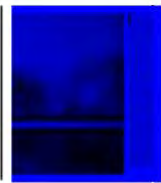


# A janela indiscreta do teatro de Christiane Jatahy

Artista na Cidade durante este ano, a brasileira arranca a sua temporada em Lisboa com uma trilogia – *Júlia*, *E se Elas Fossem para Moscou?* e *A Floresta que Anda* – no Teatro Nacional em que faz coabitar teatro e cinema, verdade e ficção, passado e futuro. Um teatro com vista para a transformação, individual e colectiva.

**Gonçalo Frota**





**E**ra um cubo, dentro do qual decorria uma *performance*, a que o público assistia através de persianas, colocado numa situação de *voyeur*. Lá dentro, aquilo que acontecia baseava-se na recolha de uma série de entrevistas em torno da solidão vivida nos grandes centros urbanos. Foi em 2004, quando preparava esse espectáculo, a que chamou *Conjugado*, que a artista brasileira Christiane Jatahy começou a perceber o quanto se sentia atraída pelo esbatimento de fronteiras – entre realidade e ficção, entre actor e personagem, entre teatro e audiovisual, entre passado e presente.

Tanto assim que hoje, aquela que será a *Artista na Cidade* em Lisboa durante 2018, elege *Conjugado* como o momento decisivo na transição da sua pesquisa artística e não hesita em falar das fronteiras – enquanto algo a apagar e não a construir – como um inquebrantável fio condutor no seu trabalho desde então. “Foi aí que começou essa imagem das linhas de fronteira”, confirma, a um pouco mais de uma semana de iniciar a apresentação no Teatro Nacional Dona Maria II uma trilogia fundamental da sua obra. “Naquele momento estava muito ligada à possibilidade e de uma perspectiva de *performance* plástica do espaço, mas acho que isso se desdobra até hoje.”

*Conjugado* dava então início a uma primeira trilogia (anterior àquela que traz a Lisboa) em que Christiane Jatahy avançava por areias movediças, adentrava por zonas difusas do seu entendimento daquilo que podia ser o teatro, tornando a cena um lugar de contaminação constante e de recusa dos arquétipos habituais. Afinando esse método em que partia de entrevistas e dava à sua linguagem uma natureza documental, Jatahy resolveu virar esse processo para dentro ao longo dos sete meses em que trocou quase por completo a sala de ensaios (que dispensou) pela mesa de trabalho (onde esboçou um espectáculo que tinha relutância em aceitar ser um espectáculo) durante a criação de *A Falta que nos Move* (2005). Quer isto dizer que, a partir de memórias dos actores, da própria autora, de pessoas próximas e de improvisações foi montada uma peça que, embora enredada em histórias relacionadas com a vida sob a ditadura militar brasileira, partia de uma ideia de espera e de incompletude.

No palco de *A Falta que nos Move*, os actores tentavam preencher um vazio. Esperavam por alguém para poder começar a peça que, por isso, nunca arrancava. “Era uma peça que não acontecia”, descreve. “O acontecimento na presença do público pretendia ser um acontecimento sobre o imponderável, o acidente, o único, porque era como se naquele dia – mas claro que era assim todos os dias – tivesse ocorrido um advento, um acidente e por ►





## Julia



Teatro Nacional Dona Maria II  
4 a 6 de Maio

alguém não ter chegado eles tivessem de encontrar uma maneira de, durante essa espera em que não sabiam se a peça ia acontecer, criar uma relação com o público.”

Essa característica de *A Falta que nos Move* levaria Christiane Jatahy a desenvolver também uma das marcas fundamentais do seu trabalho: a pesquisa na busca pela qualidade do registo dos actores que, no caso, tinham de se pautar por um registo em que, “mesmo o público sabendo que aquilo era uma peça, deveria duvidar sobre o quanto de facto era ensaiado e o quanto era um acontecimento do tempo presente”. Essa obsessão pelo “aqui e agora” é um dos alicerces do teatro de Jatahy, tentando forçar o teatro a inscrever-se sempre no presente e a lutar, tanto quanto possível, com a ideia de repetição que ameaça torná-lo um gesto do passado no preciso momento em que acontece em palco. Daí que, numa tentativa de sintetizar, a autora define este método de trabalho como algo “que se dá mais pela reacção do que pela acção”.

*A Falta que nos Move* acabaria, inadvertidamente, por desencadear outra ramificação essencial à obra de Christiane Jatahy: a fricção crescente com a linguagem cinematográfica. Durante os sete meses de preparação do espectáculo, enquanto pesquisava e descobria que possibilidades encerrava esta experiência em cena, filmou todo o processo criativo. “E então tive uma dupla visão da cena – porque vi através da câmara que estava filmando e comecei a perceber o

quanto a qualidade da actuação que a gente estava procurando cabia nos dois meios.” De repente, começava a tomar forma uma consciência de que teatro e cinema podiam existir em simultâneo – algo que veio a aprofundar mais tarde – e invadir continuamente as zonas que não lhe eram naturais.

Essa descoberta havia de levar a que *A Falta que nos Move*, anos mais tarde, se autonomizasse também enquanto filme. De uma forma mais imediata, no entanto, conduziu à decisão de que, na experiência seguinte, *Corte Seco* (2009), Jatahy instalasse câmaras pela primeira vez em palco. Eram câmaras de vigilância e não ainda uma assunção plena do cinema em relação promíscua com o teatro. “Era uma câmara mais voyeur, não era uma câmara assumida, uma câmara imperceptível que registava a intimidade como as câmaras de segurança fazem”, descreve. Em *Corte Seco*, Jatahy arriscava também levar para o palco um trabalho de edição dentro da cena realizado em tempo real. Os diversos fragmentos da peça eram montados e ordenados a cada dia, tentando, uma vez mais, libertar o teatro da prisão da repetição.

A sequência de espectáculos na carreira da artista brasileira – que prefere não ser etiquetada como encenadora, papel demasiado redutor para aquilo que faz – acaba por ser uma consequência natural das perguntas que levanta em cada momento. “No final de cada peça sei aonde essa peça me levou como pergunta”, explica. “E essa questão, essa motivação vai inevitavelmente interferir

na escolha do projecto seguinte. Para mim, a data de estreia não é o fim, mas é um outro começo. Continuo repensando, trabalhando, dialogando com os actores, transformando a dramaturgia e os finais vão ganhando novos significados e novos sentidos. O fim é mesmo acerca dessas perguntas que, às vezes, se transformam o tempo todo.”

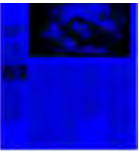
## Jogando aos clássicos

Fixada a sua linguagem de um teatro vivo, que obedece a um guião pormenorizado mas que implica uma perda de controlo dentro de certos limites, capaz de manter o nervo de cada actuação e obrigar a tomadas de decisão no momento, Christiane Jatahy resolveu partir para uma segunda trilogia, depois de fechar com *Corpo Seco* o corpo dos três espectáculos a que chamou “Uma cadeira para a solidão, duas para o diálogo e três para a sociedade”. Em relação ao trabalho anterior, acrescentava um detalhe que mudava por completo as regras do jogo: ao invés de se basear primeiramente nas recolhas feitas através de entrevistas, mantinha esse processo activo mas colocava-o em confronto com textos clássicos da dramaturgia mundial: *Menina Júlia*, de Strindberg; *Três Irmãs*, de Tchekhov; e *Macbeth*, de Shakespeare.

Com uma presença do texto original cada vez diluída nos espectáculos propostos – Jatahy escolhe as palavras fidelidade (*Júlia*), desconstrução (*E se Elas Fossem para Moscou?*) e inspiração (*A Floresta que Anda*) para classificar a relação com os originais –, a artista brasileira

**A trilogia de Christiane Jatahy descreve um movimento do privado em direcção ao público, assim como começa pela fidelidade a um texto clássico e caminha para a sua pulverização. Júlia, primeira paragem, acompanha de perto Menina Júlia, de August Strindberg — “um texto impressionante, duro, seco, mesmo sobre carne e sangue”, descreve —, conjuga teatro e cinema, recorrendo a cenas pré-gravadas, e mantém-se sempre na órbita da casa da família de Júlia. As diferenças de condição social entre Júlia e Gelson são colocadas a nu, assim como os preconceitos — não apenas nas suas formas polidas e envernizadas. Jatahy gere com absoluto rigor a aproximação dos actores que dá licença a um olhar mais invasivo do público através do cinema, mas deixa-os também quebrar o pacto com as personagens, levando a que a ficção seja abalroada pela realidade e que palco e plateia, subitamente, sejam um único espaço**





## E se elas fossem para Moscú

Teatro Nacional Dona Maria II  
11 a 13 de Maio

Na sala de teatro ou na sala de cinema, dois públicos assistem, em simultâneo, a uma representação do mesmo espectáculo. No teatro, acompanhada de uma equipa de filmagens, Christiane Jatahy dirige o filme que passa no cinema e escolhe um olhar sobre aquilo que acontece, contando, inevitavelmente,



uma história ligeiramente diferente daquela que cada um testemunha ao vivo. A criadora opta por atribuir às personagens um protagonismo que não considera estar necessariamente presente em *Três Irmãs*, de Tchekhov. Jatahy inscreve as três de forma mais inequívoca no seu espectáculo e esbate por completo a linha entre público e actores. “O público pode entrar para dançar, pode mudar o filme — e mudar o filme é mudar a história”, diz. E ao jogar com os dois meios ao mesmo tempo, é essa possibilidade de mudança que quer manter sempre em aberto

questionava como podia fazer a transição entre uma exploração da memória que tinha sido muito próxima de si e dos actores para uma memória colectiva, originada pelos clássicos. “Então a minha questão passou a ser como é que numa ficção pré-existente eu podia: 1) atingir uma actuação que friccionasse a relação do momento presente com o momento passado, o passado como algo que foi ensaiado e o presente como algo espontâneo; 2) e, ao mesmo tempo, fazer o caminho no sentido oposto de ‘introjectar’, fazer com que o material pré-existente e construído num passado histórico pudesse trazer gotas, mar, águas da realidade, como é podia adentrar com o aqui e agora nesse material sem necessariamente, no caso do Júlia, o desconstruir.”

Não é preciso forçar muito a mão para que *Júlia* ganhe uma reverberação actual e brasileira. Para o aqui e agora, quase basta a Jatahy introduzir um detalhe na relação entre a menina aristocrata para quem o mundo é um lugar de facilidades e falho de impossíveis, e o criado que a tudo tem de se sujeitar e baixar a cabeça para não se esquecer de estreitar os seus horizontes. Ao escolher um actor negro para o papel de Gelson (o nome que Jatahy arranhou para “abrasileirar” o criado), a artista coloca de imediato a história contextualizada numa “sociedade com abismos tão grandes e visivelmente ainda sob a herança da situação escravocrata”. “É também uma lupa sobre um microcosmos que ainda existe e se repete como a senzala na quantidade de

empregados que a elite brasileira tem dentro das suas casas. Quero pensar como esse pequeno espaço representa o macrocosmos social.” E nas camadas de Júlia encontramos ainda actores como ficção, personagens e os próprios actores, lembrando que “estes preconceitos estão em nós, e não só em personagens distantes”.

Também por isso Christiane Jatahy foi extremando cada vez mais o envolvimento do espectador ao longo da trilogia, implicando-o progressivamente nas obras. Mas esse pensamento decorre, em primeiro lugar, da presença da câmara em cena. Se em *Corte Seco* as câmaras de vigilância tinham de ser imperceptíveis para se tornarem invasivas e se sujavam com os podres que documentavam, em *Júlia* a câmara está em cena o tempo todo e permite ao espectador escolher, por exemplo, como posicionar-se perante a cena de sexo entre Júlia e Gelson: a recusa dos ecrãs deixará os corpos dos dois distantes, parcialmente encobertos e camuflados pelo cenário; a escolha pelo material filmado em tempo real e projectado no palco oferecerá uma visão muito mais despidorada.

A cena de sexo é uma cena capital em *Júlia*. Na história de sedução e desejo entre a filha privilegiada e o criado, a diferente condição social e o exercício de manipulação e poder é uma constante. Mas no momento em que as barreiras entre os dois mundos podiam cair, lançadas juntamente com as roupas para o meio do chão, quando os seus corpos estão nus é quando, por fim, se

A obsessão pelo “aqui e agora” é um dos alicerces do teatro de Jatahy, forçando o teatro a inscrever-se sempre no presente e a lutar, tanto quanto possível, com a ideia de repetição que ameaça torná-lo um gesto do passado no preciso momento em que acontece em palco

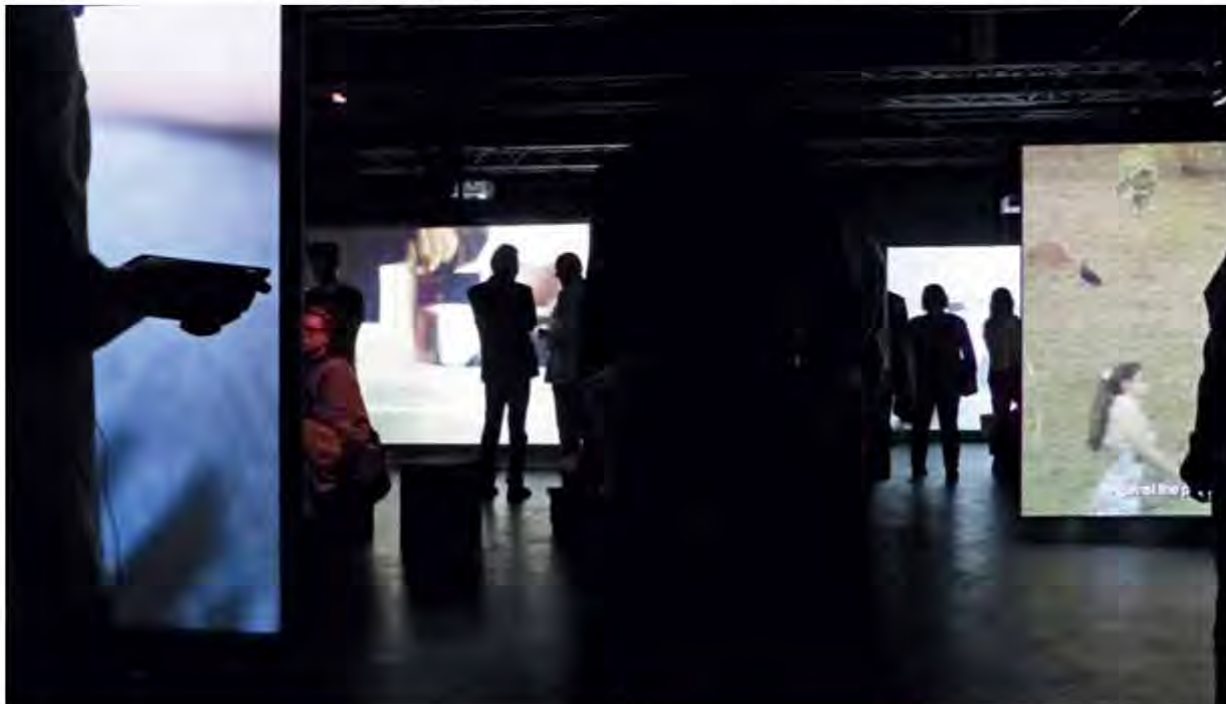
torna evidente que não há escape possível à origem de cada um. “Essa cena, que é o máximo da intimidade física a que duas pessoas podem chegar — e que o Strindberg sugere mas eu explico, trazendo inclusive um texto do pós para o durante —, é quando as verdadeiras barreiras aparecem”, defende Jatahy. “Por uma mistura de desejo e repulsa, atracção e medo, as barreiras antes são muito mais permeáveis. Quando eles não têm nada para se cobrir, as barreiras acentuam-se, até à queda do abismo. É o momento em que já não é possível mais negar quem eles são — como espelho e expressão de uma sociedade quebrada.”

Há igualmente um momento em que Júlia Bernat, a actriz que encarna Júlia, se cansa de ter um cameraman a acompanhar-lhe cada gesto e implica o público em tudo quanto está a acontecer, torna-o cúmplice, não lhe permite continuar num lugar protegido e higienicamente ausente. Para Christiane, é o momento em que a actriz sai da personagem e fala em nome das duas, implicando “a polis na destruição pública de alguém, porque é o que Júlia faz como vingança”. “Nesse momento, o público deixa de ser um colectivo que assiste a uma peça e se individualiza, assim como se individualiza o actor, até ao limite de não ter mais máscara.”

### A busca pela transformação

Para o passo seguinte, Christiane Jatahy recorreu, uma vez mais, ►





## A Floresta que anda



Teatro Nacional Dona Maria II  
18 a 20 de Maio

**As câmaras passam para trás do público e o público passa a ser a acção da peça. Deixa de haver um espaço claro e definido para a cena. Tudo se passa num ambiente de vernissage e, enquanto assiste a uma vídeo-instalação, o público pode sentar-se no bar, pedir uma bebida ou algo para petiscar, e é-lhe oferecida a possibilidade de, simplesmente, escolher observar a restante assistência e ignorar os depoimentos de pessoas que foram "atropeladas pelo sistema em que vivemos". Christiane Jatáhy não quer apontar o dedo a nenhum crime específico, quer antes que se torne claro como os "crimes" movidos pela ganância e pelo acesso ao poder estão por todo o lado, à nossa volta, sem que muitas vezes nos demos conta. É por isso que este *Macbeth* é composto por fragmentos que só cada indivíduo saberá e poderá montar à sua maneira. Ainda que a totalidade do público, espera a autora, constitua depois o corpo desta floresta que anda**

ao baú dos textos formativos do seu percurso. Se em *A Falta que nos Move* havia já uma intromissão de Tchêkhov, com a leitura de um excerto de *O Cerejal*, depois de *Júlia* quis lidar com a ideia de mudança – “como é que a gente, numa perspectiva pessoal mas também política, pode agir”. A interrogação no título de *E se Elas Fossem para Moscou?* interpela directamente essa possibilidade de futuro e de inconformismo.

Moscou (Moscou) existe enquanto promessa de mudança na peça de Tchêkhov e é essa ideia que interessa à criadora. Não a cidade em si, mas a acção que possa provocar a ruptura com o presente e a busca por um outro amanhã. Daí que os ensaios para o espectáculo tenham sido fortemente alimentados pelo projecto Utopia.doc, mais uma bateria de entrevistas, desta vez apontada às histórias de refugiados em fuga dos seus países, escutando os seus relatos mas também recolhendo as suas noções e projecções de utopia, as suas relações com o passado e com o espaço simbólico da casa.

“Alguns textos que estão na peça são parte desse material”, diz Christiane. “Mas acho que o mais importante foi as três actrizes terem participado em todas as etapas, iam comigo a casa das pessoas um pouco como uma espécie de *performance* invisível – eram elas, mas eram também um pouco da Irina, da Maria e da Olga. E depois elas ficaram morando juntas um tempo, em França e na Alemanha, acabando por ter uma convivência como

irmãs.” Os efeitos de Utopia.doc não se ficariam por aí, levantando questões que alastraram ainda a espectáculos seguintes como *A Floresta que Anda*, *Moving People* e mesmo *Ítaca* (com estreia nacional marcada para o Teatro São Luiz, a 7 de Junho).

Moscou segue pistas da exploração do tempo em cena sugeridas pelas três irmãs – que a criadora tende a ver como uma mesma mulher em três fases da vida, primeiro acreditando na utopia e na mudança, movida por um impulso e uma curiosidade juvenil; depois entalada entre passado e futuro, num derradeiro momento para efectivar a mudança mas em que cada acção obriga já a ponderar as decisões; finalmente já apenas a gerir as memórias, com disponibilidade nula para qualquer alteração radical na sua vida.

Foi essa relação com o tempo a plantar em Jatáhy a ideia de dividir o público pela sala de teatro e por uma sala de cinema. “*Moscou* é muito sobre o tempo, tal como Tchêkhov é sobre o tempo, sobre o estar aqui e pensar no futuro, sobre a nostalgia do passado. Então queria tratar essa questão através das relações do cinema e do teatro e a sua relação com o espectador. O cinema é um registo do passado que se presentifica quando a gente vê, enquanto o teatro é sempre o tempo presente. Queria conseguir criar essa tensão entre os tempos.” O futuro, claro, é também o lugar da utopia – uma idealização por concretizar. E nas entrevistas de Utopia.doc Christiane Jatáhy en-

controu sempre essa “distância entre o sonho e uma realidade sempre numa relação de corte com o sonho”. Até ao ponto em que, na pergunta dirigida a um imigrante maliano, todo e qualquer sentido da palavra se esvai. O rapaz não entende o que lhe é perguntado, a equipa desdobra-se em definições mas a palavra utopia continua a corresponder a um imenso vazio. Não por falta de vocabulário, mas por não ter correspondência possível no seu mundo.

### Antecipar o futuro

O futuro atravessa toda a trilogia com que Christiane Jatáhy se afirmou cada vez mais fora do Brasil, conquistando uma reputação que levaria ao convite para criar para a Comédie Française, em 2017, o espectáculo *La Règle du Jeu*, a partir do filme de Jean Renoir. Em *Júlia* a possibilidade de futuro que o “casal” discute nunca passa de uma miragem, uma falência anunciada à partida; em *Moscou*, o futuro é a utopia que não se cumpre com Tchêkhov mas que a brasileira levanta como interrogação, pondo em causa esse fatalismo a que mudança parece estar condenada; em *A Floresta que Anda*, o detonador clássico, *Macbeth*, parte de uma projecção futura de um homem que, avisado de que o trono da Escócia o espera, resolve antecipar o destino nem que para isso tenha de derramar o sangue de todos à sua volta.

Esta última imagem, por muito que Christiane defenda que a peça partindo de Shakespeare pretende