

A filmagem de espetáculos para além do registro histórico

Luiz Fernando Ramos

Boa tarde a todos, é um prazer estar aqui colaborando com o Questão de Crítica, esse projeto vitorioso sobre o exercício de reflexão ativa sobre o fenômeno espetacular. Queria agradecer em especial a Daniele pelo convite.

Coube a mim pensar, aqui, para além dos espetáculos notórios cujas imagens gravadas estão sendo aqui esmiuçadas, no *registro em si, como tal*: enquanto instância a princípio despida de qualquer aura, mero suporte para a memória de um acontecimento esvanecido.

Lembro-me de uma vez o Zé Celso ter falado sobre como gostaria de ter sido capaz de manter o repertório dos espetáculos do Oficina dos anos 1960, como *Rei da Vela* e *Roda Viva*, para que pudessem ser reencenados ainda hoje. De algum modo, na Uzyna Uzona, que produziu dezenas de espetáculos a partir dos anos 1990, vem se mantendo essa disposição de ter tudo que já foi encenado (re) encenável, como atestam as atuais remontagens de *Para Dar um Fim ao Juízo de Deus*, que é de 1996, e de *O banquete*, de alguns anos atrás. Com todas as mudanças que vão ocorrendo na companhia, e são muitas, mantêm-se algumas variáveis constantes, a começar pelo espaço e pelo próprio Zé à frente, e algumas figuras-chave como o Marcelo Drummond e a Camila Mota. Um pouco diferente são os espetáculos dos anos 1960, pois houve um processo vertiginoso de transformação de tudo e de todos que participaram deles, o que torna praticamente impossível remontá-los nas mesmas condições e nas mesmas circunstâncias, claramente inalcançáveis. Resta pois uma cópia do *Rei da Vela*, e mesmo esse registro, na medida em que foi contaminado pelo filme rodado em paralelo, é apenas uma evocação pálida daquele espetáculo, o que só colabora para reforçar seu aspecto mítico, à altura de outros espetáculos míticos brasileiros como *Vestido de Noiva*, dos Comediantes, ou *Mambembe*, da Cia. dos 7. Talvez por essa incontornável

barreira que o tempo impõe ao refazimento de espetáculos, o próprio Teatro Oficina tenha investido tanta energia para registrar de modo contundente o principal de sua produção dos últimos vinte anos, como fez na série produzida pelo Tadeu Jungle e que captou *As Bacantes*, *Boca de Ouro*, *Cacilda!* e *Ham-let*, e depois na monumental sequência de cinco espetáculos em torno de *Os Sertões*. O Oficina e o Zé sabem, por experiência própria, a importância de fazerem o registro de sua produção, e seu exemplo é perfeito para sustentar a relevância de avançarmos na reflexão sobre registros, indo além de sustentar sua necessidade para explorar mais o *como* fazê-los, ou pensar que questões contemporaneamente são pertinentes de serem levadas em conta por quem se disponha a fazê-los, até porque hoje, com a facilitação dos meios audiovisuais disponíveis para as gravações, a maioria dos grupos brasileiros vem sistematicamente documentando seus processos e encenações.

O fato de no programa deste encontro não estar especificado o crédito dos realizadores das cópias/versões apresentadas é sintomático de uma invisibilidade desse agente coletor, repórter anônimo que torna possível uma proposta como a que aqui se desenvolve. Ao mesmo tempo, esse anonimato denuncia o quão pouco se tem investido de reflexão nos modos de se realizar essa documentação, como se este fosse um aspecto indiferente e não dissesse respeito às questões estéticas, éticas e políticas afeitas a qualquer espetáculo ou ação performativa.

Tamara Ka, uma das pioneiras nos registros de espetáculo no Brasil, acaba de defender uma tese de doutorado no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, intitulada *Entre a dança e o cinema. Considerações sobre Kontakthof de Pina Bausch*. Nela, examina em específico a potência dos registros puros, em contraste com registros mais editados ou autorais. Detém-se em um mesmo espetáculo de Pina Bausch, primeiro filmado pela própria companhia e, depois, revisto em dois outros documentários de processos distintos de montagem da mesma coreografia e em dois documentários autorais sobre Pina, de Wim Wenders e Chantal Akerman, que também se utilizam das imagens destas produções.

Foi por uma encomenda minha, como supervisor da área de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo (antigo Idart), que Tamara Ka gravou *A Morta* da Cia dos Atores, em 1993; e foi ali que ela se iniciou nesse *métier* sobre o qual acabou fazendo seu mestrado e, agora, o doutorado.

Feita com duas câmeras VHS e um esforço grande na captação sonora, essa gravação de *A morta* feita por Tamara Ka é um produto que, revisto hoje, não só justifica plenamente a realização da filmagem como oferece um exemplo acabado do que se está chamando aqui de registro puro. Selecionei pra vocês um trecho muito bom em que aparece um exemplo desse registro com uma mínima interferência. Irresistível não comentar sobre essa montagem e sobre como é surpreendente e interessante revê-la depois de tanto tempo.

O outro exemplo de registro puro, numa versão radicalizada, no sentido de oferecer ao pesquisador que visita o espetáculo acontecido um mínimo de interferência, é o da primeira experiência oficial realizada pelo extinto Museu do Teatro de Londres, no início dos anos 1990. Aquela iniciativa pioneira na Inglaterra se consolidou no National Video Archive of Performance, sediado no Departamento de Teatro e Performance do Victoria & Albert Museum, na sua sede da Blythe Road, Kessington Olympia, e fruto de uma parceria daquele museu com a Federation of Entertainment Unions. É curioso que, exatamente pela força dos sindicatos de atores na Inglaterra, aquele país só começou a gravar espetáculos muito depois dos franceses ou norte-americanos, por falta de entendimento sobre os direitos futuros. Assim, voltando ao início dos anos 1990, quando eu chegava a Londres para fazer meu doutorado sanduíche, e levando na mala a cópia desse experimento de registro de *A morta*, feito para a Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, eles também estavam começando e tinham acabado de fazer a primeira gravação, que foi o registro do *Hamlet* de Kenneth Branagh no National Theatre, com três câmeras e para ser assistido em três monitores. Provavelmente no pressuposto de um registro o menos interferente possível, gravava-se simultaneamente um plano aberto, um plano médio e um plano fechado, permitindo ao assistente desse registro montar a cada cena esse quebra-cabeça, ou seja, a cena fraturada em tempo real, ficando a edição a cargo desse observador, que tinha de fazê-la passo a passo. Assistir às quatro horas do espetáculo era mesmo perturbador e dava um pouco de dor de cabeça. Eu até, humildemente, doei a minha cópia de *A morta* para o Museu do Teatro de Londres, para convencer a diretora, Claire Hudson, que até hoje está lá no Victoria & Albert, de que um pouco de edição dos planos abertos, médios e mais fechados ajudaria bastante na fruição do que foi gravado, sem comprometer a fidedignidade do registro.

É oportuno pensar que o registro puro é, necessariamente, menos que um documentário, que eventualmente explica, ou decifra o espetáculo em depoimentos, mas, por isso mesmo, nessa economia, ou nesse silêncio de interferências que não propõem lentes difusoras sobre a cena original, acaba sendo muito mais significativo na perspectiva do historiador, pois oferece a cena o menos mediada possível aos olhos do futuro, que nesse encontro com um espetáculo antigo experimentam algo mais próximo do que os espectadores daquela efemeridade transcorrida experimentaram.

Qualquer espetáculo ou performance, e isso é constitutivo da ontologia das artes performativas, é de fato inapreensível em sua plenitude tempo-espacial, pelo menos na sua dimensão efêmera, em tempo real e na simultaneidade da presença de emissores e receptores. Mesmo assim, parece indiscutível que ali, naquele registro o mais puro possível, chega-se a uma máxima de fidelidade ou acuidade frente ao original, no sentido de torná-lo acessível à posteridade.

De fato, já há uma história dessa captação espetacular nos últimos 50 anos, principalmente intensificada a partir do *videotape*, e ela pode ser contrastada com a própria história do cinema, ou de suas origens grandemente estruturadas a partir do enquadramento da caixa cênica, em que a câmara parada captava imagens em movimento num único plano aberto.

Nessa perspectiva de uma historicidade na captação do espetacular, cabe propor que, diante de novos procedimentos construtivos (colaborativos, processuais e que se utilizam de imagens gravadas de maneira intensiva, como no último MIT-SP, em que vários espetáculos tinham a matéria gravada ou transmitida em telas em tempo real como elemento substantivo), se avance também para novos procedimentos de captação e registro. E não apenas isso. Seria talvez pensável que os próprios registros, nessas novas circunstâncias, transcendessem a sobriedade e neutralidade supostamente mais eficazes na perspectiva do registro e se tornassem *poiesis* assumidas, extensões dos processos criativos que contribuam para fazê-los prosseguir, como, aliás, é proposto na tradição da *crítica como arte*, ou como extensão estética das obras examinadas, por exemplo em Oscar Wilde.

Diante do convite para colaborar com essa mostra, e da sincronia de reencontrar Tamara, há menos de um mês, examinando seu doutorado, voltei a pensar nessa questão do registro e da documentação de espetáculos, que há vinte anos, como disse, tinha me ocupado consideravelmente, como coordenador de uma equipe ativa e que se propunha a atuar, dentro

do possível, para fazer memória do teatro paulistano. Maria Thereza Vargas, Sílvia Fernandes, Mariângela Alves de Lima, Mauro Melcher, Lineu Dias e Cássia Navas integraram essa equipe em algum momento entre os anos 1970 e 1990. Hoje esse trabalho foi interrompido, e apenas se catalogam releases das estreias teatrais na cidade. Mas, ao voltar a pensar na documentação, foi inevitável lembrar-me do trabalho maravilhoso que tem sido feito em São Paulo pelo Evaldo Mocarzel, junto a dezenas de grupos que, depois da Lei Municipal do Fomento ao Teatro, conseguiram se estruturar com um trabalho continuado e que tem produzido o melhor e mais instigante teatro de São Paulo. Sem um recorte ideológico, e apenas seguindo seu instinto de crítico e de artista, ou seja, elegendo colaborar com tudo que lhe parecesse vivo e honesto, ele foi estabelecendo parcerias generosas e passou a acompanhar processos criativos de cabo a rabo. Sem um foco no espetáculo pronto, mas não deixando de gerar versões perfeitamente aptas a serem consideradas memórias dos espetáculos e de seus processos, ele acumulou um absurdo de material, com o detalhe de nunca colocar a questão financeira como um obstáculo. Ao contrário, Evaldo tornou-se um investidor contumaz, cúmplice e apoiador daquelas experiências. Ele está agora fazendo uma síntese desse trabalho exaustivo dos últimos anos que, independente do valor estético que possa ter como cinema e como resposta documentária ao expressivo movimento de teatro em São Paulo, é sem dúvida matéria preciosa para historiadores e pesquisadores futuros. Quando de sua qualificação para o doutorado, Cibele Forjaz lhe propôs que fosse fundo na questão dos processos colaborativos, de tanto material que ele tinha sobre ensaios e trabalhos de gestação. Minha opinião foi contrária, porque me parecia que ele deveria restringir-se à questão da documentação em si, até porque ele é um cineasta e pode fazer essa discussão sobre esse gênero híbrido de uma maneira singular.

Retornando ao ponto que vinha sugerindo no início, de se pensar esse registro puro como algo que, sem perder sua pureza, pudesse ter uma efetividade poética e uma autonomia como criação, vejo particularmente o exemplo do Evaldo como inspirador. Mas, pensando estritamente o registro, e nem tanto a documentação extensiva de processos criativos, me parece que cada vez mais abre-se a possibilidade de se vitalizá-lo para além da monumentalidade do documento, o que, nesse campo das artes performativas, até pela sua condição efêmera, acaba sempre se colocando como uma necessidade capital. Isso permitiria adensar no registro a perspectiva

estética, sem necessariamente impor uma leitura desviante, ou um comentário que deformasse a integridade do original, ou pelo menos o retirasse da vista do historiador futuro, menos interessado na criatividade do documentador do que na criação em si da obra, de um encenador ou de um coletivo. Ao contrário, de um certo ponto de vista intensificador, uma lente/direção mais informada, sem prejuízo da documentação e só tornando-a mais completa, poderia transcender a sobriedade do documento neutro. Explicando-me melhor, procedimentos muito simples como a gravação dos espetáculo não só focada nos atores, dançarinos ou *performers* que ali estivessem atuando, mas filmando também os espectadores participantes e, isso seria o mais decisivo, registrando também das coxias os momentos de entrada e saída dos atuantes, as tensões extracampo em simultaneidade com o jogo, teriam o dom de tornar o registro puro algo que guardasse potencialidade de afetação daquela obra original sobre os espectadores futuros, que só veriam essa versão fílmica. Sem o truque do cinema, a montagem, mas com a lógica da imagem em movimento, e assumindo-se como produção artificial, *mimesis*, buscaria-se ampliar para além do documento a potencialidade do registro, buscando em outros termos, ou em outra dimensão perceptiva e em outra temporalidade que não a do imediato irreversível, a experiência irreproduzível de se assistir a um espetáculo ao vivo.

Se isso ainda seria registro ou ganharia a aura de documentário autônomo é uma outra discussão, que envolve as categorias dos processos fílmicos. Mas, efetivamente, seria algo a mais, um suplemento, um novo, ou uma nova *mimesis* performativa, acionada não para enterrar as imagens nos arquivos mas para vivificá-las, ou pô-las a trabalhar na rede, distribuídas e multiplicadas, estendendo as fontes de recepção para muito além de uma plateia presencial. Um exemplo que me vem imediatamente em socorro dessa hipótese é o dos registros dos onze espetáculos da *Tragédia Endogonídia* da Societas Raffaello Sanzio. Como obras em paralelo, e não sucessivas às originais, como se fossem de segunda mão, elas guardam com estas um parentesco interessante. É bem evidente que o controle sobre a edição e a sonorização não parece ser distinto do que é exercido pelos criadores nas encenações, ainda que seja presumível, para quem como eu não as assisti ao vivo, que guardem uma potência própria, definida pelos meios que as engendram e que novamente nos trazem aos procedimentos fílmicos por excelência. Na verdade, a trilha sonora de Scott Gibbons, decisiva nas obras de Castellucci, é talvez ainda mais decisiva nessas versões fílmicas.

O primeiro cinema era uma câmera estática filmando a caixa cênica. Todo o movimento possível estava no deslocamento dos atores e nas traquitanas que gerassem alterações desse fundo parado. De algum modo é a situação primária também da documentação de espetáculos, como o próprio exemplo de *A morta* gravado por nós no Centro Cultural São Paulo em 1993 demonstra. O que eu estou querendo dizer é que não necessariamente aquela premissa de apreender a encenação em sua pureza deva-se tornar um dogma intransponível. Está certo que não se trata de dar à cena a movimentação e os cortes e os planos do cinema e da televisão. Isso seria, no mínimo do ponto de vista da documentação, deixar o espetáculo original escorrer pelas mãos. Mas, sem incorrer nessa licença transfiguradora, me parece haver um arsenal considerável de procedimentos que pode não só intensificar as potências de afetação desse espetáculo filmado, como dar-lhe um sobrevida para além dos arquivos na espera dos futuros pesquisadores. Numa época de fruição midiática exacerbada como a nossa, e nesse país continental tão carente de informação espetacular ou de artes performativas, bons registros de grandes espetáculos e performers teriam o dom de estender a sobrevivência de uma obra muito além da temporada presencial. Cheguei, numa época, há uns dez anos, a fazer um projeto Teatro na TV, em que os espetáculos seriam registrados quando estivessem em seu outono em termos de temporada presencial, e os criadores ou produtores seriam beneficiados num sistema de comercialização em DVD que faria as obras continuarem rendendo. Enfim, o registro de espetáculos é um tema que tanto pode nos levar, principalmente quando se tratar de espetáculos muito experimentais, à geração de filmes não menos interessantes e artisticamente relevantes, quanto, no campo de um teatro mais convencional e de grande apelo popular, à geração de produtos rentáveis nessa sobrevida do investimento cênico.

Para encerrar, retorno ao resumo disparador dessa reflexão, que fiz a pedido da Daniele [Avila] para o programa.¹ Nele utilizo a metáfora do luto implícito no registro de espetáculos, caracterizado pela implícita

¹ O registro fílmico de espetáculos estabelece um território frágil, espremido entre a tradição fílmica, nascida do teatro, e a própria teatralidade, com sua especificidade ontológica irreversível de compromisso com o presente. Sem ser ainda cinema, e já não sendo mesmo teatro, ou performance ou dança ou instalação, ele mais arca com o luto das ações vivas perdidas do que se qualifica por enterrá-las consigo nos arquivos. Talvez, com o maior uso de projeções nas encenações e da memória dos processos, o registro de espetáculos encontre um ponto de fuga, podendo tornar-se, encenado, também, obra de arte.

morte daquela representação, enterrada como memória em imagens gravadas. Sem ser ainda cinema, pelo menos nessa posição acanhada e sempre proposto por criadores anônimos e policiados a não traírem o objeto que documentam, e já não sendo nem mesmo teatro, performance ou dança, ele, o registro, se vê espremido entre ser coveiro de ações vivas que perderão sua vivacidade original e empalhador que tratará de mantê-las em cera, mas reconhecíveis, nos arquivos. Talvez, haja uma saída mais provocante e produtiva para o registro de espetáculos, um ponto de fuga, que o tire da circunstância de rivalizar com o encenado e o habilite a ser também, e sobretudo, obra de arte.