

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação

Maíra Gerstner

A teatralidade de Eduardo Coutinho: a travessia *Jogo de cena – Moscou*

Dissertação submetida ao Programa de Pós- Graduação
em Tecnologias da Comunicação e Estética da Escola
de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial do grau de Mestre, sob orientação
do professor Doutor Denilson Lopes.

Rio de Janeiro, 2013.

RESUMO

Palavras chave: cinema, teatro, ator, documentário, teatralidade, performatividade, dispositivo

Jogo de cena e *Moscou*, filmes do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, são investigados como um movimento de suspensão na sua trajetória, ou seja, como um movimento de *teatralidade* dentro de sua obra. A ideia é compreender quais aspectos teriam anunciado *Moscou* em *Jogo de cena* e quais aspectos de *Jogo de cena*, *Moscou* buscou ampliar. A discussão se dá na perspectiva da relação cinema – teatro.

Em *Jogo de cena*, a figura do ator é analisada como um desdobramento de uma noção de “humano” moldada pela modernidade, a partir da obra de Michel Foucault. É neste período que surge o primeiro encenador da história do teatro e também o primeiro sistema de trabalho de ator do ocidente desenvolvido por Constantin Stanislávski. Já em *Moscou*, Eduardo Coutinho é uma espécie de *dramaturg*, atuando como um gestor do processo, um provocador, um cartógrafo. A apropriação desta figura, surgida no romantismo alemão, para pensar a função de Coutinho dentro do processo de filmagem, revela outras possibilidades para aquilo que se entende por cena. Entre *Jogo de Cena* e *Moscou* os territórios cênicos são investigados a partir de uma tensão entre *teatralidade* e *performatividade*, em que *dispositivos* são criados na instauração de *jogos*.

Assim, pensando *ator*, *dispositivo* e *dramaturgismo* como elementos fundamentais na teatralidade de Eduardo Coutinho, *Jogo de cena* e *Moscou* são trabalhados como filmes diretamente conectados, firmes nas suas diferenças, mas irmãos na travessia.

ABSTRACT

Keywords: Cinema; Theatre; Actor; Documentary; Dispositive; Theatricality; Performativity; Eduardo Coutinho.

This study analyses *Playing* and *Moscou*, two films by Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho, as a movement of suspension in his career, i.e., as a movement of *theatricality* in his work. The aim is to understand which aspects would have announced *Moscou* in *Playing* and which aspects of *Playing* *Moscou* tried to amplify. The discussion is developed from the perspective of the cinema-theatre relation.

In *Jogo de cena*, the figure of the actor is analyzed as an unfolding of a notion of "human" shaped by modernity, through the work of Michel Foucault. It is in this period that emerge the first director in theatre history and also the first system of work for actors in the developed West by Constantin Stanislávski. Already in *Moscou*, Eduardo Coutinho is a kind of *dramaturg*, acting as a process manager, an agent provocateur, a cartographer. The appropriation of this figure, arisen in German romanticism, to think the role of Coutinho in the filming process, reveals other possibilities for what is understood as scene. Between *Playing* and *Moscou*, the territories of the scene are researched based on a tension between *theatricality* and *performativity*, in which dispositives are created in the establishment of plays.

This way, by understanding *actor*, *dispositive* and *dramaturgism* as fundamental elements in Eduardo Coutinho's theatricality, *Playing* and *Moscou* are here worked as films directly connected, firm in their differences, but brothers in the crossing.

Para Clarice, Hilda, Gisela e Lygia:
pelos portais que me fizeram adentrar.

AGRADECIMENTOS

Foram tantos os encontros e desencontros que permearam este trabalho. Sempre a árdua tarefa de lembrar todos os nomes que fizeram parte deste percurso. Mas, gostaria de agradecer primeiramente minha mãe, Solange Vaz, por ter alimentado em mim o gosto pela pesquisa e ter sempre me iluminado com os seus olhos brilhantes. Meu pai, Claudio Gerstner, que sempre incitou em mim a curiosidade pelo mundo. Aos meus irmãos paulistanos, Rodrigo Batista, Paola Lopes, Bruno Caetano e Mariana Soutto Mayor, pelas trocas e parcerias que nunca findaram. Millie Panichi e Artur Tuoto, pelas primeiras conversas sobre cinema. Silvia Fernandes, por ter iniciado este trabalho junto comigo e por estar sempre presente. Eduardo Coutinho, pela gentileza com que sempre me recebeu nos nossos encontros e por ter realizado esta travessia. Fernanda Torres, pela entrevista concedida e por ter me disponibilizado o material do artista Spalding Gray. Enrique Diaz, pela sua contundência e por também ter estado presente desde o início. Bel Garcia, pelo nosso encontro artístico gerado por conta deste trabalho. Eduardo Moreira, pela entrevista realizada no Rio de Janeiro, na ocasião de uma passagem do Grupo Galpão pela cidade. Denilson Lopes por ter me orientado nesta pesquisa e ter me ensinado a compreender o que era importante para ela. Anita Leandro pela sua doçura e firmeza. Ieda Tucherman pela bravura de seu pensamento e pelo carinho com este trabalho. Consuelo Lins por compartilhar do amor pelo cinema de Coutinho. Gabriela Lirio por ter me iniciado ao universo *cinema – teatro* e pela sua constante solicitude. Paula Galvão, minha terapeuta, que me presenteou com o livro de Suely Rolnik quando eu falava da minha paixão pelo universo de Lygia Clark. Ilana Feldman por ter compartilhado comigo o seu trabalho de doutorado, fundamental para a realização desta pesquisa, mesmo antes de ter sido publicado. Paula Gaitán, pelos nossos momentos de parceria e troca, e por ter me feito perceber o que era pensar com imagem. Beth Formaggini, pela disponibilização de uma cópia do seu filme *Apartamento 608*. Rossini Vianna Júnior, pela leitura do primeiro material e pelos comentários generosos. Maria Thais, por ter me atentado, na época da graduação em Artes Cênicas, para uma ideia de pedagogia teatral. Paula Tolentino, Natã Lamego, Marcela Moura, Larissa Berry, Tomás Braune, Flor Brazil, pelos encontros de pesquisa prática no *Notas sobre desmonte – Nagual*. Tatiana Henrique, Virginia Maria, Leonardo Campelo Gonçalves, João Borban, Mario Cascardo e Ludmila Wischansky por terem

participado de alguns encontros. Daniele Ávila Small por ter abrigado o primeiro módulo dos encontros no Teatro Glaucio Gil. Christiana Cavalcanti pela realização de alguns dos encontros no espaço Rampa. Renata Guida e Moacir Chaves por terem viabilizado a utilização do Teatro Serrador na ocasião do segundo módulo do grupo de trabalho. Maria Geo, pelos encontros nagueais, pelo universo da música experimental, por partilharmos as angústias das nossas pesquisas e pela nossa amizade construída no meio disso tudo. Alexandre Sá e Daniela Mattos, pelos universos comuns, pelas trocas, pela inquietação. Thiago Jatobá e Adriana Xerez pelas discussões iniciadas no CCBB. Julia Sarmento e Tiago Fortes por aquilo que não vivemos e pelo que foi possível. Aos meus colegas de turma de mestrado, por adentrarem nessa aventura que é a pesquisa. Igor Pantoja, por ter iniciado comigo a travessia São Paulo – Rio. Natalia Velloso pelo nosso encontro astral perspectivista, pelo nosso ardor e pela nossa cozinha. Mariana Mordente, por todo o nosso universo ancestral – performático e pela agudeza da sua postura no mundo. Lygia Clark, por não ter tido medo. A CAPES, pelo auxílio financeiro concedido durante os dois anos de pesquisa. Jorgina, Marlene e Thiago, funcionários da secretaria da ECO, por terem sido sempre muito prestativos. Aos alunos da APG-UFRJ que tem lutado tanto pela manutenção como pelos reajustes das bolsas de auxílio.

SUMÁRIO

Das travessias nossas: uma introdução.....	p.8
Capítulo 1.....	p.14
Da partida: O ator no filme <i>Jogo de cena</i>	
Capítulo 2.....	p.40
Do percurso: aproximações e diferenças em <i>Jogo de cena</i> e <i>Moscou</i>	
Capítulo 3.....	p.63
Do desbravamento: Eduardo Coutinho como <i>dramaturg</i> em <i>Moscou</i>	
Da chegada: uma (primeira) conclusão.....	p.80
Bibliografia.....	p.83

Das travessias nossas: uma introdução

Este trabalho foi escrito no calor. No calor da cidade do Rio de Janeiro, cidade que tem me acolhido desde o ano de 2009 e que agora tenho como minha casa. Calor que se instaura nos corpos e mentes e parece não formar par com a maneira com que costumamos estruturar o pensamento. Hoje, sou também uma paulistana auto-exilada nesta cidade, tal como se auto-define Eduardo Coutinho. Travessias que se cruzaram. Este trabalho é fruto, assim, da minha travessia São Paulo- Rio. Tem seu início ainda no meu momento de graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, quando eu realizava uma pesquisa orientada pela Profa. Dra. Silvia Fernandes. Naquele período eu me interessava por uma ideia de personagem contemporâneo e os seus desdobramentos nos procedimentos de trabalho do ator. Ao tomar contato com a obra de Michel Foucault, na Faculdade de Educação, em um curso ministrado pelo Prof. Dr. Julio Groppa Aquino, passei a investigar a relação entre as construções de ator, personagem e sujeito. Meu objeto de estudo era então a montagem realizada pelo diretor carioca Enrique Diaz com a atriz Mariana Lima de *A paixão segundo G.H.*, baseada no livro homônimo de Clarice Lispector. O espetáculo era o primeiro trabalho realizado pelos dois após o estágio com Anne Bogart, depois de terem de aproximado da técnica dos *viewpoints*. Era o ano de 2007 e Eduardo Coutinho lançava *Jogo de cena*, filme que reverberou em mim com tamanha força. Em uma das minhas vindas para o Rio de Janeiro, soube da parceria em Diaz e Coutinho no então ainda nomeado *Antes da estreia*, que se tornaria depois *Moscou*. A notícia fez todo o sentido para mim naquele momento e assim, pude relacionar *Jogo de cena* com *A paixão segundo G.H.* no trabalho que vinha fazendo.

A minha mudança para o Rio também está ligada a um fascínio pessoal pelo desconhecido. O desejo de mergulhar no universo do documentário e da comunicação, ampliar a discussão para além do teatro, traçar outros paralelos, etc. Quis então pensar sobre os filmes que estão presentes neste trabalho. *Jogo de cena* e *Moscou* estão aqui estritamente ligados um ao outro. É o que chamo de um **momento de suspensão** na obra de Eduardo Coutinho.

Se pudermos pensar que em *Jogo de cena* Eduardo Coutinho esteve interessado no ator, em *Moscou*, o cineasta radicaliza sua investigação acerca da construção cênica. Estes dois filmes são nomeados aqui como a “fase teatral” do diretor, na qual ele assume explicitamente seu diálogo com o teatro e firma um momento de suspensão na

sua obra. Pensar em suspensão nos leva a crer que os elementos que constituem uma trajetória artística não assumem necessariamente um caráter linear quando pensamos em encontrar articulações possíveis entre os elementos que a compõem. No caso de Coutinho, o caminho realizado de *Jogo de cena* para *Moscou* é inquietante, pois neste momento, talvez como em nenhum outro dentro de sua obra, o diretor propôs um corte radical diante dos conceitos desenvolvidos por ele ao longo de seu percurso como documentarista: em *Jogo de cena* ele coloca em xeque o ator, o personagem, a conversa, enfim, coloca em xeque o documentário que vinha fazendo até então. Tal radicalidade permite o mergulho realizado em *Moscou*, filme do qual o diretor propõe um total deslocamento da sua função durante a filmagem: não conversa com ninguém como fazia nos filmes anteriores e não interfere de maneira muito direta no trabalho realizado por Enrique Diaz com os atores do Grupo Galpão. Pensar o documentário também como um território limítrofe no que se diz respeito à construção de um pensamento estético, no sentido da dificuldade de defini-lo como “x” ou “y” no mundo do cinema, isto é, uma tentativa de ampliar a **discussão para além da dicotomia realidade-ficção**, irá nos ajudar a compreender a aproximação de Coutinho com o teatro e a importância destes dois filmes para o cinema brasileiro contemporâneo.

Ao identificar o filme *Edifício Master* como estopim para o que se desenvolverá nos dois filmes seguintes, o que surge como um apontamento, além da fala da personagem Alessandra; é a própria imagem do prédio, como uma estrutura que vai sendo tecida na medida em que seus personagens vão sendo apresentados pelo filme. Há também as cenas em que a equipe é mostrada através das imagens obtidas através das câmeras de vigilância do elevador. Instâncias são criadas e Coutinho revela aos poucos os meandros da sua construção fílmica. A atriz e o edifício são prenúncios da teatralidade anunciada em *Jogo de cena* e *Moscou*.

Depois de ter se aproximado do teatro em *Jogo de cena*, assumindo o palco teatral como “cenário” e “problema” do seu filme, em *Moscou* ele radicaliza tais escolhas e se lança em uma proposição bastante desafiadora. A pane de Fernanda Torres revela alguns dos caminhos que o cineasta tomará para fazer *Moscou*. O fato da atriz não conseguir fazer a cena e escrever na sequência um artigo na revista Piauí¹ sobre a sua dificuldade e a falta de sentido que passou a enxergar na sua profissão depois de ter feito o filme, revela uma ferida na ideia de ator que a modernidade construiu. Mas, para

¹ *No dorso instável de um tigre*, Revista Piauí, n. 3, 2006.

enxergarmos isso, é necessário ampliar o acontecimento e observá-lo para além das individualidades presentes nele, no caso a própria atriz bastante conhecida nacionalmente e a sua personagem, Aleta, uma garota de vinte e dois anos. Isso não significa ignorar as diferenças, ou seja, de que no caso de Fernanda, a personagem tinha da atriz uma diferença de vinte anos, mas ao contrário, não torná-las essenciais diante de um problema que pode se mostrar fundante.

Dentro dessa perspectiva, *Moscou* pode ser considerado como uma tentativa do cineasta de compreender o *modus operandi* do acontecimento cênico e também investigar, a partir de um olhar documental, como os momentos de criação teatral em um espaço cênico podem ser captados. Talvez o nome inicial do projeto, *Antes da estreia*, fosse mais elucidativo para tal proposta. Como Peter Brook ensaia? Ou ainda, como se começa a fazer uma peça? Essas foram algumas questões que provocaram Eduardo Coutinho na feitura do filme, reveladas ao longo de uma entrevista por nós realizada em julho de 2008, ainda na ocasião de uma pesquisa de iniciação científica. Ou seja, o que poderia vir antes da estreia? E antes da cena? O que existe em um processo de criação que o espectador não vê?

A teatralidade de Eduardo Coutinho surge deste modo, com dois filmes que apontam para este estado de suspensão na sua trajetória, na medida em que trazem consigo problemas do cinema e do teatro, mas, é o teatro que o cineasta escolhe como matéria e é nele que aprofunda as problemáticas em torno da representação caras também ao cinema e em especial ao cinema documentário realizado por ele. Há também um intenso diálogo com a sua própria obra, uma vez que desde *Cabra marcado para morrer*, a questão da representação já estava presente na proposição dos camponeses fazerem a si mesmos na versão de 1964. Além disso, a aproximação do teatro e cinema traz consigo inúmeras complexidades que tem nos filmes *Jogo de cena* e *Moscou* grande reverberação. A construção do dispositivo cênico e as questões desirmãs do teatro e do documentário, bem como a cena híbrida que se apresenta a na junção entre teatro e cinema, serão abordadas ao longo do texto em vários momentos.

Se em *Jogo de cena* Eduardo Coutinho realiza uma mistura do seu cinema de “conversa”, como prefere chamar ao invés de entrevista, com elementos teatrais – atrizes, um palco teatral com cortinas e cadeiras – em *Moscou* ele assume o teatro totalmente e desloca o seu lugar no espaço de criação. Ou seja, durante a filmagem ele deixa de conversar com quem quer que seja, mas atua como propositor e provocador dos artistas em questão: é ele quem pensa no Grupo Galpão, no texto *As três irmãs*, de

Tchékhov, e perguntou aos atores mineiros sobre qual diretor deveria dirigir o processo teatral.

Se formos analisar a trajetória de Eduardo Coutinho, poderemos compreender que a sua teatralidade tem seu germe já na versão inacabada de *Cabra marcado para morrer* de 1964. Existia roteiro, personagens e Elizabeth Teixeira, viúva do João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba, assassinado em 1962, fazia a si própria no filme. Da primeira versão interrompida do *Cabra/64* para o *Cabra/84* muita coisa muda, como bem aponta Consuelo Lins: “São fragmentos que nos fazem experimentar visualmente essa concepção, na sua versão CPC: um cinema engajado, com ousadias e riscos nos esquemas de produção (equipes pequenas, orçamentos baixíssimos, atores ‘naturais’ em locações), mas sem ambiguidades ou experimentações estéticas” .

Deste modo, a teatralidade de Eduardo Coutinho em *Jogo de cena* e *Moscou* é analisada sobre três aspectos: o primeiro é a figura do ator no filme *Jogo de cena* como mais um desdobramento da construção moderna de “humano”; depois, como os dois filmes podem ser compreendido dentro da discussão acerca do dispositivo cênico e por último; Coutinho como *dramaturg* em *Moscou*, função fronteira que proporcionou o aparecimento de uma série de tensões no que se diz respeito ao entendimento da cena propriamente dita.

O Ator em *Jogo de cena*

No primeiro capítulo o filme *Jogo de cena* é analisado a partir da perspectiva do ator, ou seja, a partir dessa figura que a modernidade construiu como ator. A tentativa é olhar para o filme para além da dicotomia realidade-ficção, destrinchando outras construções que também estão ali presentes, tais como a noção de humanidade e sujeito. Não só o filme em si é analisado, mas também o artigo escrito pela atriz Fernanda Torres e alguns trechos de entrevistas realizadas com o diretor Eduardo Coutinho e com a própria Torres. Interessa a essa análise compreender como esta atriz e as demais construíram seus respectivos discursos sobre a atuação e quais estratégias de montagem foram utilizadas pelo filme na apresentação das suas mulheres.

Portanto, três aspectos são fundamentais para o entendimento deste primeiro capítulo: o **surgimento de uma ideia do humano** na modernidade com as ciências humanas tendo em vista a análise de Michel Foucault; depois, o **nascimento do ator moderno** com o advento da encenação teatral na virada do século XIX para o XX e a

criação do primeiro sistema de trabalho do ator por Constantin Stanislávski e por último **a cena como lugar ensaístico dentro do documentário**, ou seja, aquilo que se entende por cena em um filme documentário (tendo em vista os problemas do documentário dentro do próprio cinema, seus limites, sua imponderabilidade).

Jogo, cena, dispositivo: limites entre teatralidade e performatividade

Já no segundo capítulo a ideia é investigar as possíveis aproximações entre os filmes *Jogo de cena* e *Moscou* tendo em vista o movimento de suspensão realizado por Coutinho, como se um anunciasse o outro. Ou seja, se no primeiro o diretor esteve interessado nos processos do ator, em *Moscou* ele radicaliza as questões levantadas no primeiro filme e faz um filme de investigação da cena propriamente dita.

Moscou, filme realizado com o Grupo Galpão a partir do texto *As três irmãs* de Anton Tchékhov com a direção de Enrique Diaz é fruto de um processo de dezoito dias de trabalho. Neste capítulo, as cenas do filme serão analisadas a partir de alguns conceitos estruturados inicialmente, na tentativa de compreender outras possibilidades para as fissuras deixadas pelo mesmo.

Aproximando cinema e teatro, compreende-se que a noção de teatralidade foi se transformando ao longo da história e isso tem uma aproximação com o que se entende por construção de dispositivos cênicos. Algumas noções de teatralidade serão discutidas até a compreensão do que Josette Féral tem discutido acerca de uma espécie de limite entre teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Portanto, ator e cena são vistos aqui como campos autônomos, o que acaba por constituir uma espécie de paradoxo da cena, que também será analisado.

Coutinho como dramaturg em Moscú

Surgida no romantismo alemão, a figura do *dramaturg* é particularmente cara para este trabalho principalmente devido a dificuldade de sua definição. Nem assistente de direção, nem dramaturgo e nem diretor. O *dramaturg* é um provocador. É um cartógrafo. E Coutinho, *dramaturg*-cartógrafo em *Moscú*, que desbrava os territórios da criação cênica e que também promove o encontro fílmico entre Tchékhov, Enrique Diaz e o Grupo Galpão.

Um outro ponto importante de ser ressaltado é que a partir de *Moscou* o Grupo Galpão iniciou um processo dentro do universo tchekhoviano. Um universo até então desconhecido e até distante dos atores, muito mais ligados a um trabalho de teatro de tradições populares, feito na rua, etc. Mas, após a experiência com o filme de Coutinho, pode-se dizer que o autor ainda ficou ressoando entre os mineiros. Com a direção de Yara Novaes montam *Tio Vânia* e depois *O eclipse*, a partir de contos do autor, com a direção do russo Jurij Alschitz. Os dois trabalhos, muito diferentes entre si, compõe ao lado de *Moscou* um diálogo interessante do Galpão com a obra Anton Tchekhov. Um diálogo que teve seu germe nas filmagens de *Moscou*.

A relação entre o *dramaturg* Eduardo Coutinho e o diretor Enrique Diaz promove uma tensão interessante no filme que se revela em muitos momentos da própria tensão cinema-teatro traz. O trabalho acerca dos *viewpoints*, desenvolvido por Diaz também será pensada a partir de mais outra tensão bastante presente entre a ideia de acabamento e inacabamento.

Assim, acredito que a travessia *Jogo de cena – Moscou* se constitui como teatralidade dentro do universo de Eduardo Coutinho, compreendendo **a partida, o percurso e o desbravamento** como elementos fundamentais na construção de territórios artísticos ainda desconhecidos.

Capítulo 1

Da partida: O ator no filme *Jogo de cena*

Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala.
Samuel Beckett

Esta investigação em torno da figura do ator no filme *Jogo de cena* teve seu estopim com o artigo escrito pela atriz Fernanda Torres na *Revista Piauí* após a sua filmagem. No filme, a performance de Fernanda ao lado das demais atrizes revela fissuras que atravessam os conceitos em torno da atuação tanto no âmbito do documentário como do teatro. Depois de realizar entrevistas com o diretor Eduardo Coutinho e com a própria atriz, optei por desenvolver este capítulo a partir de comentários feitos por algumas das atrizes dentro do próprio filme (as atrizes que comentam o seu próprio trabalho), de alguns trechos contidos no texto de Torres, e de um sistema de análise que integraliza as falas das mulheres, revelando opções de montagem que tencionam os limites do jogo proposto pelo filme. Esse entrelaçamento do material me pareceu conter a carne necessária para desenvolver as questões pretendidas.

Para iniciar a discussão sobre o que nomeei como *a questão do ator* no filme, será preciso olhar o problema a partir de três perspectivas importantes. Uma delas é o **surgimento de uma ideia do humano** na modernidade com as ciências humanas tendo em vista a análise de Michel Foucault; depois, o **nascimento do ator moderno** com o advento da encenação teatral na virada do século XIX para o XX e a criação do primeiro sistema de trabalho do ator por Constantin Stanislávski e por último **a cena como lugar ensaístico dentro do documentário**, ou seja, aquilo que se entende por cena em um filme documentário (tendo em vista os problemas do documentário dentro do próprio cinema, seus limites, sua imponderabilidade). Este pensamento estabelece uma tríade que é o cerne dos questionamentos presentes neste texto. Se o humano é uma invenção moderna (e aqui penso essa invenção na perspectiva do surgimento das ciências humanas), então nem sempre foi este humano que conhecemos que esteve em cena. O ofício do ator é muito mais antigo do que a modernidade. No entanto, essa ideia de humanidade foi tomada com tamanha legitimidade, tendo o homem se tornado objeto de si mesmo, que também se colou ao homem uma ideia de verdade.

Talvez valha à pena aproximar a figura deste ator, no sentido da dimensão que seu ofício passou a tomar, aos primórdios do pensamento ocidental, com o surgimento da física: “*Fazer uma física consistia em encontrar a chave do enigma do mundo.*”. (VEYNE, 1984, p. 42). Teria o ator moderno ocidental tomado para si a tarefa de decifrar “o homem”? Se com a modernidade apareceu uma transformação em relação à partilha entre o visível e o invisível a partir da constituição de outros regimes de verdade, **teria o ator assumido a função de decifrar o enigma da existência?**

Um mundo não poderia ser fictício por si mesmo, mas somente conforme se acredite nele ou não; entre uma realidade e uma ficção, a diferença não é objetiva, não está na coisa mesma, mas em nós, conforme subjetivamente nela, vejamos ou não, uma ficção: o objeto não é jamais inacreditável em si mesmo e seu distanciamento em relação “à” realidade não poderia chocar-nos, pois nem mesmo o percebemos, uma vez que todas as verdades são analógicas. (Idem, Ibidem, p. 33).

Para Veyne, a ruptura com a lógica mítica fez com que a ideia de verdade permanecesse “*egocentricamente nossa*”. (Idem, Ibidem, pg. 142). Pensando assim, o que daria a verdade da cena? O ator, quando possuísse *verdade cênica*, uma ideia bastante difundida no pensamento de Stanislávski. Mas o conceito se torna problemático na medida em que,

A ideia de verdade só apareceu quando se leva em conta o outro; ela não é original; revela uma fissura secreta. De onde vem que a verdade seja tão pouco verdadeira? Ela é a película de auto – satisfação gregária que nos separa da vontade de potência. (Idem, Ibidem, p. 33).

O trabalho do ator não tem a ver ontologicamente com uma ideia de verdade. O pacto com a realidade surge em um determinado momento histórico, ao lado de tantos outros dispositivos que tornaram a vida um território de agenciamentos das subjetividades:

O campo epistemológico que percorrem as ciências humanas não foi prescrito de antemão: nenhuma filosofia, nenhuma opção política ou moral, nenhuma ciência empírica, qualquer que fosse, nenhuma observação do corpo humano, nenhuma análise da sensação, da imaginação ou das paixões, jamais encontrou, nos séculos XVII e XVIII, alguma coisa como o homem; **pois o homem não existia** (assim como a vida, a linguagem e o trabalho). (FOUCAULT, 2000, pg. 475).

Deste modo, teatro e documentário se aproximam aqui em termos de imbricações conceituais que tangem a noção de cena e a invenção do humano dentro dela. A dificuldade inicial de se definir o que vem a ser documentário se mostra como uma aliada na tentativa de discorrer a partir de prismas não dicotômicos sobre o presente tema.

Portanto, **Homem, Ator e Documentário** se apresentam como territórios de invenção e nos cabe aqui o exercício de (re) pensá-los a partir das suas conexões no filme de Coutinho e, observar em que medida olhar para estas problemáticas nos permite criar outras formas de ser/ existir.

À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, eu diria, no mundo. (COMMOLI, 2008, p.173)

É este engajamento no mundo, do qual fala Comolli, que faz com que Coutinho invista nos limites do seu *modus operandi* documental, exponha suas fragilidades, radicalize suas potências.

Portanto, meu desejo aqui não é o de definir homem, ator ou documentário, mas falar sobre cada um deles e sobre os seus encontros conceituais. Porque é no encontro entre essas esferas que está a beleza do cinema de Eduardo Coutinho, e a fricção entre estes campos e a maneira como isso acontece é que faz de *Jogo de cena* (ao lado de *Moscou*) um momento particular na trajetória do cineasta.

No que se diz respeito ao ofício do ator, este processo de invenção se dá – dentro da perspectiva deste presente trabalho – na invenção de seus procedimentos de criação, ou seja, no entendimento de que para se chegar até a cena é preciso passar por determinadas experiências que estão na dimensão de escolhas éticas/estéticas. É nesse movimento que a cena tem a sua potência política, no qual o embate com o poder (sendo este as produções de discurso sobre o homem e sobre o ator) acontece.

A virada do século XIX para o início do XX fez surgir no teatro uma figura que marca o início do teatro moderno: o encenador, responsável pela assinatura do espetáculo, “da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros”, segundo Jean-Jacques Roubine (ROUBINE, 1998, pg. 22). E o autor precisa mais ainda a função desta figura:

A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator. (Idem, Ibidem, p. 24).

Sabe-se que o primeiro encenador na história teria sido Antoine, não só pelas inovações trazidas ao plano na construção cênica, mas também por ser o primeiro a teorizar sobre este ofício. Uma recusa às convenções conhecidas e forjadas pelas antigas gerações foi uma das marcas (modernas) da sua atuação. Anos depois, essa mesma recusa balizou o trabalho de Stanislávski, que após uma viagem à Paris conheceu o encenador:

O que Antoine e Stanislávski exigem de seus atores, essa difícil conquista de uma verdade singular contra uma verdade geral, essa luta pela autenticidade, ainda que desconcertante, e contra o estereótipo, ainda que expressivo, caracteriza bem o combate, sempre reiniciado, do encenador do nosso século. É o próprio signo do modernismo. (Idem, Ibidem, p. 26).

Stanislávski criara um sistema de trabalho calcado na ideia de que o ator deveria expressar sua verdade a partir de um contato com a sua memória emotiva, construída através do encontro com a personagem. Por conta desta criação o diretor russo é visto como o primeiro pedagogo teatral, sendo pioneiro no desenvolvimento de um trabalho voltado para o trabalho com os atores dentro da cena naturalista. O seu encontro com a obra do psicólogo francês Ribot foi fundamental para a construção do sistema, tal como explica Jacó Guinsburg:

As indagações de Stanislávski e a tentativa de dar sistematicidade às respostas e soluções encontraram um apoio em Ribot (1839- 1916), cuja *Psychologie des Sentiments* (1896) apareceu em tradução russa no mesmo ano em que o Teatro de Arte de Moscou fez sua estreia. Segundo o psicólogo francês, o objetivo final de qualquer lembrança é guardar a impressão de algo que uma pessoa experimentou um dia e fazê-lo de uma forma tal que a recordação se apresente tanto quanto possível com a força da impressão original. (GUINSBURG, 2001, p. 312).

Pode-se dizer que a aproximação do teatro com a psicologia aconteceu nessa virada no século, com o surgimento da mesma entre as demais ciências humanas. Desse atrelamento nasceu o sistema Stanislávski marcando, ao lado do aparecimento da figura do encenador, o teatro moderno. Localizar esta relação entre estes saberes é de suma

importância para este trabalho, pois é a partir deste olhar que será possível realizar os questionamentos em torno das atrizes do filme. Questionamentos que não dizem respeito sobre a sua atuação em si – ainda que seja também necessário falar delas – mas, sobre os discursos que cada uma produz sobre o seu ofício e sua atuação no filme. Afinal, são os discursos que evidenciam as relações aqui propostas, ou seja, como o modo de pensar o homem, da perspectiva do trabalho do ator, está também calcado em um ideário advindo da psicanálise. Essa relação definiu também um modo de fazer, cunhado em uma *epistémê*, que segundo Foucault:

O privilégio da etnologia e da psicanálise, a razão de seu profundo parentesco e de sua simetria — não devem, pois, ser buscados numa certa preocupação que uma e outra teriam em penetrar o profundo enigma, a parte mais secreta da natureza humana; de fato, o que se espelha no espaço de seu discurso é muito mais o *a priori* histórico de todas as ciências humanas — as grandes cesuras, os sulcos, as partilhas que, na *epistémê* ocidental, desenharam o perfil do homem e o dispuseram para um saber possível. (FOUCAULT, 2000, p.523)

É bem possível que promovendo este encontro entre cinema e teatro, o cineasta tenha inventado uma outra “coisa”, que não é teatro e nem documentário, algo que tange a cena e estabelece uma transversalidade entre ambos territórios. E é por acreditar nesta outra “coisa” e na potência desterritorializadora do filme que as reflexões por aqui seguem.

Jogo de cena é marcado por uma premissa relativamente simples: algumas mulheres, tendo se deparado com um anúncio de jornal, se prontificaram a contar histórias sobre a sua vida. Em seguida, o diretor convidou atrizes para contar as mesmas histórias e a partir daí uma complexa lógica se desenvolve – do ponto de vista do processo, da filmagem e da montagem. O lugar escolhido por Coutinho para realizar o filme é um palco de um teatro, o Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro. Estão sobre o palco o diretor, as “entrevistadas” (cada uma em seu momento) e a equipe (que o espectador não vê prontamente, mas sabe que está ali). Durante todo o filme vemos as cadeiras da plateia do teatro. Uma inteligente escolha se lembrarmos que teatro vem do grego *Theatron*, lugar de onde se vê.

Um anúncio de jornal é a primeira cena do filme:

CONVITE

Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um documentário, procure-nos.

Em seguida vemos alguém subindo as escadas de um lugar. Logo mais descobrimos que se trata da escada dos fundos de um teatro. Uma mulher se senta em uma cadeira que está de frente para a câmera – e para Coutinho. Ela conta como quis se tornar atriz. E como a cor da sua pele, tal como seu tipo de cabelo e sua classe social foram dificultadores para alcançar objetivo. No entanto, ao descobrir o grupo *Nós no Morro*, no Vidigal, onde estava então há dez anos, teve a percepção de que poderia ter ali a possibilidade de fazer teatro. Ela também conta ao diretor que vinha fazendo a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque.

Coutinho: E quem você faz na peça?

Mulher: Eu faço tipo a Joana.

Coutinho: Joana é a Medéia da peça.

Mulher: É, é a Medéia.

Coutinho: É a principal, né?

Mulher: É, é a principal. Eu gosto da Joana porque ela é forte. Eu empresto a minha força pra ela. Ela foi traída, né, coisa e tal. E ela mata os filhos.

Coutinho: Você poderia dizer a fala que você diz antes de matar os filhos?

Mulher: Meus filhos, mamãe queria dizer uma coisa pra vocês. Fiquem pertinho de mim que nós três juntinhos, vamos para um lugar assim que parece um campo macio. Lá tem jogo de bola todo dia, tem confeitaria, tem aniversário todo dia. Lá ninguém fica triste, lá não dói, lá ninguém fica só, há Creonte e há Jasão. Pra vocês eu deixo esse funeral. Que morrer com a desgraça de um sofrimento, é melhor morrer com morte de envenenamento. Come o bolo, come. Isso... Aí eu saio e volto morta.

É muito interessante observar que a primeira mulher que se vê no filme tem uma experiência no teatro, e que extrai da mesma o seu relato, ou seja, o texto dito por ela na peça se torna parte do seu depoimento no filme. E é um texto que remete à tragédia, aos primórdios do fazer teatral. Não é tão somente a experiência do pessoal. Aqui nenhuma

pista ainda é lançada. Mas Coutinho já inicia alguns contrastes da relação entre *o que se diz* e *quem diz*. E na fala da mulher, já há também um prenúncio de uma observação sobre a atuação com a ideia de que “eu empresto a minha força pra ela”.

Logo depois surge outra mulher, que se diz espiritualista, e fala sobre uma triste e intensa história amorosa vivida por ela e do nascimento/morte de um filho. Narra então um sonho no qual seu filho teria sinalizado que gostaria de nascer. Ela sentiu uma grande dor no peito. Seu nome é Gisele. Existe uma estratégia de apresentação do jogo que se dá logo de início na dupla **Gisele/Andréa** que é o corte em uma parte do texto já falado por Gisele que é apresentado na boca de Andréa Beltrão logo na cena seguinte. É a primeira vez que o espectador tem um elemento claro do dispositivo proposto por Coutinho no filme. Principalmente porque para o público brasileiro, a atriz Andréa Beltrão é bastante conhecida. Assim, logo identificamos que é uma atriz fazendo a outra que acabamos de ver. Com isso podemos dizer que a dupla **Gisele/Andréa** é a primeira dupla **personagem/atriz** que o filme nos apresenta. No entanto, essas duplas nos vão sendo reveladas aos poucos – essa é uma das grandes belezas do filme. Com isso, penso que seja mais interessante nomear as figuras que vão surgindo como “mulheres” primeiramente, para só depois nomeá-las como atrizes ou personagens – nomeação que o filme pretende desestabilizar, mas que a título de análise nos ajudará a compreender de que modo e a serviço do que, ao nosso entender, tal desestabilização acontece. Paradoxalmente, é a partir de tal dualidade que é possível olhar o seu deslocamento.

Andréa chora ao falar da morte do filho. Já Gisele, não. A câmera pousa do rosto de Andréa. Não sabemos se ela vai continuar a fazer Gisele. Coutinho pergunta à Andréa:

Coutinho: O que você sentiu?

Andréa: Eu não preparei choro nenhum porque eu não queria chorar. Eu não queria imitá-la...

Coutinho: Mas por que você chorou?

Andréa: É porque... eu não aguento! Não, eu não sei o que eu senti não... Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude. Sem agredir, sem criticar, sem imitar.

Coutinho: Mas falou com uma serenidade...

*Andréa: A serenidade eu tentei... Lutei pra ter, mas é que não dá, esse texto... Todas as vezes que eu fui decorar eu... (faz gesto no sentido de que havia chorado). **Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão***

incomodada. *Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu pensei “gente, eu não vou mais conseguir falar” !*

Coutinho: Aqui, agora?

Andréa: É, uma hora eu dei uma parada assim, que será que eu paro? Peço pra fazer de novo...?

Coutinho: Aquela hora que você disse...

Andréa: É, porque eu achei que eu estava muito emocionada demais, aí eu pensei, vai ficar chato, vai ficar meloso isso...

(...)

*Andréa: **Eu teria que ensaiar muitas vezes** (mostra a plateia vazia que está atrás de si) **num teatro pra conseguir falar isso friamente ou... Não que ela diga friamente, eu não acho que ela fala friamente mas, estoicamente, olímpicamente dessa maneira, eu teria que me preparar demais.** Então todas as vezes eu passava bem mecanicamente, passava, blablabla, pronto. Agora quando eu tentava fazer assim, bem serena, tentando me aproximar, da serenidade dela, aí, eu não conseguia. Essa hora do meu bebê Vitor, meu bebê... Puta merda! Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu? Pra mim morreu, acabou. Agora, eu acho que quando a pessoa tem uma religião, ajuda, né? Acho que ter fé ajuda. Ela acha que o filho deve estar vivo em algum lugar... Eu queria tanto acreditar. Eu tenho tantas pessoas que eu gostaria que estivessem vivas em algum lugar. Tantas!*

(...)

No seu comentário Andréa Beltrão realiza uma primeira reflexão sobre o processo da filmagem. Ao demonstrar incômodo sobre o seu choro “não programado”, a atriz revela uma hipotética necessidade de preparo para que o choro não acontecesse. Hipotética porque, de algum modo, quando o choro acontece, ele traz para o filme um primeiro movimento que irrompe o “esperado” (um não-chorar?). E em segundo lugar, hipotético, porque constrói uma ideia de que para falar aquele texto “olímpicamente, estoicamente”, ou seja, que para dizer o texto de uma maneira mais construída, ela precisaria se preparar mais (é importante lembrar que as atrizes puderam ter acesso ao texto e ao material gravado das personagens). A questão deste preparo citado por

Andréa é interessante de ser observado, pois desmistifica uma noção de que o ator está sempre “pronto”. Ao mesmo tempo, é só por ela, atriz não se ver exatamente “pronta” é que existe a possibilidade de um acontecimento que a atravessa para além das suas escolhas, trazendo grande beleza ao jogo que se instaura.

Até aqui podemos perceber alguns vetores temáticos que atravessam o filme. Alguns persistem, outros se desdobram e outros ainda, desaparecem. No entanto é possível perceber como **a experiência com a maternidade** e **a relação com o transcendente** estão presentes na fala dessas mulheres. E é assim que o filme vai tecendo aos poucos as problemáticas referentes ao seu jogo. Coutinho também demonstra curiosidade por essas duas esferas, o que fica claro nas perguntas que faz às participantes do jogo. Sobre esse interesse Mariana Baltar diz que:

As performances das mulheres de *Jogo de cena* dão conta de um cotidiano, ou melhor, da narração de um cotidiano que constrói, ali, naquele palco (célebre lugar não cotidiano, do extraordinário) um mosaico da condição feminina (...). (BALTAR, 2007, p. 226).

E constata:

Costurando lado a lado todas as falas, o filme coloca em cena seu instigante jogo em que as performances de atrizes e mulheres “reais” problematizam a vida feminina e os regimes de legitimação das falas e fabulações de si. (Idem, Ibidem, p. 224).

Na medida em que Coutinho adentra um universo “feminino” em *Jogo de cena*, ele aponta também para determinadas instâncias do feminino que formam par com o universo melodramático (ainda que não tão transparente), construindo o que Mariana Baltar chama de “pacto de intimidade”. O espectador é aos poucos capturado por esses esforços que no filme estão muito presentes.

Um contar-se diante da câmera fazendo uso dos códigos que nos foram ensinados por séculos de permanência da imaginação melodramática. Coutinho entende isso, percebe esse fabular-se de seus personagens e negocia com suas performances, ora neutralizando o melodramático nela, ora potencializando-o em função da construção que reforça o nível de respeito e intimidade entre eles e o diretor. (Idem, Ibidem, p. 250)

E é negociação feita por Coutinho que está presente de uma maneira particular em *Jogo de cena*. A mulher seguinte é muito bonita e sensual. Coutinho a chama de Nilza.

Tem o corpo bastante à mostra e diz que é assim mesmo, que as pessoas tem que gostar dela do jeito que ela é, pois ela gosta de vestir pouca roupa. Conta a Coutinho sobre uma “trepadinha de galo”, um único encontro que teve com um homem, no qual engravidou de sua filha.

*Mulher: Eu sei que eu me amo tanto, que eu nem esquento mais com essa coisa de amor. Entendeu? Eu sei que eu me gosto tanto, que antes de qualquer coisa, eu vou me ver. Entendeu? Eu acordo e... Poxa, hoje eu acordei, tava aquele tempo meio assim, aí eu olhei e falei “Poxa São Pedro, eu queria ir bem pra filmagem, eu queria ir bem extravagante, não dá pra mudar esse tempo?”. E São Pedro não mandou o Sol pra mim? Entendeu? Então eu acho que é isso, acho que é você se olhar, você agradecer a Deus, você olhar pro céu. Eu tenho mania de perguntar para as pessoas: já olhou pro céu hoje? Não? Eu não acredito. Porque tem gente que passa o dia inteiro na rua e não olha pro céu. Entendeu? (Pausa) **Foi isso que ela disse.***

A última frase da fala desta mulher desloca o espectador através de um comentário feito depois de uma pausa e com um olhar direto para a câmera. “Foi isso que ela disse”, dá uma nova pista dentro do jogo. Passado e presente se encontram no instante cênico. A pausa entre a pergunta e a afirmação dá o tom do distanciamento necessário para compreendermos que ali é a fala da atriz. A dupla **personagem/atriz** se dá em uma **mesma pessoa**, através de uma estratégia tipicamente brechtiana:

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 2005, p. 104).

E Brecht também apresenta em sua teoria sobre o distanciamento algumas estratégias de atuação:

Numa representação em que não se pretenda uma metamorfose integral, podem ser utilizados três tipos de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem representada:

1. Recorrência a terceira pessoa.
2. Recorrência ao passado.
3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.

O emprego da forma da terceira pessoa e do passado possibilitam ao ator a adoção de uma verdadeira atitude distanciada. (Idem, Ibidem, p.107)

Assim, na frase “Foi isso que ela disse” a mulher se assume como atriz se distanciando do que havia contado até então, assumindo uma relação de alteridade através da terceira pessoa “ela”, ao mesmo tempo em que o verbo “foi” remete ao passado. Toda essa construção provoca um efeito de distanciamento brechtiano, construindo um comentário sobre a cena. É importante ressaltar que não há no filme como um todo um diálogo com o pensamento de Bertolt Brecht, mas, é possível nessa passagem realizar uma relação com um procedimento desenvolvido pelo encenador, a título de mapeamento de possibilidades de trabalho de ator.

A próxima mulher que o filme apresenta é a atriz Fernanda Torres. Tal como Andréa Beltrão, é também uma atriz bastante conhecida do público brasileiro. Logo, a sua presença revela uma tensão própria do jogo proposto pelo filme: de quem é essa história que ela está contando?

Fernanda conta sobre o encontro que tivera com sua tia, “minha tia Aurinda, irmã da minha mãe”, mãe de santo, na ocasião de ter perdido um filho no início da gravidez e do medo do pânico que isso poderia vir a se tornar na sua vida. A frase “Minha tia Aurinda, irmã da minha mãe”, é dita a Coutinho em um tom de cumplicidade que ao público brasileiro também soa familiar, pois todos nós conhecemos a mãe de Fernanda Torres, a atriz Fernanda Montenegro, e a doce maneira com a qual a filha sempre se refere à mãe – em entrevistas, artigos, etc.

A história de Fernanda é de um dia em que vai ao encontro da sua tia, mãe de santo, em seu terreiro em Tinguá. Ela conta sobre como foi percebendo aspectos do rito que iam se desenvolvendo e como isso foi lhe causando um certo susto:

Aí a minha tia olhou pra mim e disse assim “Nanda, você pediu pra vir, agora temos que fazer.”.

O fato de ser chamada de Nanda, pela tia, também faz com que nos aproximemos da história. Ao final, ao ser colocada na camarinha e no dia seguinte encontrar a tia esperando toda vestida de branco ela conta:

“É horrível lá dentro, né?”, “Tia, é horrível, tia...”. “Pois é Nanda, aquilo lá é a morte, é dali que você tem que sair”. E aí ela pegou a pomba, e eu fui com ela de fora assim, e ela pegou aquela pomba e eu falei “Tia, tu não vai matar essa pomba, né?”, aí ela virou pra mim e falou assim, “Eu?! Essa pomba é você! Eu vou é te soltar!” e zum (onomatopeia que remete ao barulho da pomba), e aí ela soltou aquela pomba e eu entendi o que era candomblé, que era Freud na prática! Ela curou a minha melancolia, com aquilo. Curou minha morbidez de querer ficar... Ela deu nome a tudo: a camarinha era a morte, a pomba era eu...”

Depois ter termos compactuado com a fala de Fernanda, ela se apresenta pela primeira vez no filme como **atriz**, mas como uma atriz **que conta uma história de si**, uma memória pessoal, diferente da entrada de Andréa Beltrão, ou da atriz que conta a história de Nilza, por exemplo. E sua história não só traz mais elementos ao que já identificamos como fios temáticos presentes em outras histórias – como a relação com a maternidade e com o transcendente – mas também evoca uma cosmogonia, no caso, africana, na qual o homem prescinde da separação natureza/cultura. Mais ainda, é na relação homem/natureza que a vida acontece. É curioso também o modo como a atriz nomeia a experiência vivida como **“Freud na prática”**. Freud, um dos pilares do pensamento moderno, inventou um território de subjetividade com o qual nos debatemos até hoje. A psicanálise nos fundou o que somos, e a experiência de vivê-la “na prática” na experiência dentro do terreiro foi o que possibilitou à atriz desenvolver outros recursos de cura.

Chamo a atenção para este relato, pois ele remete a uma ideia de humanidade, uma outra construção cosmogônica. Sabe-se que na África há a figura do *griot*, uma espécie de contador de histórias responsável por fazer propagar os mitos da sua cultura. O diretor de teatro Peter Brook trabalhou por muitos anos com um deles, o ator Sotigui Kouyaté, até o falecimento deste em 2010.

O *griot*, segundo o próprio Sotigui, é o “senhor da palavra”, também sendo memória do continente africano. Eram os *griots* que transmitiam a genealogia do continente africano. Ainda hoje eles são os conselheiros dos reis e políticos, são os mediadores junto ao povo, entre as famílias, entre os casais, responsabilizando-se para atuar diretamente no equilíbrio da sociedade. O *griot* é também artista. A arte da palavra, nessa tradição, é dom que passa de pai pra filho. O *griot* também dança, canta, toca. (BARBOZA, 2009, p.44).

As mulheres em *Jogo de cena* também narram experiências. Não exatamente mitos. Mas talvez experiências mitológicas quando pensamos na maternidade e na relação com o divino. O que vejo, porém, no relato da experiência de Fernanda Torres no terreiro de candomblé, é um outro tipo de materialização do “homem” que está nas palavras da tia – mãe de santo: mulher representante de outra cosmogonia.

Falar do *griot* aqui, portanto, é o que nos ajuda a pontuar a experiência da atuação como uma experiência ligada à construção cosmogônica de um povo. **O que se entende por atuar está diretamente ligado ao que se entende por humano.** O que o Ocidente vem excluindo, há dois séculos, é a existência de outras humanidades para além da nossa: construída a partir do paradigma das ciências humanas. Excluindo outras experiências de alteridade. Excluindo outras formas de estar no mundo. Outras formas de estar em cena. “Sua performance (*do griot*) (que é seu estar no mundo), é parte do cotidiano, no qual nada é separado de nada.” (Idem, *Ibidem*, p. 45).

Depois de Fernanda, vemos um corpo subindo as escadas do teatro. É Sarita. Ficamos sabendo do seu nome porque logo Coutinho a apresenta. Ela conta histórias sobre a origem do seu sobrenome, as relações de sua família com o judaísmo, etc. Está toda vestida de preto. Curiosamente, a próxima mulher que o filme apresenta é Marília Pêra dizendo “Eu tenho pavio curto, mas eu sou legal”. O público brasileiro, que conhece Marília, rapidamente a identifica. Ela também está vestida de preto. Pêra compõe uma segunda dupla **personagem/atriz** dentro do filme, tal qual a dupla **Gisele/Andréa**.

Portanto, ao apresentar a dupla **Sarita/Marília** recorre a um formato que o espectador já conhece, apresentando primeiramente uma mulher anônima e em seguida, uma atriz conhecida do público brasileiro, isso somado aos cortes secos de uma para a outra, constituindo uma mesma fala. Esta dupla **personagem/atriz** se diferencia da primeira na medida em que Marília se apresenta um pouco mais distanciada da personagem. Não no sentido do distanciamento brechtiano que falamos a pouco, no caso de Nilza. Distanciamento no sentido de oposição à *ser afetado por*. Marília é pouco afetada pela fala de Sarita. Diferentemente do que acontece com Andréa Beltrão em relação à fala de Gisele, por exemplo.

Entre Coutinho e Marília há um primeiro diálogo no qual o diretor a indaga sobre o seu “chorar fácil” e o filme *Procurando Nemo*. O espectador vê o esforço de Marília para se aproximar do que seria “ser” Sarita, e isso faz com que a atriz dê algumas pausas entre a pergunta de Coutinho e a sua resposta que acabam por

evidenciar um jogo entre ela e o diretor. **Ou seja, é aqui o primeiro momento no qual o filme esboça que Coutinho também é ator do filme.** Digo esboça porque isso nunca é exatamente explicitado, o que temos é apenas uma pista. No entanto, o modo como Marília se coloca em cena, neste jogo, o reforça como tal, na medida em que vemos Coutinho dizendo coisas que poderiam estar dentro de um script.

Coutinho: E esse filme (Procurando Nemo) te marcou especialmente porque?

Marília: Porque eu tenho um problema de relacionamento com a minha filha. (Pausa) E isso é uma coisa que me derruba. (Os olhos de Marília marejam suavemente). Eu acho que ela rompeu um elo que ela não podia ter rompido. E eu quero... Na verdade eu acho que eu tô aqui porque eu quero, eu gostaria de reatar esse elo, nem que seja última coisa que eu faça na minha vida.

E a câmera volta à Sarita. Em meio à sua fala, podemos perceber os dois movimentos já observados nas falas das outras mulheres, que são o da relação com a maternidade e a dimensão do transcendente:

Eu não acredito em Deus, falando isso no filme pode até ficar esquisito, eu tinha as superstições da minha mãe, mas depois fazendo análise fica esquisito, então é melhor buscar as forças dentro.

Em seguida vemos Coutinho de costas, ele faz comentários a respeito da atuação de Marília, sobre ter sido um pouco contida, exceto um momento que houve uma maior emoção. A questão do choro, tal qual para Andréa Beltrão – ainda que de um modo diferente, foi um mote de conversa com o diretor. Andréa também não havia preparado um choro, mas Marília faz toda uma reflexão sobre o que seria verdade e mentira no ato de chorar dentro do trabalho do ator. Ao encher os olhos de lágrimas no momento de falar sobre a filha, ela diz ao diretor “Na memória emotiva vem a imagem da filha...”, fazendo referência a um conceito desenvolvido pelo encenador russo Constantin Stanislávski.

Segundo ele, a memória emotiva pode ser construída a partir de experiências vividas pelo próprio ator, experiências emocionais, que podem se associar às experiências do personagem, a fim de tornar o ator mais próximo daquele que ele pretende viver:

As nossas lembranças emotivas não são cópias exatas da realidade. De vez em quando, algumas são mais vívidas do que o original, mas, via de regra, o são menos. Às vezes, as impressões, depois de recebidas, seguem vivendo em nós, crescem e se aprofundam. Chegam até a estimular novos processos e ora preenchem detalhes incompletos, ora sugerem outros pormenores, totalmente novos. (STANISLÁVSKI, 2012. p. 61)

Pretendo chamar a atenção aqui para a ideia de que sendo Stanislávski o primeiro a considerar hipóteses sobre o que vem a ser a atuar, de algum modo é sobre os conceitos criados por ele que os atores acabam por fazer referência – muitas vezes tomando-os como ontológicos. De todo modo, é importante lembrar que estes mesmos conceitos estão atrelados a uma determinada noção de homem e que conseqüentemente reverbera em um entendimento de cena, no caso a cena naturalista. Esses nascimentos da virada do século se fazem presentes até hoje tendo em vista o que chamamos por “moderno”.

Marília: Isso eu não sei se é interessante de ficar, que eu te falei nas vezes que a gente se encontrou que quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder.

Coutinho: Você está falando das pessoas em geral?

Marília: Na frente de uma câmera. Ou em uma análise, não sei... Mas quando o sentimento é verdadeiro, doloroso e verdadeiro, a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima.

Coutinho: Você fala hoje porque é o ator de televisão, ou o ator hoje de teatro em geral?

Marília: Eu acho que é mais o ator da tela e principalmente o ator de televisão. As lágrimas são sempre bem vindas, todos desejam as lágrimas. Os atores mais modernos estão sempre mostrando as lágrimas.

Coutinho: Então naquela hora da filha você...

Marília: Tentei esconder! Não deixei. Porque eu acho que é mais emocionante quando você quer esconder a emoção.

E na sequência temos a célebre cena do “cristal japonês”, um dos pontos altos do filme neste sentido de uma construção em torno do ator. Marília tira de dentro da blusa uma coisa que queria mostrar a Coutinho. É o cristal japonês. Ela diz ao diretor que se

caso ele quisesse muito que ela vertesse lágrimas, ela lançaria mão do cristal, pois, segundo ela, com ele “Chora-se muito!”.

A participação de Marília Pêra é bastante emblemática no filme, pois evidencia muitas das crenças em torno da ideia de atuar de uma geração. E por mais que a atriz reflita junto de Coutinho sobre o que seria um choro “mais verdadeiro”, o interessante é perceber que a sua fala revela também escolhas artísticas para se chegar ao choro. Cristal japonês, memória emotiva, um diretor que pede para um ator chorar, fazem parte de um ideário de ator que tem também em vista a crença de que um choro verdadeiro a pessoa esconde e não mostra. Isso revela um entendimento sobre o homem, sobre a subjetividade humana, na medida em que se constrói uma verdade sobre o sentimento, a emoção e ao mesmo tempo se pensa que é possível reproduzir esses mundos internos de uma determinada maneira.

A próxima mulher que o filme apresenta se mostra um pouco nervosa na frente de Coutinho. Conta sobre como acabou seu casamento de 24 anos, e como a sua vida e a de seus filhos mudou. Viviam muito unidos até o dia em que seu filho ao ter reagido a um assalto, morreu. Ela conta tudo de modo muito emocionado, com lindas imagens. Conta também que após cinco anos da morte do filho, ela havia sonhado com ele e neste sonho ele chega pra ela e diz “Mãe, hoje eu me formei, eu virei um anjo!”. Mais uma vez a maternidade e o transcendente presentes. E Coutinho em determinado momento intervém justamente neste ponto:

Coutinho: Você diz no texto alguma coisa, “Deus é bom, mas ruim comigo.”.

Mulher: Porque ele fez maldade comigo. Ele tá me recompensando com a minha filha. Mas ele não chega a me convencer ainda porque não me respondeu, até hoje, porque que ele tirou meu filho.

A mulher seguinte é uma jovem, que logo identificamos com a primeira que havia surgido. Seu nome é Jack Brown. Essa dupla poderia ser uma das mais difíceis de ser identificada dentro do filme. E é, pois as duas relatam aspectos diferentes da mesma história, ou seja, aqui Coutinho faz um outro procedimento que é o do **esgarçamento na temporalidade da apresentação**, ou seja, apresenta uma **atriz** muito antes da **personagem** e isso é o que traz surpresa ao olhar do espectador. É o que acontece aqui e em mais outras duplas, como veremos adiante. Outro aspecto importante de ser

ressaltado é que na fala de Jackie não aparece os fios maternidade e transcendência, mas, eles estão presentes na fala de Joana, **narrada pela primeira Jackie**.

Logo após Jackie, quem senta à frente de Coutinho é Maria de Fátima, mulher que o diretor já chama pelo nome assim que entra. Ela conta sobre a relação com o seu pai, sobre uma espécie de ruptura que teve com ele. E também sobre o casamento que acaba. Em um dado momento Coutinho intervém:

Coutinho: E a gestação e parir, como foi?

Maria de Fátima: Ai, horrível! Só é bom depois que sai, né, um alívio, você vê aquele bebê lindo, nem imagina como que conseguiu confeccionar aquilo dentro de você, acho que o homem deve morrer de inveja, né?

Coutinho: Por isso que eu tô perguntando... Parir não dá, né?

Maria de Fátima: Não dá... Mas eu gostaria que os homens parissem, tivessem varizes, o leite vazando no peito, ficasse com aquele barrigão na fila do posto pra fazer pré-natal, deveria ter um dia, o homem ser mãe...

Coutinho: Eu também acho ótimo...

Maria de Fátima: Mas eu acho que Deus quando um bebê nasce ele diz assim lá de cima, “Olha, lá na Terra você vai ter um anjo que vai cuidar de você.”. Aí ele pergunta “Quem é que vai cuidar de mim lá? Eu tenho medo, né, o mundo é tão perigoso”, aí Deus fala “O nome do anjo vai ser Mãe.”. Não é Pai. Então tem que ser mãe mesmo.

A próxima cena é uma moça subindo as escadas, que mais tarde saberemos que é Aleta. Ela sobe as escadas e diz “Quanta gente!” e se senta diante de Coutinho. Ele comenta: “Ninguém disse isso ainda”. Os dois riem.

Na sequência vemos Fernanda Torres chegando perto da cadeira também dizendo “Quanta gente!”. Coutinho intervém:

Coutinho: Você disse igualzinho a ela!

Fernanda: Ué, não era isso?

Coutinho: Pode ser...

Fernanda: É que tinha um tom de surpresa isso...

Nota-se que Fernanda parece estar um pouco intimidada diante da situação:

Fernanda: Vamos do início de novo? Parece que eu tô mentindo pra você...

Coutinho: Por que você acha?

Fernanda: Por que eu não tinha essa sensação sozinha... Engraçado, né?

Coutinho: Você acha que está próxima demais da Aleta real, de onde você acha que pode vir isso?

Fernanda: Não sei... É delicado, não sei... Eu não separo ela do que ela diz, entende? Conforme você ia me perguntando, parecia que a minha memória tava mais lenta que a dela, entende? Eu pensei em fazer mais lento... Mas não o mimetismo, isso me ajudou muito a chegar nela. Porque ela diz uma coisa terrível e ri pra você...

Coutinho: Um riso nervoso, também...

Fernanda: Mas é a própria essência dela... E eu fiquei com vergonha de estar diante de você, é engraçado...

Coutinho: Você, atriz?

Fernanda: É... Porque representar dá vergonha, né? E aqui tem um ar de teste, assim, sabe?

E Fernanda dá prosseguimento ao texto de Aleta sobre o fato de não ter tomado pílula e ter engravidado.

Fernanda: Que coisa idiota, né? Que coisa idiota...

Este “Que coisa idiota” dito por Fernanda Torres cola tanto na história de Aleta quanto na história da própria atriz ali, naquele momento presente, julgando o seu ofício ou a sua dificuldade na atuação, e torna Coutinho seu cúmplice. Aqui, a dupla atriz/personagem se cola a tal ponto que acaba por construir um terceiro território, não dicotômico e nem metalinguístico. Apenas não sabemos mais o que ela diz ser idiota e assim, outras possibilidades de sentido se abrem.

Fernanda: Eu fiquei com raiva cara... Raiva.... Não, porque... Que loucura... Que dificuldade que eu tô passando... Que loucura... Que loucura, Coutinho...

Longa pausa. Fernanda olha pra baixo. Olha para Coutinho. Ela sorri um riso nervoso. E Coutinho fala: “Diz.”. E a atriz prossegue na fala de Aleta, sobre o sentido do seu nome. E Aleta retorna contando sobre a sua gravidez, sobre a doença de sua mãe, etc.

Fernanda: Ai meu deus! Que ignorância... Que ignorância... E eu me achava a esperta! Tipo assim, eu não tomei pílula... ah, não pílula não, todo dia a mesma coisa, tenho saco pra isso não... Vou tomar logo uma injeção, que me pareceu uma coisa mais potente... Mas daí que não deu certo, porque eu tô com a minha filha aí... Mas foi super ignorância mesmo, meu Deus, super ignorância... Porque tinha que esperar um mês, entendeu? Um mês pra ter validade. Aí eu não esperei. Ai que merda! Aí que é a merda. Que coisa idiota, né?

Fernanda Torres faz uma diferenciação do que seria um personagem real (um outro acabado) e um personagem de ficção (um outro em processo). A atriz emprega o problema da dicotomia *realidade – ficção* na tentativa de estabelecer uma lógica para a dificuldade enfrentada por ela no filme:

Fernanda: A diferença é que com um personagem fictício se você atinge um nível medíocre, você até pode ficar ali nele porque ele, porque ele é da sua medida. Mas com a personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou. Tem alguém acabado na sua frente. O outro em processo. E às vezes fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade que a pessoa, existe.

Porém, é curioso pensar nessa diferenciação desses do que seria uma personagem. Muitas derivações se deram acerca do seu entendimento na história do teatro. No âmbito do documentário o termo vem definir uma relação de alteridade necessária para se delimitar o campo da diferença entre aquele que filma e aquele que é filmado – ainda que no caso de Coutinho ele muitas vezes também seja personagem dos seus filmes. Talvez seja sobre a partir desse termo que se possa realizar as aproximações necessárias entre teatro e documentário no tocante ao trabalho do ator no filme *Jogo de cena*. Aqui me interessa menos a diferenciação proposta por Fernanda entre o

personagem *real* e o personagem *ficcional* e mais a dimensão de alteridade presente no termo “personagem”. **O personagem é sempre um outro.** Mas é neste caminho entre *eu/ator* até o *outro/personagem* que se reverberam os olhares sobre a atuação. Sobre o homem. Sobre o que é “ser”.

Neste sentido, os comentários das atrizes Andréa Beltrão e Fernanda Torres dimensionam esse espaço entre o ator e a personagem na medida em que ambas consideram aspectos importantes do seu ofício e mais do que isso, cada uma a seu modo, realiza uma reflexão sobre o que é ser *afetada* pela fala do *outro*, personagem, e é dessa afetação que a expressão cênica acontece. Ambas falam da diferença de um preparo anterior, de uma aproximação com o material do outro e de **algo que as escapa** diante da câmera.

Depois da dupla Aleta/Fernanda, quem surge é uma moça que Coutinho apresenta com uma fala que a própria teria dito na seleção “Você disse que é uma atriz nata!”. A garota narra sobre sua vida e sobre um movimento de ruptura com o pai que se estendeu por muitos anos. “Foi do nada. Do mesmo jeito que eu parei de falar com o meu pai, eu decidi ser atriz.”. Ela também conta sobre a reconciliação que teve com seu pai em sonho, após a morte dele.

Somos então atravessados por uma imagem de passado de Andréa Beltrão, quando narra uma lembrança de sua empregada, Alcedina. Coutinho utiliza esse procedimento de pedir uma memória remota não só com Andréa, mas também com Fernanda Torres. Curiosamente este também é um procedimento bastante utilizado pelo diretor Enrique Diaz e por muitas correntes do teatro contemporâneo.

Eis que para a surpresa do público o filme nos apresenta mais uma mulher, que nos faz crer que seja uma personagem já representada por uma atriz. A dupla mãe, porém, talvez seja ao lado da dupla de Jack Brown, outra dupla complexa, pois nos surpreendemos ao ouvir a mesma história novamente. O que nos faz crer que a última mãe é a mãe “real”? É o fato de ela estar mais comovida? No entanto, o filme mostra Andréa Beltrão que, diferentemente de sua dupla “real” afetou-se mais pelo texto que a própria personagem. Não podemos esquecer, entretanto, que a segunda mãe, a mãe personagem, traz maiores detalhes da história, como o nome da filha, algumas precisões na relação com o tempo, etc. Estes elementos também ajudam o espectador a pactuar com ela de outra maneira.

Por fim Sarita aparece novamente. Ela pediu para voltar, pois tinha achado que seu depoimento tinha sido muito “trágico”. Então ela canta a seguinte canção, que do meio para o final é também cantada por Marília Pêra. A voz da atriz é escutada ao fundo, em uma espécie de cânone:

*Se essa rua se essa rua fosse minha
Eu mandava, eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas, com pedrinhas de brilhante
Para o meu, para o meu amor passar
Nessa rua, nessa rua tem um bosque (Marília Pêra começa a cantar ao fundo)
Que se chama, que se chama solidão
Dentro dele, dentro dele mora um anjo
Que roubou, que roubou meu coração
Se eu roubei, se eu roubei teu coração
É porque, é porque te quero bem
Se eu roubei, se eu roubei teu coração
É porque tu roubaste, tu roubaste o meu também*

A imagem final é o outro lado do teatro, do lado da plateia, aquilo que estaria ao alcance do olhar dela. São filmadas apenas as cadeiras utilizadas, vazias. O espaço todo está vazio. Nos créditos finais os nomes aparecem por ordem de entrada: Mary Sheyla, Gisele Alves Moura, Andréa Beltrão, Débora Almeida, Fernanda Torres, Sarita Houli Brumer, Marília Pêra, Lana Guelero, Jackie Brown, Maria de Fátima Barbosa, Aleta Gomes Vieira, Marina D’Élia, Claudiléa Cerqueira de Lemos. E são seguidos das seguintes observações: *As personagens foram filmadas em junho de 2006 e as atrizes em setembro.*

É possível dizer que o filme, em linhas gerais, realiza um exercício de montagem pautado na relação das duplas de atrizes/personagens, apresentando as mulheres ora sozinhas do ponto de vista dessa relação, ora com uma dupla direta, ora sem dupla nenhuma, ora no encontro esgarçado com a dupla. Dentro dessa perspectiva é possível afirmar que o filme apresenta uma estrutura dual de jogo e esse é um dos seus complicadores. A título de análise apresentarei um pequeno esquema que tem como objetivo compreender a lógica das “charadas” que o filme apresenta e não reduzir a

complexidade intrínseca ao seu propósito. O entendimento desse esquema permitirá o avanço acerca de algumas discussões já apresentadas aqui:

Esquema 1 (por ordem de entrada):

Mary Sheyla (*atriz só – esgarçamento temporal*: atriz encontra sua dupla mais adiante e não comenta a sua atuação)

Gisele/Andréa (*dupla direta – atriz e personagem em jogo direto*. Atriz comenta sua atuação)

Débora Almeida (*atriz só – atriz faz comentário se distanciando da personagem que não aparece no filme*)

Fernanda Torres (*atriz só – relato pessoal*: atriz tem sua primeira aparição no filme com uma história pessoal)

Sarita/Marília (*dupla direta – atriz comenta sua atuação*)

Lana Guerrero (*atriz só – esgarçamento temporal*: atriz encontra sua dupla mais adiante e não comenta a sua atuação)

Jackie Brown (*personagem/ dupla com Mary – esgarçamento*)

Maria de Fátima (*personagem só*)

Aleta/Fernanda (*dupla direta – atriz comenta sua atuação*)

Marina D'élia (*personagem só*)

Claudinéia (*personagem/ dupla com Lana – esgarçamento temporal*)

Ainda que corra o risco de ser arbitrário, o **Esquema 1** é uma tentativa de expor as escolhas do filme em relação ao jogo com as atrizes profissionais e as atrizes personagens. Mais do que definir quem é atriz ou quem não é (ou do que é realidade e ficção), a ideia deste esquema é poder ajudar a perceber de que modo a problemática da atuação foi sendo apresentada e problematizada ao longo do filme através de suas escolhas de apresentação das mulheres. Afinal, também lembra Ilana Feldman:

Uma estrutura lacunar, errante, que ao desdobrar e duplicar as falas femininas, não aponta para nenhum sentido fora do filme, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade do cinema e da cena, ultrapassando as dicotomias entre pessoa a personagem, singular e coletivo, verdade e fabulação, memória e presentificação. (FELDMAN, 2013, p. 149).

No entanto, são três as atrizes que comentam sua atuação: Andréa Beltrão, Marília Pêra e Fernanda Torres. E são também as atrizes mais conhecidas do público brasileiro. Já as atrizes Mary Sheyla, Débora Almeida e Lana Guerrero, menos conhecidas do grande público, não comentam o seu trabalho e contribuem principalmente nos casos de Mary e Lana – pois Débora, sem uma dupla correspondente, constrói outro tipo de jogo de atuação – para outra possibilidade de densidade diferente diante da câmera, no que se diz respeito ao pacto do espectador com o que está sendo dito. Podemos até dizer que o fato de serem menos conhecidas potencializa o jogo e reitera a tese fundamental de Coutinho que “Ninguém é dono da sua história”², ou seja, podemos terminar o filme com a dúvida acerca deste pertencimento. Isso fica ainda mais evidente na dupla Mary/Jackie, pois além de contarem aspectos diferentes de uma mesma história, as duas aparentam ter mais ou menos a mesma idade e também tiveram o *Nós no Morro* como um espaço em comum na sua história.

No artigo intitulado *No dorso instável de um tigre*, Fernanda Torres constrói reflexões sobre processos de atuação - seus e de outros atores – e narra um pouco sobre a sua experiência com o filme. Quando indagada por mim, em entrevista, sobre a sua participação em *Jogo de cena* e a posterior escrita do artigo na Revista Piauí, a atriz ressalta aspectos já presentes na sua fala no filme:

*Eu fui chamada pra escrever sobre o medo de estar em cena e fui lembrando histórias, conversando com pessoas e falei dessa experiência também. Aquela aura de banca examinadora me quebrou, expos o ridículo da situação, o ridículo da representação, e o quando eu estava ali vi o Neco (Ernesto Piccolo, assistente de Coutinho) no canto falando, “Olha, você travou quando ele te tratou como você mesma...”*³

O fato de Coutinho ter feito inesperadamente o comentário “*Você falou igualzinha a ela*”, causou em Fernanda um tamanho impacto, como se ali irrompesse uma espécie de pacto necessário para que a cena acontecesse. No artigo, a atriz reforça esse aspecto:

² Em entrevista cedida em julho de 2008.

³ Em entrevista cedida em setembro de 2012.

Quando chegou o dia da minha filmagem, fui para lá nervosa, com a tal mulher no corpo, doida para me livrar dela. Na hora combinada, me sentei diante da câmera, o personagem em mim - mas a equipe continuou a se relacionar comigo, com a Nanda Torres, e aí me deu um curto, a boca secou, a mulher se escafedeu, sumiu. "A pior coisa que existe é você estar com a entidade no corpo e os outros insistirem em falar com o cavalo." A frase é do Amir Haddad, o mesmo que ensinou Pedro Cardoso a ficar calmo. Amir faz teatro de rua. Quando está atuando, fica perdido quando algum conhecido passa berrando: "Ô, Amir!". (TORRES, 2008).

Essa desestabilização sofrida no início, fez com que a atriz de algum modo não conseguisse ir adiante da maneira como ela própria havia se preparado, ou ainda, como de algum modo o filme esperava. No entanto, a sua dificuldade em cena é um dos belos momentos do filme e sobre isso Fernanda faz uma interessante observação⁴:

Na hora foi muito duro, mas depois eu vi que foi bom para o filme, quer dizer o filme precisava daquilo. Eu não poderia fingir uma outra coisa diante da dificuldade que eu estava tendo porque o filme era sobre aquilo. Eu acho que aquilo é atuar. Eu mostrei o processo. Na verdade eu estudei o texto antes, mostrei um pouco pro Domingos (Domingos de Oliveira, diretor), mas eu não senti uma identificação com a personagem, quer dizer ela era muito jovem, eu precisaria de uns dois meses ensaiando pra chegar em lugares mais interessantes. Mas eu tentei me aproximar dela, eu cheguei toda quentinha pra filmar, cuidando daquele cristalzinho que eu tinha construído e o Coutinho me disse pra subir as escadas e sentar. E tinha todo um clima de banca examinadora, e assim que eu sentei o Coutinho disse "Você sentou igualzinha à ela". Depois disso eu perdi aquilo o que eu tinha, aquele pouco que eu tinha, foi embora. Foi difícil continuar.

(...)

Eu passei por inúmeras experiências como esta do filme, a diferença é que aquela foi filmada. Eu passei muitas outras dificuldades em outros processos porque é isso, é uma profissão que exige esse tipo de salto.

Pensar que o tipo de pane sofrida por Fernanda Torres em *Jogo de cena* acontece sempre com os atores em geral, é um aspecto importante de ser levado em consideração. Na entrevista, a atriz aponta isso de uma maneira que de algum modo nos ajuda a criar outro prisma sobre o acontecimento do filme. O que haveria de peculiar no filme, que

⁴ Em entrevista concedida em setembro de 2012.

não há em outras experiências de atuação, para além de ser filmado e para além do filme propor um dispositivo que diz respeito à atuação?

Na antiga cidade grega de Pela, existe um mosaico com a imagem de Dionísio cavalgando as costas de um tigre. Para o deus do teatro, o palco, assim como o chão que pisamos em vida, é o dorso instável de uma fera. O medo é um sentimento inseparável do comediante. Se um ator, numa fração de segundo, se der conta de que quem está ali é ele, o mortal, e não o outro, o personagem imaterial, terá a alma exposta e correrá o risco de a qualquer momento ser abocanhado e cuspidado pela besta imaginária. A peça em que Renata Sorrah mais tremeu, de bater os queixos antes de entrar em cena, foi um texto de Pirandello com o sugestivo título de Encontrar-se. **No fundo, está tudo contido na primeira fala do primeiro ato de Hamlet.**

"Quem está aí?". (TORRES, 2006)

Eu poderia ser mais radical e dizer que tudo está em *Hamlet*, não só na sua primeira fala, mas na sua aposta dramaturgica como um todo. O primeiro "Eu" moderno surge em com este texto de Shakespeare, e noções metalinguísticas até hoje presentes em investigações artísticas contemporâneas e que apontam para uma renovação estética já anunciada no texto. A montagem de *Hamlet* feita pela Cia dos Atores, *Ensaio.Hamlet*, marcou uma reviravolta na sua trajetória e demonstrou o interesse da Cia por articular forma e conteúdo no mesmo discurso, por exemplo. Cito aqui essa montagem devido à parceria de Eduardo Coutinho e Enrique Diaz em *Moscou*, uma parceria diante de Tchekhov, parceria que também será analisada neste trabalho. Por estas e outras razões é que *Jogo de cena* se mostra um filme que tenciona questões para além do documentário, do teatro, ou da realidade e da ficção. Ele nos coloca diante de problematizações acerca do fazer artístico do nosso tempo, das possibilidades e intersecções e intercâmbios, do transbordamento das fronteiras entre as linguagens, do homem e do humano como construções advindas do pensamento moderno.

No seu texto *A vida dos homens infames*, Michel Foucault analisa de que modo o prestígio do testemunho foi se configurando em nossa sociedade através dos dispositivos de poder. A regulamentação da vida, o privado tornado público, uma nova *mise em scène* da vida comum. As histórias foram se configurando como crônicas do cotidiano que tinham o "dever de dizer os mais comuns dos segredos." (FOUCAULT, 2003, p.221).

Aqui, é a raridade e não a prolixidade que faz com que real e ficção se equivalham. Não tendo sido nada na história, não tendo desempenhado nos

acontecimentos ou entre as pessoas importantes nenhum papel apreciável, não tendo deixado em torno deles nenhum vestígio que pudesse ser referido, eles não têm e nunca terão existência senão ao abrigo precário dessas palavras. (Idem, *Ibidem*, p. 209).

Aqui é que as noções de cena caras ao teatro e ao documentário se encontram. Este texto de Foucault, muito apropriado para pensar o cinema de Eduardo Coutinho e seus personagens, ganha em *Jogo de cena* uma outra dimensão na medida em que o filme coloca em xeque o dispositivo “cena”, ou seja, o modo como as histórias dessas figuras, sejam atrizes e personagens, todas atrizes ou todas personagens, enfrentam as relações de poder inevitáveis do campo da cena. São estes aspectos que pretendo desenvolver com mais minúcia no capítulo que segue.

Capítulo 2

Do percurso: aproximações e diferenças em *Jogo de cena* e *Moscou*

Se eu definisse documentário não o fazia. Por isso não o defino.

Eduardo Coutinho

No último capítulo pude desenvolver algumas questões relacionadas ao problema do ator no filme *Jogo de cena* e como essas mesmas questões conversam com a **teoria teatral**, com a **filosofia** e com o **próprio cinema**. A ideia agora é pensar os desdobramentos dessas problemáticas já apontadas no filme seguinte, *Moscou*, sem com isso estabelecer uma lógica linear ou causal de análise. A minha proposta é compreender ambos os filmes como um **momento de suspensão** na obra de Eduardo Coutinho, no qual o diretor pode se debruçar no desenvolvimento de sua **teatralidade**, problematizando o que se entende por **cena**. Logo, partimos da percepção de que *Jogo de cena* tenha despertado indagações as quais Coutinho leva a cabo em *Moscou*. Sempre o mesmo filme, só que nunca o mesmo, como diz o próprio cineasta⁵. A mesma pergunta, formulada de outra maneira, construindo outras relações. Portanto, ao nosso entender, existe *algo* entre os filmes *Jogo de cena* e *Moscou* que atravessa os campos do teatro e do documentário para além do diálogo ou do encontro entre as duas esferas, algo que firma um terceiro território, um território ainda imponderável. Um ensaio. Um estudo. Uma pergunta. Um movimento de suspensão.

Com isso, o presente capítulo se desenvolverá tendo em vista o percurso de *Jogo de cena* para *Moscou*, evidenciando aspectos que se mostram conectados, propondo estabelecer discussões que trazem a compreensão de ambos os filmes dentro de um olhar que tange **indagações sobre o ator e a cena**.

Se em *Jogo de cena* Eduardo Coutinho realizou uma investigação em torno de uma ideia de atuação, colocando-a em cheque tanto do ponto de vista teatral como do documentário, em *Moscou* ele opta por uma investigação da cena propriamente dita, ou seja; o diretor pergunta do que a cena se constitui, como ela se constrói, como uma peça é ensaiada, etc. No primeiro capítulo apontei o surgimento da figura do encenador,

⁵ Em entrevista realizada em junho de 2008.

deste artista responsável por uma nova perspectiva da cena que surge na virada do século XIX para o XX que é a assinatura, a autoria da mesma, atrelado ao surgimento do primeiro sistema de trabalho do ator criado por Constantin Stanislávski. É curioso observar essa relação entre ator e cena, no que se diz respeito à autonomia conquistada por cada área no âmbito da construção cênica. Ou seja, é nesse momento que a cena passa a ser pensada no sentido de não mais estar tão somente a serviço do texto. Assim, a noção de discurso cênico nasce ao lado de um novo olhar sobre o trabalho de atuação. Esta relação entre atuação e cena como **campos autônomos** também está presente nos filmes *Jogo de cena* e *Moscou* e está presente na teatralidade de Eduardo Coutinho. Mas também aponta para um **paradoxo da cena**, tal como veremos mais adiante.

No primeiro filme o palco teatral e o jogo com as atrizes e com as histórias (jogo esse oriundo da prática documental realizada pelo cineasta, um jogo baseado na conversa) é o que dava ao primeiro o tom do diálogo com o teatro; já no segundo, o diretor radicaliza algumas das perguntas suscitadas em *Jogo de cena*, coisa que o desestabiliza diante do lugar que viria a assumir dentro do filme. *Moscou*, inclusive, é um filme bastante diferente dos demais filmes realizados por Coutinho, principalmente devido ao deslocamento do lugar que o cineasta costumava ocupar nos seus filmes (lugar sempre bastante marcado pela interlocução com os personagens nos outros filmes feitos por ele).

O objetivo agora é investigar quais aspectos do primeiro filme poderiam ter indicado o seguinte, *Moscou*. Menos do que relacionar ambos de maneira estrita, pois a relação entre os mesmos confere presença a todo este trabalho, vou procurar encontrar pistas no primeiro, como se isso pudesse anunciar o segundo. Ou ainda, como o segundo trouxesse rastros do primeiro, sem com isso propor uma relação de causa e consequência entre ambos.

A teatralidade de Eduardo Coutinho nestes dois filmes se afirma não só como movimento de suspensão, mas de desterritorialização, sem com isso se desconectar de sua trajetória, ou seja, sem se desconectar de alguns princípios que sempre estiveram presentes em seu cinema. A presença da “conversa” com os personagens, a subversão daquilo que se entende por realidade e/ou ficção e a explicitação da construção do documentário, podem ser vistos como elementos centrais do trabalho de Coutinho. Já em *Cabra Marcado para Morrer*, segundo Consuelo Lins, o diretor:

Não deixa, a seu modo, de subverter as fronteiras entre vida e arte, entre ator e personagem, entre cineasta e situação filmada, entre o filme e o espectador; não deixa de ser um documentário sobre uma ficção, um filme dentro de um filme. (LINS, 2007, p. 41).

Moscou é um filme no qual o cineasta propõe a realização de uma peça que não iria estrear. Dezoito dias de trabalho diante de um texto, com um grupo de atores, com um diretor. O Grupo Galpão fora o escolhido por Coutinho para essa empreitada, devido à sua longa trajetória e carreira consolidada na história do teatro brasileiro. O grupo mineiro não possui um diretor fixo e costuma convidar diretores diversos para dirigirem seus trabalhos. O primeiro nome sugerido pelo grupo diante da proposta do filme foi o do diretor carioca Enrique Diaz, que por vinte e quatro anos dirigiu a Cia dos Atores e atualmente tem desenvolvido outros trabalhos, como a direção do Coletivo Improviso. Antes, o nome pensado por Coutinho tinha sido o de Bia Lessa. Mas, devido a alguns desentendimentos iniciais com o Galpão e a algumas exigências realizadas à produção que foram vistas como excessivas, seu nome foi deixado de lado.

Uma das primeiras cenas de *Moscou* é a apresentação **do seu principal dispositivo**. É uma conversa entre o grupo e os diretores diante de uma peça, diante do texto, diante da ideia do que seria feito. Quando indagado por mim sobre como havia soado ao grupo a ideia de fazer uma peça que não iria estrear, o ator Eduardo Moreira, do Grupo Galpão, comenta que:

*Ele dizia que a única cena que ele tinha era a primeira cena do documentário que ele estaria na mesa com o diretor e ele entregaria o texto que não era do nosso conhecimento. Era a única regra do jogo estabelecida. Depois seria um tiro no escuro. Um salto no escuro mesmo, onde a gente improvisaria, buscaria construir esse espetáculo, esse processo de ensaio ao longo de 18 dias. A gente sabia de antemão que a gente não ia conseguir fechar a peça e que seria uma peça que a gente provavelmente nunca encenaria. Então, uma ideia estranha.*⁶

Para pensar os filmes *Jogo de cena* e *Moscou* atrelados um ao outro, ou seja, como um mesmo movimento de suspensão na obra do cineasta Eduardo Coutinho, é possível evocar hipóteses que se aproximam de algumas teorias teatrais. A “ideia estranha” do filme, segundo o ator Eduardo Moreira, tem no texto *Passagens*,

⁶ Em entrevista cedida a mim em novembro de 2012.

Interferências, Híbridões: o filme de teatro um eco interessante, pois a autora Beatrice Picon-Vallin pontua aspectos importantes que nos ajudarão a pensar ambos os filmes e traz pensamentos que dialogam com o cinema e com o teatro:

A ‘querela entre os modernos e os antigos’, que, por muito tempo, procurou dividir cinema e teatro e agitou o meio cinematográfico – provavelmente bem mais na França do que nos países anglo – saxões, e bem mais na área da teoria do que na área da prática -, era alimentada pela vontade de impor a especificidade do cinema e a necessidade de defendê-lo como gênero posto em dúvida por um “poder literário” muito forte, que, aliás, contestava também a encenação de teatro (...), em torno deles a visão de “teatralidade” era frequentemente confusa, mediana, redutora e bloqueada, uma visão que se arrastava praticamente desde o fim do século XIX. (PICCON-VALLIN, 2008, p. 153)

A autora alerta que, ainda que notada a irmandade entre cinema e teatro, muitos cineastas faziam suas críticas ao teatro como se este não tivesse passado por transformações tal como o cinema. Ou seja, não havia a percepção das **transformações sofridas pela noção de teatralidade** ao longo da história do teatro. Tal noção, para os cineastas, segundo Picon-Vallin, havia ficado estancada em pressupostos preconceituosos diante da linguagem teatral.

Enfim, tudo aquilo de que os palcos tinham procurado se emancipar no curso da formidável aventura do teatro moderno – recorrendo à montagem, à dramaturgia do fragmento, à valorização do corpo em movimento, à reapropriação ativa e crítica de tradições distantes, à explosão do lugar cênico ou à busca do desenho impreciso das cenas, etc. E cada criador fez isso à sua maneira, em uma sequência de questionamentos radicais das sucessivas convenções. Devido à sua grande história, a noção de teatro parece não ter mudado. (Idem, Ibidem, p. 154).

Existiria, assim, uma relação entre o que podemos entender por **teatralidade** e **dispositivo**. O dispositivo seria aquilo que vem a gerar condições para que o “pacto” com o espectador aconteça, para que a teatralidade possa emergir. Nesse sentido, muitos encenadores pensaram e criaram diferentes dispositivos a fim de que pudesse ser alcançada a teatralidade de cada trabalho. Assim, o dispositivo aponta para um lugar de invenção. Segundo Gilles Deleuze,

(...) **todo o dispositivo** se define pelo que detém em **novidade e criatividade**, e que ao mesmo tempo marca a sua **capacidade de se transformar**, ou de desde logo **se fender em proveito de um dispositivo futuro**, a menos que se dê um

enfraquecimento da força nas linhas mais duras, mais rígidas, ou sólidas. (DELEUZE, 1996, p. 92)

Vamos pensar em **dispositivo** como aquele que **gera teatralidade, ou melhor, é preciso criar dispositivos para gerar teatralidade**. A teatralidade não é coisa dada, mas é oriunda de processos de invenção, processos geradores de dispositivos.

Como já falamos, a noção de teatralidade também foi se transformando no decorrer na história do teatro. Cabe aqui pontuar algumas experiências que nos podem servir de exemplo para melhor compreender essa transformação e a relação com a criação de dispositivos. No início do teatro moderno, Vsévolod Meierhold foi defensor de um “teatro de convenção” em oposição ao teatro mimético e calcado em estruturas sentimentais, como trabalhava o então seu mestre Constantin Stanislávski em sua primeira fase. Segundo Maria Thais o “método convencional” desenvolvido por Meierhold:

(...) supõe no teatro a presença de um quarto criador, ao lado do autor, do encenador, e do ator – o espectador. O teatro de Convenção elabora uma encenação em que a imaginação do espectador deve completar criativamente o desenho das alusões colocadas em cena. (THAIS, 2009, p. 237).

E prossegue:

O teatro de Convenção, não procura variar a qualquer preço suas mise-en-scène, como costuma fazer o teatro Naturalista, onde a riqueza dos lugares planejados cria um caleidoscópio de poses que mudam rapidamente. Aspira dominar habilmente as linhas, a construção dos grupos e os coloridos dos figurinos e, por mais imóvel que seja, sugere o movimento mil vezes melhor do que o teatro Naturalista. (Idem, Ibidem, p. 237).

Para Meierhold, a ideia de convenção existe no sentido de assumir a cena como cena, ou seja, assumir o seu artifício (por isso que vão lhe interessar as manifestações de teatro popular, bem como outras do teatro no Oriente). Não se trata de um problema ontológico. É uma postura ética-estética diante da cena que de algum modo, também opera em dualidade com relação à cena *Naturalista*, construindo um jogo de oposição. É a partir do estudo das convenções, do teatro de convenção, que Meierhold desenvolvia seus dispositivos cênicos. Aqui, o estudo das convenções geram dispositivos que operam a teatralidade proposta por Meierhold.

Já para o diretor Peter Brook é o próprio espaço que carrega consigo a sua potência de teatralidade. Mundialmente conhecido pela simplicidade e maestria dos seus espetáculos, Brook ensaia há muitos anos apenas com um tapete na sala. É ele que define onde começa e termina a cena. É o seu dispositivo:

Em nosso trabalho costumamos usar um tapete como zona de ensaio, com um objetivo muito claro: fora do tapete, o ator está na vida cotidiana, pode fazer o que quiser: desperdiçar a energia, fazer movimentos que não expressam nada em particular, coçar a cabeça, tirar um cochilo... Mas assim que pisa no tapete está obrigado a ter uma intenção definida, a estar imensamente vivo, pela simples razão de que há um público observando. (BROOK, 2008, p.6).

E propõe que:

No espaço vazio podemos aceitar que uma garrafa seja o foguete que nos levará ao encontro de uma pessoa real em Vênus. Depois, numa fração de segundo, tudo pode mudar no tempo e no espaço. Basta que o ator pergunte: ‘Há quantos séculos cheguei aqui?’, e daremos um gigantesco passo adiante. O ator pode estar em Vênus, em seguida num supermercado, avançar e retroceder no tempo, voltar a ser o narrador, partir de novo num foguete e assim por diante, em poucos segundos, apenas com a ajuda de um mínimo de palavras. Se estivermos num espaço livre, tudo isso é possível. (Idem, Ibidem, p. 7).

Assim, para Brook é o **tapete que atua como dispositivo** para que a teatralidade se dê na cena. Uma estratégia, algo que potencializa a teatralidade do espaço vazio. É o pacto necessário entre os atores e o público. É a margem, a moldura. No entanto, não basta apenas que o tapete esteja ali para que a cena se dê. Ele dá condições para, ele define territórios, mas é imprescindível que o ator se engaje na tentativa de dar sentido ao que ele faz cenicamente, buscando uma cumplicidade imaginativa diante do público, pois como ressalta o diretor em sua fala, “Se tivermos um espaço livre, tudo é possível”.

O olhar do público é o primeiro elemento que nos ajuda. Quando sentimos esse escrutínio como uma expectativa autêntica, exigindo a todo o momento que nada seja gratuito, que não haja desleixo e sim precisão, compreendemos finalmente que o público não tem uma função passiva. (Idem, Ibidem, p. 12).

Tal questão entra em diálogo com uma problemática elaborada pela autora Josette Féral acerca dos conceitos de **teatralidade** e **performatividade** nas artes cênicas contemporâneas. Para a autora, uma das condições principais para que exista teatralidade é a constituição de um “espaço outro”, caso contrário não haveria a

possibilidade de existir teatro porque o outro estaria sempre em meu espaço imediato, cotidiano. E chama a atenção para o ato performativo de quem faz e de quem vê:

A teatralidade é um fazer, um suceder que constrói um objeto antes de consagrá-lo como tal. Esta construção é o resultado de uma dupla polaridade que pode partir tanto da cena e do ator quanto só do espectador. (FÉRAL, 2004, p. 92).

Féral também chama a atenção para a noção de **performatividade** presente na contemporaneidade, **muito ligada à ideia de realização de uma ação**, que não necessita se apresentar como verdadeira ou falsa, deixando de lado o conceito de verossimilhança e tornando os signos cênicos mais fluídos. Segundo ela:

No teatro performativo, o ator é convocado a ‘fazer’, a ‘estar presente’, a correr os riscos e a mostrar o que faz, e deste modo afirma a performatividade do processo. A atenção do espectador se dá sobre a execução de um gesto, sobre a criação de uma forma, a dissolução dos signos e a reconstrução permanente. Uma estética da presença por assim dizer. (FÉRAL, 2008, p. 17).

Ao final a autora apresenta a seguinte questão “Estaria este teatro afastado, do mesmo modo, da teatralidade?” (Idem, Ibidem, p. 17). Féral confronta os conceitos de **teatralidade** e **performatividade** e desta maneira evidencia uma tensão entre ambos. E então, onde começa a cena? **Como a discussão acerca do dispositivo da cena pode nos ajudar a compreender, ou melhor, a problematizar esses limites?** A tensão entre teatralidade/performatividade tal qual elaborada por Féral anuncia o movimento de construção de dispositivos que geram cena. É dessa tensão que surge a cena. É dessa tensão que surge jogo. Chegamos a um dos cerne da discussão proposta por este trabalho: como tentar compreender tais movimentos para além das dicotomias realidade/ficção, processo/produto, ator/personagem?

Pensamos em relacionar aqui as noções de **jogo, cena e dispositivo** a partir dos filmes de Coutinho, para compreender como o dispositivo produz a cena e como a cena atua como um jogo provocado por um dispositivo (que lida com a tensão entre **teatralidade e performatividade**).

Com relação aos filmes, minha hipótese se dá no seguinte sentido: se em *Jogo de cena* Eduardo Coutinho se defrontou com questões referentes à atuação, ou seja, com essa figura motriz da cena que é o ator, em *Moscou*, ele passa a se perguntar sobre o que constitui a cena, ampliando a discussão em torno das complexidades da escrita teatral.

Como se não fosse possível falar do ator sem falar da cena, uma vez que seu trabalho de dá dentro dela. Em *Jogo de cena*, ao se propor ao falar do ator, Coutinho encontrou o problema da cena, esse espaço imaterial no qual o ator atua. Por isso o filme que se propõe a estudar uma peça de teatro, que é um mergulho no mundo do teatro, já anunciado em *Jogo*. Portanto, *Moscou* poderia ser encarado como um *filme-ensaio* de um diretor que deseja investigar o teatro para pensar o seu cinema. Uma investigação dos dispositivos cênicos e das possibilidades de teatralidade oriundas dos mesmos. Coutinho propôs um primeiro dispositivo e depois disso esteve interessado em investigar quais outros dispositivos seriam propostos por Enrique Diaz e como a partir dessas proposições a teatralidade viria a emergir dentro do filme. Para Arlindo Machado o *filme-ensaio*:

Pode ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie. É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinquamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum “registro” imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual. (MACHADO, 2003, p. 6-7).

Nesse sentido, vou aproximar primeiramente o conceito de **jogo** à ideia de **dispositivo** trabalhado por Gilles Deleuze para voltar ao filme *Jogo de cena*. Um autor interessante para pensar questões acerca das diversas acepções do termo “jogo” é Johan Huizinga, que no seu texto célebre *Homo Ludens* defende alguns aspectos fundamentais para que o jogo possa existir: a “suspensão” do tempo vigente, o espaço demarcado e a importância das “regras”. São elas na verdade que definem **o começo e o fim de um jogo**, segundo o autor. Porque esta é outra característica fundamental do jogo: ele começa e termina.

Por sua vez, as regras são um fator muito importante para o conceito de jogo. Todo jogo tem suas regras e são estas que determinam aquilo que vale dentro do mundo temporário por ele circunscrito. As regras de todos os jogos são absolutas e não permitem discussão (...). E não há dúvidas de que a desobediência às regras implica na derrocada do mundo do jogo. O jogo acaba: o apito do árbitro quebra o feitiço e a vida ‘real’ ‘recomeça’. (HUIZINGA, 2000, p. 12).

Cabe aqui refletir sobre aquilo que “fura” o jogo do filme *Jogo de cena*. Sim, porque a “pane” de Fernanda Torres promove um **furo no jogo**. Então qual seria a consequência dessa falência? Talvez a própria noção de “jogo” não sustente o *modus operandi* do filme, ou melhor, o que filme acabou por se transformar após a “pane”. Para Deleuze,

Os dispositivos tem por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam, acabando umas por dar noutras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (DELEUZE, 1996, p. 89).

Chegamos, portanto, a um ponto central do trabalho: *Jogo de cena* **desestabiliza** o **conceito de cena** na medida em que o “furo” do jogo revela a fragilidade do seu terreno, pois, se é sabido que ele **começa e termina**, o filme também nos deixa sem saber quando isso ocorre, ou se de fato ocorre, como já discutimos no primeiro capítulo. **Portanto, o “furo” do jogo evidencia o seu dispositivo e desestabiliza a noção de cena.**

Em seu livro *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze propõe pensar sobre outra perspectiva a noção de acaso no “jogo”:

Nossos jogos conhecidos respondem a um certo número de princípios, que podem ser objetos de uma teoria. (...). Estes jogos são parciais por um duplo título: porque não ocupam a não ser uma parte da atividade dos homens e porque, mesmo que os parte da atividade dos homens e porque, mesmo que os levemos ao absoluto, retêm o acaso somente em certos pontos e abandonam o resto ao desenvolvimento mecânico das consequências ou à destreza como arte da causalidade. (DELEUZE, 2009, p. 62).

E afirma:

É, pois, o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo. (Idem, Ibidem, p. 63).

Ao falar do acaso, da potência do acaso no conceito de jogo, Deleuze evoca a sua potência desestabilizadora. Isto está presente no filme *Jogo de cena*, uma vez que

investe sobre aquilo que a princípio sai fora do planejado, no caso a pane de Fernanda Torres.

*E depois do filme, ela diz o seguinte, se você fizer Ofélia, que não existe, nunca existiu, você pode fazer e não estará mentindo. Mas quando você tem uma pessoa real, montada cara a cara, lado a lado, o real te esfrega e é muito mais difícil. E ela ainda acrescenta que, de outro lado, você pode fazer uma Ofélia que é mais real do que uma pessoa que existe. Porque ator é isso. Você vê a personagem no teatro e vê que ela existe, existe mais do que muitas pessoas que estão por aí, entende? Então eu acho que ela faz ali é um balanço de dois tipos de representação, que são dois tipos de complicação diferentes. Agora, você pode dizer que no fundo eu sou ingênuo, que me enganaram todas. E eu vou dizer, olha, não importa, adoro ser enganado, não tem o menor problema. Se pro filme é bom, ótimo. E não importa. Da forma como foi contado não é verdade. O que ela pode, e é inevitável como atriz, é que quando entrou em crise, ela usa também os recursos de atriz. Ela está desnuda. Ela está ela. Ao mesmo tempo ela diz que pra sair da crise, ela diz que também usa recursos de atriz porque, como separar?*⁷

Aqui o cineasta nos lembra da fala de Fernanda Torres no filme, quando a atriz diz ser muito mais difícil fazer alguém que existe do que fazer Ofélia, por exemplo. Coutinho chama a atenção para essas duas complicações diferentes, o fazer alguém real e o fazer um personagem criado. A fim de trazer a discussão para um campo que se desatrele da dicotomia *realidade – ficção*, propomos discutir tais complexidades pensando o trabalho do ator como deslocamento no território de alteridades. O que pode definir esse jogo são as escolhas do percurso, mas nunca sabemos aonde se dará o fim dele.

Eduardo Coutinho ressalta que o filme teve uma recepção diferente fora do Brasil. Lá ninguém conhece Marília Pêra, Fernanda Torres ou Andréa Beltrão. Mas todos veem as atrizes que falam sobre o que é atuar na sua perspectiva, e isso faz toda diferença no filme. E neste sentido é que Coutinho passa a questionar o ator e a dimensão de alteridade que existe no seu fazer, e conseqüentemente, como a modernidade fixou o ator no padrão do sujeito: humanizado, psicologizado,

⁷ Entrevista realizada em julho de 2011.

disciplinado, a partir de uma subjetividade dada. Isso não passa pela relação que existe entre ator – personagem de ficção ou ator – personagem real. Isso se dá justamente no caminho entre o ator e o personagem, ou seja, nos caminhos escolhidos para que essa relação aconteça.

Nikita Paula, ao falar sobre o ator no cinema brasileiro, traz alguns conceitos em oposição à construção do ator no teatro e assim, define que,

O ator no cinema processa, em graus variados, uma esquizofrenia na cabeça do espectador: sinal icônico, preserva grande semelhança com o real, mas, sendo imagem, aproxima-se muito mais no onírico, do ideal e do desejo de quem o percebe como tal. Porque o efeito ilusório do cinema não é obtido principalmente a partir da convenção, mas a partir do registro, do documentário imagético do que antes, pelo menos, foi realidade. (PAULA, 2001, p. 25)

E se no cinema isso acontece a partir do pacto com o real, como resolver tal esquizofrenia? É sabido que muitos diretores não operaram necessariamente dentro de tal perspectiva, mas chocaram-na, ou tentaram construir outras possibilidades dentro deste limite, criam outros dispositivos para que a cena aconteça. De Welles - que assumia os espaços exteriores em seus filmes como cenário - à Cassavetes – que fazia da criação no set como um germe pulsante de vida – não é possível definir uma linha única do que se diz respeito ao encontro do cinema e do teatro, e mais ainda, do ator que está imerso nos dois. Jean Louis Comolli falava que Cassavetes estava interessado na “verdade dos corpos” (COMOLLI, 2008, p. 228) e por isso, é “antes de tudo, documentário” (idem, Ibidem, p. 225):

Muitas de suas cenas que parecem improvisadas, aquela incrível liberdade dos corpos e da câmera, aquela arte de deixar o tempo seguir como o fio de Ariadne no labirinto dos desejos esgotados, são, na verdade, produto de um trabalho intenso, de dezenas de ensaios, fragmento por fragmento, frase por frase. Uma extenuação obsessiva. Uma mise-en-scène maníaca. O cúmulo do simulacro. (Idem, Ibidem, p. 227).

Pensar as relações entre **jogo, cena e dispositivo**, nos leva a recuperar uma noção já abordada no início deste capítulo que é a **autonomia** que adquire **o ator** com o desenvolvimento de um primeiro sistema de trabalho, **e a cena** com o surgimento da figura do encenador. Essa duas coisas acontecem na virada do século XIX para o XX e por isso estão atreladas, pois também dizem respeito aos filmes aqui tratados. Ou seja,

quais questões teriam surgido no primeiro filme e que puderam ser desdobradas no segundo? Se olharmos para *Jogo de cena* na perspectiva da atuação e para *Moscou* na perspectiva da construção cênica propriamente dita, poderíamos dizer que o “furo” no jogo, e a consequente desestabilização do conceito de cena, teriam indicado a pergunta desenvolvida por Coutinho em *Moscou*. Uma vez o ator colocado em xeque, a cena e o documentário também o foram. Só restou ao diretor radicalizar suas questões em um filme que se investiga a si mesmo.

Existe nessa relação proposta algo que pretendo nomear como **paradoxo da cena**. Se a autonomia é aquilo que adquire tanto o ator como o diretor (a partir do advento da encenação, tornando-se então “encenador”) no que se diz respeito ao campo de seus trabalhos, a cena não acontece sem o ator e nem o ator atua fora da cena. E o paradoxo se dá na medida em que uma vez adquirida tal autonomia, nenhum dos dois campos trabalham independentemente um do outro. É no terreno deste paradoxo que estão os dois filmes de Coutinho. São autônomos e ao mesmo tempo interdependentes. Por isso formam juntos um movimento de suspensão e marcam a teatralidade do cineasta.

A partir de tal paradoxo poderíamos afirmar que **o olhar sobre o ator revela o olhar sobre a cena e vice e versa**. No primeiro capítulo discutimos acerca da noção de humano construída pela modernidade e como a figura do ator foi tomada dessa mesma construção. Um humano construído tomado como universal e ontológico. Essa condição de “humano” também se fez reverberar em um entendimento sobre a cena. **O aprisionamento da cena dentro da dicotomia realidade/ficção, por exemplo, poderia ser olhado na mesma perspectiva do aprisionamento do ator no que se diz respeito à noção de “humano”**.

Em seu texto *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, Jean-Louis Baudry resalta a relação entre o dispositivo cinematográfico e a constituição de uma ideia de sujeito:

O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se aprender num modo particular de reflexão espetacular. Pouco importa, no fundo, as formas de enunciado adotadas, os ‘conteúdos’ da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível. Aqui, delinea-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: esta passa a constituir o ‘sujeito’ pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de um outro substituto qualquer). (BAUDRY, 2003, p. 398).

Baudry se refere ao cinema como dispositivo ao ser um sistema articulado de três níveis: tecnologia de produção e exibição (câmera, projetor e tela), efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo (complexo da indústria cultural como instituição social produtora de um certo imaginário). Relaciona, assim, o que se produz na tela a uma ideia de centralidade “humana” e isso se deve ao modo de produção dos filmes:

Pode-se dizer, analogicamente, que o cinema não reconhece o seu “inconsciente” (falamos mais do aparelho que do conteúdo dos filmes que fizeram isso, que se sabe, do inconsciente). Ao inconsciente se veicularia o modo de produção dos filmes, isto é, o pôr em evidência do processo do trabalho considerado sob suas múltiplas determinações, entre as quais seria preciso contar o que dependem do instrumental. (Idem, *Ibidem*, p. 399).

Neste sentido, os filmes *Jogo de cena* e *Moscou* tomam o teatro como questão filosófica dentro do cinema. São filmes de investigação do fazer teatral e do fazer documentário, que dão ao **ator** e à **cena** a potência de se questionar a si mesmos, sem lidar com pressupostos do que vem a ser cada um.

O filme *Jogo de cena* desestabiliza o conceito de cena e ao mesmo tempo constrói uma linha de fuga para o mesmo. Daquilo que ressoa em *Moscou* fica principalmente a pergunta sobre o que vem a ser uma cena, onde ela começa e onde ela termina. Ao pensar o **plano de imanência** no contexto da filosofia, Gilles Deleuze afirma que “O plano de imanência é como um corte no caos e age como um crivo.” (DELEUZE, 2010, p. 53). Poderíamos pensar a cena como sendo esse corte no caos, possibilitando a criação dos conceitos: jogo, ator, dispositivo, teatralidade, performatividade, etc.

A filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração de plano. O **conceito é o começo** da filosofia, mas o **plano é a sua instauração**. O plano não consiste evidentemente num programa, num projeto, num fim ou num meio; é um plano de imanência que constitui o solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação sobre as quais ela cria seus conceitos. **Ambos são necessários, criar os conceitos e instaurar o plano**, como duas asas ou duas nadadeiras. (Idem, *ibidem*, p. 52).

O importante nessa aproximação entre cena e plano de imanência é que, para Deleuze, um dos problemas centrais da filosofia é a frequente **confusão entre conceito e plano de imanência**. Se Eduardo Coutinho está pensando o teatro como questão

filosófica em dois filmes ensaísticos, em um movimento de suspensão que evidencia aquilo que chamamos de **paradoxo da cena** e olhar o problema sobre o prisma deleuziano nos auxilia a compreender alguns aspectos referentes às relações entre **dispositivo** e **teatralidade** que tentam fugir das dicotomias e dualidades tão comuns ao pensamento moderno ocidental.

Cada vez que se interpreta a imanência como “a” algo, produz-se uma confusão do plano com o conceito, de modo que o conceito se torna um universal transcendente, e o plano, um atributo no conceito. Assim mal entendido, o plano de imanência relança o transcendente: é um simples campo de fenômenos que só possui secundariamente o que se atribui de início à unidade transcendente. (Idem, Ibidem, p. 56).

Se atrelarmos a cena à ideia de plano de imanência, é criada a possibilidade de pensar a mesma na sua potência não apriorística, não universal, não una, não dada; pensar sim na invenção, no porvir, naquilo que pode se constituir, no desconhecido. Talvez não por acaso essa investigação tenha encontrado um território no cinema de Eduardo Coutinho, um cineasta que inventou um jeito de se fazer documentário no Brasil. Em seu livro *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Ilana Feldman discorre sobre a particularidade do cinema documentário e aponta o fracasso como um lugar interessante de criação:

O documentário, esse campo “menor” e indeterminado, ou potencialmente liberto de toda prévia determinação, pode enfim nos dar a ver a distância como condição da mediação, o fracasso como possibilidade de criação e o desencontro como condição da vida dos sujeitos, habitantes do mundo da linguagem, porém nunca perfeitamente contidos nele. (FELDMAN, 2013, p. 14).

Sem fazer elogio ao fracasso e nem ao processo em detrimento do produto na análise de uma obra artística, a autora salienta aspectos relevantes dos filmes documentários recentes e toma o filme *Jogo de cena* como aquele que vem detonar uma produção que deixa de trabalhar dentro de um viés tradicional do documentário e passa a radicalizar aquilo que tem de mais peculiar:

Ao documentário, esse campo relacional, forjado por práticas distintas e desprovido de qualquer tipo de substancialidade normativa, caberia, portanto, dar a ver nossa negatividade ontológica, dar forma ao informe: a irredutível opacidade dos sujeitos e da linguagem. (Idem, Ibidem, p. 142).

Beatrice Picon-Vallin nos chama atenção para um aspecto interessante do teatro e que a autora vê como regra: **o inacabamento**. Se voltarmos a pensar na passagem de *Jogo de cena* para *Moscou*, neste momento de suspensão da obra de cineasta Eduardo Coutinho e ao mesmo tempo, na sua obra como um todo, podemos enxergar a noção de inacabamento como cara aos dois, ao teatro e ao documentário de Coutinho. Se esse último sempre procurou se afastar do conceito de obra acabada, não por acaso a sua aproximação com o teatro pôde se dar.

Assim, a obra cênica pode ser posta frente a frente com seu duplo – na língua “morta” das imagens traduzidas ou raptadas – suas sombras perenes capturadas pelo cinema ou o vídeo. Duplamente infiel, traidor, impiedoso ou discreto, complementar, na verdade, utopicamente ideal, se ele juntar as melhores “tomadas”, porém nunca idêntico...(PICON-VALLIN, 2008, p. 160).

Existiria, portanto, no filme *Moscou* uma tensão interessante entre **acabamento e inacabamento** advinda as escolhas que estão no próprio projeto do filme: um texto de Tchékhov, um processo de 18 dias sobre uma peça que não iria estrear, um filme sobre esse processo. Porém, segundo o ator Eduardo Moreira, Coutinho desejava cenas mais trabalhadas por assim dizer:

*O Coutinho dizia que ele não fazia nada, que ele ficava olhando o monitor, vendo a gente fazendo, mas é claro que ele tinha uma necessidade grande de ver as cenas montadas, de ver a elaboração de cenas. Menos um improviso teatral e mais a elaboração da cena. Eu acho que eu vi muito esse conflito durante o processo, de um exercício, de uma improvisação teatral que os atores faziam, que tangenciava muito a substância da cena, e o Coutinho sempre pedia que a gente trouxesse um material da cena, dos personagens. Então houve um conflito, digamos assim, entre um e o outro.*⁸

Assim, **fracasso e inacabamento** se encontram em *Moscou*. Tanto um quanto o outro são caros à escrita de Anton Tchékhov e aos filmes de Eduardo Coutinho. A mudança do título provisório de *Antes da estreia* para *Moscou* também revela este aspecto: *as três irmãs não foram pra Moscovo e nós também não fizemos a peça*, disse o diretor em entrevista⁹.

⁸ Em entrevista em novembro de 2012.

⁹ Em entrevista em julho de 2011.

A primeira cena do filme é um homem sentado com uma foto na mão ele diz: *Essa foto não é uma foto minha. É uma foto de Moscou. Quando eu tinha 16, 17 anos a gente ia na missa das seis e depois a gente saía da missa e descia por uma rua que dava nessa praça (aponta na foto) que dava no prédio do cinema. E uma vez que eu visitei Moscou, nas férias, eu fiquei lá e o cinema estava sendo demolido e eu sofri muito mais do que quando eu vi a minha casa sendo demolida.*

Depois vemos três mulheres, atrizes do Grupo Galpão, vestidas com roupa de trabalho ¹⁰ que olham para a câmera e se perguntam sobre um homem, endereçam perguntas a ele também, sempre olhando para a câmera. *O senhor é de Moscou?*, uma delas pergunta. Não é difícil remeter essas falas ao próprio Coutinho, principalmente quando outra delas diz: *O senhor envelheceu.* E a outra continua: *Mas não está assim, velho.* E finalizam: *Nossa, o senhor era tão bonito.*

Em seguida surge outro ator que mostra algumas fotos. Com as fotos ele apresenta alguns dos personagens de “As três irmãs”, como as próprias irmãs Irina, Macha e Olga e o irmão Andrei.

Vemos então uma grande mesa em que estão sentados Eduardo Coutinho, Enrique Diaz e Bel Garcia. Eles aguardam os atores do Galpão. É uma conversa sobre o que será o trabalho. É neste momento que o espectador é inteirado sobre o que será feito. Coutinho dá algumas instruções acerca do seu interesse pelo fragmento, pelo inacabado, *Que é Tchékhov, é maravilhoso,* e Diaz aponta para alguns caminhos possíveis e diferencia alguns procedimentos, como marcar, abrir e construir a peça. *Ele (Coutinho) gostaria que a gente fosse um pouco em direção da construção e não só da desconstrução. O que interessa é a gente descobrir as articulações para poder compartilhar o que é do humano. E o que é do humano não é só o bonitinho, do lírico... Mas é da inveja, da raiva, do patético, que é uma ótima coisa.*

Ouvimos *in off* a voz de Coutinho apresentando o texto de Tchékhov, situando espaço temporalmente, os acontecimentos iniciais, os personagens e os atores que farão respectivamente cada um deles.

Na cena seguinte outro ator utiliza novamente o recurso da fotografia para contar uma história. Ele conta a história de três irmãos Huguinho, Zezinho e Luizinho. *Hoje, os três irmãos são só um retrato na parede. Como dói.* O plano se abre e vemos o

¹⁰ Termo designado para falar das roupas que são usadas em ensaios, confortáveis, em geral bastante “surradas”.

espaço em que está o ator, imerso em uma espécie de porão, com bicicleta e outros tipos de entulho.

O espaço utilizado para a próxima cena é o camarim da sede do Grupo Galpão. As três irmãs conversam sobre o aniversário de Irina. Fazem ações cotidianas: uma ouve música no ipod e canta, a outra limpa alguns objetos e a terceira veste o seu vestido de festa. Olga fala o tempo todo que quer voltar para Moscou.

Enrique Diaz então propõe um exercício aos atores. Em um minuto cada um deve falar o próprio nome, alguma coisa com a qual esteja se debatendo (uma questão incompleta, presente no momento) e uma imagem de passado e outra imagem de futuro. A cena segue em plano fechado. O primeiro ator fala sobre a dificuldade de estar ali presente no trabalho, uma vez que sua mulher está prestes a parir. O segundo ator fala sobre sua obsessão de plantar árvores no momento. O terceiro, sobre o seu primeiro voo de avião na ocasião da morte de seu avô. O outro sobre o movimento de resgate dos seus laços familiares. Uma atriz fala sobre a imagem de seu pai fazendo desenhos com a fumaça do cigarro no escuro. E a outra sobre o seu embate com o próprio medo e sobre a falta de privacidade em uma casa com dez irmãos. É interessante observar como as imagens de passado acabam por evocar imagens de família.

Depois a cena seguinte se apresenta como um quadro, no qual vemos alguns atores entoando uma leve música de fundo e fazendo ações correlatas aos personagens que estão sendo estudados por cada um. Estão juntos em cena e se relacionam de algum modo. Do outro lado vemos outros atores fora de cena e Enrique Diaz, que assistem ao improvisado.

A cena seguinte começa em meio aos monitores, vemos os atores homens todos vestidos com camisetas pretas. O nome do personagem Verchinin está escrito em todas elas. Todos eles fazem o mesmo personagem. É o encontro que vimos já no início das três irmãs com um homem mais velho. Cada ator dá um trecho da fala do personagem. Estão em uma espécie de coro. Vamos vendo alternadamente um bloco de falas das irmãs e um bloco de falas dos Verchinins, sendo suprimido o diálogo literal. Ouvimos *in off* a voz de Enrique Diaz:

Enrique: *Vão ficando encantadas com o discurso dele, ele tá fazendo todo um discurso de ser esquecido, do tempo... Um discurso lindo... Lindo, lindo... Vai acabar o discurso... E dá então só o finalzinho...*

Macha: *Eu acho que vou ficar pro almoço.*

Irina: *A gente devia ter anotado tudo.*

Enrique: *Repete as duas falas.*

A atriz que faz a personagem Natacha, noiva de Andrei irmão das três irmãs, canta uma pequena canção popular na mesma medida em que mostra fotos da atriz ainda mais nova. Ela abraça alguns dos atores e canta no ouvido da assistente de Diaz, Bel Garcia. Esta cena aponta no sentido da apresentação de um universo, provavelmente sendo resultado de um workshop¹¹ sobre a personagem.

Voltamos ao possível porão da sede do Grupo Galpão e ao camarim que fica ao lado. Os atores estão todos concentrados, lendo e estudando o texto, individualmente. Diaz surge em um plano fechado e dá mais uma orientação:

Enrique: *Minha proposta é que a gente tenha quinze a vinte e cinco minutos no máximo e que a gente a princípio não pare, até eu pedir, e que a gente use a memória dos outros.*

Vemos então os atores criando em cima de algumas imagens de memória que já ouvimos antes e outras não. E lá pelas tantas um dos atores diz, em meio ao exercício e à memória que está sendo evocada: *E essa memória eu não roubei de ninguém. É só minha.* Ficamos sem saber se essa fala é uma construção do próprio ator, subvertendo o direcionamento do próprio jogo proposto por Diaz e trazendo uma maior complexidade cênica para o mesmo, ou se já é uma proposição da própria direção do filme. Reafirma também a subversão da dicotomia realidade/ficção. Todavia é possível aproximar tal fala da “quebra” realizada pela atriz Débora Almeida em Jogo de cena, quando fazia a mulher que havia tido uma “trepadinha de galo” numa noite: *Foi isso que ela disse.* Em ambos os casos, ainda que de modos diferentes, existe uma escolha por frisar possíveis tensões em jogo, colocando em xeque o dispositivo inicial proposto.

Dois atores no palco do teatro. Andrei e Anfissa, velha criada da casa dos irmãos Prosorov. Anfissa é surda e Andrei sofre de uma profunda melancolia. *Se eu gostasse de beber, hoje eu daria a minha vida para estar no Café Central de Moscou!*, diz ele. Ilana

¹¹ Termo referente a algo que os atores preparam previamente e apresentam no ensaio no sentido de aprofundar algum aspecto da pesquisa. Em geral o workshop não possui um caráter estritamente cênico do ponto de vista da cena acabada. É um primeiro movimento em direção à criação.

Feldman analisa belamente este trecho do filme do ponto de vista daquilo que ela chama de *negativo* em Tchékhev:

Em um dos mais expressivos momentos de Moscou, Andrei, o filho cuja promessa de ser professor universitário em Moscou fora abortada, tendo ele se tornado secretário da administração pública da província, conversa com a criada Anfissa. Mas, depois de alguns mal-entendidos, em que Anfissa pede a ele que fale mais alto, pois ela não o está entendendo bem, ele lhe diz, entre a melancolia e a ironia: *Se você não fosse surda eu não conversaria com você.* Em Tchékhev, trata-se assim de uma dupla renúncia: de um lado, renúncia à possibilidade de um diálogo intersubjetivo, que aparece como uma impossibilidade; de outro, renúncia ao próprio presente, que aparece como um entretempo, como um vazio que jamais será preenchido, isto é, que aparece sob a forma do negativo. (FELDMAN, 2013, p. 167)

Andrei também diz, *Em Moscou, você pode ir sozinho a um restaurante que ninguém te conhece...* Essa Moscou, portanto, também está atrelada ao sonho da cidade moderna, noturna, das máquinas, do avanço, fazendo contrapartida à vida pacata vivida nos interiores da Rússia. Este “humano” tratado por Tchékhev também é o sujeito que vive esse trânsito da modernidade e que sonha em ser “livre” na cidade.

Lanche da equipe do filme *Moscou*. Todos os atores estão lanchando, mais os diretores Enrique Diaz e Bel Garcia, e em meio ao que se come, um desenho de cena emerge. Digo desenho, pois a cena ganhará mais corpo adiante. É a cena dos amantes Macha e Verchinin, na qual começam suam a esboçar mais evidentemente o desejo de um pelo outro. Este é um recurso que aos poucos o espectador vai notando no filme: ele apresenta o esboço e a construção mais burilada de algumas cenas.

A escolha pelo inacabamento, pelo que é assumidamente processo e construção, daquilo que vem antes da cena propriamente dita, é uma das particularidades de *Moscou*. Se lembrarmos do filme *Tio Vânia em Nova York* (*Vanya on 42nd Street*), dirigido por Louis Malle, por exemplo, apesar o filme se passar em um palco de teatro, ou seja, do filme ser sobre a peça propriamente dita e não a filmagem da peça tão somente, a peça está ali, pronta. O que vemos em *Moscou*, ao contrário, é a tentativa de se aproximar de um acabamento, mas sempre evidenciando o inacabamento presente tanto no documentário de Eduardo Coutinho como na obra de Tchékhev.

É festa, aniversário de Irina. Todos comemoram. Tiram foto com máquina digital. A única que está com um figurino diferenciado é a atriz que faz Irina. Macha também está de óculos escuros. Num dado momento Natacha chega à festa, mas Olga estranha as fitas crepes que a personagem traz nos pulsos. Aqui é um encontro evidente

entre processo e produto, pois tais fitas não estão no texto original. Provavelmente uma escolha aleatória da atriz serviu, na cena, para evidenciar a classe inferior de Natacha, sua certa “cafônica” e a raiva que a personagem foi desenvolvendo pelas irmãs. Durante a festa Macha parece melancólica. Tem-se depois um longo plano com as irmãs, sozinhas, em uma mesa, enquanto cantam “Feliz aniversário” e Macha canta ao mesmo tempo em que chora.

A cena seguinte também aponta para uma cena em construção, na qual os personagens Solioni e Tchebutykin discutem sobre um prato caucasiano, a *tchekhartma*. Um defende que ele seja de carneiro. O outro diz que é feito de uma espécie de cebola. Tal cena é repetida pelos atores e ao fundo vemos o restante do elenco sentado em cadeiras, ora olhando para a cena, ora não. Esta é mais uma das cenas-estudo presentes no filme. Num dado momento um dos atores brinca, *Eu não vou poder fazer esse personagem por causa dessa palavra! Eu não consigo falar tchekhartma!* O outro diz, *Coragem!*, riem, e repetem a cena.

O começo do ato III tem a sua rubrica lida pelo diretor Enrique Diaz ao mesmo tempo em que as atrizes que fazem Olga e Anfissa arrumam um micro cenário sobre uma grande mesa, diante da qual toda equipe do filme está mais uma vez reunida. Natacha, que aos poucos vai tomando conta da casa dos Prosoróv, entra e destrata a antiga criada, deixando Olga um tanto quanto assustada. Nesta cena as atrizes já usam alguns adereços simples, que se destoam das roupas de trabalho.

Voltamos à cena dos amantes. Eles estão na parte de cima do teatro, continuam a conversa. É interessante observar como o espaço fora utilizado pelos artistas, pois diferentemente do que se vê em *Jogo de cena e Tio Vânia em Nova York*, vemos teatro, mas não somente no palco. Ainda que existam referências teatrais na espacialidade – pois o filme foi feito na sede de um grupo teatral – o palco teatral como signo cênico marcante em *Jogo* se dilui em *Moscou*.

Um longo plano se dá sobre um ator que esboça algumas notas musicais no teclado. Em seguida duas das irmãs conversam sobre o desejo de ir pra Moscou e um outro ator segue no teclado como pano de fundo. A próxima cena é um dos atores conversando com uma “foto” que fica sentada na outra cadeira. A “foto” é servida de bebida e o ator também se serve. Brindam “o netinho do comandante”. O ator que faz essa cena é o mesmo ator que no início do filme fala sobre o filho que está prestes a nascer. É mais uma cena que mostra a tensão entre o acabamento e o inacabamento, pois se dá a partir do estudo de um universo de um personagem.

Na cena seguinte as personagens Irina e Natacha se encontram. Natacha sugere a Irina que ela troque de quarto por uns tempos. Irina demonstra estar farta de Natacha e da vida ali. A atriz vai até a parede preta e desenha com um giz branco uma grande porta. Nela bate e grita, *Eu quero ir para Moscou!*. A potência imaginativa de construir uma espécie de cenário que alude a um outro lugar confere a potência do que temos chamado atenção na relação entre **teatralidade** e **dispositivo**. No filme isso acontece em muitos momentos, nessa tensão entre acabamento e inacabamento, entre teatralidade e performatividade; potência geradora de cena.

Vemos novamente toda a equipe ao redor da mesa. Todos têm seus textos e acompanham neles a cena que acontece ao redor da mesa. Os atores que fazem os personagens Macha e Verchinin, estão em pé e andam pelo espaço ao mesmo tempo em que acendem isqueiros sobre a cabeça. Aos poucos cantam uma canção que o público rapidamente reconhece, é *Como vai você*, de Roberto Carlos. Logo vemos novamente a cena dos amantes que acontecia na parte de cima do teatro, onde os atores cantam a canção ao mesmo tempo em que, no escuro, ascendem por vezes os isqueiros.

Olga limpa um espaço aparentemente sujo. Quiçá o espaço onde teria se dado a festa. Solioni começa a se declarar para a moça. Ela pede para que ele vá embora. Logo o plano se abre e vemos os diretores, Enrique Diaz e Bel Garcia de costas, tal como alguns microfones. Um campo pré-cênico estabelecido. Depois os atores trocam. Outra atriz começa a fazer Irina e outro ator Solioni. Mas o diálogo é o mesmo. Mais outro desdobramento da tensão entre as cenas mais acabadas e as em processo de abertura. O que nos leva a crer que no ponto de vista da montagem, o filme joga com cenas criadas no início do trabalho, com outras já mais trabalhadas no fim, não obedecendo a um tempo cronológico fiel aos 18 dias de processo.

Os atores montam uma torre com escadas. Macha está vestida com asas de anjo nas costas. E sobe até o alto de onde diz, *Eu vou-me embora, Olga! Eu vou-me embora, Olga!* Depois a cena segue na mesa, com as atrizes lendo o texto, com a personagem Olga dizendo para a irmã Irina que ela deveria se casar com o barão. Irina diz ter tido um sonho, no qual elas haviam ido pra Moscou e lá, ela havia conhecido o amor de sua vida.

Vemos os atores no camarim do teatro. Um dos personagens faz um discurso, uma ode ao trabalho. A cena é cortada e vemos Andrei. Na verdade são dois Andreis. Dois atores fazendo o mesmo personagem. É uma conversa com a irmã Olga, no qual o diálogo é mais uma vez suprimido. A cena também acontece ao redor da mesa e os

atores que estão nela atuam como interlocutores imaginários dos atores em cena. A conversa é sobre o fato das irmãs não gostarem da mulher de Andrei, Natacha. E sobre o fato dele ter hipotecado a casa. *Eu casei pra ser feliz, eu juro!*, ele diz.

Alguns dos atores estão apoiados sobre a mesa, tomando café. Eles falam de um acontecimento. *Parece que Solioni encontrou o Barão ontem à noite*, dizem. Paralelamente à fala vemos o movimento dos dois atores que fazem algo que faz menção a um duelo. *E parece que o Barão está apaixonado por Irina. Um barão a mais, um barão a menos... Que diferença faz? Não, não fique pensando nisso... Eu não estou sabendo de nada*. Voltamos aos atores no duelo. Um deles aponta uma arma. Barulho de tiro. O outro se faz morto no espaço.

As irmãs Olga e Irina lado a lado. Irina fala sobre a notícia da transferência do batalhão da cidade para outro lugar e diz que pensa em aceitar o convite de casamento do barão. O plano vai se abrindo e como em outros momentos já mencionados aqui, este recurso de abertura do plano evidencia a dimensão processual/performativa do trabalho e ao mesmo tempo, expõe alguns dispositivos de construção cênica.

Ao fim o plano vai abrindo cada vez mais e também vai escurecendo. Aos poucos começamos a ouvir a voz de Coutinho ao fundo, *in off*:

Coutinho: *Últimas palavras da peça. Olga, o tempo passará e nós partiremos para sempre. Vão esquecer nosso rosto, nossa voz, vão esquecer que nós éramos três. Mas o nosso sofrimento se transformará em alegria para aqueles que virão depois de nós. A felicidade e a paz reinarão sobre a Terra e aqueles que vivem agora serão lembrados com boas palavras e abençoados. Minhas queridas irmãs, nossa vida ainda não terminou. Vamos viver, vamos trabalhar. Se pudéssemos saber por que vivemos, por que sofremos. Se pudéssemos saber! Ah! Se pudéssemos saber !...*

Coutinho aparece, portanto, somente em dois momentos no filme *Moscou*. No início, quando apresenta a proposta do trabalho e o texto aos atores do Grupo Galpão e ao final, quando diz as últimas palavras do texto. Se em *Jogo de cena* é possível dizer que o diretor também é um ator do filme, em *Moscou* é um pouco arriscado afirmar o mesmo, pois sua participação é muito pontual e precisa. A fala final é dada *in off* ao mesmo tempo em que ocorre um *fade out* da cena. Portanto, no próximo capítulo desenvolveremos a ideia de Coutinho como *dramaturg* em *Moscou*, muito devido ao seu deslocamento durante o processo de filmagem e sua postura propositiva/provocativa

no filme. Além disso, acredito que a figura do *dramaturg* possa servir de inspiração para olhar *Moscou* como um *filme-ensaio* que aponta para um terceiro lugar no que se diz respeito à criação cênica. Um lugar onde a cena ainda não é propriamente cena. Ela é pré-cena. Ela é ensaio. Ela não termina. Ela é Moscou.

Capítulo 3

Do desbravamento: Eduardo Coutinho como *dramaturg* em *Moscou*

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago.

Suely Rolnik

Chegamos ao terceiro aspecto central deste trabalho. Se nos dois primeiros capítulos pude levantar elementos que constituíram problematizações em torno do **ator** e da **cena** no percurso do cineasta Eduardo Coutinho do filme *Jogo de cena* para o seguinte *Moscou*, agora pretendo compreender o lugar ocupado por ele no último filme. Tal lugar é de estranheza para o próprio cineasta e para aqueles que acompanharam seus filmes ao longo de sua trajetória no cinema brasileiro. Portanto, pensar Coutinho como *dramaturg* em *Moscou* é uma tentativa de lançar mão de uma figura que na cena contemporânea vem crescendo no que se diz respeito à sua participação e que também possui uma atuação de difícil definição. **Tal dificuldade nos é cara, pois tende a revelar fissuras de um processo criativo e a potência do inacabamento de uma obra.**

Cabe-nos aqui, assim, situar historicamente o surgimento do *dramaturg* e conectá-lo com o filme através de autores que constroem pensamentos em torno do conceito de cartografia. O *dramaturg* é um cartógrafo. Um cartógrafo do processo. E Coutinho um *dramaturg*-cartógrafo.

Acerca do entendimento sobre cartografia nos apoiaremos nos escritos de Suely Rolnik, que define o ofício do cartógrafo dentro do campo da construção do desejo (e da realidade) no mundo contemporâneo. Ela explica que:

O cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir de um filme quando de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. (ROLNIK, 2006, p.66).

Em *Moscou*, as cenas são advindas desse processo cartográfico realizado por Coutinho como *dramaturg*. Cenas inacabadas e fragmentadas, como o próprio universo de Tchekhov. A escolha do texto *As três irmãs* é algo de bastante relevância para o pensamento do filme. Tchekhov também inventou uma escrita e um modo de olhar o

homem na virada do século XIX para o XX. A parceria com Constantin Stanislávski nesse período também é importante de ser investigada, pois os textos do autor russo foram extremamente marcados pelas encenações stanislavskianas que tiveram:

O Teatro de Arte de Moscou havia encontrado seu autor e seu estilo. Tornou-se ‘casa de Tchékhov’ e, daí por diante, uma gaiivota com as asas abertas tornou-se seu emblema, figurando nas cortinas, programas e nos ingressos. A estreita conexão artística e pessoal com Tchékhov – ele desposou a atriz Olga Knipper – aprofundou-se com as montagens subsequentes de *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e, posteriormente, de *O Jardim das Cerejeiras*. Stanislávski desenvolveu um refinado estilo impressionista. Ele mobilizou todos os meios concebíveis de ilusão de ótica e acústica, de forma a criar a ‘atmosfera’ correta para seus atores e para o público. Coadjuvavam e integravam também esse jogo de efeitos o som da balalaicka e de grilos, de sinos de trenó tilintando ruidosamente próximos, ou tenuemente à distância. Com desarmante autocrítica, Stanislávski admitiu que tendia ao exagero nesse domínio, e ele mesmo gostava de contar a difundida anedota: Tchékhov teria dito uma vez que escreveria uma nova peça, começando-a da seguinte forma: ‘Como é maravilhosamente tranquilo aqui, não se ouve um pássaro cantando, nenhum cachorro latindo, nenhuma coruja piando, nenhum rouxinol cantando, nenhum relógio batendo, nenhum sino tocando, e nem mesmo um simples grilo cricrilando. (BERTHOLD, 2003, p.463).

Com *Moscou* o Grupo Galpão iniciou um processo dentro do universo tchekhoviano. Um universo até então desconhecido e até distante dos atores, muito mais ligados a um trabalho de teatro popular, grandiloquente, feito na rua, etc. Mas, após a experiência com o filme de Coutinho, pode-se dizer que o autor ainda ficou ressoando entre os mineiros. Com a direção de Yara Novaes montam *Tio Vânia* e depois *O eclipse*, a partir de contos do autor, com a direção do russo Jurij Alschitz. Os dois trabalhos, muito diferentes entre si, compõe ao lado de *Moscou* um diálogo interessante do Galpão com a obra Anton Tchékhov. Um diálogo que teve seu germe nas filmagens de *Moscou*. Os três trabalhos integram uma nova fase do grupo mineiro. Na ocasião da montagem de *Tio Vânia*, Yara Novaes diz que:

O Grupo Galpão é um conjunto de excelência, que vem, há muitos anos, desenvolvendo uma prática interpretativa em que a personagem é proclamada, por meio de ações grandiloquentes, de uma máscara fortemente delineada, da música, da narração. Seus atores falam cara a cara com os espectadores e pontuam as ações verbais e físicas de suas personagens com a musicalidade herdada do teatro popular. (...) Ao escolher um drama de densidade psicológica, o Galpão cria pra sim um problema, certo desconcerto naquilo que poderia ser chamado de linguagem própria e consolidada. (NOVAES, Revista Subtexto n.08, p. 77).

A diretora defende, portanto, que o encontro com a obra de Anton Tchékhov teria desestabilizado o grupo e deste modo, os atores teriam buscado formas de se reinventar artisticamente, se deslocando dos lugares já conhecidos. O ator Eduardo Moreira, em entrevista, estabelece possíveis relações entre *Moscou* e as montagens de *Tio Vânia* e *O eclipse*, com especial destaque para a última, que possui uma radicalidade no que se diz respeito ao seu trabalho conceitual. Ele afirma que:

Curioso você falar dessa aproximação, dessa coisa conceitual do Coutinho com O eclipse, porque isso veio muito do russo. Ele tirou muito essa teatralidade dos personagens, eu não fiz o trabalho, mas eu acompanhei principalmente o começo do processo, no momento que os atores estavam mostrando as cenas, propostas de adaptação, e eram propostas muito teatrais, nesse sentido, da cena, dos objetos que eram usados, dos personagens, os atores faziam os personagens, e ele foi cortando tudo. Ele foi cortando, cortando, cortando, até escrever o texto do Eclipse que é um texto assim muito limpo de toda essa coisa teatral, ele limpa isso, mas isso veio muito do russo, do Jurij.¹²

No que diz respeito ao percurso do Grupo Galpão, o filme *Moscou* é, de certo modo, não só aquele que inicia os atores no universo tchekhoviano, mas que também desperta uma busca por um entendimento de uma cena menos teatralizada que terá na parceria com Jurij Alschitz o seu ponto alto.

Em seu texto *Considerações sobre Tchékhov e o processo de Eclipse*, Alschitz discorre sobre alguns aspectos centrais da montagem, e principalmente sobre o que Eduardo Moreira nomeou em entrevista como “anti-teatro”, sobre uma limpeza radical da cena em prol de um Tchékhov mais próximo da *avant-garde* russa:

O estilo *avant-garde* Russo é conhecido através das obras dos seguintes artistas: dos pintores Malievích e Kandinsky, do compositor Schostakovich, do poeta Maiakovski, do diretor de cena Meierhold, dentre outros artistas. A primeira vista, esse estilo é muito distante da poética de Tchékhov, porém, o risco artístico que tomamos é justificado pelo fato de que Tchékhov estava certamente de pé sobre a nascente da arte *avant-garde* do século XX, tendo determinado o rumo da dramaturgia *avant-garde*. Não é por acaso que Samuel Beckett disse, por várias vezes, que aprendeu muito com Tchékhov. E mais uma coisa... Quando trabalhamos sobre obras de Tchékhov não devemos esquecer que seu personagem favorito, Constantin Trepliov, de sua peça *A Gaiivota*, foi

¹² Entrevista realizada em novembro de 2012.

quem disse: “Precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis...!”. (ALSCHITZ, Revista Subtexto 08, p. 86).

A parceria com o diretor Enrique Diaz é também outro fator importante. Diaz foi um dos responsáveis pela difusão do *viewpoints* no Brasil, sistema de trabalho desenvolvido pela diretora americana Anne Bogart. Tal sistema é fruto de um momento histórico em que muitas verdades em torno do que se entende por homem caíram por terra e deste modo, Bogart criou um trabalho em que tal humanidade é menos central na cena. No “The viewpoints book” (BOGART, 2005), um guia prático escrito por Anne Bogart e Tina Landau, o que se chama de *viewpoints* e composição nada mais é do que uma alternativa às convencionais formas de abordagem da atuação, direção e dramaturgia. Ela nos explica que durante os anos 60, com o movimento de vanguarda nos Estados Unidos, Nova York sofreu uma enorme explosão cultural e uma intensa revolução artística e com isso, muitos artistas se indagaram, no caso, sobre a natureza da dança. Um objeto poderia ter a mesma importância que um corpo humano na cena, por conta da relação estabelecida. Podemos dizer também que por conta da difusão de tal sistema na cidade do Rio de Janeiro, hoje muitos grupos trabalham com o *viewpoints*, o que contribuiu para a criação de um vocabulário comum na cena contemporânea da cidade.

Assim, o *viewpoints* nasce em meio a uma necessidade de responder a tais questões. Os movimentos são regidos pelos princípios do tempo e do espaço. A pesquisa de Anne Bogart se deu em função de ampliar os seis “*viewpoints*” criados pela coreógrafa Mary Overlie (então mestra de Anne nos anos 70). Investigando principalmente a gradação e a teatralidade dos mesmos, eles agora se apresentam como os nove “*viewpoints*” físicos: relação espacial, resposta kinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, tempo, duração e topografia. E há também os “*viewpoints*” vocais: volume, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre.

Segundo Anne, nos Estados Unidos há uma espécie de onipresença do chamado “Sistema Stanislávski” (em poucas palavras, o Sistema Stanislávski propõe ao ator que induza a emoção através da chamada “memória emotiva”, tornando o eixo da ação psico-físico. É sempre através da psicologia que o ator atingirá a sensação e a emoção). De todo modo, a autora afirma que é sabido por todos que Stanislávski fora compreendido erroneamente nos EUA. Há na última fase de seu trabalho a noção de “Ações Físicas”, na qual poucos pesquisadores falam. No entanto, fora este trabalho que

influenciou figuras importantes contemporâneas a eles, tais como o polonês Jerzy Grotowski.

Para Bogart, o grande trunfo do treinamento de viewpoints se dá na tentativa de estabelecer um foco na ação física presente, na qual a situação corporal verbal e imaginativa aparece de acordo com o que os atores encontram juntos. Um jogo por excelência, pautado em alguns pressupostos. E afirma: “Quando um ensaio resume o processo de criação e então se pega desesperadamente na emoção, a genuína interação humana é sacrificada.” (BOGART, 2005. p. 16).

Em relação ao filme, *a função de Enrique Diaz também é deslocada*, tanto no que se diz respeito a Coutinho, como ao próprio Galpão – foi a primeira vez que ambos trabalharam juntos. O ator Eduardo Moreira narra uma situação interessante na ocasião do começo do processo:

Kike (Enrique Diaz) abre os trabalhos, abordando a questão do confronto que vai existir ao longo dessas três semanas: confronto dele-diretor com nós-atores, confronto dele com o Coutinho, confronto de todos nós com o universo e a obra de Tchekhov, confronto do teatro com o cinema. É um universo familiar ao diretor, e bastante distante para nós. (MOREIRA, 2010, p. 225).

Coutinho como *dramaturg* e Enrique Diaz como diretor operam nas suas funções dentro da cena e como não poderia deixar de ser, também friccionam seus territórios de atuação no que se diz respeito ao entendimento do que se pretende em relação ao filme. Isso transborda, evidentemente, no filme. Acerca da relação *dramaturg/diretor* falaremos também um pouco mais adiante.

Moscú é a anunciação de uma terceira possibilidade. Nem processo, nem resultado. Um ensaio. Um estudo. O inacabamento como força motriz e uma pergunta: do que a cena se constitui? *Moscú* como filme e *Moscú* como anunciação.

Neste terceiro capítulo, portanto, pretendo compreender de que modo Eduardo Coutinho atua como *dramaturg* no filme e como nesta função, ele faz três escolhas bastante relevantes: Anton Tchekhov, Enrique Diaz e Grupo Galpão. Com elas ele indica um filme que não sabe ao certo qual será.

Há poucas definições do que se entende por *dramaturg* na contemporaneidade. Segundo Fátima Saadi, a dificuldade de encontrar a especificidade deste trabalho

“deriva, por um lado, do aspecto multidisciplinar de sua atividade e por outro, do caráter puramente abstrato que se costuma atribuir ao pensamento teórico” (SAADI, 1999, p. 76). Saadi localiza historicamente esta figura que cada vez tem estado mais presente nos processos de criação nas artes cênicas:

Historicamente, Lessing é apontado como o primeiro *dramaturg*, contratado pelo Teatro Nacional de Hamburgo, que congregava atores e empresários numa iniciativa que pretendia renovar a forma de se fazer teatro na Alemanha, Lessing deveria participar da elaboração das diretrizes de trabalho da companhia, da escolha de repertório e estava encarregado de produzir uma espécie de diário de bordo dos espetáculos apresentados, comentando aspectos relativos ao texto, à atuação e a tudo o que julgasse interessante. (Idem, *Ibidem*, p. 76).

Sobre Lessing e a *Dramaturgia de Hamburgo* (sua obra mais relevante no que se diz respeito ao seu pensamento), Anatol Rosenfeld nos contextualiza:

Quanto a Lessing, deveria manter uma espécie de folha teatral, a aparecer nas terças e sextas-feiras de cada semana, para acompanhar com seus comentários as representações. (...) No decurso de sua atividade como crítico, deixou de acompanhar as representações; estas se tornaram, cada vez mais, pretexto para longos ensaios teóricos. Ao fim, nem sequer se incomodava com o programa do teatro, seguindo as suas próprias pesquisas. (LESSING, 1964, p. 14).

Lessing, portanto, iniciou um trabalho de acompanhamento dos ensaios, e uma posterior reflexão sobre os mesmos. Ainda que esta experiência tenha tido uma pequena duração, é dela que se data o início da função de um *dramaturg*.

A ‘Dramaturgia’ é, portanto, obra de um homem comprometido com determinada política cultural; homem que através da crítica literária, exercida ainda assim em elevado nível, se tornou *pedagogo nacional*, contribuindo literalmente para lançar as bases de uma grande literatura nacional num país que ainda sofria as consequências devastadoras da Guerra dos Trinta Anos. (Idem, *Ibidem*, p. 17).

Patrice Pavis reitera o pioneirismo de Lessing e aponta a sua *Dramaturgia de Hamburgo* (1797) como originária de um pensamento que coloca a crítica e a atividade teórica como precedentes e determinantes da encenação de uma obra:

O alemão distingue, diversamente do francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do *Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas. As duas atividades são às vezes desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa (ex.: Brecht). Empregado corretamente na Alemanha, e se o

dramaturgo trabalha de forma contínua com um mesmo encenador, essa figura está cada vez mais presente na França. (PAVIS. 2003, p. 117).

Pensar Coutinho como *dramaturg*, portanto, é evocar esse passado no qual Lessing se debruçou sobre a artesanaria teatral e se fez presentes em ensaios no teatro, podendo assim construir uma pesquisa que esteve entre a crítica, a dramaturgia e a pedagogia.

Coutinho convocou artistas em prol de seu projeto e durante as filmagens de *Moscou* ele praticamente não entrevistou, a não ser a partir de algumas provocações feitas aos atores – muitas delas sem o conhecimento de Enrique Diaz, diretor do processo. Na verdade as intervenções nem filmadas foram, mas foram contadas pelo diretor tanto em entrevista como nos extras do DVD do filme. Outras, narradas pelo ator Eduardo Moreira no livro *Grupo Galpão: uma história de encontros*.

O que interessa em um trabalho de três semanas sobre uma peça que não irá estrear? Por que juntar o Grupo Galpão, Enrique Diaz e Tchekhov? A esse que realiza tal estratégia de combinação daremos o nome de *dramaturg*, no sentido de uma proposição a ser realizada por outros artistas – e não por ele próprio. Ao *dramaturg* interessa a cena inacabada, mal – resolvida. A cena como processo. A cena que não tem começo e nem fim. A cena como puro acontecimento. A cena como jogo. A cena como conceito. A cena como cartografia.

Por isso, nos apropriamos da dificuldade de definição precisa para o ofício do *dramaturg* para empregar o termo à função de Eduardo Coutinho no filme. Esse **entre-lugar** assumindo pelo *dramaturg* corrobora com o pensamento de cena que se pretende construir em Moscou. Coutinho, como *dramaturg*-cartógrafo, constrói cartografias cênicas em um filme bastante conceitual e cheio de mais outros entre-lugares advindos de tensões como cinema-teatro, diretor-dramaturg, construção-desconstrução. Tais tensões promovem **fricções** na construção de territórios caros ao nosso *dramaturg*-cartógrafo.

Por isso o filme pode ser pensado como filme em processo, ou ainda, podemos pensar o processo sem o filme, como também antes do filme. Existiu algo no âmbito de um encontro artístico e de uma investigação de materiais que transbordou, em certo sentido, o que vimos em *Moscou* – ainda que isso soe absolutamente incoerente no que se diz respeito à ideia de uma obra em si, o filme evoca imagens para além do filme, constituindo uma obra bastante aberta.

Na sua investigação acerca da ontologia cênica (pois é assim que em certa medida situamos *Jogo de cena* e *Moscou* neste trabalho, ao lado de alguns outros prenúncios presentes nos filmes anteriores), Eduardo Coutinho se interessa pelo osso, pela estrutura, por aquilo que dá corpo a cena. Ou o que vem antes dela.

Vemos os atores com roupas de trabalho, engajados em um projeto que também desconhecem o sentido em alguma medida. Mas as indagações do diretor Enrique Diaz e as cenas que nascem em momentos despreziosos – como no caso dos dois amantes que se cortejam durante o lanche do grupo, enquanto comem um pedaço de pão – fazem do filme uma obra singular. Uma obra em processo.

Digamos, portanto, que o nosso Coutinho-*dramaturg*-cartógrafo constrói um filme conceitual. Um filme em que é possível a pergunta “O que vem a ser uma cena?”. Teria a cena um lugar absoluto de entendimento? É que o nosso *dramaturg*-cartógrafo não parece ter outra escolha a não ser mergulhar no terreno preparado pelo seu filme anterior, *Jogo de cena* e investir na radicalidade por ele anunciada. E assumindo o teatro como território a ser desbravado, aposta na intuição de fazer um filme em que não sabia ao certo onde daria. E se daria em cena. Aposta em Tchekhov, em Enrique Diaz e no Grupo Galpão. Esta aposta é quase tudo: sua interferência durante o processo da filmagem é quase invisível se comparada à sua atuação nos filmes que compõem sua obra. E assim descobrimos que o *dramaturg*-cartógrafo é também montador em *Moscou*. *Dramaturg*-cartógrafo-montador, pois só na montagem que o filme pôde se descobrir a que veio após os dezoito dias de trabalho.

O que se “monta” no teatro é diferente do que se “monta” no cinema. A ideia de “montagem” é designada para coisas distintas em cada uma das linguagens. No teatro, ela está relacionada ao trabalho em si. “Montar uma peça” é se debruçar sobre um material que no futuro se configurará como peça. É muito utilizado para se fazer menção aos autores, por exemplo, “montar” Nelson Rodrigues, Shakespeare ao mesmo, Tchekhov. No cinema, a montagem diz respeito a uma determinada etapa da construção fílmica, momento esse em que os realizadores escolhem dentro do material que se tem (seja ele filmado para o filme em si ou de arquivo) o material que fica e como ele se relaciona entre si. No teatro, portanto, poderíamos dizer que a montagem diz respeito a essa relação processo-produto que se configura como obra final. E no cinema, a um momento final que é feito, na maioria das vezes, neste momento de finalização do filme. Ainda que esses sentidos possam se encostar, principalmente quando se fala na relação **processo – produto**, a diferença está, grosso modo, na relação **ausência – presença**

que este momento revela. Esse momento final (e quiçá solitário), em que alguém (ou alguéns) se vê diante de um material e seleciona o que ficará, é próprio do cinema. O filme pode virar outro na montagem.

Jacques Aumont analisa certa tensão entre a noção de encenação e montagem presentes no cinema moderno. O entendimento sobre encenação, que muitos diretores apreenderam do teatro “datado”, foi pouco a pouco perdendo seu espaço (e importância) para a montagem. “Em matéria de encenação, o cinema já não inventa.” (AUMONT, 2008, p. 180) ressalta ele. O interessante de observar aqui é que segundo o autor:

A encenação, neste último cinema, tornou-se rara enquanto gestão de *cenas*: mantém-se enquanto gesto de escrita: a encenação é aquilo que resta quando se esqueceu tudo do teatro. (Idem, Ibidem, p. 180)

O processo identificado por Aumont também está presente em *Moscou*, mas de maneira negativa, se assim podemos dizer. Diante da raridade da encenação no cinema e a conseqüente sobreposição da montagem sobre ela, Coutinho investe em uma investigação sobre o processo de encenação teatral e de como isso poderia ser capturado pelo cinema. Mas, sabendo que tal processo não teria estreia, ou seja, que sua feitura dizia somente respeito ao filme em si, assume a encenação como seu motor principal.

A discussão sobre o termo “montagem” e “encenação”, na verdade, só revela a ponta do iceberg de uma questão que está presente em todo o filme e em seus desdobramentos, que é a tensão entre cinema e teatro. Já no primeiro capítulo falamos um pouco sobre o conceito de “filme de teatro” desenvolvido por Beatrice Picon-Vallin, e de alguns filmes que povoam este novo território estético e de como os dois filmes tratados aqui habitam também este espaço. Mas, ao pensar Coutinho como *dramaturg* em *Moscou*, nosso intuito passa a ser o de compreender o que essa tensão entre cinema e teatro, entre o diretor e o *dramaturg*, entre processo e produto, produz no que se diz respeito à cena propriamente dita.

No ensaio *Improving Director/Dramaturg Collaboration*, a autora Nina LeNoir reflete sobre algumas problemáticas encontradas atualmente pelos *dramaturgs* no teatro americano. Elas estão normalmente conectadas à dificuldade de compreensão desta função dentro do processo de trabalho mas, principalmente, ao enfrentamento com o trabalho do diretor:

De fato, muitos diretores tem expressado uma preferência por trabalhar sem *dramaturgs*. Gerald Freedman, diretor artístico no The Great Lakes Theater

Festival, durante uma leitura a diretores estudantes no American College Theatre Festival Symposium em abril de 1993, afirmou que ele preferia não trabalhar com *dramaturgs*. ‘*Dramaturgs* parecem fazer o que eu tenho que fazer. Eu sinto um vazio se eles fazem isso’. O comentário dele não é pouco usual e serve para destacar a falta de compreensão do que os *dramaturgs* fazem, misturado ao fato de que os próprios *dramaturgs* ficam muitas vezes confusos sobre o que eles mesmos fazem. (LENOIR, 2005, P. 122).

A autora revela que muitos diretores tem dificuldade com o trabalho do *dramaturg* devido a uma crença de que diz respeito ao diretor gerenciar o processo de trabalho. Dividir isso com um profissional “híbrido” passa a ser um grande desafio para muitos deles, além de evidenciar as lógicas de poder presentes na instituição teatral.

A tensão diretor- *dramaturg* também está presente no filme nos papéis de Enrique Diaz e Eduardo Coutinho. Ambos faziam reuniões semanais com seus respectivos assistentes, Bel Garcia e Ernesto Piccolo, sem o elenco ou outros artistas envolvidos no processo, para entenderem e pensarem juntos o trabalho. Também nos extras do DVD, na faixa comentada pelos dois e por João Moreira Salles, Enrique Diaz frisa em um determinado momento que “*Ele (Eduardo Coutinho) era uma espécie de dramaturgista.*”¹³.

Tentaremos agora analisar algumas cenas do filme *Moscou* dentro dessa perspectiva de uma certa “rasura cênica” criada a partir da tensão existente entre cinema e teatro. Importante frisar que esse olhar vem do “*dramaturgismo cartográfico*” realizado por Coutinho ao logo do trabalho, mas também, do próprio material tchekhoviano.

Um ator mostra uma foto de Moscou. Ele é recortado pela câmera e o vemos de maneira próxima. Logo em seguida, a cena das irmãs – cena essa que veremos mais a frente de forma mais trabalhada – dando boas vindas a um homem que parecem conhecer. Depois outra cena com foto, um outro ator, que mostra as irmãs e seu irmão Andrei. Estas três cenas iniciais já evidenciam minimamente a presença da câmera, ao mesmo tempo em que trazem para o espectador um vocabulário mínimo do que será feito em termos de construção cênica ao longo do filme. Em relação à cena das irmãs o diretor Enrique Diaz diz: “*Eu pedi para que elas se relacionassem com algo de novo, e o novo ali era justamente a presença da câmera*”, conta na faixa comentada por ele, por

¹³ Os termos *dramaturg* e *dramaturgista* são endereçados para a mesma função no Brasil.

Eduardo Coutinho, Eduardo Moreira e João Moreira Salles, nos extras do DVD de *Moscou*. Essas e mais outras indicações dadas por Diaz ao longo dos dezoito dias de filmagem fizeram dos atores do Galpão tão autores do filme quando os demais criadores envolvidos nele. Muitas das cenas são resultados de workshops, etc.

A única cena pensada previamente por Coutinho é aquela em que os atores recebem o texto. No filme, ela também é cheia de rasuras que evidenciam a tensão cinema-teatro. Coutinho-dramaturg é também narrador, apresenta ao espectador não só a peça *As três irmãs*, mas os seus personagens. Na mesma cena, o diretor Enrique Diaz situa a problemática que acompanhará todo o filme: “*A gente sabe que em três semanas a gente não vai fazer a peça nem dá pra se propor a tentar fazer a peça de fato. Por outro lado o que é essa coisa que ele (Eduardo Coutinho) diz que tem que ter?*”. Nesta fala Diaz anuncia de antemão o desejo de Coutinho por cenas mais construídas. Na sua intuição de dramaturg-cartógrafo o desafio do trabalho resvalava justamente nessa dimensão.

Em certa medida, a tensão construção-desconstrução permeou a relação diretor-dramaturg durante o processo de filmagem. Diaz, interessado em muitos momentos em abrir o material e fazer nascer a cena a partir de uma investigação derivada dos próprios estudos cênicos, do aquecimento às improvisações em si, encontrou no seu interlocutor alguém mais interessado na construção da cena propriamente dita. Isso nos é narrado pelo ator Eduardo Moreira que no *Diário das filmagens de Moscou* constata que: “Ao final dos exercícios, Coutinho aparece e diz que é muito bonito assistir ao jogo, mas que coisas bonitas não são as mais interessantes.” (MOREIRA, 2010, P. 258).

Uma das primeiras cenas trabalhadas, em que estão as três irmãs, em casa, é feita no camarim. A exploração de diversos espaços na sua potência teatral é uma das características do trabalho de Enrique Diaz. “*Eu vou fazer o teatro que eu faço*”, diz ele na faixa comentada nos extras de *Moscou*. A consideração de Diaz é bastante pertinente, pois, o teatro que ele faz está presente no filme. Não só no trabalho com os *viewpoints* (porque eles mesmos não estão presentes no filme de maneira estrita, mas só nos extras do DVD), mas no seu próprio entendimento acerca do material de Anton Tchekhov, com o qual tenta dialogar de maneira próxima, mais coloquial, menos clássica.

Vale a pena ressaltar que, o nome de Enrique Diaz como diretor teatral do filme (apesar de apontado por Coutinho como sendo da vontade do Grupo Galpão), tem um especial sentido dentro do contexto do que tenho chamado de *teatralidade de Eduardo Coutinho*. Além das montagens ontológicas de *Ensaio.Hamlet* e *A gaivota*, que

marcaram profundamente o teatro brasileiro contemporâneo, Diaz possui um trabalho de investigação cênica que recaí sobre os problemas de como se chegar até ela. Ou seja, chegar até a técnica dos *viewpoints* foi, na verdade, encontrar sistematizado um material com o qual ele já vinha trabalhando intuitivamente ao longo de sua carreira. Tal sistema serviu, portanto, na difusão de um trabalho que prevê um entendimento de uma pedagogia teatral, ou seja, de uma compreensão de pesquisa no que se diz respeito ao trabalho de construção do ator e da cena.

O camarim, no espaço do teatro, revela a intimidade. No filme, ele revela a intimidade da família Prosorov. Segundo Diaz, também em depoimentos nos extras do DVD de *Moscou*, ele não podia se preocupar com o filme. Mas ao mesmo tempo existia a preocupação de trabalhar honestamente dentro daquele contexto. Assim, o filme em si não cabia a ele fazer, ainda que alguns momentos tivessem sido pensados para o filme.

Este é mais um **movimento pendular** em que se instaura *Moscou*, pois se por um lado existiram dezoito dias de trabalho e uma certa necessidade de se trabalhar todos os atos da peça para que o filme tivesse algum **tom de totalidade** no que se diz respeito à história, por outro, o filme é feito justamente **desses espaços** e do engajamento com qual os artistas em questão abarcaram a proposição feita por Coutinho. Há, portanto, certa incongruência e um mistério que também são próprios da escrita de Anton Tchekhov. Segundo Peter Szondi os personagens tchekhovianos vivem “sob o signo da lacuna” (SZONDI, 2001, p. 46), marcados também por uma “recusa à ação e ao diálogo” (Idem, Ibidem, p. 49):

A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas, determina também a forma e o lugar de Tchekhov na história do desenvolvimento da dramaturgia moderna. (Idem, Ibidem, p. 46)

Assim, as rupturas e lacunas, próprias da escrita de Tchekhov, formam par com o *dramaturgismo* de Coutinho, que opera a cena nessas tensões e fragmentos, construindo suas cartografias cênicas no filme. E como *dramaturg-cartógrafo*, ele aspira pela construção de territórios, **compreendendo a cena como território a ser desbravado**. Um momento interessante que pode servir de esboço para essa ideia é o

trânsito da cena em que Olga, umas das irmãs, fala de como sua vida está difícil e diz “*Mas tem uma coisa que não me sai da cabeça. Eu quero voltar pra Moscou!*”. Logo em seguida, vemos o diretor Enrique Diaz, com um close só no seu rosto, e ele faz uma proposição aos atores que consiste justamente em dizer, rapidamente, o seu nome – se apresentando de alguma maneira e depois, uma questão com a qual esteja se debatendo no momento. Com esta associação, é como se o movimento de Olga tomasse outras proporções, em outros corpos. O desejo de ir pra Moscou, nela, era a questão com a qual estava de debatendo no momento. Esse movimento de apropriação das histórias pessoais para a cena, que é próprio do trabalho de Enrique Diaz e de toda uma safra do teatro contemporâneo no mundo, é no filme aproveitado na perspectiva se associar, cartograficamente, com a própria poética tchekoviana e coutiniana. Ainda que tenha sido um exercício de cena feito muito no início do processo, sem ainda muito acabamento, ela cumpre também para essa formação de vocabulário necessária para o entendimento da construção do filme. Além da questão, Diaz também pede que os atores evoquem uma imagem de passado e outra de futuro. Também nos extras do filme ele num dado momento diz “*Ou nós estamos no passado, ou no futuro, o presente é um grande mistério. E é disso que Tchekhov está falando*”.

A cena seguinte é vista através de uma moldura. É resultado de um pequeno workshop em que os atores realizavam ações e construía a ambiência da casa. Uma pequena canção é entoada e algumas frases da peça são soltas. Coutinho, ao observar que havia no espaço aquele buraco que emoldurava a cena, pensou logo em capturar a cena daquele lugar. Mais uma vez a tensão cinema-teatro se faz presente e gera cena. Nem todos os atores estão em ação. Do outro lado vemos sentados parte do elenco e da direção. Movimento de cena dentro do ensaio, dentro desse espaço ainda sendo *cartografado* pelo *dramaturg-cartógrafo* Eduardo Coutinho.

Ainda dentro do movimento da tensão cinema – teatro, somos levados aos monitores e vemos a cena rapidamente através dos monitores, ao lado dos diretores, assistentes, câmeras. É um movimento rápido. É a continuidade da cena do início, na qual as três irmãs falam com alguém que chega à cidade. É Vershinin, um personagem que vem da tão sonhada Moscou. **Não há exatamente separação entre o que é cena e o que não é**, o que é visto é justamente e as suas camadas de construção, ou ainda, as suas tentativas de construção. Os Vershinins vão chegando pouco a pouco, e formam um coro com o qual conversam com as três irmãs. Após o diálogo há um lindo momento em que os espectadores podem realmente adentrar nas fissuras que o filme

propõe. Vemos a imagem das três irmãs e *in off* ouvimos a voz do diretor Enrique Diaz dando instruções às atrizes.

A fala de Diaz no meio da cena promove mais uma vez essa possibilidade de mergulho por parte do espectador à dinâmica do filme. Vemos as atrizes engajadas na atuação, entregues às coordenadas do diretor, que neste momento repetem a fala final à pedido dele. Ele também é personagem do filme, nesse sentido. Um personagem particular, que não está no texto de Tchekhov, mas está na cena de Coutinho. Poderíamos dizer assim que ao nosso *dramaturg*-cartógrafo também interessa a **fricção de possíveis territórios de teatralidade**. A fricção aqui é revelada pela sutileza com a qual a instrução de Enrique Diaz é adicionada à construção tchekhoviana. Ainda como diretor, mas um diretor que intervém já no andamento da cena, como atuador, e não como aquele que até então vimos que era na proposição de workshops e afins.

Outra cena interessante é a apresentação do personagem Andrei, o único filho homem da família Prosorov. Em um canto, Andrei está ao lado de um som que toca uma música clássica e segura um violino. Mais um movimento de tensão. Elas comentam, “*Como toca bem nosso irmão!*”. Essa ironia acaba contribuindo para um efeito bastante teatral. Elas dizem “*Ele está apaixonado!*”, e a próxima cena pode ser lida como a apresentação da personagem Natasha, que virá a ser sua noiva e esposa no futuro.

A conversa entre Vershinin e Masha, durante o lanche da equipe, teria sido pensada pelo diretor Enrique Diaz na tentativa de trazer concretude à cena, na medida em que os atores estariam realizando uma ação ao mesmo tempo em que falavam. É um pensamento teatral que potencializa a cena no filme.

A partir da cena do aniversário de Irina o filme passa a apresentar cenas em um formato mais acabado, menos desconstruídas ou com interferências diretas dos exercícios propostos por Enrique Diaz. No entanto, continuam como fragmentos e como rasuras de cena. Ainda estamos no ensaio.

Em *Moscou* a relação entre Eduardo Coutinho e Enrique Diaz tem relação direta com a tensão construção – desconstrução, ou ainda, *dramaturg* – diretor. Diaz, talvez mais familiarizado com o universo tchekhoviano, ou mais interessado em compreender outras facetas do texto, conduziu o trabalho até um lugar em que Coutinho entreviu na tentativa de ver cenas mais propriamente construídas. No depoimento de Eduardo Moreira isso fica bastante evidente:

Domingo de muita chuva. Nós nos encontramos preguiçosamente às duas e meia. Aquecimentos dispersos. Enrique e Bel (Bel Garcia, assistente de Enrique Diaz) têm uma reunião secreta com Coutinho e Neco (Ernesto Piccolo, assistente de Coutinho), para falar assuntos de trabalho. (...) Enrique volta da reunião meio alterado. Mudança de rumos. Nada de improvisações malucas, mas a montagem tradicional da situação do segundo ato. Coutinho está com cara de poucos amigos, e quer ver os atores desenvolverem com um pouco mais de segurança uma determinada cena. (MOREIRA, 2010, P. 272)

Em um dado momento do trabalho, portanto, o desejo e a orientação do *dramaturg*-cartógrafo Eduardo Coutinho entrou em um leve conflito com o diretor Enrique Diaz. Leve, primeiramente porque conflitos sempre existem na construção de uma obra artística. E depois, como já pontuamos anteriormente, a relação *dramaturg*-diretor é mesmo permeada por alguns conflitos no que se diz respeito ao processo e ao entendimento da cena. O *dramaturg* é, portanto, um provocador. E este lugar não escapa ao ruído, ao desconforto e à dificuldade. Muito pelo contrário, tudo isso passa a ser muito interessante a ele. Não há desestabilização sem momentos de desarmonia.

Mas, ainda que tenha optado pelos momentos de construção, na montagem as escolhas não aconteceram em prol de uma fidelidade à linearidade do texto de Tchékhov. O nosso *dramaturg*-cartógrafo-montador foi fiel, justamente, às possíveis tensões e fricções dentre os territórios de cena desbravados por ele. Assim, o filme apresenta por vezes cenas mais acabadas e em outros momentos outras nas quais os atores ainda leem o texto, por exemplo.

Na cena de amor entre Masha e Verchinin, antes trabalhada na mesa do lanche, é vista depois dentro de outra roupagem, proposta pela atriz Fernanda Vianna. Nesta cena, inclusive, a canção de Roberto Carlos que é fruto de uma proposição realizada por Coutinho. No início do trabalho e sem o conhecimento prévio de Enrique Diaz, ele entregou a todas as atrizes um CD com canções de Roberto.

Em *Moscou* Eduardo Coutinho quis trabalhar com atores de teatro, menos conhecidos pela grande mídia. É uma escolha que vai na contramão de *Jogo de cena*, filme no qual o diretor trabalha com atrizes bastante conhecidas do grande público (ainda que também trabalhe com atrizes menos conhecidas, mas ela não comentam sua atuação como Fernanda Torres, Andréa Beltrão e Marília Pêra, como já analisamos anteriormente). Os atores do Grupo Galpão, no filme, são co-autores da história, na medida em que respondem cenicamente através de workshops e outras elaborações de cena diante das proposições conduzidas por Enrique Diaz.

Além das tensões já elencadas aqui, que proporcionaram todos os movimentos de fricção presentes no filme, há outro componente importante de ser citado e que talvez tenha sido por conta dele que muitas das outras tensões tenham sido percebidas: **o tempo**. Foram dezoito dias de trabalho. Isso fica claro em momentos do texto de Eduardo Moreira quando ele diz:

Combinamos para amanhã a continuação desse trabalho e na terça a apresentação de três workshops, que vão tentar traduzir de alguma maneira o terceiro ato. Discute-se ainda a possibilidade da preparação de uma boa leitura de parte do quarto ato. O tempo vai mordendo o nosso calcanhar. (Idem, Ibidem, p. 273)

Ou seja, o trabalho dentro de um tempo restrito, que exigia pesquisa e construção, trabalho sobre a diferença de funções, de olhares sobre a cena, tinha no tempo um elemento desafiador. Algo precisaria ser construído nesse período. Havia essa preocupação, pois ainda que não se estreasse a peça, um filme seria feito com esse material. E havia também elementos que precisavam estar nesse filme. Porém, tais elementos foram surgimento e se mostrando na medida em que Coutinho de dispôs a **cartografar o território da cena**. Nesse sentido, Enrique Diaz foi um grande parceiro. Em dado momento, segundo Eduardo Moreira:

Kike fica assustado ao assistir às cenas no visor da câmera. Elas têm um acento muito teatral. Ele chama a atenção de Jacques (o câmera) para o fato de a luz estar muito chapara. É o conflito das duas formas que se estabelece. Pra onde ir? Para o teatro ou para o cinema... Mas esse embate faz parte desse filme, que Coutinho não sabe ou diz que não sabe o que será dele. (Idem, Ibidem, p. 271)

Do encontro entre o cinema e o teatro, emerge uma cena particular, como uma das últimas da peça: o duelo entre Solioni e o Barão. Inexistente no texto de Tchekhov, a cena se torna possível no filme, diante de todo o processo cartográfico realizado por ele.

Em um dos últimos momentos da entrevista que realizei com a atriz Fernanda Torres, ela me contou sobre uma conversa que tivera com Eduardo Coutinho na ocasião das filmagens de *Jogo de cena*. Eles conversavam sobre a dificuldade que é fazer Tchekhov e sobre os atravessamentos que ela sofrera (do ponto de vista de uma grande produção, chegada dos figurinos, marcações, etc.) na época em que fizera *A gaivota*. Sobre como aquilo que os atores haviam encontrado na época dos ensaios, se perdeu

com o fervor da estreia. “*E sabe o que o Coutinho me falou? Ele me disse, ‘eu acho que Tchekhov não é para estrear. Tchekhov é para ensaiar’*”.

Durante a feitura deste trabalho, essa espécie de confiança de Coutinho à Fernanda Torres não saía da minha cabeça. *Tchekhov é para ensaiar... Tchekhov é para ensaiar... Não é para estrear...* Um autor iniciático? Talvez. Mas, o importante aqui é observar que atuando como *dramaturg* em *Moscou*, Eduardo Coutinho aposta na potência do autor que se conecta com o seu modo de fazer documentário, de pensar cinema, desbravando o que se entende por cena. Coutinho, como *dramaturg*-cartógrafo-montador, anuncia *Moscou* como um filme de crise. Se a crise revela processos de desestabilização das verdades e a necessidade da reconfiguração dos territórios, ele estaria certo. Mas talvez seja mais do que isso. Um filme que revela a potência das fricções e faz um elogio ao diferente. Não é teatro filmado. Não é filme sobre uma peça. É um filme de teatro disposto a investigar a si mesmo. Ensaiaando. Cartografando.

Da chegada: uma (primeira) conclusão

Difícil falar de um movimento de suspensão. De um lugar não dicotômico. De movimentos de invenção. No entanto, estes dois filmes de Coutinho aqui analisados carregam essa potência e apontam para um terceiro lugar. É por acreditar nesse movimento que este trabalho se fez presente.

Em *Jogo de cena* busquei relacionar os aspectos das noções de homem, ator e cena, de uma ideia de verdade sobre o homem que está conectada a uma ideia de verdade sobre a cena. Essas “ideias de verdade” tem seu surgimento em um momento histórico bastante específico no Ocidente que é a virada do século XIX para o XX. O nascimento das ciências humanas, tal como nos mostra Michel Foucault marcam este período e inventam um homem. No teatro, o surgimento da figura do encenador, com Antoine, é o que consagra o teatro moderno. Surge o autor da cena, o seu sujeito. Também neste período surge o primeiro sistema de trabalho do ator, desenvolvido por Constantin Stanislávski, bastante apoiado na psicologia. Nestas relações busquei identificar que o que se entende por atuar está diretamente ligado ao que se entende por humano. Mas, o Ocidente vem excluindo há mais de dois séculos, a existência de outras humanidades para além da criada pelo paradigma das ciências humanas. Por isso a importância de se debruçar sobre os caminhos de alteridade construídos entre o ator e o personagem, entre um “eu” e o “outro”. Se atuar é construir alteridades, é neste percurso que se reverberam os olhares sobre a atuação. Sobre o homem. Sobre o que é “ser”.

Falei também daquilo que nomeei como *paradoxo da cena*, ou seja, na constituição dos territórios da cena e do trabalho do ator como campos autônomos, mas, ao mesmo tempo, indissociáveis. A partir de tal paradoxo poderíamos afirmar que o olhar sobre o ator revela o olhar sobre a cena e vice e versa. . O aprisionamento da cena dentro da dicotomia realidade/ficção, por exemplo, poderia ser olhado na mesma perspectiva do aprisionamento do ator no que se diz respeito à noção de “humano”.

Assim, as noções de jogo, cena e dispositivo foram pensadas a partir dos filmes de Coutinho, para compreender como o dispositivo produz a cena e como a cena atua como um jogo provocado por um dispositivo (que lida com a tensão entre teatralidade e performatividade).

Pensar Coutinho como *dramaturg* em *Moscou* nos permite olhar para o filme de maneira mais complexa, uma vez que esta função, mais conhecida no teatro, carece de precisão no que se diz respeito a sua definição. Aqui, Eduardo Coutinho foi nosso

dramaturg-cartógrafo, compreendendo a cena como território a ser desbravado, a ser perguntado, a ser construído sem *aprioris*.

Essa ideia de *dramaturg-cartógrafo* foi livremente inspirada na figura do cartógrafo criada por Suely Rolnik em seu livro *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*, dedicado a Lygia Clark. Nele, o cartógrafo vem ao Brasil, “uma terra de antropófagos” e constata uma série de transformações da subjetividade que vinham se dando aqui no período nos anos sessenta. Neste trabalho, nosso *dramaturg-cartógrafo* também constata uma transformação: *Moscou* foi anunciado primeiramente pelo cineasta como um filme de crise. Lançou-se no escuro. Muito mais estranho aos olhos dos espectadores do que *Jogo de cena* (que ainda carrega muitos elementos dos seus filmes anteriores), *Moscou* teve a potência de desterritorializar todos os que estavam ali envolvidos e ainda fazer ressoar Tchêkhov por mais duas montagens do Galpão, culminando no “anti-teatro” de *O Eclipse*.

Entre os meses de setembro a dezembro de 2011 e depois em fevereiro de 2012, dirigi dois módulos de trabalho com um grupo de atores intitulado *Nagual: notas sobre o desmonte*. A ideia era tentar pensar alguns conceitos que teriam vindo dos filmes aqui estudados dentro da cena propriamente dita. Um dos focos principais era pensar uma noção de pré-cena (como um movimento anterior ao acontecimento cênico, como uma preparação e um estado de acolhimento do espectador), criação de estratégias para construir cenas a partir de jogos de aquecimento (pega-pega, jogos corporais diversos, jogos com bolinha, etc., os jogos eram subvertidos em suas regras, mas as tensões eram mantidas) e investigação de algumas figuras cênicas (partindo de outros devires humanos). Deste trabalho tenho ainda muito material em vídeo e uma série de anotações que pretendo destrinchar daqui para frente. Não fizeram parte do corpo do trabalho como um todo porque talvez tenham ganhado um outro corpo, ainda que tenham partido dos filmes como elaboração conceitual. Acabei por me afastar desse material ao longo deste último ano e assim, a distância se fez tão grande que as questões que me perseguiram lá não são exatamente as que estão comigo agora. Retornei ao material e ele carecia de alguma outra coisa. Talvez de uma espera.

Mas, a tentativa de esboçar um trabalho prático ao lado do trabalho teórico foi demasiadamente importante neste percurso. Mas não era do meu trabalho que eu falava e sim dos filmes de Coutinho. E retomar os filmes foi destrinchá-los e compreendê-los na sua potência. O estudo prático não foi uma ilustração dos filmes. Mas foi um desejo,

quicá precipitado, de dar conta de questões que simplesmente se acontecem. Como diria Picasso “Eu não procuro. Eu encontro”. Um terceiro lugar não se busca. Ele se dá.

Da relação entre homem e cena, que tenho como a mais importante deste trabalho, gostaria de ter conectado com outros estudos como da antropologia e das artes visuais, com principal destaque para a obra de Lygia Clark. Conhecida principalmente pelo seu trabalho ao lado dos neoconcretistas Hélio Oiticica e Lygia Pape, Clark desenvolveu ao final de sua carreira algo que também é compreendido por alguns estudiosos como um terceiro lugar. Atendia em consultório, na Rua Prado Júnior, no Lido, e os seus clientes recebiam em seus corpos alguns dos seus objetos relacionais. Para alguns, se tratava de uma experiência terapêutica. Para outros, de uma experiência estética. Clark foi criticada pela Sociedade Psicanalítica do Brasil e ainda hoje esta última fase do seu trabalho ainda é bem pouco conhecida. Mas marca um novo que não é o mesmo novo moderno. É um novo que nos exige mais esforços intelectuais e perceptivos na sua recepção. Por isso, pensar um terceiro território me parece tão interessante e passível de conexão com o seu trabalho.

Em relação à antropologia, seria possível verticalizar o estudo de outras cosmogonias e relacioná-las com outras concepções de cena, tal como citamos brevemente a função do *griot* em alguns países da África e o seu outro entendimento de “estar em cena”.

Ainda podemos confiar mais no mistério do que somos e inventar outros modos de ser/estar. Acredito que os filmes de Coutinho apostam nisso e desestabilizam noções tão vigentes, verdades tão dadas, mas que quando desconstruídas, nos orientam para outros lugares. Terceiros. Quartos. Quintos. Múltiplos. E infinitos. Tais como a arte e o homem podem ser.

BIBLIOGRAFIA

Livros:

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2008
- BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de doutoramento. Orientador: João Luiz Vieira Universidade Federal Fluminense, 2007.
- BARBOZA, Juliana Jardim. *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)*. Tese de doutoramento. Orientadora: Silvia Fernandes. Universidade de São Paulo, 2009.
- BAUDRY, Jean Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: *A experiência cinema*. Org. Ismail Xavier. 3ª. Edição revista e aumentada. Rio de Janeiro/São Paulo: Edições Graal, 2003.
- BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BOGART, Anne. *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York, Theatre Communications Group, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- COMOLLI, Jean – Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *O mistério de ariana*. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.
- _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. – 1ª. Ed. – Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1982.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2002, 1971.
- As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paulo. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *A vida dos homens infames*. In: *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & CIA*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.
- MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão – uma história de encontros*. Belo Horizonte, Duo Editorial: 2010.
- PAULA, Nikita. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e inexperiências especializadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PICCON-VALIN, Beatrice. *Passagens, Interferências, Híbridações: o filme de teatro*. In: *A Cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- SAISSON, Maryvonne. *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meyerhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os deuses em seus mitos?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Artigos:

Palavra e superfície (2008). Entrevista cedida a Felipe Bragança. In: Encontros – Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

ALSCHITZ, Jurij. *Considerações sobre Tchekhov e o processo de Eclipse*. In: Revista Subtexto número 08.

BALTAR, Mariana. *Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de cena*. In: Ensaaios no Real/Cesar Migliorin (org.). Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2010.

BERNARDET, Jean Claude. “*Jogo de cena*”, 14/01/2008. Disponível no “blog do Jean-Claude”, em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>

BRUNO, Fernanda. “*Jogo de cena*”, 2007. Disponível no blog “Dispositivos de visibilidade e subjetividade contemporânea”, em:

<http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>

FELDMAN, Ilana. *Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente*. In: Ensaaios no Real/Cesar Migliorin (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FÉRAL, Josette. *Pour une poétique de La performativité: Le théâtre performatif*. (texto apresentado no ECUM – Encontro Mundial das Artes Cênicas – em março de 2008, no Brasil (Belo Horizonte e São Paulo)).

FURTADO, Filipe. “Dos Modos de Performance: A Figura do Ator no Cinema Brasileiro Contemporâneo” in CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005. Ensaaios sobre uma década*. Rio de Janeiro, Azougue, 2005.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Ódio ao teatro*. In: Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto, nº 27, 1998.

LENOIR, Nina. *Improving Director/Dramaturg Collaboration*. In: Voice of the Dramaturg. Theatre Symposium. A journal of the southeastern theatre conference. The University of Alabama Press. 1995.

MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. In: Intermédias 5 e 6.

NOVAES, Yara. *Tio Vânia – Aos que vierem depois de nós*. In: Revista Subtexto número 08.

SAADI, Fátima. *A prática do dramaturg*. In: Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto, nº 3, 1999.

TORRES, Fernanda. *No dorso instável de um tigre*. Revista Piauí. Número 3. Dezembro de 2006.

XAVIER, Ismail. “*Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*”, in: Cinemais, n° 36, outubro/dezembro, 2003.