

O processo como obra: de Anton Tchekhov a Enrique Diaz e Eduardo Coutinho, caminhos para *Moscou*¹

Lucas Martins Néia

Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pesquisador do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (Obitel). Bolsista Capes.

E-mail: lucas_martins_neia@hotmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma análise interartes do documentário *Moscou* (2009), no qual Eduardo Coutinho apresenta o processo de criação de uma montagem da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, com atores do Grupo Galpão dirigidos por Enrique Diaz. O trabalho evoca conexões entre tradição e contemporaneidade ao traçar um percurso desde a escrita da peça – bem como sua primeira montagem – na Rússia do início dos anos 1900 até a cena cultural brasileira da década de 2000. Desta forma, estabelecemos um diálogo entre teóricos do teatro – do drama e da cena –, do cinema e dos processos de criação. Observamos, por fim, que o documentário, ao se contaminar com a manifestação teatral e com a ideia de *work in progress*, atua como um “caderno de registros” e território de inscrição das poéticas de Tchekhov, de Diaz, de Coutinho e dos atores do Grupo Galpão, circunscritas pela problemática do tempo.

Palavras-chave: Moscou; *As Três Irmãs*; Work in Progress; Processos de Criação; Estudos Interartes.

Process as opus: from Anton Chekhov to Enrique Diaz and Eduardo Coutinho, pathways to *Moscow*

Abstract: This paper proposes an interart analysis of *Moscow* (2009), a documentary film in which Eduardo Coutinho presents the creative process of a staging of the play *The three sisters*, by Anton Chekhov, with actors from Grupo Galpão directed by Enrique Diaz. The article evokes connections between tradition and contemporaneity as it traces a course from the writing of the play – as well as its first staging – in early 1990s Russia to the Brazilian cultural context of the 2000s. Therefore, we established a dialogue between theatre – drama and staging studies –, film and creative processes theorists. Finally, we note that the documentary film acts as a “logbook”, due to its contamination with theatrical manifestations and the idea of work in progress, and an inscription space of Chekhov’s, Diaz’s, Coutinho’s, and Grupo Galpão actors’ poetics, circumscribed by the problematic of time.

Keywords: Moscow; *The Three Sisters*; Work in Progress; Creative Processes; Interart Studies.

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001

Introdução

Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios.

(MURRAY LOUIS, 1992 apud SALLES, 2004: 25)

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo do documentário *Moscou* (2009), no qual Eduardo Coutinho apresenta o processo de criação de uma montagem da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, com atores do Grupo Galpão dirigidos por Enrique Diaz. Para isso, evocaremos diálogos entre a tradição e a contemporaneidade², traçando um percurso desde a escrita da peça *As três irmãs* por Tchekhov em 1900 – bem como sua primeira montagem pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1901 – até a cena cultural brasileira da década de 2000.

Ao pensarmos nas relações entre teatro e cinema, refletiremos a respeito de alguns aspectos da obra de Tchekhov – ligados ao *leitmotiv* do tempo e à escrita do autor como estatuto para um novo sistema dramático –, de características recorrentes nas direções de Enrique Diaz e de como o filme de Coutinho dialoga abertamente com questões da arte contemporânea.

A peça

Tomemos o resumo narrado em *off* por Coutinho logo no início de *Moscou*:

As três irmãs, peça de Anton Tchekhov escrita em 1900. Cenário: a casa da família Prózorov. Lugar: uma cidade de província há centenas de quilômetros de Moscou. Olga, a mais velha, uma espécie de mãe substituta. Macha, casada com um professor de ginásio. Irina, que festeja o aniversário de vinte anos. Andrei é o único irmão. Todos sonham em voltar para Moscou, onde nasceram e passaram a infância. A família só se relaciona socialmente com os oficiais da brigada militar estacionada na cidade. O novo comandante da brigada, coronel Verchínin, encanta as irmãs, sobretudo Macha [...]. Andrei se casa com Natacha, moça de classe inferior que pouco a pouco se torna dona da casa, praticamente expulsando as irmãs. (MOSCOU, 2009)

A peça *As três irmãs* foi escrita por Anton Tchekhov entre 1900 e 1901 especialmente para o TAM³, companhia responsável por revolucionar a cena teatral russa da virada do século XIX, influenciando as artes cênicas de todo o Ocidente (BARBOSA, 2012: 12). Conforme Konstantin Stanislávski (1989: 317-318), um dos fundadores do TAM e responsável pela encenação do texto, primeiramente Tchekhov enviou ao grupo o primeiro ato – até esse momento, a peça não tinha nome –; o segundo e o terceiro chegaram às mãos da companhia em seguida, enquanto o quarto foi levado para leitura do elenco pelo próprio autor – que se aborreceu ao ver o texto que concebera como uma comédia tomado pela equipe como um drama.

A peça tem início no dia de Santa Mártir Irina. Uma das três irmãs festeja seu aniversário no dia da santa sua homônima. Nessa mesma data, um ano antes, o pai das três falecia, lembra Olga. Irina recebe os amigos, sente-se leve. A sala de visitas está com as janelas abertas, e a esperanças parecem se renovar. Macha lê, lê e assovia. As irmãs divagam, bradam que “cresce e torna-se mais forte o único sonho” (TCHEKHOV, 2004: 32): ir para Moscou, onde nasceram e cresceram. Mudaram-se para a província quando o pai assumira uma brigada local.

No decorrer da peça, o sonho das irmãs Prózorov de partir rumo a Moscou vai pouco a pouco se deteriorando – e o espaço, nesse sentido, funciona como metáfora. Como frisa Barbosa (2012: 21), a casa é tão importante e bem definida no drama de Tchekhov que pode ser considerada uma personagem. No primeiro ato, vemos a sala de visitas e, em segundo plano, um salão, ambos iluminados pelo sol do meio-

² Em consonância com Fernandes (2010), tomamos a noção de Lyotard (2000) para contemporaneidade – não uma época ou tendência, mas um modo da sensibilidade, do pensamento e da enunciação de hoje. Eventualmente, também remeteremos ao conceito de pós-moderno, termo que Lyotard (2000) utiliza para denominar o mundo contemporâneo a partir da incredulidade com relação aos metarrelatos, um efeito do progresso das ciências. Para Jameson (2004), a noção de pós-modernidade correlaciona a emergência de novos aspectos formais da cultura a um novo tipo de vida social e a uma nova ordem econômica. Cavaliere (2014: 77), por sua vez, chama a atenção para o fato de que, a partir da década de 1990, os termos “pós-moderno”, “pós-modernismo” e “pós-modernidade” se tornaram palavras-chave do discurso crítico na Rússia, “embora o fenômeno pós-moderno esteja muito mais vinculado à cultura do ocidente nos EUA e na Europa, à era pós-industrial e ao declínio do capitalismo”.

³ O TAM configurou sua identidade artística a partir do sucesso da encenação de *A Gaivota*, também de Tchekhov, em 1898. Dois anos antes, porém, esse texto recebera uma montagem pelo Teatro Aleksandrínski, mitificada como um grande desastre – Nascimento (2013) sublinha a carência de estudos que retomem essa montagem do Aleksandrínski sem os parâmetros estabelecidos pelo TAM. Em 1900, a companhia se dedica à montagem de *Tio Vânia*, texto de Tchekhov prometido primeiramente ao Teatro Máli. Mesmo tendo algumas restrições quanto a certas escolhas cênicas do TAM, Tchekhov reconhecia nele as condições para a realização de suas peças (NASCIMENTO, 2013: 51).

dia. O segundo ato apresenta a mesma cenografia, mas são oito horas da noite. No terceiro ato, somos confinados no quarto de Olga e Irina – que então dividem o cômodo por vontade de Natacha (esposa de Andrei, o irmão). O quarto ato, apesar de se passar do lado de fora da casa – no mesmo horário que o primeiro –, apresenta as personagens como “ecos de si mesmas” (BARBOSA, 2012: 80); Moscou, no início reminiscência que se projetava no futuro, aqui jaz como quimera.

Szondi (2011: 40) considera *As três irmãs* o mais perfeito dos dramas tchekhovianos, sublinhando que suas personagens sonham com o futuro bêbadas de recordação – o presente em que vivem, portanto, se encontra esmagado entre o passado e o futuro, sendo “um entretempo, um tempo de afastamento, no qual a volta à pátria perdida é a única meta”.

A única personagem a viver de fato no presente é Natacha, a cunhada. No primeiro ato, ela aparece como namorada de Andrei, uma moça simples da burguesia local; em uma cena característica do humor tchekhoviano, já se estabelece a diferença entre ela e as três irmãs – Olga alerta-a que o cinto verde que ela tem na cintura “simplesmente não combina” com o vestido rosa que traja. Os desentendimentos entre Natacha e as irmãs Prózorov se desenvolvem em ritmo crescente, e Natacha gradualmente domina os espaços da casa – ela é a responsável pela mudança de Irina para o quarto de Olga, para que seu filho com Andrei possa ter um quarto mais arejado (HERRERIAS, 2010).

Natacha [...] é, na verdade, a erupção brusca do presente no mundo das saudades e visões. Encarada da perspectiva das irmãs (e do passado), talvez pareça vulgar e má. No entanto, do ponto de vista do presente, é a única pessoa viva da casa, tão viva que, às vezes, parece a André [sic] “antes um animal que um ser humano”. (MELLO E SOUZA, 1996 apud BARBOSA, 2012: 50)

É interessante perceber, aliás, que as três irmãs aparecem em terceiro lugar e de forma coral – “Olga, Macha e Irina: irmãs Prózorov” (TCHEKHOV, 2004: 26) – na lista de personagens que antecede o texto da peça. Elas são precedidas por Andrei Serguêitch Prózorov, o irmão, e Natália Ivánova (Natacha). Outro fator curioso é que, apesar de os irmãos Prózorov serem quatro – e Andrei ser o primeiro a despontar na listagem de personagens –, somente as três dão título à obra.

Um dos principais motivos tchekhovianos, o tempo (PICON-VALLIN, 2008: 127), se faz presente de forma concreta pelas idades ou passagens temporais mencionadas no decorrer dos atos – no terceiro ato, Irina já sinaliza ter 23 anos – e, principalmente, pelo relógio que o médico Tchebutíkin acidentalmente quebra no mesmo terceiro ato – com ele, quebram-se também as esperanças da ida para Moscou.

A incomunicabilidade, tema em voga na literatura dramática do século XX, aqui se constitui como a negação do próprio drama: de acordo com Szondi (2011: 42), quando as personagens de Tchekhov renunciam ao presente e à comunicação, elas incorrem na negação da ação e do diálogo – as duas categorias formais mais importantes do drama. As personagens, assim, se dedicam praticamente a monólogos dialógicos, que

não são monólogos no sentido tradicional do termo. [...] [As falas] isolam aquele que as pronuncia. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais. Eles não constituem monólogos isolados, inseridos numa obra dialógica, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno dramático e se torna lírica. [...] Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem. Nela as palavras não mais se contrapõem, mas são ditas como uma evidência que é parte da essência do lírico. (SZONDI, 2011: 43-44)

Szondi (2011: 44) ressalta que essa passagem da conversação à lírica da solidão deve muito à expansividade do homem russo e à lírica inerente à sua língua: “Aquilo que no Ocidente talvez só se conheça na embriaguez – o tomar parte

⁴ Informação fornecida por Elena Vássina, durante aula da disciplina “A. Tchekhov e K. Stanislávski: da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em 4 de outubro de 2017.

⁵ Informação fornecida por Elena Vássina, durante aula da disciplina “A. Tchekhov e K. Stanislávski: da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), em 18 de outubro de 2017.

na solidão alheia, a acolhida da solidão individual em uma solidão que se forma coletivamente – já aparece como possibilidade intrínseca, tanto do homem como da língua russa”. Conforme Vássina⁴, as perdas fazem parte do inconsciente coletivo russo – o que por muito tempo os levou a se apoiarem em uma espécie de “filosofia de esperança’ [...] obstinada em assegurar a todo custo uma existência humana digna, mesmo em contingências histórias e sociais tão adversas como as da Rússia” (CAVALIERE, 2014: 76). Por isso, ao fim da peça, as irmãs “passam a buscar um sentido para suas vidas presentes, reais, ainda que tal procura tenha nascido de farrapos de sonhos desfeitos” (HERRERIAS, 2010: 44).

Moscou é um dos três maiores símbolos da poética tchekhoviana – junto à gaivota e ao jardim das cerejeiras das peças homônimas. Moscou encerra em si todas as utopias, é o passado e o futuro (que não chegará). Como frisa Vássina⁵, Moscou é Godot, e Tchekhov um precursor do teatro que Esslin (1968) chamaria “do absurdo”.

Em sua análise da *mise-en-scène* de *A gaivota* feita pelo TAM, Williams (2010) assinala a separação existente entre fala e performance – daí a importância do subtexto tchekhoviano para o nascimento da arte da encenação teatral. O relato de Stanislávski (1989) relativo ao processo de montagem de *As três irmãs* exemplifica isso concretamente: ele e os atores demoraram a achar o “algo mágico” da peça – de início, liam-na de forma enfadonha; também tentaram fazê-la rápida e não deu certo. Foi durante um ensaio que o encenador russo constatou que “as criaturas de Tchekhov [...] não vivem consumidas pelo tédio, mas, ao contrário, procuram a alegria, o riso, a animação; querem viver, e não vegetar” (STANISLÁVSKI, 1989: 319-320).

A encenação de *As três irmãs* pelo TAM é apontada por Guinsburg (2001) como ponto máximo de maturidade cênica para o que se convencionou chamar de tchekhovismo: a companhia deixava de se ater à exploração de elementos externalizantes para trabalhar com questões como a atmosfera e a dimensão interna das personagens – coordenadas que serviriam de parâmetro para muitas das montagens dos textos de Tchekhov pelo mundo dali em diante.

Tchekhov, de “formador de atores” a “cineasta do pós-moderno”

Ao observarmos o trabalho de Nascimento (2013) acerca das montagens e da influência de textos de Tchekhov na cena teatral brasileira, podemos localizar *As três irmãs* em diferentes momentos e movimentos do teatro nacional.

Mello e Souza (1996 apud BARBOSA, 2012) aponta a obra do dramaturgo russo como um importantíssimo estágio para a formação do ator, característica que embasará a primeira montagem de *As três irmãs* no Brasil, realizada em 1956 pela Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo com direção de Alfredo Mesquita – “Menos um espetáculo de bilheteria e mais um exercício de atuação” (NASCIMENTO, 2013: 114).

Em 1958, com a montagem da peça pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC), no Rio de Janeiro, sob direção de Ziembinski, Tchekhov ganha outra projeção nos palcos brasileiros. Inicia-se no Brasil a propagação do já citado tchekhovismo: a montagem balizaria as diversas encenações de Tchekhov que se seguiriam nos anos seguintes – muitas herdando o “ritmo arrastado” aqui empregado, o qual Ziembinski alegava ser uma herança direta dos trabalhos de Konstantin Stanislávski (afirmação que nomes como Paschoal Carlos Magno corroboravam ao dizer que esse ritmo em nada era diverso do que se via em encenações tchekhovianas na Europa) (NASCIMENTO, 2013: 119).

A despeito de outras tentativas de quebrar tais parâmetros – como *O jardim das cerejeiras* encenado por Ivan Albuquerque em 1968, no Rio de Janeiro –, a montagem de *As três irmãs* realizada em 1972 pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, se configuraria como a principal responsável por modificar este cenário, convertendo o dramaturgo russo em leitor ácido da realidade brasileira ao fazer do texto um verdadeiro desbunde político-tropicalista (NASCIMENTO, 2013: 136). Cada um dos

quatro atos da obra tchekhoviana serviu de “pré-texto” para que o grupo revisitasse estéticas e processos explorados em seus espetáculos dos últimos quatro anos:

O 1º Ato é o Oficina dos anos 1967-1968: festa de Irina, nascimento, cor branca do vestuário da personagem e iluminação clara – anos de euforia e tropicalismo com *O rei da vela* e *Roda viva*; o 2º Ato é o momento da espera, com a lenta ascensão de Natacha – o azul é a iluminação predominante e representa a escuridão de 1969 de *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*; o 3º Ato é a quebra, a explosão, o palco enche-se de vermelho, pois casas da pequena cidade onde vivem as três irmãs estão pegando fogo. Representa a ruptura com o teatro tradicional e a experimentação nos anos 1970 e 1971 com o Living Theatre e o Grupo Lobo; o 4º Ato, ano de 1972, é a “morte do teatro e de tudo”, representada pelo espetáculo *Gracias, señor*. O 5º Tempo, inexistente no texto original, seria a continuação, fora da mandala, que impulsionaria o elenco e público a “continuarem”. (NASCIMENTO, 2013: 141)

Passados mais de 25 anos após o espetáculo do Oficina, duas montagens de *As três irmãs* se desenvolveriam de forma praticamente concomitante no Rio de Janeiro – uma de Bia Lessa e outra de Enrique Diaz. Em comum, as duas optaram pela aceleração do ritmo do texto (NASCIMENTO, 2013: 186).

Em 2006, Enrique Diaz se dedicaria ainda a uma releitura de *A gaivota*, que receberia o subtítulo de *Tema para um conto curto*. Neste espetáculo, a ênfase estaria no jogo de fusão das matérias primas dos atores e das personagens, tornando possível a abertura do texto tchekhoviano ao exame do público – dessa forma, “o trabalho interno de montagem e toda a especulação que atores e encenador engendraram no processo dos ensaios chegam na cena em igualdade de condições com o tecido ficcional traçado pelo dramaturgo” (RAMOS; FERNANDES, 2007: 226).

Em 2008, Enrique Diaz revisitaria *As três irmãs* ao ser indicado pelo Grupo Galpão, companhia teatral sediada na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, para a direção de um processo orquestrado pelo documentarista Eduardo Coutinho. Não se tratava, no entanto, de realizar uma montagem com vistas ao palco, mas de imergir em um exercício que seria registrado pelo cineasta.

Em texto clássico referente ao pós-modernismo, Jameson (2004: 301) aponta que filmes como *Totalmente selvagem* (1986), de Jonathan Demme, e *Veludo azul* (1986), de David Lynch, diferentemente de películas anteriores, “mostram um inconsciente coletivo no processo de tentar identificar seu próprio presente, ao mesmo tempo em que iluminam o fracasso dessa tentativa, que parece reduzir-se à recombinação de vários estereótipos do passado”. Partindo desta afirmativa, podemos dizer que o cinema pós-moderno se encontra na mesma encruzilhada que as irmãs Prózorov em *As três irmãs*: se na obra dramática “o peso do passado e sua insatisfação no presente isolam os homens” (SZONDI, 2011: 41), assim também esses filmes diferem do que fora produzido anteriormente⁶.

⁶ Outra questão a ser destacada é que, se o teatro se configura por ser a arte do aqui e agora, o cinema se caracteriza por projetar a seus espectadores imagens já gravadas, ou seja, imagens de um passado.

⁷ Cabe mencionar a importância de artistas russos como Serguei Eisenstein – aluno do encenador Vsevolod Meyerhold (que, por sua vez, fora aluno de Konstantin Stanislávski) – e Dziga Vertov – responsável, ao lado de Robert Flaherty, pela consolidação do documentário como gênero fílmico – no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Brook (1994: 212) vê Tchekhov como um cineasta consumado: “Ao invés de cortar de uma imagem para outra – e talvez de um lugar para outro –, ele pula de uma emoção para outra, imediatamente antes que esta se torne pesada demais. [...] Retrata indivíduos e sociedade num estado de mudança perpétua”. De questões formais ao conteúdo de suas peças, Tchekhov paira em constante diálogo com o cinema, que ainda dava seus primeiros passos quando o escritor russo era vivo.

Veremos agora como se dá o diálogo interartes no filme *Moscovo*, de Eduardo Coutinho, documentário⁷ que desafia os cânones do gênero (FELDMAN, 2009) ao ser enredado pela obra tchekhoviana sobre a qual nos debruçamos anteriormente.

Caminhos para *Moscovo*

Cohen (2004) cita Enrique Diaz dentre os diversos diretores brasileiros que se dedicam à “linguagem do *zeitgeist* contemporâneo”. É interessante perceber

como Diaz se munirá de Tchekhov em algumas ocasiões justamente para tratar das questões da contemporaneidade.

Para Guzik (1998), a visão do Diaz encenador, “por conta da própria formação do artista, passa pelo ator, pelo desenho das personagens, pelo fenômeno da atuação. Todas as peças assinadas por Diaz têm a marca indelével de um diretor que é também ator, e que coloca em primeiro plano a figura do intérprete”⁸. É este o Diaz sugerido a Coutinho pelo Grupo Galpão⁹ para a empreitada que constituiu o documentário *Moscou*.

Coutinho vem de uma pesquisa da confluência entre a linguagem teatral e o documentário cinematográfico iniciada em seu filme anterior, *Jogo de cena* (2007), no qual mulheres reais e atrizes se mesclam em depoimentos reais/representados.

Uma estrutura lacunar, errante, que, ao desdobrar e duplicar as falas femininas, não aponta para nenhum sentido fora do filme, isto é, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade *do* cinema e *da* cena¹⁰, ultrapassando as usuais dicotomias entre pessoa e personagem, singular e coletivo, autenticidade e encenação, memória e presentificação. (FELDMAN, 2012: 33)

Em *Moscou*, Coutinho radicaliza seu método. Como sublinha Feldman (2012), o documentarista troca a sustentação concêntrica e centrípeta de seu cinema pautado pela entrevista por uma estrutura dispersiva e centrífuga. Ele se retira de cena, aparecendo apenas no início do filme – ao lado de Enrique Diaz e da assistente deste, Bel Garcia – para explicar sua proposta aos atores. Depois, só retorna por meio de locuções em *off* – uma ainda no início, resumindo a trama do texto dramático, e outra já ao final, lendo as últimas palavras da peça. Neste documentário, portanto, “a linguagem deixaria de ‘restituir a singularidade’ dos sujeitos falantes [...] para alcançar, por meio da ficção, sua autonomia em relação aos tradicionais referentes que sempre pautaram o cinema de Coutinho até então” (FELDMAN, 2012: 37).

Podemos traçar alguns paralelos entre Tchekhov e Coutinho. Cada qual, à sua maneira, desafia os cânones da arte à qual se dedicou: enquanto Tchekhov tensiona o estatuto dramático do final do século XIX, operando como uma espécie de “arauto” do que estaria por vir no âmbito do texto teatral – além de, como já dissemos, ser pedra fundamental para criação e desenvolvimento da arte da encenação –, Coutinho transcende aquilo que ele próprio erigiu no decorrer de sua vigorosa carreira como documentarista ao trocar a “vida *própria* do ser comum” (FELDMAN, 2012: 37) pelas questões do seres tchekhovianos – e também pelas inquietações dos atores do Grupo Galpão e de Enrique Diaz diante desses seres.

Moscou nos oferece, portanto, uma pluralidade de olhares – “cacos coloridos de um mesmo caleidoscópio” (FELDMAN, 2009): o olhar das personagens de Tchekhov diante da vida e daqueles que com elas convivem – portanto, o olhar de Tchekhov diante do mundo; o olhar de Diaz para a obra de Tchekhov e para o trabalho do Grupo Galpão; o olhar dos atores para as personagens tchekhovianas e para seu próprio trabalho. A emoldurar estes olhares, a visão de Coutinho para a obra de Tchekhov e para o processo de criação do Grupo Galpão e de Enrique Diaz – no cinema, afinal, o enquadramento é “como uma encarnação de um ponto de vista sobre o movimento do mundo. O cinegrafista opera a câmera, operando ao mesmo tempo sobre o próprio real” (GERVAISEAU, 2012: 49).

O filme

Na primeira sequência do documentário, um dos atores dá um depoimento para a câmera e exhibe uma foto de “Moscou” – da sua Moscou: um cinema perto de sua casa que foi demolido. Em seguida, vemos a cena do primeiro ato na qual as três irmãs recebem Verchínin – então representado pela câmera.

No único momento em que Coutinho aparece, como já mencionamos, ele está ao lado de Enrique Diaz. Ali nos são postas as regras do jogo: o diretor e o grupo terão

⁸ Isso, de certa forma, o aproxima de Stanislávski, que deve muito de seu sucesso como diretor à sua carreira de ator, conforme Elena Vássina constantemente afirmava em aulas da disciplina “A. Tchekhov e K. Stanislávski: da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), ministrada em 2017.

⁹ Importante registrar que o Galpão solidificou sua linguagem a partir do teatro popular e de rua. Após o processo com Diaz e Coutinho, o grupo desenvolveu, a partir de 2011, um projeto intitulado “Viagem a Tchekhov”, que resultou em dois espetáculos: *Tio Vânia (Aos que vierem depois de nós)*, com direção de Yara de Novaes, e *Eclipse* – a partir de contos de Anton Tchekhov –, dirigido por Jurij Alschitz.

¹⁰ Esta preocupação com a *verdade da cena* aproxima Coutinho de Konstantin Stanislávski – trata-se de uma questão que o encenador russo perseguiu durante toda a sua trajetória artística.

três semanas (entre fevereiro e março de 2008) para trabalhar a partir de *As três irmãs* de Anton Tchekhov. Tudo pode ser feito: construções, desconstruções, fragmentos da peça ou fragmentos a partir da peça... Interessa a Diaz “descobrir as articulações para compartilhar [...], através do trabalho, o que é do humano” (MOSCOU, 2009).

Entre fragmentos da peça que ressignificam camarins e espaços contíguos à sala de ensaio, temos Diaz a sugerir exercícios, como “cada um vai falar uma imagem de passado e uma imagem de futuro”, ou “usar as memórias dos outros” – procedimentos que se aliam à temática da obra e à própria poética do drama tchekhoviano. As práticas – e a câmera – se fazem presentes até na hora do lanche.

Operando nas zonas opacas entre atores e personagens [...], todo o filme é atravessado por ambiguidades: Andrei, com o violino em punho, ouve a música, que supostamente deveria executar, em um aparelho de som; em outro momento, um mesmo personagem [Verchínin] é interpretado por dois atores, em uma espécie de duplicação e contágio entre corpos, que deixam de ser indivíduos para serem dividuais, se tornando veículos da fala. (FELDMAN, 2009)

Essa ideia de atores/personagens como “veículos de fala” já havia sido experimentada sob outro aspecto na montagem de *As três irmãs* que Diaz dirigira em 1999. Referindo-se a esse trabalho, Nascimento (2013: 186) sublinha: “Ao estabelecer um ritmo acelerado para as falas das personagens, é como se [Diaz] negasse a elas o direito de elaborar suas próprias palavras”.

Outra prática comum aos processos dirigidos por Diaz são os *viewpoints* – utilizados pelo diretor, de acordo com Fernandes (2010: 110), na montagem de *A paixão segundo G.H.* (2003), adaptação para o palco do romance homônimo de Clarice Lispector. Em vídeo extra disponível na versão de *Moscou* para DVD, Diaz sugere um exercício de *viewpoints* aos atores e, em seguida, explica “para o público” (câmera) que se trata de uma “técnica de improvisação que veio da dança moderna americana, criada por uma coreógrafa chamada Mary Overlie e desenvolvida por uma diretora de teatro chamada Anne Bogart”, e na qual é realizada uma “conexão entre o coletivo através de categorias de espaço e tempo [...]. Cria trabalho de *ensemble*, jogo é uma coisa, representação é outra” (MOSCOU, 2009).

Feldman (2009) assinala que a autoria e hierarquia das imagens que vemos no filme são dissolvidas – seriam, afinal, “de Coutinho ou de Enrique Diaz?”. À dupla, é necessário acrescentar o Grupo Galpão, pois estamos lidando com um processo colaborativo de criação teatral, além de falarmos de uma companhia com forte marca autoral ligada a hibridações de linguagens como o circo, a música, a farsa e o melodrama.

Algumas sequências, inclusive, apresentam características que não são comumente trabalhadas junto às obras de Tchekhov, pois ressaltam certas potencialidades trágicas e dramáticas sugeridas pelo texto de *As três irmãs*. Um exemplo é a “troca de ritmos” entre Verchínin e Macha: no terceiro ato, Verchínin narra o que fez quando o incêndio começou e mais uma vez incorre em divagações sobre um futuro longínquo¹¹; Macha entra no quarto e, assim que Verchínin começa a cantar, ela o acompanha:

VERCHÍNIN

[...] (*Canta.*) “O amor conquista todas as idades, seus ímpetos são benéficos...” (*Ri.*)

MACHA

Tram-tam-tam...

VERCHÍNIN

Tam-tam...

¹¹ Em diversos momentos, as divagações de Verchínin nos trazem à memória a peça escrita por Trepliov e encenada por Nina no primeiro ato de *A Gaivota*, peça escrita por Tchekhov entre 1895 e 1896.

MACHA

Tra-ra-ra?

VERCHÍNIN

Tra-ra-ra. (Ri.)

(TCHEKHOV, 2004: 111-112)

Em *Moscou*, os atores que representam Macha e Verchínin cantam *Como vai você* – “vem, que a sede de te amar me faz melhor...” – enquanto acendem fósforos em meio à escuridão, em uma espécie de dança. A cena, extremamente bela, parece se distanciar um pouco da poética de Tchekhov por trocar “o vazio tchekhoviano pela poesia da presença e de algum valor” (TOLMATCHOV, 2011: 242).

Outra cena que acentua um elemento trágico sugerido pelo texto é o duelo entre Soliôni e o barão: mencionado no quarto ato, no documentário o vemos encenado enquanto ouvimos os atores, em *off*, dizerem o texto original.

É importante destacar, no entanto, que estamos diante de um processo de criação, no qual todo tipo de experimentação é válida. O que vemos em *Moscou* é a materialização de “diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando” (SALLES, 2004: 43).

Considerações finais: o processo como obra

Conforme Gervaiseau (2012: 78), um filme – seja ficcional ou documental – se utiliza de procedimentos de exposição e montagem estreitamente ligados a seu objeto. Trata-se da velha questão essencial a todas as artes: a ligação entre forma e conteúdo.

Em *Moscou*, o gênero documentário se contamina com a manifestação teatral. “A cena abarca tudo, abraça a todos, intensifica e dissipa tudo e todos. [...] O processo é já constituído como obra e não há nada que pareça vir de fora dos jogos de cena propostos pelo filme” (FELDMAN, 2012: 138).

Essa ideia da obra em progresso (*work in progress*) vincula o documentário a discussões da arte contemporânea que são particularmente caras ao teatro.

O conceito de obra não acabada e o risco implícito num processo que vive da possibilidade de não confluir para um produto final, mantendo-se enquanto percurso criativo, parecem constituir a mimese mais eficaz dos encadeamentos mentais da consciência contemporânea. (FERNANDES, 2010: 39)

Salles (2004: 26) frisa que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis, pois o artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto – desta forma, o que existe são possíveis obras. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão.

Eisenstein (1987 apud SALLES, 2004: 54) faz uma analogia entre o trabalho em equipe no cinema e na construção de uma ponte: uma dança marcada coletivamente que une o movimento de dezenas de pessoas em uma única sinfonia. O mesmo ocorre no teatro: temos diversos artistas a levantar hipóteses, da atuação à direção, passando pelo figurino, pela cenografia, pela sonoplastia e mesmo pela dramaturgia – quando a construção do texto dramático se dá concomitantemente ao processo de criação da encenação.

Quando Tchekhov escreve especialmente para o TAM, ele flerta com esse processo de construção: cartas e documentos nos revelam que, diante da reação

de Stanislávski e dos atores após a primeira leitura de *As três irmãs*, Tchekhov alterou algumas passagens da peça (NASCIMENTO, 2013: 55). Claro, estamos falando de outro contexto, mas não à toa um pequeno gérmen desse tipo de processo pode ser localizado no berço da encenação teatral.

Território onde teatro e cinema se cruzam nas arestas do contemporâneo, *Moscou* funciona como um caderno de registros: ali, há o que foi selecionado pelo artista – nesse caso, Coutinho – quanto às vivências do processo. Como, para Salles (2004: 32), “o tempo é, ao fim, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas”, podemos dizer que Coutinho “assume as vezes do tempo” – também o principal *leitmotiv* tchekhoviano – ao editar e montar o material filmado para formar um caleidoscópio que apresenta cacos de Tchekhov, de Diaz, do Grupo Galpão e de si próprio.

Segundo Gervaiseau (2012), o cinema documentário se constitui como um frutífero espaço de apreensão da experiência do tempo em suas múltiplas formas. Destarte, é possível tomar *Moscou* como local virtual de inscrição de memórias coletivas e particulares: memórias da Rússia do final do século XIX e início do século XX – a Rússia de Tchekhov –, memórias de Enrique Diaz e de Coutinho e memórias passadas e futuras (conscientes e inconscientes) dos atores do Grupo Galpão, além de reminiscências do nascimento da arte da encenação e de toda a lenda em que se transfigurou o TAM.

Por fim, podemos dizer que o palco é a Moscou desse processo – local onde os atores já estiveram e que o ofício almeja, mas que, ao fim, não será alcançado.

Referências

- BARBOSA, T. T. *As partituras de Stanislávski para “As três irmãs” de Tchekhov*: tradução e análise da composição espacial da encenação. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BROOK, P. *O ponto de mudança*: quarenta anos de experiências teatrais (1946-1987). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CAVALIERE, A. “A beleza salvará o mundo”: Vladímir Sorókin e os dilemas da cena russa contemporânea. In: SÓROKIN, V. *Dostoiévski-trip*. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 75-99.
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FELDMAN, I.. *Moscou*: do inacabamento ao filme que não acabou. *Revista Cinética*, [s. n.], abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>. Acesso em: 5 dez. 2017.
- FELDMAN, I. *Jogos de cena*: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2012. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GERVAISEAU, H. A. *O abrigo do tempo*: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

GUINSBURG, J. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUZIK, A. A Cia. dos Atores. Rio de Janeiro, 7 jun. 1998. (Programa do espetáculo *Cobaias de Satã*).

HERRERIAS, P. *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MOSCOU. Direção de Eduardo Coutinho. Direção teatral de Enrique Diaz. Participação do Grupo Galpão. São Paulo: VideoFilmes, 2009. 1 DVD (78 min.).

NASCIMENTO, R. A. *Tchekhov no Brasil: a construção de uma atualidade*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PICON-VALLIN, B. *O jardim das cerejeiras*, encenação de Peter Brook. In: PICON-VALLIN, B.. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 113-140.

RAMOS, L. F.; FERNANDES, S. Diálogo da *Gaivota*. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 7, p. 225-228, 2007.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.

STANISLÁVSKI, K. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TCHEKHOV, A. *As três irmãs: drama em 4 atos*. Tradução de Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

TOLMATCHOV, V. O não visual no “drama novo”: Ibsen, Maeterlinck e Tchekhov. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (org.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 233-248.

WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.