

A equipe da FILME CULTURA, acrescida do crítico **Daniel Schenker**, reuniu-se com três criadores envolvidos com o diálogo entre o cinema e o teatro. **Christiane Jatahy** experimenta essa junção em filme (*A falta que nos move*) e peça (*Julia*). **Enrique Diaz**, a par de seu trabalho em teatro, é ator de cinema e estreou no ano passado como diretor de vídeo. **Pedro Asbeg** documenta há mais de 10 anos as atividades do Grupo Armazém de Teatro e realizou recentemente o longa documental *Mentiras sinceras*. A seguir, um resumo da conversa. A versão integral pode ser acessada em [www.filmecultura.org.br](http://www.filmecultura.org.br).

**Carlos Alberto Mattos:** Vamos começar pedindo a vocês que, a partir do ponto de vista do seu próprio trabalho, digam como estão sentindo o momento atual em relação a este diálogo entre as artes.

**Enrique Diaz:** Eu sempre me lembro do que o Aderbal [Freire-Filho] falava. Ele lançava um olhar muito aberto no sentido de que tudo é dramaturgia, a separação é relativa. Você tem diferenças de técnica, de ritmo, de estrutura, de produção, tudo isso. No fim das contas, a dramaturgia faz aquilo ser uma coisa só. Claro que tem questões de mercado, aí tem variações tanto dentro do setor do cinema como no setor do teatro. Mas acho interessante pensar nesse sentido, acho bastante libertador pra gente. E hoje em dia a gente vive uma fase excitante em função dessa facilitação de produção, com muita gente fazendo coisas e tal. Isso propicia que esse discurso do Aderbal se torne mais concreto.

E me parece interessante o fato de ver cineastas querendo fazer teatro. Curiosos, interessados, vendo que é uma solução para a questão do ritmo de produção de cinema. Eu vejo de uma maneira muito positiva esse trânsito.

**Christiane Jatahy:** Tem uma coisa muito instigante nesse momento, a possibilidade de transitar em várias áreas. Tem uma diluição das fronteiras entre o cinema e o teatro, e isso acontece entre as várias artes. Existe uma curiosidade, uma boa promiscuidade, que eu acho interessante e me instiga. Eu fui abusada de fazer um longa [*A falta que nos move*]. Quando eu pensei em transformar uma peça num longa-metragem, o que me interessava era trabalhar com cinema. E o que me interessava naquele momento era como eu conseguiria provocar no espectador de cinema uma sensação semelhante à que o espectador de teatro tinha com aquela peça. E eu sabia que aquilo me obrigava a quebrar uma série de parâmetros, ainda que a gente saiba que tem milhões de olhares e possibilidades no cinema. Mas eu não estava preocupada em corresponder a uma certa tradição. Eu estava interessada em levar uma pesquisa para outro meio.

Agora eu estou fazendo outra peça, em que eu tomo o caminho inverso. Eu digo que em *A falta que nos move* eu levei o teatro para o cinema, e agora no *Julia* eu estou levando o cinema para o teatro. Porque é um filme feito ao vivo, mas é no teatro. Se é no teatro, então é teatro, não é cinema. Mas ao mesmo tempo é projetado e é pensado realmente nos dois olhares. O tempo todo, tanto na interpretação dos atores, como para mim, na *mise en scène*, a questão era como eu conseguia que isso fosse visto desde o olhar da câmera, e a gente trabalhou plano a plano, ao contrário de *A falta*, que era um exercício do improviso. O *Julia*



é pensado, eu fiz até *storyboard*, quis fazer o caminho inverso. Mas isso está sendo visto ao vivo, então tem outro ponto de vista que tem que ser valorizado. Enfim, para mim é uma pesquisa, é uma curiosidade, um desejo de continuar meio abusada e experimentando essas possibilidades, que eu acho que renovam a comunicação com o público.

**Pedro Asbeg:** Apesar de eu me sentir parte desse encontro cinema-teatro, o meu ponto de vista é mais distante pelo fato de eu trabalhar mais com documentário. Então, o próprio filme que eu fiz [*Mentiras sinceras*], em que eu tentava entender um pouco mais do universo do teatro, do processo de montagem da peça *Mente mentira*, foi a partir do documentário, um olhar mais distante, não tão próximo da dramaturgia, que é um universo que eu certamente não domino. Mas pelo fato de trabalhar com o Paulo de Moraes nos DVD da Companhia Armazém desde 2000 ou 2001, ao longo desse processo o meu interesse pelo processo do teatro, desde as leituras, os ensaios, os exercícios até a peça pronta, isso me instigou. Nos últimos dois anos eu tenho sabido de muitos documentários que tratam desse universo. Então, fico feliz de saber que as conversas vão se encontrando.

**Daniel Caetano:** Acho interessante se vocês falarem sobre a questão da espontaneidade, da improvisação, muito presente no trabalho de vocês e no teatro contemporâneo. Um dos trabalhos do diretor é desarmar aquilo que parece estar armado demais. No cinema, mesmo que se capte uma improvisação, ela vai ser trabalhada pela montagem e vai ser recebida de outra maneira. A participação do Enrique no *Moscou* tem isso: a gente vê o trabalho de um modo filtrado, escolhido, repensado.

**ED:** Ele é repensado pela montagem, mas a possibilidade de uma coisa acontecer sem querer e aquilo ficar, no teatro, não existe. Pode acontecer uma coisa num dia – e no dia seguinte, ou incorpora ou não acontece mais. Então tem uma coisa louca no cinema: o acaso pode ser muito determinante. Você ficar relaxado no *set* é superimportante. No teatro você está relaxado, mas a partitura te ajuda porque você tem que construir o espetáculo inteiro. Não faz um pedacinho várias vezes e o melhor você pega e usa. Você tem que saber o que vai respirar até o final.

**Daniel Schenker:** Não tem como fugir da construção. A questão é, talvez, o quanto interessa que essa construção apareça para o espectador. Nesse sentido, *A falta que nos move* trabalha nessa tensão porque, por um lado, existe todo um apagamento: os atores usam os próprios nomes, é um registro de atuação que apaga a construção. Por outro lado, há um aviso de que existe construção quando se informa que eles estão seguindo um roteiro. Existe essa tensão entre aparecer e não aparecer a construção da cena.

**CJ:** Eu gosto muito daquela frase do Nietzsche sobre “dançar com algemas”. Eu acredito que só é possível ter liberdade para criar no momento se você tiver muitos limites, muitos suportes.

**CAM:** No caso do Enrique, é o seu próprio corpo que faz a interface do cinema e do teatro. Você atua no cinema, eventualmente. Você fez um vídeo agora, *o deus no arroz doce*, que é o seu primeiro trabalho de direção de audiovisual. E mais uma vez é o corpo como elemento





fundamental, porque tem filmes projetados nas paredes da casa e até em cima do corpo das pessoas. *o deus no arroz doce* seria mais um movimento seu no sentido do cinema? Ou é uma extensão do seu trabalho em teatro, já que ele tem uma coisa bem teatral na maneira como acontece diante da câmera?

**ED:** O vídeo é sim um movimento, um desejo em relação a esse trânsito para outra mídia. Ele foi encomendado [pelo evento Ato de fala], só que com total liberdade e sem nenhuma pretensão. O vídeo surgiu assim, do improviso, da coisa de buscar em si próprio, na família, sem saber a forma que aquilo teria. Era o bloco do eu sozinho. Eu ia para a casa da minha mãe carregando um tripé, uma câmera, um microfone. Meu pai morava fora, aí ele chegava, eu gravava. Pegava minhas filhas, “vamos botar umas fantasias”. O filme apareceu nesse processo de ficar à disposição dele, que é a coisa do documentário. Ele foi surgir de fato na montagem, foi virando uma coisa incompleta, como toda montagem. Porque se desse para continuar eu ficaria montando eternamente. (assista ao vídeo em [www.filmecultura.org.br](http://www.filmecultura.org.br))

Voltando para o assunto do corpo que você falou, eu sou ator e trabalhei muito com essa coisa de improvisação. E tem um aspecto da *performance art* que é o momento, o “estar ali”, é o oposto do planejamento de produto. Eu acabei atuando em várias peças e shows que dirigi. Às vezes, no show da Marina ou no Ana Carolina, eu entrava no palco com a câmera na mão. Eu sou o meu trabalho também, eu estou ali. Não que eu seja um especialista em *performance art*, mas tinha uma sensação de aventura, que tem a ver com estar ali. Tanto que no trabalho do Coletivo Improviso que eu codirigi, *Otro*, eu estava em cena, feliz da vida, num modelo oposto ao da direção tradicional, controladora.

**CAM:** Os projetos que promovem esse encontro entre teatro e cinema acabam descambando para o terreno da subjetividade, da coisa pessoal, de família. Eu penso no *Moscou*, no *Mentiras sinceras*, que começa já com atores conversando sobre assuntos de família e ecos que eles trazem de pessoas reais para o trabalho. No *A falta que nos move* a gente nunca sabe até que ponto é a personalidade daqueles atores que está sendo ali trabalhada, assim como as histórias reais de família e parentes.

**DC:** O filme constrói um mistério em torno de um personagem que parece aludir fortemente à realidade do ator.

**CJ:** No caso do *A falta*, esse é um projeto que começa em 2004, então naquele momento isso estava me interessando por causa da ideia da fronteira: isso é um artifício, isso é falso, isso é verdadeiro, é ator, é personagem? Não que não me interesse agora, mas naquele momento isso era uma questão para mim. Quando você chama uma pessoa pelo próprio nome em cena, mesmo que tudo seja uma invenção, provoca uma certa reação. Eu saí de uma pós-graduação em Filosofia, logo a questão da verdade me interessa. Isso era um movimento, mas acho que não era só meu. Falo de 2004, 2005, quando havia todo um movimento, uma pergunta sobre si mesmo para tentar entender o outro, o que está fora de você. *A falta*, como conceito, parte muito dessas premissas e por isso ela é tão misturada. Quando eu fui montar agora o *Julia*, foi engraçado porque, por acaso, a atriz também se chama Júlia. E é óbvio que eu uso isso em cena.

**ED:** Isso não surge só no encontro teatro-cinema, isso já é uma tradição do teatro contemporâneo há muito tempo, vem de Pina Bausch, Jérôme Bel, da dança contemporânea. Hoje em dia isso é clichê, o que não é um problema porque clichês são úteis. Mas o teatro contemporâneo nos últimos 10 anos, especialmente no Brasil, é feito de listas, “eu sou essa mania, essa medida, o que eu fiz ontem de manhã”... A Pina Bausch fez isso genialmente. Era um exercício que os bailarinos criavam com referências pessoais, sejam gestuais, sejam verbais, sejam biográficas. Isso foi se disseminando. Eu associaria também à literatura, para fugir da preponderância da trama. “Eu sou o meu pé andando, eu sou a foto que eu vejo, eu sou a carta do meu pai que se matou, eu sou aquele objeto que eu tenho guardado”. É também uma maneira de fugir de um teatro realista, que só pressupõe a verossimilhança de uma ação à qual a gente se relaciona como *voyeur*. Não. É o épico: eu falo com a câmera, falo com o público. *Luiz Antônio-Gabriela*, uma peça do Nelson Baskerville, é um teatro-documentário, megacabaré, megateatral, cheio de documentos, de informações concretas, de narrações de coisas concretas que aconteceram. Isso é uma coisa que está acontecendo há muito tempo. Mas também se aproxima do documentário, dentro do teatro.

**Luís Alberto Rocha Melo:** Essa subjetividade acaba sendo representada pelo espaço também. São filmes que trabalham espaços confinados. Eu fico pensando na relação entre cinema e teatro nos anos 1970, que tinha muito a ver com a coisa de ir pra rua, o teatro de rua, um enfrentamento com o exterior.

**CAM:** Em *A falta*, alguém chega a falar que aquele apartamento não pertencia à realidade.

**PA:** No *Mentiras sinceras*, eu me aproveitei do fato de a peça tratar já desse tema, das realidades que cada um cria, e como aquilo aos poucos vai fazendo com que um grupo de pessoas tenha visões diferentes sobre a mesma coisa. Documentário, o nome já diz, é algo que a gente imediatamente entende como coisa real. Eu queria fazer uma brincadeira, um documentário em que nem tudo fosse verdadeiro. Mesmo não sendo um filme de ficção que usasse os atores para encenar textos, ainda assim construir um filme que também deixasse no ar a dúvida para o espectador: aquilo ali é real? O que aquilo quer dizer mesmo? Aquilo foi o ator ou foi o personagem?

**CAM:** O chamado teatro filmado sempre foi uma expressão apavorante. Houve uma luta dentro do cinema para se estabelecer como arte, fugindo do teatro. Mas hoje parece que perdemos o pudor de trazer o teatro para o cinema como teatro. Vocês localizam algum momento, alguma expressão, algum personagem, algum autor, algum elemento que tenha sido decisivo na mudança do que a gente está vendo hoje?

**ED:** Eu continuo achando aterrador. Esse foi um dos debates que eu tinha com o Coutinho e com o Neco [Ernesto Piccolo] no *Moscou*. O espetáculo só ia ser visto como filme. Se eu pensasse em um teatro de 500 lugares, já estaria fazendo um filme ruim, de cara. A brincadeira era “vamos fazer um filme”. A ideia mesmo, mais prototípica, do teatro filmado, eu acho terrível. Porque várias gerações seguidas já têm uma formação de cinema e televisão. Então, se você não está no teatro e vê aquilo filmado... A não ser que seja um cinema farsesco.





- DC:** Há filmes como *Dogville*, que se representa como um teatro imaginário.
- ED:** Mas a atuação é inteiramente cinematográfica, ele [Lars Von Trier] não faz uma atuação denominada teatral. É para a câmera, sabe que tem *close*, só não tem as paredes. É um estilo de encenação, não tem a ver com a imagem do teatro filmado.
- PA:** No caso dos DVD do Armazém, era uma ideia de ter um registro daquele trabalho. Eu, que venho do cinema, fico sempre agoniado em pensar a quantidade de peças incríveis que são feitas e que ninguém pode ver mais. Se você quiser ver um filme que foi feito há 80 anos, com relativa facilidade você consegue. E uma peça que foi feita no ano passado e que saiu de cartaz, acabou. Eu e o Paulo de Moraes consideramos o ponto de vista do espectador da televisão. Isso faz diferença porque a gente entende teatro filmado como uma câmera chapadona, parada. Nós tínhamos sempre uma câmera em plano médio, e o resto eram planos fechados. A gente tenta sempre trabalhar o mais fechado possível e ter um ritmo de corte legal, para que não fique uma coisa óbvia.
- ED:** Acho a ideia do registro essencial, superimportante. Mas acho crucial o limite, a diferença. Uma coisa é ver um DVD da peça. Você está vendo uma peça, você sabe que aquilo é uma peça. Não está vendo alguma coisa audiovisual. Aquilo só serve como referente. Se aquilo é um filme, eu duvido que seja bom. Jogo de futebol, eu até prefiro ver na televisão, por exemplo. Eu vou no estádio, não tem *replay*. No jogo de futebol, a gente sabe que eles estão jogando, não estão de mentirinha. No teatro, está armado. O fato de estar armado e a gente ver uma linguagem de atuação, por exemplo, que é feita para aquilo ali, já faz aquilo pertencer àquele mundo. Faço gravações de vídeo das minhas peças às vezes, fico amarradão. E fica ótimo, mas é como referência para mostrar a peça, e não como coisa autônoma. Tenho várias coisas gravadas, algumas que nunca foram editadas.
- DS:** Tem a questão do tempo aí. Porque o teatro é a manifestação do presente e o cinema, do passado. Alguma coisa foi gravada num determinado momento e é reexibida para o espectador algumas vezes por dia.
- ED:** Eu não pensaria tanto em presente e passado, mas em ato de comunicação. O teatro é um pouco ameaçador, é estar em contato com o outro. Tanto que as pessoas têm medo de ir ao teatro. Quem faz cinema não gosta de teatro. Porque tem o constrangimento de ver o amigo ali, tem que falar depois. É um ato de comunicação, em que essa interface entre uma pessoa e outra está em questão. No cinema, é claro que é um ato comunicativo, mas na hora em que eu vou ao cinema aquele filme é meu. Não tem ninguém me olhando, aquilo é meu. Uma coisa é você estar com os seus pensamentos, filmes, músicas. Outra coisa é estar na frente da pessoa. Uma reunião é uma reunião, ver o vídeo em casa é outra coisa.
- DC:** Nós falamos muito da verdade da arte, de chegar a uma certa verdade, que é fundamental tanto para o cinema quanto para o teatro. Mas se a gente pensar na trajetória da relação dos dois, ela passa por um elogio do falso, da construção, da potência do falso.



**ED:** Eu tenho para mim que o *Hamlet* fala muito disso. Desde o início ele fala assim: “Todas as lágrimas e as roupas negras jamais vão chegar ao nível da minha dor”. Só que no meio ele está fazendo teatro. O falso faz parte da experiência.

**DS:** No *Julia* tem a projeção da imagem, que foi pré-gravada antes do espetáculo. Digamos assim, o cinema do passado e a projeção da imagem gravada ao vivo na hora do espetáculo. E aí eu não sei se a gente poderia chamar de um cinema do presente.

**CAM:** *Live cinema.*

**CJ:** É totalmente *live cinema*. Você está vendo as duas coisas acontecerem no mesmo momento. E é engraçado essa coisa da comunicação que o Enrique está falando. Quando eu fui fazer o *Julia*, eu não sabia como ia ser visto. De alguma forma, você está vendo teatro e os atores estão ali, mas ao mesmo tempo você está vendo cinema. Eu tenho vontade de conversar com as pessoas sobre como foi para elas verem a peça. Porque você é espectador de um *set* de filmagem e também espectador do filme pronto.

**ED:** Acho que quem articula tudo é o teatro.

**CJ:** Eu também acho, mas no *Julia* o cinema toma a frente em alguns momentos. Não só porque está sendo visto, mas porque tem horas que tudo vira só projeção.

**ED:** Não que seja mais uma coisa do que a outra, mas quem articula é o teatro. O teatro pode pegar uma tela, trazer para cá e deixar meia hora. Mas foi o teatro que trouxe. A interface é o teatro.

**CJ:** Está sendo feito no espaço do teatro.

**CAM:** O cinema é o *movie theater*, o teatro do cinema.

**LARM:** E acho que tem um pouco da interface do cinema com a televisão. A própria encenação do *A falta que nos move* lembra um pouco os *reality shows*.

**CJ:** Essa é uma questão que está presente no nosso imaginário, está presente em todos os canais. Tem a coisa da casa. Só que as câmeras estão ali, você não esquece as câmeras. Eles estão atuando mesmo, e não fingindo que não estão atuando. Só que os atores acreditavam que o cara podia ir. Porque em alguns ensaios a gente levou alguém. A grande teia entre os personagens, o que eles discutem o tempo todo, são os dispositivos. Fazendo uma citação do [filósofo Giorgio] Agamben, é quando os dispositivos passam a ser a ponte relacional. Essa para mim é a grande questão. Como eu lido com a regra. Como eu lido com a ideia de que algo é dito e como é que eu interpreto.