

ANDRADE, Eduardo. **As mídias no palco**: reflexões sobre a utilização de recursos digitais no espetáculo *1961-2011* do Grupo ZAP 18. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG, Servidor Público, Professor Assistente, Cenógrafo.

RESUMO

Este trabalho investiga a utilização da tecnologia digital na constituição da cena, com foco na montagem do espetáculo *1961-2011*, do grupo ZAP 18, de Belo Horizonte. Inscrito num projeto batizado de *Teatro Documentário*, a peça apoia-se no uso de imagens projetadas para estabelecer o jogo entre realidade, memória e ficção, ao recontar episódios da História do Brasil no período assinalado. Partindo da observação de que a utilização de recursos midiáticos na cena tem se multiplicado, o trabalho discute questões recorrentes no teatro contemporâneo, trazendo apontamentos sobre como a natureza virtual da imagem projetada dialoga com a materialidade dos elementos cênicos e como ambos atuam na construção de uma unidade textual imagética produtora de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro e tecnologia: mídias: encenação: espaço cênico

ABSTRACT

This work investigates the use of digital technology in the constitution of the scene, with a focus on the play *1961-2011*, by the group ZAP 18 in Belo Horizonte. Enrolled in a project named *Documentary Theatre*, the play relies on the use of projected images to establish the confrontation between reality, memory and fiction, in order to retell episodes of the history of Brazil during the indicated period. As from the observation that the use of multimediatic resources at the scene has been multiplied, the work intends to contribute to the research in contemporary theater, bringing some notes on how the virtual nature of the projected image dialogues with the materiality of the scenic elements and how they both work in the construction of a meaningful imagery textual unit.

KEY-WORDS: Theatre and technology: medias: mise-en-scene: scenic space

A presença das imagens projetadas no teatro não é um fenômeno novo, mas uma prática que percorre todo o século XX. No entanto, as mídias nunca estiveram tão presentes como na encenação contemporânea. Tal presença não se restringe mais às produções abastadas em recursos ou aos experimentos de vanguarda. Ao contrário, ela acontece nas mais diversas gamas de produções e parece obedecer a variados princípios e finalidades. Seja pelo desejo de um novo discurso estético, por uma necessidade de reinvenção da linguagem ou por puro modismo, as mídias tornaram-se frequentes nos palcos contemporâneos. Mas o fascínio sedutor das imagens projetadas impõe desafios à escritura cênica. Daí a necessidade de se investigar com cautela as funções e possibilidades da mídia na constituição da cena e sua efetiva incorporação à linguagem teatral.

Por mídia, entende-se “todo o sistema de comunicação que permite uma sociedade preencher todo ou uma parte das três funções essenciais da conservação, da

comunicação à distância das mensagens e dos saberes e da reatualização das práticas culturais e políticas” (BARBIER, LAVENIR, *apud* PAVIS, 2009:137). Segundo Patrice Pavis (2009:137), a gramática da encenação assume essas funções das mídias. Ao colocar em prática textos ou proposições do jogo, a encenação utiliza elementos constituintes de diversas mídias: a escritura permite a comunicação e a conservação, já a cena organiza a reatualização dos textos e das práticas espetaculares, atualiza ou reatualiza práticas culturais, comunica aos espectadores sensações e sentidos, conservando suas interpretações materiais e espirituais. Nessa acepção geral do termo, o teatro faz, portanto, parte das mídias.

Entretanto, como observa o autor, há certo desconforto ao se falar do teatro como uma mídia, já que o entendemos como uma reunião de artes (literatura, artes visuais, música, etc) que, no seu entrelaçamento, produzem uma arte autônoma. Além disso, quando fazemos referência ao teatro e à mídia, está implícito que o teatro não é uma mídia, pois ele precede e domina esta última. Mais ainda, é dominante a compreensão de que as mídias técnicas, as tecnologias novas ou antigas (vídeo, filme, projeção de imagens), invadem o espaço inviolável da representação - que se legitima apenas através do jogo presencial e atual do ator.

O que se observa é que qualquer que seja o nível de inserção da mídia, tanto do ponto de vista da *qualidade* ou da *função*, é necessário um cuidado minucioso na organização dos elementos constituintes da cena, já que, como aponta Jean-François Peyret (1998:284), a presença das mídias audiovisuais na cena tem grandes consequências sobre nossa percepção. No confronto entre a imagem projetada e o corpo real do ator em cena, o olho do espectador não escolhe necessariamente o *ao vivo* contra o *virtual*, sendo atraído pela dinâmica sedutora das imagens projetadas em grande escala: “Coloque um ator no palco, projete em seguida uma imagem de vídeo, o olhar do espectador será imediatamente atraído por ela.”

Para Pavis (2009), parece que o problema da inserção da mídia em cena não é apenas a questão da presença física, mas o tipo de identificação que a projeção de imagens permite ao espectador. A presença real dos corpos no espaço da cena não se coloca como uma prova de superioridade “ontológica” do teatro sobre a mídia audiovisual, uma vez que a materialidade não é absolutamente indispensável ao espectador: mesmo ausentes no sentido concreto, os corpos estão presentes no imaginário.

A combinação dessas duas matrizes significantes (*virtual versus real*) na composição da cena teatral não parece representar uma situação de incompatibilidade, apenas indica um novo grau de complexidade que atua diretamente na constituição do discurso cênico. O que se faz necessário é perceber como elementos aparentemente *ao vivo* e *virtuais* se combinam no espetáculo de forma que eles organizam um confronto significativo - como já o faz a encenação na organização de seus elementos. Nesse sentido, encaminhamos nosso olhar para o objeto de estudo, buscando observar nele, a partir de um breve relato, o comportamento entre essas duas categorias.

O espetáculo *1961-2011* é uma produção da ZAP 18, uma associação artística e cultural que, desde 2002, dedica-se a montagens de espetáculos teatrais, à formação de atores e educação de jovens através da arte. Capitanado pela diretora Cida Falabella, o grupo inicia em 2009 uma nova pesquisa cujo tema, proposto pelos integrantes mais novos do grupo, enfoca a desilusão da juventude atual. Nasce então o projeto batizado de *Teatro Documentário* que teve como ponto de partida a história recente brasileira e a investigação de como a juventude vê o seu país. Mais tarde, o espetáculo ganharia o nome de *1961-2011*, período do recorte histórico escolhido durante a pesquisa para abordar desde a instalação da ditadura no Brasil até os dias atuais.

Minha participação no processo iniciou-se logo após a implementação do projeto, quando fui convidado a colaborar na concepção do espaço cênico do espetáculo que estrearia na sede do grupo. Logo nas primeiras reuniões, a diretora já trazia a indicação de um formato longitudinal que remetesse à ideia de uma rua, uma representação do urbano e de sua gênese como lugar político. A utilização de mídias no espetáculo surge também a partir de uma proposta da própria diretora, que tinha o desejo de instalar um grande telão numa das extremidades da rua ficcional, servindo como suporte para a projeção de imagens.

Além das imagens projetadas, foi instalado na extremidade oposta ao grande telão um aparelho de televisão que exibia imagens veiculadas ao vivo por emissoras brasileiras, apresentando-se como um instrumento alienante, um símbolo de resistência ao processo de conscientização política. A diretora Cida Falabella convidou Anita Leandro¹ para a produção das imagens e registros de depoimentos que seriam projetados no telão ao longo do espetáculo. Foram coletados depoimentos em vídeos de diversos jovens representantes de movimentos sociais, crianças e adolescentes das oficinas de teatro da ZAP 18, que, sentados nas arquibancadas do próprio cenário, revelaram à câmera algumas de suas inquietações pessoais - reflexões sobre injustiças sociais, a distribuição de renda no País, o poder da mídia, a questão das drogas, etc.

Paralelamente, foi feita uma pesquisa de imagens de arquivo de cunho político, em que se reuniram dezenas de fotografias de acontecimentos históricos, desde o período que precede o golpe militar de 1964 até as mobilizações mais recentes dos Sem Terra. Constituiu-se um inventário de imagens icônicas que resgatam na memória do espectador eventos emblemáticos da história recente do país. Diversas séries de documentos fotográficos são exibidas ao longo do espetáculo contendo imagens de Jânio Quadros, da passeata dos cem mil, do AI-5, da luta pela anistia, do ABC de Lula, da campanha das Diretas Já, de Chico Mendes, de FHC, etc.

Há, portanto, três tipos de imagens virtuais exibidas no espetáculo: as imagens ao vivo, transmitidas pela televisão, as imagens fotográficas de fatos históricos e as gravações de depoimentos dos jovens - estas duas últimas, projetadas no telão. Juntamente com Antônio Hildebrando², responsável pela dramaturgia do espetáculo, a diretora define a estratégia para a inserção das imagens em função da estruturação da linha dramática do espetáculo. A televisão entra em cena, em momentos pontuais, como uma espécie de ícone da alienação e do escapismo. Já as projeções dos depoimentos e das imagens fotográficas trabalham, junto à dramaturgia, na estruturação do confronto entre o plano ficcional, de caráter documental, e o tempo presente.

O espetáculo inicia-se com a projeção das entrevistas, numa espécie de prólogo: à medida em que o público toma o seu lugar, imagens de crianças e adolescentes tomam conta do enorme plano instalado no fim da rua. Ao longo do espetáculo, os depoimentos voltam a ser inseridos, em momentos pontuais, irrompendo a ordem cronológica da narrativa encenada pelos atores para evocar o tempo presente. Essa

¹ Anita Leandro é Professora Doutora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na área de cinema.

² Antônio Hildebrando é diretor, dramaturgo e Professor Doutor do curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais.

estratégia parece aproximar o espectador do universo ficcional apresentado: ao serem exibidos, os depoimentos reais provocam uma certa inversão no eixo narrativo, colocando o espectador no centro do debate. E é justamente nessa posição que o espectador deixa o espetáculo, que termina com a exibição do depoimento de uma criança sobre suas expectativas para o futuro do Brasil.

As imagens projetadas passam, assim, a fazer parte da tessitura cênica. Na representação dos fatos históricos, a encenação recorre às imagens fotográficas para documentar uma ficção presente na memória do espectador. Imagens estáticas, mudas, a maioria em preto e branco, saltam dos arquivos para imprimir camadas de realidade documental à cena: no momento em que os personagens narram a história da morte do estudante Edson Luiz, baleado durante uma passeata no Rio de Janeiro em 1968, imagens históricas do seu velório são projetadas nas grandes dimensões do telão. Já o tempo presente quebra o plano ficcional para inserir o espectador no debate: em vários momentos, os atores, desprovidos de seus personagens, voltam-se para os depoimentos dos jovens exibidos no grande telão. Assim, à maneira brechtiana, os espectadores, diante das projeções introduzidas no espaço cênico, são convocados a uma reflexão crítica sobre os fatos que se desenrolam na cena e o tempo presente.

Uma das chaves para o funcionamento da articulação entre as mídias e a performance ao vivo no espetáculo reside na configuração espacial. O posicionamento estratégico das imagens virtuais nas extremidades da área de encenação oferece um complexo jogo de significação no qual se potencializa o confronto do real *versus* o virtual: numa determinada cena, um grupo de manifestantes, encarnados na pele do elenco, corre fugindo da polícia até que se depara com a enorme imagem projetada do exército bloqueando a rua em perspectiva. O espectador, por sua vez, sentado nas arquibancadas às margens da rua, cara a cara com os atores, participa das sucessivas passeatas protegido da “invasão” das imagens virtuais.

O entrelaçamento dessas duas “realidades” - aquela *virtual*, dos depoimentos gravados projetados no telão, e aquela *material*, da performance dos atores ao vivo - não parece instalar uma situação de fragilização ou de enfraquecimento do jogo teatral. Ao contrário: se a utilização da mídia (com a inserção de imagens em grande escala) se impõe como uma força irresistível de atração, ela própria valoriza a materialidade dos corpos e das falas dos atores ao vivo. Segundo Lehmann (2007:389), mesmo que isso ocorra de forma não intencional, a presença da mídia pode catalisar os efeitos de identificação provocados pela encenação ao vivo: “os espectadores se tornam conscientes da situação dos atores reais (mais do que dos personagens por eles representados) e de certo modo também se unem a eles, os “parceiros” vivos do público, contra o poder das imagens midiáticas”.

O evento cênico é muito mais que uma sequência de imagens visíveis e a inserção da mídia na cena não constitui tarefa fácil: no jogo conflituoso entre a imagem virtual e a realidade corporal do ator residem os riscos à convenção teatral. É necessária precisão na utilização da imagem. Em 1961-2011 as mídias não definem necessariamente uma estética *high-tech*, ou um evento midiático. No entanto, elas participam intimamente da sintaxe cênica, estando intrinsecamente ligadas ao sentido global da *mise-en-scène*: elas nos ajudam a reconstituir uma identidade da

presença física, fazendo a ponte de ligação entre o espectador e sua realidade corporal; desempenham uma função de distanciamento brechtiano, num processo de difusão de uma percepção puramente teatral que coloca o espectador frente a sua situação no mundo. Mesmo lançando mão do uso da mídia, o espetáculo em questão remete a padrões narrativos tradicionais: no fundo, permanece a tentativa de se contar algo. Desse modo, percebemos o espetáculo como um exemplo de utilização da mídia a serviço do teatro, como o concebemos, potencializando, de certa forma, sua própria essência.

REFERÊNCIAS

LEANDRO, Anita. Imagens em cena. In: **Caderno da ZAP**. Volume 3: Teatro e Sociedade. Belo Horizonte: Emcomum Estúdio Livre, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives**. Paris: Armand Colin, 2009.

PICON-VALIN, Béatrice. **Les écrans sur la scène**. Lousanne: L'Âge d'homme, 1998.

PICON-VALIN, Béatrice. **La scène et les images: les voies de la creation théâtrale**. Paris: CNRS Éditions, 2002.

PEYRET, Jean-François. Texte, scène et video. In: PICON-VALIN, Béatrice. **Les écrans sur la scène**. Lousanne: L'Âge d'homme, 1998.