *close up* feitos pela câmera revelam “imperfeições epidérmicas” (PAVIS, 1999) do elenco, provocadas pela ausência de uma maquiagem mais adequada às

sutilezas da câmera. Se a interpretação dilatada amplia-se enormemente pelo vídeo, alguns trechos narrativos, ao contrário, são ditos e interpretados mais naturalmente. Há outras perdas, quando numa cena um dos atores está mais ao fundo do palco falando e a câmera enquadrá-a de forma mais geral, não sendo possível detectar com precisão sua performance, observada apenas nos movimentos mais amplos. Porém o texto é ouvido com perfeição pela captura técnica do áudio.

A iluminação do espetáculo em quase todos os trechos editados mantém-se inalterada; em alguns, o palco no geral é envolvido em penumbra com destaque para focos mais recortados, criando uma atmosfera intimista. As mudanças da luz sobressaem na tela, mas não perdem em excelência artística pela qualidade de captura dos matizes, brilhos e contrastes das imagens. Os figurinos podem ser observados na totalidade e em detalhes, assim como os objetos cênicos e mobiliário. Apenas as pilhas de arquivos, pela sua variedade e quantidade, são melhor percebidos no conjunto da cenografia.

Não corresponde à proposta deste trabalho uma descrição e análise mais extensas do registro audiovisual de *O que diz Molero*. No geral, o vídeo apresenta um apanhado do espetáculo, mas não um resumo, em decorrência da descontinuidade da narrativa, pela edição de cenas, totalizando um tempo que corresponde a um sétimo da duração total da peça. Esse registro proporciona ao telespectador leigo um conhecimento muito parcial e insuficiente de todo o trabalho, pela sua fragmentação e compilação. Porém, o que é mostrado revela a potência da linguagem do *romance-em-cena*, suas particularidades, podendo incitar naquele que o assiste o desejo de ver a obra em sua integralidade.

Por hora, podemos concluir que, no caso desse vídeo, por sua vocação de divulgar e promover o trabalho e consistir numa organização de trechos isolados, não é possível avançar numa análise sobre a peça. Por outro lado, seus fragmentos permitiram revelar algumas questões indagadas, mesmo que parciais. De maneira mais abrangente, podemos também concluir que indubitavelmente o registro audiovisual configura uma oportunidade de análise de espetáculos, porque oferece uma exposição continuada do trabalho e pela possibilidade que o vídeo oferece de pausar, voltar e deter-se mais demoradamente em cenas e quadros. O vídeo de teatro mostra-se como uma ferramenta preciosa e, entre perdas e ganhos, pode auxiliar enormemente a pesquisa contemporânea sobre teatro.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: ADORNO *et al.* *Teoria da cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000: 221-254.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1995.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lúcia. *Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão*. e-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, vol. 8, abr. 2007. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124>> Acesso em 28 ago 2009.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Referência videográfica

QUE diz Molero, O. Edição: Daniela Ramalho. Direção: Aderbal Freire-Filho. Elenco: Chico Diaz, Claudio Mendes, Orã Figueiredo, Augusto Madeira, Raquel Iantas, Gillray Coutinho. Rio de Janeiro: TV Zero, 2003. 1 DVD (29 min), som digital, cor, legendado.