



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p302-316

Dossiê espetáculo: Christiane Jatahy

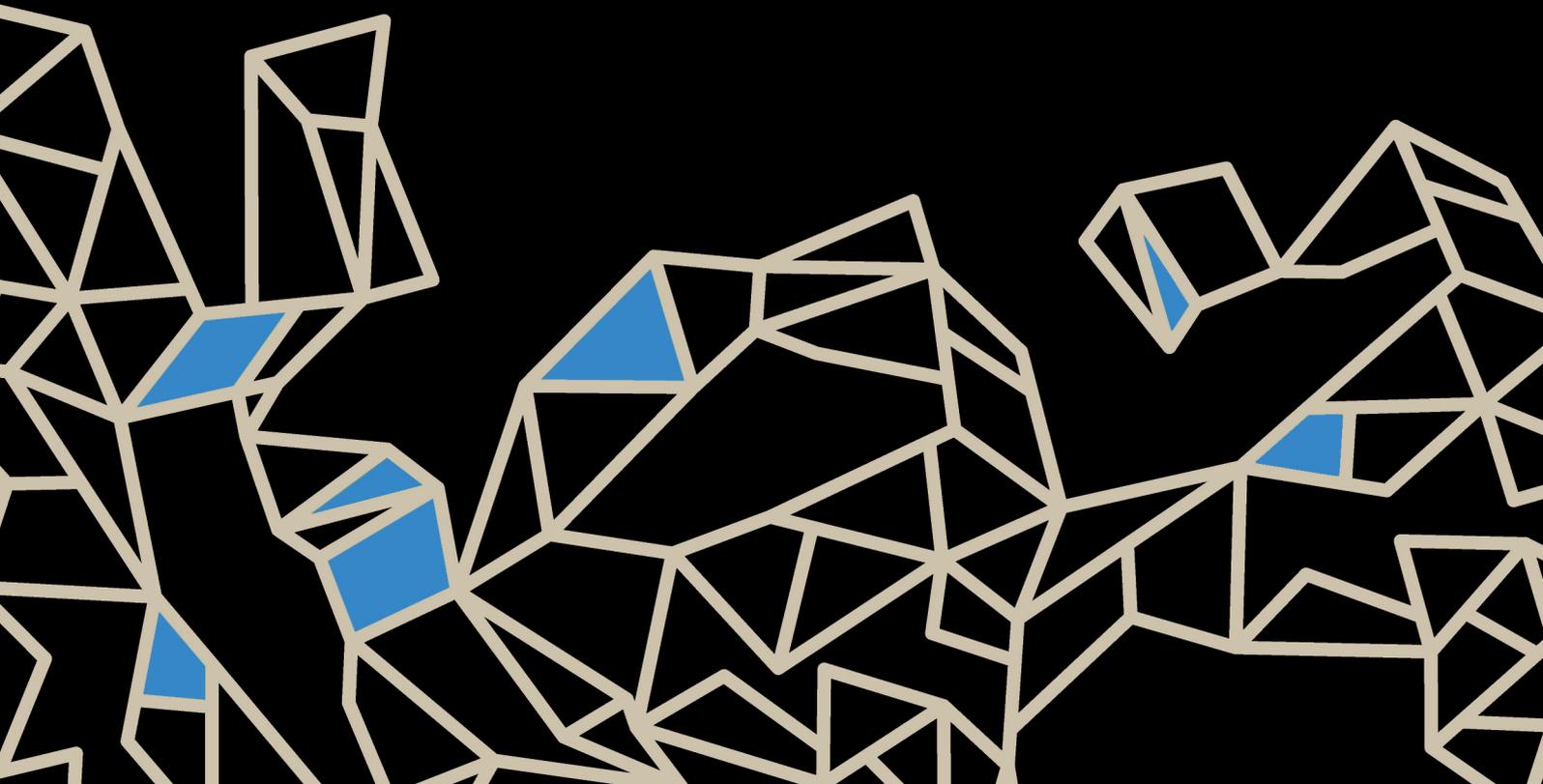
# Entre teatro e cinema: a reinvenção da imagem em *E se elas fossem para Moscou?*, de Christiane Jatahy

*Between theater and cinema: the image reinvention  
in What if they went to Moscow?,  
by Christiane Jatahy*

**Gabriela Lírio Gurgel Monteiro**

**Gabriela Lírio Gurgel Monteiro**

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes  
da Cena na Universidade Federal do Rio de Janeiro.



## Resumo

O artigo analisa a obra *E se elas fossem para Moscou?* (2014-2015), da diretora carioca Christiane Jatahy. A partir do estudo de sua trajetória, investiga-se o diálogo entre teatro e cinema na criação da peça e do filme homônimos. Apesar de ambos existirem como obras autônomas, a análise privilegia a perspectiva relacional, tendo como foco o debate sobre corpo e memória nas versões teatral e fílmica.

**Palavras-chave:** Teatro, Cinema, Corpo, Memória, Encenação.

## Abstract

The paper analyzes Christiane Jatahy's work *What if they went to Moscow?* (2014-2015). From the study of its history, investigates the dialogue between theater and cinema in the creation of the play and the homonymous film. Although both exist as stand-alone works, the analysis focuses on the relational perspective, focusing the debate on body and memory in theatrical and filmic versions.

**Keywords:** Theater, Cinema, Body, Memory, Staging

Talvez isso não seja uma peça, talvez não seja um filme também  
 Ou talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo  
 E é nesse espaço, nesse entre, que a gente vai tentar se reinventar  
 [...]  
 Somos dois espaços virtuais e reais ao mesmo tempo  
 Um é a utopia do outro

Nós somos o futuro deles  
 Mas quando eles nos vêem nós já somos o passado  
 E é nessa linha tênue chamada presente que a gente vai tentar dar o salto  
 (E SE ELAS..., 2014-2015).

Imagens através do espelho-câmera. Três irmãs que perguntam sobre o tempo. O tempo perdido. O tempo que não existe. O tempo da utopia. O intervalo de tempo: seria a vida? Ou será a morte? Ausências através do espelho, da água-espelho, reflexos de memória projetados. O tempo que se esvai no momento em que se filma. O tempo da casa, da infância, da



ruína. Os espaços fílmico e o teatral entrelaçados, compondo um entre-lugar: não é real, nem virtual. Trata-se de um espaço híbrido que põe em cheque o limite entre obra e vida, ator e espectador, realidade e ficção, teatro e cinema.

A obra de Christiane Jatahy é reflexo de uma dupla pesquisa. Inicialmente, se lança a explorar espaços diferenciados para a realização de peças. A partir de 2005, com *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*, interessa a exploração do terreno da intimidade partilhada e da presença, ligada ao instante em que o ator se lança à cena, tomando como foco o presente, na busca de um estado latente de percepção. Estado de jogo que mobiliza e gera movimento. Depois de uma longa temporada no teatro (2005-2009), ganha sua versão fílmica em 2009 e surge como um divisor de águas na trajetória da diretora carioca. Filmado sem cortes, por três câmeras, durante treze horas, foi exibido posteriormente no Parque Lage, no Rio de Janeiro, como uma “performance cinematográfica” que durou o mesmo tempo de captação, respeitando inclusive o começo e o fim do horário de sua filmagem (das 17h30 às 6h30). O longa-metragem, editado em uma versão de menos de duas horas, foi apresentado em inúmeros festivais brasileiros. Em cena, amigos se encontram às vésperas de uma noite de Natal e aguardam um estranho para uma ceia. Partindo desse simples argumento, histórias reais dos atores se misturam a improvisos e a outras cenas guiadas por um roteiro preso à parede. A pergunta “onde começa a ficção, onde termina a realidade, e vice-versa?” permeou todo o processo de criação do filme como um grande plano-sequência.

O questionamento desses limites também aparece em *Corte Seco* (2010-2012), peça editada ao vivo, “criada a partir de matérias de jornal e processos judiciais, em uma pesquisa que incluiu entrevistas e idas ao fórum da cidade do Rio de Janeiro” (JATAHY, 2010), que mantém uma estrutura-base, mas se modifica a cada apresentação. Os atores tinham suas imagens captadas por câmeras de segurança na rua ao lado do teatro e transpostas para o palco. O desejo de apreender aquilo que escapa e que nunca se repete reaparece em *Julia* (2011), uma adaptação contemporânea do texto de August Strindberg, na qual cinema e teatro se encontram na captação de imagens pré-gravadas com imagens criadas e captadas na própria cena.

Dessas experiências, surge a peça-filme ou o filme-peça *E se elas fossem para Moscou?*, que ganhou, em 2015, o Prêmio Shell (melhor espetáculo, direção, atriz, para Stella Rabello, e atriz coadjuvante, para Júlia Bernat), APRT (melhor direção) e Questão de Crítica (melhor espetáculo e direção).

Baseado na obra *Três irmãs*, de Anton Tchekhov, um não existe sem o outro, apesar de os espectadores terem a opção de assisti-los separadamente, ou seja, há a possibilidade de assistir a apenas uma das versões – cinematográfica ou teatral. Ambas podem ser vistas em seu caráter singular, mas, evidentemente, se complementam e são criadas *in loco* por meio de uma tênue separação: um telão que funciona ora como paisagem do espetáculo, ora como espaço de projeção de imagens – metáfora de transposição que separa provisoriamente, até o momento final, os espectadores de uma ou outra experiência.

*E se elas fossem para Moscou?* privilegia a melancolia da dramaturgia tchekhoviana: o tempo em espiral e a precisão das ações por meio de uma poética do “natural”. Aproprio-me dessa expressão de Brook, quando analisa o processo de adaptação de *O jardim das cerejeiras* (1981-1983), realizado por Jean-Claude Carrière, ao afirmar que o dramaturgo russo “desejava que o jogo dos atores e a encenação fossem lípidos como a vida” (BROOK, 1981, p.108). Assim como o diretor inglês, Jatahy tece uma dramaturgia que se aproxima da morte para falar da vida em combustão. Para isso, não abre mão de trazer à cena questões presentes no cotidiano do século XXI: o uso de tecnologias, a obsessão pelas imagens, pelo uso de celulares, por aplicativos, por mensagens que chegam a todo momento, interrompendo o fluxo do encontro; elementos presentes em sua obra desde *A falta que nos move*.

Existe em Tchekhov uma presença permanente da morte [...]. Esta consciência se equilibra com o desejo de vida. Os personagens têm o gosto pelo instante, a necessidade de degustarem plenamente a vida. Como nas grandes tragédias, encontramos o perfeito balanço morte-vida (BROOK, 1981, p.110).

O par morte-vida traduz-se em “múltiplos olhares e pontos de vista” (JATAHY, 2010) sobre o não lugar, sobre um tempo não habitado, que nunca chega e para onde não se pode ir, a não ser em um exercício utópico. No pro-



cesso de criação, Jatahy viaja com a equipe de *E se elas fossem para Moscou?* para Paris, São Paulo e Frankfurt, coletando depoimentos de pessoas cujas narrativas diferem pelas suas origens culturais, históricas e políticas, o que consagra um olhar plural de estrangeiros distantes de seus países de origem. *Utopia.doc* (2013), uma vídeo-instalação e documentário, surge como base da pesquisa de *E se elas fossem para Moscou?*, “criando interseções, mais uma vez, entre realidade e ficção. Teatro e cinema. Passado e presente” (Ibidem). Jatahy investiga a potência da pluralidade de olhares proporcional à diluição de fronteiras, misturadas o tempo todo.

Fronteiras são zonas de instabilidade, de risco, onde um território avança sobre o outro ultrapassando linhas invisíveis. É justamente na transitoriedade dessas linhas que a minha pesquisa reside. Teatro, vídeo/cinema, ator, personagem, realidade ou ficção extrapolam seus territórios de domínio para se chocarem no espaço da experimentação artística. Tornar híbrido para produzir novas situações e apreensões é o objetivo dos últimos trabalhos que realizei (Ibidem).

*Utopia.doc* teve seu início como uma residência artística, no Cent-Quatre, em Paris, e contou com a participação de performers, artistas de dança, teatro e audiovisual. Os participantes gravavam depoimentos e os artistas, a partir da observação do material filmado, criavam e apresentavam cenas na casa dos participantes. Segundo Jatahy, “o trabalho inicialmente constitui-se como encontros performáticos e como um pensamento político relacionado à obra. É um trabalho que tangencia e alimenta a peça” (JATAHY, 2015). Na segunda etapa, foi realizada uma videoinstalação para a Feira Literária de Frankfurt, utilizando 5 telas<sup>1</sup>. Cada tela trazia um olhar diferenciado dos participantes a partir da seguinte proposta: o participante escrevia uma carta e, a partir dela, um autor literário produzia um texto inédito (ao todo foram 5 autores da Feira de Frankfurt que participaram do projeto). Na videoinstalação, essa multiplicidade de leituras sobre a palavra e a experiência do outro era partilhada em uma das telas expostas. Na primeira, o depoimento de quem escreveu a carta; na segunda, o autor lendo a carta; na terceira, uma edição de vários lugares e, nas duas últimas telas, eram mostradas as casas das

---

1 Uma tela grande de 16 × 9 e quatro menores de 4 × 3 que ficavam expostas em uma galeria.

pessoas. A tela grande era projetada na frente e do lado de fora da galeria através de uma grande janela. Quando se abria o blecaute, era possível a visualização do filme por quem passava na rua.

Em São Paulo, a diretora experimentou um formato ainda mais sofisticado: em vez de ser um artista que respondia à carta de um imigrante, era outro imigrante que interagiu. “Um paquistanês recebia a carta de uma pessoa do Haiti, ia na casa do haitiano que tinha, por sua vez, recebido a carta de um austríaco que ia na casa do cara do Congo... e assim por diante. Eles dialogavam vendo o que traziam dos encontros anteriores”. A videoinstalação em São Paulo tinha 12 telas, uma para cada casa, cada dupla e mais uma tela grande que trazia a edição de Paris e Frankfurt. *Utopia.doc* foi apresentado, em uma escala menor, no foyer do SESC Copacabana, onde *E se elas fossem para Moscou?* esteve em cartaz, e em demais espaços no Brasil e na França, representando um material relevante para o trabalho desenvolvido.

*E se elas fossem para Moscou?* baseia-se no pensamento de uma vida sem fronteiras, um mapa-múndi, em que a cor da pele, o idioma, a preferência sexual, os hábitos e costumes são partilhados em um mundo fraterno. As três irmãs, Olga (Isabel Teixeira), Maria (Stella Rabello) e Irina (Júlia Bernat), transferem-se de Moscou para o campo e sonham com o retorno à cidade. O sonho é movimento utópico de quem nunca deseja estar no lugar de onde se olha. Olha-se para o impossível e para a transitoriedade do tempo. Olha-se para aquilo que não se tem.

## Memória da morte/memória do corpo: fronteiras diluídas

A fronteira vida-morte é indecível, daí nossa condição fantasmática  
(CRAGNOLINI, 2008, p. 50)

Como captar o instante presente? Como não esquecer as imagens da morte? As imagens da infância? Os detalhes de gestos, os pedaços do corpo, os trechos das palavras que algum dia se ouviu? Como guardar para sempre um som, um cheiro, uma tonalidade, uma sensação, uma idade? *E se elas fossem para Moscou?* começa com uma proposta desconcertante, clama ao espectador que ele, tal qual um viajante sem destino, retorne para o passado



das três irmãs, mantenha-se firme no presente da cena e projete um futuro utópico – ou será distópico? Não exatamente nessa ordem, não se trata de cronologia de fatos, mas de um cronotopo (BAKHTIN, 1990) de sensações e apreensões; de múltiplas esferas.

Para Bakhtin, o conceito trata da criação da história e representa um lugar coletivo de enunciação, espécie de matriz espaço-temporal a partir da qual diferentes narrativas são contadas. “Bakhtin mostra que à visão do sujeito individual e privado corresponde a um tempo individualizado e desdobrado em múltiplas esferas: o tempo de cada um dos sujeitos, em função de suas múltiplas vivências” (AMORIM, 2006, p.105).

A morte do pai coincide com o dia do aniversário da filha mais nova, Irina. Com vinte anos, ela é a detentora da frágil faculdade do sonho, da ansiedade de um futuro incerto, do medo da tragédia que ronda, um caminho ainda novo, a ponto de Maria, a irmã do meio, já nos seus 30 anos, afirmar que a caçula não tem do que se lembrar porque ainda não viveu. As três irmãs de Jatahy representam três décadas, três etapas distintas da vida de uma mulher. Olga, a irmã mais velha, completa o trio nos seus quarenta anos, idade em que o sonho de ser mãe já passou “porque o tempo passou”.

O espectador é testemunha de um presente construído em cena através da exposição de dispositivos. Na versão teatral, o cenário é trocado a todo instante, são paredes, estantes e porta móveis, sofás e mesas arrastados, mudanças de perspectivas. O palco assemelha-se a um set de filmagem, com tripés e câmeras transitando pelos espaços, captando gestos, momentos, depoimentos. As trocas são assumidas, lembrando a todo momento que se está diante de um filme, realizado para aqueles que estão do outro lado – metáfora da morte, prenúncio de futuro. O outro lado não é visível, é da ordem do imaginário. Entretanto, na versão cinematográfica, o tempo teatral já é passado.

Durante toda a peça, a sensação de que tudo é passível de ser construído e desconstruído, paradoxalmente, leva o espectador a experimentar um efeito de real que se obtém pela presentificação dos dispositivos e pelo pacto firmado desde o início com o espectador. Ao receberem o público como participante da festa de aniversário de Irina, partilhando comidas e bebidas, lançando questões e dividindo testemunhos, as três irmãs instauram uma relação de proximidade e, ao mesmo tempo, provocam uma metarreflexão

sobre aquilo que o teatro e o cinema podem produzir quando se está diante do outro. O público é testemunha, *voyeur* e participante do processo de criação do filme, tecido de modo estratégico e preciso; construído nos mínimos detalhes, em cada plano, enquadramento, mudança espacial.

O primeiro desafio para mim era que a obra fosse vista de maneira indissociável. Queria que o espectador tivesse uma experiência completa, seja assistindo ao filme, seja assistindo à peça. Ainda que, artisticamente, funcionem separadamente, foram construídos juntos. Essa falta, o lugar do desejo, da imaginação, que tem a ver com as três irmãs, é o que eu queria que o espectador vivenciasse (JATAHY, 2015).

No início de *E se elas fossem para Moscou?*, Olga afirma que “o passado só adquire peso material através da memória”. A memória da notícia da morte do pai, no dia de aniversário de Irina, de infarto no meio da rua, é encenada e vivenciada pelas irmãs de diferentes formas, resquício do processo de criação de *Utopia.doc*. O tempo da morte do pai atravessa a sala e se mistura com o tempo da encenação, uma vivência contínua da experiência traumática que se reatualiza e se ressignifica. Olga assume, nesta cena, a função de narradora. Sentada de frente para o público, conta em detalhes as reações das irmãs no momento da notícia da morte paterna. Irina tinha acabado de ganhar uma câmera do pai e filmava tudo o que via. Com a notícia, deitou-se no chão como uma morta. Maria estava paralisada, branca, como se tivesse saído todo o sangue do seu corpo. Na encenação da morte, toca o telefone, Maria atende paralisada e Irina, estática, com a câmera em punho, filma a reação da irmã com a notícia. Por alguns segundos, a cena é congelada, há uma suspensão do tempo, como se aportasse um encontro entre ficção e realidade, teatro e cinema. A cena é bruscamente interrompida por Olga e Maria saindo e retornando com o bolo de aniversário de Irina, cantando parabéns. Retoma-se o tempo presente. “Repetir o que já foi pode tornar-se um ato criativo. Lembrar o que aconteceu pode ter um aspecto inovador, pode nos lançar ao vindouro, ao futuro” (BARRENECHEA, 2008, p.59).

A memória da morte, encenada em festa de aniversário, revela três corpos distintos, três reações para uma mesma cena que se relacionam por meio da captação da imagem pela câmera. O que a suspensão temporal aponta,



no processo de reconhecimento pelo olhar do outro, é que estamos diante de um tempo não cronológico, que perpetua, em movimento circular, passado, presente e futuro. A morte do pai, sentida e revivida no próprio corpo, é igualmente percebida através do campo de visão do outro.

Como Merleau-Ponty descreveu bem, um corpo que vê entra num campo de visão que lhe reenvia sempre a sua imagem em espelho: ver é ser visto. O corpo transporta consigo esta reversibilidade do vidente e do visível, quer haja efetivamente ou não outro corpo no campo visual (GIL, 2001, p. 61).

Olga, Maria e Irina repetem o mesmo movimento, um mergulho no quadrado de vidro, uma pequena piscina substituta do rio de Tchekhov na versão de Jatahy. As irmãs mergulham na água em movimentos e tempos distintos. Como uma ausência que se aproxima da morte, permanecem debaixo d'água até o limite da vida, da respiração. No começo, Maria entra lenta e conscientemente na piscina. Depois, Irina mergulha para se livrar da morte do outro e da fantasia da sua própria morte (seu namorado dá um tiro em si mesmo em uma brincadeira de roleta-russa), e, por último, Olga, em um ato de desespero ao final. Três mergulhos diversos, três modos de imersão no vazio. No mergulho final de Olga, sua imagem é projetada no telão ao fundo, o espectador da versão teatral assiste à imagem projetada para o espectador da versão fílmica. Duas perspectivas se encontram, portanto, em um movimento especular, transpondo fronteiras. O movimento da água dilui os espaços e provoca uma percepção múltipla (Figura 1).



**Figura 1** – Olga na piscina com imagem projetada ao fundo

Há um desejo latente de capturar o tempo no movimento. Paul Virilio, em *Estética da desapareição*, faz uma análise da “picnolepsia” (do grego *picnos*, frequente) que significa “uma ausência que dura alguns segundos, com início e fim bruscos” (VIRILIO, 2015, p. 19), podendo acontecer a uma pessoa várias vezes ao dia, sem que ela perceba. Muito comum em crianças, a picnolepsia é um efeito real, passível de ser experimentado na vida adulta. Virilio cita, entre outros exemplos, as experiências de Meliès, que buscava, através dos truques, tornar visível o sobrenatural, o que era da ordem do imaginário e do fantasmático. Aquilo que não se explica e que o olho treinado não consegue ver, mas que, por alguns instantes, pode irromper abruptamente como sensação.

Segundo Bachelard, um luto ou uma impressão profunda de infelicidade podem nos dar a sensação do instante; pelo menos, podem propiciar a ausência. Ficamos aflitos, e eis que somos tomados por uma sensação tenaz, que afeta indistintamente um de nossos órgãos de percepção: no campo olfativo, por exemplo, alguém aspira, amiúde por vários dias, um odor característico, ligado a uma lembrança distante; outra pessoa, sentada num jardim, vê uma flor entre as outras tornar-se bruscamente fotógena. Às vezes o estranho fenômeno dura longos minutos, até tudo voltar a parecer comum (Ibidem, p. 42).

O olhar contemplativo sobre as coisas defendido por Virilio é o avesso do uso do aparato tecnológico ao qual, em muitos casos, estamos expostos. Somos tragados pelo excesso de imagens, dispositivos e suportes que podem levar a um “processo de homogeneização sensorial” (SIBILIA, 2015 apud VIRILIO, 2015). Em *E se elas fossem para Moscou?*, a percepção espaço-temporal dilata-se naquilo que Jatahy nomeia como “ausência”. A diretora capta esse instante fugidio, presente não só nos corpos que quase se afogam, mas também em diversos outros momentos, como o sonho-pesadelo de Olga que precede seu encontro com o espelho – ela afirma não desejar mais olhar no espelho porque não mais se reconhece (“Eu acho que sou uma pessoa, mas quando me olho no espelho vejo outra”). Há uma procura constante pelo olhar do outro, por captar de forma especular aquilo que o outro vê, daí os personagens se filmarem o tempo todo, com o objetivo de “parar o tempo”, de registrar para sempre a vivência. Diferentemente do uso excessivo e pouco reflexivo da tecnologia, o que interessa à Jatahy é a captação de imagens



em prol de um encontro que privilegia a troca de pontos de vista e a memória perceptiva das coisas.

## Entre a peça e o filme: presença e ausência na percepção da imagem

Só tem sentido pensar a relação do audiovisual com o teatro, se há uma integração total com a dramaturgia (JATAHY, 2015b).

As trocas entre teatro e cinema são muitas e diversificadas, e renderam inúmeras pesquisas artísticas e acadêmicas. No Brasil, alguns diretores trabalham com o que tenho nomeado como “cena expandida” – uma cena que absorve trocas entre artes antes analisadas em suas especificidades, mas que hoje, devido à inserção de tecnologias, aos suportes e dispositivos de criação, se multiplicam tanto quanto as perspectivas do olhar. Desse modo, as fronteiras tornam-se tênues e não mais conseguimos analisar correspondências, aproximações e singularidades, senão analisando as obras caso a caso. Assim, diretores e artistas como Christiane Jatahy, Felipe Ribeiro, Enrique Diaz, Fabrício Moser, Janaina Leite, Felipe Hirsz, Companhia Phila7 e Mirella Brand desenvolvem pesquisas sobre a inter-relação entre o teatro e o audiovisual, além de muitos outros que articulam pesquisas entre a performance, a bioarte, as artes visuais, a música, a dança e a fotografia.

*E se elas fossem para Moscou?* conjuga duas experiências singulares e complementares na versão da diretora para a dramaturgia de Tchekhov. Os roteiros foram realizados de forma a conjugar ambas as experiências, com cenas que ocorrem no teatro, mas que estão ausentes no cinema, e vice-versa. O trabalho na definição da diretora é “de construção para gerar a reação” (JATAHY, 2015). Para isso, precisou saltar de um ponto de vista a outro. “Passava um tempo ensaiando a peça. Parava de olhar e passava a olhar o monitor. Em cada momento, precisava passar pelas duas coisas” (Ibidem).

Ao todo, são três câmeras batizadas com os mesmos nomes das personagens. A câmera Irina é documental, tem mais mobilidade que as outras, e dialoga com o espírito da personagem que vive se projetando para o futuro. A

câmera Maria, manipulada pelo diretor de fotografia e ator Paulo Camacho (Alexandre Verchinin, par romântico de Maria) é subjetiva, é uma câmera na mão. No teatro, vemos o ator organizando a cena para as imagens que estão sendo projetadas no cinema no mesmo momento. Ele se dirige o tempo todo à Maria que “se apaixona mesmo pela janela do cinema, pelo espectador” (Ibidem). No filme, não vemos a manipulação de Camacho; assistimos à Maria dirigindo-se para o espectador, como apartes constantes. Há uma mudança, nesse sentido, de perspectiva, uma vez que, no filme, o olhar também é mais dirigido, por meio dos cortes e enquadramentos, diferentemente da experiência cênica, em que o palco é visto em toda a sua dimensão espacial. Olga, por sua vez, é a câmera mais estática, fica quase todo o tempo apoiada no tripé. É também a mais aberta, o que vai ao encontro da personalidade da irmã mais velha, que acredita controlar a casa e a família. “Ela é o lugar, é a casa” (Ibidem).

A integração câmera-roteiro é fundamental para a criação da dramaturgia, para a apropriação de todos os dispositivos pelos atores e para apreensão da multiplicidade de perspectivas que são apreendidas ao longo das duas versões. O filme depende das ações dos atores no teatro: cada tomada, cada imagem tem uma relação de correspondência no palco. A improvisação existe, contudo, pelas necessidades técnicas, o espaço é demarcado de modo preciso, assim como a movimentação, também pouco flexível devido aos enquadramentos das câmeras posicionadas na cena.

Além das três câmeras, Jatahy trabalha com um iMac, com o software Black Magic e uma pequena ilha. Tecnicamente, as imagens são enviadas através de um *preview*. A diretora, que escolhe ficar no teatro para analisar os movimentos da câmera e calcular o tempo de projeção das imagens no cinema, recebe as imagens que são editadas *in loco*. Não há *delay* entre o que se passa no espaço do teatro e o que é projetado na tela do cinema. A fronteira, segundo Jatahy, “não está só no que o espectador vê, ela está o tempo todo ali, em cada passo criativo que é dado, em cada escolha, em cada imagem” (Ibidem).

O conceito de encenação, presente tanto no cinema como no teatro, traz uma contribuição ao desenvolvimento da reflexão sobre as relações entre ambas as artes. Seja numa clivagem complexa e detalhada, em que a

teatralidade emerge nos detalhes previstos em um plano de filmagem mais fechado, seja em narrativas livres recriadas, por meio de improvisações, no set de filmagem, a partir de uma estrutura de roteiro não tão delineada, há no ato de filmar uma escolha perene que deve ser decidida para além da imprevisibilidade e dos acasos que porventura possam ocorrer. O que não é passível de ser modificado, pode ainda ser decidido no processo de montagem do filme, que revela algumas surpreendentes descobertas as quais superam, em alguns casos, o que se enxerga no ato da filmagem. O espectador do cinema tem um poder pequeno diante do quadrado mágico da tela; seu olhar é direcionado para detalhes, closes, percepções ainda que fugidias dadas pelo plano. No teatro, há no processo de recepção um largo espectro de apreensão da cena por parte do espectador, que é também um montador, selecionando com maior liberdade, ainda que de forma induzida, o foco de seu olhar. O desvio e a negação daquilo que se olha – do que se pode olhar – deriva de uma escolha, consciente ou não, mas particular.

Em *E se elas fossem para Moscou?*, Jatahy apropria-se dessa duplicidade para elevar a pesquisa à dimensão na qual o entre-lugar entre teatro e cinema é o que mais interessa. A diretora capta no cinema aquilo que o teatro não pode revelar: o detalhe do gesto, dos objetos, a atmosfera que revela um estado que incorpora o mínimo, o espaço do sonho. No encontro de Maria e Alexandre, uma subjetiva que desfoca o plano revela a poética do primeiro encontro, da relação amorosa. No teatro, assistimos à cena à distância, apesar da intimidade partilhada sob nossos olhos. Irina também dá um testemunho só para os espectadores da versão teatral, revela o que no cinema não é revelado, o desejo de se estar do outro lado.

Ser o outro de si, habitar o entre-lugar. “Desejar é tão fundo, é como atravessar o espelho, estamos e não estamos ali” são as palavras finais de Olga, tentativa de resposta à pergunta inicial, também retomada: “Como a gente faz para mudar?”. Ao final, em uma belíssima cena, Jatahy acolhe as duas realidades (cinematográfica e teatral) ao transpor as fronteiras entre ambas. Maria sai da cena teatral e entra como figura fantasmagórica na sala de cinema, provocando no espectador uma sensação epifânica de susto e alumbramento, diante de uma presença nunca imaginada, uma presença que carrega em si a ausência, o outro lado do espelho, o avesso daquilo que não é possível de

se ver na imagem, mas que, ainda não sendo possível, existe enquanto figura espectral. O que Jatahy faz com esta ação é da ordem da presentificação da morte, é o retorno daquilo que não se pode ver, é delírio audiovisual.

Eu me vejo lá onde não estou em um espaço que se abre virtualmente, para além dessa superfície. Como um espelho. Uma projeção de mim. É como uma espécie de sombra que dá minha própria visibilidade e me permite ver lá onde estou ausente. No fundo desse espaço virtual que, na verdade, é o outro lado, eu volto a mim, eu tô ali, eu tô aqui, eu to aí (E SE ELAS..., 2014-2015).<sup>2</sup>



**Figura 2** – Cena final na qual espectadores da peça e do filme encontram-se por meio da imagem

As três irmãs se reúnem no espaço do cinema e aparecem, ao final, como imagens de um filme para os espectadores do teatro. Invertem-se os espaços. O cinema invade o palco; o palco, o cinema. As fronteiras diluem-se na duplicidade do encontro; teatro e cinema não existem em separado, o que antes estava submergido, como as irmãs na piscina, vem à tona para promover poeticamente o encontro virtual, porém real, entre os dois públicos que se vêm através da tela (Figura 2). Um é espectador do outro, espelho do outro, na revelação final de uma mesma obra de múltiplas perspectivas e caminhos tão distintos como são os olhares. Após o encontro-re-

<sup>2</sup> Fala de Irina, ao final da peça.



velação, ecoa ainda uma última pergunta: “A partir de onde é a realidade? Até onde vai a ficção que a gente cria?”

## Referências bibliográficas

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BANU, G. Les trois soeurs et le paradis perdu. In: \_\_\_\_\_. **Exercices d'Accompagnement**: D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2002, p. 141-150.
- BARRENECHEA, M. (Org.). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- BROOK, P. À propôs de Tchekhov. In: **La Cerisaie**. Adaptation de Jean-Claude Carrière. Paris: Centre International de Créations Théâtrales, 1981.
- CRAGNOLINI, M. B. Adieu, adieu, remember me: Derrida, a escritura e a morte. In: DUQUE-ESTRADA P. C. **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU, 2008, p. 41-58.
- E SE ELAS fossem pra Moscou? Direção: Christiane Jatahy. Produção: Tatiana Garcias. Rio de Janeiro: Cia Vértice de Teatro, 2014-2015.
- GIL, J. **Movimento total**: O corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- JATAHY, C. **Fronteira e Instabilidade**. 2010. Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/simultaneo/fronteira-e-instabilidade/>>. Acesso em: 1 out. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Utopia.doc**. São Paulo, 2013. vídeo-instalação.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, 2015.
- SIBILIA, P. Apresentação. In: VIRILIO, P. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- VIRILIO, P. **A estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

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