

TRÊS VARIAÇÕES PARA O ENSAIO: TCHEKHOV, KULESHOV, COUTINHO

Rodrigo Gratacós Brum¹

Resumo

Este texto investiga o ensaio como método de preparação da obra teatral e cinematográfica. Para tanto, analisa trabalhos do dramaturgo Anton Tchekhov, do diretor e teórico do cinema Lev Kuleshov e do documentarista Eduardo Coutinho.

Palavras-chave: estética, ensaio, arte, Tchekhov, Kuleshov, Coutinho.

¹ Rodrigo Gratacós Brum possui graduação (PUC-Rio) e mestrado (UFRJ) em filosofia. Atualmente cursa o mestrado em Filme, Vídeo, Animação e Novas Mídias pela School of the Art Institute of Chicago (SAIC).

TRÊS VARIAÇÕES PARA O ENSAIO: TCHEKHOV, KULESHOV, COUTINHO

Rodrigo Gratacós Brum

Em português, me vejo na obrigação de explicar o título. O ensaio sobre o qual este texto discorre não é o ensaio como forma literária, aquele praticado por Walter Benjamin e abordado por Adorno no célebre *O ensaio como forma*². O ensaio do qual este ensaio se ocupa é aquele estado anterior da obra, em geral utilizado pelo teatro e pelo cinema para estabelecer os parâmetros de encenação. O ensaio, portanto, é aqui entendido como o período de preparação da peça ou do filme. Um correlato, digamos, do rascunho para o texto escrito ou do estudo para a pintura. Em suma, e para destituir a palavra de seu sentido estritamente técnico, o ensaio como aquele período de provação pelo qual se deve passar antes de a obra ser efetivada enquanto obra.

Tchekhov

Partimos de Melikhovo, ao sul de Moscou, da pequena cabana construída em meio ao jardim onde Tchekhov³ escreve *A Gaivota*. Considerada a primeira das quatro peças que o tornarão um dramaturgo incontornável⁴ tanto para a história do teatro como para a história da literatura em geral, *A Gaivota* é uma comédia em 4 atos, embora muitos leitores a leiam como uma peça dramática ou mesmo como uma tragédia.

Numa carta de 21 de outubro de 1885, ao justificar sua demora em visitar um amigo, o autor se diz ocupado em duas funções. Primeiro, a construção de uma escola. Segundo, o processo de escrita da peça, que ele relata ao interlocutor como uma comédia de "muitas conversas sobre literatura, alguma ação e toneladas de amor". Exatamente um mês depois, em outra carta,

² ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*, In: Notas de literatura. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 24, 2003; págs. 15-45

³ Anton Tchekhov (1860 - 1904) foi um médico, escritor e dramaturgo russo.

⁴ As outras são *Tio Vânia*, escrita um ano depois, *Três Irmãos*, de 1901, e *O Jardim das Cerejeiras*, sua última peça, escrita em 1904.

Tchekhov escreve: “Terminei a peça. [...] Eu estou mais insatisfeito do que satisfeito com o resultado, e lendo mais uma vez a minha recém nascida peça, estou mais convencido do que nunca de que não sou um dramaturgo.”⁵

O primeiro ato de *A Gaivota* começa com a tentativa de Konstantin, um jovem escritor, de renovar a forma teatral e, com isso, tornar-se ele mesmo um autor. A peça dentro da peça é encenada por Nina, uma jovem que ambiciona ser atriz. A mãe de Konstantin, Arkadina, ela mesma uma atriz reconhecida, ri da tentativa do filho, considerando-a ridícula e incompreensível. Ao longo da peça, as ambições do filho como dramaturgo serão tensionadas por um contraponto: o atual namorado de sua mãe, Boris Trigorin, é um famoso escritor.

Para além do jogo formado entre os dois jovens aspirantes e os dois artistas legitimados, há ainda uma problemática sucessão de afetos não correspondidos, aos quais vêm se juntar outras personagens: Medvedenko, o professor, que ama Masha, que ama Konstantin, que ama Nina, que ama Trigorin. Como em muitas peças de Tchekhov, não são exatamente os grandes acontecimentos que definirão a ação, mas a sua espera. Ao invés de reviravoltas espetaculares, o que o leitor e o espectador encontram em suas histórias são pequenos lampejos de vida.

Embora já no último ato Konstantin conquiste algum reconhecimento como escritor (cumprindo, assim, um desejo que já se esboçava desde o primeiro ato), terminará sem o amor de Nina, que afinal era seu maior desejo e o motivo pelo qual ele cometerá o suicídio que pontua o final da história. Masha se casa com o professor, contra a sua vontade. Trigorin e Arkadina não amadurecem, permanecendo mais ou menos estáveis em suas posições. Nina, embora termine a peça fortalecida, ainda não pode ser considerada exatamente uma atriz.

A Gaivota foi encenada pela primeira vez em 17 de outubro de 1896. A estreia, que ocorreu num teatro em São Petersburgo, foi um completo fiasco. A atriz

⁵ Carta de 21 de Novembro de 1985. Ver: CHEKHOV, Anton. *A Life in Letters*. London: Penguin Classics, 2004, p. 73. Todas as traduções foram feitas livremente pelo autor.

que interpretava Nina, de tão intimidada pela hostilidade do público, perdeu a voz antes do final do espetáculo. Tchekhov deixou a plateia no meio da peça e foi para os bastidores para dar algum apoio aos atores e à equipe. Seu gesto não resultou em nenhuma melhora e todos deixaram o teatro desolados.

Em uma carta escrita no dia seguinte à noite de estreia⁶, ele confessa que não pretende mais escrever peças nem vê-las representadas por quem quer que seja. Em outra, escrita no mesmo dia e endereçada a sua irmã, ele diz não estar tão abalado pelo fracasso, já que os ensaios da peça o haviam preparado para isso. Numa terceira carta, escrita um mês depois das duas primeiras, Tchekhov atribui o fracasso da estreia ao número restrito de ensaios (apenas dois), motivo pelo qual alguns atores não haviam decorado o texto.

Se por um lado os ensaios (ou a falta deles) são apontados por Tchekhov como o resultado do fracasso de estreia, foram também estes ensaios, como mostra a carta a sua irmã, que o prepararam para o insucesso. *A Gaivota* será entregue a Constantin Stanislavski⁷ e encenada dois anos depois no Teatro das Artes de Moscou obtendo enfim um estrondoso sucesso. Conta-se que Stanislavski ensaiou cuidadosamente a peça, fazendo marcações extremamente precisas com os atores, a ponto de saber o momento exato em que eles limpariam o suor de seus rostos ou coçariam o nariz.

Para tanto, o diretor russo passou o verão de 1898 isolado em uma torre em Kharkov, na Ucrânia, e escreveu mais de 500 notas em seu exemplar de *A Gaivota*. Iniciou também um caderno onde começou a conceber a montagem da peça e só deixou a torre um mês e meio depois, para enfim iniciar os ensaios:

⁶ Carta do dia 18 de Outubro de 1896. Ver: CHEKHOV, Anton. *A Life in Letters*. London: Penguin Classics, 2004, p. 76.

⁷ Certamente Tchekhov não teria autorizado a encenação e tampouco Stanislavsky teria encenado a peça não fosse a insistência de Vladimir Nemirovich-Danchenko, amigo de ambos e grande articulador do projeto. O próprio Nemirovich co-dirigiu a peça e se encarregou da maioria dos ensaios. Dos 26 ensaios realizados, ele dirigiu 15. Ver: JONES, David Richard. "Konstantin Stanislavsky and The Seagull: The paper stage". In: *Great Directors at Work*. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 16.

O caderno de *A Gaivota* está cheio de esquemas de palco, descrições de configurações, diagramas de circulação e de agrupamento, centenas de notas sobre iluminação e ritmos visuais, [...] além dos aspectos sonoros, que Stanislavski ilustrou em muitas notas sobre ritmos vocais, tempi, timbres, efeitos sonoros, pausas, e todo este complexo visual e auditivo que costumamos chamar (particularmente em Tchekhov) de ‘atmosfera’⁸

Tchekhov será o ponto de partida de Eduardo Coutinho em *Moscou* (2009), filme sobre a preparação de uma peça que jamais irá estrear. Coutinho não escolhe *A Gaivota*, mas *Três Irmãos* como o texto a ser ensaiado. A penúltima peça de Tchekhov relata o desejo de Olga, Masha e Irina de retornarem a Moscou, a cidade onde passaram a infância, mas onde já não vivem mais e para onde elas nunca irão de fato. Pode-se dizer que o filme, como o título parece denunciar, também não se realiza e fica confinado em algum lugar entre a proposta inicial e o que ela poderia ter sido. Mas antes de chegarmos a Coutinho e ao filme em questão, me permitam um pequeno desvio.

Kuleshov

Lev Kuleshov nasceu no dia 1 de janeiro de 1899⁹, em Tambov, sudeste de Moscou. Onze anos após seu nascimento, com a morte do pai, sua mãe é obrigada a mudar-se para Moscou. Apaixonado por desenho desde criança, aos quinze anos Kuleshov inicia a Escola de Pintura, Arquitetura e Escultura decidido a tornar-se um pintor. Entretanto, acaba voltando-se para a cenografia de teatro e, ao final de dois anos como estudante, consegue um emprego como cenógrafo no estúdio de cinema Khanzhonkov para trabalhar com o diretor Yeygeni Bauer¹⁰.

Durante este período, Kuleshov fez a cenografia para os filmes de Bauer em 10 longa-metragens, além de atuar em um deles¹¹. Com a morte de Bauer,

⁸ Ver: JONES, David Richard. “Konstantin Stanislavsky and The Seagull: The paper stage”. In: *Great Directors at Work*. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 19-20.

⁹ O calendário gregoriano foi introduzido na Rússia em 14 de fevereiro de 1918, quando Tchekhov já havia falecido e Kuleshov tinha 19 anos. Nos eventos até esta idade, optei por manter as datas segundo o calendário juliano.

¹⁰ Yeygeni Bauer foi um importante diretor de cinema Russo. Com uma produção expressiva, realizou mais de 70 filmes, dos quais restam apenas 26.

¹¹ O filme é *After Happiness*. O próprio diretor pretendia encenar o pintor Enrico, mas ao quebrar uma perna é forçado a ceder o papel a Kuleshov.

Kuleshov assume a finalização de seu último filme¹². É também em 1917¹³ que ele dirige seu primeiro longa, rodado logo após a revolução. Ao montar o filme, Kuleshov descobre que havia esquecido de fazer alguns planos de seus atores olhando para os cabos elétricos de um poste, o que inviabilizava a montagem do longa. Percebeu então que se intercalasse um plano dos atores olhando para fora do quadro com um plano qualquer dos postes ele conseguiria criar este efeito sobre os espectadores sem necessariamente precisar refilmar a cena.

Este talvez tenha sido o embrião de um experimento cuja história até hoje é muito popular entre estudantes de cinema e que ficou conhecido como *Efeito Kuleshov*. Ao intercalar a mesma imagem de um ator com diferentes planos (um prato de sopa, uma mulher morta, uma garota brincando com um urso de pelúcia, etc), Kuleshov provocou no público uma curiosa impressão. Ao final do exercício, todos comentavam a excelente atuação de Mosjukhin, o ator que fora escolhido com sua face neutra, como se não se tratasse afinal de uma mesma imagem. O público se dizia maravilhado com a face pensativa do ator diante do copo de sopa, a dor e o luto diante da mulher morta ou a alegria com que ele admirava a criança a brincar¹⁴.

Em 1919, com apenas 20 anos, Kuleshov ajuda a fundar em Moscou a primeira escola de cinema do mundo, a VGIK. Em 1920 inicia seu famoso workshop, onde fazia com os alunos filmes sem filmes (a câmera estava posicionada na sala, mas não gravava). Durante muito tempo, a VGIK foi o caminho obrigatório para tornar-se um diretor de cinema na URSS. O próprio Kuleshov estimava, ao final de sua vida, que mais da metade dos diretores soviéticos haviam sido seus alunos (entre os quais: Pudovkin, Eisenstein e Parajanov).

¹² Bauer morreu de pneumonia em 9 de julho de 1917 em Yalta, na Crimeia.

¹³ 1917 é o ano da Revolução Russa, quando a autocracia czarista é substituída primeiro por um governo provisório e em seguida pelos bolcheviques liderados por Lênin naquela que ficou conhecida como a Revolução de Outubro. Antes disso, o Domingo Sangrento de 1905 havia sido, segundo o próprio Lênin, o *ensaio geral* da Revolução.

¹⁴ PUDOVKIN, Vsevolod. *Film Technique and Film Acting*, New York: Bonanza Books, 1969, p. 140.

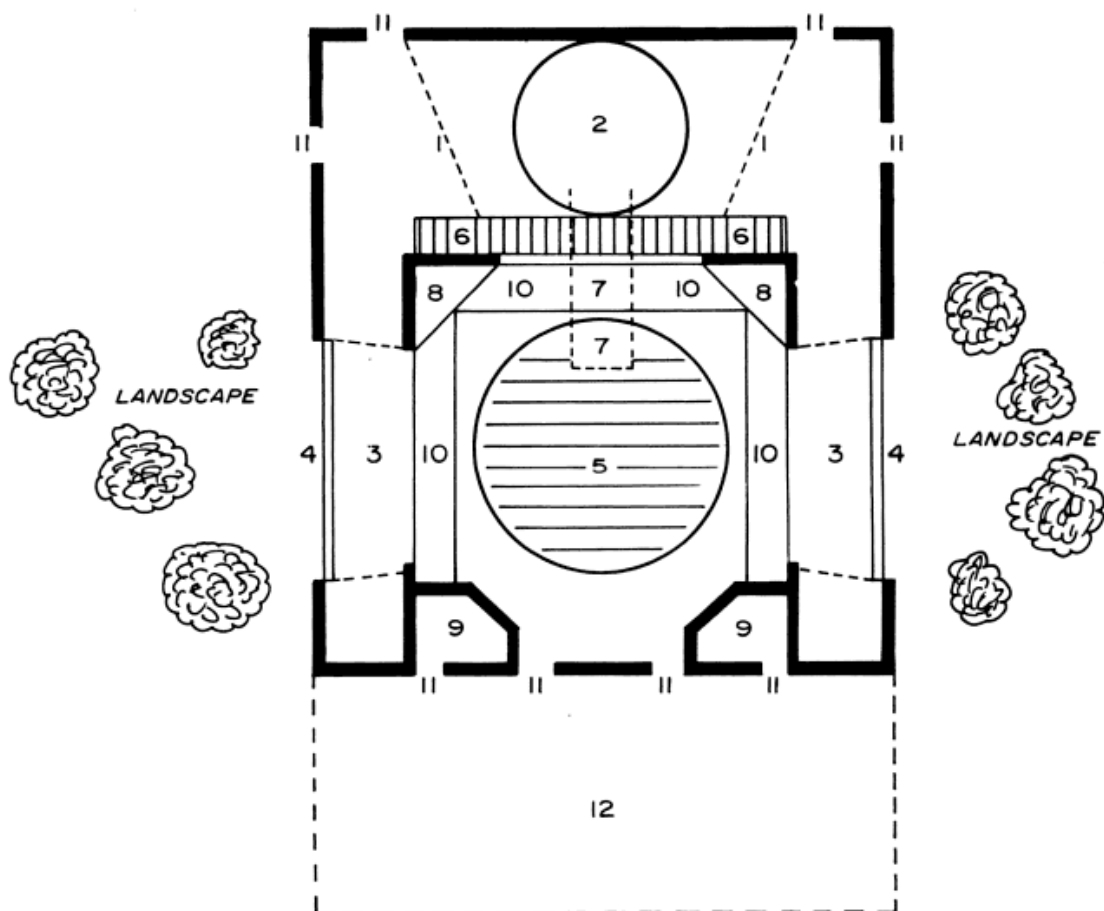
Um pesquisador que se dedique a entender a obra de Kuleshov saberá que não se pode reduzi-lo a apenas uma de suas funções. O cineasta, o teórico de cinema e o educador se encontram indissolivelmente conectados. E é esta personalidade complexa que escreve, já em 1934, o artigo que ora nos ocupa. Intitulado *O Método do Ensaio*, este texto é uma espécie de utopia pedagógica onde o já renomado Kuleshov propõe um espaço de aprendizado para alunos de cinema e atuação.

Kuleshov inicia o artigo com a certeza de que os velhos métodos de ensaio, desenvolvidos para o teatro, eram insuficientes ao cinema¹⁵. O grande problema residiria justamente no fato de que com estes métodos não se ensaiava o filme, mas a performance do ator. Outro erro apontado por Kuleshov era o fato de que, nos ensaios para cinema, o diretor tinha como única opção acompanhar os atores com uma câmera, estabelecendo assim um ponto-de-vista rígido. Por mais que ele o fizesse em movimento, seguindo os atores conforme a performance, seria sempre o ponto-de-vista do diretor.

Com a oportunidade de construir um espaço de ensaio para o Instituto de Cinema do Governo, Kuleshov, Eisenstein e uma equipe de arquitetos desenvolvem uma proposta que o autor apresenta em detalhes ao longo do artigo. Em resumo, trata-se de um amplo auditório cercado por três palcos (ver imagem abaixo), um palco central e dois laterais, todos conectados entre si. Ao centro, um disco rotatório permite que os espectadores estejam sempre voltados para a ação (5). Se necessário, os assentos dos espectadores poderiam ser transferidos aos palcos laterais permitindo que a performance aconteça no próprio disco giratório (e complexificando assim, ao menos em parte, o problema do ponto-de-vista do diretor, já mencionado acima).

¹⁵ Há uma ampla discussão neste período sobre os limites do teatro, considerado burguês, e a novidade do cinema, vista como uma arte revolucionária. Um texto seminal desta discussão seria escrito por Maiakóvski para a revista *Kine-jurnal*, de Moscou, em 27 de julho de 1913, e intitulado *Teatro, Cinematógrafo, Futurismo*. Segundo Maiakóvski, a grande contradição do teatro estava em manter o ator acorrentado a um espaço morto: "A arte do ator, em essência dinâmica, é acorrentada pelo fundo morto do cenário - mas esta contradição aguda é eliminada pelo cinematógrafo, que fixa os movimentos do presente. O teatro se conduziu sozinho ao aniquilamento e deve transmitir sua herança ao cinematógrafo." (SCHNAIDERMAN, 1984, p. 265).

Entre os palcos, há duas telas de projeção (8) e, no lado oposto, duas cabines de controle para operar a luz e as eventuais projeções (9). Os palcos laterais (3) são menores que o central, mas possuem amplas janelas (4) que abrem para a paisagem de fundo. No palco principal, uma ponte (7) pode avançar sobre os espectadores criando a possibilidade de um *close-up*. Haveria ainda uma esteira rolante (6), posicionada ao longo do limite do palco principal, para cenas em que houvesse a necessidade de uma panorâmica.



Para além de sua funcionalidade técnica, o espaço pensado por Kuleshov é também um projeto pedagógico. Embora reconheça que uma analogia completa entre cinema e teatro não possa nunca se cumprir, Kuleshov nota que nos grandes teatros de Moscou funcionava, em paralelo ao processo criativo, um processo de renovação dos diretores:

Mesmo no Teatro Kamerny não é apenas Tairov quem dirige, há outros; no Teatro Meyerhold não é apenas Meyerhold; no Teatro das Artes de Moscou não é apenas Stanislavski. Trabalhando sob a liderança de um diretor, outros diretores podem se desenvolver. Além disso, é claro que jovens diretores vão tornar-se independentes, quando maduros, e por sua vez vão cercar-se de outros jovens diretores, e assim por diante¹⁶

O método de ensaio proposto por Kuleshov permitiria a produção de dois filmes ao mesmo tempo, além de engajar vários jovens diretores em cada projeto, de modo que eles executassem as cenas segundo as coordenadas estabelecidas por um diretor-responsável. Se o método pretende reduzir boa parte das dificuldades encontradas nos sets de filmagem (por oferecer um ensaio para a produção do filme e não apenas para a performance dos atores), ele também visa dar oportunidade aos estudantes da VGIK de terem uma experiência em direção sob a tutela de diretores em atividade (mais ou menos como o próprio Kuleshov, no período em que foi assistente de Bauer).

Coutinho

O filme anterior a *Moscou, Jogo de Cena* (2007), representa uma ruptura na filmografia de Coutinho. Se antes era o documentarista quem ia até as suas personagens, agora elas vêm até ele para encontrá-lo no local escolhido como cenário do filme: o palco de um teatro.¹⁷ Na tela, vemos mulheres/atrizes contando as histórias de suas vidas, atrizes representando estas mesmas histórias e, por vezes, narrando as suas reações diante do exercício proposto por Coutinho.

Embora ao menos três das atrizes do filme sejam conhecidas do grande público (no caso específico da audiência brasileira), há momentos em que, ao invés de se apropriar das histórias narradas pelas entrevistadas, estas atrizes confessam ou inventam suas próprias histórias. A atuação é assim colocada em cheque, mas também os próprios limites do documentário, uma vez que ele embaralha ou complica a veracidade do que é dito (talvez e muito provavelmente para explorar esta mesma verdade).

¹⁶ KULESHOV, Lev. *Kuleshov on film*. Selected, translated and edited by Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974, p. 151.

¹⁷ Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro.

Se *Jogo de Cena* já era uma aposta arriscada dentro da filmografia de Coutinho, *Moscou* será o passo seguinte de um risco imenso. Logo no início do filme, numa das primeiras cenas, vemos Coutinho apresentar aos atores a peça que será encenada.¹⁸ Até então, nenhum dos atores do grupo Galpão¹⁹ sabia o nome da peça que iriam ensaiar e muito menos o nome de suas personagens. Quando Coutinho os convidou a fazer parte do projeto, explicou apenas o dispositivo (ensaiar uma peça em três semanas), mas não revelou o texto que os guiaria nesta tarefa.

Há também a presença de um diretor teatral, Enrique Diaz, que é quem irá conduzir os ensaios. Se Coutinho já era uma exceção ao ser provavelmente o único grande cineasta que nunca se preocupou com o posicionamento da câmera (função que ele delegava aos seus assistentes), em *Moscou*, durante as filmagens, ele abdica da função de diretor para tornar-se um mero espectador do processo. Diaz, escolhido pelo próprio grupo Galpão para dirigir os ensaios, é quem tomará as decisões imediatas, ainda que Coutinho o tenha recomendado algumas coordenadas gerais.²⁰

No filme, o que se segue é uma sequência de breves esboços do texto de Tchekhov, atravessados pela memória (real ou inventada) dos atores, pelos exercícios do processo de ensaio e também por seus tempos mortos. Há também pequenos acasos, que vão sendo incorporados ao filme de maneira não linear, como a música de Roberto Carlos cantada por uma das atrizes ao mesmo tempo em que uma outra atriz repassa as suas falas. Também estão ali a relação dos atores com o espaço de ensaio e, por extensão, o próprio uso deste espaço pela equipe de filmagem, visto que não há um esforço para dissimular a presença da câmera.

Todos estes aspectos que eu acabo de mencionar, no entanto, permanecem rarefeitos por uma montagem que não busca resolver para o espectador a sua

¹⁸ Primeiramente, vemos sentados ao redor da mesa Coutinho, o diretor de teatro Enrique Diaz e sua assistente, Bel Garcia. Só depois de convocados os atores do galpão se juntam aos três.

¹⁹ Grupo de teatro mineiro, fundado em 1982, convidado por Coutinho para atuar no filme.

²⁰ Por exemplo, o *engajamento* que Diaz menciona na mesa onde os atores tomam contato com o texto.

estranheza diante do filme. Ao contrário, em muitos momentos a sequência de planos vai nos levando a dar passos atrás, como se nos perdêssemos do que vemos e ouvimos ao invés de nos aproximarmos do que se passa diante de nós. Por mais que seu filme anterior já jogasse com as expectativas do público, subvertendo-as, pode-se dizer que a estranheza de *Jogo de Cena* está confinada em certos questionamentos sobre a natureza da memória, as possibilidades da performance e os limites do documentário, questionamentos que terminam por amarrar o filme, conferindo-lhe uma unidade.

Em *Moscou*, o espectador que buscar *um filme* (no sentido de uma obra acabada), ou mesmo *um documentário* (no sentido estrito de um gênero que está à espera de um acontecimento), poderá frustrar-se com a ausência de eventos e unidade sobre as quais o filme se estrutura. Como se Coutinho, ao invés de procurar o filme no material bruto, tivesse decidido montar apenas os retalhos de um processo desde sempre insuficiente, para expor justamente aquilo que o ensaio visa remediar.

Na contramão de Kuleshov, Coutinho vai da obra ao ensaio. Rejeita, propositadamente, a obsessão pelo tempo de preparação e, limitando o trabalho a um cronograma irreal, repete o risco de Tchekhov sem Stanislavski. Talvez o espectador, ao final do filme, venha entender exatamente aquilo que o escritor russo disse ter aprendido à irmã com os (poucos) ensaios antes da estreia em São Petersburgo: algo sobre estar preparado para o fracasso.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma", In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 24, 2003, pp. 15-45.

CHEKHOV, Anton. *A Life in Letters*, London: Penguin Classics, 2004.

_____. *Complete Works*, New York: Delphi Classics, 2014.

JONES, David Richard. "Konstantin Stanislavsky and The Seagull: The paper stage". In: *Great Directors at Work*, Berkeley: University of California Press, 1986.

KULESHOV, Lev. *Kuleshov on film*. Selected, translated and edited by Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Film Technique and Film Acting*, New York: Bonanza Books, 1969.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.