



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p288-301

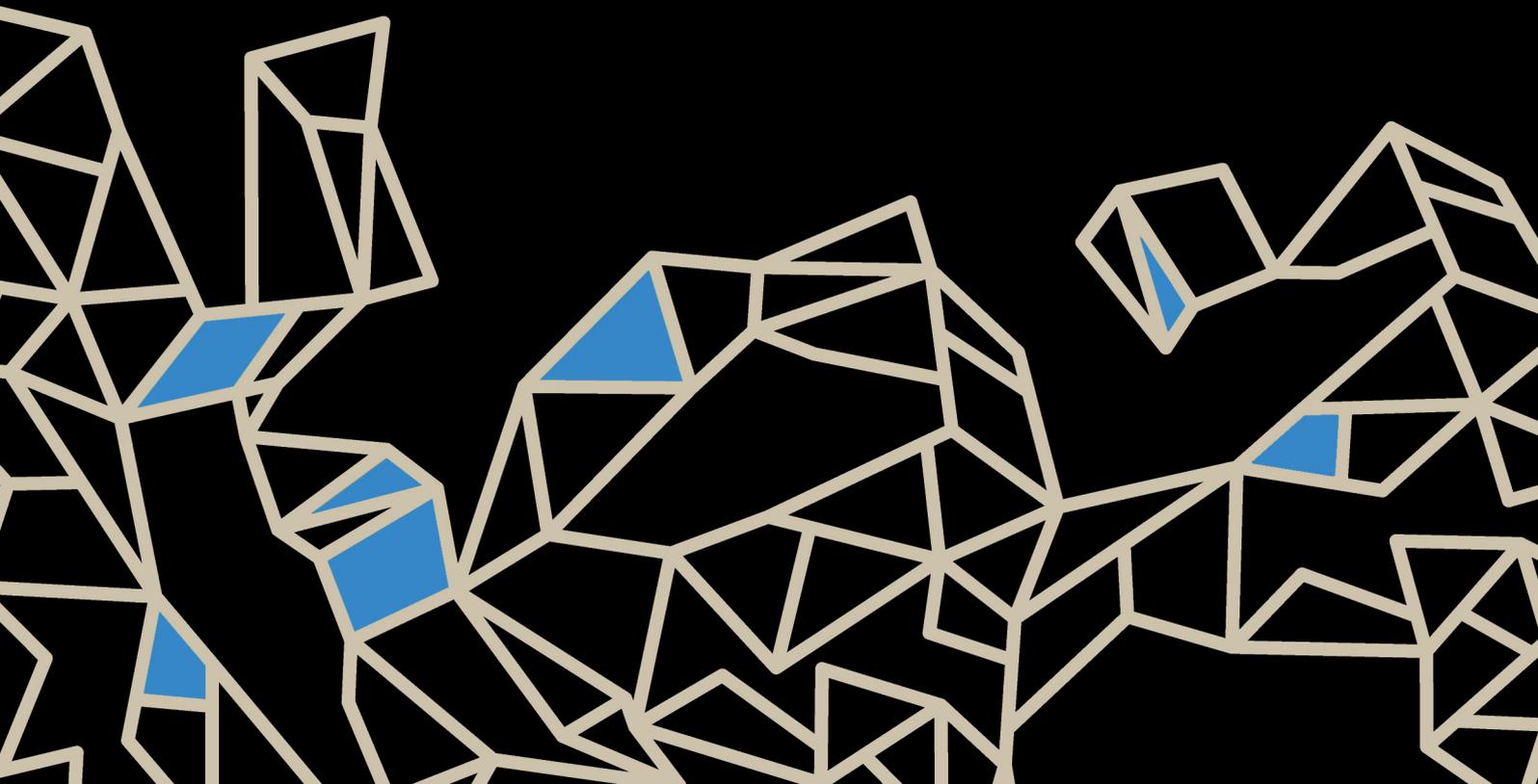
Dossiê espetáculo: Christiane Jatahy

Teatro que interroga o tempo: Christiane Jatahy se distancia do lugar-comum na conjugação entre passado e presente

Theater that questions time: Christiane Jatahy does not accept the common idea on the conjunction between past and present

Daniel Schenker

Daniel Schenker |
Doutorando pelo PPGAC da UniRio



Resumo

O artigo aborda a pesquisa da diretora Christiane Jatahy em torno da interface teatro/cinema em duas montagens (*Julia* e *E se elas fossem para Moscou?*) resultantes de apropriações de peças de autores historicamente vinculados à dramaturgia realista (*Senhorita Júlia*, de August Strindberg, e *As três irmãs*, de Anton Tchekhov). A diretora promove deslocamentos temporais, entrelaçando passado e presente por meio da inclusão do aparato multimídia na cena e da realização de operações dramatúrgicas que imprimem sonoridade contemporânea e confirmam a atualidade das questões lançadas por textos escritos entre o final do século XIX e o início do XX.

Palavras-chave: Teatro, Cinema, Presente, Passado.

Abstract

The article discusses Christiane Jatahy's research on the interface theater/film in two plays (*Julia* and *And if they were to Moscow?*) resulting from appropriations of historically realistic drama authors' plays (*Miss Julia*, by August Strindberg, and *The three sisters*, by Anton Chekhov). The director promotes temporal shifts, weaving past and present by including multimedia apparatus on the scene and conducting operations that print dramaturgical contemporary sound and confirm the relevance of the questions brought about by texts written between the late nineteenth and early twentieth centuries.

Keywords: Theater, Cinema, Present, Past.

Nos últimos anos, Christiane Jatahy vem desenvolvendo a sua pesquisa em torno da interface teatro/cinema por meio da apropriação contemporânea de peças filiadas ao Realismo/Naturalismo (ainda que essa classificação soe inevitavelmente reducionista), escritas entre o final do século XIX e o início do XX: *Senhorita Júlia* (1888), de August Strindberg, originou a montagem de *Julia* (2011); e *As três irmãs* (1900), de Anton Tchekhov, serviu de base para a encenação de *E se elas fossem para Moscou?* (2014). Nessas encenações, apresentadas dentro da programação da última edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP), a diretora da Cia. Vértice de Teatro realiza operações temporais, perceptíveis na abordagem das questões suscitadas pelas obras originais, na atualização da linguagem e no entrelaçamento entre as gramáticas teatral e cinematográfica.

Em *Julia*, Jatahy destaca a discussão socioeconômica por meio da relação conflituosa entre a personagem-título, uma adolescente burguesa, e o empregado da família, o motorista Jelson (Julia o seduz, e eles se envolvem). A diretora frisa como a eventual equivalência entre eles na hora do sexo (“Me chama de Julia. Não tem mais barreira entre nós”, diz ela, sugerindo a abolição do termo “senhorita”) logo se desfaz diante da crise que se instaura após a intimidade. Julia rapidamente retoma a hierarquia, procura reaver uma superioridade de classe, mas trava duelo com Jelson, que, em determinados momentos, impõe-se como figura dominadora (“Agora você vai aprender que as ordens têm sempre um tom indelicado”, afirma). A diferença na cor da pele – Julia é branca; Jelson, mulato; e Cristina, a cozinheira com quem ele mantém relacionamento, negra – é um dado inevitavelmente presente.

Em sintonia com discussões que estão na ordem do dia, Jatahy realça, na montagem de *Julia*, a perpetuação da lógica da exclusão, a falta de consciência em relação a papéis sociais mantidos ao longo do tempo (ou a dificuldade em se libertar deles), conforme se pode perceber em falas como a de Cristina (“Se eles não são melhores do que nós, então nada justifica o que nós somos”, afirma, referindo-se aos patrões) e de Jelson (“Eu ainda ouço o interfone dentro de mim. Só que não é o interfone, mas o que está por trás dele”, constata). Parece haver uma espécie de eternização – ou, pelo menos, presentificação – do passado. A releitura contemporânea da obra também se

impõe por meio do registro interpretativo dos atores (Julia Bernat e Rodrigo dos Santos) – coloquial, informal –, que se expressam em linguagem atual.

Em seus espetáculos, Jatahy entrelaça passado e presente não apenas no campo temático. A própria conjugação entre teatro e cinema, base de sua pesquisa, determina a conexão entre essas instâncias temporais. Se o teatro é a arte do instante imediato, o cinema tem vínculo com o passado, na medida em que consiste na repetida exibição de imagens registradas anteriormente. A experiência é presente para o espectador, que entra em contato com o filme ao ver pela primeira vez as imagens projetadas na tela. Mas a obra está atada ao passado, não se altera diante da pulsação da plateia de cada sessão.

Em alguma medida, porém, Christiane Jatahy coloca em tensão as características dessas duas artes. Em *Julia*, exibe imagens pré-gravadas e outras captadas no instante da apresentação – fazendo, portanto, que o aparato multimídia integre o instante imediato da cena. As sequências pré-gravadas são ambientadas em espaços de difícil materialização no palco: a área externa da casa da família de Julia (o jardim, a piscina). Jatahy parece expressar necessidade de transcender a limitação espacial própria do teatro, apesar de também valorizar uma espacialidade essencial ao manter destituída de adreços a área entre as duas telas e a plateia.

As imagens iniciais exibidas nas telas não se referem apenas ao passado inerente à arte cinematográfica, mas também ao passado da personagem, à época em que era criança. Logo no começo da apresentação, Julia surge, em típico vídeo caseiro, amador, jogando bola. Uma voz em *off*, do pai, pede que os empregados próximos à menina (um deles, Jelson) se afastem rapidamente para que, na visão dele, deixem de poluir a imagem. É o primeiro momento em que a diretora anuncia a “temática” do conflito de classes. Na imagem seguinte, Julia surge melancólica, em provável sinal de luto pela morte da mãe. Pede que a câmera seja desligada. Mas segue sendo insistentemente filmada, vigiada pelo olho expositivo da câmera. Não por acaso, a câmera impositiva, que impede a preservação da privacidade, é uma questão valorizada no decorrer de *Julia*.

Cabe fazer uma rápida descrição das operações iniciais realizadas por Jatahy em *Julia* no que se refere à conjugação entre as gramáticas teatral e cinematográfica. A atriz Julia Bernat entra em cena e “mergulha na projeção”

por meio do espaço aberto entre as duas telas (separadas ou transformadas numa única em diferentes momentos da montagem). A partir daí, toda a ação se concentra em Julia na adolescência (Bernat) e em Jelson (Santos). Julia surge na tela, assistindo e logo após participando da festa dos empregados, no jardim de sua casa. Na outra tela aparece Jelson, também observando a festa, e depois entrando na comemoração e encontrando Julia. As imagens de ambos são projetadas nas duas telas. São observados por Cristina (a atriz Tatiana Tibúrcio, que interpreta a personagem, aparece apenas em cenas já filmadas), que, numa das telas, surge na janela da casa (as duas telas trazem imagens da festa, mas sob ângulos distintos). Depois, Jelson se afasta. Numa das telas, o espectador continua acompanhando a festa; na outra, aparece Julia indo atrás dele. Ela caminha e entra em cena. O cinegrafista (David Pacheco), que, com a câmera na mão, passa a acompanhar toda a movimentação dos atores em cena, diz: “ação”. Numa das telas aparece Julia, agora em imagem captada pelo cinegrafista no instante da cena, observando Jelson e Cristina. Na outra tela, uma imagem pré-gravada de Jelson e Cristina na cozinha. Ele se distancia de Cristina, caminha “para dentro da imagem” e entra em cena, encontrando Julia. Os dois começam a conversar em cena (imagem registrada e exibida numa tela), enquanto Cristina lava louça (em outra tela).

A partir dessa descrição, podem-se notar determinados procedimentos valorizados por Jatahy. A preocupação em fornecer aos espectadores diferentes ângulos do mesmo acontecimento é uma característica do seu trabalho, perceptível em outros espetáculos, valendo lembrar as arquibancadas móveis na montagem de *Carícias* (2001), de Serge Belbel. Por outro lado, a exibição de imagens concomitantes lembra o espectador da experiência da perda, da impossibilidade de captar tudo o que é mostrado (mesmo quando não há cenas acontecendo ao mesmo tempo), da necessidade da escolha. No caso de Julia, as cenas concomitantes nem sempre pertencem à mesma esfera temporal. Bernat entra em cena, e sua imagem, filmada pelo cinegrafista, é projetada na tela em tempo real. Na outra tela, Jelson e Cristina aparecem numa cena gravada previamente. Numa tela há uma imagem registrada no presente; na outra, no passado. Ambas, porém, referem-se ao tempo presente das personagens dentro da história. O mesmo acontece nas imagens concomitantes de Julia e Jelson conversando e de Cristina lavando louça.

A inclusão do cinegrafista parece artificializar a experiência teatral, não no sentido de falsificação, e sim no de evidenciação de construção, de exposição de mecanismos técnicos próprios do cinema. Por meio da figura do cinegrafista, a câmera se encontra sempre presente. O procedimento é deixado propositadamente à mostra. Juízos de valor à parte, o teatro, uma manifestação em que a presença do ator seria suficiente, torna-se dependente de determinada aparelhagem. Há pequenas interrupções impostas pelo cinegrafista (ao dizer “corta” e, logo depois, “ação”) que quebram o fluxo da ilusão. O espectador é constantemente lembrado de sua condição diante de atores que interpretam personagens. Isso, porém, não necessariamente esfria a atuação. Num dado momento, o cinegrafista pede: “vamos fazer de novo para a câmera esse detalhe do sapato?”. Julia/Julia Bernat chuta o sapato com raiva para Jelson/Rodrigo dos Santos, evidenciando o envolvimento com a circunstância do momento.

No instante em que Jelson mata o pássaro, Julia reage chocada e quebra a quarta parede, incluindo o público (“vocês estão vendo isso?”, pergunta aos espectadores, considerados cúmplices), como se assumisse que está sendo assistida. Em seguida, volta-se, indignada, para o cinegrafista: “Como você está filmando isso? Para de filmar”, ordena, repetindo o desejo de infância na cena da morte da mãe, mas agora não em relação a sua própria imagem. Em todo caso, Julia e Jelson nunca deixam de ser filmados. Não há privacidade possível. A crua cena de sexo entre as personagens é registrada pelo cinegrafista e potencializada na tela. Se, como foi dito, determinadas cenas se referem ao presente das personagens, apesar de já terem sido gravadas, muitas outras, que também dizem respeito ao presente das personagens, são registradas no aqui/agora. Nessas cenas não há defasagem de tempo entre a ação e o registro dela por meio do aparato multimídia.

Quase ao final do espetáculo, Jelson/Rodrigo pede ao cinegrafista que interprete o pai de Julia. Jelson diz “o interfone está tocando” para dar início ao diálogo com o patrão, em *off*. Nenhum interfone toca em cena. É uma convenção teatral, um acordo mudo entre atores e espectadores. Se nas passagens em que exhibe cenas pré-filmadas em locações Christiane Jatahy parece desejar extrapolar as limitações do teatro, aqui a limitação é assumida.

A estrutura cenográfica, concebida pela diretora em parceria com Marcelo Lipiani, é composta pelas duas telas e por recortes de ambientes (o quarto de Jelson, a cozinha da casa). As telas, portanto, escondem esses espaços, que vão sendo revelados, aos poucos, à medida que o espetáculo avança. O espectador vê fragmentos dos ambientes pela abertura das telas. Acessa-os de maneira mais detalhada graças à projeção das imagens. Mas, apesar das imagens projetadas na tela serem mais potentes que a eventual presença distante dos atores na cena, *Julia* não se transforma numa experiência mais cinematográfica do que teatral – como acontece na versão assinada por Katie Mitchell e Leo Warner, de 2012, com a Schaubühne Am Lehniner Platz, apresentada na última edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP), que apresentou refinadas imagens de influência bergmaniana. Contudo, na encenação de Jatahy, o espectador também vê o espaço vago entre as duas telas e plateia. O importante não é “só” o espaço preenchido, mas também o vazio, destituído de elementos.

Além disso, a projeção não se limita a amplificar atores e ambientes. É enganosa porque pode dar ao público a sensação de que os ambientes existem integralmente. Esse disfarce é próprio do cinema e da televisão, meios em que cenários são parcialmente construídos com o intuito de transmitir a impressão de totalidade. Já no teatro realista (tendo em vista que os autores abordados são incluídos nessa corrente), a cenografia tende a ser minuciosa na reconstituição do real com o máximo de fidelidade possível. O objetivo é travar uma relação ilusionista com o espectador fazendo-o esquecer, mesmo que por breves instantes, sua condição de espectador ao tomar a representação como realidade. Há um esforço em ocultar o ato teatral, tanto por meio do cenário quanto do registro interpretativo dos atores. Jatahy, apesar de partir de peças filiadas ao Realismo, coloca em tensão essa corrente por meio da exposição do aparato cenográfico propositadamente inacabado.

Teatro/cinema: outras experiências

O cinema costuma ser mais eficiente que o teatro no objetivo de transmitir ao espectador a sensação de realidade. Não haveria, portanto, sentido em estabelecer competição nesse quesito. Talvez por isso, Bia Lessa tenha

optado por filmar boa parte de *Casa de bonecas* (2002), sua versão para o texto de Henrik Ibsen.

José da Costa (2009) analisa esse trabalho de Bia Lessa que, apesar de apresentado em teatro, confrontava o público com a exibição de um filme a partir da peça de Ibsen, emoldurado pela presença da atriz Betty Gofman:

Na encenação de *Casa de bonecas*, de Ibsen, realizada por Bia Lessa [...], a projeção de imagens ganhou uma prioridade máxima, de tal modo que não restou quase nada de ação ao vivo, tão absorvida que ela foi pela escrita imagética. Quase toda a peça se passa em vídeo pré-gravado que se projeta sobre uma tela – ora transparente, ora opaca – que fecha o palco no proscênio. Vemos no início uma brevíssima aparição da atriz Betty Gofman como Nora, por trás dessa tela. Logo depois tem início o vídeo que mostra o tipo de convivência fantasiosa de casal pequeno-burguês que levavam a protagonista e seu marido Helmer (José Mayer), para que, no final da peça, a projeção desse lugar à cena propriamente teatral, por trás da tela transparente. No início da cena final, ainda há projeção, mas o palco se ilumina e vemos as duas imagens: a de Nora ao fundo e aquela do interior da antiga residência do casal projetada em tamanho maior na tela que fecha o proscênio. Depois, a projeção desaparece e vemos apenas o palco, sem que a tela que o cerca pela frente tenha sido retirada. Nora tem apenas sua mala e uma bolsa de mão. Com o desaparecimento completo da projeção e o acaso límpido da visão do espectador à imagem da atriz solitária, desaparece também a sensação de sonho ou de fantasia que caracterizaram sua vida até aquele instante. (p. 115)

Possivelmente, a maior conexão do cinema com o real influenciou a decisão da diretora diante de uma obra de um autor considerado como legítimo representante do Realismo. Lessa filmou o cotidiano abastado de Nora Helmer para encerrar o espetáculo com a presença da atriz em cena. Parece haver uma inversão interessante, porque a vida conjugal da protagonista apresentada ao longo da peça e filmada pela diretora, como que acentuando o efeito de real, revela-se uma ilusão. No final do texto, Nora rompe com o casamento e deixa os filhos com o marido para experimentar a própria independência, para explodir as amarras da redoma de vidro que a confinava até então, para vivenciar a realidade de maneira consciente. Esse caminho incerto, que, apesar de não se saber onde vai dar, é, na

verdade, mais real do que toda a trajetória estável de Nora até então. Ainda assim, Bia Lessa retoma o teatro, ao invés de prosseguir no cinema, manifestação, conforme já dito, mais vinculada ao real. Talvez se possa estabelecer ainda uma relação com o binômio teatro/cinema – como se as amarras (técnicas) do cinema fossem rompidas, e o teatro, na sua escassez, simbolizasse a libertação.

Outra diretora que costuma trabalhar na interface entre teatro e cinema é Celina Sodré, à frente do Studio Stanislavski. Sodré não se aproxima da linguagem realista para problematizá-la, mas promove contracenas entre tempos diversos ao mesclar ferramentas das duas manifesta es artísticas. A encenadora conjugou teatro e cinema por meio de procedimentos diversos em *Sacrifício de Andrei* (2006), montagem que partiu do filme *O sacrifício* (1985), o último trabalho do cineasta russo Andrei Tarkovski, centrado na família do crítico de teatro e literatura e ex-ator Alexander, confrontada com a proximidade de uma catástrofe nuclear. Sodr ¹ projetava partes do filme nos próprios atores, cujos corpos, vestidos com figurinos brancos, se transformavam em telas. Mas, ao invés de “simplesmente” projetar as cenas escolhidas, a diretora também exibia todas as sequências descartadas, na medida em que deixava visíveis ao público ao adiant -las por meio da tecla *fast forward* até chegar à cena selecionada. Em alguns momentos, a imagem cinematográfica da personagem interpretada pelo ator era projetada sobre seu próprio corpo; em outros, a imagem da personagem com quem o ator estabelecia a contracena   que era projetada em seu corpo. Em ambos os casos havia uma espécie de contracena entre presente (o ator no instante da apresenta o) e passado (as imagens do filme, realizado pouco mais de vinte anos antes). Tarkovski (1998) também realçou o cinema como manifesta o atada ao passado.

O cinema não tem nada do fascínio do contato direto entre ator e público, uma característica tão marcante no teatro. O cinema, portanto, nunca substituir  o teatro. O cinema vive da sua capacidade de fazer ressurgir na tela o mesmo acontecimento, vezes e vezes – por sua própria na-

1. Celina Sodré também realizou outras montagens que valorizaram a interface teatro/cinema, como *Cinema Karamazov* (2002), baseada no livro *Os irmãos Karamazov*, de F. Dostoevski.

tureza é uma arte, por assim dizer, *nostálgica*. (TARKOVSKI, 1998, p. 167-170)

Pesquisa em constante movimento

O acúmulo de tempos também é elemento relevante no teatro de Christiane Jatahy. Depois de *Julia*, Jatahy se apropriou de outro texto realista, *As três Irmãs*, de Tchekhov, na encenação de *E se elas fossem para Moscou?*, que guarda elos e pontos de diferença em relação à anterior. As personagens-título – Olga, Masha e Irina – padecem com a vida monótona na província, onde moram com o irmão, Andrei, enquanto anseiam pelo retorno a Moscou. Como outras personagens tchekhovianas, as três irmãs não conseguem realizar seus sonhos. Entre a nostalgia do passado e a esperança de retomá-lo no futuro, não vivem o presente. De acordo com Szondi (2001):

A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão. *As Três Irmãs* [...] representa exclusivamente seres solitários, ébrios, de lembranças, sonhadores de futuro. Seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto, no qual o retorno à pátria perdida é a única meta. [...] A expectativa desse retorno ao passado, que deve ser ao mesmo tempo o grande futuro, supre a vida dos irmãos Prosorov. (p. 46-47)

A crise com o presente também vem à tona na estrutura dos textos de Tchekhov, tendo em vista que suas personagens não costumam estabelecer comunicação de fato. Parecem viver em tempos diferentes, o que limita a interação entre elas. Há diálogos que soam como monólogos. Influente no Teatro de Arte de Moscou (cujo símbolo era uma gaivota, em referência a uma de suas peças), Tchekhov travou embates com Constantin Stanislavski, obcecado na reconstituição fidedigna de uma fatia de vida (seu palco era conhecido como “ateliê de minúcias”²), devido às direções excessivamente naturalistas para suas peças.

2. A expressão “ateliê de minúcias” faz parte do título do primeiro capítulo de Ripellino (1996).

Há um acúmulo de tempos na dramaturgia de Tchekhov, a julgar não só por *As três irmãs* como por suas outras três grandes peças – *O Jardim das Cerejeiras*, *A gaivota* e *Tio Vanya*. O jardim das cerejeiras do título simboliza tanto o passado de escravidão, o lugar onde trabalharam os familiares de Lopahkine, quanto o espaço afetivo da família aristocrática de Liuba. Em *A gaivota*, o autor parece captar uma espécie de hiato (um “entretempo”) entre uma concepção artística que talvez esteja com os seus dias contados, apesar de ainda ser valorizada – o teatro institucionalizado praticado pela atriz Arkádina –, e outra que está surgindo e é percebida por poucos – a dramaturgia enigmática de Treplev. Arkádina e Treplev, na verdade, representaram, respectivamente, as correntes naturalista e simbolista, opostas na virada do século XIX para o XX e representadas, cada qual, por Stanislavski e por seu discípulo Vsevolod Meyerhold. Em *Tio Vanya*, a personagem-título, que, durante anos, trabalhou de maneira submissa para o Professor, toma consciência de sua posição subserviente. Não consegue viver o presente, impactado pela percepção do desperdício do passado e da falta de perspectivas em relação ao futuro. Em termos de estrutura, as jornadas de boa parte das personagens extravasam as bordas das peças, na medida em que suas existências não se resumem aos períodos abordados nos textos. Estão em constante movimento, chegando ou partindo, o que potencializa, por contraste, a inércia de outras personagens.

Christiane Jatahy formulou o projeto como um díptico: encenação e filme. A encenação é registrada por atores/cinegrafistas (Paulo Camacho, Felipe Norkus, Thiago Katona), que interpretam pequenos papéis – a diretora concentrou a ação em torno das protagonistas (interpretadas por Isabel Teixeira, Julia Bernat, Stella Rabello) –, e exibida numa outra sala para um público diverso. As atrizes atuam para a plateia e também para a câmera. Em alguns momentos quebram a quarta parede ao fazerem comentários direcionados aos espectadores, chegando a convidá-los para interação em cena, e servirem comida e bebida. Em outros, sussurram para a câmera palavras eventualmente inaudíveis à plateia da encenação.

Os espectadores da montagem e os da filmagem assistem a partir de ângulos diversos. Há naturalmente uma maior condução do olhar dos espectadores do filme por causa da câmera, que elege partes da cena em detrimento de outras; já os que acompanham o espetáculo ao vivo, pelo menos

supostamente, ficam mais livres para realizar a apropriação a partir do modo como cada um se relaciona com as ações concomitantes realizadas em cena. Seja como for, a plateia da encenação também experimenta a perda, a impossibilidade de reter tudo o que vê. De qualquer maneira, cada espectador é estimulado a “realizar” a sua montagem a partir do modo como se relaciona com o “material” descortinado à sua frente.

O acúmulo de tempos desponta nos demais elementos que integram a montagem. O cenário, de Marcelo Lipiani, sugere atmosfera de época na composição da sala da casa das irmãs, concebida de acordo com os moldes realistas. Mas a própria diretora frustra propositadamente a relação ilusionista com a plateia, ambicionada pela cenografia realista tradicional, seja ao investir na já mencionada quebra da quarta parede, seja ao deslocar as paredes do cenário, sugerindo locação cinematográfica. Os outros ambientes (os quartos da casa, o jardim), dispostos na parte de trás do espaço, mais sugerem do que concretizam ambientações.

Contrastando com um certo aroma de antigamente da cenografia, as atrizes falam de modo coloquial, espontâneo (do mesmo modo que os atores em *Julia*), com vocabulário contemporâneo, e fazem menções a elementos dos dias de hoje (celular, Youtube). Demonstrem filiação a um naturalismo refinado, calcado na ocultação do processo de construção das personagens, e não simplesmente numa espontaneidade estéril. Jatahy, que assina o roteiro do espetáculo, evidencia proximidade com o tom da dramaturgia de *Julia*. Entretanto, se no espetáculo anterior a diretora dá vazão a um debate socioeconômico, em *E se elas fossem para Moscou?* prioriza reflexão de natureza mais intimista, a julgar pela pergunta lançada pelas atrizes: “como a gente faz para mudar de verdade?”

Outros trabalhos de Jatahy também trouxeram à tona o entrelaçamento entre teatro e cinema: além dos abordados, *Conjugado* (2004), *A falta que nos move... ou todas as histórias são ficção* (montagem de 2005, transportada para o cinema pela própria diretora em 2009), *Corte seco* (2009) e a ópera *Fidelio* (2015), de Ludwig van Beethoven. Em *Corte seco* – que tinha o filme *Short cuts* (1993), de Robert Altman, entre as referências principais –, a diretora realizava os cortes das cenas durante cada apresentação. Permanecia no fundo do palco, com a equipe, e estipulava a duração de cada cena,

procedimento que mantinha os atores em estado de alerta, sintonizados no aqui/agora. O espaço cênico foi ampliado para além das delimitações do palco, tendo em vista a ocorrência de cenas nas dependências do teatro (camarins) e na rua, registradas por meio de uma câmera e projetadas diante dos espectadores. Em *Fidelio*, Jatahy exibiu, no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, um média-metragem, no qual os atores (Stella Rabello, Julio Machado, Ricardo Santos e Danilo Grangheia) interpretavam duplos de algumas das personagens da ópera, feitas em cena pelos cantores (Melba Ramos, Martin Homrich, Julie Davies, Santiago Ballerini, Savio Sperandio, Sebastian Noack, Paul Armin Edelmann). Na tela, os atores se movimentavam, mas não falavam, ao passo que os cantores, em cena, ficavam incumbidos da “fala”, mas pouco se movimentavam. No final, porém, os atores entravam em cena, como se saltassem da tela, e permaneciam parados, enquanto os cantores se movimentavam. Como se pode perceber, Christiane Jatahy vem se mantendo em movimento, evoluindo, mas sem se dispersar, na sua linha de pesquisa.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, J. Clássicos teatrais projetados na tela do contemporâneo. **cartografias.MITsp Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 2, p. 48-53, 2015. Disponível em: <http://issuu.com/mitsp/docs/mitsp_cat__logo_site/7?e=0/12050954>. Acesso em: 23 out. 2015.

COSTA, J. da. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

MEDEIROS, M. B. de. *Senhorita Júlia*: A plateia como lâmina de faca. **cartografias.MITsp Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, n. 2, p. 38-41, 2015. Disponível em: <http://issuu.com/mitsp/docs/mitsp_cat__logo_site/7?e=0/12050954>. Acesso em: 23 out. 2015.

RIPELLINO, A. M. **O truque e a alma**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHENKER, D. **Sucessão de acúmulos**. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2015/03/sucessao-de-acumulos/>>. Acesso em: 23 out. 2015.

_____. **Instigante diálogo entre ópera, teatro e cinema**. Disponível em: <[https://danielschenker.wordpress.com/2015/05/01/instigante-dialogo-en-](https://danielschenker.wordpress.com/2015/05/01/instigante-dialogo-en)

tre-opera-teatro-e-cinema>. Acesso em: 23 out. 2015.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Marins Fontes, 1998.

Recebido em 16/10/2015

Aprovado em 20/10/2015

Publicado em 21/12/2015