

Entre a cena e o fora de cena em *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009)

Por Jamer Guterres de Mello* e Marília Lima**

Resumo: O documentário *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009) instaura um dispositivo fílmico que propõe a preparação de uma peça à companhia teatral Grupo Galpão, de Belo Horizonte (Minas Gerais). As filmagens acompanham os ensaios da peça em seu próprio espaço. Este trabalho busca analisar como o filme opera o dispositivo empregado na anulação das fronteiras que separam o espaço da cena e o espaço fora do quadro, aquele onde se localiza a produção do filme. Desse modo, buscamos apreender os cruzamentos dos conceitos de teatralidade e da performance no campo do cinema.

Palavras-chave: cinema, documentário, performance, teatralidade.

Entre escena y fuera de escena en *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009)

Resumen: El documental *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009) introduce un dispositivo audiovisual en el proceso de realización de una obra de teatro del Grupo Galpão, de Belo Horizonte (Minas Gerais). La película registra los ensayos del grupo en su propio espacio. Este trabajo busca comprender cómo ese dispositivo anula la frontera entre escena y fuera de escena. El objetivo es aprehender las intersecciones de los conceptos de teatralidad y performance en el campo del cine.

Palabras clave: cinema, documental, performance, teatralidad.

Between scene and backstage in *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009)

Abstract: The documentary *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009) appears to focus on the rehearsals of the theater company Grupo Galpão, from Belo Horizonte (Minas Gerais). This article explores the way Coutinho's dispositif cancels the border between scene and backstage in order to underscore the intersection between the concepts of theatricality and performance in the field of cinema.

Key words: cinema, documentary, performance, theatricality.

Fecha de recepción: 15/03/2022

Fecha de aceptación: 26/05/2022

Introdução

Este trabalho parte de um questionamento sobre os modos de encenação promovidos pelo espaço fílmico e pelo espaço fora de quadro no filme *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009). O filme apresenta um dispositivo pelo qual propõe a montagem da peça *As três irmãs* (1992), de Tchékhov, sob a direção de Enrique Diaz, ao Grupo Galpão, de Belo Horizonte. Partimos da hipótese de que o dispositivo empregado faz colidir com esses espaços por meio das encenações produzidas para a peça e as atuações dos(as) próprios(as) atores e atrizes no documentário, bem como a maneira pela qual a câmera engendra essa relação.

Logo, a distinção dos ensaios da peça para o filme e aquilo que foi apropriado como material do documentário, torna-se indiscernível. Procuramos compreender por meio da análise fílmica como o documentário operou uma espécie de cruzamento entre a teatralidade envolvida na criação do espaço ficcional do filme e a performance promovida pelo dispositivo que rompe esse espaço ao borrar os limites da ficcionalização.

O espaço fílmico e a criação do dispositivo

Para André Brasil (2013), em sua análise breve sobre *Moscou*, ocorre no filme uma operação que “estilhaça a cena” (2013: 597). Essa assunção vai ao encontro do nosso entendimento de que os espaços no filme elidem um lugar fora de quadro que separaria o conteúdo de sua forma de produção. E, tal como notou Brasil, resultando em um filme no qual tudo parece um grande bastidor.

O campo no cinema, a partir de Aumont (2012), é designado como uma porção de um espaço imaginário delimitado pelo enquadramento. Desde os primórdios do cinema, esse espaço fora do campo é trabalhado nos filmes como a piscadinha de Mary Jane para a câmera quando coloca parafina no fogo em *Mary Jane's Mishap* (George Albert Smith, 1903). Para o espectador, o espaço fora de

campo mantém uma continuidade imaginária com a cena na medida em que os personagens saem ou entram no espaço do quadro ou olham para além dos limites dele, isso compõe o espaço fílmico para Aumont (2012: 25): “pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo [...]”. Assim, ele reserva o nome “fora de quadro” para o espaço onde fica a equipe e toda parafernália técnica, por isso o quadro não se confunde com o campo.

O fora de campo será chamado aqui de extracampo, aquilo que faz parte do espaço, porém não é visível. Para André Brasil (2013), esse extracampo “será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos, mas díspares e incomensuráveis” (2016: 128). Já o antecampo, para Brasil, é um espaço específico do extracampo similar ao “fora de quadro” de Aumont, ou seja, o espaço da equipe e da direção.

Nos espaços fora de quadro, pode-se configurar no documentário este antecampo, que ao deixar-se expor, insere-se no espaço diegético, que, como coloca André Brasil (2013: 579) cria um lugar de “permeabilidade entre o real e a representação”. Assim, uma performance se concretiza, abre-se uma zona indiscernível na ficcionalização que impulsiona a emergência de um real, de um acaso. Em um duplo movimento, como o pesquisador observa, deixa ver algo, formando, em consequente, um novo espaço de antecampo. E ainda, no antecampo exposto, pela performance, a equipe de filmagem, agora participante da cena, é também afetada pela proposição daquele mundo figurado. Isso é o que ele analisa em diversos documentário brasileiros recentes.

Logo, em *Moscou*, ao tornar o filme um grande bastidor, o antecampo passa também a performar no filme, como veremos. Para Richard Schechner (2013), a performance nas artes visuais envolve técnica, aprendizado, treino tal como a

vida cotidiana¹ que também exige uma certa performance apreendida em comportamentos sociais e culturais².

um 'amplo espectro' de atividades que vão desde o ritual e o play (em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição) até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música (Schechner, 2013: 37).

Essa noção expande o ato performático para fora do espetáculo, justo o que parece acontecer com os atores/personagens de *Moscou*. A teatralidade, neste caso, distingue-se da performance, pois é o mecanismo que envolve toda a encenação teatral, que nos faz ver que há um jogo de representação em torno do público, do ambiente (cenário), dos atores e das atrizes. É formado por códigos que são apreendidos pelo espectador como parte do dispositivo cênico; dessa forma, o espectador identifica uma *intenção de teatro*, segundo Josette Féral (2013), o que implica não apenas a teatralidade envolvida no espaço do teatro, como também nos lugares cotidianos, desde que isso fique claro ao espectador.

Ele [espectador] transformou em *ficção* o que pensava surgir do cotidiano; semiotizou o espaço, deslocou os signos e pode lê-los em seguida de modo diferente, fazendo emergir o simulacro nos corpos dos *performers* e a ilusão onde, supostamente, ela não estaria próxima, ou seja, em seu espaço cotidiano. Nesse caso, a teatralidade surge a partir do *performer* e de sua intenção expressa de teatro. Mas é uma intenção que o espectador deve conhecer, necessariamente, sem o que não consegue notá-la, e a teatralidade lhe escapa (Féral, 2013: 87, grifos da autora).

¹ Marvin Carlson (2010) segue em um caminho próximo apontando que qualquer atividade humana pode ser vista como performance.

² Judith Butler (2003: 59), por exemplo, entende a identidade de gênero como uma performatividade a partir de um processo no qual se dá um "conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser".

É importante, na conceituação de Féral, a forma como destina, ao olhar do espectador, a criação do espaço cênico, podendo ser criado tanto pelo *performer* como pelo próprio espectador ao olhar por uma janela por exemplo, isso em razão de um efeito de enquadramento.³ Nesse caso, ocorre uma separação entre o espaço apreendido como lugar de um espetáculo e o espaço do cotidiano. Como ela define:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade (Féral, 2013: 88).

O teatro tradicionalmente ligado à representação e à construção mimética, vê-se, hoje, abarcado pelos estudos da performance. Logo, no teatro contemporâneo,⁴ por influência dos estudos da performance, a teatralidade se une ao campo da performance, extenuando os limites da cena naquilo que cria como uma ficção. A performance, enquanto um acontecimento, questiona a obra de arte como um resultado concreto de um trabalho, seja essa obra uma peça teatral ou mesmo um filme.

³ Pelo enquadramento há o recorte do campo da cena em que se delimita o espetáculo.

⁴ Uma via de pensamento para o teatro contemporâneo foi apresentada por Hans-Thies Lehmann na forma do teatro pós-dramático como uma referência ao teatro dramático cunhado por Brecht para opor o seu teatro épico científico. Para Lehmann o teatro dramático “está subordinado ao primado do texto”. (2007: 25) É o que conjuga a totalidade de todos os elementos cênicos como música, declamação, cenografia e figurino. Segundo ele, o teatro dramático: “pretendia erguer um cosmos fictício e fazer que o ‘palco que significa o mundo’ aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraído, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da ilusão. Para tal uma ilusão não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um ‘mundo’, isto é, a um conjunto” (2007, p. 26). Já o teatro pós-dramático emancipa-se do texto como base para a forma representativa calcada na mimese; “está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’” (2007: 51).

Moscou apresenta um dispositivo pelo qual a direção institui determinações normativas, construindo assim uma dada realidade para o filme, inserindo os personagens nela (Migliorin, 2010). Logo, o dispositivo fílmico estabelece regras e formulações para a realização do filme, como um jogo que apresenta regras, contudo se abre para as contingências das situações. A direção perde parte do seu controle sobre os eventos do filme, restituindo-o no estágio da montagem.

Em filmes-dispositivos que se formam com a participação de pessoas comuns colocadas em uma determinada posição, seguindo alguns princípios dados pela direção do filme, Migliorin (2008) analisa a criação de um espaço de visibilidade que possibilita a invenção de si mesmo. Para o pesquisador, o filme cria uma metaestabilidade que faz parte do processo de individuação. À luz de Gilbert Simondon, o processo de individuação não esgota as potencialidades do indivíduo, “é nesse sentido que o ser pode ser pensado para além do que ele é” (Migliorin, 2008, p. 68), essas potencialidades do ser ficam virtuais, tornando-se atuais por meio da metaestabilidade. A metaestabilidade é um conceito caro a ele pois é o que possibilita uma instabilidade pela qual o indivíduo pode habitar uma multiplicidade de ser e existir, deixando de representar uma categoria social, uma única identidade ou qualquer papel específico que o documentário demanda.

Quando retomamos a noção de dispositivo passando por Simondon, estaremos articulando esse espaço de presença do indivíduo como elemento de uma multiplicidade que é o próprio dispositivo, campo metaestável que os indivíduos são menos pensados e interrogados pelo o que eles são do que pelo tipo de energia que eles emprestam à metaestabilidade do dispositivo. É esta força que o indivíduo pensado como uma fase do ser traz para o documentário. (Migliorin, 2008, p. 71).

A imagem, com isso, transforma os lugares dos sujeitos no filme, refaz uma partilha de um campo antes determinado pelas condições impostas pelo dispositivo. O documentário, dessa forma, termina como um acontecimento, com um fim nele mesmo. Como explica Migliorin:

o acontecimento pressupõe uma lógica de potencialização dos encontros incorporais, entre subjetividades e conceitos que não se desdobram em representações, nem aparecem como ponto de chegada, mas como ponto imaterial de fissura nas linhas do tempo (Migliorin, 2008: 39).

O acontecimento é experienciado como um processo, em aberto, no encontro entre os participantes, produzindo com isso uma instabilidade entre os espaços da cena. É por meio da ausência de uma identificação em relação às ficcionalizações promovidas no filme que ocorre o cruzamento entre a teatralidade e a performance. Nesse caso, podendo ser entendido como um teatro performativo na esteira de Féral: “A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento [événement], reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo [...]” (2008: 204, grifos da autora).

A indiscernibilidade dos espaços em *Moscou*

O documentarista Eduardo Coutinho é um dos mais importantes cineastas do audiovisual brasileiro. Seu método de entrevista foi concebido a partir da escuta do outro. Seus diversos filmes se baseiam na construção de narrativas orais compostas por personagens comuns.

Em 2007, Coutinho experimenta um novo formato de documentário em *Jogo de Cena* (2007) no qual embaralhou os depoimentos das mulheres atrizes e não atrizes em um jogo de cena literal. O dispositivo armado por Coutinho desenvolve uma reflexão que escapa da indagação acerca dos limites da ficção e do

documentário indo em direção ao cerne das próprias histórias encenadas ali. Ilana Feldman (2012) analisa o filme apontando como a montagem provoca um curto-circuito entre as falas femininas, uma desestabilização entre “corpo falante” e “fala pessoal”, sobrepondo-se, assim, a expressividade da maneira como são evocadas as histórias à autenticidade da presença de um entrevistado.

Ou seja, a entrevista como depoimento de uma experiência seria superada pela forma como se expressa a história ali, naquela fala, na contingência da cena. Como ele não esclarece até o final do filme quem são as reais *donas das histórias*, todas elas ficam em uma mesma situação de encenação, como uma superfície sem fundo. Não há um *por trás da cortina* para ser apreendido, elas atuam em cima do palco de costas para o público, a câmera é colocada de frente para a plateia com poltronas vazias. A câmera e o entrevistador são também os atores, logo, todos no palco fazem parte do jogo da cena. Aqui, os filmes seguem essa linha de embaralhamento que faz obliterar a atuação sobrepondo-se à ela; a expressão da fala acima de seu conteúdo, seja da atriz ou da pessoa que vivenciou o evento narrado.

Em *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), Coutinho radicaliza o dispositivo explorado em *Jogo de Cena*.⁵ Ele reúne o grupo de teatro Galpão (Belo Horizonte, Minas Gerais) para montar, em três semana, a peça *As três irmãs* do

⁵ Eduardo Coutinho, em *Jogo de Cena* (2007), embaralhou os depoimentos das mulheres atrizes e não atrizes em um jogo de cena literal. O dispositivo armado por Coutinho desenvolve uma reflexão que escapa da indagação acerca dos limites da ficção e do documentário indo em direção ao cerne das próprias histórias encenadas ali. Ilana Feldman (2012) analisa o filme apontando como a montagem provoca um curto-circuito entre as falas femininas, uma desestabilização entre “corpo falante” e “fala pessoal”, sobrepondo-se, assim, a expressividade da maneira como são evocadas as histórias à autenticidade da presença de um entrevistado. Ou seja, a entrevista como depoimento de uma experiência seria superada pela forma como se expressa a história ali, naquela fala, na contingência da cena. Como ele não esclarece até o final do filme quem são as reais *donas das histórias*, todas elas ficam em uma mesma situação de encenação, como uma superfície sem fundo. Não há um *por trás da cortina* para ser apreendido, elas atuam em cima do palco de costas para o público, a câmera é colocada de frente para a plateia com poltronas vazias. A câmera e o entrevistador são também os atores, logo, todos no palco fazem parte do jogo da cena. Aqui, os filmes seguem essa linha de embaralhamento que faz obliterar a atuação sobrepondo-se à ela; a expressão da fala acima de seu conteúdo, seja da atriz ou da pessoa que vivenciou o evento narrado.

dramaturgo russo Tchékhov. O procedimento empregado do filme nos é apresentado logo no início: trata-se de uma experiência cuja montagem atuará mais por construção de um texto do que necessariamente por uma desconstrução. Ficarà a cargo dos atores e atrizes acrescentar outros elementos ao texto, construí-lo na experiência de sua montagem, juntamente com o registro cinematográfico dessa vivência.

Mesmo na inclusão de falas pessoais (se assim de fato os são pois não nos é informado), a montagem quebra a fluidez da cena que opera os códigos da ficção, lembrando-nos de que se trata de uma encenação, como, por exemplo, na cena (Fig. 1), ainda no início do filme, na qual um dos atores segura um retrato, em um plano fechado em seu rosto. Ele fala olhando para a câmera sobre três irmãos, indicando que são os da foto. Encerrado a fala, a câmera faz um *zoom out* brusco, dando a ver o espaço ao redor; um cinegrafista passa na frente da câmera, e o ator refaz a mesma cena, repetindo a mesma fala. O texto é um tanto dramático, nostálgico, expressado com emoção, o plano fechado compactua com a dimensão afetiva da imagem. No entanto, o *zoom* da câmera quebra essa emoção da cena, faz-nos ver que essa encenação ou faz parte do ensaio da peça ou foi encenada para a câmera (diferenciação essa que não importa, pois, filme e peça vão se tornando indiscerníveis, como veremos).

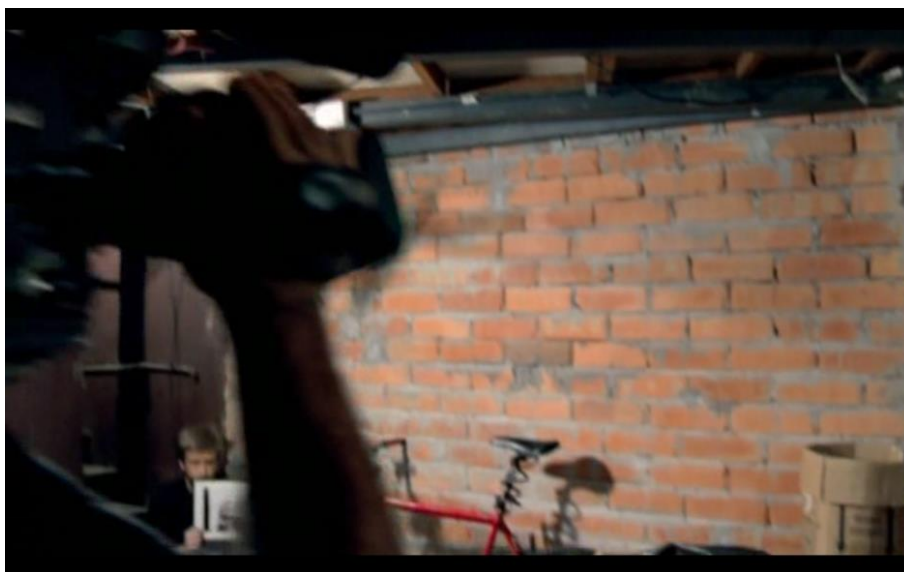


Figura 1. Momento em que uma câmera passa na frente da outra câmera.

Fonte: frame do filme *Moscou*.

Esses ensaios vão acontecendo ao longo do filme como se fossem direcionados exclusivamente para as câmeras. Logo, os ensaios são encenados para o documentário. O procedimento do filme que residia no registro de uma preparação de uma peça teatral se descola como dispositivo principal para tornar a construção cênica seu próprio motor. A cena foi filmada como ensaio, no entanto, encenada para a câmera. *Moscou*, no entanto, radicaliza isso não mostrando o extracampo, mas, usando a voz *off* do diretor da peça para guiar a cena.

A sequência das irmãs e do comandante Verchinin também ilustra isso (Fig. 2). As atrizes falam seus textos dando pausas para os textos dos outros atores (intérpretes do comandante) que não estão no quadro. A sequência termina com a voz do diretor da peça (não o Coutinho e sim Enrique Diaz, escolhido para dirigir a peça) conduzindo a reação das atrizes, que olham diretamente para a câmera, atuando como se estivessem com os outros atores na cena. A montagem em alguns momentos desarticula a linearidade que seria construída

por meio do uso do campo-contracampo,⁶ como uma adaptação da peça teatral para a linguagem cinematográfica comum em diversos filmes desse tipo.



Figura 2. As três irmãs olhando para câmera como se fosse o outro personagem.
Fonte: frame do filme *Moscou*.

As falas ficam, portanto, fragmentadas, mostradas de forma bruta, como se estivessem sendo exibidas ao vivo, sem o trabalho posterior da montagem clássica. Essa cena (Fig. 3), inclusive, começa com os atores vendo os monitores de *video assist* das câmeras como uma *switcher*⁷ de um estúdio televisivo. Há momentos de continuidade entre os cortes que parecem produzidos no ato do registro, ao vivo, em função da quantidade de câmeras que acompanham as cenas.

⁶ Adotamos aqui a noção de contracampo de Aumont e Marie que o entendem como um ponto de vista inverso ao que se mostrou no plano antecedente, usado, por exemplo, para mostrar algo que o personagem viu: “O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’” (2003: 61).

⁷ Espaço dentro do estúdio formado por diversos televisores e equipamentos técnicos de edição onde se controle o que as câmeras gravam ou exibem (em programas ao vivo). É onde a montagem é previamente feita, assim como o conteúdo que entra no ar durante os programas ao vivo.



Figura 3. Atores olhando as imagens nos monitores

Fonte: frame do filme *Moscou*.

O filme-dispositivo assume, assim, seu compromisso com a experiência do jogo proposto inicialmente: a montagem de uma peça em três semanas. O que é externo ao filme, o que ficou de fora da montagem final foram as cenas do ensaio propriamente (nem sabemos se foram gravados), explicando a maneira como a peça estava sendo articulada, as distribuições dos papéis, as indicações de encenação, marcações, direcionamentos de arte e escolhas dos espaços. Inclusive há cenas nas qual diversos atores interpretam um mesmo personagem cujo texto é falado de forma alternada entre eles. Isso valida pensar sobre como os ensaios condensaram a peça, uma vez que o filme reside em filmar o processo de montagem⁸ da peça, que é produzida não buscando um resultado, ou seja, uma montagem finalizada para ser apresentada como filme ou como espetáculo para o público.

As cenas da peça são mostradas de forma fragmentada o que confunde a construção da narrativa. Buscamos as falas no próprio texto da peça para

⁸ Entendemos montagem aqui como a construção da peça, não como a montagem cinematográfica, trabalho posterior às filmagens.

comparar o que era próprio da peça e o que foi improvisado ou acrescentado nela, pois foi adaptada livremente. Por exemplo, em uma cena, a personagem Natacha (Lydia Del Picchia), cunhada das irmãs, carrega fitas crepes nos braços como pulseiras, Olga, uma das irmãs, diz que ela está horrível com aquelas “crepes”. No texto da peça, Natacha está usando um cinto verde, não fitas crepes, obviamente.

As cenas foram apresentadas nos espaços da companhia teatral. Em um exercício proposto por Enrique Diaz, convidado para dirigir a peça, os(as) atores(atrizes) falam sobre algo que estão confrontando no momento e resgatam uma imagem do passado ou falam sobre alguma imagem do futuro. Eles(as) falam olhando diretamente para a câmera com um enquadramento fechado, lembrando um retrato. Dessa forma, eles incorporam suas histórias a dos personagens; suas lembranças e afetos se conjugam com as da peça. Além disso, a peça vai sendo construída com diversos outros textos, transitando por diversas referências. Por exemplo, em uma cena, uma das atrizes, carregando um retrato seu, canta uma música da animação *Mogli – O menino lobo* (Wolfgang Reitherman, 1968), da Disney. No desenho, a canção é cantada pela personagem que vive na aldeia dos seres humanos.

Tanto a crepe, como diversos outros objetos cênicos usados, adquire uma função fabuladora que desperta um improviso e um deslocamento daquele objeto que mantém sua forma (ele não substitui um outro objeto, como em um “faz de conta”). Esse deslocamento implica não atuar como representação e sim tornar esses objetos “transformadores” (Lyotard, 2011),⁹ permitindo a fluidez de afetos e intensidades.

⁹ Lyotard (2011) analisa no ensaio *O dente, a palma* (1976) a representação no teatro do período dos anos 1970 em conjunção com a condição econômica pós-moderna. O “dente” e a “palma” no texto representam a causa e o efeito, uma dor de dente que leva a morder a palma da mão. Lyotard inverte a lógica de pensar que há, nessa representação, uma subordinação do sentido, uma hierarquização, entendendo como uma indiferença que apresenta uma teoria do valor que “nos coloca potencialmente em circulação não-hierárquica, onde o dente e a palma já não têm

A proposta de construção da peça se concilia com a ideia de construção do filme, explanando seus artifícios de encenação. Esses recursos cênicos chamam atenção para seu caráter de constructo artístico, aqui no sentido do construtivismo da vanguarda russa dos anos 1920. A arte como um trabalho, expondo sua feitura, na oposição do trabalho alienado que não transparece a maneira como as coisas são produzidas. Os bastidores das cenas são incorporados ao filme, sublimando a própria ideia tradicional de bastidor, ou se tornando um grande bastidor (como André Brasil analisou), de qualquer forma, a estratégia adotada foi não separar como espaços distintos o que vemos na cena e o que está fora dela. Logo, a forma¹⁰ chama mais atenção do que o texto, uma vez que é apresentado de modo fragmentado, labiríntico, lacunar e aberto.

Outra cena parece ilustrar isso também (Fig. 4): reunidos em uma sala, eles fazem um lanche e ali começam a declamar o texto da peça.¹¹ É curiosa essa cena porque parece um momento de *pausa* dos ensaios ou das próprias filmagens, onde comem salgadinhos e tomam um refrigerante. Normalmente, fazem parte das gravações esses momentos de intervalo para as equipes (são quitutes típicos de produção, inclusive). No entanto, essa *pausa* não acontece para os ensaios e menos ainda para as filmagens. Ou são todos *workaholics* e

uma relação de ilusão e de verdade, causa e efeito, significante e significado (ou vice-versa), mas que coexistem, independentemente, como investimentos transitórios. Acidentalmente compondo uma constelação interrompida por um instante, uma multiplicidade de reais congelados na circulação de energia” (2011: 145). O fundamental dessa análise do ensaísta aqui é como ele apreendeu uma crise no limite traçado entre a realidade exterior ao teatro e seu interior, a plateia e o palco no teatro dos anos 1970, que foi chamado por ele de teatro energético. Nesse teatro “sua questão é produzir a máxima intensidade (por excesso ou por falta de energia) do que há, sem intenção” (2011: 146). Logo, um modo de representação que ultrapassa uma forma mimética de causa e consequência, do modelo da cópia do mundo (duplicação), para ressaltar os afetos e suas potencialidades, tal como o teatro pós-dramático para Lehmann (2007).¹⁰ É possível relacionar também essa performance da peça com a encenação no teatro formalista, uma vez que a forma importa mais do que seu conteúdo narrativo. Renato Cohen (2011: 67) destaca como a performance desfaz o texto a favor da maneira como é representado: “na performance a intenção vai passar do ‘what’ para o ‘how’ (do que para o como). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como ‘aquilo’ está sendo feito”.

¹¹ Sabemos disso porque em alguns momentos um ator precisa ser lembrado do texto pelo diretor da peça que acompanha a cena.

não param de trabalhar um segundo, ou temos o mesmo caso de uma certa ausência de extracampo.

Figura 4. Parece uma *pausa*, mas pode ser uma cena da peça.



Fonte: frame do filme *Moscou*.

Na cena seguinte, fica mais claro que a cena do lanche foi incorporada na encenação simulando a festa de aniversário da personagem Irina (Simone Ordones), umas das três irmãs, embora as falas ditas pelos personagens tenham sido repetidas em outro momento do filme, em outro espaço do teatro. Assim, construindo o filme em retrospecto, vai ficando mais claro que tudo no filme se volta para a montagem teatral tornando mais difícil identificar o que é um ensaio e o que é apresentado como resultado do processo.

No final do filme é mostrado um bastidor das cenas, um *background* dos ensaios (Fig. 5). Tanto a peça, como o filme, termina mostrando o diálogo entre Olga e Irina. À medida que a conversa vai acontecendo, a câmera realiza um movimento de *zoom out* abrindo o quadro para mostrar o elenco que assiste a essa última cena. O diálogo termina e entra em *off* a voz de Coutinho falando a última frase da peça. Um *fade out* faz a transição seca da imagem mantendo a tela preta

ainda com Coutinho falando, sua voz vai diminuindo de intensidade lentamente até sumir de vez. No entanto, o som continua com vozes que dão indícios de que a cena acabou, mas ouvimos as conversas entre os atores, a voz de Enrique Diaz falando algo sobre alguma cena, sem muito contexto. Essa cena final indica que filme e peça não terminaram, há um extracampo que parece ausente na imagem, mas se fez presente nesse som final, no entanto, sem se encerrar, mantendo viva essa indiscernibilidade entre um dentro e um fora da cena da peça e um fora de quadro no filme.

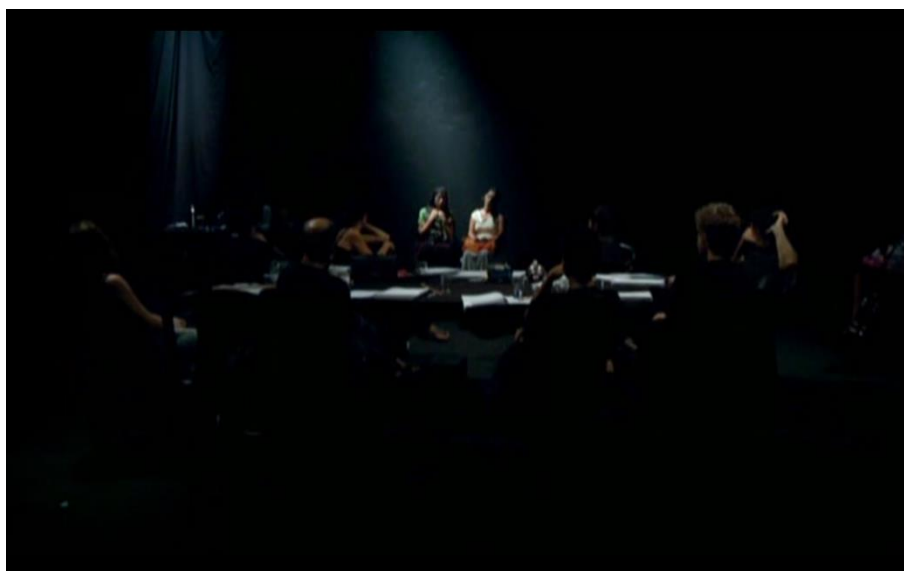


Figura 5. Macha chorando no final da cena.

Fonte: frame do filme *Moscou*.

Além disso, os objetos que compõe as cenas são, portanto, incorporados sem apelar para o imaginário (do tipo vamos-fazer-de-conta-de-que-estamos-em-um-jantar), como a cena da fita crepe de Natacha que faz parte da mesma sequência do lanche/almoço da peça/filme. Algumas cenas de *Moscou* nos fizeram lembrar do filme *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) como nos momentos em que os personagens rodeiam vários peões girando no chão do palco, isso na sequência que segue à festa de aniversário de Irina. Macha (Fernanda Vianna) começa a cantarolar uma canção de ninar (*Xô papão*), os outros acompanham a cantoria,

o plano é aberto enquadrando os personagens até começar um *zoom in* fechando em Macha chorando. O quadro abre e já não estão mais presentes na cena os outros personagens, apenas Macha e Anfissa (Teuda Bara) (Fig. 6) que a abraça (depois a cena continua com a presença das irmãs). No palco, estão dispostas cadeiras simples, uma mesa com um vaso de flor em cima, a iluminação parece de serviço (não é focada ou direcionada a um personagem, nem apresenta um tratamento dramático de cor ou de difusão).



Figura 6. Última cena do filme, o plano começa com o quadro aproximado das duas atrizes e termina com ele aberto mostrando as pessoas assistindo à cena.

Fonte: frame do filme *Moscou*.

Essa cenografia pouco contribui para uma composição dramática, apenas o vaso de flor e uma toalha harmonizam a mesa. É possível entender o uso desses objetos de cena como *mise-en-situation* como identificou a pesquisadora Josette Ferál (2008) em relação aos objetos de cena no teatro contemporâneo que deixam de ter um sentido simbólico, ganhando significado durante o próprio ato da encenação:

[...] nas 'colocações em situação' [*mises en situation*] que os espetáculos performativos instalam, é a inter-relação, conectando o performer, os objetos e os

corpos, que é primordial. O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambigüidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado [...] (Ferál, 2008: 205).

Em *Moscou*, a emoção de Macha nessa cena, que levou-a chorar, pode ter sido derivada da música de ninar cantarolada por eles e os piões rodando no chão; a memória de infância despertou a lembrança do pai e a nostalgia de viver em Moscou. Essa ambientação pode ser associada ao palco construído em *Dogville*. O cenário do filme de Trier é bruto como os espaços de atuação em *Moscou*, no entanto, os personagens abriam e fechavam portas imaginárias e respeitavam os limites espaciais desenhados no chão. Apenas em uma cena os personagens param de *fingir* que existem paredes no cenário (Fig. 7), é quando Grace (Nicole Kidman) diz para Tom (Paul Bettany) que acredita estar sendo vigiada pelos moradores da vila, nesse instante, os personagens em suas casas falsas olham diretamente para ela, como se não houvessem de fato paredes.



Figura 7. Momento em que os personagens olham para Grace, rompendo a parede imaginária.
Fonte: frame do filme *Dogville*.

Os espaços, então, não servem como um cenário da peça, aludem mais a um cenário para o filme, como uma construção, um ambiente cru. Há, por exemplo,

uma plano-sequência que começa em um corredor com barulhos de construção ao fundo, indo em direção a um homem sentado em um degrau lendo um texto (provavelmente o texto da peça). A câmera passa por ele e entra em um camarim onde estão outros atores e atrizes que também leem um texto. A cena finaliza com a câmera mostrando seu reflexo em um espelho ao fechar o enquadramento no ator. Essa sequência borra o limite entre uma imagem que revela um momento fidedigno de estudo dos(as) atores(atrizes) do texto e a ficcionalização disso para o filme. Ou seja, não sabemos por fim se foi encenado ou se eles estavam realmente ali lendo o texto. O espaço por onde a câmera passa parece em construção literalmente, com paredes sem reboco, escadas e entulhos espalhados.

O documentário coloca em cena os(as) atores(atrizes) atuando como eles mesmos, criando, durante o mecanismo dramático proposto pelo cineasta, personagens de si mesmos. Se os(as) atores(atrizes) reapresentam-se como si mesmos, então é possível entender isso como performance, pois estão em um filme, foram colocados em um dispositivo, em um jogo com determinadas regras.

Seriam como atores sociais¹² no documentário segundo Nichols (2016). Diferente, então, de um tipo de atuação tradicional de filmes de ficção, nos quais empreendem uma encenação determinada pela direção, pelo roteiro, a partir de certas técnicas e de diversos ensaios. Porém, não deixa de ser uma performance. Nichols (2016), no entanto, vai entender o documentário performático¹³ em um outro sentido, mais próximo dos filmes que se apropriam

¹² Nichols (2016: 31) diz que nos filmes de não ficção “as pessoas são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora”.

¹³ Fernando Alvares Salis (2007) faz uma interessante análise sobre uma imprecisão de Nichols a respeito da noção de performance no documentário. Ele argumenta como a classificação de Nichols sobre o documentário performático é generalista e, a parti disso, busca restringir o uso do conceito de performance.

de elementos estéticos subjetivos, trazendo experiências reais e ficcionais dos atores sociais e dos cineastas.

Coutinho faz colidir com essas encenações no filme: as produzidas para a peça com as *atuações* dos(as) próprios(as) atores e atrizes. Em que medida é possível pensar em autenticidade em relação ao comportamento das pessoas enquanto não estão encenando a peça? Essa cena do corredor, muito sutil, embaralha isso: não sabemos, pois é próprio do dispositivo traçado pelo filme questionar esses limites da performance. A autenticidade¹⁴ da atuação, da fala, da personalidade ou do que quiser provar o cineasta por meio dos *atores sociais*, desmancha-se, como Coutinho mesmo já experimentou em *Jogo de cena*.

Isso acontece também nos momentos dos exercícios propostos pela direção da peça sobre a exposição das lembranças pessoais dos atores, bem como dos outros como se fossem suas. Os atores deixam seus personagens de lado para assumirem suas personalidades? As imagens confundem as falas, não sabemos se as memórias descritas por eles são de fatos deles ou foram *emprestadas* de outros. Tal como em *Jogo de cena*, vale mais a expressividade da fala, de seu conteúdo do que a autenticidade de quem as vivenciou.

O filme, então, coloca em xeque a teatralidade promovida pela peça para dar lugar a performance fílmica. Os ensaios da peça *Três irmãs* formam o filme e contêm a experiência da apresentação pouco importando então seu resultado. O final de *Moscou* também não conclui o filme; encerra a peça, mas não termina a encenação uma vez que o som mantém as vozes dos participantes do dispositivo. Há uma ficcionalização criada pelo texto da peça conciliada com o registro do dispositivo colocado em ação. Os limites entre o dentro e o fora da

¹⁴ Diana Taylor (2013) aponta as oposições em torno do entendimento da performance e sua relação com o real e o artificial, pois para Turner a performance revela um real, um algo profundo, enquanto outros vão no oposto disso, entendendo a performance como o próprio artifício.

cena ficam em suspenso, assim como a própria teatralidade é tensionada, sendo colocada sob conflito e, por fim, manifestando-se como um teatro performativo.¹⁵

Considerações finais

Por meio da análise fílmica foi possível notar como em *Moscou*, os espaços que separam o campo do filme de seu espaço de produção fora de quadro tornaram-se indiscerníveis. Por sua vez, os atores em diversos momentos atuaram como personagens de si mesmos, colocando-se em cena sem um modelo prévio para construção¹⁶ de um personagem. Nos filmes, portanto, a representação é colocada em suspenso, pois como poderia re-apresentar algo que se constrói durante a própria encenação? O olhar sobre o filme aqui buscou as operações que criaram os deslocamentos entre o interior da cena e seu exterior, aquilo que se colocou como um risco produzindo uma indiscernibilidade. O filme ilustra uma ruptura em seu próprio interior entre o real e o ficcional da encenação.

As questões que *Moscou* despertou como a construção da cena em relação ao ator/atriz/personagem perpassam os debates feitos no campo das artes cênicas, tanto acerca da performance já discutida, como do teatro. Há um diálogo dos artifícios cinematográficos elencados nos filmes com o teatro pós-dramático discutido por Hans-Thies Lehmann. No seu ensaio sobre certas práticas teatrais do período dos anos 1970 a 1990, ele observa um outro modo de encenar o drama, em congruência com o uso do prefixo *pós* que aponta para uma certa superação do modelo dramático calcado na mimese, no texto e na ação, e até

¹⁵ Josette Féral (2013) identifica três elementos de teatralidade na performance: a *mise-en-situation* (os objetos não simbólicos da cena), um tipo de enquadramento que é dado pelo lugar e não pelo espaço do palco (é bem o caso dos espaços de encenação usado em *Moscou*) e a corpo onde se dá a performance.

¹⁶ Esse tipo de encenação dialoga diretamente com a prática performática moderna, na qual, segundo Carlson, há um entendimento entre os praticantes que: não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (CARLSON, 2010: 7).

mesmo pós-brechtiano que ainda se valia do enredo para a construção da peça. Para ele, o drama apresenta um universo ficcional que abrange “a totalidade, ilusão e representação do mundo” (2007: 26). Ao romper com essa forma convencional do teatro dramático, o teatro pós-dramático atua para além do drama, portanto, não como uma negação ao “drama”¹⁷, contudo, como uma lembrança, uma irrupção que atua na estrutura da peça. Deixa assim de ser uma cópia de um mundo, uma representação de algo preexistente; a ação¹⁸ dos atores em cena perde a centralidade de sua constituição. No entanto, o teatro pós-dramático não renúncia ao drama, a ação, e sim, quebra o modelo de representação mimético baseado na imitação da vida. Para ele, ocorre uma inversão da encenação teatral que deixa de se construir apenas em torno do discurso literário. O texto, assim, é colocado como parte de sua composição, deixando de ser seu centro. Essa desierarquização dos elementos textuais destitui a totalidade estética do teatro, tornando-se fragmentado e lacunar.

Na mesma linha do teatro, o cinema apresenta certas propostas políticas que questionam seu modelo de representação atravessando o drama tal como foi discutido por Lehmann. A representação deixa de se relacionar com a mimese como forma de totalizar o mundo e se volta para a presença, para o fluxo de intensidades, para a circulação de afetos. O cinema clássico carrega esse modelo tradicional de construção dramática. As operações cinematográficas que desorganizam a estrutura narrativa como as quebras de expectativas, o embaralhamento entre o campo e o fora de quadro a suspensão de conflitos, a performance de si e as estratégias híbridas dos gêneros narrativos, articulam-se com certos artifícios do teatro pós-dramático.

¹⁷ Lehmann usa o prefixo pós para indicar uma continuidade das formas tradicionais do teatro, contudo, sob uma nova forma: “‘teatro pós-dramático’ supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores” (2007: 34).

¹⁸ A palavra drama em grego significa “ação”.

Há, neste teatro e em *Moscou* uma outra maneira de se trabalhar o texto, a encenação dos(as) atores e a atrizes, a apresentação e sua montagem. Por exemplo, os atores interpretam o mesmo personagem, repartindo as falas entre eles, criando uma polifonia na declamação do texto. A criação coletiva, neste caso, supera as vontades de um só encenador, alterando os papéis atribuídos no processo de encenação. *Moscou* investe nesse modo de trazer as histórias de si em um jogo de encenação, colocando os atores apresentando relatos de momentos vividos por eles. Um modo de instituir uma fabulação que abre para um personagem em devir. Suas histórias foram contadas por eles mesmos ao passo que sua encenação partiu de um desdobramento de si.

Bibliografia

- Aumont, Jacques et al (2012). *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora.
- Brasil, André (2013). "Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo" in/ em *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez.
- ____ (2016). "Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica" in/ em *Novos Estudos*, São Paulo, v.35.03, p. 125-146, nov.
- Carlson, Marvin (2010). *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cohen, Renato (2007). *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva.
- Feldman, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes - ECA, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2012, 162 p.
- Féral, Josette (2008). "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo" in/ em *Sala Preta*, 8.
- ____ (2013). *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Lehmann, Hans-Thies (2007). *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Liotard, Jean-François, Sueyoshi, H. I., & Toledo, T. P. (2011). "O dente, a palma" in/ em *Revista Sala Preta*, São Paulo, v 11, n. 1.
- Migliorin, Cezar (2008). *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.
- Nichols, Bill (2016). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Salis, Fernando Álvares (2007). "O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols" in/ em MACHADO Jr, Rubens; SOARES, Rosana Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs). *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume/ SOCINE.

Schechner, Richard (2013). "Ponto de contato revisados" in/ em Dawsey, John C.; Müller, Regina P; Hikiji, Rose Satiko G.; Monteiro, Marianna F. M. (orgs). *Antropologia e performance – ensaios* Napedra. São Paulo: Terceiro Nome.

* Jamer Guterres de Mello é Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), com Pós-Doutorado pelo PPGCOM-UAM. Autor dos livros "Semiótica crítica e as materialidades da comunicação" (UFRGS, 2020) e "A(na)rqueologias das Mídias" (Appris, 2017). E-mail: jamermello@gmail.com

**Marília Xavier de Lima é Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), Mestre e Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Realiza pesquisa de Pós-Doutorado no PPGCOM-UAM. E-mail: mariliaxlima@gmail.com