



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TAUANA SILVEIRA BARBOSA

TEATRO OFICINA: profissionalização e terreiro eletrônico

Uberlândia
2020

TAUANA SILVEIRA BARBOSA

Teatro Oficina: profissionalização e terreiro eletrônico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena.

Orientadora: Profa. Dra. Mara Lucia Leal

**Uberlândia
2020**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B238 2020	<p>Barbosa, Tauana Silveira, 1987- Teatro Oficina [recurso eletrônico] : profissionalização e terreiro eletrônico / Tauana Silveira Barbosa. - 2020.</p> <p>Orientadora: Mara Lúcia Leal. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.11 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Teatro. I. Leal, Mara Lúcia, 1968-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p> <p>CDU: 792</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	18/11/2020	Hora de início:	14h	Hora de encerramento:	16:40
Matrícula do Discente:	11812ARC014				
Nome do Discente:	Tauana Silveira Barbosa				
Título do Trabalho:	TEATRO OFICINA: profissionalização e terreiro eletrônico				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Criação, performance e pedagogias: poéticas e políticas do corpo				

Reuniu-se por vídeo conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Mara Lucia Leal (IARTE/UFU) orientadora da candidata, José Eduardo de Paula (PPGAC/UFU) e Renata Ferreira Kamla (Universidade Anhembi-Morumbi).

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Mara Lucia Leal, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[A]provada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal, Presidente**, em 18/11/2020, às 16:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Ferreira Kamla, Usuário Externo**, em 18/11/2020, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Eduardo de Paula, Membro de Comissão**, em 18/11/2020, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2385944** e o código CRC **18055065**.

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus pais que sempre me incentivaram no trabalho artístico e aos meus familiares e amigos que me apoiaram nessa trajetória.

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Mara Lucia Leal, pela atenção e disposição.

Agradeço aos meus pais, pelo entendimento nas horas de ausência.

Agradeço a minha mãe Eliane Mara Silveira, pelo incentivo e exemplo como Professora Universitária.

Agradeço ao meu pai Valdir Barbosa, pela aceitação da área de estudo escolhida por mim e pelo exemplo como trabalhador na área de entretenimento como técnico de Handball.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, pela estrutura que fica à disposição dos alunos, como biblioteca, restaurante universitário e salas de aula, assim como o Coral da UFU.

Agradeço à Prof^ª. Dr^ª. Yaska Antunes, por ter me aceitado no programa de pós-graduação como minha primeira orientadora.

Agradeço à colega de curso Luana, pela disposição em ser representante da turma de mestrado e pela forma atenciosa como lidou com os problemas.

Agradeço a todos os meus colegas de curso, pela alegria e pelos conhecimentos compartilhados.

Agradeço ao meu namorado Layer Phelipe Mendes Oliveira, por me explicar os contextos históricos da minha pesquisa, pelo carinho e pela atenção.

Agradeço ao Teatro Oficina que, mesmo longe, sempre esteve presente e, quando perto, me acolheu com carinho.

Agradeço ao Dr. Lenine Costa Ribeiro, pela atenção e cuidado.

Agradeço à Natura, principalmente minha líder Lanila Mendes.

Agradeço à banca, pelas orientações necessárias para a melhoria do meu trabalho.

Agradeço à Elaine Corradello, pela correção ortográfica deste trabalho.

Agradeço à Orly Calle, pela tradução para o espanhol.

Agradeço também a estes familiares e amigos, pela oportunidade de conhecê-los:

Adriano Silveira, Marcelo Denny, Fernando Lopes (*in memoriam*).

Resumo

O presente trabalho aborda a história do grupo Teatro Oficina em relação à fase de profissionalização e às influências do Sistema do diretor russo Stanislavski, assim como à passagem para um teatro mais ancorado em temas nacionais. Também discorre em como se deu a conexão do grupo com o cinema e o audiovisual em alguns períodos. A metodologia utilizada foi principalmente a bibliográfica, videográfica, entrevista e acompanhamento do trabalho do grupo durante os anos 2018 e 2020 pelas redes sociais e presencialmente. Como resultado, apresentamos uma visão histórica do grupo, origem e profissionalização, assim como sua trajetória ao longo da sua história com o cinema e o audiovisual até os dias de hoje.

Palavras-chave: Atuação; Teatro Oficina; Stanislavski; Ator; Profissionalização.

Resumen

El presente trabajo aborda la historia de la agrupación Teatro Oficina en relación a la etapa de profesionalización y las influencias del Sistema del director ruso Stanislavski, así como el paso hacia un teatro más anclado en temas nacionales. También se analiza cómo se produjo la conexión del grupo con el cine y audiovisual en algunos períodos. La metodología utilizada fue principalmente bibliográfica, videográfica, entrevista y seguimiento del trabajo del grupo durante los años 2018 y 2020 a través de las redes sociales y presencialmente. Como resultado, presentamos una visión histórica del grupo, origen y profesionalización, así como su trayectoria a lo largo de su historia con el cine y audiovisual hasta los días de hoy.

Palabras clave: Actuación; Teatro Oficina; Stanislavski; Actor. Profesionalización.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Início do Teatro Oficina.....	14
Figura 2- José Celso Martinez Correa.....	15
Figura 3- Amir Haddad.....	15
Figura 4- Carlos Queiroz Telles.....	16
Figura 5- Resolução financeira inicial.....	16
Figura 6- A Incubadeira.....	17
Figura 7- Teatro de Arena.....	18
Figura 8- Teatro engajado.....	19
Figura 9- Movimento #Vemparquedo bixiga.....	19
Figura10- Augusto Boal.....	20
Figura 11- Teatro Oficina (1960).....	20
Figura 12- Profissionalização.....	22
Figura 13- Início e trabalho profissional.....	23
Figura 14- José Celso Martinez Correa e Eugenio Kusnet.....	24
Figura 15- Relação com a realidade.....	25
Figura 16- Eugênio Kusnet.....	26
Figura 17- “SE” Mágico.....	27
Figura 18- Monólogo interior.....	28
Figura 19- Continuação dos Estudos.....	29
Figura 20- Objetivo e Super-Objetivo.....	30
Figura 21- Treinamento.....	32
Figura 22- Ponto de Atenção.....	34
Figura 23- A arte no ator.....	35
Figura 24. Constantin Stanislavski.....	37
Figura 25- Rei da Vela.....	41
Figura 26- Cinema Novo.....	46
Figura 27- Encerra a fase amadora do Oficina.....	48
Figura 28- ‘Umbigo de comunicadores’	50
Figura 29- 1980.....	52
Figura 30- Espetáculo <i>O Rei da Vela</i> , 1967.....	58
Figura 31- Projeto 81.....	55
Figura 32- Arquitetura Lina Bo Bardi.....	56

Figura 33- Foto arquitetura de Lina Bo Bardi e Edson Elito.....	57
Figura 34- Interno e Externo.....	59
Figura 35- Espetáculo Roda Viva, Teatro Oficina, 2019.....	61
Figura 36- Rei da Vela e Roda Viva.....	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1-TEATRO OFICINA: CRIAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO.....	14
1.1-Teatro Oficina convida Eugênio Kusnet.....	22
1.2- Possíveis relações entre o Sistema Stanislavski e o Teatro Oficina.....	32
1.3- Da montagem dos clássicos internacionais à cultura brasileira.....	39
2- TEATRO OFICINA E TERREIRO ELETRÔNICO.....	44
2.1- Trajetória.....	45
2.2- Terreiro eletrônico.....	56
3- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
4- REFERÊNCIAS.....	67
4.1-Obras Consultadas.....	68
5- APÊNDICE.....	71
5.1. Entrevista com o kinoatuador Igor Marotti.....	72
5.2. Termo de consentimento livre e esclarecimento.....	90

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação é a história do Teatro Oficina com foco no período de sua profissionalização, na influência do Sistema Stanislavski e na relação que o Teatro Oficina tem com o fazer cinematográfico e audiovisual desde sua origem até o presente. Observamos que o Teatro Oficina a partir da montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald Andrade, em 1967, passou a produzir espetáculos mais voltados para a cultura nacional. Assim, o Teatro Oficina teve ênfase na profissionalização do grupo com base no sistema de Stanislavski para depois dar continuidade com um movimento mais nacionalista que acontecia no Brasil.

Esta pesquisa se iniciou a partir da motivação em estudar a relação da interpretação cinematográfica e teatral com o Teatro Oficina; todavia, mesmo com a mudança de foco, consideramos que ela acrescenta muito para a área mesmo não tendo destaque apenas em Stanislavski, pois a relação como lidamos com a cultura estrangeira no Brasil também é algo que vale a pena ser discutido, e o Teatro Oficina nos dá uma aula dessas inter-relações culturais com outros países sem esquecer nossa cultura popular brasileira.

A metodologia usada neste trabalho deu-se por intermédio de leituras de materiais produzidos sobre o grupo e sobre o sistema de Stanislavski, tendo como principais referências Armando Sérgio da Silva, que desenvolveu pesquisa sobre o Teatro Oficina; Eugênio Kusnet, que introduziu o Sistema de Stanislavski para o grupo, atuando nas primeiras montagens; Fernando Peixoto, que participou do grupo e escreveu um número especial para a Revista *Dionysos* sobre a trajetória do Teatro Oficina até o início dos anos 1980; Renato Borghi, principal ator do grupo que cedeu uma entrevista sobre o grupo, também publicada na Revista *Dionysos*; e textos do próprio Stanislavski. Também realizamos uma entrevista com um integrante do Teatro Oficina, o Kinoatuador Igor Marotti, assim como o acompanhamento do trabalho da companhia pelas redes sociais e dos espetáculos recentes de forma presencial em São Paulo. Esses procedimentos metodológicos foram muito úteis para que fosse possível entender a contextualização do Teatro Oficina com o Sistema de Stanislavski e os momentos históricos pelos quais a companhia passou até os dias de hoje.

No primeiro capítulo será abordado como surgiu o Teatro Oficina e sua profissionalização, baseando-se em Stanislavski, com o auxílio de Eugênio Kusnet e Augusto Boal. Também será tratado como a companhia se profissionalizou a partir de uma vertente mais nacionalista depois dos estudos de Stanislavski. No segundo capítulo é tratada a questão da relação do Teatro Oficina com o cinema e o audiovisual no começo de sua história e de como eles chegaram ao momento atual com o uso de câmera em cena e transmissão ao vivo.

1- TEATRO OFICINA: CRIAÇÃO E PROFISSIONALIZAÇÃO

O Teatro Oficina é uma companhia de teatro brasileira atualmente formada por mais de 70 artistas, sediada na Rua Jaceguay, em São Paulo, cujo diretor é José Celso Martinez Correa. Teve início em 1958, quando estudantes do curso de Direito da Universidade de São Paulo formaram um grupo de teatro amador, que participou de alguns festivais, entre os quais um premiado pela TV Tupi. Os pioneiros desse movimento foram José Celso Martinez Correa, Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles.

Figura 1- Início do Teatro Oficina

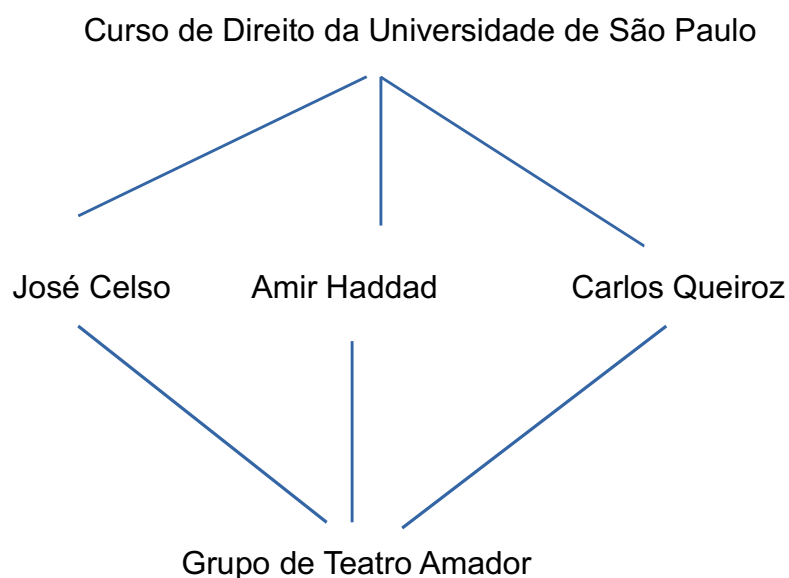




Figura 2. José Celso Martinez Correa 30-01-2018, foto: Karine Xavier ¹

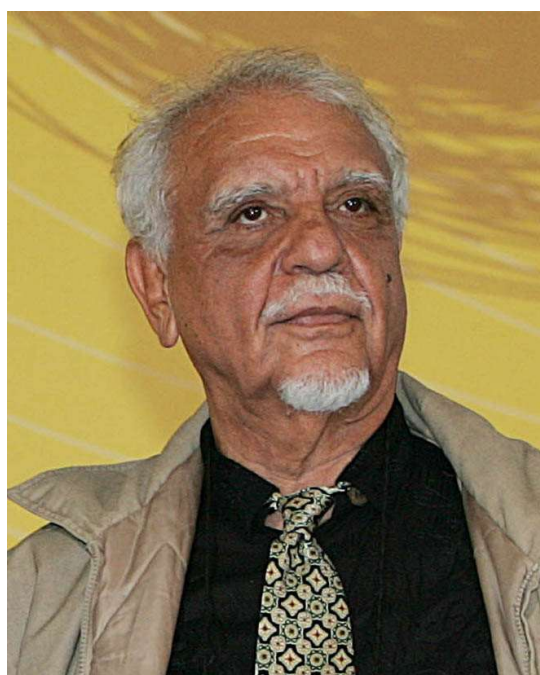


Figura 3. Amir Haddad ²

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Amir_Haddad#/media/Ficheiro:Amir_haddad.jpg>

¹ José Celso Martinez Correa, nascido dia 30 de março de 1937 em Araraquara SP.

² Condecorado com a Ordem do Mérito Cultural pelo Presidente Lula, 8/11/2006. Amir Haddad nasceu em Guaxupé, no dia 2 de julho de 1937.

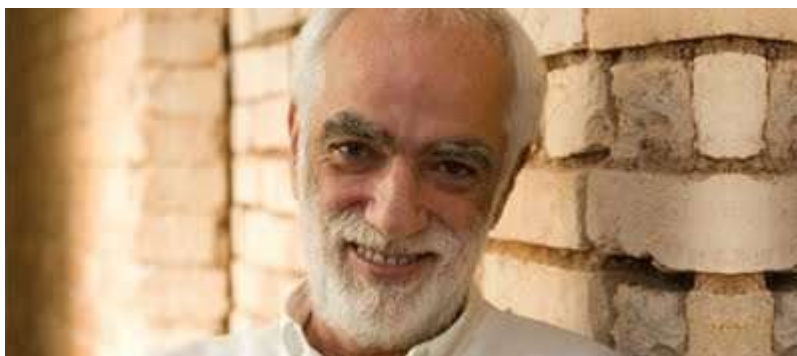


Figura 4. Carlos Queiroz Telles ³

Fonte: <<https://sites.google.com/site/biographiesworldmf/autores-todos/carlos-queiroz-telles>>

Inicialmente, para poderem resolver seus problemas financeiros trabalhavam com “Teatro em Domicílio”, que consistia em ir às casas das pessoas da classe alta e apresentarem para elas. Segundo o pesquisador Armando Sergio da Silva (1981, p. 18), o Teatro Oficina “desde o início manteve um centro coeso de indivíduos talentosos que encontravam sempre saídas coletivas para seus problemas, fossem eles artísticos ou econômicos”.

Figura 5- Resolução financeira inicial

Problemas Financeiros



Teatro em domicílio

Sobre o teatro em domicílio, Fernando Peixoto na revista Dionysos publicada em 1982, afirma que:

Era apresentado em residências ricas de São Paulo. Tipo mansões do Morumbi. Os atores entravam pelas portas dos fundos ou pela entrada de serviço. E aguardavam numa sala qualquer até serem apresentados com ‘os artistas’. Um processo que certamente tem origem e parentesco com os ‘bobos da corte’ da Idade Média. Mas deu dinheiro. Era o que importava: condições econômicas para encenar **A Incubadeira.**” (PEIXOTO, 1982, p44.)

³ Carlos Queiroz Telles nasceu em São Paulo, dia 9 de março de 1936 e morreu na mesma cidade, no dia 17 de fevereiro de 1993.

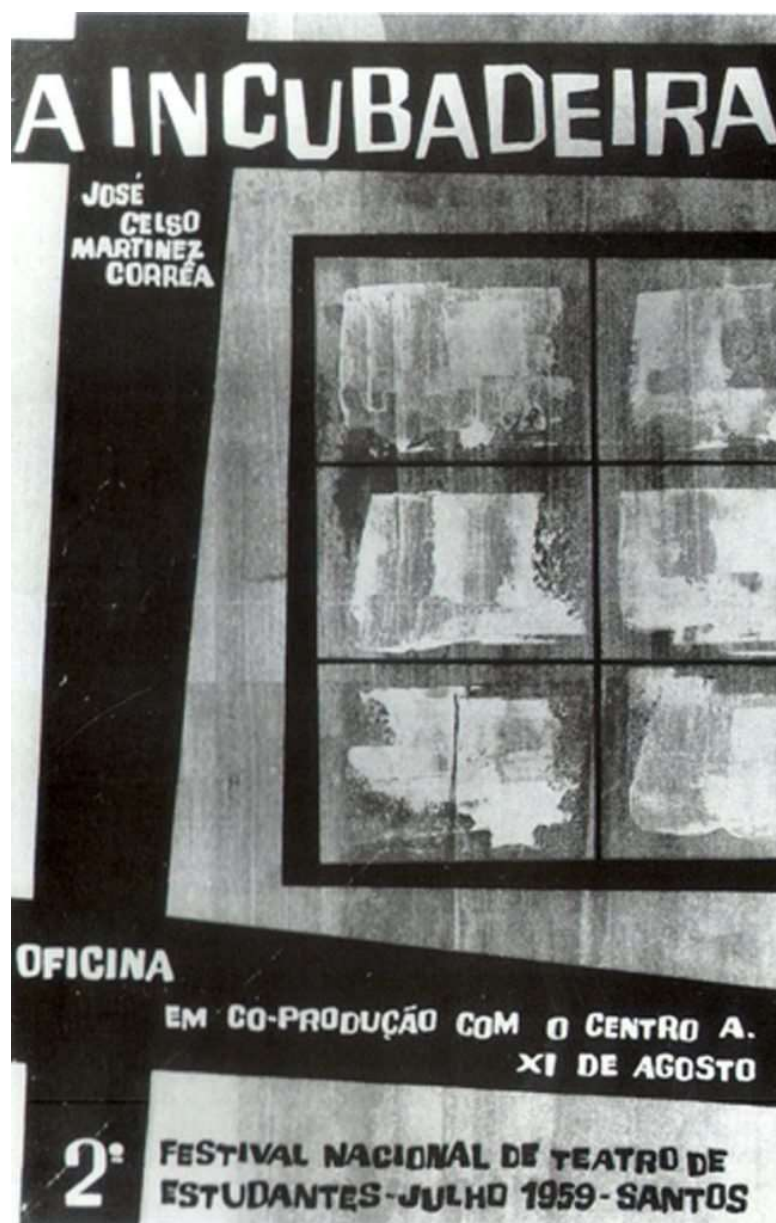


Figura 6. A Incubadeira

Espectáculo A Incubadeira, Fonte:
1959: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ze-celso/lounge/?content_link=6>

Com o tempo, a companhia do Teatro Oficina, que na época tinha outro nome, começou a entrar em contato com o Teatro de Arena, grupo esse que em 1953, no Brasil, na cidade de São Paulo, teve como um dos principais integrantes Augusto Boal⁴. Assim, os integrantes do Teatro Oficina passaram a

⁴ Trabalhou com o chamado “teatro do Oprimido”, em que fazia com que tanto os atores, quanto os espectadores, refletissem mais sobre as questões sociais que ocorriam no mundo, onde se faz uma relação com opressor e oprimido, sendo assim um grupo de teatro engajado com os problemas do mundo.

achar conveniente entender um pouco mais desse grupo chamado Arena e adaptar o seu estilo; ou seja, o Oficina, ao ver um grupo de teatro engajado como o Arena, notou a importância também em fazer um teatro engajado, como mostra a citação a seguir:

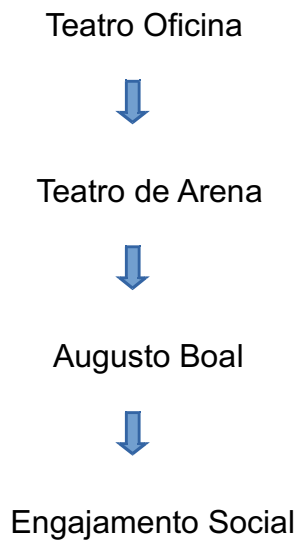
De um lado era necessário um contato com o Arena - uma experiência gratificante em termos de aprendizagem e uma posição inquietante em relação à eficácia do teatro como modificador da sociedade. De outro, era um grupo com objetivos próprios que não se coadunavam totalmente com os objetivos do grupo profissional. A relação estabelecida entre os dois conjuntos foi formulada da seguinte maneira: o Oficina permaneceria como elenco autônomo, mantendo certa vinculação ideológica, ressalvadas algumas divergências, com o Teatro de Arena. (SILVA, 1981, p. 20)



Figura 7. Teatro de Arena

Fonte:< <https://br.pinterest.com/pin/406872147567820447/?autologin=true>>

Figura 8- Teatro engajado



Hoje, por exemplo, podemos citar esse engajamento social com a luta contra Silvio Santos para a construção do Parque do Bixiga, em que o objetivo é propiciar uma área verde em comum para os moradores do bairro e lutar contra a construção de torres comerciais no terreno ao lado do Oficina, que prejudicaria o teatro.



Figura 9. Movimento #Vemparquedo bixiga.

Manifestação cultural em prol do parque do bixiga. Foto: Jennifer Glass, 2018.

Em 1960, o Teatro Oficina encenou os espetáculos *Fogo Frio*, escrito por Benedito Ruy Barbosa e o espetáculo *Engrenagem* (*L'Engrenage*), de Jean Paul Sartre. Ambos foram dirigidos por Augusto Boal, este que teve fundamental importância na história do Teatro Oficina. Augusto Boal estudou no *Actors Studios* em Nova York e aprendeu algumas técnicas de Stanislavski, as quais foram repassadas aos integrantes do Teatro Oficina para a montagem dos espetáculos.

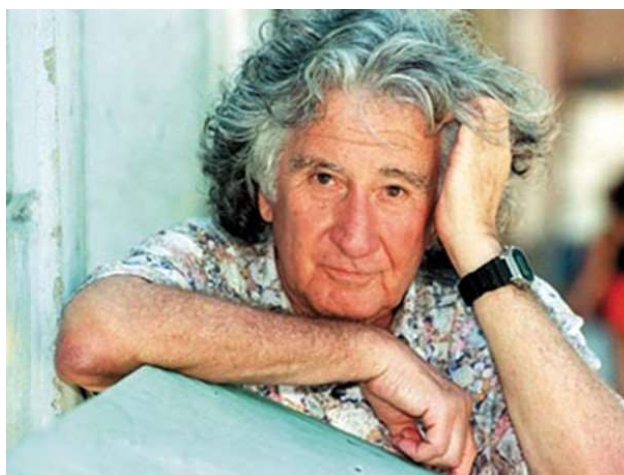
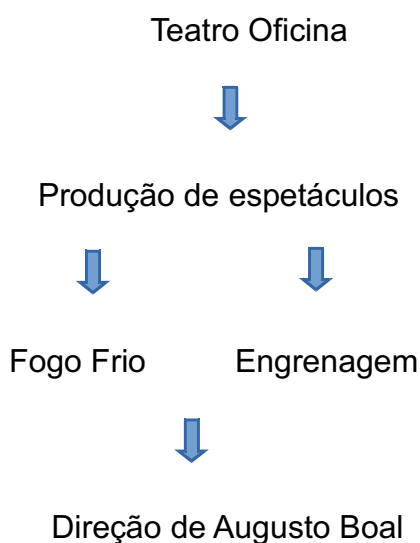


Figura 10. Augusto Boal⁵

Fonte: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2013/11/livro-de-augusto-boal-sobre-teatro-do-oprimido-ganha-nova-edicao.html>>

Figura 11- Teatro Oficina (1960)



⁵ Augusto Boal nasceu no Rio de Janeiro dia 16 de março de 1931 e morreu no Rio de Janeiro em 2 de maio de 2009.

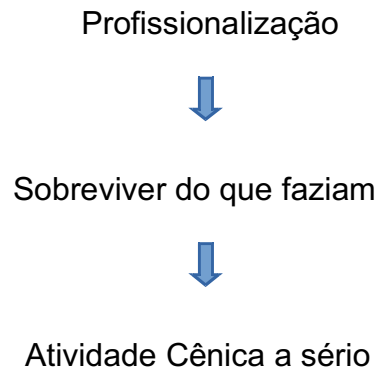
Segundo Silva (1981), nesse período se inicia a profissionalização do grupo, quando alguns se posicionaram a favor e outros contra, como expõe o fragmento a seguir:

Instala-se por essa época uma discussão ainda mais radical a respeito da profissionalização do grupo. Depois dessa montagem alguns se afastaram, ou por divergência ideológica ou por serem contrários à profissionalização. Opção feita – o próximo passo seria a profissionalização e, para tanto, seria necessário construir um conjunto e um teatro. Os cursos de interpretação, sob a orientação de Augusto Boal, se intensificaram. Acabava o diletantismo. O que o público e a crítica esperavam o que estava para acontecer. Uma nova fase se iniciaria no Oficina. O Brasil perdia alguns advogados e ganhava uma nova companhia de teatro. (SILVA, 1981, p. 22)

Porém, o Oficina tinha uma ideia própria sobre a profissionalização do grupo; seus integrantes não o viam como um teatro puramente comercial e de entretenimento, mas sim algo como uma potência artística cultural e um modo de sobreviver do que faziam. Por isso, convidaram artistas como Augusto Boal e Eugenio Kusnet para colaborar com eles, como informa Armando Sérgio:

O profissionalismo para o Oficina jamais significou meio de ganhar dinheiro sob a tutela de um espírito comercial. Significou, isso sim, uma maneira de escapar de dificuldades, como o diletantismo e outros empecilhos de uma atividade cênica a sério. Era a procura de tempo e de espaço para fazer um teatro de equipe, de pesquisa, a bilheteria deveria curvar-se a grande meta do conjunto, um teatro cultura. Por exemplo, o primeiro passo, após a profissionalização, foi o convite a Eugênio Kusnet, para que desse um curso de interpretação, segundo o 'Método Stanislavski'. Kusnet estudara na Rússia com alguns seguidores de Stanislavski os princípios do 'Método'. A presença de Kusnet não foi somente importante, mas decisiva para a própria existência do Oficina. Sobre os frutos do trabalho de Kusnet no grupo, deter-nos-emos longamente quando falarmos de Pequenos Burgueses. Por enquanto, é suficiente o fato de que na perspectiva do grupo dentro do profissionalismo, o estudo e o domínio das artes cênicas era um alvo fundamental e que o convite ao mestre russo não poderia ser mais oportuno, nesse sentido. (SILVA 1981, p. 23)

Figura 12- Profissionalização



Para Kusnet, a diferença entre ator amador e profissional é que o ator amador presta atenção mais em si mesmo em cena do que nos seus colegas, enquanto o profissional tende a perceber mais os outros.

O ator não presta atenção às falas dos outros, não as ouve. No amadorismo isso acontece porque o ator, em vez de ouvir, fica preocupado com a próxima fala dele próprio: em teatro profissional, - porque o ator, por várias razões, fica preocupado com a maneira de representar de seus colegas. (KUSNET, 1992, p. 51)

1.1-Teatro Oficina convida Eugenio Kusnet

O Kusnet veio como ator e professor, ele teve um papel muito importante. Ele foi fundamental na maneira de resolver um personagem, quais são as armas que você tem para emprestar a um personagem, para usar sua imaginação em relação a esse personagem, não fazer aquela criação rasante. Não só dizer o texto com alguma naturalidade do personagem. Não criar um personagem, uma cabeça de personagem. (BORGHI, 1982, p. 272)

Para se entender o percurso histórico, precisamos saber que primeiramente, quem aplicou as técnicas de Stanislavski foi Augusto Boal, com o que havia aprendido no *Actor's Studio*, e logo após veio Kusnet com oficinas

sobre o sistema Stanislavski, que eram oficinas abertas para os atores e para quem mais tivesse interesse.

A primeira fase relevante do Oficina caracterizou-se, desde que a companhia ingressou no trabalho profissional, pelo estudo da técnica realista de interpretação. A princípio, os exercícios inspiraram-se em ensinamentos do Actors' Studio, sobrevivendo posteriormente as aulas de Eugênio Kusnet sobre o Método Stanislavski. (SILVA, 1981, p. 220)

Figura 13- Início e trabalho profissional

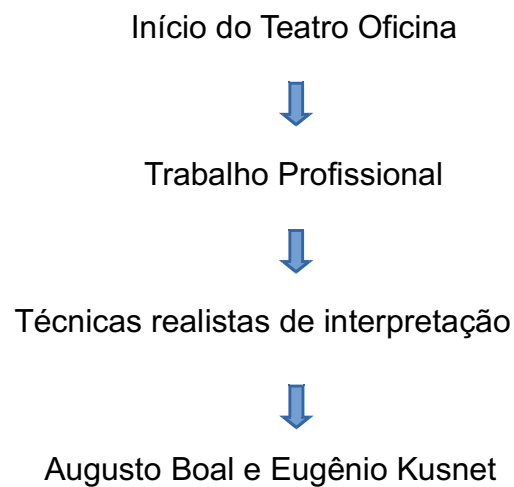




Figura 14. José Celso Martinez Correa e Eugenio Kusnet.

Fonte:<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ze-celso/lounge/?content_link=6>

Interessado em se aproximar mais do sistema de Stanislavski, o Teatro Oficina convida Eugênio Kusnet⁶, artista que se exilou no Brasil e trabalhou com diversas companhias de teatro, e, no Teatro Oficina, trabalhou como assistente de direção e ator, levando sua experiência com o sistema de Constantin Stanislavski. Mesmo não tendo aulas diretamente com ele, seus métodos eram muito difundidos na Rússia a partir da década de 1920. (KUSNET, 1992).

O Teatro Oficina buscava preparar melhor os atores para sua atuação, algo que pudesse os impulsionar nessa aventura, assim, pediram o auxílio de Eugênio Kusnet, de modo que ele preparasse os atores para espetáculos profissionais. Tal preparação se deu, nessa primeira fase, com uma vertente realista baseada no sistema Stanislavski. Fizeram muitos exercícios para compreender praticamente os princípios do sistema porque tinham o intuito de

⁶ Nascido no dia 29 de dezembro de 1898 na Oblast de Kherson, Império Russo-morreu em São Paulo, no dia 19 de agosto de 1975.

se profissionalizar. Assim, dão início à montagem do espetáculo *Pequenos Burgueses*.

Em *Os Pequenos Burgueses* é inevitável a identificação com pais, parentes, amigos, amigos dos mesmos. A peça pode ter hoje uma revitalização válida, um interesse espantoso, uma comunicação que não se limite à transmissão de valores estéticos ou culturais, mas ajude cada um a compreender sua responsabilidade para com os acontecimentos, por mínimos e mais domésticos que sejam, para conhecer melhor sua realidade dentro do mundo e do momento em que vive, sua necessidade de opção na marcha da história, marcha que envolve todos, mesmo os que se opõem à própria ideia de marcha. (SILVA, 1981, p. 35)

Figura 15- Relação com a realidade





Figura 16- Eugênio Kusnet

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349454/eugenio-kusnet>>

A forma como Eugênio Kusnet lidou com a preparação do ator também não deixou de lado a veracidade dos atores, os quais precisavam saber o que queriam por trás de tudo o que estavam fazendo, por trás de cada ação. Neste sentido, pode transmitir seus conhecimentos aos atores do Oficina os levando a fazer exercícios de Stanislavski, como o “Se” mágico e o estudo do texto com base nas circunstâncias propostas:

O ator do teatro Oficina, Renato Borghi, na primeira peça encenada naquele momento. ‘A vida impressa em dólar’, fez o papel de Ralph Berger, filho de uma família judia muito pobre. O personagem, apesar de estar ganhando um pequeno ordenado, nunca tem um vintém no bolso, - ele entrega tudo o que ganha à mãe. O intérprete do papel, filho de uma família abastada, nunca teve dificuldades financeiras como, por exemplo, o problema de levar sua namorada ao cinema, enquanto que Ralph Berger nunca teve dinheiro para oferecer a sua noiva um pequeno divertimento como esse. Para fazer esse papel o Renato, rico, deve aceitar as circunstâncias em que vive o Ralph, pobre. Como estaria agindo o ator SE FOSSE POBRE? (KUSNET, 1992, p. 40)

Figura 17- “SE” Mágico

“SE” Mágico



Como você agiria SE fosse o personagem?

Para entendermos melhor o que Stanislavski compreende como “Se” mágico, vejamos o que ele diz em *Minha Vida na Arte*:

Compreendi que a criação começa em que, na alma e na imaginação do artista, aparece esse mágico ‘se’ criador. Enquanto existe a real realidade, a verdade real em que, como é natural, o homem não pode deixar de crer, ainda não começa a criação. Mas eis que surge o ‘se’ criador, isto é, a verdade imaginária, fictícia, na qual o artista sabe crer com a mesma sinceridade com que acredita na verdade autêntica, mas com entusiasmo ainda maior. E o faz exatamente como uma menina que crê na existência da sua boneca e em toda a vida que há nela e em tudo o que rodeia. Desde o momento em que surge o ‘se’, o artista se transfere do plano da vida real para o de outra vida criada e imaginada por ele. Ao acreditar nela o artista pode começar a criar. (STANISLAVSKI, 1989, p. 417)

Outras técnicas do Sistema Stanislavski foram trabalhadas por Eugênio Kusnet no Teatro Oficina, como por exemplo, o monólogo interior, ou, “fala interna”, como ele se refere em seu livro. Notemos:

Em primeiro lugar, procurei restabelecer na memória, com precisão, o que passou na minha mente durante a pequena pausa que eu fiz antes de responder. Lembrei-me que mentalmente fiz uma exclamação ‘Ah!’ e, simultaneamente ‘vi’ o bar do teatro Oficina durante um intervalo do espetáculo, com mais ou menos cem pessoas, entre as quais a moça que me atendeu na repartição. Tanto a exclamação ‘Ah!’ como a ‘visão’ do bar couberam perfeitamente dentro da pausa de um segundo, que eu fiz. Assim, pois, processou-se o meu ‘Monólogo Interior’ apenas aquilo que a realidade produziu: a exclamação ‘Ah!’ e a visão do bar do teatro, porque, em primeiro lugar, teria que

compreender o que me fez exclamar 'Ah!' e por que eu 'vi' a moça no bar do teatro.

E foi o que eu fiz – procurei traduzir em pensamentos concretos a exclamação e as visões daquele momento.

A forma que esses pensamentos tomaram foi aproximadamente a seguinte:

- Por que ela perguntou a respeito da volta de 'Os Pequenos Burgueses' em cartaz?

- Por quê? (Visão do bar) Ah! Já sei. Porque ela já assistiu à peça, já conhece o espetáculo.

- Mas por que ela se lembrou da peça ao me ver?

Evidentemente porque ela me conhecia como ator daquele teatro.

- Mas, ao perguntar, ela sorriu. Por quê?

- Talvez porque gostasse do espetáculo.

Bem, mas ela sorriu para mim, e com evidente prazer.

Ora, porque provavelmente gostou de mim na peça!

Foi esse 'autodiálogo' de um ator vaidoso que causou a pausa e me fez responder muito gentilmente.

Se eu continuasse a trabalhar com a cena, essa 'Fala Interna' relativamente longa para um texto tão pequeno, pouco a pouco, seria reduzida à exclamação 'Ah!' e à 'visualização' da moça no bar.

É assim que a redução das 'Falas Internas' se processa no nosso trabalho em teatro.

É muito importante que o leitor compreenda que os exemplos dados neste capítulo representem apenas esquemas do que *pode ser* um 'Monólogo Interior'. (KUSNET, 1992, p. 78)

Figura 18- Monólogo interior

Monólogo Interior



Autodiálogo

Na estreia do espetáculo *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, a atriz que representou a personagem Blanche no cinema esteve presente, o que promoveu uma maior aproximação na relação do Teatro Oficina com o *Actors' Studio*. Assim, iniciou-se uma nova tradição na companhia, a de convidar grandes nomes do teatro brasileiro para entrarem em cena, como mostra o seguinte relato:

A próxima montagem seria *Um Bonde Chamado Desejo* (A Street car named Desire) de Tennessee Williams, o grande

sonho de todos os componentes, na época. Tennessee Williams era um dos grandes dramaturgos do momento e, de certo modo, refletia as inquietações sociais e, principalmente, existenciais, da juventude intelectualizada de então. O prato era perfeito para o Oficina: um texto up to-date (para se ter uma ideia da badalação, basta dizer que a própria Vivien Leigh, intérprete de Blanche no cinema, veio assistir à estreia), com um conteúdo bastante próximo de seu universo de vivência e a necessidade de um aprofundamento dos estudos de Stanislavski. O processo de trabalho, nessa montagem, viria ainda reforçar e ampliar a ligação com os processos do Actors' Studio e do Group Theatre. O espetáculo inaugurou no Oficina um novo hábito: o de convidar grandes nomes do teatro brasileiro para contracenar com seus componentes. (SILVA, 1981, p. 30).

O Teatro Oficina tinha o interesse em se profissionalizar para poder continuar seus estudos e, para isso, precisava ganhar com a bilheteria, que era a forma de sustento do grupo.

Figura 19- Continuação dos Estudos

Profissionalização



Continuar os estudos



Bilheteria

Enquanto isso, Kusnet prosseguia a repassar seus estudos sobre o método Stanislavski que havia aprendido na Rússia para os atores do Oficina aqui no Brasil, em que um dos métodos utilizados era sobre a vontade e a “contravontade” dos atores, assim como mostra o próximo fragmento:

A análise dialética ensinada por Kusnet, baseada na ‘vontade’ e ‘contravontade’ da personagem, isto é, o que a personagem gostaria de ser ou fazer e o que efetivamente ela pode ser ou

fazer, evidentemente, iria encontrar nos obstáculos sociais o seu principal ponto de desenvolvimento. (SILVA, 1981, p.126)

Sobre essa questão da vontade e contravontade, selecionamos o trecho a seguir, de Renato Borghi, ator do Teatro Oficina na época, que discute bem esse tema:

Então, *A vida impressa em dólar* foi assim. Aula com Kusnet sobre Stanislavski. Aí entrou uma contribuição nossa. Ele trazia a análise do personagem segundo a vontade do personagem. A linha contínua de ação, o que o personagem pretende dentro da peça, o que é que ele quer dentro desta cena, o que ele quer como super-objetivo, como objetivo maior, que se liga ao super-objetivo da peça. E nós entramos com uma contribuição, que era a contra-vontade. O jogo entre vontade e contra vontade. Ninguém quer uma coisa, todo mundo quer e não quer. Aí nós adotamos todo um processo de laboratório a partir da vontade e da contra-vontade do personagem, uma pesquisa que era muito mais rica de que uma vontade unilateral, monomotivada. E o Kusnet era abertíssimo neste nível, ele achou linda essa história de contra-vontade. O início do trabalho profissional do Oficina foi assim Pesquisa do teatro realista, trabalhando com o Kusnet. Relação de troca com o Arena, até a gente encontrar como a nossa 'transa' ia se dar na verdade. Sem nunca desejar fazer caminho igual. (...) (BORGHI, 1982, p. 272)

Figura 20- Objetivo e Super-Objetivo

O que o personagem pretende na cena



Objetivo



O que o personagem pretende na peça



Super-objetivo

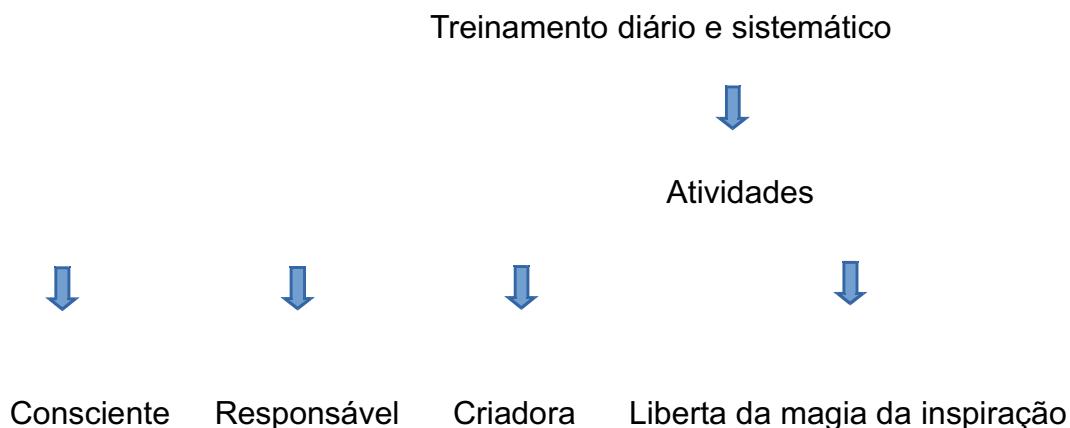
Stanislavski trazia também alguns conceitos éticos para o trabalho do ator, por exemplo, a ocorrência de um ator descontrolar-se, o que acontece muitas vezes em alguns teatros, e não só com atores, como diretores e outras pessoas do teatro. Stanislavski descreve, claramente, como agir nesses casos, como mencionado em seu livro *A construção do personagem*:

Só quando o ator está em casa, a portas fechadas, com o seu círculo de relações mais próximas é que ele pode descontrolar-se. Porque o seu papel não acaba de ser representado com o baixar do pano. Ele ainda tem a obrigação de carregar em sua vida diária o estandarte da qualidade. De outro modo poderá apenas destruir o que tenta construir. Lembrem-se disto desde o início do seu período de serviço artístico e preparem-se para esta missão. Desenvolvam em vocês próprios a necessária capacidade de controle, a ética e a disciplina de um servidor público destinado a levar ao mundo uma mensagem que é bela, elevada e nobre. (STANISLAVSKI, 1986, p. 339)

Para resolver essas questões no Teatro Oficina, Kusnet foi chamado e, com a sua atitude de professor, que exige disciplina dos alunos, os levou a pensar consciente e responsavelmente, como destaca Fernando Peixoto na apresentação do livro *Ator e Método*, de Kusnet.

E no momento em que o fascinante e complexo trabalho de pesquisa e violentação que precedeu a montagem de “Na Selva das Cidades” de Brecht pelo Oficina conduziu encenador e intérpretes a um certo descontrole irracional, Kusnet foi chamado para indicar os caminhos da disciplina e recolocar o carro nos trilhos. Paradoxalmente, não foi nunca um encenador criativo. Mas como professor sua atividade foi febril. Iniciou a muito nas noções básicas do trabalho do ator como atividade consciente, responsável, criadora, liberta da magia e da inspiração, controlada por um treinamento diário, sistemático. (PEIXOTO In KUSNET, 1992, p. 14)

Figura 21- Treinamento



Em 1964, foi montada *Andorra*, escrita por Max Frisch e dirigida por José Celso, quando apresentaram junto do espetáculo *Pequenos Burgueses* no Festival Internacional de Atlântica, no Uruguai. Já em 1965, acontece a peça *Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera*, escrita por Gláucio Gil, adaptada para o canal 9 de televisão de São Paulo, dirigida por José Celso.

Uma tragédia ocorre em 1966, com um incêndio na sede do Teatro Oficina, e o grupo formado pelos intérpretes Célia Helena, Eugênio Kusnet, Miriam Mehler, Beatriz Segall, Betty Faria, Raul Cortez, Abraão Farc e Linneu Dias remontou peças que fizeram grande sucesso para levantar fundos e reconstruir a sede.

Também é montado, em 1966, o espetáculo *Os Inimigos*, escrito por Máximo Gorki e dirigido por José Celso.

1.2 - Possíveis relações entre Sistema Stanislavski e Teatro Oficina

Primeiramente, é necessário relaxar, como cita Stanislavski em seu livro *A preparação do ator*:

Isto então não prova que a rigidez muscular interfere com a experiência emocional interior? Enquanto se tem essa tensão física é impossível sequer pensar em delicadas nuances de sentimento ou na vida espiritual do papel. Por conseguinte,

antes de tentar criar qualquer coisa, você tem de pôr os músculos em condição adequada, para que não lhes estorvem as ações. (STANISLAVSKI, 1968, p. 133)

A questão do relaxamento é um dos tópicos essenciais de Stanislavski, e a partir dele podemos observar que não conseguimos fazer nada se estivermos extremamente tensos e enrijecidos, e que o relaxamento muscular é necessário para que a energia flua, senão ela para em determinados pontos do corpo do ator, porém, isso não significa abandonar o corpo, mas como ele mesmo diz, “pôr os músculos em condições adequadas”. Isso cabe a qualquer profissão ou a qualquer coisa que se vá fazer na vida; lógico, há quem consiga trabalhar mais sobre pressão que outros, todavia, Stanislavski se refere ao relaxamento que precisamos conseguir para desobstruir nossos pontos tensionados e a atuação acontecer. Isso não significa, no entanto, que nenhuma tensão seja obrigatória, pois, às vezes, para se realizar alguma ação é necessária certa tensão, mas não muita, como mostra a citação a seguir do livro *A preparação do ator*.

Era preciso lembrar, também, que há vários tipos de tensão: um músculo que fosse necessário para manter uma determinada posição podia contrair-se, mas apenas o mínimo indispensável para a pose. (STANISLAVSKI, 1968, p. 139)

Ou seja, talvez seja impossível não haver tensão, porém ela precisa ser mínima, para não resultar em um corpo enrijecido, artificial, mecânico, robótico.

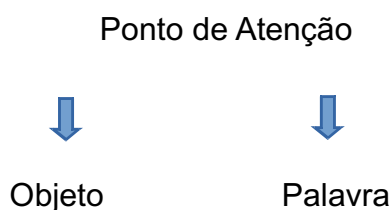
Concentração e observação são fatores aos quais Stanislavski também voltava a sua atenção. Muitas vezes os atores chegam para os ensaios totalmente dispersos com o que está acontecendo no mundo; não que isso não seja importante, mas é necessária também muita atenção para o trabalho que precisa ser realizado. Atualmente, com tantas brigas políticas, pessoas morrendo e agora o coronavírus, tentamos focalizar em nossos estudos com a seriedade necessária, sem medo e sem pânico. Nas palavras de Stanislavski, “Para fugir do auditório vocês têm de ficar interessados em alguma coisa no palco”. Em outra passagem ele ressalta: “Agora hão de compreender que ator deve ter um ponto de atenção e que este ponto não pode estar no auditório”. (STANISLAVSKI, p. 110, 1968).

Vale lembrar que quando se vai apresentar para um público, provavelmente as pessoas também estão passando por embates políticos, problemas de saúde, financeiros etc., como é natural a todos. Porém, a atenção está voltada para o ator em cena, e ele então deve ter um foco, ter algo que lhe chame atenção em cena mais do que qualquer outra coisa que tente tirar sua atenção, e, preferencialmente, ser algo a que ele se apegue, que goste, e o entretenha a ponto de ele ficar em cena e gostar de estar em cena e que seja mais importante para ele estar em cena com atenção naquilo do que o público. Certamente, o mesmo acontece com os músicos, que buscam um ponto de atenção no palco, seja a nota certa, a palavra certa, o tom certo, algo que os mantenham concentrados no que precisavam fazer.

Como dito anteriormente, às vezes, o foco de interesse pode ser uma palavra também, uma palavra que lembre o ator de suas intenções, de seus objetivos, que o faça lembrar o que está fazendo, e por que está fazendo, que o faça lembrar aonde quer chegar, que o faça perceber qual a sua próxima ação.

SE em vez de um substantivo usarmos um verbo, vejamos o que acontece. Acrescentem apenas: *eu quero* ou *eu quero fazer isto ou aquilo*. Tomemos, por exemplo, a palavra poder. Ponham diante dela *eu quero* e terão: *Eu quero poder*. Se introduzirem algo de mais definitivamente ativo, se formularem uma pergunta de modo que exija uma resposta, isso os levará a exercer alguma atividade frutífera, para executar tal propósito. Por conseguinte, vocês dirão: 'Quero fazer assim ou assado a fim de obter poder.' OU podem dizer: 'Que devo querer a fim de ganhar poder?' Quando responderem a isto saberão que ação devem executar." (STANISLAVSKI, 1968, p. 161)

Figura 22- Ponto de Atenção



Outra questão abordada nos métodos de Stanislavski diz respeito ao fingimento. “É preciso plantar, sob a falsidade, um grão de verdade, que

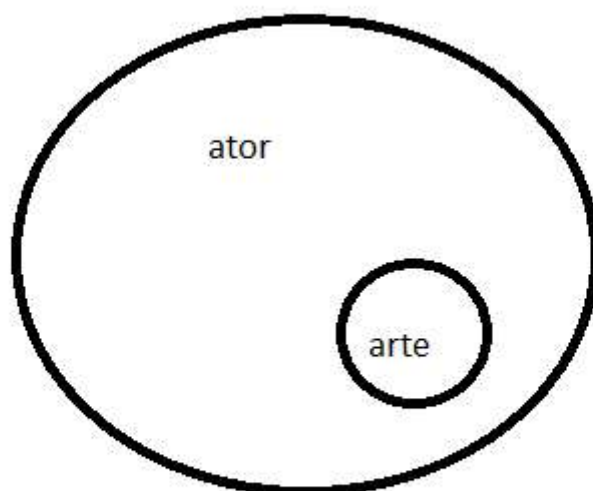
eventualmente a suplantará, assim como a segunda definição expulsa a primeira.” (STANISLAVSKI, 1968, p.171).

Quando se fala em falsidade, trata-se de que nem tudo em cena é verdade e, levando-se em conta que o ator finge muitas vezes em cena, ele sugere que se tenha um algo de verdadeiro em cena para que o papel que se está interpretando não fique falso e plástico, algo muito importante no desenvolvimento do ator para que não se agarre ao personagem como algo apenas fictício e para que ele saiba a verdade interior do que se está fazendo.

Apesar de algumas pessoas considerarem o teatro como uma balbúrdia, o teatro também possui uma ética, como Stanislavski já havia citado em seu livro *A construção da personagem*: “amar a arte em nós e não a nós mesmos na arte”. (STANISLAVSKI, 1986, p. 334).

Com relação ao ego do ator e do narcisismo de se ver na arte, vemos que muitas vezes os atores ficam deslumbrados consigo próprios nos espetáculos; é quase como uma droga que o faz se sentir muito bem. O que Stanislavski propõe é que o ator ame o que ele aprendeu com essa arte, o que dessa arte ficou nele, e o que ele conseguiu usufruir disso, como descreve: “SE o teatro não puder enobrecê-lo, transformá-lo numa pessoa melhor, você deve fugir dele - replicou Tórtsov”. (STANISLAVSKI, 1986, p. 334).

Figura 23- A arte no ator



Está certo que há controvérsias entre o teatro e a arte terapia, em que algumas pessoas dizem que o teatro não é terapia, porém, o teatro tem esse poder transformador. O que Stanislavski coloca é que o teatro transforme as pessoas para melhor e não para pior. O Teatro Oficina, como exemplo, é lugar por onde muitos atores passam, e é também um lugar de aprendizado onde as pessoas vão aprendendo, não só questões técnicas do teatro, mas também como os temas propostos para serem encenados.

Com relação ao ator e a sociedade, Stanislavski afirma o seguinte:

Só quando o ator está em casa, a portas fechadas, com o seu círculo de relações mais próximas é que ele pode descontrolar-se”. Porque o seu papel não acaba de ser representado com o baixar do pano. Ele ainda tem a obrigação de carregar em sua vida diária o estandarte da qualidade. De outro modo poderá apenas destruir o que tenta construir. Lembrem-se disto desde o início do seu período de serviço artístico e preparem-se para esta missão. Desenvolvam em vocês próprios a necessária capacidade de controle, a ética e a disciplina de um servidor público destinado a levar ao mundo uma mensagem que é bela, elevada e nobre.

O ator, pela própria natureza da arte a que se dedicou, torna-se membro de uma organização vasta e complexa: o teatro. Sob o seu emblema e brasão ele o representa diariamente para milhares de espectadores. Milhões de pessoas leem diariamente nos jornais notícias sobre seu trabalho e atividade na instituição da qual ele faz parte. O seu nome está ligado ao do seu teatro tão intimamente que não é possível distinguir um dos outros. Depois de seu nome, de sua família, o nome do seu teatro também lhe pertence. Para o público, a sua vida artística e a particular estão inextricavelmente ligados. Portanto, se um ator do Teatro de Arte, do Teatro Maly, ou de qualquer outro teatro, praticar uma ação repreensível, um crime qualquer, envolver-se em qualquer escândalo, por mais desculpas que possa apresentar, por mais que os jornais publiquem desmentidos ou explicações, ainda assim será incapaz de limpar a nódoa, a sombra, que projetou sobre toda a companhia, sobre o seu teatro. Isto, portanto, obriga o ator portar-se com dignidade fora dos muros do teatro e a proteger sua boa reputação tanto em cena como na vida particular. (STANISLAVSKI, 1986, p. 339)

Escândalos envolvendo artistas é o que a mídia busca todos os dias para os seus jornais. Paparazzi em perseguição e importunando, além das pessoas ao redor do artista, querendo também aparecer; isso acaba criando, às vezes, situações desagradáveis que envolvem o artista, entre outros. Se

observarmos os atores do Teatro Oficina, notamos que eles são extremamente reservados, inclusive em redes sociais, onde não postam muito conteúdo que seja fora do contexto do Teatro Oficina, como divulgação ou informes sobre o teatro.

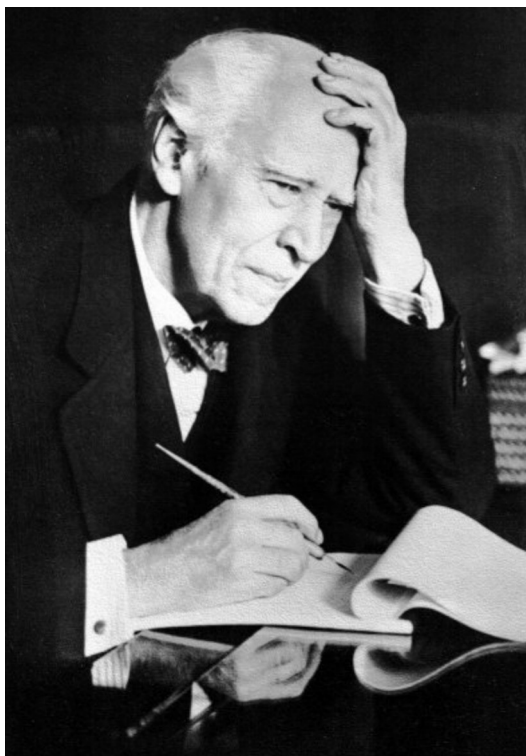


Figura 24. Constantin Stanislavski.

Fonte: <<http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/memoria-sobre-a-poeira/>>

Tolstoi, Tchekov e outros artistas achavam que era necessário sentar todos os dias à uma hora para escrever, se não um romance, um conto, ou uma peça, pelo menos um diário, registrando pensamentos ou observações. O objetivo principal era cultivar dia a dia os modos mais delicados e precisos de transmitir todas as sutis complexidades dos pensamentos e sentimentos humanos, as observações e as impressões emocionais. (STANISLAVSKI, 1986, p. 345)

Nesse fragmento, apreendemos como Stanislavski já mostrava a importância da escrita para o ator. Muitas pessoas acham que ser ator é apenas a parte prática e se enganam, pois é necessário um trabalho intelectual e teórico também. Neste sentido, o Teatro Oficina realizava cadernetas de campo, como observa Joana Poppe, em “Outro canto do corpo elétrico”:

É a criação do corpo vibrátil. Tátil, na apreensão de uma realidade.
 Realidade ainda em digestão – no intestino grosso, gos(z)so, vigas mestras de sustentação
 Endoesqueleto, o lugar da reflexão corpórea.
 Lina (entre) endoesqueleto.
 Alimentos que foram atravessados nas bocas vulneráveis para deglutição.
 No tato foi-se atravessando essas representações tão conhecidas, e que estiveram distantes de minha existência durante 24 anos – que aqui existo.
 24 anos para vulnerabilidade – a habilidade de
 Entre o salto e a queda existe o momento de vulnerabilidade.
 24 anos para coexistir nisso
 Assim logo, viver o salto, atitude de permeabilidade.
 Portanto chegar assim nesse momento tão sublime de passagem,
 de sólida sublimação. O corpo em sublimação, o pensamento em sublimação,
 a voz em sublimação, um canto que sublima.
 O que me move nesse instante, nesse domingo que estou quase sublimando nos trópicos caryocax é:
 Foram cinco séculos na antropofagia, e menos de um pensando sobre isso.
 Nesse instante mãos brotam do manguezal charfundadas de lama para comer antigas criancinhas que dormem
 Zé, em 2015, (re) existe, “Tá todo mundo fudido! E agora, eu confio na cultura que eu venho, venho da cultura teatral, que é a cultura do meu corpo.”
 A criação vem tipo correndo saltitante nas ladeiras de Recife
 Se esse corpo não for elétrico na medida em que age diga
 outro
 antropofagya de Walt Whitman (Por Joana Poppe⁷)

7_ Esse trecho foi retirado do caderno de atuação de Joana Lopes. Disponível em: <http://cadernosdeatuacao.blogspot.com/2015/12/o-canto-do-corpo-eletrico.html> Acesso em: 20 ago. 2019. Atividade que alguns atores adquirem durante alguns processos de montagem dos espetáculos no Teatro Oficina. Seria quase como um diário de processo.

Ainda, com relação à escrita, Elena Vássina já dizia em seu livro: “Um cientista famoso disse que se você tenta descrever seu próprio sentimento, o resultado será um relato sobre uma ação física.” (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 308).

1.3 - Da montagem dos clássicos internacionais à cultura brasileira

Entre os anos 1963 e 1967 ficou em cartaz o espetáculo *Quatro num Quarto*, de Katáiev, em que dois casais passam a lua de mel no mesmo quarto. O relato a seguir de Borghi explica um pouco sobre o porquê de montarem esse espetáculo:

Estávamos numa crise que era uma desgraça, sem dinheiro para comer. Foi preciso lançar mão de alguma coisa rápida que desse dinheiro. Foi quando o Kusnet trouxe uma comédia russa do Katáiev, *A quadratura do círculo*, que traduzimos como *Quatro num quarto*. Achamos que a peça dava certo, trouxemos um diretor que não tinha nada a ver com nosso processo, Maurice Vanneau. Era um diretor que também era uma lenda para a gente. Eu tinha visto *Casa de chá ao luar de agosto* dirigida por ele no TBC, uma beleza de espetáculo, o chamado teatrão bem feito. Uma coisa fascinante, aquela história bem contada, uma coisa linda. (BORGHI, 1982, p. 273)

Foi um sucesso de bilheteria e permaneceu bom tempo em cartaz. O título em russo era *A Quadratura do Círculo*, foi traduzido como *Quatro num Quarto* e encenado por Maurice Vaneau. O êxito financeiro foi o melhor possível. Um sistema de “popularização” do espetáculo junto à classe média permitiu que a peça, montada em 28 de dezembro de 1962, ficasse nove meses em cartaz – o maior lucro de bilheteria do Oficina. Foi tão estrondoso o resultado comercial de *Quatro num Quarto*, que foi remontada entre 1963 e 1966; o que serviu, inclusive, para pagar a reconstrução do teatro, destruído pelo incêndio de maio de 1966. A comédia foi também apresentada no Rio de Janeiro em 1967, com a direção de José Celso Martinez Correa. Seu tema pode ser resumido assim: a ação toda corre dentro de um quarto na Moscou

de 1928, quando, após a Revolução, dois casais passam a lua de mel no mesmo aposento, uma velha casa de aristocratas entregue a estudantes e operários. Daí as confusões decorrentes deste pequeno problema...

Este espetáculo continha em sua base de atuação um jogo cômico que rumou à profissionalização, em que havia maior diálogo com o público, que, por sua vez, era um público burguês, cuja temática maior sobre a vida dos burgueses era o que atraía o público da época.

Depois de *Quatro num Quarto*, montaram *Andorra*, que também possuía fortes elementos realistas e *Os inimigos*, de Maximo Gorki, constituído por elementos do realismo crítico. Dessa forma, a pesquisa prática continuava a todo vapor. O grupo realizava um curso sobre interpretação crítica com Luís Carlos Maciel, como preparação para a montagem de *O Rei da Vela*. No fragmento a seguir, a partir do relato de Fernando Peixoto, que participou da montagem, é possível saber como foi esse processo:

Esses exercícios prepararam a futura montagem de *O Rei da Vela*, principalmente por dois motivos: primeiro porque se iniciou, de fora para dentro a abordagem da personagem, verdadeira cambalhota no método Stanislavski, pesquisa do grupo durante sete anos; segundo porque nos depoimentos individuais, todos tentaram discutir a realidade brasileira. Estudaram a cultura brasileira como nunca tinham feito. Faltava um estímulo, um texto para fazer, para dizer... Procurava-se, é verdade, mas tudo que caía na mão parecia estagnado. Era preciso algo que invocasse novos tempos à visão de uma época confusa. Luís Carlos Maciel emprestou o texto de *O Rei da Vela* a José Celso. Este já conhecia de uma leitura anterior e não se sentia atraído pela peça. No apartamento de Germana De Lamare, entretanto, José Celso, Fernando Peixoto, Etty Fraiser, Ítala Nandi e Chico Martins leram o texto em voz alta, cada um fazendo uma das personagens. Foi uma descoberta. Havia ali uma nova maneira, formal e ideológica, de mostrar a realidade nacional. Uma agressividade que acachapava certos mitos brasileiros e que, por sua estrutura, dava ensejo a uma pesquisa teatral das mais interessantes. Oswald de Andrade passou a servir então de estímulo básico para o grupo lançar o seu espetáculo-manifesto que iria provocar reações das mais contraditórias e polêmicas, bem como influenciar, diretamente, todo um movimento de artistas em outros gêneros, que recebeu o nome de 'Tropicalismo'. (PEIXOTO apud SILVA, 1981, p. 48)

Figura 25- Rei da Vela



Cabe ressaltar que nessa época de nacionalização teatral o Teatro Oficina se inseria em um movimento no Brasil chamado “contracultura” que, entre outras características, via com maus olhos o fato de o Brasil importar muita cultura estrangeira e não valorizar a cultura nacional. Era constante nos cinemas, por exemplo, muitos filmes americanos e poucos filmes brasileiros.

O espetáculo deveria ser um devorador, estético e ideológico, de todos os obstáculos encontrados. Seria o desvencilhamento das influências que marcaram o grupo: Stanislavski, Brecht, Brecht via Berliner Ensemble, todas enfim, na ordem, deveriam ser deglutidas. Deveria constituir-se um chute no teatro realista historicista, no teatro comercial, no show político musical de esquerda, tão comum naqueles tempos. Deveria ainda violentar a própria ideologia dos componentes do grupo. Esse rompimento total teria o sentido de uma descolonização rumo a alguma coisa que poderia ser chamada de 'anticultura brasileira', de uma cultura que sempre esteve marginalizada dos padrões estéticos internacionais e do bom gosto ditado pela pequena burguesia intelectual do país. Seria também uma tentativa de romper com a submissão à opinião da crítica especializada. (SILVA, 1981, p. 48)

Mostrando-se assim certa rebeldia com o que vinha do estrangeiro e querendo refletir sobre os problemas existentes no Brasil em diversos âmbitos, montaram *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque, que refletia a realidade artística no Brasil da época. Precisa-se lembrar de que era a época do surgimento da televisão, assim como do entendimento da forma que a TV trabalhava na época, ao vivo, como no teatro. Por isso, a peça *Roda Viva* era:

[...] encenada dentro de um estúdio de televisão, com auditório e tudo. Era utilizada uma longa série de recursos audiovisuais com o fito de obrigar a participação absoluta do espectador dentro do mundo proposto por *Roda Viva*. Criava-se também um coro de treze pessoas que deveria ter funções múltiplas: representar as 'macacas de auditório', os estudantes cantando canções de protestos, etc. (SILVA, 1981, p. 55)

O espetáculo *Roda Viva* se tratava do surgimento de um herói formado pela mídia, um artista herói, criado para as massas, o qual vendia produtos e doava dinheiro para instituições de caridade.

Em 1971, a companhia participa do Festival Saldo para o Salto, realizado no Rio de Janeiro, com os espetáculos *Pequenos Burgueses*, *Galileu Galilei* e *O Rei da Vela*. No mesmo ano, é realizado o filme *O Rei da Vela*, este que foi dirigido por José Celso M. Corrêa, fotografado por Carlos Alberto Ebert, Rogério Noel, Pedro Farkas, A. Ruiz e Jorge Bonguet. Realizaram também a chamada *Utopia (Utopia dos Trópicos)*, quando passaram dez meses viajando pelo Brasil.

Em 1972, o grupo encena *Gracias Señor*, que foi uma criação coletiva, e realiza a peça *As Três Irmãs*, escrita por Anton Tchecov e dirigida por José Celso e *O Casamento do Pequeno Burguês (Die Kleinburger-hochzeit)* escrita por Bertolt Brecht e dirigida por Luiz Antonio Martinez Corrêa.

No ano de 1973, a companhia Teatro Oficina muda de nome para Oficina do Samba, mantendo esse nome até 1979. Porém, antes disso, em 1974, José Celso é detido e torturado, junto do cineasta Celso Lucas, decidindo se exilar em Portugal, e o grupo parte para Lisboa. Em Portugal, a companhia montou *Galileu Galilei*, inspirado no texto de Brecht, feito a partir de criação coletiva, assim como em *O Discurso do Movimento* e *Carnaval do Povo*, criados para apresentações em ruas, fábricas, casernas, fazendas e

festas populares. Ainda com criação coletiva, foi feita *Há Muitos Objetos num só Objeto*, criada para a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) e a publicação do jornal *Oficina Samba*.

Já com realizações de José Celso M. Corrêa e Celso Lucas, foi criado o documentário sobre a Revolução dos Cravos, denominado *O Parto*, produzido pela RTP e Oficina, e o longa-metragem *Vinte e Cinco*, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema de Moçambique e Oficina Samba. Tal filme foi premiado em 1977 em Maputo e exibido pela primeira vez no Brasil também em 1977, na 1ª Mostra Internacional de Cinema do Museu de Arte de São Paulo. Com o exílio, podemos considerar que se encerra essa primeira fase do grupo e se fortalece a aproximação de José Celso com o audiovisual, que se intensificará com sua volta ao Brasil e a retomada do espaço pelo grupo na década de 1980.

2 - TEATRO OFICINA E TERREIRO ELETRÔNICO

Antes mundo era pequeno
 Porque Terra era grande
 Hoje mundo é muito grande
 Porque Terra é pequena
 Do tamanho da antena
 parabolicamará
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

Antes longe era distante
 Perto, só quando dava
 Quando muito, ali defronte
 E o horizonte acabava
 Hoje lá trás dos montes, den
 de casa, camará
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

De jangada leva uma
 eternidade
 De saveiro leva uma
 encarnação

Pela onda luminosa
 Leva o tempo de um raio
 Tempo que levava Rosa
 Pra aprumar o balaio
 Quando sentia que o balaio ia
 escorregar
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

Esse tempo nunca passa
 Não é de ontem nem de hoje
 Mora no som da cabaça
 Nem tá preso nem foge
 No instante que tange o
 berimbau, meu camará
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

De jangada leva uma
 eternidade
 De saveiro leva uma
 encarnação
 De avião, o tempo de uma
 saudade

Esse tempo não tem rédea
 Vem nas asas do vento
 O momento da tragédia
 Chico, Ferreira e Bento
 Só souberam na hora do
 destino apresentar
 Ê, volta do mundo, camará
 Ê-ê, mundo dá volta, camará

Parabolicamará, Gilberto Gil

2.1- Trajetória

Em 1979, José Celso volta ao Brasil e tem como princípio das atividades a utilização de novas linguagens. Realizaram vários eventos, e entre esses estava, em 21 de abril, a reabertura do Teatro Oficina em São Paulo, onde fizeram a exibição de filmes⁸. Houve ainda a publicação do *Jornal do Coro* e *Ensaio geral do Carnaval do Povo*, realizada a partir de uma criação coletiva. Nesse ano, o Teatro Oficina mudou de nome novamente, passando a se chamar 5º Tempo, denominado assim até o ano de 1983. Em 1980, a companhia fez a publicação do livro *Cinemação*, sobre as experiências cinematográficas do Oficina em Portugal e Moçambique. Outro evento efetuado foi o espetáculo musical *Domingo de Festa ao Ar Livre em São Paulo*, ao qual compareceram cerca de vinte mil pessoas, com a presença dos artistas Gilberto Gil, Emilinha, Marlene, Caetano Veloso, Osvaldo Montenegro, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Miúcha, Célia Helena, Gonzaguinha, Zezé Mota, entre outros.

Já em 1981, surgiram diversos trabalhos envolvendo vídeos, realizados por Tadeu Jungle, Walter Blackberry, Noilton Nunes e Edson Elito como: *Estúdios da Vera Cruz*; *Rito Televisivo de Passagem*; *No ABC*; *Banco Nacional*; *Julgamento dos Sindicalistas: Lula no Supremo Tribunal Militar*; *Luta Telefônica*; *A Carta de Testamento de Glauber Rocha*; *Sete de Setembro Show*; *Cultura, Poder e Crise*; *Forró do Avanço* etc.

Em 1982, a censura no Brasil proíbe o filme *O Rei da Vela*, o qual resiste à censura e é apresentado na Cinemathèque em Paris, sendo liberado em novembro, com a ajuda da criação do filme *Abra a Jaula*, um filme argumentativo contra a censura realizado por Gofredo da Silva Telles Júnior e Edson Elito. Foi montado o espetáculo *Mistérios Gozozos*, escrito por Oswald de Andrade e dirigido por José Celso M. Corrêa. Esse ano foi muito importante para a história do Teatro Oficina, pois foi quando este teatro foi tombado pelo Patrimônio Cultural do Governo do Estado de São Paulo e encaminhado um projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito.

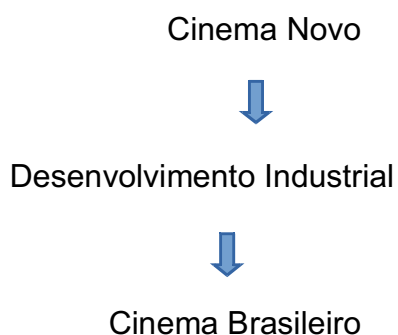
Durante sua trajetória, o Teatro Oficina reuniu grandes artistas e foi palco de grande parte do intercâmbio teatral entre grupos nacionais,

⁸ *Vinte e Cinco* e *O Parto*.

internacionais e intelectuais, foi o centro da criação de um dos maiores manifestos culturais brasileiros, o Tropicalismo, na década de 1960. Entre suas maiores montagens estão *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1968 e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de 2001 a 2008.

A primeira montagem do Teatro Oficina do *O Rei da Vela* foi em 1967, que acompanha o surgimento do tropicalismo, envolvendo música, cinema e artes plásticas, momento em que o teatro ficou reconhecido internacionalmente. Nesse espetáculo houve a tentativa de se usar *back projection* e telas refratárias, mas não conseguiram e, dessa forma, acharam como solução a pintura nos moldes da família brasileira. Porém, para entender essa relação do Teatro Oficina com o cinema, precisamos conhecer um pouco sobre o Cinema novo que começou em 1952 durante o primeiro congresso paulista de Cinema Brasileiro, onde houve eventos e debates em que se desejava ver um cinema com mais realismo, substância, barato, inspirado no neorrealismo italiano e na *Nouvelle Vague*. Era uma época de desenvolvimento industrial no Brasil, em que ocorria a aceleração do desenvolvimento econômico e se sentia necessidade de se ter um cinema brasileiro como cultura nacional e não tanto o cinema estrangeiro.

Figura 26- Cinema Novo

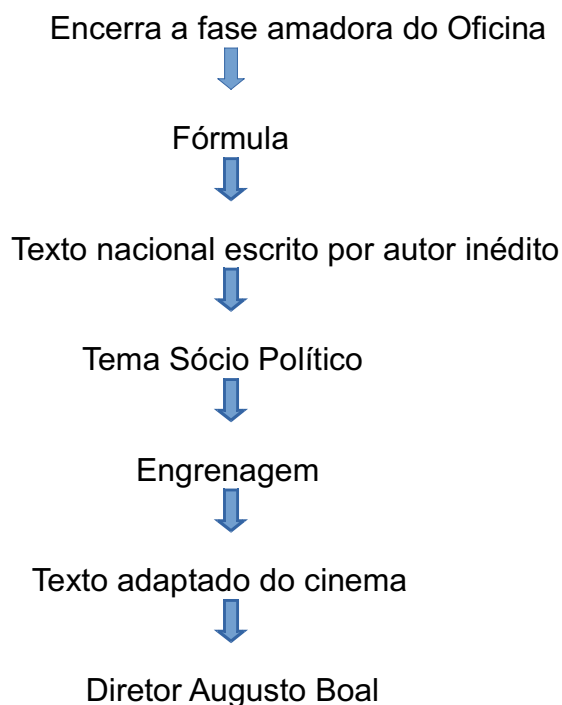


O Teatro Oficina, como se pode observar, desde seu início, na década de 1960, já tinha uma relação com obras cinematográficas, como mostra o fragmento abaixo de Fernando Peixoto, ao citar a adaptação do roteiro

cinematográfico *A Engrenagem para o Teatro*, sem deixar o engajamento social de lado:

Os dois espetáculos encenados em 1960 (em maio o Oficina ensaiava, com direção de José Celso, *Nossa Cidade* de T. Wilder: não chegou a estrear), que encerram a fase de teatro amador do grupo, repetem, enquanto repertório, a mesma fórmula do ano anterior: um texto nacional escrito por um autor inédito, *Fogo Frio* de Benedito Ruy Barbosa; e mais um Sartre, agora a adaptação realizada por José Celso e Augusto Boal do roteiro cinematográfico *A Engrenagem*. (...) Um tema sócio-político nas pegadas da dramaturgia nacionalista e social do Arena. E um Sartre mais político e mais explícito: *A Engrenagem* discute a questão da libertação revolucionária da América Latina, expõe a engrenagem imperialista e a ininterrupta sucessão de ditadores. A discussão sobre a questão da liberdade é mais ampla e concreta: trata-se de pegar em armas e construir um destino. (...) *A Engrenagem* é apresentada em clubes operários e sindicatos. O diretor dos dois espetáculos é Augusto Boal. Que inclusive traz uma contribuição mais específica e valiosa aos jovens e inexperientes intérpretes: *Fogo Frio* resulta de intenso trabalho de laboratórios e exercícios, aprofundando, na busca da reprodução realista do comportamento social e psicológico do homem do campo brasileiro, uma pesquisa de interpretação fundamentada em última análise nas técnicas de Stanislavski. Boal voltava dos EEUU e trazia também um método de trabalho. (PEIXOTO, 1982, p. 47)

Figura 27- Encerra a fase amadora do Oficina



Ao perceberem o que dava certo nos espetáculos, passaram a repetir as mesmas características que consistiam em um texto nacional, autor inédito, com um tema sociopolítico. A partir disso, fizeram escolhas de peças e filmes baseados nessa fórmula, como por exemplo, o espetáculo *A Engrenagem*, que foi um texto adaptado de um filme que virou teatro.

Ao longo da pesquisa é possível constatar que a intensa produção audiovisual que envolvia José Celso e O Teatro Oficina deu-se quando o diretor José Celso saiu do Brasil rumo ao exílio. José Celso foi preso, torturado durante a ditadura e depois disso se exilou e foi durante esse exílio que surgiu em maior quantidade o trabalho audiovisual, como nos apresenta Peixoto:

1976/77: tempo dedicado à montagem e finalização de *Vinte e Cinco*. Moçambique não tem recursos técnicos apropriados: o filme é terminado em Lisboa e Londres. Mas surgem desentendimentos com o Instituto Nacional de Cinema. José Celso e Celso Lucas (o Oficina agora se resume nos dois) tentam novos projetos com a Rádio Televisão Portuguesa: compra e conclusão do filme *O Rei da Vela*, projeto para filmar *Galileu*. Mas surgem desentendimentos com a Rádio Televisão Portuguesa, 25 estreia em Maputo e é exibido em festivais internacionais. Dia 27 de junho de 1978 José Celso regressa a

São Paulo. Celso Lucas chega poucos dias depois. Ideia básica: reorganizar o grupo em termos de 'multimídia', acabar a montagem interminável de *O Rei da Vela*, encenar *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade num circo ou num estádio. Como se a peça fosse uma partida de futebol. Ele afirma: 'O teatro será o esporte das multidões'. E prossegue: 'A peça é sobre a utopia, sobre o paraíso. (PEIXOTO, 1982, p. 106)

Em outro momento do texto, Peixoto reforça a ideia de que o Teatro Oficina sempre desejou a união das artes, passando por enfrentamentos ideológicos políticos, censuras, crises financeiras. Eles pensavam em não só ser um grupo que fizesse teatro, mas que relacionasse todas essas artes, tendo núcleos de artistas que entendiam dos assuntos, ou até mesmo artistas dispostos a entender e trabalhar com essa união artística entre música, cinema, circo, TV, dança etc. É interessante observar isso no grupo, pois é uma percepção de união artística e não de separação artística, em que se vê que é preciso saber de tudo um pouco e não somente um tipo de arte específica e que se pode trabalhar com um conjunto de artes em um espetáculo.

A casa funciona algum tempo: exibição de filmes e do *Ensaio Geral do Carnaval do Povo*. O grupo quer realizar, inclusive em praça pública, esta criação coletiva, passa a viajar. Enfrenta a polícia e a censura (chega a ser suspenso sob acusação de dançar sem roupas em cima da bandeira brasileira, com o hino nacional em ritmo de samba), não sustenta seu projeto e acaba desligando-se do Oficina. Periodicamente José Celso refaz seus grupos montantes, enquanto prossegue o trabalho de documentação e arquivo, quanto continua apaixonadamente mergulhado na montagem de *O Rei da Vela*, enquanto a luta pela sobrevivência econômica é cada vez mais terrível, enquanto continua o plano de encenar *O Homem e o Cavalo*. O novo Oficina pretende ser 'umbigo de comunicadores', com núcleos de te-ato, vídeo-tape, cursos, música, comida, editoração e arquitetura (publicar em livro a documentação da história do Oficina; construir um novo espaço aproveitando a casa ao lado e os fundos do prédio da Jaceguai 520), cinema, administração, etc. (PEIXOTO, 1982, p. 107)

Figura 28- 'Umbigo de comunicadores'

Umbigo de Comunicadores



Te-ato



Video-Tape



Cursos



Música



Comida



Editoração

Não podemos deixar de levar em consideração a luta pelo espaço físico, pela sede do teatro, onde hoje são capazes e têm liberdade para realizarem suas criações artísticas. A luta pelo espaço é algo que começou desde o início do grupo quando estavam na Universidade de Direito, quando sempre prezaram por ter um lugar de ensaio e de apresentação. Essa luta pelo espaço continua até hoje, essa luta pelo território, por poderem permanecer, por terem condições de trabalhar. Outro aspecto importante, como mencionado a seguir, é o fato de a companhia ter um núcleo de produções intelectuais, como livros, revistas etc.:

Dois acontecimentos significativos marcam o ano de 1980 para o Oficina: edição de um livro sobre atividades do grupo, com matérias centralizadas na questão do cinema, **Cinemação**, redigido por José Celso Martinez Corrêa, Celso Lucas, Álvaro Nascimento e Noilton, produzido por 'Cine Olho Revista de Cinema', '5º tempo Produções Artísticas e Culturais Ltda.' e 'Te-ato Oficina' (entrevistas, fotos, depoimentos, manifestos, a experiência de Portugal e da África, material sobre *O Rei da Vela* e *Vinte e Cinco*, etc.), documento extremamente revelador das preocupações e projetos ideológicos do grupo em relação à cultura e especificamente à produção cinematográfica alternativa[...] (PEIXOTO, 1982, p. 108)

E Fernando Peixoto continua sobre a constante batalha do grupo pela permanência no espaço:

[...] batalha pela posse do prédio da Rua Jaceguai 520, que esteve para ser vendido ao grupo econômico de Sílvio Santos, fato que deu origem a uma gigantesca manifestação de imprensa, artistas e intelectuais em defesa do Oficina, possibilitando ao grupo, no desenvolvimento de intensa e inteligente campanha de mobilização e sensibilização da opinião pública, o recebimento ou a promessa de fartas subvenções e empréstimos ou financiamentos para não apenas comprar a sede, como também reformá-la segundo os planos de Lina Bo Bardi, uma busca de um novo espaço cênico e social, sobrando ainda verba para finalmente empenhar uma nova equipe na sonhada e sempre adiada realização de *O Homem e o Cavalo*.(...) *A Carta aos Banqueiros*, redigida pelo Oficina e um documento ironicamente divertido: termina (sic), diz que ‘as condições de nossa proposição correspondem aos interesses de nosso trabalho, elas nos parecem corresponder aos interesses do vosso’, propondo ‘um negócio que, ao mesmo tempo, pode vos permitir de realizar vosso trabalho – fazer frutificar o capital – segundo os critérios de lucro que são aqueles do vosso trabalho’, coloca que ‘aparentemente, nossas vidas estão nos antípodas. Mas como vós nós somos realistas. Como vós, nós não criamos um mundo imaginário. Nós criamos com um público – esse mesmo público que faz frutificar o capital. Nós trabalhamos com atores, técnicos, máquinas, produtos químicos, laboratórios de cinema, impressoras, material eletrônico. Uma das condições do nosso trabalho é dada por sua dimensão econômica’. E, surpreendentemente, chega a concluir que ‘os objetivos de nossas atividades não são os mesmos, mas nossas atividades se cruzam na mesma sociedade humana’. Ler para crer. (PEIXOTO, 1982, p. 108).

Figura 29- 1980

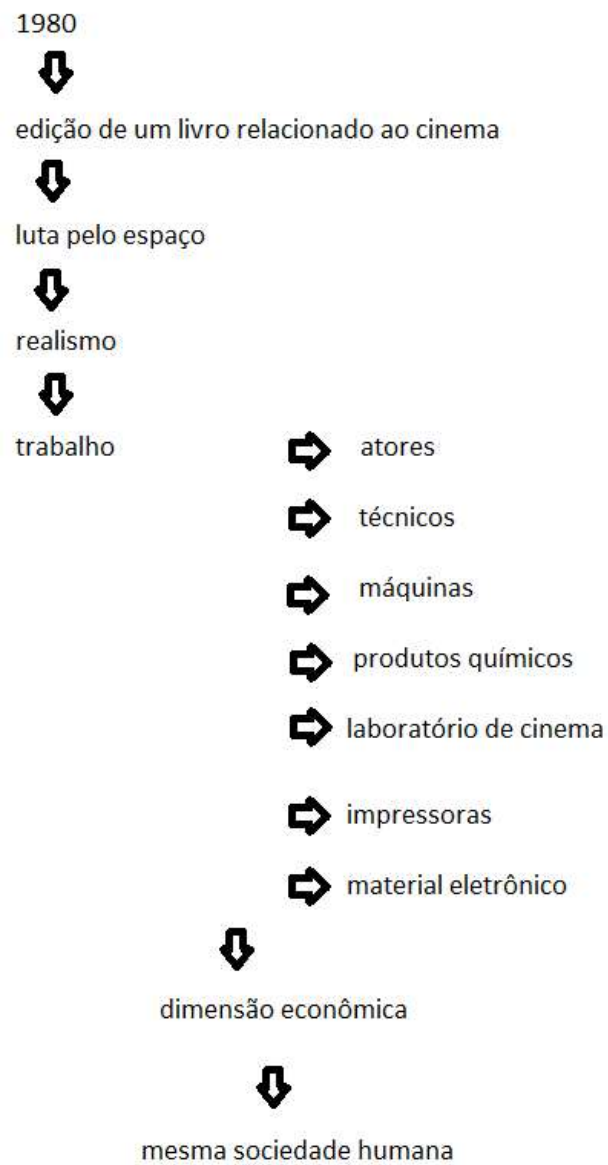




Figura 30. Espetáculo *O Rei da Vela*, 1967.

Fonte: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml>>

O Rei da Vela, remontado em 2017 pelo Teatro Oficina, teve seu projeto iniciado há muitos anos, assim como é comum remontagens antigas, porém, esse projeto sofreu um forte impacto cinematográfico. A princípio, ficaram aproximadamente dez anos na sua elaboração, enquanto resolviam vários itens ao mesmo tempo, como espaço, problemas políticos, problemas sociais, ensaios de outros espetáculos. Pelo fato de o Oficina se utilizar de muitas ferramentas no fazer artístico, ele também precisa resolver muitas coisas com relação a tudo o que tem alcance ou que querem alcançar, vejamos:

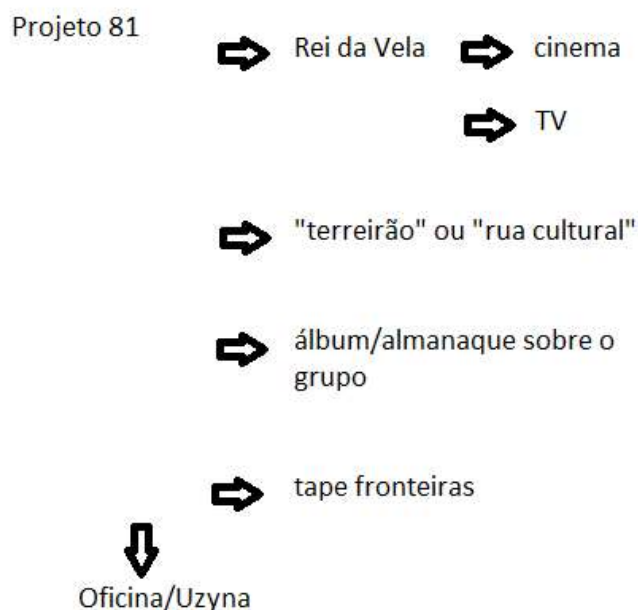
Desde 1971 até 1981 uma das preocupações básicas de José Celso têm sido a difícil finalização da versão cinematográfica de *O Rei da Vela*. Na verdade, desde seu regresso ao Brasil tem sido este seu projeto fundamental. Agora em fase de acabamento, existem duas versões: uma segue a estrutura do texto de Oswald (o espetáculo é registrado com liberdade da linguagem, mas apenas o segundo ato altera as cenas filmadas no teatro João Caetano do Rio com cenas filmadas numa praia carioca, rompendo o espaço cênico, mas conservando a narrativa linear): outra (nesta José Celso concentra seu interesse) rompe totalmente a estrutura original, alterando a ordem das sequências, intercalando o documento dos últimos anos do Oficina e do próprio país (espetáculos nas ruas, manifestações operárias, festas populares, repressão

policial, etc.), rompendo com o desenvolvimento linear de certas cenas para privilegiar a introdução de imagens recolhidas de outros filmes ou agora gravadas originalmente em **tape**, associando instantes isolados do texto de Oswald, num incansável trabalho de montagem criativa e poética empenhada na criação aberta de um discurso novo e polêmico. (PEIXOTO, 1982, p. 109)

Além de *O Rei da Vela* o Teatro Oficina também se dedicou a outros trabalhos audiovisuais, como segue:

E dá margem à elaboração do que é definido como 'Projeto 81': lançar sua obra essencial, o filme *O Rei da Vela* (distribuição garantida pela Embrafilme) em duas versões – uma de 150 minutos, em 35 milímetros, em cor, som direto, para mercado nacional e internacional, outra em 210 minutos, em capítulos, para televisão; construção do 'terreirão' ou 'rua cultural', redefinição arquitetônica do teatro, projetos de Lina Bo Bardi e do arquiteto Suzuki; lançamento de um ambicioso álbum/almanaque documentando a fascinante e imprevisível existência histórica do grupo em suas diversas fases e contraditórios movimentos; participação no nível da telenovela realizando em *tape Fronteiras*, projeto descolonizador de José Celso, Noílton e do peruano Ivo Perez Barreto ('Uma novela em que as câmaras de VT entrarão no mais profundo de cada um de nós, sem pedir licença, sem pedir permissão, acompanhando o processo de um movimento que não tem leis nem regulamentos pré-determinados para sua movimentação, que não sejam ligados à permanência da sua evolução livre') sendo previsto um total de 144 horas de material gravado, sobre uma expedição brasileiro-peruana que foi em 1905 a Amazônia para demarcar fronteiras e evitar uma guerra entre os dois países, com Euclides da Cunha como chefe dos brasileiros; e 'last but not least' a encenação de *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade, incluindo trechos de *A Tempestade* de Shakespeare e de *Os Sertões* de Euclides com direção de José Celso, espetáculo que pode vir a revolucionar o estado de marasmo e apatia do teatro brasileiro de hoje. Nova fase, portanto: agora 'Oficina/Uzyna'. (PEIXOTO, 1982, p. 109)

Figura 31- Projeto 81



Retomando um pouco ao início, quando falávamos de Kusnet e Stanislavski, há uma diferença entre o fazer nas artes cênicas comercial e em outros tipos de fazer; esse fazer artístico requer uma rapidez maior, como veremos logo adiante, assim como também podemos ver que a utilização dos métodos de Stanislavski também são úteis nesse processo, principalmente no que diz respeito ao fazer cinematográfico:

Stanislavski, contudo, é muito maior e mais profundo do que o seu uso feito pela escola americana. Como disse Peter Brook, apesar de efetuarem um estudo sério 'os atores do *Actors' Studio* ainda tinham que conseguir resultados em três semanas'... E nós acrescentamos, talvez esse método sirva até hoje aos atores comercial ianque e principalmente ao cinema americano onde, afinal de contas, o ator não é o elemento fundamental. Para a inquietação do grupo paulista, entretanto, ele já se mostrava esgotado nos idos de 1963. A fonte mais rica, entretanto, já estava ali, dentro do conjunto, na pessoa de Eugênio Kusnet, o maior estudioso de Stanislavski, no Brasil. (SILVA, 1981, p. 116)

2.2 - Terreiro eletrônico

Lembramos que esta pesquisa inicialmente teve como intuito entender as congruências entre interpretação cinematográfica e teatral, com um recorte com o Teatro Oficina, por ser um teatro que realiza transmissão ao vivo de seus espetáculos; daí o interesse em compreender como o uso da câmera em cena interfere na atuação e, também, como o Teatro Oficina, ao longo de sua existência, tem incluído o uso dessa tecnologia na cena.

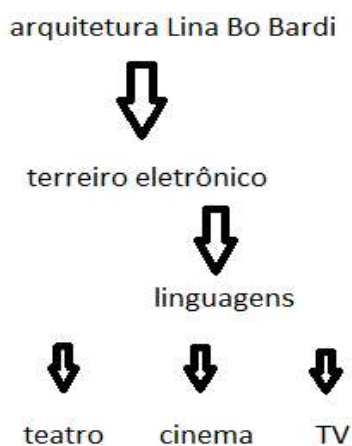
Neste sentido, foi realizada uma entrevista com Igor Marotti, que é uma das pessoas responsáveis pelas filmagens do Oficina. Um questionamento que apareceu durante a pesquisa foi quando começaram as filmagens e Igor nos informou que o Teatro Oficina realiza filmagens desde os anos 1970, e que a partir da filmagem de *O Rei da Vela* não pararam de gravar.

Quando José Celso foi para o exílio em Moçambique, a companhia começou a se chamar Oficina Samba e eles filmaram *Revolução de Moçambique*, assim como *Revolução dos Cravos* em Portugal.

Igor informou que um dos pioneiros das transmissões ao vivo foi Edison Elito, quando a arquitetura do prédio do Oficina era diferente. Contou também que uma vez transmitiram os *Mistérios Gozosos* do lado de fora do teatro, nos anos 1980, e que na época em que o teatro com a arquitetura de Lina Bo Bardi ficou pronto eles o chamaram de terreiro eletrônico:

Aí quando eles construíram o teatro da Lina eles chamaram de terreiro eletrônico, porque a ideia era fazer uso de todas essas linguagens de TV de Cinema com o Teatro, e ser um teatro eletrônico, Bárbaro tecnizado, conceito de Oswald de Andrade. (MAROTTI, APÊNDICE)

Figura 32- Arquitetura Lina Bo Bardi



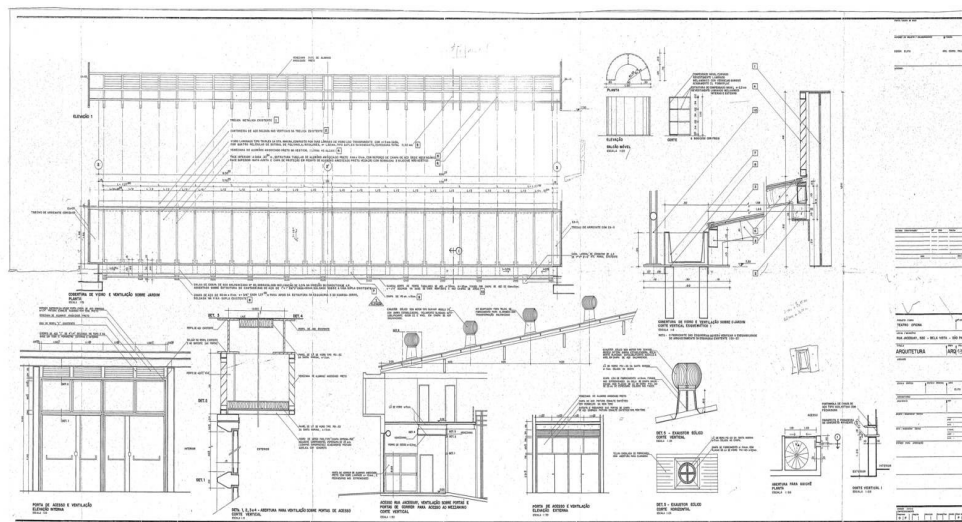


Figura 33. Foto arquitetura de Lina Bo Bardi e Edson Elito.

Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito/599d7082b22e38f089000082-classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito-projeto-executivo-digitalizado>>

Igor ressaltou que o Teatro Oficina passou a usar câmera e filmagem no meio dos espetáculos nos anos 1980 e que não estão atualmente utilizando a transmissão ao vivo, pois o espetáculo *Roda Viva* está sempre com o público lotado no teatro e que eles estavam preferindo usar esse momento de casa lotada para ter maior contato com o público e para ter bilheteria.

Com relação à Ilha de edição, ele esclareceu que quem está fazendo a edição dos filmes é Ivan Soares e que Cecília Lucchesi organizou a montagem dos equipamentos junto com Igor. Sobre os cortes no vídeo eles são feitos ao vivo, quando editam com algumas outras imagens feitas em outro momento. Igor sempre está presente nos ensaios e aos poucos ele vai experimentando o que fica melhor em cada cena. Segundo ele, Zé Celso dá muita liberdade para criar, alguns ângulos são combinados com os próprios atores, outros direcionados pelo Zé Celso e outros ele escolhe, porém prefere filmar os atores que interagem com a câmera porque isso faz parte do jogo em cena com a câmera e com o ele próprio:

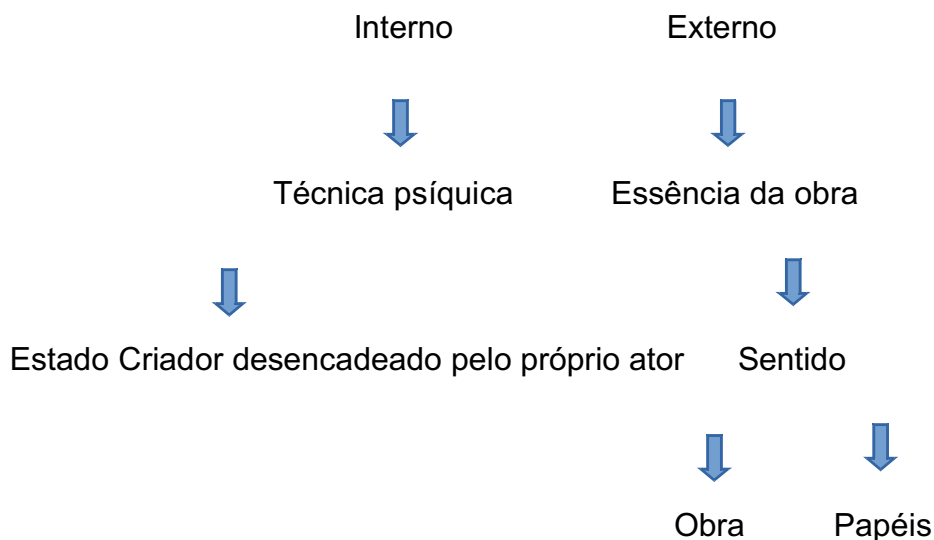
Eu sou um ator, público, câmera que tá ali em cena. Nessa peça tem uma cena que é totalmente para o vídeo, que é no segundo ato depois de cantar a música da estação, que atualmente é Primavera, aí eu vou lá pra fora, que tem uma cena da *Vangélica*, que é uma cena original do texto, que é um

repórter que vai acordar o artista, 'O artista na intimidade', ela vai acordar, isso que a gente já viu na televisão mil vezes, então é uma cena que ela começa de costas para o público, a porta abre, eu vou lá pra fora, a porta abre como se eu estivesse chegando à casa do Ben Silver, como se fosse a chamada do programa pra ela entrar. Aí a gente tem umas brincadeiras, por exemplo, é uma cena que muitas vezes é vista pela tela; a Clarissa é doida, às vezes ela para o ônibus pra ela descer, cada dia ela inventa uma coisa que eu descubro na hora, ou sei lá, teve um dia que ela estava dentro do banheiro fingindo com o bombeiro, fazendo uma cena como se ela estivesse agarrando o bombeiro, e eu pegasse ela no susto... com a Clarisse a gente inventa todo dia, porque cada dia ela inventa uma coisa, e eu vou atrás, aí tem umas cenas que a gente faz pra fora pra depois entrar no teatro. Mas esse jogo com a câmera é muito presente, os atores já estão acostumados. (MAROTTI, APÊNDICE).

Igor diz também que durante o espetáculo há momentos cinema e que segundo ele vão de encontro ao ator. Neste aspecto, podemos notar que há dois tipos de jogo de atuação em cena no Teatro Oficina com relação à câmera: aquele com o qual o ator interage com a câmera e aquele no qual a câmera vai em busca do ator. De acordo com Stanislavski, no livro *Minha vida na arte*:

O meu 'sistema' se divide em duas partes principais: 1) o trabalho interno e externo no papel. O trabalho interno consigo mesmo consiste na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista desencadear em si mesmo o estado criador, no qual a inspiração lhe vem de modo cada vez mais fácil. O trabalho externo consigo mesmo consiste em estudar a essência espiritual da obra dramática, daquele grão de que ela foi criada e lhe determina o sentido, assim como o sentido de cada um dos papéis que a compõem. (STANISLAVSKI, 1989, p. 539)

Figura 34- Interno e Externo



Dessa forma, é possível notar que os atores possuem dois diferentes âmbitos de atuação, o interno e o externo, em que na atuação interna se trabalha mais com o psíquico e com as sensações e emoções, e o ator trabalha a partir de si mesmo, a fim de transparecer essas emoções no personagem, utilizando-se também de outros mecanismos. Há também as ações externas, nas quais o ator busca em objetos, pessoas e outros elementos para basear a sua interpretação de acordo com o enredo da obra. Neste sentido, podemos dizer que quando os atores do Oficina estão realizando nessa esfera de exteriorização eles buscam o público, assim como a câmera que também é um elemento para se relacionar com o público, de modo que a transmissão das imagens é projetada durante os espetáculos no próprio teatro, utilizando, assim, mais as esferas das ações físicas.

Com relação à quarta parede, Igor demonstra que não é muito presente no Teatro Oficina, pois os atores não interpretam como em palcos Italianos, mas em compensação os atores sempre chamam o público para o espetáculo e interagem com ele. Quanto à presença de Igor durante o espetáculo, pois ele está o tempo todo em cena andando de um lado para o outro na pista, esta presença cênica é chamada de Kinoatuador:

O povo chama de kinoatuador, que é um cineasta atuador, um câmera que atua também, é um nome que eu cheguei e já tinha, mas eu falo câmera ou kino, eu gosto do nome, mas não me prendo muito ao nome, acho que o nome não é tão importante, mas pode ser, kinoatuador é legal, a gente bota cinema ao vivo, e assino eu e a Ciça, nem boto que é o câmera, às vezes a gente assina juntos, o nome muda também. (MAROTTI, APÊNDICE)

Ao longo do tempo, o Teatro Oficina foi adquirindo um caráter carnavalesco, como diz José Celso Martinez Correa na entrevista a seguir:

O Oficina dedicou-se, a partir da revolução de *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, a criar “óperas de carnaval”. A primeira foi *Bacantes*, nosso maior sucesso. O Grito do carnaval no início do século XX no Brasil era o grito dionisiaco: “Evoé Baco!!!”. O Deus do teatro, do vinho e da orgia é Dionísio, portanto o Deus do carnaval é o mesmo que Momo! Nosso teatro pratica carnaval o ano todo em festa de inversão de valores e de culto à alegria de Momo – analisa Zé Celso.⁹

9 Entrevista disponível em:

<<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/09/carnaval-e-teatro-historias-em-comum-entre-o-palco-e-avenida.html>>



Figura 35. Espetáculo Roda Viva, Teatro Oficina, 2019. Foto: Tauana Barbosa.

Figura 36- Rei da Vela e Roda Viva



A influência do Carnaval foi tanta que hoje o Teatro Oficina se denomina como um teatro de Tragicomediaorgya e Opera Brazyleira de Carnaval no Terreiro Eletroniko, como a companhia cita na descrição em seu site do facebook.¹⁰ De acordo com Patrice Pavis, o conceito de tragicomédia pode ser definido da seguinte forma:

Na história teatral, a tragicomédia se define pelos três critérios do tragicômico (personagem, ação, estilo). (...) Enquanto a tragédia clássica é respeitosa com as regras, a tragicomédia, aquela que ROTROU ou MAIRET, por exemplo, se preocupa com o espetacular, com o surpreendente, com o heroico, com o patético, com o barroco, para dizer tudo. (PAVIS, 2007, p. 420)

Outro Kinoatuador do Teatro Oficina, Ivan Vlnagre, que realizou uma dissertação sobre como o grupo tem inserido o audiovisual em suas montagens, nos fala como podemos entender o terreiro eletrônico como sendo um lugar com amplas possibilidades:

O Terreiro Eletrônico, eleito pelo jornal britânico *The Guardian* como o mais intenso teatro do mundo, é único em sua arquitetura: ocupa toda a extensão do terreno, sem divisórias.

¹⁰ Disponível em: https://www.facebook.com/pg/uzynauzona/about/?ref=page_internal.

Uma pista de 50 metros de comprimento é ladeada por galerias de andaimes de onde o público acompanha os espetáculos em quatro diferentes níveis. No centro do comprimento da pista, abaixo das galerias, há uma cacheira formada por um sistema de canos com retro circulação e um espelho d'água construído. Um jardim e uma enorme janela trespassada por uma árvore viva ocupam o espaço noroeste. Conectadas às estruturas metálicas das galerias de andaimes, há passarelas, plataformas, pontes e sacadas que oferecem espaços diversos para a encenação em todas as dimensões da altura e da largura do edifício. A singularidade desse conceito favorece o uso do vídeo ao vivo nas peças como uma maneira de agregar camadas de informação distribuídas pelo espaço, oferecendo ao público um mosaico de olhares num mesmo ponto de vista. Assim, o expectador que está sentado na terceira galeria a sudeste, muito distante de uma ação que ocorre no lado oposto do teatro, consegue ter um ponto de vista geral da cena contextualizada na arquitetura, além de acompanhar pelos monitores ou projetores um ou outro detalhe que pudesse passar despercebido devido à distância ou posição. Dessa maneira, após a inauguração do Terreiro Eletrônico, foram instalados monitores de vídeo ao vivo ligados a um switcher. Esse switcher, por sua vez, gerava um sinal baseado no corte das câmeras espalhadas pelo teatro, algumas delas operadas ao vivo por cinegrafistas-atores. O registro em vídeo e o vídeo ao vivo passam a fazer parte dos processos de criação das peças. (VINAGRE, 2017, p. 6)

Ainda, no que se refere ao terreiro eletrônico, Ivan expõe como funciona a parte tecnológica em cena:

Conclui-se que os elementos de vídeo, o cinema ao vivo, o videomapping e os inserts audiovisuais funcionam, dentro do conceito do terreiro eletrônico, como elemento cênico de importância comparável à iluminação, à cenografia e à atuação dos coros e protagonistas, possuindo um roteiro próprio correlacionado à dramaturgia. Tais recursos já estavam presentes nas vanguardas do teatro do começo do século XX, as quais serviram de grande influência, a partir especialmente de Bertolt Brecht, para o trabalho do Teat(r)o Oficina e do próprio conceito de Terreiro Eletrônico. Ao se deparar com a tecnologia do vídeo por intermédio de artistas audiovisuais como Tadeu Jungle, o Oficina se apoderou dos meios de produção e radicalizou o intercâmbio midiático em suas encenações, utilizando o audiovisual como ferramenta de experimentação estética e de luta política. (VINAGRE, 2017, p.19)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta trajetória pelo Teatro Oficina, abordamos sua história, seu estilo, suas transformações desde sua criação, na década de 1970, em um momento em que movimentos culturais surgiam e introduziam novas tendências nas diversas áreas como o cinema, a TV, o teatro, artes visuais, audiovisuais, entre outras. Vimos o desenrolar de sua luta por território, sua sustentação, sua estética adequando-se às melhores práticas para seu prosseguimento como uma companhia de teatro.

São anos de muita história, tendo como principais fundadores José Celso, Amir Haddad e Carlos Queiroz. Seu início foi marcado pelo Teatro em domicílio, no intuito de solucionar problemas financeiros. Depois de um tempo, conheceram o Teatro de Arena e passaram a fazer um teatro mais engajado, e alguns espetáculos dirigidos por Augusto Boal.

Com o passar do tempo, tornaram-se um grupo profissional de teatro para sobreviver do que faziam e perceberam as diferenças entre ator amador e ator profissional. O trabalho de ator nessa fase de profissionalização se deu a partir de técnicas realistas de interpretação com o auxílio de Augusto Boal e Eugênio Kusnet. A partir das montagens e interesses de seus participantes, foram integrando outras técnicas de atuação.

Em contrapartida, precisavam da parte econômica para continuar os estudos e assim deveriam fazer espetáculos para ganhar com bilheteria, como o espetáculo *Quatro por Quatro*. Para isso, optaram por montagens de espetáculos mais populares nos quais discutiam a realidade brasileira, sua cultura, seu contexto sociopolítico, já com base no movimento artístico denominado Tropicalismo que acontecia no Brasil e que os fez perceber a urgência de haver uma descolonização e desmarginalização do país com relação ao resto do mundo.

Assim, como na época surgia um movimento cultural no cinema brasileiro com o chamado cinema novo, que vinha junto do desenvolvimento industrial, houve maior incentivo para que se fizessem filmes brasileiros no Brasil. Dessa forma, observam que há uma fórmula certa no Teatro Oficina,

que é se utilizar de um texto nacional escrito por um autor inédito, com tema sociopolítico.

Com a redemocratização do Brasil nos anos 1980 o Teatro Oficina retoma e consegue introduzir diferentes núcleos dentro da companhia, como a divisão das tarefas em te-ato; vídeo-tape; cursos; música; comida; e editoração. Com a reforma do Oficina, foi criado o terreiro eletrônico ou rua cultural, onde surgiu uma maior mistura de linguagens cênicas e audiovisuais como teatro, cinema e TV, assim como a Ópera de Carnaval no século XX veio à tona no Teatro Oficina com *Bacantes*, tornando-o até hoje um Teatro de *Tragicomediaorgya* e *Opera Brasyleira*.

Ainda há muito que se pode ser estudado e explorado com relação ao Teatro Oficina, por ser um teatro com conteúdo muito vasto, porém, requer tempo e pesquisa. Por ora, paramos por aqui e quem sabe em estudos futuros poderemos complementar e continuar os estudos sobre esse teatro tão importante para o Brasil e para o mundo.

4. REFERÊNCIAS

ALMEIDA PRADO, Décio. Andorra. **O Estado de São Paulo**, 01/11/1964.

BOAL Augusto. Elogio fúnebre visto da perspectiva do Arena. In: **Teatro e Realidade Brasileira**. Cadernos da Civilização Brasileira, São Paulo, junho, 1968.

BORGHI, Renato. Depoimento do ator Renato Borghi sobre o Teatro Oficina. Entrevistadora: Tania Brandão. **Dionysos**. Teatro Oficina. Fernando Peixoto (Org.). MEC, Serviço Nacional de Teatro, Janeiro de 1982, n. 26, p. 267-279.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. São Paulo- Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.

O SÉCULO STANISLAVSKI. **Os construtores de utopia**. Parte 1. Direção e coordenação de produção: Jean-Guy de la Casinière, Eric Diètlin, Olivier Mercier. Rússia: Peter Hercombe; 1993. Filme, color.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**; tradução paara a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando (Organização e textos). **Dionysos**. Teatro Oficina. MEC, Serviço Nacional de Teatro, Janeiro de 1982, n. 26.

SILVA, Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TEATRO Oficina. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>. Acesso em: 16 de Abr. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

TEATRO Oficina. Curriculum. São Paulo, SP. Disponível em: <<http://teatroficina.com.br/curriculum/>> Acesso em: 25 abr. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ze-celso/lounge/?content_link=6> Acesso em 25 abr. 2019.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislavski**: vida, obra, sistema. Rio de Janeiro: Funarte. 2015.

VINAGRE, Ivan A. S. Cinema em cena: projeções de vídeo no teat(r)o Oficina. **Mosaico**, Revista de Pesquisa em Artes, Curitiba, n. 14, p. 165-184, e p. 241, jan/jun, 2017.

4.1- Obras Consultadas

BECKER, Howard S. **Truques da escrita**: para começar e terminar teses, livros e artigos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970
CARNEIRO, Leonardo Martins. A atenção em A preparação do ator de Stanislavski. **Revista sala preta**, n. 2, 2012, p. 125.
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p122-133>

CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Fernando Luiz; FARIAS, Sérgio Coelho. Metodologias de pesquisa em Artes cênicas. Memória ABRACE IX; Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE. **Letras**. Rio de Janeiro, 2006.

CUPANI, Alberto. A tecnologia como problema filosófico: três enfoques. São Paulo. **Scientiae Studia**. v. 2, n. 4, p. 493-518, 2004.

<https://doi.org/10.1590/S1678-31662004000400003>

DE PAULA, Eduardo. **O Ator no Olho do Furacão**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 24. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2002.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o teatro de arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. **A palavra na criação atoral**. Espanha: Fundamentos, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política, Arena, oficina e Opinião**. Annablume, 2016.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**, de Sábato Magaldi - Global Editora. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ze-celso/lounge/?content_link=6> [enciclopedia cultural.org.br](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ze-celso/lounge/?content_link=6).

RIBEIRO, Cristina S. **The Living Theatre e a criação coletiva: intersecções no teatro brasileiro**: Florianópolis, 2006.

ROSA, Danielle. **Labirintos da cena, relatos da poética de uma atriz**. São Paulo: All Print editora, 2019.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

VINAGRE, Ivan A. S. **Vídeo ao vivo no Teat(r)o Oficina**: intermidialidade em Cacilda !!!! Fábrica de Cinema e Teatro. São Carlos: UFSCAR, 2020. Vídeo.

5. APÊNDICE

5.1. Entrevista com Igor Marotti (28 de Setembro de 2019, São Paulo, sede do Teatro Oficina)

Tauana- A minha pesquisa é sobre as congruências entre interpretação cinematográfica e teatral, e estou fazendo um recorte com o teatro Oficina, por ele ter transmissão ao vivo, nos telões e pela internet, e uma das questões que surgiram é se foi com *Os Sertões* que começou a questão da filmagem e da transmissão ao vivo, você sabe me informar?

Igor- Olha, o Oficina, desde os anos 60, a galera grava; na verdade, no começo dos anos 70, o Noilton e o Zé filmaram *O Rei da Vela*, e a partir daí eles filmaram tanto no teatro como fizeram cenas na praia com a Maria Alice; então eles fizeram uma mistura da peça com o filme da peça e esse filme foi sendo trabalhado por muitos anos. Foi lançado nos anos 80; no começo dos anos 80 eles conseguiram terminar o filme, mas mesmo assim acho que eles deram umas mexidas depois. Além disso, com a experiência cinematográfica do Zé Celso, que viajou, ficou no exílio, e foi pra Moçambique com Celso Lucas e a companhia na época começou a se chamar Oficina Samba e foi basicamente na viagem do exílio que eles filmaram a *Revolução de Moçambique* e a *Revolução dos Cravos em Portugal* e fizeram dois filmes o *Vinte e Cinco* e o *Parto*. Aí, no começo dos anos 80, o Tadeu Jango e o Édison Elito, que também é um dos arquitetos, fizeram as primeiras experiências de transmissão aqui no teatro, antes da sua demolição, e esse é o terceiro projeto arquitetônico do teatro. Tinha uma salinha aqui no fundo, que não era assim, né, o teatro acabava ali na metade, e aqui tinha uma salinha onde funcionava a cozinha da Zuria, e tinha uma salinha em cima onde eles fizeram uma vez o *Os Mistérios Gozados* transmitindo para o público lá de fora.

Tauana- Isso nos anos 80?

Igor- Nos anos 80, é legal se depois você quiser procurar saber com o Édison Elito e com Tadeu Jango, eu já conversei um pouco com o Édison sobre isso. Aí quando eles construíram o teatro da Lina eles chamaram de terreiro eletrônico, porque a ideia era fazer uso de todas essas linguagens de TV de Cinema com o Teatro, e ser um teatro eletrônico, bárbaro tecnizado, conceito

de Oswald de Andrade. Enfim, é isso. Aí nos anos 90, não sei exatamente quando, foi que começou a transmissão on-line, eu acho que foi pelos *Sertões* mesmo, com transmissão ao vivo pela internet, mas esse sistema interno de vídeo, com câmeras e vídeos passando junto, teve o seu experimento nos anos 80, mas acho que desde o terreiro eletrônico, a partir de 93, eu acho que já tem experiência sim com o audiovisual, talvez pelos *Sertões* que tenha começado as transmissões pela internet. Aí quando eu cheguei aqui já tinha. Hoje em dia a gente não transmite mais pela internet.

Tauana- Por quê?

Igor- A gente resolveu não transmitir *O Rei da Vela* e acho que é o momento que a gente precisa ter o público no teatro, é muito maravilhoso poder transmitir a peça porque vê gente do mundo inteiro, mas aí a gente resolveu fazer esse experimento e na *Roda Viva* a casa está lotada, a gente não transmitiu nenhuma vez, a gente só transmite aqui dentro, eu gravo todas as apresentações e vou fazer uns filmes, uns dois filmes, não sei quantos filmes sobre a *Roda Viva* e a gente não está transmitindo, assim, é uma escolha nossa, mas até tem a possibilidade se a gente quiser. Nós pensamos talvez em transmitir na última semana, mas eu acho que talvez no fim do ano a gente transmita.

Tauana- Mas você acredita que o espetáculo vá até o final do ano?

Igor- A gente tá saindo agora de cartaz amanhã em São Paulo porque nós vamos viajar, fazer Santos, Guarulhos e Rio de Janeiro; vamos ficar um mês no Rio, e acho que no fim do ano volta sim, e a gente fecha o ano com *Roda Viva*.

Tauana- E há a possibilidade de ser filmado? De ser transmitido?

Igor- Sim. Acho que tem a possibilidade sim, é só a gente querer, porque a gente resolveu não fazer porque assim a gente domina isso, se a gente quiser fazer a gente faz, a gente resolveu não fazer porque...

Tauana- Pra ter bilheteria? Pra ter público?

Igor- Sim, exatamente, dá um mistério, as pessoas ficam mais curiosas e não tem nem a chance de matar a curiosidade delas.

Tauana- Tem alguém que fica na ilha de edição lá em cima fazendo corte durante o espetáculo?

Igor- Sim, sempre teve. Hoje quem tá fazendo é o Ivan; eu já trabalhei com ele nas *Cacildas*; quando eu entrei aqui era ele, a gente usava mais de uma câmera, também nas *Cacildas*, e, além disso, tem essas imagens que entram, então é um trabalho de equipe mesmo, por mais que só apareça eu na pista, ficam a Ciça e o Ivan lá em cima. A Ciça junto comigo organizou toda a montagem, todo o sistema; o sistema atual ela desenhou, a gente desenhou junto com direções, mas ela é uma puta produtora, assim, e ela vai estar com a gente na viagem do SESC. Aí todas essas imagens que mostram no começo da peça, das caravanas e antes das caravanas, que toca o Villa Lobos, ela creditou, é uma pesquisa de imagem que tem muita imagem que complementa, né, a filmagem ao vivo.

Tauana- Mas, por exemplo, enquanto você está filmando com os atores lá, ela faz os cortes, ela muda tudo ao vivo na hora?

Igor- Tudo feito ao vivo. Atualmente, a equipe da *Roda Viva* são duas pessoas, eu na câmera jogando material ao vivo e ela tem todo aquele leque, aquele catálogo de imagens ali que a gente usa na peça, criado em conjunto, mas, principalmente, pela pessoa que fica em cima. Atualmente é o Ivan, hoje, né, que ele está substituindo a Ciça, mas a Ciça volta, mas acho que a gente ainda vai ficar junto nesse processo aí.

Tauana- E durante o espetáculo há um acordo com o diretor e com os atores sobre o posicionamento da câmera nos ensaios?

Igor- Tem assim, por exemplo, os ensaios da criação do espetáculo, e em determinado momento eu entro, a gente vai montando aqui, vai desenhando, por exemplo, a Ciça ainda nem tinha vindo e aí eu montei o celular em uma tela vertical de qualquer jeito, fui ligando no sistema, aí começa a ensaiar com eles, é uma coisa inventada na hora, assim, eu sou muito livre pra criar, o Zé confia muito em mim, então acaba que eu invento toda a fotografia.

Tauana- Todo ensaio você está junto?

Igor- Todo ensaio, agora assim, depois que a peça está montada eu tô aqui, eu não necessariamente ensaio com a câmera, mas a gente conversa.

Tauana- Qual o melhor ângulo...

Igor- É, o ângulo a gente experimenta na hora, é muito livre, mas tem muitos jogos com os atores, por exemplo, o Gui, hoje mesmo ele tava, o Gui que faz o anjo, tem alguns momentos que a gente brinca assim, como se eu fosse um personagem, por exemplo, agora ele entra com o bispo de Edir Maiscedo, aí ele boceja, aí ele falou que é para eu bocejar também, falou que quando nós dois apresentamos nós dois bocejamos, e tem umas horas também que ele fala “cortar os pulsos”, que ele está planejando o suicídio do Ben Silver, né? Aí ele olha pra mim, aí eu falo “não”, aí a gente tem umas trocas como ator, eu sou um personagem assumido em cena. A ideia não é fingir que eu não estou ali e nem desaparecer, eu tô ali mesmo, mas eu corro atrás, assim, a peça é uma peça de teatro com câmera no meio, tipo a luz não é pensada só pra câmera; se tem um momento que a luz está muito desequilibrada pro vídeo eu troco uma ideia com a Cíntia, mas geralmente sou eu correndo atrás do que está acontecendo, assim, eu vou criando os ângulos de acordo com a cena que vai acontecendo, eventualmente acontece de alguém falar “ah esse ângulo não ficou legal”, a Sílvia diz, “ah, não me dá esse close”, aí eu falo “ah, tá bom”, e aí a gente vai negociando, em geral, acho que é um trabalho que flui assim, sem muita cobrança. Tem algumas coisinhas que o Zé fala, “ah, nessa cena você tem que dar uma filmadinha na cuíca”; por exemplo, na cena sem fantasia, a Juliana e o Ben Silver estão fazendo aquele dueto do Chico

Buarque, aí, por exemplo, tem a cuíca que é o Guito, eu sempre filmo ele, mas não botei ele em um protagonismo, e o Zé falou “não tem que dar um momento para ele de protagonismo”, tipo assim, depois que ela canta, ele responde, daí na segunda, na primeira vez que eles vão fazer o dueto eu dou um close bem grande no Guito, então esses acordos vão surgindo assim, bem naturalmente, de acordo com a necessidade do espetáculo, né? Eu crio bastante, mas a gente recebe muita direção do Zé, da Catherine; por exemplo, se eles não gostam de alguma coisa eles falam.

Tauana- Você acha que os atores jogam com você durante o espetáculo?

Igor- Jogam, uns mais que outros, mas jogam.

Tauana- E que tipo de jogo, assim, além desse do anjo?

Igor- Ah, tem vários jogos, tem muitos momentos do ator virar pra câmera, isso com o Coro rola muito. A Dani é uma pessoa que joga muito comigo, o Tony, por exemplo, quando tem uma cena que o Ben Silver vai cantar, aí ele canta fraquinho, aí o anjo fala “ui”, aí ele solta o vozerão e o público aplaude, daí eu sempre vou no Tony ou na Maiara, e eles aplaudem e dão uma comentada com a câmera; ah, tem vários momentos assim, jogam muito.

Tauana- Tem alguma coisa específica assim? Pode citar alguma?

Igor- Deixa eu ver, tem esse, aí tem o momento do Corinthians, em que o anjo fala o time de futebol, quando ele fala pro Ben Silver criar um time de futebol, não sei, aí tem o grito do Corinthians e eu já vou pra Dani, assim, eu e a Dani, é uma coisa que gente nunca conversou, a gente criou em cena um dia, de repente eu fui aí, eu filmo ela, aí ela fala “louco por ti Corinthians” pra mim, aí depois eu volto; é que agora a gente já está em um momento que eu vou primeiro nela, ela grita comigo e depois eu vou filmar as outras interações com o público, sabe, como se eu fizesse um papel de público também, eu sou um público também, eu sou um olhar do público, aí a Sílvia no Criança e Esperança ela faz o Libras “lá, lá, lá, lá”, o libras de mentira, aí ela faz bem pra

câmera e olha pro público também, então tem algumas pessoas que têm uma facilidade também assim, de já se encontrar em cena. Eu sou um ator, público, câmera que tá ali em cena. Nessa peça tem uma cena que é totalmente para o vídeo, que é no segundo ato depois de cantar a música da estação, que atualmente é primavera, aí eu vou lá pra fora, que tem uma cena da *Vangélica*, que é uma cena original do texto, que é um repórter que vai acordar o artista, “O artista na intimidade”, ela vai acordar, isso que a gente já viu na televisão mil vezes, então é uma cena que ela começa de costas para o público, a porta abre, eu vou lá pra fora, a porta abre como se eu estivesse chegando na casa do Ben Silver, como se fosse a chamada do programa pra ela entrar. Aí a gente tem umas brincadeiras, por exemplo, é uma cena que muitas vezes é vista pela tela; a Clarissa é doida, às vezes ela para o ônibus pra ela descer, cada dia ela inventa uma coisa que eu descubro na hora, ou sei lá, teve um dia que ela estava dentro do banheiro fingindo com o bombeiro, fazendo uma cena como se ela estivesse agarrando o bombeiro, e eu pegasse ela no susto... com a Clarisse a gente inventa todo dia, porque cada dia ela inventa uma coisa, e eu vou atrás, aí tem umas cenas que a gente faz pra fora pra depois entrar no teatro. Mas esse jogo com a câmera é muito presente, os atores já estão acostumados.

Tauana- Ou seja, eles interpretam pra câmera também, né, não é a mesma coisa que no cinema, que às vezes os atores dão uma ignorada na câmera, né?

Igor- Nem sempre, tem momentos cinema, que a pessoa não tá, mas a cena não é só feita pra câmera, então eu vou ali encontrando.

Tauana- Momentos mais realistas assim, né?

Igor- É, mas tem essa quebra da quarta parede de câmera, tem o tempo inteiro, de olhar direto pra câmera e falar com ela como se fosse uma pessoa que estivesse ali, um personagem ou um público.

Tauana- E a quarta parede, como funciona no Teatro Oficina?

Igor- Não tem a quarta parede, assim, o público tá ali, a gente tá jogando ao vivo, porque a quarta parede é isso, né, você tem uma peça de teatro ali, pensada no palco italiano, é como se tivesse uma parede entre o público que o ator finge que o público não está ali, se é ontem, se é hoje, se teve uma explosão, se acontece alguma coisa, se o público ri, ele finge que nada, e aqui não tem isso, né, é a peça o tempo inteiro com o público chamando o público, então não tem a quarta parede, eu também brinco com o público, tem uma coisa que o Marcelo faz que o Gui não faz, que ele fala “você não vai ter paz graças a mim”, o anjo falando com o Ben Silver, “você não vai ter paz graças a mim”, aí ele vai falar que todo mundo vai ficar a fim dele, os héteros, os armários, aí ele sempre se refere a um do público como armário, como uma bixa armário, aí eu sempre filmo, a pessoa se vê em cena e fica meio sem graça. Aí tem também os velhos galãs, “os velhos galãs senhores”, aí eu sempre filmo o público que é o velho/belo galã, aí a gente funde ele com o Chico Buarque, “Belos como Chico Buarque”, às vezes o público aplaude, cada dia é uma reação diferente. Ontem era um cara que eu acho que ele não entendeu muito que ele estava no vídeo, ele meio assim e o público também não respondeu. Teve um dia que era o Jards Macalé, e eu já sabia que ia ser o Jards Macalé o Velho galã. Não deixo de filmar o público e eu tento jogar com público assim. Mas a quarta parede eu acho que não rola.

Tauana- A quarta parede...Stanislavski...

Igor- Não, eu acho que não, eu não conheço profundamente a definição, eu nem sou de teatro, eu caí no teatro, eu trabalhava com audiovisual lá em Belo Horizonte, conheci o Oficina, aí vi toda aquela coisa toda.

Tauana- Você conheceu o teatro Oficina lá em Belo Horizonte?

Igor- Conhecia, tinha ouvido falar, mas não tinha visto nada, conhecia o Zé Celso, uma figura que eu já tinha visto algumas vezes na televisão. Eu trabalhava no Inhotim de 2009 a 2013 como fotógrafo freelance, aí fotografava desde inauguração, mesas, semana do meio ambiente, palestra, só que também tinha shows, peças de teatro, aí me chamaram pra fotografar uma

apresentação da *Macumba antropófaga* e fiquei doido, fiquei feliz pra caramba, fiquei apaixonado, né, aí foi uma peça, uma leitura quase, era um embrião da macumba que virou *Macumba antropófaga*, e nossa, foi lindo demais, fiquei apaixonado. Aí fui ver *As Dionisiacas*, só que não vim direto, né, fiquei lá em BH fazendo minhas coisas, mantive contato, aí, um belo ano vim ver *Acordes*, vim passar uns dias aqui pra ver *Acordes* que estava em cartaz, aí cheguei aqui, o menino que estava dirigindo era o Marquinhos na época, tava gravando um DVD, aí eu tava com uma câmera e ele falou “ah, vem também”; o Bira, que me chamou, que era ator aqui na época, já me apresentou para o pessoal do vídeo, aí eles já falaram “aí, vamos filmar lá fora que tem uma explosão lá fora”. Eu mal vi a peça e já fui trabalhar, tanto que outro dia eu vi a peça aqui no Oficina e falei “gente, é a primeira vez que eu vejo uma peça aqui no Oficina”; da primeira vez já me colocaram pra trabalhar. Aí, em 2013, rolou esse encontro, no fim de 2012 para 2013, aí mudei pra São Paulo de mala e cuia. Conheci o Oficina em 2010, mas mudei pra cá em 2013, e estou desde então. Vim pra descobrir o que que era, quando vi foi rolando, entrei na equipe de mídia, fui pra câmera, tinha dia que eu fazia o espetáculo quase sozinho, quer dizer, o do Chico César foi o único que eu fiz sozinho, eu subia, ligava a mesa e filmava, mas geralmente era uma dupla ou um trio, dois câmeras e um cortador, ou um câmera e um cortador.

Tauana- Tem uma nomenclatura para esse tipo de filmagem da filmagem pra câmera e a filmagem ao vivo? Como que chama?

Igor- O povo chama de kinoatuador, que é um cineasta atuador, um câmera que atua também, é um nome que eu cheguei e já tinha, mas eu falo câmera ou Kino, eu gosto do nome, mas não me prendo muito ao nome, acho que o nome não é tão importante, mas pode ser, kinoatuador é legal, a gente bota cinema ao vivo, e assino eu e a Ciça, nem boto que é o câmera, às vezes a gente assina juntos, o nome muda também.

Tauana- Porque mesmo não tendo tanto a quarta parede, que às vezes é muito presente no cinema clássico, não deixa de ser cinema também...

Igor- Você falou da quarta parede, talvez tenha momentos que eu esteja mais na minha, não é obrigatório também o ator jogar comigo, mas eu vou indo atrás, eu tô indo ali, mas igual o Ito, tá, o Ito, que é o cara da cuíca, ele ajoelha em frente da Juliana, eu ajoelho, igual ele está ali um músico sem quarta parede, ele é um músico que entra em cena, mas a banda está toda em cena, mas ele está mais em cena porque deseja-se que ele esteja mais em cena.

Tauana- Será que a gente poderia chamar de cinema moderno? Cinema contemporâneo? Pós-moderno?

Igor- Você gostaria de conversar com o Ivan que é meu parceiro? Ele vai tá aí depois, se quiser combinar de conversar com ele, trocar uma ideia mesmo que não seja hoje, se tiver que voltar, ele acabou de fazer um mestrado que fala muito da linguagem do cinema, ele deve saber mais que eu, academicamente falando, ele deve ter informações preciosas assim.

Tauana- A dissertação dele já está pronta?

Igor- Já, acho que ele defendeu recentemente, vou te apresentar a ele, daqui a pouco ele chega, quem sabe até já chegou, ele está estudando isso também, ele deve ter informações nesse sentido, mas eu tenho vivido aqui, conheci muitos da turma que trabalhou aqui, muitas gerações de videomaker, de kinoatuadores, o Tadeu, o Édison, o Gabriel Fernandes que agora é marido da Beth Coelho e agora trabalha com ela, a Cassandra, a Ciça, que já tinha sido do Oficina, quando eu entrei ela já era (...) mas aí a partir de um determinado momento o Salin, que foi meu primeiro parceiro depois do Ivan, eu cheguei, trabalhei com o Ivan, aí depois trabalhei com o Salin, aí quando o Salin saiu eu chamei a Ciça, falei “Ciça, você não está a fim de voltar não? Vamos trabalhar juntos”, a gente nunca tinha trabalhado juntos.

Tauana- Interessante, em alguma outra oportunidade preciso conhecer a Ciça, você fala bastante dela.

Igor- Não, é, ela é demais, ela não tá porque acabou pegando uns outros trabalhos, ela precisou dar um tempo, assim, aí conseguimos que o Ivan viesse fazer, que já tinha trabalhado muito tempo, conhece assim o sistema da casa e aí ele topou e tá aí fazendo juntos, mas a Ciça vai lá, foi lá em casa, tá fazendo programa comigo, a gente convive muito, mas essa semana ela tá com trabalho teatral, teatro não sei o quê.

Tauana- Hum... interessante... bom, acho que as outras questões você já respondeu, que é se vocês estão pensando em juntar as filmagens que vocês fazem sempre, né, para fazer um DVD.

Igor- É, eu vou fazer um filme, né, um DVD, nem sei se a gente lançaria um DVD, mas seria legal vender aqui, talvez, mas assim, tanto uma coisa da peça em si que eu acho legal, o filme da peça em si, muita gente fala “não tem teatro filmado”, eu falo “uai, não tem se você filmar horrível”, com uma câmera parada em frente ao palco italiano, realmente não tem, mas achar que não existe cinema dentro do teatro eu acho uma ignorância, acho um conservadorismo, assim, sabe, acho que é gente conservadora, eu vejo uma pessoa falar “eu não gosto de teatro filmado”, eu falei “o que que é o cinema se não é um teatro filmado?”. Tudo bem, você para, volta, não sei o quê, mas se tem grandes filmes de teatro aí. Cara, a Katherine me deu de presente de aniversário, nem deu assim, ela falou para eu ver, que o Zé tinha e falou “vê esse filme aqui”, que é o *Arca Russa*, que é um filme todo num plano só, um filme russo, também de uma sofisticação, mil figurantes e atores, é um passeio no museu, só que de repente você entra em outras eras, assim, sabe, tudo num plano só, e ao mesmo tempo você muda de tempos, assim, sem fazer cortes, sem usar o recurso do corte, que a minha pira atualmente é filmar sem corte, eu acho que tem tudo a ver com teatro, assim, plano sequência, então nem toda peça a gente faz assim, algumas peças é legal ter o jogo de câmera com várias câmeras, mas o meu estudo é o plano sequência, que eu acho que tem tudo a ver com o teatro, então o *Roda Viva*, eu filmo em dois planos, um no primeiro ato, outro no segundo, corto só no intervalo, porque eu não vou ficar lá filmando 20 minutos só para manter meu plano sequência; é a hora que

eu vou lá, troco de roupa, de figurino, no primeiro ato eu sou prateado, no segundo ato eu sou vermelho.

Tauana- Mas você pensa, por exemplo, que vai haver uma filmagem do *Roda Viva* como fizeram do *Rei da Vela*? Que teve um momento que foi filmagem mesmo, não do teatro...

Igor- Uma coisa como cinema

Tauana- É, em outros lugares, outros cenários...

Igor- Eu, assim, não sinto tanto essa necessidade, acho que poderia existir aí pensar de outra forma, talvez não dependa tanto da peça, assim poderíamos fazer um filme mesmo, dá pra misturar, dá, não sei, não pensei não, eu gosto, eu acho que vale muito tá com o público, sabe? O próprio filme, a própria peça, eu acho legal filmar fora também, como fizeram *O Rei da Vela* poderia ser, mas eu também não acho que dependa disso para ser um filme não, o filme que tá feito aqui não é só um filme que vai ser lançado, toda noite é um filme. Ah, aqui o Ivan, que eu ia te apresentar.

Tauana- Oi, tudo bem? Prazer, o meu nome é Tauana.

Igor- Vem cá, falei de você 55 vezes.

Tauana- Vem mais pra cá que a gente tá gravando.

Igor- Falei da tua pesquisa, não falei toda, né, quem sou eu, né, nem li ainda.

Tauana- Ele me disse que você fez um mestrado.

Ivan- Sim, tô fazendo ainda, né, qualifiquei agora dia 9 de setembro e estou fazendo algumas alterações.

Tauana- Também estou fazendo mestrado e também qualifiquei em setembro.

Ivan- Foi o Marcos Bulhões na sua banca também?

Tauana- Não, pensei até no Marcos Bulhões, foi o Eduardo de Paulo e a Renata.

Ivan- Você tá fazendo aonde? Na USP?

Tauana- Não, na UFU, na Federal de Uberlândia.

Igor- Mas a pesquisa dela tem a ver porque é mais voltada para a atuação, né, cinema para teatro, mas tem a ver com o vídeo.

Ivan- Vamos trocar uns e-mails pra eu te mandar meu relatório de qualificação, bom que eu qualifiquei com a pesquisa bem avançada já, tô com uns três capítulos prontos, fiz a qualificação pra ver o que a banca ia falar, mas estou bem no fim, tô gostando assim de fazer, não sei se tá bom.

Tauana- Mas o seu mestrado, você está fazendo em quê Ivan?

Ivan- É imagem e som, programa, né, mas a minha tá muito voltada para intermedialidade, que é uma modalidade de pesquisa que surgiu no final dos anos 80 na Alemanha, e trata de intercessões entre artes, né, cinema e teatro, música, teatro, oficina, teatro arquitetura, música cinema, tudo.

Igor- Tem performance.

Ivan- Não tem fronteiras.

Igor- Artes plásticas.

Ivan- Artes plásticas.

Igor- Tem aí o Flávio de Carvalho.

Ivan- É uma mistureba, né, então a gente usou como objeto o *Cacilda*, espetáculo que leva essa mistura ainda mais a sério porque é um teatro sobre outros teatros, né. Remonta várias peças da *Cacilda*, filmes da *Cacilda*, é uma viagem, pra essa linha de pesquisa é o melhor exemplo que eu consegui achar.

Tauana- Eu perguntei pro Igor se tinha uma nomenclatura pra isso, se era um cinema moderno, pós-moderno, contemporâneo.

Ivan- Isso é cinema expandido, né.

Igor- Eu falei que ele ia vir com termos.

Ivan- Eu não gosto muito desse termo, eu acho que é teatro ainda, não acho que deixa de ser teatro só porque tem tela.

Tauana- Mas também não deixa de ser cinema?

Ivan- É, eu acho que deixa um pouco, porque as pessoas não assistem pela tela, tem um espetáculo acontecendo na tela, eu acho que ela está em uma imediação conjunta, né, ela tá trocando sinais.

Igor- Se depois pegar esse material e colocar no filme.

Ivan- É pra ver sentadinho em casa sem...

Tauana- Por exemplo, se fizesse uma transmissão ao vivo pela internet, seria cinema?

Ivan- É, então, aí sim, eu não chamo de cinema, mas de audiovisual, né, porque cinema tem um código próprio, tem as cadeiras, você senta numa sala, apaga luz, todo mundo junto, vê um filme, a gente tá falando de vídeo já, né.

Igor- Hum, discordando...

Igor e Tauana- kkkkkk.

Ivan- Nem sempre, você fala cinema, você lembra uma sala de cinema.

Igor- Cê lembra, mas você vê aí tudo bem, mas agora a Netflix tem que lançar os filmes no cinema pra poder concorrer ao Oscar, mas eles fazem cinema sem necessariamente precisar do cinema, assim, eu posso projetar na minha casa sem tá numa cadeira.

Ivan- Ah, mas eu, você pode chamar de vídeo, não perde nada, sabe, não é uma hierarquia, cinema é maior que vídeo.

Igor- Não, eu não acho não.

Ivan- Tá saindo bom isso.

Ivan- Igor- Tauana- kkkkkk.

Tauana- Mas, assim, e o cinema que você tinha dito, como que era? Cinema ao vivo?

Ivan- Cinema expandido.

Igor- Na ficha técnica é cinema ao vivo.

Ivan- Cinema ao vivo, kinoatuador.

Igor- Fazedor de cinema.

Ivan- Vídeo macumba.

Igor- Vídeo macumba?

Tauana e Igor- kkkkkk.

Ivan- Vamos repensar isso? E é uma tradição antiga, né, que desde os anos 80 eles trabalham com vídeo.

Igor- E o cinema desde os anos 60, né?

Ivan- Sempre se interessaram.

Igor- Mas, aí quando começou a coisa da transmissão foi com o Tadeu e o Édison ali, não foi?

Ivan- Foi em 99, né, a primeira transmissão ao vivo.

Igor- Não, mas quando eles fizeram o experimento aqui nessa salinha onde era essa janela aqui ó, onde eles fecharam, era essa salinha aqui, que aqui tinha um corredorzinho, as casinhas, e o teatro começava ali no meio mais ou menos, mas aqui era uma parte aberta.

Ivan- Era uma parte externa aqui.

Igor- Era uma parte aberta, tanto que onde era a janela não é que tinha a parede, simplesmente se preservou uma abertura que sempre teve assim.

Ivan- É como todas as casinhas aqui do Bixiga, elas são compridas, porque custava muito caro abrir rua, então abrir uma rua tinha que dividir o preço em vários lotes, daí faziam esses lotes bem compridinhos, assim, terminava geralmente com essa já...

Igor- Mas o Tadeu e o Edissão transmitiam pra fora, eles chegaram a fazer *Os mistérios...* aqui dentro e transmitindo pra umas telas ali fora, isso já existia em 80, 81 e 82.

Ivan- Isso começou no começo dos anos 80.

Igor- Quem me contou isso foi o Édison, que eu e o Roderick entrevistamos o Édison aqui um dia, era principalmente pra falar sobre o projeto, mas ele falou disso, e o Emílio, sabe o Emílio? Ah, um cara que vem sempre aqui, foi da produção do Oficina, ator, aí um dia ele tava me contando também, dessas transmissões que eles faziam.

Ivan- Eu passei no meu curso da SP...

Igor- Que na época não era pela internet porque na época nem tinha internet.

Ivan- E um cara falou “eu tava lá naquele ônibus que tá chegando na TV Cultura com 15 anos”, aquele ônibus coral.

Igor- Aquele ônibus da caderneta de campo?

Ivan- É, e começa o Aguinaldo...

Igor- É, naquela fase ali, a caderneta é na fase desses experimentos.

Ivan- 82.

Igor- Aí eles foram pra TV, né, fizeram quase que uma ocupação na TV Cultura, assim, não é, mais ou menos?

Ivan- É, porque a TV nunca passou, né?

Igor- É, eles nunca passaram, mas a gente publicou agora na internet a caderneta de campo, é um programa de TV que é uma ocupação do Oficina na TV Cultura, é um programa que nunca passou, mas é uma mistura bem doida, tem na internet, vou te mandar pra você ver o...

Ivan- É até divertido isso, né?

Igor- É bem legal, e falo sobre a história do teatro, tem de tudo, tem um pouco do *Rei da Vela*, e tem essa coisa da TV com teatro.

Ivan- Empresta o isqueiro aí? Me roubaram o meu maçarico ontem, o Otto levou.

Igor- Nossa, é que eu comprei um maçarico uma vez aqui no Oficina, ele durou, sei lá, 3 horas, achei que tava arrasando que nem ele, ele comprou o maçarico achando que ia garantir permanência eterna do isqueiro dele, enfan.

Tauana- Bom, gente, mais alguma consideração?

Ivan- Ah, não sei, acho que essa peça aí é, você já viu alguma vez?

Tauana- Já, vi uma vez e vou ver com as novas adaptações.

Ivan- É que pro vídeo ela é bem legal, né, fala de TV, fala de mídia, né?

Igor- Tem essas personagens que são a TV, né?

Ivan- Se desse tempo, eu mudava o objeto da minha pesquisa pra essa peça, não dá nada.

Igor- Qual objeto? Ah, pra *Roda Viva*, ah, faz outra.

5.2- Termo de consentimento livre e esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada "Congruências entre interpretação cinematográfica e teatral: teatro Oficina AO VIVO", sob a responsabilidade dos pesquisadores Tauana Silveira Barbosa e profª. Drª. Mara Lúcia Leal.

Nesta pesquisa nós estamos buscando compreender algumas técnicas de atuação em comum utilizadas tanto no teatro como para a câmera, fazendo um recorte como teatro oficina por ser um teatro que realiza filmagens ao vivo durante os espetáculos.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será obtido pelo pesquisador Igor Marotti Dumont as 16 horas no teatro Oficina Uzyna Uzona em São Paulo.

Na sua participação, você o participante será submetido a uma entrevista no caráter de conversa com gravação de áudio e a transcrição dessa gravação, havendo a possibilidade de inserir o áudio na pesquisa.

Em nenhum momento você será identificado caso não o queira. Os resultados da pesquisa serão publicados e ainda assim a sua identidade será preservada. Caso não tenha problema em ser identificado seu nome poderá aparecer no corpo do texto da pesquisa. Caso não queira que o áudio seja inserido na pesquisa ele ficará guardado em um arquivo.

Você não terá nenhum gasto nem ganho financeiro por participar na pesquisa.

Os riscos consistem em você ficar constrangido com apropria voz na gravação e não querer que o áudio seja inserido na pesquisa.

Os benefícios serão seu nome em citações de pesquisas acadêmicas onde a sociedade poderá ler e compreender um pouco mais as técnicas utilizadas no Teatro Oficina.

Você é livre para deixar de participar da pesquisa a qualquer momento sem qualquer prejuízo ou coação. Até o momento da divulgação dos resultados, você também é livre para solicitar a retirada dos seus dados da pesquisa.

Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você.

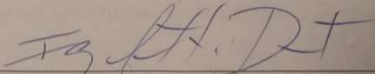
Em caso de qualquer dúvida ou reclamação a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Tauana Silveira Barbosa, telefone 34-984093945, Universidade Federal de Uberlândia, Av. João Naves de Ávila, 2121 - Santa Mônica, Uberlândia - MG, 38408-100.

São Paulo, 28 de Setembro de 2019

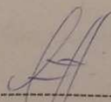


Assinatura do(s) pesquisador(es)

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.



Assinatura do participante da pesquisa



Rubrica do Participante da pesquisa



Rubrica do Pesquisador