



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p211-230

Dossiê espetáculo: Christiane Jatahy

# Uma teia sobre o cotidiano\*

José Da Costa

**José Da Costa**

Professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq

\*Entrevista concedida por Christiane Jatahy a José da Costa, na casa e estúdio da diretora, no Rio de Janeiro, em 19 de dezembro de 2014. A entrevista gravada foi transcrita por Graziela Laureano.



## Uma teia sobre o cotidiano

### J. da Costa

Podemos dizer que, no Brasil, aquilo que se conheceu como uma criação muito centrada nas idiossincrasias formais e estilos pessoais dos encenadores foi algo que marcou o teatro do período imediatamente posterior à ditadura, nos anos 1980. Dos anos 1990 para cá, a chamada era da encenação teatral parece, então, ter mudado de figura. A atividade teatral parece ter assumido, pouco a pouco, outras feições, produzindo novos efeitos entre os espectadores, propondo novas formas de relação com o público e também modos radicalmente diferentes de conceber a dinâmica da criação artística. Como o seu teatro de modo geral e, especialmente, espetáculos como *Julia* (a partir de *Senhorita Julia*, de Strindberg) ou *E se elas fossem para Moscou?* (a partir de *As três irmãs*, de Tchekhov), ambos os trabalhos apresentados recentemente em Paris se inserem nesse contexto?

### C. Jatahy

Eu acho que tem duas coisas que caminham paralelas em relação ao que acaba se dando no meu teatro e no movimento em que estou inserida. Não é à toa que você se refere, em sua pergunta, ao teatro do período pós-ditadura porque a ditadura foi determinante para o que aconteceu com os grupos de teatro do Brasil, sobre o tipo de falência que acabou acontecendo com aqueles grupos. E parte do que se criou no teatro, depois que muitos desses grupos foram calados, de alguma maneira, refletia o próprio desaparecimento da ideia do teatro coletivo, e predominava um teatro em que o espectador estava mais distanciado da cena. Não estou defendendo um teatro necessariamente interativo, mas um teatro que desse espaço para que o espectador, de alguma maneira, pudesse estar colaborando na construção daquilo que ele estivesse vendo. Acredito que essa separação se dava tanto na relação com o espectador como também na relação com os próprios atores, dentro dos próprios grupos, como acabava funcionando no processo criativo, que, para mim, é determinante do que acaba resultando. Tudo partia da cabeça do encenador e, de alguma maneira, tudo estava a serviço da ideia dele, inclusive o espectador estava a serviço disso.

Apesar de meu trabalho também partir de uma ideia muito formatada e concreta que eu tenho sobre o que pretendo fazer, o meu processo criativo acaba sendo muito dialogal com os meus colaboradores, tanto com os atores quanto com as pessoas com quem estou trabalhando na criação artística. No meu processo de trabalho, tem um aspecto muito importante, que se associa à forma. A minha criação se dá primeiramente na relação espaço x conteúdo. Eu sempre reflito, no primeiro momento sobre como o conteúdo vai estar dentro de um espaço determinado. Há um aspecto bastante formal nisso. Mas esse aspecto formal é completamente perfurado por uma proximidade com a vida que se dá tanto no encontro com os atores e no que eles podem aportar ao trabalho, como também no que proponho como risco, como acaso, nos dispositivos que crio para que essa pré-estrutura seja perfurada tanto no processo de criação como no próprio momento em que o espectador está assistindo, portanto, no que a gente pode chamar de resultado.

Então, o que, para mim, é um grande diferencial desses trabalhos dos anos 1990 aos quais você se refere é justamente essa possibilidade de a obra ser perfurada, ser invadida, ser contaminada. Nesse contágio, que vai se dar em todos os aspectos do processo, eu acho que o que resulta é um trabalho possivelmente mais vivo, no sentido em que ele incorre em mais riscos e é nesses riscos, para mim, que se verificam o que costumo chamar de “acontecimentos”, de alguma coisa que está a beira do abismo, tanto para quem faz como para quem vê.

Os dois exemplos que você cita, *Julia* e *E se elas fossem para Moscou?*, talvez sejam os meus trabalhos em que mais se conjuguem essa relação entre a forma e a liberdade, entre as algemas e a dança. Primeiramente, porque são trabalhos em que a questão cinematográfica está muito forte, são trabalhos em que eu insiro o cinema dentro da própria cena. São trabalhos que precisavam ser absolutamente precisos em termos de uma marcação, tinham que ser extremamente desenhados em termos de construção. Um dos desafios, então, para mim, era o de manter toda a precisão que o cinema me exige, ao mesmo tempo fazer que esses trabalhos teatrais continuassem permeados pelo que é a minha pesquisa; sobre as fronteiras, sobre a miscigenação dos territórios e principalmente sobre a relação entre a personalidade do ator e o personagem e, também, sobre como o espectador pode deixar de assistir a



um filme/peça passivamente e passar a ser realmente um colaborador desse teatro-cine que eu estou propondo.

### **J. da Costa**

Em suas criações – a exemplo do espetáculo *Corte seco* e também *A falta que nos move* (tanto a encenação quanto o filme, que teve o mesmo título e foi exibido no circuito cinematográfico) –, testemunhamos a experimentação teatral da linguagem do comum e do cotidiano, com os atores vivendo, em nome próprio, as circunstâncias diárias da interação com os colegas de trabalho, ou, então, inseridos em pequenos episódios familiares ou amorosos. Você acha que há um modo particular de a arte e o teatro pensar e produzir conhecimento por meio da ocorrência cênica do singular, do pessoal, do pequeno, do pueril e daquilo que é desprovido de importância geral? Ou ainda, há nesse seu interesse pelo comum uma forma particular de trabalhar a fronteira entre a arte e a vida, entre a ficção e a realidade?

### **C. Jatahy**

Desde que eu comecei a minha atual trajetória de pesquisa, o aspecto documental me interessou muito. O primeiro trabalho, dentro do meu percurso atual de criação, que é como se fosse um novelo em que um trabalho se desdobrou em outro, no primeiro deles, que foi o *Conjugado*, comecei a me perguntar como é que, na arte teatral, é possível fazer uma fricção a ponto de ela ser mais próxima da vida, mais próxima do aqui e agora, mais próxima do momento presente, pensando a vida em relação ao inesperado, às pequenas coisas, ao perigo que pode haver nas pequenas coisas e no acaso. Então, desde 2004, quando criei o *Conjugado*, meu trabalho passou a ser permeado por essas questões e muitos dos dispositivos, dos procedimentos que fui pensando e dos conteúdos, pelos quais fui me interessando, são, de alguma forma, o desdobramento dessa questão que vai se dando de várias formas, que vai expandindo territórios e fronteiras, em busca talvez dessa mesma resposta. Assim, é, de certa maneira, que alguma coisa que parece apenas superfície pode, na verdade, ser muito vertical. Inclusive, uma ideia do Deleuze a que sempre recorro é a de que o mais profundo é a superfície da pele. Então, esse olhar de fora se derramando sobre a cena foi e é a base da minha pesquisa. *Conjugado* foi uma peça bastante pautada em entrevistas

documentais, e acho que ele ainda era um espetáculo um pouco cartesiano na questão da interpretação, porque eu trazia o documental para dentro do conteúdo dramático do trabalho, mas eu separava atriz e personagem, ainda que a atuação da própria atriz fosse um tipo de atuação que misturava as duas coisas, mas, na dramaturgia, eu segmentava esses dois momentos: aqui estamos falando de um personagem e aqui estamos falando de uma pessoa.

Foi em *A falta que nos move*, trabalho posterior ao *Conjugado*, onde realmente o mergulho acabou sendo mais profundo. É um trabalho em que a performance está absolutamente intrincada dentro do trabalho teatral, não só pela questão de que os atores se tratam pelos próprios nomes, não só pela questão de que o trabalho é pautado pela história pessoal deles e pela minha história pessoal, ainda que elas sejam misturadas, liquidificadas e transformadas em ficção, mas também por uma busca de uma interpretação que realmente não fosse vista pelo espectador como atuação. Essa é uma pergunta que eu ainda me faço, ou seja, como é que eu consigo uma atuação que caiba dentro do espaço cênico, mas se dê de uma forma tal que o espectador realmente fica em dúvida se aquilo que está vendo é uma atuação preparada ou se é uma experiência do momento presente. Portanto, a atuação se aproxima, de fato, da performance como fonte, no sentido de ser, de alguma maneira, parte de uma experiência pessoal daquelas pessoas, mas se distancia da performance e se volta para o teatro, quando o que eu acabo fazendo é uma atuação sobre a performance, já que os atores estão de fato buscando um trabalho de atuação teatral que é repetido a cada dia, mas que se qualifica como novo, apesar de não ser, ainda que acabe sendo. Então para gerar o novo a gente arma armadilhas para a gente mesmo o tempo inteiro no processo criativo, para criar o risco e o acaso das pequenas coisas e ocorrências inesperadas. Quando eu falo de pequenas coisas, isso inclui pequenas falas improvisadas, isso inclui uma dramaturgia do aqui e agora, do que parece muito sobre o nada, sobre uma conversa, uma conversa que costura as relações. O trabalho permite esse espaço da superfície em prol de a gente conseguir verticalizar em outros aspectos da atuação e da própria dramaturgia quando, a partir desse lugar aparentemente estável do cotidiano, em todos os meus trabalhos, em algum momento, existe uma queda, existe



um tombo, existe um conflito inesperado, existe um abismo, existe um risco. É como se eu construísse uma teia, para poder furar essa teia e a gente cair juntos, e, nessa queda, é que eu acho que a gente chega no humano, tanto na relação com os atores como na relação com a dramaturgia, como também, na relação com os espectadores.

Há três bases no meu trabalho. Não é a toa que a minha companhia se chama Vértice, em que se encontram essas bases ou linhas diferentes. Essas bases criativas são importantes para o desdobramento do conteúdo do trabalho. A primeira dessas bases tem uma relação direta com a construção dramática. Quando eu penso na criação dramática, existe a escolha consciente de uma construção sobre o cotidiano, ou seja, de que maneira aqueles indivíduos podem revelar as suas subjetividades a partir de relações aparentemente pueris. A partir daí, a gente vai encontrar as verticalidades. Eu acho que os grandes acontecimentos não podem ser preparados, assim é que eles são precisamente acontecimentos. Eles são o inesperado. Então, a minha dramaturgia parte disso que chamo de uma teia sobre o cotidiano, uma teia sobre o aqui e agora, uma teia em que poderia estar uma relação entre a gente aqui, neste momento, mas que é construída para provocar uma revelação. Há uma visão do Agamben sobre o dispositivo, que se associa à ideia de teia, de que o dispositivo não é uma coisa só, mas sim a rede que se estabelece entre as coisas. No filme *A falta que nos move*, os dispositivos eram objeto e motivo de discussão entre os atores. Os procedimentos, os dispositivos, os esquemas são, de alguma maneira, o que os atores estão realmente discutindo a partir das relações que eles estão vivendo ali, em cada sequência do filme. Eles discutem, por exemplo, se devem ou não se submeter à regra de que eles, atores, possam ou não possam jantar, antes de a pessoa que ainda está ausente chegar ao local onde já se encontram os demais. Mas eles estão falando, na verdade, sobre o dispositivo como a lei que está conduzindo a sua atuação como intérpretes. Mais ainda: eles estão falando sobre eles próprios, porque mostram suas subjetividades, seus comportamentos e principalmente as relações entre eles mesmos. Assim, esse material que a gente trouxe da vida cotidiana se constrói como ficção na aparência dos dispositivos que estão sempre revelados no meu trabalho. Como em outra peça minha, o *Corte seco* em que eu interfiro, corto a cena e mudo a dinâmica dessa cena, na

presença do público, e a minha própria presença ali, em cena, como diretora e como editora, também se constitui em um elemento relacional para a situação ficcional. Esse esquema da própria proposição cênica interfere na ficção não só porque eu corto aqui e ali, mas porque o esquema organizacional muda a relação do ator, porque o espectador vê que os atores são pessoas vivendo aquela ficção, que pode ser cortada e transformada a qualquer momento, a partir de uma mudança que eu proponho na hora.

Em *Julia*, pela primeira vez, trabalho a partir de um texto que é uma obra consagrada. Já não estou, então, criando uma dramaturgia a partir de material extraído primordialmente da realidade. Estou, nesse novo caso, diante da pergunta sobre como é que eu insiro, em uma dramaturgia pré-existente, a realidade. No caso desse trabalho, eu quis colocar propositalmente o espectador como um *voyeur*, como um testemunho, que percebe os acontecimentos da cena, mas não consegue interferir nesses acontecimentos. Mas isso é, na verdade, um estratagema, porque o que acaba acontecendo é que, durante a peça, vou abrindo os painéis do cenário, portanto, vou revelando o que está por trás, vou também abrindo um espaço para o espectador, até o momento em que há o corte do passarinho. E, aí, então, a gente tem a morte de um passarinho, a gente tem uma coisa que realmente, a partir dali, não pode continuar igual, e porque não pode continuar igual, esse não poder continuar igual é que faz que, então, a Julia – personagem que é também a atriz de mesmo nome – interpele diretamente os espectadores e pergunte: “Vocês estão vendo o que está acontecendo?” E essa pergunta que ela está fazendo nesse momento se refere ao passarinho, mas na verdade se refere a toda a peça: a cena de sexo atrás da parede, a violência do preconceito quando Julia agride o personagem masculino (que é empregado da família), é como se eu ali desse diretamente uma faca ao espectador, que algumas vezes responde ali, naquele instante, mas que, muitas vezes, vai responder no final da peça. Quando a Julia se volta para o espectador, tendo a faca em sua mão, e diz que, no texto original de Strindberg, a personagem sai de cena e se mata e, então, ela pergunta: “e eu, e agora, e nós? O que a gente faz, hoje, agora?” Então, na verdade, a peça começa com uma coisa muito pronta, com o espectador vendo um filme, para, depois, no final, ficar claro que ninguém tem ainda



uma resposta certa sobre o que fazer. O vértice de todas as linhas e camadas é, verdadeiramente, o espectador.

### **J. da Costa**

Em suas peças, não se apresenta um conflito central que vá se desdobrando entre as personagens pouco a pouco. Tampouco parece haver, de sua parte, um interesse de expressar alguma grande verdade ou significado transcendental, de caráter ético ou político. Os detalhes valem por si? São singularidades que se acumulam sem hierarquia? O desejo seria, por acaso, o de que eles gerem conjuntos (comunidades) de elementos plurais, mas, se mantendo na condição de detalhes, sem ser suplantados por significados nucleares ou gerais? Podemos, a partir disso, falar de um caráter político ou micropolítico singular do seu teatro, que valoriza a multiplicidade e os modos diferenciados de subjetivação, à produção plural de subjetividades, bem como à abertura ao outro, aos vários outros possíveis?

### **C. Jatahy**

Quando eu penso na construção cênica, nos objetos, no cenário, no desenho do espaço e também, principalmente na dramaturgia, é sim com a multiplicidade que eu trabalho, uma multiplicidade que não pretende absolutamente se submeter a um sentido único, ainda que, como criadora, eu precise relacionar todos os pontos dessa multiplicidade de aspectos, para poder criar. Em *E se elas fossem para Moscou?*, existem muitas cenas paralelas, eu sei que é impossível alguém ver todas aquelas cenas. Quando eu falo de um espectador que colabore, um espectador que construa junto, ele é um espectador-editor. De alguma maneira, ele vai fazer sempre a sua própria edição. Mas eu sei exatamente que aquilo está acontecendo ali ou noutra parte em justaposição com aquela outra situação, que está em justaposição com uma terceira. Penso a cena em várias camadas, ainda que o espectador não possa perceber as várias justaposições possíveis, ainda que ele escolha olhar só para uma das várias situações justapostas, há, ali, múltiplas possibilidades de sentido, de apreensão e de conexão.

Quando você fala sobre abertura ao outro, realmente, é verdade, trata-se de uma abertura ao outro como um colaborador ativo da construção do que está se dando na cena. E eu acho que isso é bastante político, porque

não é hierárquico. Não existe uma verdade absoluta, não existe uma ética absoluta, não existe uma ideia de que isso ou aquilo contém o protagonismo, que esse seria o foco principal para onde deveria se voltar a atenção do espectador. E essa abordagem não hierárquica se dá em todos os aspectos da minha criação dramaturgica e cênica, inclusive na luz. Dificilmente eu trabalho com foco, dificilmente eu dou o foco para uma coisa só. Quando penso microcosmos distintos no teatro e não coloco uma hierarquia entre eles, não determino pesos e valores diferenciados entre eles, acho que há nisso certa potência de revolução política. Mas, tudo isso, a multiplicidade de detalhes e de ocorrências, a igualdade de condições entre os vários aspectos na disputa pela atenção do espectador-editor, tudo isso, enfim, acredito que só seja possível porque não se estabelece em um espaço inteiramente caótico. Por essa razão, é que tenho que ter muita consciência de como essas camadas estão se sobrepondo, para que esse jogo não vire uma confusão impossível de gerar uma escolha, mas vire sim uma orquestração invisível. Eu costuro uma dramaturgia da invisibilidade.

### **J. da Costa**

Em suas peças, particularmente nas dos últimos anos, aparece uma maneira específica de se trabalhar com a noção de sujeito, seja no drama, seja no âmbito da vida. É como se o sujeito em cena (personagens e atores) pudesse ser flagrado prioritariamente em sua fragilidade, em seus pequenos descompassos em relação ao tempo presente e ao ambiente em que se encontra, em suas sensações de não pertencimento, de não identidade consigo mesmo. Isso me parece definir uma qualidade de presença. Parece a você viável esse tipo de formulação sobre seu teatro?

### **C. Jatahy**

Sim, totalmente. Essa é a minha questão: sobre esse ser vulnerável, sobre esse indivíduo que não tem certezas e que está jogado dentro do momento presente da cena. É essa pessoa que eu espero que esteja presente em cena, não tanto por meio da história dessa pessoa, mas por meio da resposta que ela possa dar no instante tal ou qual. O ator e o personagem são, para mim, indissociáveis. O personagem, nas minhas peças, é uma máscara transparente que permite o acesso para ver o ator e a pessoa que está atrás



dele. É por isso que importa muito essa vulnerabilidade, essa escuta, essa abertura geradora da resposta não sabida previamente, da resposta que nem mesmo o ator autoconsciente do seu trabalho tem certeza que vai dar nesse ou naquele momento. O trabalho acaba sendo completamente sobre o olhar para o outro, ou seja, sobre buscar no outro o que eu não sei, e não buscar nas minhas próprias verdades anteriores. Por isso é que digo que o trabalho é pautado na relação e no se deixar afetar pela relação, se deixar transformar pela relação, se deixar transformar pelo olhar do outro, pela palavra do outro e esse outro é o outro ator que está na cena, mas é também o espectador.

### **J. da Costa**

Percebo que há uma série de jogos entre profundidade e superfície, verticalidade e horizontalidade, espessura e planaridade dentro de seus espetáculos. Esses jogos podem se consubstanciar na relação entre os praticáveis móveis e o chão, como vemos em *Julia*, mas também em *E se elas fossem para Moscou?*. Mas podem ser evidenciados ainda por meio dos diferentes regimes ou modos de lidar com a imagem e a representação (teatro, cinema) dentro das obras. Uma folhagem aplicada a um trecho de parede ou sobre uma placa vertical de madeira produz efeito de um jardim, de todo um ambiente verde, na imagem fílmica que é captada e projetada, logo depois de os espectadores verem, em cena, atores postados em frente a essas superfícies adereçadas, no palco. As relações entre profundidade e superfície também aparecem nos modos distintos de lidar com os tanques ou piscinas nos quais os corpos dos atores se banham ou em cujo entorno se encontram. A presença da água e de seus reflexos muda a realidade nas peças, cria novas facetas, redimensiona a espessura e o volume das cenas, quase que faz os espectadores imergirem, certo? Como você concebe e trabalha com o cenógrafo Marcelo Lipiani essas diferentes dimensões espaciais e em que elas configuram formas diferentes e variadas de representação em seu teatro?

### **C. Jatahy**

O uso cenográfico do espaço é um dos primeiros *starts* do meu trabalho. Eu nunca penso uma criação sem ter o espaço cênico concebido. E isso inclui não só o espaço pensado topográfica, mas também tridimensionalmente, e está totalmente relacionado ao conteúdo. Quando penso em montar um novo

trabalho, em um momento anterior ao início do processo de ensaio, concebo um pré-cenário no espaço e essa concepção inicial se aprofunda, se desdobra, se multiplica, se amplia literalmente no encontro com o Marcelo Lipiani. Então, ele aporta um olhar cenográfico e arquitetônico que ele tem e a gente acaba realmente criando muito junto. Esse é, eu diria, o primeiro impulso criativo do trabalho e, quando entro no processo de ensaio, já tenho esse espaço definido, o que não quer dizer que não vai ser modificado acrescentado, trabalhado, mas ele já está pré-definido.

Eu digo isso porque, de alguma forma, esse aspecto é o que assenta o trabalho. É o que me dá o conceito e o ponto de vista da cena, o que para mim é prioritário, quer dizer, a pergunta sobre como é que o espectador vai ver. Qual é o ponto de vista que terá? Tem sempre, e desde o início, um jogo sobre o olhar a cena desde logo, como se, no fim das contas, a grande questão da subjetividade estivesse no espectador. Então, é preciso refletir sobre as possibilidades, as formas, as dinâmicas que poderei dar para ele poder ver. Uma das primeiras coisas que criei em *E se elas fossem para Moscou?* foi a piscina acrílica, justamente porque me interessava, primeiro, que os corpos daquelas mulheres estivessem sendo atravessados, transformados pela água, pelo sexo, pela bebida. Quer dizer, trata-se de um corpo que é contaminado, de alguma forma, pelos elementos externos. Também, ao mesmo tempo, no caso de *E se elas fossem para Moscou?*, estou pensando esse desdobramento, essa relação da superfície e da profundidade, além do ponto de vista do espectador, em dois momentos: vejo uma mulher que boia e, depois, vejo uma mulher que afunda. Eu falo muito sobre os afogamentos nessa peça, mas falo sobre o afogamento em *Julia* e falava sobre afogamento desde *Carícias* (peça do dramaturgo catalão Sergi Belbel), na cena em que o menino entrava na banheira. Essa questão tão persistente do afogamento diz respeito ao momento quase da morte. Existe, o tempo todo, em *E se elas fossem para Moscou?*, alguma coisa que é quase como se fosse acontecer o fim, o afogamento como o momento que você não pode mais respirar, mas você ainda tem vida. Então, você vê o personagem ali, naquela piscina acrílica, dando o indício de que é daí que a gente começa, porque é a primeira imagem, a primeira imagem cinematográfica, e também a primeira imagem teatral na peça.



Como estou pensando a relação entre teatro e cinema, a partir de *Julia* (em *A falta que nos move* também, mas aí era só cinema), estou verificando que a câmera está vendo de cima e o teatro está vendo de frente. Eu tenho pontos de vista opostos, um frontal e um superior, no teatro e no cinema. Todo o espetáculo *E se elas fossem para Moscou* é construído sobre esses dois pontos de vista, ou dois que se multiplicam em quatro, cinco, seis, sete, oito dependendo de cada cena. Muito do trabalho da cenografia é pensado sobre na medida em que revelar as estruturas cenográficas é algo que valida o teatro como um espaço e, portanto, valida aquela ideia do aqui e agora e do presente em que estamos todos aqui neste lugar. Por exemplo, em *E se elas fossem para Moscou?* quando os painéis se movem, deixo propositalmente os espaços abertos entre os painéis para que seja vista não só a cena no fundo, mas o fundo do teatro, as cordas etc. Não sei se você já reparou, mas eu nunca coloco pernas (as de tecido tapando as paredes do palco). Nas minhas peças, o teatro é sempre revelado, e, em *Julia*, os cenários são todos partidos, atrás da parede o espaço só vai até onde a câmera precisa. Ou seja, no que tange ao cinema, crio a ficção para que o espectador do cinema acredite na realidade, e no que diz respeito ao teatro, brinco com a realidade, para que o espectador acredite na ficção. Então, há todo esse mecanismo cenográfico de objetos, de espaços e ele é pensado para gerar essas linhas de abertura, esses espaços para o “ver”, para que o espectador possa realmente voltar a olhar para a cena, e pense “ok, eu acredito, eu me deixo ir”

### **J. da Costa**

Os arranjos espaciais também se associam com deslocamentos e mutações de elementos materiais. O visível e o invisível jogam também nas cenas. Isso é muito forte em *Julia*, espetáculo no qual algumas cenas se dão quase que totalmente fora do ângulo de visão dos espectadores, que acessam a ocorrência, nesses momentos, por meio do volume real transformado em ilusão de volume na imagem fílmica, que capta e representa o acontecimento. Passado e presente, cinema e teatro, influxos da história e volume de experiência parecem estar sempre imbricados em seus trabalhos. Há um desejo nesse sentido? Desde quando ele se manifesta em seus processos criativos e em seus interesses artísticos?

### C. Jatahy

Começando pelo final, eu acho que esse tipo de interesse talvez tenha aparecido desde quando comecei o processo de criação de *Carícias*, no ano 2000. O espaço se organizou com uma série de arquibancadas móveis, arquibancadas pantográficas que, em seus deslocamentos, estabeleciam mudanças de ponto de vista, como se o espectador fosse uma câmera. Já havia ali para mim uma indagação sobre qual é o olhar do espectador de cinema e qual é o olhar do espectador de teatro, sobre como é que isso se dá e como se pode questionar em cena, como é que esses diferentes tipos ou modos de olhar podem se conectar, podem se tencionar, e de que forma essas diferenças de apreensão pelo olhar podem se potencializar no evento teatral.

Acho que ali, naquele momento do projeto *Carícias*, eu não estava tão consciente de que isso poderia se desdobrar em uma pesquisa futura. Não se tratava, naquele espetáculo, de uso de projeção de imagens no teatro. Não recorri, naquele instante, a esse tipo de prática. Mas ao uso do possível olhar cinematográfico na cena teatral. Desde aquele momento, já havia em mim um interesse associado à questão do que vejo e o que não vejo diante da cena teatral, do que é dado ao espectador como opção de ver algo diretamente, o que é dado para o espectador como uma possibilidade de só ver de maneira enviesada.

Existia uma cena, por exemplo, que acontecia na coxia, com a utilização de uma grande porta espelhada. Era uma cena de felação. Essa ocorrência supostamente indevida ou inapropriada para o espaço público, para o teatro, era vista através do reflexo do espelho. Assim, os espectadores, então, só conseguiam ver por meio do espelho. Havia um jogo sobre o reflexo, um jogo também sobre o que é visível e o que não é visível na cena e muito sobre a questão do cinema, porque cada cena era pensada de uma maneira bastante cinematográfica, apesar de não existirem câmeras. Aliás, relutei e demorei muito para usar a projeção de imagens em cena.

Na verdade, eu só começo a usar imagem audiovisual em *Corte seco*, quando coloco as câmeras de segurança em volta do teatro e nos bastidores. Algumas cenas acontecem dentro, em uma parte mais interna do edifício, e outras fora. Então, foi ficando mais forte a questão sobre o visível e o invisível. Eu, espectador ou espectadora, sei que a cena está acontecendo no momen-



to presente, estou vendo a situação acontecer na imagem projetada dentro do teatro, mas ela já é uma reprodução da cena. Para quem está vendo, por exemplo, na própria rua, isso é bastante importante. Por quê? Como não existe nenhum cameraman, nem aparato muito explícito, mas só a câmera de segurança, o que se testemunha na rua não tem a característica de um espetáculo, nem de um registro para utilização futura. Configura-se como um acontecimento real. Mas isso que alguém, casualmente, testemunha na rua é, porém, um acontecimento teatral, na perspectiva do espectador que está dentro do teatro e recebe a imagem externa. Aquele ou aquela que está vendo essa situação real na rua presencia algo que é, de certo modo, ficcional, na verdade, mas que parece real. Então, havia um jogo sobre aparência, sobre simulacro, sobre representação e muitos aspectos do uso da relação da câmera, da projeção, dos monitores. No caso desse espetáculo, eram muitos os monitores de televisão, como são, habitualmente, numerosos os monitores de câmeras de segurança.

Naquele trabalho, havia uma questão para mim que era a de saber até onde a câmera me permite ver. Portanto, em algum momento, na verdade as cenas começavam a acontecer fora do quadro da câmera de segurança, então, se tornam invisíveis para quem está recebendo a imagem dentro do teatro, mas continuam sendo diretamente visíveis na rua e sendo comentadas (ou seja, visíveis apenas indiretamente) no teatro. Um dos atores até fala: “agora não posso mais descrever o que está acontecendo porque eu não posso mais ver, então a gente vai ter que imaginar”. Assim, então, havia uns pontos de interrogação sobre até onde eu posso ir, até onde a imagem rouba e capta, até onde eu quebro essa imagem e a rompo ou a questiono. Havia também um jogo sobre até que ponto as coisas podem ser reveladas e em que medida elas precisam estar na carne, na experiência direta, para ser reveladas.

Finalmente, quando levo o teatro para o cinema, em *A falta que nos move*, o filme, que veio a ser exibido no circuito cinematográfico, configurou o momento que realmente assumi o cinema como parte da minha pesquisa, portanto, quando comecei a dizer que eu trabalho também com cinema. Então, faço um filme que não é uma adaptação de uma peça, não é a filmagem de uma peça, é justamente a discussão sobre a linguagem dentro do próprio filme.

O meu espetáculo seguinte é o *Corte seco*, em que vou falar sobre a questão da edição, como se dá no cinema. Eu edito ao vivo, para falar quanto que a edição também muda a apreensão da história. Eu corto as cenas, as retomo de outro ponto, e os atores precisam responder a esses múltiplos comandos. Para mim, foi uma descoberta ver o grau em que o filme se faz mesmo é na ilha de edição. Eu levei essa descoberta do processo construtivo do cinema para o teatro em *Corte seco*. Quando chego em *Julia*, trabalho em que assumo a projeção de imagens em movimento na cena teatral, a assumo como algo paralelo e simultâneo à ação cênica. Quando você vê um filme, você sabe que aquilo é um acontecimento que já se deu, ele não é nunca alguma coisa que se processa no momento presente, a não ser quando é *live cinema*. Considerando a maior parte de sua história, o cinema é fundamentalmente o que já passou e você, ao mesmo tempo, esquece que aquilo é passado e vive aquilo que vê como sendo um momento presente. Em *Julia*, ocorre, em vários momentos, que coloco em cena (agora) o cinema (que é passado), ou seja, o espectador está vendo o que está sendo feito, mas aquilo deveria já ter sido feito antes (porque é cinema). Ao mesmo tempo, vejo o que se dá teatralmente também como imagem. Nesse caso, estou buscando, então, falar de alguma coisa que talvez não seja nem cinema nem teatro, mas seja alguma coisa que se dá no entre, em um terceiro território, que entrecruza os dois. Território outro que é, em grande medida, algo bastante invisível, porque ele não é concreto, mas alguma coisa que só pode ser pensada, imaginada e criada.

### **J. da Costa**

No caso de *E se elas fossem para Moscou?*, você afasta cinema e teatro em salas distintas, não é?

### **C. Jatahy**

Exatamente. E, ao mesmo tempo, toda peça é pensada junto com o cinema. Nesse espetáculo, construo uma peça em que está sendo feito um filme. Ao mesmo tempo, quero que o filme não passe a frente da peça, então o filme passa a ser a dramaturgia da peça. De alguma maneira, também ele está sendo visto ao vivo, quase, portanto, como teatro. Há aquela primeira fala, aquele primeiro texto, em que explico isso, não é? É mais ou menos as-



sim: “você estão vendo, a gente é o seu passado e ao mesmo tempo a gente é o seu futuro”. Então, há um jogo sobre os tempos. Nesse caso, o entre é a cabeça do espectador. É o público que assiste ao filme e, depois, assiste à peça ou faz isso em ordem inversa. Seja como for, é ele que completa a obra. Assim, o projeto é teatro e é cinema, mas não é só teatro e não é só cinema.

### **J. da Costa**

Você pode explicar como, em sua visão, o seu trabalho se insere no campo do teatro contemporâneo de investigação de linguagem e de experimentação cultural no Rio de Janeiro? Parecem bastante claras as suas relações de afinidade com outros criadores que atuam na fronteira entre artes distintas, especialmente entre teatro e dança, a exemplo de Dani Lima, Denise Stutz, Kike Diaz, Márcia Rubin, Gustavo Ciríaco e outros. A sua prática no treinamento e no método de formação permanente dos *viewpoints* é responsável por efeitos estéticos específicos em seus espetáculos? Que diferenças e proximidades você vê entre o seu teatro e a produção teatral contemporânea de outras cidades do país (São Paulo, Belo Horizonte etc.)? E, no contexto internacional, ou, então, na história das formas expressivas contemporâneas, com quais criadores você se sente com mais afinidade?

### **C. Jatahy**

Bem, eu vou tentar dividir a resposta em relação aos contextos, do Rio de Janeiro, de outras cidades do Brasil e de um âmbito internacional. No caso da minha inserção em meio a esse grupo de pessoas que você cita aqui, grupo que talvez pudesse até incluir outros nomes, como Jeferson Miranda, vejo que ocorre com todos nós – que somos pessoas tanto de teatro quanto de dança – que cada um traz uma série de questões, de métodos de trabalho e influências artísticas de contextos culturais e de países os mais diferenciados. Esses múltiplos elementos que dizem respeito a coisas que acontecem no mundo, vão chegando no ambiente cultural do Rio de Janeiro e vão, de alguma forma, interferindo na trajetória e na criação dos vários artistas. Não sei detectar onde nascem certas questões trabalhadas de modo muito distinto pelos vários criadores. Difícil saber, porque são aspectos diversificados. No entanto, o fato é que há uma confluência de trabalhos que deixam de se constituir apenas dentro de um determinado território, de um único campo

expressivo, mas vão se interessar pelo trabalho cênico em múltiplos territórios, não é? A Dani Lima transita muito em um campo intermediário do teatro e da dança. A Márcia Rubin também tem um trabalho que se configura com o uso de palavras dentro do espetáculo de dança, apesar de que tem bastante dança também em suas criações cênicas. Em relação ao Kike, Enrique Diaz, eu acho que, por mais que a gente tenha afinidade, há também muitas diferenças em nossos trabalhos. Ele trabalha com um teatro, não sei como dizer, mas acho que, talvez, menos dramático, em certo sentido. A potência das imagens é muito forte no teatro dele, e também a força dos atores é um traço marcante nos espetáculos dele. São aspectos muito diferenciados que se manifestam nos trabalhos de todos esses artistas.

No entanto, acho que há um grupo de criadores que rompe com certo teatro que estava se estabelecendo de maneira majoritária, quando a gente vai começar a trabalhar, que é nos anos 1990, período que estava dominado por um teatro bastante comercial no Rio de Janeiro. É evidente que esses criadores acabam dialogando muito entre si, não só porque o trabalho de todos eles estava acontecendo dentro do mesmo contexto temporal, mas porque as pessoas começam a colaborar umas com as outras. Por exemplo, a Dani Lima é uma colaboradora do meu trabalho. Ela é a pessoa que faz muitas vezes a preparação, a orientação corporal, nos meus trabalhos. Então, de alguma maneira, isso se dá porque a gente tem afinidade. O mesmo poderia ocorrer também em relação à Denise Stutz, por exemplo. A Márcia Rubin já foi uma colaboradora quando a gente fez *Carícias*. O Gustavo Ciríaco, com quem eu acabei viajando para Londres, tem um trabalho absolutamente afim e que eu adoro. Com o Kike, a gente, várias vezes, desejou fazer certos projetos e se encontrou em determinados processos criativos. Então, no fim das contas, acho que tem certa promiscuidade positiva, uma influência de uns sobre os outros, sem se perderem as singularidades e individualidades criativas, e acaba que isso não é exatamente um movimento, mas não deixa de ser um aspecto visível de certa geração no Rio de Janeiro.

Quando a gente fala de geração, não dá também para se desfazer da história mais geral que a gente viveu. É uma geração que também foi criada dentro de formatos que acho que eram falsamente abertos. Eu falo disso em



*A falta que nos move.* É a geração Coca-cola, para a qual parece que nada estava acontecendo de grave, mas a gente estava vivendo uma ditadura no país. Então, há uma busca da subjetividade, de falar de si mesmo, também em uma tentativa de encontrar uma biografia. Eu acho que a gente, sem falar sobre isso, também foi – como é que eu vou dizer? –, encharcado pela história política do nosso país. Cada um vivendo a sua história pessoal, mas todos nós somos resultado disso, que é inevitável.

Eu vou falar agora da diferença da gente, aqui no Rio, com relação a outros lugares do país. Com relação a São Paulo, se eu for falar de algum artista por quem eu tenho uma admiração especial, esse artista é o Antônio Araújo, o Tó, que é da mesma geração, apesar de a gente fazer teatros totalmente diferentes um do outro, mesmo que a gente possa desejar algumas coisas parecidas. Eu acho que, em São Paulo, há uma diferença muito grande em relação ao Rio, porque, primeiro, a história dos grupos de São Paulo é muito mais continuada do que no Rio. A nossa promiscuidade, a quantidade de entradas e saídas de pessoas em cada uma das companhias, a dificuldade de continuidade no trabalho de grupo são aspectos que parecem estar ligados à presença muito forte da TV Globo na cidade. Esse foco de atenção, esse ponto de interesse profissional, parece fazer que as histórias dos grupos no Rio de Janeiro sejam muito mais frágeis dos que as histórias dos grupos de São Paulo.

Por outro lado, também acho que a presença do Antunes Filho e do Zé Celso em São Paulo é muito determinante para o teatro que é feito nessa cidade. Acho que, em São Paulo, os criadores mais jovens têm pai, compreende? Quando se tem pai, você pode ir na direção do pai ou se rebelar contra ele. O teatro do Rio de Janeiro não tem pais. No Rio, há momentos em que surgem artistas muito admirados, como foi o caso do período em que o Gerald Thomas estava produzindo muito na cidade e no qual todos íamos ver os espetáculos dele, discutíamos, alguns se identificando mais e outros, menos. No entanto, não dá para dizer que existe um criador específico no Rio de Janeiro que exerça influência sobre um número grande de atores e diretores. É muito curioso, porque acho que nós, no Rio de Janeiro, habitualmente, olhamos para o teatro de São Paulo com muita admiração, como o teatro novo, mas acho que, atualmente, São Paulo olha para o Rio de Janeiro como um

teatro no qual está acontecendo alguma coisa nova. Enfim, esses movimentos de atenção entre os diferentes centros de produção cultural do país me parecem naturais.

### **J. da Costa**

Claro. Poderíamos incluir nessa dinâmica também Belo Horizonte, por exemplo, e várias outras cidades. No entanto, no campo das interferências internacionais sobre seu trabalho e o de sua geração, o que pode falar? Como os *viewpoints*, de Anne Bogart, ou as ideias e métodos de criação dramática de José Sanchis Sinisterra marcam o seu trabalho do ponto de vista estético?

### **C. Jatahy**

Eu conheci os *viewpoints* através da Mariana Lima, e eles passaram a ser muito importantes para mim. Não que sua prática tenha mudado a estética do meu trabalho, porque eu nunca os usei para o meu processo de criação. Desde que me interessei pelos *viewpoints*, eu os utilizei no meu processo de treinamento com os atores. Eu diria que, no meu processo de criação, uso muito mais os vários sistemas organizados e propostos por José Sanchis Sinisterra, mesmo que use esses sistemas e proposições de forma diferenciada, em minha prática.

Acho também que, em meu processo criativo, há a junção dos sistemas dramáticos, como provocadores de situações, com os *viewpoints*, como um treino para a escuta e para a percepção do entorno. Eu acho que esses dois elementos (a organização de estruturas sistêmicas e o trabalho com o entorno) acabam criando uma terceira zona, uma terceira coisa, que nem é só o método dos *viewpoints* (da Anne Bogart) e nem é só o sistema com estruturas composicionais (do Sinisterra).

Mas, pensando bem, eu não diria que o meu trabalho seja influenciado esteticamente nem especificamente pela prática dos *viewpoints*, nem propriamente pelas estruturas composicionais lógicas e sistêmicas que o Sinisterra propõe nos *workshops* e cursos de dramaturgia que ele ministra em todo o mundo. Quer dizer, acaba que sim, que é influenciado também, porque todo processo de criação, de treinamento, de investigação, influencia a estética final. Enfim, a pergunta sobre como eu me insiro em certo contexto internacional de cria-



ção e em certo trânsito de influências é bem difícil de responder. São muitos os trabalhos, de criadores muito diversos, que tiveram impacto sobre mim, mas, em geral, os trabalhos mais ligados à performance, atualmente, me estimulam mais, como ocorre, por exemplo, com o trabalho da Angélica Liddell. Muitos nomes tiveram em momentos distintos um impacto sobre meu trabalho criativo: Sophie Calle, Marina Abramovic, o Forced Entertainment e outros.

### **J. da Costa**

Você pode falar do nome de um ou dois cineastas que tenham também tido impacto sobre suas concepções artísticas?

### **C. Jatahy**

Eu posso, eu posso falar de vários na verdade. Primeiramente, John Cassavetes, que é um cineasta que vem do teatro e faz essa ponte. Se você pesquisar, você vai ver que todo o documentário, toda história dele, apresenta relações com teatro o tempo todo. A maneira como ele fez cinema foi fortemente influenciada pelo teatro e a maneira como ele fez teatro foi também influenciada pelo cinema. O Michael Haneke também é um diretor de teatro e de cinema e que eu acho incrível. Alguma coisa do grupo Dogma, em um determinado momento influenciou o meu trabalho, principalmente, talvez, o filme *Festa de família*, de Thomas Vinterberg. Que mais? Uma artista daqui de perto, para falar também dos latino-americanos, a Lucrecia Martel, com o filme *La Ciénaga*, que eu acho uma obra-prima, também foi marcante para mim em determinado momento. Bem, há ainda criadores mais antigos, tais como o Ingmar Bergman, cujos filmes exerceram sobre mim, creio, uma influência imensa, durante muito tempo. Acho mesmo que talvez o aspecto mais estrutural da minha formação tenha se dado do contato com o trabalho de Bergman, que curiosamente foi também um diretor de teatro e um diretor de cinema.

Recebido em 21/10/2015

Aprovado em 21/10/2015

Publicado em 21/12/2015