



**“A ficção é o lugar mais humano possível... é o lugar da liberdade”:
 uma conversa com Eduardo Moreira e Inês Peixoto
 (Grupo Galpão) em torno de Moscou (2008)**

**“La ficción es el lugar más humano posible... es el lugar de la
 libertad”: una conversación con Eduardo Moreira e Inês Peixoto
 (Grupo Galpão) sobre Moscú (2008)**

**“Fiction is the utmost place of the human... it is the place of
 freedom”: A conversation with Eduardo Moreira and Inês Peixoto
 (Grupo Galpão) about Moscow (2008)**

Cláudia Mesquitaⁱ

Fábio Andradeⁱⁱ

Kamilla Medeirosⁱⁱⁱ

Resumo: Entrevista com Eduardo Moreira e Inês Peixoto, atores do Grupo Galpão, sobre o processo de realização de *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2008), no qual Coutinho filma fragmentos de ensaios de *As três irmãs*, de Tchekhov, com os atores do grupo, sob direção teatral de Enrique Diaz. A abertura do processo, o papel de Eduardo Coutinho em sua condução, os jogos cênicos e workshops (pensados como um “subtexto” dos atores), e a entrada de Tchekhov no repertório do Galpão são alguns dos temas abordados.

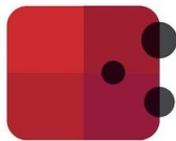
Palavras-chave: *Moscou*; Grupo Galpão; Eduardo Coutinho; Documentário.

Resumen: Entrevista con los actores Eduardo Moreira e Inês Peixoto, miembros del Grupo Galpão, sobre el proceso de realización de *Moscú* (Eduardo Coutinho, 2008), en el que Coutinho grabó fragmentos del grupo ensayando la pieza *Tres Hermanas*, de Chéjov, dirigida para el teatro por Enrique Diaz. Hablan de la naturaleza abierta del proceso, del papel de Eduardo Coutinho en él, de los talleres e ejercicios para desarrollar el subtexto para los actores, y de la inclusión de Chéjov en el repertorio de Galpão.

Palabras clave: Moscú; Grupo Galpão; Eduardo Coutinho; Documental.

Abstract: Interview with actors Eduardo Moreira and Inês Peixoto, members of Grupo Galpão, about the process of making *Moscow* (Eduardo Coutinho, 2008), in which Coutinho recorded fragments of the group rehearsing Chekhov's *Three Sisters*, directed for the stage by Enrique Diaz. They discuss the open-ended nature of the process, Eduardo Coutinho's role in it, the workshops and exercises to develop subtext for

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

the actors, and the inclusion of Chekhov in Galpão's repertoire.

Keywords: *Moscow*; Grupo Galpão; Eduardo Coutinho; Documentary.

Do encontro entre Eduardo Coutinho e o grupo mineiro de teatro Galpão nasceu *Moscou* (2008), um dos filmes mais experimentais do diretor. Coutinho vinha da realização e do lançamento de *Jogo de Cena* (2007), marco reflexivo no qual o método da entrevista que o notabilizou é levado a uma espécie de limite: através da justaposição de testemunhos de diferentes mulheres e encenações (com atrizes) de relatos de histórias de vida recolhidos durante o processo, a própria relação entre fala e expressão subjetiva é desestabilizada. Nas palavras de Coutinho, “é como se a mesma história pudesse ser encarnada em outros corpos e transformar-se em coletiva”¹. Impactado pela radicalidade do filme, Jean-Claude Bernardet escreveu em seu blog, à época: “Quem fala? Eu? Eu quem? O filme desestabiliza a noção de sujeito (...) O discurso se fala a si mesmo. Os falantes são apenas hospedeiros da fala. *Jogo de cena* coloca o ser em questão”².

De *Jogo de Cena* veio o desejo de seguir debatendo “o que é um ator, um personagem, um enredo, o que é ficção e documentário”³, nas palavras do diretor, em entrevista no momento do lançamento de *Moscou*. Durante três semanas, no Galpão Cine Horto, centro cultural e espaço teatral administrado pelo grupo mineiro, os atores-personagens ensaiaram fragmentos da peça *As três irmãs*, de Tchekhov, dirigidos por Enrique Diaz. Todo o processo – workshops, dinâmicas teatrais, ensaios de excertos – foi “documentado” pela equipe de Coutinho. Assim apresentando a realização de *Moscou*, contudo, já esbarramos em limites: “não havia processo”, diz Coutinho em entrevista, “ninguém pretendia chegar a lugar algum”⁴. Desse projeto de “programado inacabamento”, na expressão de Ilana Feldman⁵, resultaram 80 horas de gravação e um filme, completa Coutinho, “propositadamente fragmentado”: “Fiquei seis meses editando o filme. Foi a experiência mais dolorosa da minha vida”⁶.

¹ “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. Entrevista a Maria Campaña Ramia. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 318.

² “Jogo de cena”. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 628.

³ “Sobre Moscou”. Entrevista a Marília Martins. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 304.

⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁵ “O filme que não acabou”. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 638.

⁶ “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. Entrevista a Maria Campaña Ramia. In: OHATA,

Interessados em conhecer as perspectivas dos atores e atrizes sobre a experiência de realizar *Moscou*, propusemos ao Galpão uma entrevista coletiva. O grupo acabava de chegar de uma turnê ao nordeste, uma das muitas viagens realizadas em 2023, quando estreou *Cabare Coragem*, sob a direção de Júlio Maciel. Dos 12 atores, Inês Peixoto e Eduardo Moreira puderam participar da conversa, realizada em 22 de novembro, na sede do grupo, em Belo Horizonte (MG). Preparamos juntos a pauta, e Cláudia esteve presencialmente com Inês e Eduardo, para a conversa que segue transcrita e editada abaixo.

Cláudia Mesquita: Que relação vocês tinham, antes da realização de *Moscou*, com os filmes de Coutinho? Qual era a percepção da obra?

Eduardo Moreira: A gente era fã do Coutinho, a gente assistia... *Cabra marcado para morrer* (1984) foi uma coisa incrível, exuberante, e *Jogo de Cena*, que ele tinha acabado de fazer, imagina! Mas foi uma história totalmente inesperada. Arildo [de Barros] era muito amigo da Raquel Zangrandi, que trabalhava com João Moreira Salles. Coutinho queria encontrar um grupo de teatro que não tivesse ninguém muito conhecido na mídia, que não fosse um elenco de estrelas, que fosse realmente um grupo. Aí Raquel foi lá no ouvido de João Moreira Salles e falou: “Olha, tem o Galpão, que tem um trabalho muito legal, por que vocês não chamam o Galpão?”. Coutinho queria viver uma experiência com um grupo de teatro, trabalhar esses limites da ficção e da realidade no trabalho do ator. Aí chega um dia, estamos aqui no Galpão, e entra o João Moreira Salles com o Coutinho e com a Lili Castro, atriz, amiga nossa...

Inês Peixoto: Coutinho, aqui! Dá um nó na cabeça! Até porque ele foi um documentarista acima de tudo. Ele tinha trabalhado em *Jogo de Cena* numa pegada que misturava as histórias e a apropriação das histórias, você não sabia se aquilo tinha sido vivido pelas atrizes ou não... Mas a gente nunca tinha sonhado em trabalhar com ele. A gente tem esses sonhos, trabalhar com tal ou tal diretor... Mas o Coutinho, a gente tinha uma grande admiração por ele, mas ele não fazia parte do nosso sonho, porque não trabalhava com ficção, com um elenco de atores. Então vê-lo aqui dentro foi louco. Nós vamos trabalhar com Coutinho? E eu estava completamente desbundada com *Edifício*

Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 318.

Master (2002), que é uma obra-prima e tinha saído um pouco antes de *Jogo de Cena*, que já entrava um pouco mais na nossa seara, na ficção... Ele chegou aqui dentro, nessa sala, foi surpreendente.

CM: O que ele propunha inicialmente?

EM: Como sempre, ele falava: “Eu não sei bem o que eu vou fazer. Não sei se vai dar certo, se tem filme”. Ele sempre falava essas coisas. Mas *Moscou* foi uma grande novela. Eu sei dessa história porque fui no pré-lançamento no Rio, e Coutinho tinha um *entourage* de amigos para quem ele sempre mostrava as coisas. E as pessoas falaram para ele: “Olha, Coutinho, não tem filme, não”. Aí ele ficou naquele desespero... E foi muito o João [Moreira Salles], parece, que pegou essa ideia: “Vamos chamar de *Moscou*, porque *Moscou* é a utopia que não se realiza”.

IP: Ele quis conhecer o espaço do Galpão Cine Horto, queria se trancar com um grupo de atores... Ele iria preparar esse espaço, iria marcar um dia, aí a gente se sentaria com ele numa mesa, e naquele momento a gente saberia o que ele iria propor junto com a gente. Não tivemos nenhum texto, em princípio, nenhuma preparação. A gente sabia que iria trabalhar com Coutinho, fazer uma experiência com ele. Ele acabou aceitando que fosse no Cine Horto. Mas teve que fazer algumas adaptações acústicas...

EM: Coutinho tinha sempre uma preocupação muito grande com a acústica.

IP: Sim, teve essa questão, ele preparou o espaço, que ficou reservado para 18 dias de filmagem. Aí a gente começou essa experiência na hora que ligou a câmera. Era uma equipe enxuta.

EM: Ele sempre dizia pra gente: “A única cena que eu sei desse filme é assim: vocês sentados na mesa e eu trazendo o texto com que a gente vai trabalhar. A nossa combinação é: vocês não podem saber antes que texto vai ser”.

IP: Aquilo que você assiste no filme, que começa com ele distribuindo o texto, e a gente logo identifica pelo nome das personagens, “ah, Olga, é *As Três irmãs!* Tchekhov! É uma paixão nossa o Tchekhov. Aquilo é real. Foi a proposta de início mesmo.

CM: Vocês sabiam de antemão que teriam o Enrique Diaz como diretor?

EM: Não. Na verdade, a primeira opção do Coutinho era que um de nós dirigisse. A gente queria trabalhar com outra pessoa, o Galpão tem essa pegada de trabalhar com outros diretores. A nossa primeira opção foi o Enrique Diaz, a gente gostava muito do trabalho dele. Coutinho já tinha feito teatro, mas ele mesmo dizia: "Estou muito inseguro, o universo do teatro está muito longe para mim, há muito tempo não toco no teatro". E ele era mais amigo da Bia Lessa, chegamos a fazer uma reunião com ela quando estávamos em temporada no Rio. Ele pensou na Bia para fazer a direção, mas não deu certo, a produção não conseguiu fechar com ela.

IP: Coutinho nunca tinha assistido o Galpão. Quem conhecia o grupo era a Raquel [Zangrandi]. Coutinho veio, conheceu a gente, entendeu nossa estrutura, e foi nos assistir no Rio. A gente estava lançando o *Till, a saga de um herói torto* [Júlio Maciel, 2009]. E ele foi, assistiu na rua, e achou maravilhoso. Falou assim: "O melhor de tudo é que pude assistir vocês, fumando"! Adorou, riu e fumou! (risos) Naquela altura já estava bem encaminhado que esse projeto seria com o Galpão.

CM: Fico pensando: por um lado, ele não propôs que ele próprio dirigisse o Galpão nesse "experimento" (ele já tinha dirigido filmes de ficção no passado). Por outro, não propôs filmar simplesmente o registro de um processo de ensaio, algo que já estivesse em curso para o grupo... Ele queria uma outra coisa. Ficou claro para vocês, de início, qual era a proposta?

EM: Foi se constituindo... Foi um processo mesmo. Em determinado momento, por exemplo, Coutinho achou que estava com muita cara de "ensaio", que ele precisava de cenas mais construídas, mais formalmente baseadas. A gente experimentava muito, tinha muito exercício, muita improvisação. Coutinho filmava tudo: aquecimento, exercícios individuais dos atores, e em um determinado momento ele pediu que houvesse mais cenas de *As três irmãs*. Mas foi um processo em que ele ficou muito à parte, ficou muito no vídeo, no monitor.

IP: Eu acho que o Coutinho é um grande *performer* do cinema. Ele se lança muito e é um personagem nos próprios filmes. Tem uma equipe que vai na frente, prepara tudo, mas eu penso que a obra dele acontece muito em função do encontro com ele, a fricção entre Coutinho e aquele que está ali... Ele sabia se deliciar com tudo! Na nossa experiência, ele foi nos conquistando de cara. Primeiro, quando ele chegou, nos disseram que talvez o projeto tivesse que ser cancelado, porque Coutinho teve uma

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

crise forte de asma. Sei que, quando ele entrava no Cine Horto, passava a tosse, passava tudo, ele ficava completamente envolvido... E ele foi cativando a gente também, nos levando para um lugar interessante, porque o comando era de vivenciar... Como esse grupo de teatro abordaria aquela história? O Enrique veio, deu *view points*, a gente fazia workshops individuais, a gente trabalhava o material, e dessa vez Coutinho não interferia tanto. Você vê que ele quase não aparece, quase não fala no filme. Ele dá o *start*, mas depois vai conduzindo pelo monitor. Era aquele bando de atores tentando extrair alguma coisa daqueles comandos que vinham dele, vinham do Enrique Diaz, vinham do Neco [Ernesto Piccolo], assistente do Coutinho... Era muito legal porque a gente saía pra beber juntos, a nossa convivência foi muito intensa. E a gente foi se familiarizando, foi uma escola para nós. A câmera e o som, que eram o Jacques e a Valéria, era uma equipe sempre presente, onde a gente estivesse eles estavam. Mas a gente esqueceu da existência deles, fomos presenteados com uma formação em convívio com uma tecnologia em volta de nós em um processo criativo. Saiu muita loucura, a gente fez muita loucura!

EM: A gente tem uma lembrança ótima do Coutinho. A gente tinha uma mesa de trabalho e aí o Coutinho cortou a mesa bem no meio, fez um buraco, para que o Jacques ficasse lá dentro filmando. Aí a estrutura que ele usou para isolamento acústico virou, durante vários anos, a nossa mesa, para substituir aquela que Coutinho tinha furado.

IP: Fizemos workshop com a mesa furada, ela foi super aproveitada! (risos)

CM: O filme colapsa muito a separação entre cena e bastidor... situações que se dariam nos bastidores se transformam em cenas, como quando vocês se maquiavam no camarim ou fazem um lanchinho no intervalo, mas dizendo o texto de *As três irmãs*. Situações como essas partiam de onde? Quem dava o comando? Tudo começava com o improviso de vocês?

IP: Ele começou a provocar isso.

EM: Ah, Coutinho provocava e botava pra filmar, porque ele queria exatamente ver o cruzamento do bastidor com o resultado final. Como aqueles exercícios que a gente fazia: uma imagem do passado, uma imagem do presente, uma imagem do futuro. Como o bastidor, a vida invade o resultado final, a arte, como essas coisas se entrecruzam.

IP: Sim, essa fluidez entre o que é ficção e o que é real, algo que já era a grande pesquisa dele. E ele busca cruzar isso com o texto...

CM: Isso é interessante. Tem o texto do Tchekhov, mas tem uma espécie de outra “dramaturgia” que foi sendo tecida no processo, não é?

IP: Com as subjetividades ali em jogo, os elementos que trouxemos... Poderiam ser um subtexto. É como se você mostrasse a dramaturgia e o rio que corre embaixo da dramaturgia, que é o subtexto dos atores. Posso estar fazendo uma cena aqui agora, mas tem muita coisa correndo aqui nas minhas memórias, fugas de pensamento... Existe a dramaturgia do Tchekhov e existem as camadas de um ator, que o filme talvez dê a ver.

EM: Às vezes é uma coisa muito pequena, mas que te dá a chave para a abordagem de um papel. Coutinho era muito "safo"... Ele nos apresentou ao Tchekhov, depois dele a gente decide fazer [os espetáculos] *Tio Vânia* [montagem da peça homônima] e *O Eclipse*, que é baseado nos contos do Tchekhov. Depois ainda fizemos um filme, *Para Tchekhov* [Inês Peixoto e Rodolfo Magalhães, 2013].

IP: [O filme] foi uma viagem, dirigida por mim e por Rodolfo Magalhães. Vários contos que a gente estudou, muita coisa não entrou em *O Eclipse*. Aí fiz uma seleção de pequenos contos e a gente fez uma experiência caseira, sem grana, sem nada. Ficou bem legal. Essa viagem a Tchekhov começa com Coutinho. Era um autor que a gente namorava, mas nunca tinha montado.

EM: E com *Moscú* a gente sentiu essa atmosfera do Tchekhov, a gente chegando aos 50 anos de idade... Ele é um autor desse momento da vida, de um momento outonal da vida.

IP: Coutinho fazia a gente cantar umas músicas... Acho que ele já estava numa pesquisa para o filme que faria depois [*As Canções*, 2011]. Eu lembro da gente cantando e chorando (canta): “Passa o tempo, só não passa essa saudade/você quis brincar de amor e eu te amei”. Essas músicas de amor, assim, a gente cantava e chorava.

CM: Em algumas cenas ficaram canções, inclusive. Fernanda [Vianna] cantando *Ternura* no camarim, por exemplo.

EM: Roberto Carlos!

IP: Nossa, ele adorava essa música. A gente cantou muito. Ele filmou a gente cantando em grupo, eu, Lydia [del Picchia], Simone [Ordones], Fernanda e Teuda [Bara].

CM: Essa música reaparece em diferentes filmes do Coutinho. Primeiro em *O pacto*, episódio do longa *ABC do Amor* (Eduardo Coutinho, Rodolfo Kuhn, Helvio Soto, 1967); em *Moscou*; e depois em *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011), cantada por Fátima, personagem também de *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2000). Como uma espécie de motivo que retorna em diferentes filmes.

IP: Isso, a mesma música! Eram várias, ele passou uma listinha... umas quatro músicas do Roberto e outras. Outra coisa que eu queria refletir. Tem tantos anos que tivemos essa experiência, tanta água já passou debaixo da ponte. Mas ao pegar um Tchekhov, as peças dele sempre trazendo dramas familiares, Coutinho encontra um grupo, na época a gente já estava com 20 e poucos anos de trabalho juntos... é uma família também. É interessante... Estar juntos ali fazendo uma porção de loucuras. A gente sempre planejou muito o que vai fazer, com quem iríamos trabalhar. E a chegada dele foi uma grande surpresa. Ele foi uma surpresa, o que ele nos deu para trabalhar foi uma surpresa... Coutinho foi surpreendendo esse grupo. Era um tanto de engrenagens que tinham que ir se ajustando. A gente ficava o dia inteiro ali, almoçava lá, uma experiência muito intensa, com os 13 atores. Muitas vezes um ator não participa de um espetáculo, o outro dirige... em *Moscou*, estávamos todos.

CM: Eduardo falou que esse encontro com Tchekhov, naquele momento, foi propício, talvez propiciatório, no sentido de que o momento da vida das personagens se assemelhava ao de vocês. E depois, em trabalhos mais recentes do Galpão, como *Nós e Outros* [Márcio Abreu, 2016 e 2018], isso está muito em jogo, não é? A experiência de vocês, a história como atores e atrizes, o momento da vida...

EM: Com certeza. A experiência com Márcio Abreu tem muito esse espelho da

própria história do Galpão. O uso que ele faz conscientemente da figura da Teuda, por exemplo, como figura emblemática do grupo.

CM: Queria perguntar sobre esse jogo entre as histórias pessoais que vocês traziam e as personagens do texto de Tchekhov. Por exemplo, as fotografias de arquivo pessoal... Tem momentos em que fica claro que o jogo com as memórias pessoais se dá para estabelecer relações com as personagens da peça. E noutros são vocês falando de vocês mesmos, de maneira mais confessional, e é como se vocês se tornassem “personagens coutinianas” também. Quem propunha esses exercícios?

EM: Lembro muito do exercício sobre imagens do passado, do presente e do futuro. E da dinâmica sobre dizer uma coisa em primeira pessoa, sobre sua própria vida, em roda, e depois que passava por todo mundo, você poderia se apropriar da história de outra pessoa, misturar com a sua... Acho que é isso. São personagens de uma ficção, de um mundo fictício, aquelas mulheres numa cidade no interior da Rússia, querendo sair, querendo voar, mas aprisionadas naquele lugar... É uma coisa tão universal, isso nos atravessava o tempo inteiro, a nossas vidas... Eu acho que é uma dialética do ator, você tem indicações do autor, mas vai construir o personagem a partir da sua carga de vida, das suas emoções... Você não vai inventar nada extraordinário. E Coutinho falava muito isso: “não existe essa coisa de documentário”. A partir do momento em que você liga uma câmera na minha frente, a gente quer ser melhor do que é, quer ser o melhor ser humano possível: bom, simpático, bonito... Claro que todo mundo interpreta o tempo todo. Qual é o limite? É linda aquela história do filme francês: quanto mais ficção, mais real. A ficção é o lugar mais humano possível...

IP: É o lugar da liberdade.

EM: Sim. E Coutinho era uma pessoa histriônica, era um animador, uma inteligência extraordinária.

IP: Nossa, ele contou cada história! Ele estava em Praga, em um hotel, quando os tanques russos invadiram a cidade. Ele estava em 1973 no Chile, quando houve o golpe, ficou três dias debaixo de uma cama.

CM: Ele tinha um projeto de fazer um filme só de reencontros com personagens de filmes anteriores. Chegou a filmar alguns, mas não terminou. Então João Wainer fez para a TV Folha algo inspirado nessa ideia, dois anos depois da morte de Coutinho [*Reencontros com Eduardo Coutinho*, 2016]. São cinco encontros com personagens da filmografia dele. Tem uma entrevista com Andréa Beltrão, atriz que participa de *Jogo de Cena*. Ela comenta que Coutinho não fez indicação nenhuma de como ela deveria atuar no filme: entregou a gravação da entrevista com Gisele e disse para ela “se virar”. E quando o filme ficou pronto, Andrea se deu conta de que aquele abandono, aquela solidão em que Coutinho a deixou, teriam feito ela alcançar um lugar de atuação que ela nunca imaginaria. Fiquei pensando se vocês também sentiram esse abandono no processo de *Moscou*.

EM: Ah, com certeza. Esse mecanismo o Coutinho sempre usava, conscientemente. Essa coisa meio perdida... “Eu não sei que filme estou fazendo”, “eu não sei se vai ter filme”, esse não lugar em que o Coutinho se colocava irradiava para todos nós.

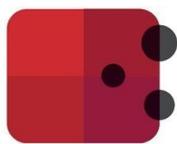
IP: É também a premissa de um documentário... Ele está documentando o processo de uns atores, e realmente a gente não sabia onde ia chegar, de jeito nenhum! (risos). A gente não sabia se ele ia conseguir fazer o filme, de verdade. Foi uma experiência maravilhosa pra gente, até nisso foi legal... Foi uma experiência de liberdade tão grande, o que ele estava a fim de experimentar e a gente indo junto, que não importava muito o resultado. É claro que a gente estava torcendo pelo filme, mas a experiência em si tinha sido tão forte...

EM: O processo em si foi incrível.

IP: E as provocações dele e do Enrique, de certa maneira, caíram em um campo fértil. O Galpão também tem loucura por processos. A gente tinha vivido um processo com o Cacá Carvalho, em *Partido* [Cacá Carvalho, 1999], que também passava por entrar nas próprias histórias, buscar a ancestralidade, buscar se conectar... o ator pode realmente transformar o material de vida dele em material ficcional. É uma química na qual não interessa onde vão as peças, mas você consegue transmutar a massa da sua vida, a sua subjetividade, isso pode resultar em coisas bem bonitas. O Galpão é um grupo muito aberto a esses processos...

EM: Topa fazer essas loucuras.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

CM: E quando viram o filme, qual foi o sentimento? Gostaram, estranharam?

EM: Eu estranhei... “Nossa, que filme difícil, acho que as pessoas não vão querer ver *Moscou*, não.” Mas aí, depois, foi azeitando para mim. A partir da terceira vez, comecei a gostar mais. Apesar de ter uma linha mestra clara, *Moscou* como lugar da utopia, algo muito presente no Tchekhov... Foi uma sacada incrível o filme chamar *Moscou*, como aquela praça de Paraisópolis (MG) onde Arildo mostra o antigo cinema na fotografia [primeira cena do filme]... Tem algo da infância também, nessa utopia que a gente sempre está perseguindo e nunca vai encontrar.

IP: Eu também achei estranho o filme, mas achei belo ao mesmo tempo... Acho que eles conseguiram uma fotogenia dentro do Cine Horto... Aquele espaço podia ser tudo. A gente investigou bastante aquele espaço. É um filme difícil também, de transição, talvez... Me parece que Coutinho estava numa transição para uma outra coisa.

CM: Cansado, talvez, das expectativas em relação ao próprio trabalho.

IP: É, querendo mudar, querendo transgredir... Tem cenas incríveis, acho bonito o filme. Mas é difícil falar, porque tenho um grande apreço pela experiência que foi fazer. Mas é legal ver que saiu um filme. E a gente vê que o filme se tornou um objeto de estudo... tem questões importantes da linguagem do cinema que estão ali dentro.

CM: É de uma radicalidade, não é? Ilana Feldman escreveu que em *Moscou* “não há mais fora” – não há um bastidor para onde “sair” de cena.

IP: É uma exploração da própria linguagem do cinema... Uma exploração do trabalho dos atores também. Foi uma experiência muito forte. Nunca filmei 18 dias seguidos, só fiz algumas participações em filmes. Foi radical e rápido: não tinha muito tempo de preparação anterior. A gente ia vivendo aquilo. Ele também não falou que a gente tinha que chegar a um resultado com a peça. A gente leu a peça, ele distribuiu os papéis, e ia determinando: hoje a gente vai pegar isso aqui... Então era uma viagem que ia acontecendo sem rumo definido.

EM: É um abismo. Ele convidou a gente para pular num abismo (risos). Legal essa imagem que você trouxe, de não ter fora. Porque a gente realmente ficou dentro, o tempo todo! O mundo acabou, o mundo externo não existia.

IP: Um caldeirão.

CM: No dia a dia dos ensaios, a experiência se parecia mais com teatro ou com o processo de um filme? O set se parecia a outras experiências que vocês tiveram com cinema?

IP: Ah, não. Não foi comparável a nada que tive no cinema. A gente tinha os nossos aquecimentos, jogos, improvisos com comandos, algo que ele resolvia na hora, era o tempo todo esse convívio com a câmera e o som. Isso passou a ser super tranquilo. No começo você não sabe como lidar, depois você esquece totalmente... Não importa se você está de costas, ou de frente, não importa o posicionamento. Eles iam lá na viagem deles e a gente na nossa.

EM: Era uma ação permanente, não tinha o comando de “ação!”. Era ação o tempo inteiro.

IP: Não tinha nem “corta”, nem “ação”.

EM: Isso foi muito especial. Claro que tudo estava contaminado pelo cinema, tinha câmera, som etc., mas era ao mesmo tempo um processo muito teatral. Era muito do teatro, que é bem diferente do cinema. O cinema é muito concentrado, o teatro se espalha, se espraia.

IP: A gente podia preparar os workshops, a gente trazia os objetos, trazia proposições que a gente quisesse... tinha uma liberdade de propor uma construção estética, sem ter uma construção propriamente, mas... eu cismeiei com uma gravata, por exemplo. Porque eu enxergava muito a Olga como essa figura da família que segurava um pouco a cabeça das outras duas irmãs. Elas tinham uma vontade de vida, e é como se a Olga fosse um pai ali... A gente começou a pregar fotos na gente, começou a trazer viagens subjetivas-estéticas, e ele ia acolhendo. Isso ia nos alimentando. Era tudo fragmentado demais...

EM: Até o ponto que ele pediu para o Enrique e para nós fazermos mais um pouco de cenas do Tchekhov. Ele sentiu que precisava alicerçar um pouco mais a construção da história, ter um pouco mais do Tchekhov, para não ficar fragmentado demais.

CM: Quando vocês chegavam com materiais, com objetos pessoais, a câmera se posicionava em função do que vocês estavam fazendo? Ou vocês se posicionavam em função da câmera?

IP: Dependia. Tinha coisas que aconteciam na mesa, aí a câmera ia passando por cada um, por exemplo esse exercício de cada um contar uma história, e daí a gente se apropriava da história de outra pessoa, misturando... Dava muito jogo engraçado. Às vezes, por exemplo, tinha um workshop para preparar, alguém queria fazer na porta, outro debaixo da escada, outro queria fazer no banheiro... Aí a gente falava. Eles estavam ali sempre muito ligados nessa espacialidade.

EM: A câmera improvisava o tempo todo, era incrível isso.

IP: A gente teve essa exploração do espaço, e a câmera sempre muito atenta. Ele ficava lá no monitor, a câmera estava preparada para circular o Cine Horto inteiro. A gente explorou muito as partes de cima, aproveitando a altura do Cine Horto. Nesse sentido a gente teve muita liberdade de propor a espacialidade.

CM: Há cerca de um ano vocês publicaram no Canal do Galpão no YouTube um vídeo de Inês fazendo uma cena de *As três irmãs* como parte da série *Isto é teatro*.⁷

IP: Sim, eu falo justamente o texto final da Olga, ele é tão bonito... Elas ficam ouvindo os ruídos das casas em volta, e ela reflete se essa existência dela não terá sido em vão... Um dia isso há de fazer sentido. Durante a pandemia, o Cine Horto fez uma série de vídeos sobre diferentes assuntos, aí eles me pediram para fazer a Olga.

CM: Vocês consideraram em algum momento acabar o processo iniciado pelo filme, montando *As três irmãs*?

IP: A gente não montou *As três irmãs*, seria lindo... O texto é tão bonito. Mas fizemos esse projeto Viagem a Tchekhov, [com] *Tio Vânia* e *O Eclipse*. Entramos nessa história dos contos, uma obra maravilhosa, imensa... e fomos dirigidos por um diretor russo [Jurij Alschitz]. Então, de alguma forma, essa semente brota com Coutinho, na experiência de *Moscov*, mas ela fica, deu origem a esse desejo de continuar na obra de Tchekhov.

⁷ *Isto é Teatro*. Terceira Temporada. Ep.1: *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, com Inês Peixoto. https://www.youtube.com/watch?v=-l4Q2K_PvQI

CM: Imagino que haja diferentes maneiras de se aproximar de Tchekhov, de montar o texto. A maneira como Enrique Diaz propôs ia ao encontro do modo como vocês viriam a fazer depois?

EM: Acho que Enrique trouxe muita coisa bonita. Como ele fez com outros textos, *Hamlet* [William Shakespeare], *A gaivota* [Anton Tchekhov], é mais um gesto contemporâneo de desconstrução da obra. Por exemplo, nesse modelo de pegar uma peça pronta, quando a gente montou o *Tio Vânia*, a Yara Novaes e nós estávamos muito influenciados pelo processo do Anatoly Vasiliev, como ele desenvolveu a proposta de *análise ativa*, de Stanislávski. A gente montou a ação da peça inteira primeiro, poucas palavras, a gente não decorava o texto. Mas a gente tinha a peça, e era uma leitura muito contemporânea dela, quase um teatro-dança. Com uma ocupação muito interessante do espaço, tinha muito a ver com os *view points* também. Mas a gente queria o verbo *tchekhoviano* e, quando a gente retomou o processo, para trazer o texto, fizemos a peça inteira, e tivemos que dar uns passos para trás, inclusive... porque no começo o verbo veio e deixou a gente meio duro, até a gente conseguir entender aquilo, mastigar e inserir aquilo... Foi um processo muito interessante. Um processo de mergulho mais radical possível na obra do autor. O que o Enrique propunha era bonito também, mas era uma leitura mais de desconstrução, nesse sentido...

IP: Enrique estava mais focado na provocação do nosso corpo, antes da história, pré-história... Uma abordagem anterior. Essa coisa dos *view points*, dizendo resumidamente, é você ter o máximo de concentração no mínimo... As provocações eram mais no sentido de provocarmos o nosso próprio corpo antes da história.

CM: Muito bom! Vocês querem dizer algo mais?

IP: Eu queria dizer que algumas experiências têm o objetivo de chegar a uma coisa final, acabada, e isso é lindo também. Mas tem experiências em que o percurso tem uma riqueza tão grande que ele consegue ser maior do que tudo... Essa experiência com Coutinho foi assim, muito potente... Quase inacreditável para nós, um grupo de atores de Minas Gerais, passar 18 dias filmando com Coutinho. Dessas surpresas da vida, a gente teve a sorte de encontrar Coutinho, fazer parte da obra dele, conhecê-lo, sentir um pouco da genialidade dele... Era um cara muito especial.

EM: Era um ser humano incrível, o Coutinho... Tem artistas que criam coisas

muito boas, mas como seres humanos são mais fracos... E Coutinho era um ser humano incrível, a grandiosidade, a escuta, o modo como ele se entrega ao outro, a uma história.

IP: Exatamente isso. Ele não tinha medo de performar porque ele sabia escutar. Ele chegava aqui e escutava, e daí ia nascendo a fagulha de tudo... E provocar também, ele sabia. Incrível o poder dele de fazer com que as pessoas se sentissem bem falando...

EM: Ele dizia isso: "Todo mundo tem pai ou mãe, então qualquer pessoa tem muita história, muito problema" (risos).

ⁱ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do curso de graduação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde integra os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Poéticas Femininas, Políticas Feministas. Belo Horizonte (MG). Brasil.

E-mail: claudmesq@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1983-0963>

ⁱⁱ Doutorando pelo Departamento de Estudos de Cinema da New York University (NYU). Professor Adjunto em Columbia University, Hunter College, Pratt Institute e NYU. New York (NY). Estados Unidos.

E-mail: fabio.andrade@nyu.edu

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6217-5842>

ⁱⁱⁱ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: kamilla.medeiros@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2048-5373>