



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p244-265

Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy

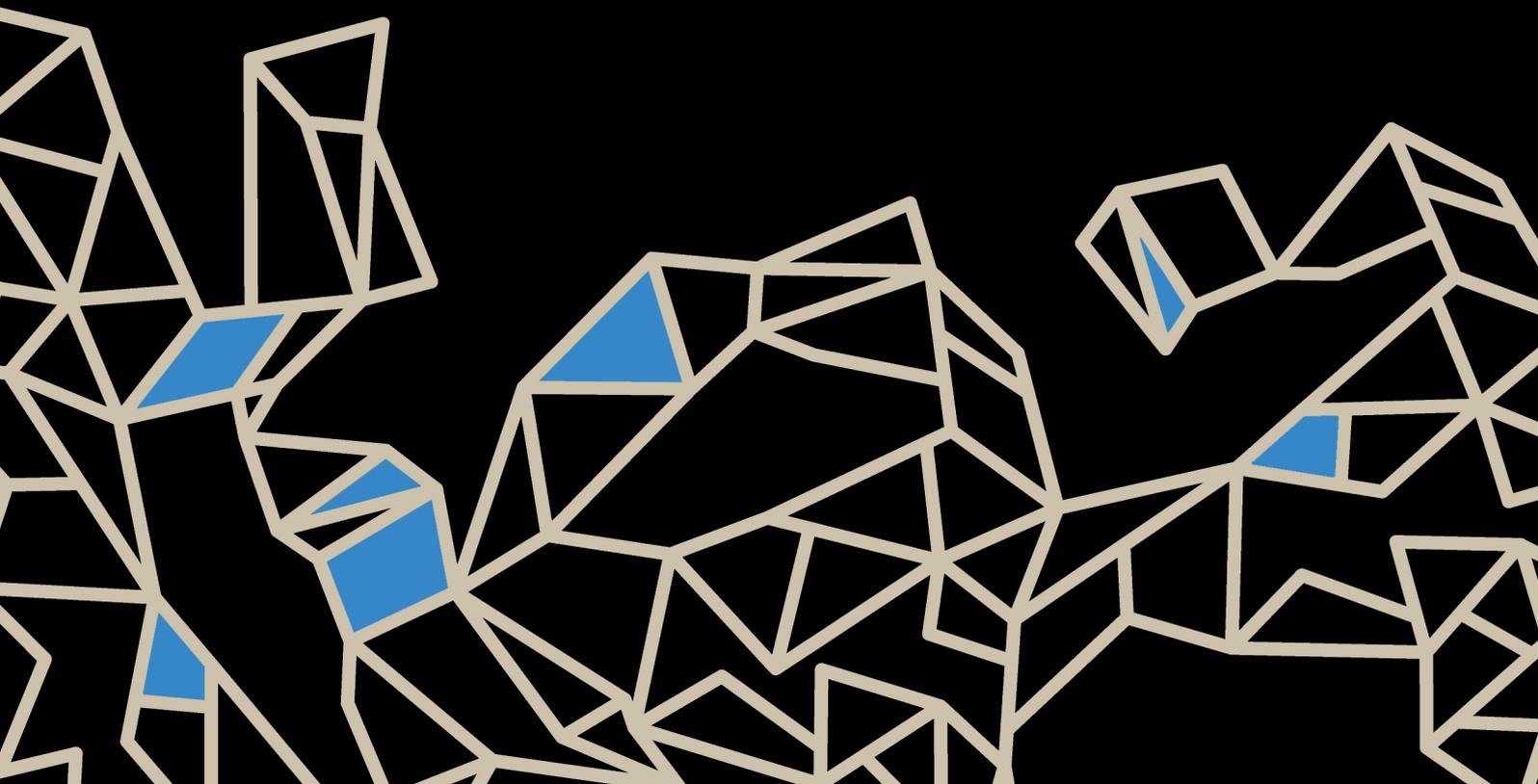
# Repetição e diferença: dispositivos e mediações no teatro de Christiane Jatahy

*Repetition and difference: devices and mediations in the theatre of Christiane Jatahy*

Daniele Avila Small

**Daniele Avila Small**

Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



## Resumo

O artigo aborda o trabalho da encenadora brasileira Christiane Jatahy em cinco espetáculos (quatro peças de teatro e uma ópera), com o propósito de analisar as encenações a partir das ideias de sistema, dispositivo, mediação e repetição. Através da análise de suas operações dramáticas, procuramos identificar procedimentos adotados com o objetivo de desestabilizar a repetição no teatro, como a criação de contradispositivos, o trabalho com os sistemas para a criação de uma dramaturgia cênica e atorial, além da relação entre teatro e cinema.

**Palavras-chave:** Dispositivos, Dramaturgia, Repetição, Sistemas, Teatro e cinema.

## Abstract

The article concerns the work of Brazilian stage director Christiane Jatahy in five performances (four theatre plays and an opera), aiming to analyze her stagings regarding the ideas of system, device, mediation and repetition. Through an investigation of her dramaturgical operations, I try to identify procedures adopted to destabilize repetition in the theatre, such as the creation of counter-devices, the work with systems in the creative process of a scenic dramaturgy that is also an actor's dramaturgy, as well as the relation between theatre and cinema.

**Keywords:** Devices, Dramaturgy, Repetition, Systems, Theatre and cinema.

A dramaturga e encenadora Christiane Jatahy, com a Cia Vértice de Teatro, tem um trabalho continuado de pesquisa de linguagem, que investiga a relação do teatro com procedimentos da contemporaneidade. Nessa relação entre a prática do teatro e os atravessamentos do mundo em que vivemos, as obras lidam com o embaralhamento de zonas de fronteira, tais como: o ator como materialidade absoluta do fato teatral e o personagem ficcional como referência do teatro; a narrativa ficcional e os relatos do real como elementos formadores de uma dramaturgia; o território comum do ator e do espectador no espaço do teatro; o lugar mesmo da autoria, tendo em vista a opção pelo



processo colaborativo na escrita e a recriação de clássicos da literatura e do teatro.

Tais aspectos têm o propósito de intervir nos meios de criação e abrir frestas para que o espectador colabore com o que vê, ideia apresentada no texto de apresentação publicado no site do grupo (CHRSTIANE..., 2015). Com relação a esse último aspecto, façamos uma ressalva. É apressada a pressuposição, muito comumente feita por artistas de teatro, de uma espécie de passividade receptiva por parte do espectador. Toda recepção pressupõe necessariamente uma atividade criativa – mesmo na preguiça ou na má vontade. Todo espectador colabora com o que vê, ainda que não queira ou não se dê conta disso. No entanto, é possível falarmos em variações de grau dessa ação receptiva-produtiva. Há nos procedimentos adotados na criação de peças de teatro, como as de Christiane Jatahy, algumas estratégias de ênfase e explicitação dessa condição criativa da lida com as obras por parte do espectador.

Neste ensaio, cinco espetáculos serão abordados e descritos de acordo com os apontamentos que queremos fazer sobre eles.

O primeiro deles é a segunda peça da trilogia *Uma cadeira para solidão, duas para o diálogo e três para a sociedade*<sup>1</sup>. *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*, realizada entre 2005 e 2009, é um divisor de águas no trabalho de Jatahy, não apenas pelas questões da cena, mas também porque da peça foi feito um filme que marcou o início da sua carreira da encenadora no cinema. O filme ficou onze semanas em cartaz, foi assistido por mais de 20.000 pessoas e objeto de uma vídeo-instalação realizada no Tempo Festival em 2011, em que as treze horas de cenas filmadas ininterruptamente por três câmeras foram exibidas em três telões durante uma madrugada no Parque Lage. Seu elenco contava com Daniela Fortes, Cristina Amadeo, Kiko Mascarenhas, Marina Viana e Pedro Brício.

A segunda parte do título da peça, “todas as histórias são ficção”, pode ser vista como uma carta de intenções da pesquisa ali empreendida. A partir dessa peça, fica mais claro o interesse dos artistas envolvidos pelo processo

---

1 A primeira peça da trilogia é *Conjugado*, projeto realizado com a atriz Malu Galli.

de ficcionalização do real na criação teatral e em qualquer processo de repetição de um relato.

A peça trata de sistemas relacionais de família a partir de uma “família de amigos” da mesma geração. Os atores conversam com a plateia e contam que estão esperando um ator que está atrasado, mas a caminho. O espetáculo acontece nesse clima de espera, em que os atores vão contando histórias, conversando e fazendo um jantar. A proposta é que tudo pareça improvisado, quando de fato tudo foi previamente ensaiado. A dramaturgia da peça e o roteiro do filme foram criados a partir de histórias vividas pelos atores e por outras pessoas próximas, as quais foram misturadas, reformuladas e realocadas, de modo que um ator pode contar uma história real na primeira pessoa sem tê-la vivenciado.

No caso do filme, há ainda um trabalho de dramaturgia na montagem, ou seja, posterior à feitura do roteiro e da filmagem. O roteiro, aquilo que norteou o trabalho dos atores, não foi um texto com diálogos prontos, mas uma estrutura previamente combinada com dez dispositivos e uma série de comandos que eram passados pela diretora aos atores por mensagens de texto enquanto o filme estava sendo rodado. Essa estrutura funciona como estratégia de operação dramática nuclear de determinada fase dos trabalhos de Jatahy.

O outro espetáculo é *Corte-seco*, uma espécie de peça-exercício que dá ênfase à experimentação de questões formais específicas. Terceira parte da trilogia acima mencionada, a peça estreou no final de 2009. Nesse trabalho, os atores Branca Messina, Daniela Fortes/Marjorie Estiano, Cristina Amadeo, Eduardo Moscovis, Felipe Abib, Leonardo Netto, Paulo Dantas, Ricardo Santos, Stella Rabello e Thereza Piffer se posicionam em cadeiras, algumas sinalizadas por verbos-comandos (como narrar, interiorizar, dialogar, descrever), e determinam cortes no espaço com fita crepe. Fazem pequenas cenas – ilhas de ficção, como disse certa vez a diretora da peça –, que são repetidas (ou eventualmente não acontecem) com variações e em diferentes sequências a cada dia, de acordo com os comandos dados por Jatahy, que está posicionada na lateral do palco junto aos operadores de som e luz. A peça também aborda, como em *A falta que nos move*, a questão (formal e temática) dos sistemas de comportamento, só que nesse caso não apenas familiares, mas também do convívio em sociedade.



Os recursos audiovisuais aparecem na relação com câmeras de segurança instaladas dentro e fora do teatro, expondo cenas e fragmentos de cenas em espaços externos, como a rua e os bastidores. Apesar do intercâmbio entre teatro e cinema que se estabelece nas peças seguintes, a relação da peça com imagens filmadas não é exatamente determinante nesse caso. Contudo, os procedimentos de criação apresentados no espetáculo são importantes para o entendimento da lida com as técnicas de atuação e criação nos trabalhos que estamos abordando.

*Julia*, peça de 2011 que até este momento continua em repertório e intensa circulação internacional, marca o início de uma nova fase. Trata-se de uma recriação de *Senhorita Julia*, de August Strindberg, em uma proposta de cinema ao vivo. O elenco é composto por Rodrigo dos Santos (o Jean de Strindberg aqui se chama Jelson), Julia Bernat como a personagem-título (a coincidência entre o nome próprio da atriz e da personagem não é desprezada) e Tatiana Tibúrcio, que faz a namorada de Jelson nas cenas previamente filmadas. O diretor de fotografia faz a câmera ao vivo, interferindo nas cenas e dividindo o palco com os atores ao longo de todo o espetáculo.

A questão temática desponta na peça com destaque, o que não acontece com as outras duas peças mencionadas. Ao colocar um ator negro para fazer o personagem masculino, a peça adiciona uma camada de preconceito racial à tensão de classe e gênero do texto de Strindberg, expondo as veias escravocratas nas relações de trabalho que se dão no ambiente das residências brasileiras.

O dispositivo cenográfico criado por Marcelo Lipiani e pela encenadora dá uma dinâmica específica à relação entre teatro e cinema experimentada no espetáculo, que vamos analisar mais à frente.

*E se elas fossem para Moscou?* estreou em 2014, e já passou por diversos festivais internacionais dentro e fora do Brasil. Partindo de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, a peça é apresentada ao público ao mesmo tempo em que é filmada e apresentada a outro público, em um espaço contíguo, em forma de cinema, editado ao vivo a cada apresentação pela diretora. A peça-filme estabelece uma dupla relação com o espectador, que deve ver tanto a peça quanto o filme para ter a experiência completa da proposta. No elenco, Isabel Teixeira, Julia Bernat e Stella Rabello fazem Olga, Irina e Maria. Os per-

sonagens masculinos, tornados coadjuvantes, praticamente episódicos, são interpretados por técnicos que realizam a filmagem e pelo músico que está em cena. Nesse jogo, o diretor de fotografia Paulo Camacho faz uma participação significativa na cena e colabora no roteiro. A ação remete às questões das três irmãs do texto russo, mas se dá no Brasil atual, com cenas completamente recriadas e descoladas da peça em que se baseia o trabalho.

A cenografia de Marcelo Lipiani apresenta um set de filmagem com elementos que podem criar provisoriamente um cenário realista para o filme, mas deixando visíveis os rastros de lugares para filmar, como uma porta vazada, um piso de grama sintética, plantas artificiais ou uma casa em miniatura no fundo do palco.

Durante o processo de criação, foi realizada uma pesquisa em cidades como Paris, Frankfurt e São Paulo, e dessa pesquisa foi feito um documentário com depoimentos diversos sobre o desejo de mudança no mundo atual, que pode ser visto em uma vídeo-instalação do lado de fora da sala de espetáculos. O material textual recolhido também foi usado no processo de criação da peça.

*Fidelio* é uma ópera em dois atos de Ludwig van Beethoven, com libreto de Joseph von Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke baseado no drama de Jean-Nicolas Bouilly, intitulado em francês *Léonore ou l'amour conjugal*. Apresentada no início de 2015 com coro e orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção musical de Isaac Karabtchevsky, a encenação de Christiane Jatahy conta com procedimentos das suas criações teatrais e a presença de artistas constantes na sua prática, integrantes de trabalhos da Cia Vértice, como o cenógrafo Marcelo Lipiani, o diretor de fotografia Paulo Camacho e a atriz Stella Rabello.

O primeiro ato é realizado apenas com recursos teatrais, mas o segundo é espelhado com um filme projetado em imenso telão no palco em convivência com os músicos, coro e solistas.

Esse espetáculo aparece nesse estudo não só por, até o momento da escrita do texto, ser o trabalho mais recente de Christiane Jatahy, mas porque se trata de mais uma experimentação com uma linguagem em sintonia e em relação de diferença com o teatro.

Os cinco espetáculos lançam mão de dispositivos desestabilizadores de uma noção de repetição que pode ser estéril, aplicando procedimentos que



ênfatisam o momento presente, o aqui e o agora do teatro. Podemos dizer que esses dispositivos são, na verdade, contradispositivos ou profanadores de dispositivos. O propósito dessas estratégias da cena é engendrar a produção de diferença a partir da repetição de uma prática. O trânsito entre categorias como teatro e cinema, por exemplo, funciona como estratégia desestabilizadora de procedimentos dados do teatro.

## Repetição

Uma das questões que parece nortear o trabalho de Christiane Jatahy e da Cia Vértice de Teatro é a repetição, um problema ontológico do teatro. A repetição é condição mesma da feitura e do fato teatral, mas também é um problema do teatro quando os artistas se colocam a questão: como se repete sem repetir igual?<sup>2</sup>

Seja no dia a dia dos ensaios ou na temporada de uma peça, a repetição é a atividade cotidiana da criação teatral, sua metodologia básica. O teatro sabe que não há espetáculo que seja igual a outro, mas isso não resulta necessariamente em apresentações únicas, originais, memoráveis. Para além da mera ação do acaso sobre os seres e as coisas, a variação pode ser simples consequência banal da instabilidade ou da falta de rigor. A pergunta, no entanto, é como repetir sem repetir igual, no sentido de produzir diferença. Aqui nos referimos à produção de diferença como no caso da ideia de obras em série – como nas artes visuais. A repetição, assim, não é vista apenas como condição e fato consumado, mas como estratégia, metodologia de reinvenção.

Podemos considerar a lida com esse problema na prática da criação de espetáculos um exercício filosófico, teórico, sobre a linguagem do teatro, na mesma medida em que se trata de uma pesquisa técnica, empírica, que encontra consequências práticas, resultados cênicos concretos.

## Dramaturgia

---

2 A questão é explicitada por Christiane Jatahy na conversa realizada no Projeto Nada Expandido, do Coletivo Irmãos Guimarães, realizado em 22 de novembro de 2002 (ver ENCONTRO..., 2015).

Fala-se menos do trabalho de Christiane Jatahy com a dramaturgia do que de seus méritos na encenação. Talvez porque suas experimentações com o cinema no âmbito do espetáculo, da visualidade da cena, bem como o trabalho técnico com os atores chamem mais atenção. Por outro lado, o fato de a dramaturgia de Jatahy não ter tanto lugar de destaque talvez se dê porque não se encaixa em uma noção mais corriqueira de dramaturgia. Costuma-se, ainda, nos discursos mais simplórios (e mais visíveis) sobre teatro, identificar a boa dramaturgia com a qualidade literária dos textos. Pouco se valoriza, fora dos ambientes especializados, a dramaturgia norteada por dispositivos, que mais serve à encenação que ao texto impresso, a qual podemos apontar como sendo mais teatral, na sua dimensão de jogo, do que literária – a título apenas de organização das ideias, não de uma hierarquia de valores. A aparente banalidade dos diálogos pode nos enganar sobre a sofisticação da carpintaria dramaturgical dos seus espetáculos.

A fala cotidiana, “jogada fora”, como dizemos, é inerente à própria pesquisa de criação de cenas a partir de situações reais. A coloquialidade, as construções de frase imprecisas e o vocabulário urbano local têm o frescor de texto improvisado. Em *A falta que nos move*, por exemplo, essas características são indispensáveis à proposta de “iludir” os espectadores de que se trata de uma situação, em alguma medida, real.

Outra operação crítica que caracteriza o trabalho de Jatahy é a dramaturgia de recriação, que parte da ideia de adaptação de um texto prévio e, por isso, não costuma ser tão devidamente reconhecida como dramaturgia. Não se aceita facilmente, em segmentos mais conservadores do teatro, a ideia de originalidade na recriação de um clássico. Esse tipo de trabalho, no entanto, demanda um entendimento perspicaz das linguagens envolvidas e um trabalho de elaboração textual que não é simples.

O trabalho de criação a partir de um material prévio é parte da trajetória de Jatahy desde os anos 1990, no seu trabalho com o Grupo TAL. Entre 1996 e 2000, foram encenados no Parque Lage os espetáculos *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, e três peças criadas a partir de textos de referência da literatura infanto-juvenil, *Peter Pan*, *Alice* e *Pinóquio*, que compunham a *Trilogia da Iniciação*. Nessas peças, das quais só vi *Alice*, em 1997, pelo que posso me lembrar, já havia ao menos duas características nucleares



que continuariam em obras futuras: estratégias dramatúrgicas-espaciais na lida com o espectador e o apuro com a visualidade do espetáculo – além do trabalho de recriação. Na minha memória de *Alice*, os espectadores caminhavam por uma determinada área do Parque Lage e encontravam as cenas, algumas das quais podiam ser vistas mais de perto, como a do gato – uma cena sensual, feita por um casal de acrobatas –, e outras em um plano bem aberto, como a sequência do fim, realizada no grande jardim em frente ao palacete, à distância, em que os atores usavam pernas de pau. Nessa fase, um trabalho de dramaturgia foi desenvolvido.

Recentemente, a ideia de recriação de textos clássicos, dessa vez do repertório do teatro dramático ocidental, retorna ao universo criativo de Jatahy com as encenações de *Julia* e *E se elas fossem para Moscou?. A floresta que anda*, criação a partir de *Macbeth*, de Shakespeare, estreia poucas semanas após a conclusão deste estudo.

A fala cotidiana em *Julia*, porque criada a partir de um clássico, causa estranhamentos. Muitos dos diálogos da peça de Strindberg são reinseridos na trama recriada e, assim, despidos de uma carga solene de texto canônico. O modo como os diálogos são ditos e as ações que os acompanham acabam por torcer o estatuto mesmo do texto, tornando-o, em alguma medida, irreconhecível. Mas as palavras e frases de Strindberg estão lá. Uma operação específica e significativa da dramaturgia é trazer para o primeiro plano a relação sexual entre os personagens e deslocar o diálogo em que há uma virada no jogo de poder entre eles para o momento do coito, fazendo com que o personagem masculino verbalize o seu desejo interesseiro enquanto penetra a menina.

Em *E se elas fosse para Moscou?*, quando a Irina de Julia Bernat está conversando com a Olga de Isabel Teixeira e diz “Viaja comigo, Olga. É sério, vamo junto. Vamos pra Moscou”, a fala é tão coloquial e espontânea que é praticamente um posicionamento crítico contra a fala falsamente elaborada que tenta, sem sucesso, se encaixar em diálogos de clássicos estrangeiros em traduções antigas.

Há um processo de tradução ampliada em *Julia* e *E se elas fosse para Moscou?*, que se solta da ideia engessada de texto clássico como texto difícil de dizer, ou seja, uma tradução que traz as falas para o chão, para o uso

comum<sup>3</sup>. O retraduzir e redizer um clássico é uma repetição que não repete. A relação com a fala, com a dimensão autoral da fala por parte dos atores e sua consequente coloquialidade, também é fundamentada no entendimento de uma dramaturgia atorial, da qual trataremos brevemente em seguida.

## Sistemas

A ideia de dispositivo na dramaturgia está diretamente relacionada com a influência da teoria geral dos sistemas, do contexto da filosofia e da psicanálise, no âmbito da criação teatral. O intercâmbio de Jatahy com a dramaturgia espanhola, que resultou na excelente montagem de *Carícias*, de Sergi Belbel, em 2001, se consolidou especialmente na troca com o dramaturgo e estudioso da dramaturgia José Sanchis Sinisterra, que desenvolveu um trabalho voltado para a pesquisa de sistemas dramatúrgicos. Juntos, Sinisterra e Jatahy realizaram em 2003 a peça *Memorial do convento*, adaptação de Sinisterra com encenação de Jatahy para o romance de Saramago. Além desse espetáculo, a parceria também resultou na encenação, por Jatahy, de um texto de Sinisterra, *Leitor por horas*, em 2006.

Sinisterra aponta que houve uma mudança de paradigma no teatro em direção às dramaturgias da fragmentação. A mudança concerne à passagem da ideia da criação calcada nos psicologismos do drama burguês (do ponto de vista das narrativas e da criação de personagens, tanto no âmbito do texto escrito quanto no trabalho de atuação), para uma abordagem não psicologizada, em que o ator está em cena em relação ao outro, ao contexto, aos objetos, às tarefas que executa – em oposição à ideia da trajetória subjetiva interior de um personagem.

Essa outra abordagem parte de premissas da psicoterapia comportamental sistêmica, elaborada no Instituto de Pesquisa Mental de Palo Alto, na Califórnia, que parece ter estreita relação com a pesquisa de Jatahy em relação à repetição. A escola estuda os efeitos pragmáticos comportamentais da

---

3 Um processo relativamente afim dessa ideia pode ser identificado em *Hamlet - Processo de revelação*, do coletivo Irmãos Guimarães, que estreou em agosto de 2015 no Cena Contemporânea, em Brasília: para começar uma abordagem do Hamlet, os artistas envolvidos precisaram fazer uma nova tradução do “Ser ou não ser”, reformulando partes significativas do texto para, a partir daí, apresentarem sua hipótese sobre a peça redizendo o texto à sua maneira.



comunicação humana, considerando as desordens de comportamento como questões de comunicação, de reação comunicativa, e não simplesmente problemas da mente individual. Uma das publicações nucleares dos estudos da psicoterapia comportamental sistêmica é *A realidade é real?*, do pesquisador Paul Watzlawick. Não à toa, uma das questões fundamentais do trabalho teatral em questão é a instabilidade de definições e certezas no que diz respeito ao real e o potencial criativo da lida do teatro com as suas diversas camadas do que chamamos de real.

No fato físico do teatro, as atenções se voltam para questões da cena, para estímulos externos aos atores, ações, gestos, tarefas, embates concretos, deixando de lado as motivações internas das subjetividades dos personagens. O trabalho com os sistemas funciona então como criação de dispositivos desestabilizadores do comportamento criativo de dramaturgos, encenadores e atores.

Em termos práticos e muito resumidos, poderíamos falar em uma dramaturgia norteada por estruturas simples e complexas que desencadeiam comportamentos e estados, e não arcos narrativos, discursos e embates do foro íntimo de personagens. O trabalho com esses estudos sistêmicos de relação podem ser percebidos com clareza em *Corte seco*, que expõe de maneira literal os processos criativos resultantes da pesquisa.

Além da ideia de sistema no que diz respeito ao texto, o que me parece mais interessante e está bastante presente nas peças de Jatahy é a prática de sistemas para a criação de uma dramaturgia atorial, na qual as diretrizes que conduzem os atores em improvisação de criação ou mesmo em cena são diretrizes de movimento, deslocamento, ação no tempo e no espaço, mudança de estado. Em *A falta que nos move*, tanto na peça quanto no filme, o trabalho dos atores parece bastante implicado pela ideia de dramaturgia atorial.

Nesses sistemas, o movimento e a interação física e espacial também funcionam como instruções, comandos, ou *consignias*, termo em espanhol usado por Sinisterra. Em *A falta que nos move*, um comando específico “externo” interferia nas atuações e na temperatura dos acontecimentos. Ao longo da peça e do filme, os atores consomem bebidas alcoólicas como se estivessem em uma situação social real, o que lhes provoca efeitos concretos, fisiológicos. Tais efeitos são parte do sistema, como um comando (impreciso) de

estado, um comando que tem uma nota aparentemente anarquizante (que desestabiliza a repetição), mas que, bem administrado, não ultrapassa os limites das diretrizes gerais do dispositivo dramático previamente combinado.

## Dispositivo e profanação

Aqui recorreremos a uma referência bastante comum, o ensaio “O que é um dispositivo?” de Giorgio Agamben. Vamos passar por ele apenas pela necessidade de conceituar minimamente o termo dispositivo e situá-lo no debate contemporâneo para além das artes cênicas.

Em um primeiro momento do texto, o autor situa a ideia de dispositivo, fazendo uma investigação das origens do termo, que não nos interessa exatamente nessa discussão. Contudo, faz uma condensação que explicita que o dispositivo “tem o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2010, p. 35). Também aproxima o conceito da ideia de economia, no sentido de administração, organização, colocando que a economia é “uma atividade prática que deve de quando em quando fazer frente a um problema e a uma situação particular”. Ou seja, quero enfatizar a ideia de que um dispositivo é uma estratégia organizada (e que se quer eficaz) para enfrentar um problema. No caso da experimentação dramática de Jatahy, a criação de dispositivos vem enfrentar o problema da repetição.

O principal argumento do artigo de Agamben concerne os processos de subjetivação e dessubjetivação na vida urbana contemporânea. O autor argumenta que a economia dos dispositivos é produtora de subjetivação, ou seja, que é o processo dos seres na lida com os dispositivos que produz a subjetivação. Os dispositivos são instrumentos de captura, de controle:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (Ibidem, p. 40).

O autor chama atenção para o sentido de dispositivo no pensamento de Foucault, que mostrou como os dispositivos da sociedade disciplinar visam a



criação de corpos dóceis (embora livres). Mas Agamben aponta que, na fase atual do capitalismo, a proliferação gigantesca de dispositivos engendra um processo diverso, de dessubjetivação. Por isso, nossa relação com os dispositivos não pode ser simples, é preciso liberar o que foi capturado e separado e restituí-lo ao seu uso comum. O procedimento para essa restituição ao comum é a profanação, uma espécie de contradispositivo.

Essa discussão nos serve se fizermos uma analogia com a relação dos artistas de teatro com os dispositivos da criação teatral. Adquirimos o hábito de identificar o teatro dramático (a cena frontal que isola palco e plateia, a narrativa linear, em forma de sucessão de presentes, pautada por relações intersubjetivas, a união total e invisível entre ator e personagem<sup>4</sup>) como um dispositivo de captura da criação teatral, por ser o drama considerado uma forma canônica, por ter modelado o entendimento sobre o que é e o que deve ser o teatro no senso comum. Pensemos por um momento na nossa relação com o drama como dispositivo-cânone do teatro e a criação de contradispositivos desestabilizadores como ações que querem profanar uma ideia cristalizada, repetida, de teatro. Ou seja, os dispositivos (nesse caso, contradispositivos) vêm profanar a repetição do teatro.

Cabe aqui outra ressalva. A mim, particularmente, também interessam as narrativas lineares, o teatro de elementos arcaicos, da palavra e dos discursos, e o drama em suas formas ampliadas. Ao colocar essa trajetória de pensamento sobre um teatro que se alimenta de contradispositivos, não pretendo emitir um juízo de valor *a priori* sobre esses procedimentos de desestabilização ou profanação, mas apontar como nesses casos, especificamente, tais dispositivos e contradispositivos foram efetivos em produzir diferença na repetição.

## Recriação e mediação, teatro e cinema

Antes de falarmos especificamente sobre as próximas peças, podemos abrir um pequeno parêntese para o seguinte fato: quando há imagens fílmicas

---

4 Essas características do drama são alguns pontos da noção de drama absoluto segundo Peter Szondi, explicitadas no verbete “Drama absoluto” do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac (2012).

na cena, aquela crença comum em uma ideia de recepção passiva no teatro encontra a crença ainda mais arraigada numa ideia de recepção mais passiva diante de imagens em movimento. Persiste o senso comum de que a imagem filmada e projetada no teatro rouba do espectador a sua liberdade de fazer escolhas. Mas a montagem, na imaginação do espectador, de imagens cênicas e filmicas pode escapar de uma suposta espetacularidade e abrir frestas, quando gera imagens complexas.

Além disso, há tanto em *Julia* quanto em *E se elas fossem para Moscou?* a explicitação da necessidade de fazer recortes, escolhas. A simultaneidade de ações e a convivência de imagens são como convites que ambas as peças fazem (cada uma a seu modo) para que cada espectador faça a sua montagem, mesmo que diante de narrativas lineares. Nas duas peças, o cinema entra na encenação como dispositivo profanador de uma suposta pureza do teatro. A pureza é invocada pela presença dos clássicos do drama moderno. *Senhorita Julia*, de Strindberg, e *As três irmãs*, de Tchekhov, são textos-base para encenações atravessadas por elementos da contemporaneidade (as narrativas acontecem no Brasil do século XXI, não na Suécia do fim do XIX nem na Rússia do início do XX) e pelo cinema. Em outras palavras, tanto a ideia de recontextualização quanto a presença do cinema são estratégias críticas de mediação.

O conceito mesmo de encenação é uma mediação, o teatro é uma mediação (seja ou não a montagem de um texto prévio) entre as ideias e sua materialização. O acréscimo de um dispositivo tecnológico, externo à raiz artesanal do teatro, vem enfatizar o processo de construção de cenas, da artificialidade das marcas, dos tempos, da composição dos atores/personagens. Ou seja, a presença do cinema nas duas peças vem enfatizar o fazer do próprio teatro.

A ênfase na mediação é um dispositivo crítico, desestabilizador, que se tornou canônico do teatro do século XX: o teatro épico de Bertolt Brecht. Nos dois espetáculos, os atores se dirigem aos espectadores, explicitando o lugar da criação artística como de mediação crítica e criativa entre ideias e materialidades. No entanto, as atuações têm elementos épicos mais complexos que esses momentos literais de mediação, passagens em que atores e atrizes se demoram em zonas de indistinção entre cena e comentário.



O dispositivo cenográfico-dramatúrgico de Julia apresenta uma decomposição do processo criativo que envolve atores e cenas na feitura de um filme: o espaço organizado para o acontecimento das filmagens, o processo de criação e de execução das cenas pelos artistas, as ações humanas que manipulam instrumentos tecnológicos os quais capturam e organizam sons e imagens (o câmara, os operadores), o produto intermediário das imagens capturadas no momento da filmagem e o produto final de cenas editadas. Apresentar a decomposição, o processo e produto do cinema, é um gesto artístico de expor as etapas e os problemas de elaboração de uma narrativa ficcional. É uma forma de apresentar repetições com diferença. Nas cenas prontas, previamente filmadas, aparece só a narrativa, o produto. Nos momentos encenados ao vivo, no momento do acontecimento teatral, aparecem os comentários, os problemas do processo, a lida dos atores com aquele material pelas suas questões temáticas, o cansaço gerado pelo desgaste da repetição.

A interrupção da ação pelos atores, quando dizem que não querem mais repetir aquelas falas violentas um para o outro, é uma mediação entre a ficção e o real, entre procedimentos formais e referências temáticas. O cansaço de repetir a cena espelha o cansaço de repetir o comportamento social – racista, no caso dela; machista, no caso dele. Algo irrompe, o que se torna possível porque não se está contando uma história pela repetição do hábito de contar histórias, não se está simplesmente repetindo uma mesma história que já foi encenada de tanto modos, está se contando uma história dentro de um sistema de dispositivos para nela provocar aberturas, desestabilizar comportamentos.

O personagem Julia agride verbalmente o personagem Jelson e vice-versa. A pesquisa de atuação, que mira o real, se aproxima deste de tal modo que opera nos atores implicações sensíveis, concretas, provoca deslizamentos, indistinções. Faz, por exemplo, com que Julia (a atriz) se perceba agredindo Rodrigo verbalmente e vice-versa. Irrompe a relevância do tema. Em uma peça que, pela espetacularidade do dispositivo cenográfico e procedimentos dramatúrgicos autorreferentes, poderia parecer um exercício narcísico de linguagem, uma encenação solipsista, sobrevive com força a questão temática, repensada na discussão sobre a realidade do Brasil atual. Todos os artefatos

da contemporaneidade vêm para tornar eficaz o que o teatro sempre fez: dar a ver as questões atuais do mundo em que vivem os artistas e as formas da linguagem como questões do mundo.

Em *E se elas fossem para Moscou?*, o dispositivo cenográfico se abre em dispositivo espacial. Cria-se uma dobra no espaço cênico e no acontecimento mesmo do teatro. No início da peça, as atrizes falam com os espectadores sobre o que vão ver e, depois, no final, comentam o que propuseram no início, retomando a proposta de pensar sobre o problema que foi apresentado: o que fazer para mudar?

A peça não se pretende uma “adaptação” convencional do texto de Tchekhov. *As três irmãs* é ponto de partida, não de chegada. Mas podemos deter a atenção sobre um aspecto específico da recriação. Tanto na peça russa quanto na brasileira, as mulheres são movidas pelo desejo de mudança. Em *E se elas fossem para Moscou?*, o aqui e agora do desejo de mudar, de sair do lugar, de escapar, aparecem principalmente nos momentos de “surto”, em que Irina e Maria adotam comportamentos destrutivos com o próprio corpo.

O desejo irrealizável de mudança se materializa de forma muito concreta no atentado contra si. Irina se corta, se desnuda, dança, grita e chora. Maria se entrega a um amor e depois golpeia repetidamente o próprio sexo com violência estarrecedora. É uma formulação concisa: o tema da peça de Tchekhov, ou seja, o desejo de mudança é levado ao extremo do aqui e agora no corpo das atrizes. O que em Tchekhov é apontado em diálogos e na trama, ou seja, o que lá é tema discursivo, em *E se elas fossem para Moscou?* é ação concreta, algo que se dá no corpo e que é conduzido pelas atrizes a uma voltagem pouco convencional. Dá-se um acontecimento no corpo, que, como sabemos, não era uma possibilidade no contexto de teatro em que a peça de Tchekhov foi criada e encenada pela primeira vez. A cena do nu da Maria de Stella Rabello sendo filmado é uma celebração da beleza do corpo da mulher em um momento de encontro com o homem, de prazer e liberdade. Nesse momento, o texto se descola de tal modo do original que o redimensiona, lançando um olhar singular para a condição feminina das personagens de Tchekhov, no que diz respeito ao corpo, à libido, ao sexo.

A relação entre teatro e cinema no trabalho faz um paralelo com a relação entre um clássico e sua livre releitura. A peça que vemos complementa



criativamente o filme que vamos ver depois ou vice-versa. A peça *As três irmãs* troca olhares com *E se elas fossem para Moscou?* e vice-versa. As temporalidades se cruzam e produzem imagens que se desdobram.

A proposta de oferecer ao espectador a oportunidade de assistir à mesma narrativa duas vezes, uma pelo teatro, outra pelo cinema, é uma forma de convidar o espectador ao exercício apontado no início deste ensaio: Como repetir sem repetir? Como novamente sem ver a mesma coisa? Como lidar com a memória (com o conhecimento, a cultura, a história, com nossas zonas de conforto do comportamento) sem ficar preso ao conhecido? Como fazer com que o já conhecido seja plataforma para o desconhecido?

Em uma conversa realizada em março de 2010, por ocasião da primeira temporada de *Corte seco* no Rio, Jatahy faz a seguinte observação:

Tem uma frase que eu acho que é uma das frases mais bonitas da peça que é “O problema de viver no passado é que você sabe tudo o que vai acontecer”. Eu acho essa frase linda e é exatamente sobre esse aspecto: como é que a gente traz o ator pro tempo presente do público? Essa é a minha questão (JATAHY apud SCHENKER; SMALL, 2010, p. 4).

O espectador de teatro pode se comportar de duas maneiras diferentes: pode querer sentir no teatro a segurança de uma ideia de teatro do passado, de saber tudo o que vai acontecer, pelo menos no que diz respeito às formas; mas também pode experimentar o prazer do pacto estabelecido entre todas as partes de que estamos no presente e, assim, não temos ideia do que vai acontecer – esse me parece ser o espectador ideal das peças da Cia Vértice.

Dando um passo além da pesquisa feita em *Julia* e fazendo uma volta até *A falta que nos move*, *E se elas fossem para Moscou?* usa o teatro para provocar o cinema e, assim, movimentar o fazer do teatro. O exercício de levar a linguagem (principalmente a linguagem de atuação) do teatro para o cinema já tinha acontecido antes no filme *A falta que nos move*; a ideia de produzir cinema ao vivo já tinha sido explorada em *Julia*. Mas essa peça traz a questão da repetição para o cinema, realizando um filme que é refeito todos os dias. Com a repetição em temporada, o acaso, preocupação e pimenta do teatro, entra no jogo como fato do cinema que está ali sendo

realizado. O elemento performativo do teatro passa a ser problema da feitura diária de um filme.

Fazer um filme é outra camada de mediação. Naquela já mencionada conversa, Jatahy se faz a seguinte pergunta: “Como é o distanciamento na contemporaneidade?” (2010, p. 11). Talvez *E se elas fossem para Moscou?* seja a resposta possível, nesse momento, para a pergunta. Como no teatro épico, os atores fazem a peça evidenciando que estão fazendo uma peça, e que é a dimensão crítica-criativa da obra, em que acontece uma evidenciação dupla: as atrizes fazem a peça mostrando que estão fazendo a peça e mostrando que estão fazendo um filme. O filme é uma mediação que dá a ver o teatro. O resultado da edição ao vivo não é (porque não quer ser) um teatro filmado, mas um filme de teatro: o teatro é feito tema e linguagem do cinema de maneira singular.

No debate de encerramento da MITsp 2015, que tinha em sua programação as duas peças mais recentes do nosso estudo, além de outras em que se dava um embaralhamento das territorialidades do teatro e do cinema, José A. Sánchez comenta a profanação do dispositivo fílmico em Moscou, dizendo que “Os corpos transbordam o dispositivo, utilizando também espectadores dos dois lados da tela. Criam uma situação orgânica sensível” (ROMAGNOLLI, 2015). Entendo isso como a ideia de que a explicitação do processo, enquanto organismo, é um operativo da presença.

O fato de que o espectador precisa ver uma segunda parte, seja no mesmo dia ou em outra ocasião, cria uma espécie de vínculo do espectador com o espetáculo. Na segunda parte, entra em jogo uma familiaridade, um reconhecimento, que vai ser movimentado. Como o dramaturgo-rapsodo de Jean-Pierre Sarrazac<sup>5</sup>, que costura e descostura as narrativas e os meios, em *E se elas fossem para Moscou?*, Jatahy faz teatro com imagem em movimento e cinema com corpos presentes no aqui e agora.

---

5 Sobre a ideia de dramaturgo-rapsodo, ver *O futuro do drama* de Jean-Pierre Sarrazac: “Aqui termina, aliás a parábola do arquiteto, uma vez que, efetivamente, o escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda a sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (*rhaptein*, em grego significa “coser”), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas” (SARRAZAC, 2002, p.36-37).



## Na ópera, o teatro

Quanto mais a obra de Jatahy transita por outras áreas e categorias, parece que mais se aproxima do teatro. Na sua recente encenação de *Fidelio*, na qual se estabelecia uma forte relação com o cinema, Jatahy faz uma eloquente homenagem ao teatro.

Como *Fidelio* fez poucas apresentações e, por isso, foi visto por um número bem menor de espectadores que suas peças de teatro, e teve uma fortuna crítica curta, essa parte do texto assume o formato de uma crítica do espetáculo. Mas a presença da obra neste estudo é importante para concluirmos a nossa hipótese sobre a relação de Jatahy com a não repetição das formas como exercício de encenação.

O personagem título está dentro da trama: Fidelio é o disfarce criado pela heroína Leonora, que consegue um trabalho como assistente de carcereiro para tentar salvar seu amado Florestan. Até o fim da trama, está disfarçada de homem, passando por diversas provações para salvar o amor. Ela não arrefece, não sai do personagem até que possa finalmente revelar o seu ardil.

Em cena, os solistas pouco se deslocam. O que vemos é o movimento do teatro, dos seus elementos, as imensas varas de luz carregadas de refletores acesos descem e sobem com velocidade inesperada sobre o palco, com marcações de precisão matemática, uma coreografia em que aquele espaço tão reservado se abre e se mostra para o público, revelando a beleza crua dos bastidores, desde o chão ao mais alto dos andares do urdimento, às paredes, placas de sinalização, escadas e às grandes portas de vidro dos fundos do teatro. Todo o aparato que pode servir ao ilusionismo é revelado em sua processualidade pela concepção de espaço cênico de Macelo Lipiani e iluminação de Beto Bruel. Do avesso, o Theatro Municipal é o espetáculo do teatro. Nada na cena é convencionalmente teatral nem remete ao clichê da ópera, mas reconhece-se ali a prática do teatro contemporâneo de revelar seus procedimentos. Ao fim do primeiro ato, o coro dos prisioneiros sai das masmorras para estar ao sol pela primeira vez, no jardim, uma conquista de Fidelio/Leonora. Nesse momento, o coro, que estava discretamente posicionado nas cadeiras da plateia, “à paisana”, levanta e canta, olhando na direção

do palco, exaltando a alegria de estar ali celebrando aquele que é o melhor onde se pode estar.

No início do segundo ato, entra em cena o cinema e é possível pensar que o teatro já tinha sido homenageado na primeira parte do espetáculo. Mas pela imensa tela, nós, espectadores, experimentamos uma descida vertiginosa pela escada de ferro em caracol, que em plano sequência nos leva às profundezas do edifício teatral, onde podemos ver suas vigas de ferro, as grandes manivelas e o movimento lento e pesado das estruturas do palco e, simbolicamente, do teatro – mais ainda da ópera. Com fotografia de Paulo Camacho, o filme apresenta a narrativa que está sendo cantada pelos solistas (Melba Ramos, Martin Homrich, Savio Sperandio, Sebastian Noack), sentados em cadeiras no palco, à frente da tela. No filme, vemos atores (Stella Rabello, Julio Machado, Ricardo Santos e Danilo Grangheia) fazendo duplos daqueles personagens, que se deslocam pelo subterrâneo de acordo com o que é cantado, mas sem falar nem fazer gestos ilustrativos. As imagens se abrem para cenas mais oníricas que narrativas e se libertam da expectativa de coerência absoluta e de sincronicidade.

Além da relação de duplo deslocamento entre ópera e teatro, ópera e cinema, teatro e cinema, ator e personagem, cena e bastidor, assistimos à operação de deslocamento com os duplos solistas/atores: os atores de teatro fazendo cinema e os solistas atores de ópera atuando diretamente para o público, como nas peças de Jatahy. Quando a tela sobe e revela o coro, os atores “saem” da tela e assumem as cadeiras, para que os solistas se levantem para os últimos momentos. O final é espetacular e comovente, não apenas porque a fábula se impõe, apesar de todo escape das formas ilusionistas da narrativa, mas talvez porque o despojamento de tradições de encenação de ópera tenha trazido à tona o fato do teatro, a copresença de músicos, coro, solistas, atores e públicos para o chão comum daquele espaço de convívio. Os figurinos de Antonio Medeiros e Tatiana Rodrigues são determinantes nesse momento em que o coro se mostra heterogêneo e diverso na aparência cotidiana de cada um.

Ao final, o beijaço do coro, um depoimento humano e político a favor do amor, que deve ter escandalizado os guardiões do decoro do público do Teatro Municipal, também pode ser um beijaço de amor às artes da cena, contra



a opressão do senso comum, da defesa de territórios de mercado das artes e da reação conservadora à criatividade e à liberdade artística.

Assim, o trabalho de Christiane Jatahy e da Cia Vértice de Teatro enfatiza que a desterritorialização das categorias não anula nem desbanca suas especificidades, mas nos faz lembrar o óbvio: o que faz a potência e a atualidade das artes é o trabalho inquieto dos artistas, não a repetição sem diferença das formas canônicas das artes.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo?. In: **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 2ª Reimpressão. Chapecó: Argos, 2010

ALBUQUERQUE, J. Clássicos teatrais projetados na tela do contemporâneo. **Revista de Artes Cênicas**, n. 2, 2015. Disponível em: <[http://issuu.com/mitsp/docs/mitsp\\_cat\\_\\_logo\\_site/7?e=0/12050954](http://issuu.com/mitsp/docs/mitsp_cat__logo_site/7?e=0/12050954)>. Acesso em: 26 out. 2015.

BULHÕES-CARVALHO, A. M. de. Da cena ao texto: configurações da teatralidade. In: CARREIRA, L. A.; BIÃO, A. J.; TORRES NETO, W. L. (Orgs.). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: 2012.

ENCONTRO COM CHRISTIANE JATAHY. Disponível em: <<https://vimeo.com/58318992>>. Acesso em: 26 out. 2015.

CHRISTIANE JATAHY. Disponível em: <<http://christianejatahy.com.br/about>>. Acesso em: 26 out 2015.

MEDEIROS, M. B. de. Senhorita Júlia: A plateia como lâmina de faca. In: **Revista de Artes Cênicas**, n. 2 2015. Disponível em: <[http://issuu.com/mitsp/docs/mitsp\\_cat\\_\\_logo\\_site/7?e=0/12050954](http://issuu.com/mitsp/docs/mitsp_cat__logo_site/7?e=0/12050954)>. Acesso em: 26 out. 2015.

PAMPLONA, J. Dramaturgias da fragmentação – conversa com José Sanchis Sinisterra? **Questão de Crítica**, v. VII, n. 63, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/dramaturgia-da-fragmentacao/>>. Acesso em: 26 out. 2015.

ROMAGNOLLI, L. **A contemplação e os dispositivos, por José A. Sánchez**. Disponível em: <<http://mitsp2015.wix.com/mitsp#!A-contemplação-e-os-dispositivos-por-José-A-Sánchez/cvqz/551479100cf2aa1811608e83>>. Acesso em: 26 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Tensões entre teatro e cinema. Notas sobre a MITsp e de experiências de infância? In: **Questão de Crítica**, v. VIII, n. 65, ago. 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/tensoes-entre-teatro-e-cinema/>>. Acesso em: 26 out. 2015.

- SARRAZAC, J. (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, J. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SCHENKER, D.; SMALL, D. A. Máscara transparente. **Questão de Crítica**, v. III, n. 17, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/01/mascara-transparente/>>. Acesso em: 26 out. 2015.
- SMALL, D. A. Narrar, interiorizar, dialogar, descrever, caracterizar... atuar – Crítica da peça Corte seco. **Questão de Crítica**, v. III, n. 17, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/01/narrar-interiorizar-dialogar-descrever-caracterizar-atuar/>>. Acesso em: 26 out. 2015.
- \_\_\_\_\_. Como se chama ou por afeto: crítica da peça a falta que nos move ou todas as histórias são ficção. **Questão de Crítica**, v. I, n. 7, set. 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/09/como-se-chama-ou-por-afeto/>>. Acesso em: 26 out. 2015.

Recebido em 13/10/2015  
Aprovado em 20/10/2015  
Publicado em 21/12/2015

