



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A direção teatral e o contexto de produção - conversa com Christiane Jathay

Entrevista com Christiane Jathay

Concedida à Dionatan Daniel da Rosa e Diordinis dos Santos

Para citar este artigo:

JATHAY, Christiane; ROSA, Dionatan Daniel da; SANTOS, Diordinis dos. A direção teatral e o contexto de produção - conversa com Christine Jathay. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.51, p.1-19, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0501



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A direção teatral e o contexto de produção¹ - conversa com Christiane Jathay²

Christiane Jathay

Dionatan Daniel da Rosa³ | Diordinis Baierle dos Santos⁴

Resumo

Qual o papel da direção no processo da criação artística contemporânea? Em que medida o contexto da produção afeta e condiciona os procedimentos da direção? De que se constitui o campo da direção teatral, em termos de modos de fazer, no âmbito brasileiro? Essas são algumas das questões que são discutidas no presente texto: uma entrevista com a diretora Christiane Jathay, realizada no mês de abril de 2024, de forma remota enquanto ela finaliza sua montagem de *Hamlet* com estreia marcada em Bruxelas ainda no mesmo ano.

Palavras-chave: Direção teatral. Procedimentos de criação. Contexto de produção.

Theatrical direction and the production context - conversation with Christiane Jathay

Abstract

What role does directing play in the process of contemporary artistic creation? To what extent does the production context affect and condition directing procedures? What constitutes the field of theater directing, in terms of ways of doing things, in Brazil? These are some of the questions that are discussed in this text: an interview with director Christiane Jathay, conducted in April 2024, remotely while she was finalizing her production of *Hamlet*, scheduled to open in Brussels later that year.

Keywords: Theatrical direction. Creative procedures. Production context.

La dirección teatral y el contexto de producción – conversación con Christiane Jathay

Resumen

¿Qué papel desempeña la dirección en el proceso de creación artística contemporánea? ¿En qué medida el contexto de producción afecta y condiciona los procedimientos de dirección? ¿En qué consiste el campo de la dirección teatral desde el punto de vista de las formas de hacer en Brasil? Éstas son algunas de las cuestiones que se abordan en este texto: una entrevista con la directora Christiane Jathay, realizada en abril de 2024, a distancia, mientras ultimaba su producción de *Hamlet*, cuyo estreno estaba previsto para finales de ese año en Bruselas.

Palabras-Clave: Dirección teatral. Procedimientos creativos. Contexto de producción.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Diego Spader de Souza. Licenciado em Letras - Português/Inglês (UNISINOS). Mestre e Doutor em Linguística Aplicada (UNISINOS).

² Essa entrevista integra a Tese “Encenações relacionais”, financiada pela CAPES, realizada no PPGAC/UFRGS, com orientação da Prof.^ª Dr.^ª Patrícia Fagundes.

³ Doutorando em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Artista da cena e Professor. diouhp@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/6910513337512462>  <https://orcid.org/0000-0002-5304-8214>

⁴ Mestrando em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação em Teatro pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). diordinis.b.santos16@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/393844112979368>  <https://orcid.org/0000-0002-5616-0631>

Christiane Jatahy⁵

Essa conversa ocorreu no dia 9 de abril de 2024, através do aplicativo *Google Meet*, com a diretora Christiane Jatahy, reconhecida no meio teatral como uma das mais inventivas em termos de linguagem, especialmente pela forma híbrida e performática através da qual elabora as peças da Cia Vértice de Teatro.

Um dos destaques da Cia, a peça *Corte Seco*, teve sua dramaturgia original criada no processo de ensaios, a partir de relatos reais, materiais de jornal e processos judiciais, conforme informa sua página oficial. A peça-mosaico, que é realizada sob um roteiro base e que se modifica em cada apresentação, aborda uma sucessão de eventos cotidianos – “enfretamentos entre casais, pais e filhos, tabus sexuais, traumas, romances e acidentes” (Cia Vértice, 2019) – que são apresentados de forma randômica, segundo a edição do dia, já que o corte das cenas e sua montagem são realizados ao vivo pela diretora presente no palco.

A encenação de *Corte Seco* é parte de uma pesquisa continuada por uma linguagem, na qual são exploradas zonas da criação artística de fronteiras, tais como a mistura entre realidade e ficção na construção de dramaturgias da cena,

⁵ Fonte: <https://www.eql.com.br/saude-emocional/2022/02/brasileira-christiane-jatahy-vence-leao-de-ouro-da-bienal-de-veneza-por-sua-trajetoria-teatral/>



os efeitos de presença na atuação, “a indefinição proposital entre o território do ator e o do público, o uso de espaços não convencionais ou uso não convencional de espaços tradicionais” (Cia Vértice, 2019), e, principalmente, o diálogo entre o teatro e outras áreas artísticas, com ênfase em suas relações com o cinema. Essa aproximação com o cinema data de 2004, quando o grupo aprofundou a pesquisa formal na montagem da peça *Conjugado*⁶, “monólogo interpretado por Malu Galli, no qual a vida de uma mulher solitária ganha representação por meio da combinação de performance, projeção de documentário e instalação” (Enciclopédia Itaú, 2019).

Conjugado (2004) forma, com *A Falta que nos Move* (2005) e *Corte Seco* (2009), a trilogia *Uma cadeira para solidão, duas para o diálogo e três para a sociedade*, na qual Jatahy e a Vértice se dedicaram a experimentar, dentro das relações originadas da junção teatro/cinema, possibilidades de composição cênica em cada encenação realizada: juntas, combinaram performance e teatro documental em *Conjugado*, duplicaram a experiência da criação/recepção em *A Falta que nos Move*, ao produzir/apresentar ao mesmo tempo um filme e uma peça, com o mesmo enredo, deixando a cargo do espectador escolher a plataforma pela qual recebê-la, e editaram ao vivo a montagem de *Corte Seco*, explorando a multiplicação dos espaços de representação por meio de câmeras instaladas na parte de fora do teatro.

Essa conversa ocorreu em um dos intervalos de sua nova produção, *Hamlet – Nas dobras do tempo*, que estreou em maio de 2024, em Viena, seguindo em turnê para Lyon, Amsterdam e Barcelona. Na pauta falamos de começos – direção, processos, hibridismo com o cinema, a importância do aporte financeiro estatal, a construção de dramaturgias, procedimentos de encenação, ética na criação e sobre a montagem de *Júlia*, que permanece em cartaz há quinze anos.

⁶ A busca pelo aprimoramento da forma na composição teatral já estava presente no primeiro trabalho do grupo em 2001, *Carícias* e também no Memorial do Convento, em 2003. (Enciclopédia Itaú, 2019)



Christiane Jatahy – Foto: Léo Aversa

Dionatan - Vai ser uma conversa bem informal. Eu tenho algumas perguntas roteirizadas, que podem ou não passar pela nossa conversa. Mas, para começar, eu gostaria de saber como começa a tua história com a direção teatral.

Christiane: Em termos de trajetória, é isso?

Sim, quando que tu consideras que começa a tua história com a direção?

Eu acho que começa a partir do momento em que dou aula. Durante muitos anos eu dei aula de interpretação. Na verdade, desde muito cedo, mesmo quando ainda não projetava a ideia de encenar, de assumir a posição de direção teatral. Mas, como eu sempre dei aula, e, como você dá aula também, você sabe que faz parte do programa fazer uma montagem. Sempre no final do ano, antes mesmo de dar aula dentro de cursos de formação de ator profissional, ainda mesmo quando eu dava aula dentro de escolas ou cursos livres, enfim. Sempre tinha, no final do período do curso, a ideia de uma montagem. Acho que foi nesse momento que comecei a poder experimentar esse outro ponto de vista, que é estar fora da cena e não o ponto de vista de estar dentro da cena, como atriz. Porque bem lá no começo, meus estudos no teatro tinham a ver com a ideia de atuação.



Saiu da cena completamente já, Chris? Não atua mais de forma nenhuma?

Acho que, como atriz, sim. Posso estar em cena de uma maneira diferente. Agora mesmo estou fazendo um espetáculo que vou apresentar daqui dez dias em Bruxelas, depois em Antuérpia, no qual estou em cena. Mas estou em cena como eu mesma... Agora, claro, como eu falo um texto que é sempre o mesmo, de alguma maneira isso também é atuar. Mas não existe a ideia de contracenar, é mais dentro de uma ideia de estar apresentando, de estar em relação com o público e com os atores. Acho que tem um certo grau de atuação, mas acho que é diferente.

Voltando, começou assim, na verdade. Depois, foi com um dos grupos em que dei aula numa escola, que nem existe mais, que era o Souza Leão. Depois morei um tempo em Barcelona, onde fui participar de um projeto muito interessante, de vários artistas de diversos países da América Latina. Ao voltar, voltei a querer dar aula, até porque a aula passa a ser para muitas pessoas uma forma de sobreviver, inclusive. Mas também é um espaço de pesquisa importantíssimo. Eu valorizo muito esse período em que fui professora, porque me ensinou muito. O professor não só ensina, mas aprende. A gente aprende muito no processo de aula.

O tempo inteiro.

O tempo inteiro. É realmente um grande espaço de pesquisa, de método, de encontro, onde você tem uma liberdade de experimentação grande. De troca. E aí esse grupo de alunos, ao qual eu dei aula nessa escola, me pediu para a gente formar um grupo, pois eles tinham vários amigos que queriam fazer e se eu estava disposta a voltar a dar aula para eles. E aí eu procurei um espaço no Rio de Janeiro, onde eu morava, onde eu moro e nasci, e eu acabei buscando o Parque Lage, onde havia uma escola de artes visuais.

Conheço lá, visitei a escola.

Na época, havia alguns artistas visuais que eram diretores da escola, os quais eu já conhecia, e propus o curso. Eles abriram esse espaço. Embora não fosse



destinado às artes cênicas, concordaram com a ideia. Comecei a ministrar um curso naquele local, que é um espaço incrível para criação. Já respondo à sua pergunta sobre a importância do espaço de criação. Além disso, o curso foi além, pois convidei uma pessoa para trabalhar comigo: uma professora de técnica Alexander. Também convidei algumas pessoas ligadas à musicalidade, na época o Moreno Veloso e o Domenico Lancelotti, que eram bastante jovens. Além disso, nós tínhamos elementos relacionados à acrobacia, pois a ideia era desenvolver um trabalho que estabelecesse uma relação com o espaço público, além do edifício da escola e do parque.

Mas já tem bastantes recursos humanos envolvidos nessa produção. Já é uma outra dimensão...

Mas ainda dentro da ideia de escola, não uma ideia de grupo profissional. No entanto, acabou se tornando. Porque, respondendo a você, considero esse momento como o início para mim, realmente, quando ficou clara a minha função. Esse ponto de vista autoral e exterior da cena era algo que realmente me inspirava, algo que eu queria fazer. Fiquei quatro anos com esse grupo, que acabou se transformando em uma companhia. A escola continua existindo lá no Parque e crescendo enormemente. Nossos trabalhos tiveram muita repercussão na época. Isso foi entre 1994, 1995 e 2001, com esse grupo. Depois, enfim, paramos, pois cada um precisava sair um pouco para outros lugares, o que é normal. Foi assim, uma transição entre um processo de escola de formação e assumir esse papel de encenadora.

Esse flerte com o cinema, ele vem depois ou ele começa aí? Esse cruzamento com as linguagens?

Esse cruzamento com as linguagens... acho que ele sempre esteve presente. Tenho algumas formações, porque não estudei só teatro, também fiz Faculdade de Comunicação, Jornalismo, e, dentro desse contexto, também especialização em cinema. Então, de alguma maneira, isso estava ali interligado nas minhas percepções, nos meus olhares. Até porque acho que o cinema não é só quando você trabalha com a projeção. O cinema tem muitas ferramentas. Tem a ferramenta da relação com o público, o ponto de vista do espectador; mas,



também é uma ferramenta que pode, muitas vezes, estar mais voltada para a questão de ponto de vista cinematográfico ou mesmo na relação de construção da atuação, da relação com os atores. Então, acho que, no Parque Lage, eu posso forçar e dizer “sim, tem alguma coisa”, mas acho que, mais claramente, nos primeiros espetáculos que fiz, considerados “teatro adulto”, porque naquela época...

Dionatan - (risadas) Eu gosto, adoro as distinções. Teatro adulto!

Naquela época, o trabalho que eu fazia no Parque Lage era chamado infanto-juvenil, mas também podia ser para adultos. Na verdade, tinha um grupo enorme de adultos que ia assistir, mas, claro, também era para crianças.

Nossa, não te imagino dirigindo uma coisa para crianças... imagino a ousadia de um trabalho seu para a criança...

Eu acho muito curioso, porque não era para ser... mas eu acho isso bem interessante. Até mesmo a trilogia que foi construída ali. Não sei se é esse o objetivo, chamava *Trilogia da Iniciação*. O principal texto que a gente trabalhou foi *Alice*, do Lewis Carroll, que não foi criado como texto para crianças; ele é reapropriado para uma história infantil, mas ele é, na verdade, extremamente complexo. Então, a ideia era trabalhar com textos que não foram escritos e dirigidos às crianças, mas que se transformaram em histórias infantis, que trabalhávamos a partir do original. Então, era um trabalho para adultos, mas, ao mesmo tempo, como são textos que tratam do universo e do imaginário infantil, as crianças piravam.

Pega por algum viés, claro.

Pega por um viés, é claro, mas é isso. E aí, te respondendo sobre a questão do cinema, o *Carícias* é a primeira peça, em 2001, em que eu realmente assumo que existe uma questão cinematográfica.

Só um detalhe que considero muito legal, te ver falando como o cinema pode nos ajudar a pensar a relação com o espectador, como pode nos ajudar a pensar o trabalho da atuação, das questões de enquadramento, profundidade, significado.



Total.

Eu uso muito a ideia de *raccord*⁷ para criar, por exemplo: como a gente vai fazendo as transições na cena, utilizando elementos que deem uma sensação de fluxo? Como tu achas que o contexto de produção impacta nesse trabalho criativo do diretor?

Bem, o impacto da produção é sempre indissociável do processo que é possível ser feito. Não dá para dissociar uma coisa da outra. A produção viabiliza o processo artístico. Então, o que você tem ou não tem de produção impacta na questão do seu processo e do seu resultado. Não necessariamente porque você tem pouco, que não vai ter um resultado incrível. Ou porque você tem muito, que vai ter. Não acredito que a proporção gere resultados melhores ou piores. Mas é óbvio que, quanto mais confortável você estiver em termos de estrutura de produção, mais possibilidades terá de pesquisar coisas que não seria possível de outra forma.

Acho muito importante reforçar isso... Hoje em dia, tenho uma vasta experiência em ter produzido muitas coisas no Brasil e também aqui na Europa. Em contextos de produção na Europa, que são de muito privilégio, pois são grandes teatros, isso me possibilitou aprofundar muitos aspectos da minha pesquisa. No entanto, muitos dos meus trabalhos realizados com menos recursos foram fundamentais em minha trajetória e mesmo em termos de resultado. Claro que, pensando na relação com o cinema, uso de câmeras, de projeção, entrando nesse aspecto, em que não é só um ator e seu corpo em um espaço vazio, que pode gerar trabalhos incríveis... veja o *Macacos*⁸ agora, essa peça que é enorme.

Mas, se você vai trabalhar com dispositivos, com ferramentas cinematográficas, é claro que isso exige que você tenha algum recurso. Por mais que hoje em dia isso seja mais viável em termos de custos do que quando comecei

⁷ O *raccord* refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos. Ele pode existir ao nível dos objetos (num local de filmagem, se ouvirmos “esses óculos não estão em *raccord*”, isso significa que a personagem não usava os mesmos óculos ou até nenhum tipo de óculos no plano que vai ligar ao que está sendo filmado); ao nível do espaço, podem ocorrer *raccords* de olhar, de direção, de posição ou até de objetos ou pessoas [...]. (Bürch, 2015, p. 30)

⁸ *Macacos* é uma montagem que conta somente com um ator e um bato, e trata da urgência da discussão da vida negra no Brasil. O preconceito contra os povos pretos é abordado a partir do relato de um homem-preto que busca respostas para o racismo que rodeia seu cotidiano e a história de sua comunidade. A direção, o texto e a atuação são de Clayton Nascimento. (Informações do site da Cia Mugunzá, disponível em <https://ciamungunza.com.br/macacos>). Acesso em: 12 abr. 2024.



a trabalhar, com câmeras no celular e outros recursos que antes não tínhamos, ainda assim restringe e limita determinados aspectos da pesquisa se você não tiver apoio. E, é claro, um fator importantíssimo a se mencionar é pagar as pessoas que trabalham (*risadas*).

Importante.

Eu acho muito importante valorizar os recursos humanos e dar a base para que as pessoas não precisem fazer cinco, seis coisas ao mesmo tempo, o que também faz com que elas tenham mais possibilidade de estar voltadas para uma determinada pesquisa. Então, apoio às artes também é sobre isso. Apoiar as pessoas para que o que elas fazem seja trabalho. Trabalho exige remuneração.

Criar exige remuneração, né?

Eu acho muito importante apostar; na verdade, não perder a aposta, sabe? Enfim, não é perder a aposta, mas não acreditar que a única forma de aprofundar uma pesquisa está relacionada à quantidade de recursos que você tem. Acho que é isso que eu estava tentando dizer. Ao mesmo tempo, por exemplo, acabamos falando de produção, mas quando trabalho aqui na Europa, tenho apenas dois meses para criar um espetáculo, que às vezes, é enorme. Em dois meses, filmamos, ensaiamos e montamos o filme. Enfim, o espetáculo estabelece uma relação muito complexa entre o teatro e o cinema. E, ao mesmo tempo, é uma adaptação de Hamlet, que demanda também tempo para compreender a linguagem, o entendimento do texto, a profundidade desse texto em todos os aspectos. Uma equipe muito grande trabalhando. Mas eram apenas dois meses de trabalho.

É uma loucura. É incrível no sentido de que há toda uma estrutura para que isso aconteça em dois meses, mas, ao mesmo tempo, sinto nostalgia de quando podia passar seis meses numa sala de ensaio. E é claro que esses seis meses surgiam de um acordo coletivo, do fato de estarmos dispostos a investigar aquilo, independentemente dos recursos que tínhamos. Porque aquilo era importante para nós, o resultado se transformava e podia ter uma força gigantesca. Então, acho que é muito importante. Volto a repetir, considero fundamental que as



peçoas sejam remuneradas pelo trabalho que fazem. Isso não quer dizer que precisamos fazer teatro amador, no sentido de amar o que fazemos e, por isso, não precisar de remuneração. Precisamos ser remunerados, pois somos profissionais do nosso exercício artístico. Na verdade, acho que isso deve ser um pensamento do Estado, do governo. A cultura precisa ser apoiada.

Sim, total. Pina Bausch não existiria sem o apoio do governo.

Nem o Lepage, que você começou a pesquisar.

Nem o Lepage (risadas).

São apoios estatais. Essa compreensão é muito importante, porque, senão, parece que a gente também se resolve. Porque a gente se resolve, mas não é esse o pensamento.

Sim. Em dois meses você não tem tempo de fazer uma deriva. Em seis meses, a gente consegue fazer algumas derivas. Para, pensa, come, toma um banho, dá uma refletida. Em dois meses entra num outro ritmo de produção.

Exatamente. Essa é a produção em que noventa por cento dos espetáculos são produzidos nesses contextos internacionais. Dois meses. Às vezes você consegue dois meses e meio, mas a base é dois meses.

Teu trabalho estreia e muda ao longo do trajeto, são trabalhos em processo ou o que estreia é o que circula? Ou tem esse aspecto mais performativo que pode...

Você conhece o meu trabalho. Meu processo e pesquisa seguem sendo os mesmos. Para mim, um espetáculo nunca está realmente finalizado quando estreia. Isso não significa que eu não o considere pronto, mas que o encontro com o espectador é crucial para entender que o teatro se desenvolve no momento presente da interação entre a cena e o público. É uma forma de arte que só existe nesse aspecto. É interessante, falo muito sobre isso, sobre a relação entre arte e cinema. O cinema é um registro do passado que se torna presente quando o espectador assiste à obra, e tem essa habilidade ilusória de parecer conectado com o momento presente do espectador, mas continua sendo um registro do passado.



No teatro, ao contrário, ele está sempre no tempo presente do público e da cena. Ele acontece completamente nesse encontro. Então, para mim, é inevitável continuar o processo, porque minha perspectiva muda com a presença do público. Mas também porque a obra, como o *Júlia*, um espetáculo que fiz em 2011, continua circulando. Acho que merecemos entrar para o Guinness, porque vai fazer, sei lá, quinze anos! (risos) Esse espetáculo vai completar quinze anos em breve. Com os mesmos atores e a mesma equipe.

A senhorita Júlia já é a senhora Júlia...

A gente brinca. Mas, é bem interessante isso. Quando eu assisto à peça, não é sempre, mas quando eu assisto, continuamos reavaliando, repensando. Porque ela não é uma peça de museu, que você expõe. Ela se redimensiona não só na relação com o tempo presente do público, mas com o tempo presente do mundo. Hoje, a perspectiva das pessoas não é a mesma de olhar essa obra de quinze anos atrás. Então, a obra se ajusta, ela se reavalia. E, fora isso, por exemplo, um projeto como o *Corte Seco*, em que interfiro o tempo todo, faz parte do que me interessa também como encenadora performativa, no sentido de que há uma performance que está acontecendo continuamente, sendo reavaliada na própria relação com a possibilidade de repensar o espetáculo. Não como um todo, mas você sabe...

Fazer esse ajuste permanente.

Fazer esse ajuste permanentemente. Depois de uma coisa, você muda tudo. É sempre um sistema. Não são unidades isoladas. Sobre a coisa da *Júlia*, algumas vezes a gente se viu nessa situação de ela falar “mas vai ter uma hora que eu vou falar umas coisas e as pessoas vão... ahahahahaha”. Tem uma hora que ela fala assim “eu tinha 18, 19 anos”. Ela realmente parece muito novinha. Ela falava que era menor, agora ela fala e eu “hahahahaha”.

Vai se transformar numa comédia.

Mas, há algo incrível, essa é a parte caricata. Há algo impressionante nisso. Filmamos, certo? *Júlia* é uma filmagem ao vivo, mas também tem uma parte pré-filmada. E é claro que nessa parte pré-filmada, você os vê mais jovens. Há algo



que dá novo significado à obra, o que é lindo. Porque o público esquece que eles são mais jovens, e, ao lembrar, estende-se na ideia de uma continuidade entre passado e presente, como se esses personagens estivessem aprisionados dentro de uma linha do tempo.

A sensação do tempo transcorrido, na memória do...

Do espectador. É super bonito. É isso, mas é claro, já não é a mesma obra que as pessoas viram há quinze anos atrás, em que isso não existia, em que era o contrário; era o *raccord* perfeito, como você falou. Ela saía da tela para a cena e parecia que realmente ela estava saindo mesmo da tela para a cena. Hoje em dia ela sai da tela para a cena e você faz um curto-circuito relativo ao passado. E é bonito.

E é uma condição de produção, né? Talvez essa memória do tempo nunca aparecesse se tu não tivesses essa condição de dar continuidade a esse trabalho por tanto tempo. Pensando sobre isso eu pergunto, você tem um sistema de criação? Procedimentos que se repetem?

Sim, é claro, eu tenho sistemas de criação, né? Métodos e ferramentas, que vão sendo desenvolvidas para...

Tu nunca vais escrever sobre isso para a gente, Chris?

É, deveria! Vai sair uma publicação agora muito extensa sobre a minha pesquisa, que são falas, em uma revista francesa chamada *Théâtre Public*. É uma revista de estudo, não é uma revista de banca. Foram muitas e muitas horas de entrevistas e muitas pessoas escrevendo sobre as pessoas que participam do meu trabalho. E acho que vai ser bem interessante, como base, para começar a realmente organizar tudo isso.

Aqui no Brasil, há alguma coisa mais extensa sobre o teu trabalho?

A Sílvia Fernandes está fazendo uma pesquisa muito profunda sobre o meu trabalho e vai fazer uma publicação agora. Ela também escreveu para a revista. O José da Costa, da Unirio, já publicou um livro sobre o meu trabalho chamado



Teatro do Comum.

Voltando à sua pergunta sobre um “método”, às vezes tenho mais tempo para estabelecer essa base, que você chama de “aquecer os atores”, e que está relacionada, na verdade, com construir essa ligação coletiva. Sim, acho que é uma questão de todos falarem a mesma linguagem. Todos os meus exercícios são preparados com esse propósito. Na verdade, há um aspecto fundamental no meu trabalho. Não trabalho a partir da construção, mas da reação. O cerne da minha abordagem na atuação é que os atores não estejam armados... Isso não é fácil, porque exige que os atores estejam disponíveis para responder no momento presente o tempo todo e evitem construir uma ideia prévia sobre o que farão. Mesmo que possamos discordar sobre inúmeras coisas, inclusive sobre a compreensão das relações, somos moldados por elas. Há algo bastante bonito na biologia que não se trata da lei do mais forte, mas da lei da cooperação.

Sim, tem uma dupla de biólogos chilenos, Maturana e Varela, que fala isso. Exatamente. Primeiro eles definem uma noção de *autopoiesis*⁹, em que o ser se autoproduz. E a partir disso eles explicam o amor biologicamente, o porquê é importante o convívio¹⁰...

Exatamente, porque a sobrevivência das bactérias, elas acontecem não porque elas superam as outras, mas porque elas absorvem o diferente. Você sobrevive porque você se une.

É bonito isso, né?

⁹ “Um sistema autopoietico produz a si mesmo ao mesmo tempo em que produz suas próprias condições, tanto internas quanto externas. Os sistemas, portanto, sempre existem em um “ambiente”. O ambiente não é o “real” ôntico, mas é produzido a partir de dentro como resultado da observação e redução da complexidade do seu entorno”. (Keenan, 2022, não paginado).

“An autopoietic system produces itself while simultaneously producing its own conditions, both internal and external. Systems thus always exist in an ‘environment’. The environment is not the ontic ‘real’ but rather is produced from within as the result of observing and reducing the complexity of its surroundings”. (Tradução nossa)

¹⁰ “Esse ato de ampliar nosso domínio cognitivo reflexivo, que sempre implica uma experiência nova, só podemos chegar pelo raciocínio motivado pelo encontro com o outro, pela possibilidade de olhar o outro como um igual, num ato que habitualmente chamamos de amor - ou, se não quisermos usar uma palavra tão forte, a aceitação do outro ao nosso lado na convivência. Esse é o fundamento biológico do fenômeno social: sem amor, sem a aceitação do outro ao nosso lado, não há socialização, e sem socialização não há humanidade”. (Maturana; Varela, 1995, p 263).



Muito bonito. E é realmente a grande revolução que precisamos fazer. E o espaço do teatro nos permite isso. Construir a cena com essa base é um exercício de treino, porque estamos acostumados a nos defender no processo construtivo de nós mesmos, para que possamos agir em relação ao outro. Você fica muito mais vulnerável quando precisa responder ao outro. E o outro a você, porque é uma dinâmica de ação e reação. Então, em resposta à sua pergunta, primeiro há a compreensão disso tudo, mas depois há uma série de exercícios, sistemas de dramaturgia e ferramentas com as quais trabalho muito, que vêm desde coisas que desenvolvi até coisas que foram absorvidas de forma inconsciente e consciente, e que formam essa base. Essa é a base do meu trabalho com os atores. No entanto, muitas vezes, os processos para chegar a isso são diferentes. Nem sempre consigo, às vezes, preciso passar pela mesa. Trabalhei, por exemplo, com vários atores de diferentes culturas e formações de trabalho muito diversas.

E a mesa é um lugar comum, acaba sendo um lugar em comum.

Da qual eu fujo o máximo que eu posso. Contudo, por exemplo, você trabalhar com atores alemães é mais difícil, porque são atores para os quais a mesa é fundamental. Eles são pessoas do pensamento, eles pensam e depois colocam... Eu falo isso porque trabalhei com atores alemães três vezes. No Brasil, a gente vive e depois racionaliza. Os atores têm essa disponibilidade. Eles falam que vão para a cena, a gente se joga, não sabe nem muito bem o que a gente está fazendo. E depois você sai e discute, até que o seu corpo se relaciona com as coisas, se junta. O pensamento vem do corpo também. Você não pensa para fazer, você faz e pensa. E muitas vezes você faz e vai pensar depois. É claro que isso, de uma maneira um pouco geral. Mas os atores alemães precisam entender. Eles perguntam. "Por quê? Por quê?"

Mas, ao mesmo tempo, é incrível porque tem uma hora que eles estão lá com seus textos, e é uma mesa enorme, cheia de dramaturgistas... é incrível. Porque não é valorizar uma coisa pela outra. Porque, ali na mesa, vai-se tão fundo na relação do texto, do pensamento, de esmiuçar aquilo. É uma língua da filosofia. Não é à toa, tanto que cada palavra para eles é uma caixa de informações e de pensamentos.



No Brasil, a gente está com esse problema das narrativas políticas. É interessante pensar como a gente domina menos esse pensamento sobre o que está se dizendo ou o que está se pensando, é interessante a gente estar em crise, nesse momento, artisticamente falando. Acho que os discursos têm se esvaziado muito no que tem se produzido no Brasil, né? Ou se repetido.

Mas, ao mesmo tempo, acho que a Europa tem muito a aprender com a gente. E tem um pensamento aí que está congelado no tempo.

Há um argentino chamado Victor Arrojo (2014) que faz uma distinção entre esses procedimentos eurocentrados que a gente absorveu no processo de colonização da América Latina. Ele chama de “procedimentos gerais”, e a leitura de mesa é uma delas. Ele defende uma particularização dos procedimentos, por exemplo, esse nosso pensamento no corpo, que é uma coisa que é menos frequente.

Exato. E, pensando sobre essa experiência, eu estou falando da minha perspectiva sobre eles, mas eles ficam alucinados também. A relação de ir para o acontecimento, para a relação, e refletir, e depois refletir, também leva a descobertas que são muito inesperadas.

Acho que faz parte do nosso processo de maturidade, de saber... Porque, assim, se você está falando sobre a ideia de que a cena é um diálogo com o outro, também acho que encenar é um diálogo com o outro. E cada pessoa dentro de um grupo e cada grupo de pessoas exige que você olhe novamente. Porque acho que a pior coisa é você ter a pretensão de saber, que você vai chegar ali já pronto. Claro, você chega com toda uma bagagem, com tudo que você sabe e que você quer. E eu sou uma encenadora que chego com muitas ideias já definidas. Muitas, muitas mesmo.

Tu és muito diretiva?

Acho que tem a ver novamente com a questão do tempo do processo. Quando eu faço uma peça como *Se elas fossem para Moscou?*, por exemplo, a gente teve um longo tempo de trabalho em comum, é evidente que o nosso tempo de colaboração, inclusive a questão da troca para a construção de um texto, é muito maior, porque a gente tem esse espaço.



Te permite ser mais colaborativa.

Exatamente. Mesmo que depois eu vá pegar esse material e transformá-lo. Isso é normal. Porque o colaborativo não é o mesmo que o processo de criação coletiva. É importante separar essas duas palavras, e isso também não é hierárquico. Não se trata necessariamente de quem toma as decisões. Na verdade, o colaborativo diz respeito ao fato de que cada pessoa tem seu potencial criativo, que se interliga com as outras áreas, mas chega um momento em que as pessoas precisam assumir seus lugares dentro desse sistema, para poderem avançar ainda mais. Chega um momento em que é importante que o grupo se organize, porque na criação coletiva, na verdade, todo mundo é tudo. O colaborativo é onde há uma colaboração, onde há uma troca. E isso pode ser horizontal, mas onde os lugares são diferentes e essas diferenças exigem escolhas, posições e relações distintas para que as coisas progridam, para que o trabalho dê resultados.

Chris, vou te fazer uma última pergunta. E essa é uma pergunta sobre a qual já falamos, enfim, mas eu acho que seria bom te ouvir falar especificamente sobre isso, que é a ideia de vida na cena. Eu precisei usar essa expressão, porque eu venho de uma formação stanislavskiana. Mas cada diretor pensa de uma forma. Para alguns tem uma relação com o texto, para outros uma relação com a novidade, para outros ainda com a performatividade.

Acho que tem um pouco a ver com o que eu disse sobre a ideia de você estar em reação. Pegando Stanislavski, também estudei muito Stanislavski, e acho que ele chega a um ponto que para mim é crucial, que é a ideia de que... uma frase que adoro: “as melhores cenas não são aquelas em que você sai lembrando o que sentiu, mas sim o que viu no outro”. Portanto, no fim das contas, é sobre relação. Acredito que, se existe algum momento em que alcançamos uma verdade no teatro... Essa palavra, filosoficamente, tem muitos significados, mas para mim, trata-se da ideia de que estamos todos vendo a mesma coisa. Isso é vida. Ou seja, o ator e a atriz que estão em cena, ou as duas atrizes, essas pessoas que estão em cena e o público, estão vendo a mesma coisa. E estar vendo a mesma coisa, na verdade, tem a ver com um sentimento de realidade, que sai da ideia de atuação e entra na ideia de que aquilo, por alguns instantes, é real. E essa realidade



se dá, para mim, no entre. Ela não se dá na pessoa, embora a pessoa seja parte do entre, portanto, é uma teia. E esse entre só acontece se existir uma conexão. E essa conexão tem a ver com a resposta. Então é isso. Vida para mim em cena, é isso. Sempre digo, para os atores com quem trabalho, que para mim o teatro está no entre. E nesse lugar, que é tão visível e invisível ao mesmo tempo, e ao mesmo tempo que é super concreto, né?

Eu vou te responder na medida em que te escuto, né? Então, se eu não te escutar, você também não vai concordar, vai discutir, porque você realmente está me escutando. E muitas vezes a gente constrói tanto em nossas cabeças que paramos de fazer isso, de escutar. Se tivermos aqui duas pessoas nos assistindo, só nos ouvindo, elas vão ver tua reação e minha reação, e vão entender que existe alguma coisa entre nós que está acontecendo e que isso é o real. Agora, o desafio é como conseguimos isso na repetição. Porque estamos fazendo isso no espontâneo. Mas acho que o grande desafio... Essa é a questão do teatro. Você tem que repetir, porque vai fazer aquilo de novo, de novo, de novo, mas a repetição não é sobre repetir. E, ao mesmo tempo, não é sobre buscar a variação o tempo inteiro. Porque buscar a variação também está fora da relação. Então, respondendo desde o início sobre métodos, essa é a questão. E, para mim, assim, há pessoas que pensam em outras coisas. E isso também se dá na relação com o cinema. O cinema, em meu trabalho, é absolutamente relacional ao que está acontecendo na cena. Por isso que digo que meu uso dos dispositivos cinematográficos é dramaturgico. Não é estético. Embora, se olhar, tenha uma estética evidente. Mas ele está muito ligado à questão dramaturgica.

Para encerrar, gostaria de te agradecer pela conversa e te dizer que eu acho muito valioso acompanhar tua experiência como diretora brasileira no exterior, principalmente em ambientes extremamente eurocentrados (em termos de procedimentos).

Totalmente. Para fechar essa conversa, nas infinitas entrevistas que eu dou, eu sempre digo, assim, na verdade, é sempre sobre o Brasil. É sempre sobre as raízes, é sempre sobre o que eu sou, como artista, e me expesso como artista com tudo que eu tenho da minha absoluta brasilidade. Tudo o que eu aprendi, na verdade, ao nascer num país, e ter crescido e feito grande parte do meu trabalho



no Brasil. Isso é sempre a nossa pérola. E a gente tem muitos bons referenciais brasileiros e latino-americanos.

Referências

ARROJO, V. L. *¿El director teatral es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: Inteatro, 2014.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CIA VÉRTICE. *Portal Christiane Jatahy* [s.i.], [s.d.]. Disponível em: <http://christianejatahy.com.br/cia-vertice>. Acesso em: 25 jul. 2019.

CHRISTIANE Jatahy. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa426802/cristiane-jatahy>. Acesso em: 30 jan. 2024.

MATURANA, Humberto, R.; VARELA, Francisco, G. *A Árvore do Conhecimento: As bases biológicas do conhecimento humano*. Campinas: Psy II, 1995.

KEENAN, Bernard – *Niklas Luhmann: O que é Autopoíese?* 2022. Disponível em: <https://criticallegalthinking.com/2022/01/10/niklas-luhmann-what-is-autopoiesis/>. Acesso em: 30 jan. 2024

Recebido em: 30/04/2024

Aprovado em: 20/05/2024