

O espectador de Eduardo Coutinho: um estudo de *Moscou*

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho & Nilson Assunção Alvarenga*

Resumo: O cinema cria as condições de possibilidades para que determinado espectador seja alcançado. Nesse sentido, o artigo pretende analisar e discutir como as operações cinematográficas trabalhadas por Eduardo Coutinho em *Moscou* (2009) criam condições de possibilidades de experiência para que o observador se submeta a um processo de subjetivação e torne-se outro, de forma que o filme crie seu próprio espectador.

Palavras-chave: espectador; subjetivação; zona de indeterminação; experiência.

Resumen: El cine crea las condiciones para que para que se llegue a un espectador en particular. En este sentido, el artículo pretende analizar y discutir cómo las operaciones cinematográficas realizadas por Eduardo Coutinho en *Moscou* (2009) crean condiciones de posibilidades de experiencia, para que el observador experimente un proceso de subjetivación y se convierta en otro. De esta forma la película crea su propio espectador.

Palabras clave: espectador; subjetivación; zona de indeterminación; experiencia.

Abstract: Cinema creates possibility conditions for a particular spectator to be reached. In this sense, the article intends to analyze and discuss how the cinematographic operations by Eduardo Coutinho in *Moscou* (2009) create possibility conditions for the spectator to undergo a process of subjectification and become Other. In this way, the film creates its own spectator.

Keywords: spectator; subjectivation; indetermination zone; experience.

Résumé : Le cinéma crée les conditions permettant d'atteindre un spectateur particulier. En ce sens, l'article entend analyser et discuter comment les opérations cinématographiques réalisées par Eduardo Coutinho dans *Moscou* (2009) créent des conditions de possibilités d'expérience pour que l'observateur subisse un processus de subjectivation et devienne un autre, de manière que le film crée son propre spectateur.

Mots-clés : spectateur ; subjectivation ; zone d'indétermination ; expérience.

* Helena Oliveira Teixeira de Carvalho: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: helena.otc@gmail.com

Nilson Assunção Alvarenga: Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 36036-900, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. E-mail: nilsonaa@terra.com.br

Submissão do artigo: 30 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 5 de julho de 2020.

Introdução

É possível observar que desde o cinema falado há um movimento contínuo da estética do cinema em direção ao realismo, o que se intensifica com os filmes da década de 1940. André Bazin (1991) ressalta que esse realismo não está relacionado à representação fiel da realidade, ele não é alcançado pelo uso de pessoas comuns no lugar de atores profissionais ou pelos cenários naturais ao invés de estúdios, mas à atividade mental do espectador – é na mente do espectador que está o realismo cinematográfico. Ao trabalhar as operações cinematográficas de forma que seja exigida uma atividade mental mais intensa do observador, o filme constrói uma ilusão de realidade que leva a perda de consciência da própria realidade, que agora se identifica na mente com sua representação cinematográfica, de forma que o filme alcance um realismo. Para Bazin, o realismo cinematográfico deve alcançar um desdobramento de sentido.

Quando se pensa no cinema documentário, encontra-se dificuldades para dar uma definição exata sobre o gênero. Muitos buscam defini-lo a partir do conceito de realidade, fazendo associação com a ideia de cinema do real e considerando-o uma representação da realidade. Contudo, alguns documentários colocam em questão esse caráter de cinema do real, trazendo outro conceito de realismo, que pode ser associado à perspectiva de Bazin. Esses filmes se afastam da ideia de representação da realidade ao recusarem trabalhar com elementos como cenário natural, pessoas comuns, locações externas, entre outros, e proporcionam ao espectador uma experiência que o leva a uma atividade mental mais intensa para construir as significações. Portanto, o realismo desses documentários não está em sua relação com a realidade bruta, está na mente do espectador.

No cinema, a imagem das coisas é também a sua duração, ou seja, as operações cinematográficas modulam o tempo das coisas filmadas. Cézar Guimarães destaca a colocação de Deleuze de que o cinema é feito de blocos de movimento-duração e que funciona de forma que não “imobiliza o movimento e captura seu objeto sob o modo de semelhança, mas sim sob o regime de uma modulação que faz variar o molde, transformado a cada instante pela operação cinematográfica” (Guimarães, 2016: 3). Ainda segundo Deleuze, essa modulação é a operação do Real, enquanto constitui e reconstitui a todo instante a identidade do objeto e da imagem. Contudo, Guimarães afirma que essa operação do Real exige um trabalho, desde o roteiro, de elaboração e de escolhas de recursos que ressaltem a singularidade dos acontecimentos, dos seres e das coisas, de forma que impeça que estes sejam encobertos pelas dimensões simbólicas ou pelas relações dramáticas.

Diante disso, pode-se trabalhar com a ideia de que ao assistir um filme, o observador entra nesse movimento, nessa modulação de tempos, e ao entrar é submetido a um processo de subjetivação, entendido aqui, segundo as colocações de Deleuze, como constituição de novas possibilidades de existência. A subjetivação é uma linha de ruptura, uma nova exploração em que muda as relações de poder e saber anteriores, não um retorno ao sujeito. Portanto, o processo de subjetivação ao qual o cinema submete o observador, implica a criação de modos de existência. Alguns filmes, como os que contêm características do cinema clássico, promovem uma subjetivação que leva a criação de um eu mais fechado, dado de forma predeterminada, enquanto aqueles que tendem para o realismo que contém o que Bazin pensava como atividade mental mais ampla, provocam o observador a um modo de subjetivação no âmbito da experiência, que vai além do senso comum e da representação, correndo o risco de se dinamizar, de se perder, de ter que abrir mão do “eu”. Tal modo de subjetivação pressupõe a abertura de um campo transcendental, onde o processo se dá.

O domínio do campo transcendental foi explorado inicialmente por Kant. Contudo, Deleuze considera que o filósofo se limitou a transpor para esse campo de possibilidades estruturas empíricas que copiam seus correspondentes. De acordo com Nuno Carvalho, “Deleuze distingue entre um domínio empírico onde prevalecem as estruturas dóxicas da experiência tal como o senso comum as determina e um verdadeiro empirismo como aventura de exploração das condições transcendentais da experiência real, que remete ao campo transcendental” (Carvalho, 2014: 4). Esse novo campo é um lugar de experiência, de possibilidades, de potência, das individualizações impessoais e das singularidades pré-individuais, alheio as dualidades da representação e aos pólos do objeto e do sujeito, que passam para segundo plano.

O campo transcendental que Deleuze pensa “deixa-se pressentir em determinadas situações-limite que o sistema elegerá como objetos de estudo privilegiados” (Carvalho, 2014: 6), ou seja, ele é alcançado nas condições de possibilidades de experiência abertas pela própria experiência empírica, nesse caso, pelo próprio filme. Observa-se, portanto, que os filmes que abrem a possibilidade para que o campo transcendental seja alcançado trabalham, através das operações cinematográficas, com o que Giorgio Agamben (2006) chama de potência, isto é, não dão a imagem como algo pronto, em ato, acabado. Colocam algo em possibilidade, algo que a imagem pode ser, mas não é, ela é um meio em si mesma, não uma finalidade.

Propõe-se pensar o documentário *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, sob tal perspectiva. O longa-metragem rompe com qualquer referencial de

documentário ao trazer fragmentos de ensaios da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, junto com fragmentos das conversas de Coutinho e do diretor de teatro Enrique Díaz com os atores do grupo Galpão de Belo Horizonte (MG) e com exercícios feitos pelos atores, sem de fato concluir a encenação da peça. Diferente do que o cineasta vinha fazendo, *Moscou* não traz entrevistas, não traz o encontro entre o diretor e a personagem, exigindo assim do espectador uma atividade mental mais ampla para construir os sentidos, proporcionando-lhe novos modos de fruição.

Pode-se pensar o filme em questão seguindo a colocação de Gilles Deleuze que a obra de arte é um bloco de sensações, composto por afetos e perceptos. Os afetos podem ser definidos como um fluxo impessoal de forças corpóreas que influenciam na capacidade do corpo de agir e os perceptos como composto de sensações que torna sensíveis as forças insensíveis do mundo e que nos afeta. Ao colocar sugestões de sentido, mas sem dar algo concreto, concluído, o diretor exige que a mente do observador construa as significações, levando-o a alcançar o campo transcendental onde se dará um processo de subjetivação no âmbito da experiência e então irá surgir um novo espectador, que não é nem o sujeito que preexiste nem a materialidade do filme.

Eduardo Coutinho é considerado um dos principais nomes do documentário nacional e já foi amplamente discutido e estudado por pesquisadores em artigos científicos e livros. Contudo, Consuelo Lins (2013) destaca que boa parte desse pensamento crítico se concentrou nas escolhas formais que o diretor fazia para construir o encontro com os personagens e na atuação deste diante da câmera, deixando o espectador em segundo plano, como efeito de certas formulações críticas. Nesse contexto, ao trazer um estudo sobre o espectador do cinema de Eduardo Coutinho à luz das interações entre a imagem e a mente e da experiência, o presente artigo trará uma perspectiva pouco explorada a obra do diretor, contribuindo para o enriquecimento do pensamento crítico em torno não apenas de seu documentário, mas de um espectro mais amplo do cinema a respeito das relações entre a linguagem cinematográfica, as estratégias narrativas e a mente do observador, alimentando o horizonte teórico-conceitual do audiovisual e permitindo uma maior exploração de possibilidades estéticas.

O realismo cinematográfico e a subjetivação

André Bazin (1991) afirma que o cinema russo, com os filmes de Eisenstein, Pudovkin e Dovjenko, em princípio, pela vontade de realismo, tornou-se revolucionário em arte como em política, opondo-se a um só tempo ao esteticismo expressionista alemão e à idolatria da vedete hollywoodiana. Inaugurando uma nova fase nessa já tradicional oposição do realismo ao esteticismo,

o cinema italiano do pós-guerra, chamado de neorrealista, traz novas soluções ao realismo, dando uma forma particular a esse conflito estético. Bazin aponta que a tendência realista, o intimismo satírico e social e o verismo sensível e poético, não foram até o início da guerra senão qualidades menores frente à *mise-en-scène*. Caberá então, segundo o autor, à Liberação e as novas formas sociais, morais e econômicas do pós-guerra dar vazão as novas vontades estéticas e permitir sua expansão em condições novas que modificarão sensivelmente o sentido e o alcance.

Entretanto, Bazin ressalta que se deve desconfiar da oposição entre o refinamento estético e da eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Para ele, não há realismo em arte que não seja profundamente estético, uma vez que este só pode proceder de artifícios. O cinema se nutre dessa contradição – busca criar uma ilusão do real, um realismo, mas faz isso recorrendo a artifícios, utilizando as possibilidades de abstração e símbolo que os limites temporais da tela lhe oferecem. Dessa forma, o realismo do cinema italiano não traz uma regressão estética, mas pelo contrário, carrega consigo uma evolução da linguagem cinematográfica, uma extensão do seu estilo.

Um mesmo objeto, um mesmo acontecimento está sujeito a várias representações distintas. Bazin (1991) afirma que cada uma delas salva e abandona algumas qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações corrosivas que não deixam subsistir tudo do original. A realidade inicial é substituída por uma ilusão de realidade feita de um complexo de abstração e de realidade autêntica. Há uma perda da consciência da própria realidade, que se identifica na mente do espectador com sua representação cinematográfica. Bazin ressalta que os artifícios bem utilizados afetam, além das estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem, colocando-o numa relação mais próxima com esta do que a que ele mantém com a realidade, de forma que independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista. Portanto, de acordo com Bazin, o realismo não está relacionado com a representação da realidade bruta, mas com a atividade mental do espectador.

Roberto Machado (2009) afirma que o cinema é uma forma de pensamento, de modo que os cineastas são pensadores, eles pensam por imagens. O autor destaca ainda que a primeira grande tese de Gilles Deleuze ao elaborar uma classificação de imagens cinematográficas parte dessa premissa. Deleuze então vai pensar o cinema a partir do que classificou como imagem-movimento e imagem-tempo, baseando-se nos conceitos de imagem, tempo e movimento da filosofia de Bergson. Segundo Machado (2009), esse uso de Bergson como

intercessor é feito pela retomada do conceito de percepção, o qual pode ser encontrado em *Matéria e Memória* (1990). Pode-se dizer que Deleuze acreditava que o cinema é a própria representação da teoria da percepção elaborada por Bergson: sua ideia é, de acordo com Machado, que o movimento é reproduzido pelo cinema de modo artificial, porém, o movimento tal como é percebido pelo espectador não é artificial, os meios de reprodução são artificiais, mas o resultado não, de modo que o cinema inventa a percepção de um movimento puro. Nesse contexto, o autor destaca que, do ponto de vista da percepção cinematográfica, o movimento não é acrescentado à imagem, ele se encontra na imagem, ou seja, a imagem é movimento, uma imagem-movimento.

Portanto, o que há no universo são imagens-movimento em variação umas em relação às outras, isto é, segundo Deleuze (1983), cada imagem age sobre outra e reage a outras em todas as suas faces e por todas as suas partes. Machado afirma que esse é apenas um aspecto de um duplo sistema de imagens, pensado na teoria bergsoniana. O outro sistema, ainda segundo Machado, é composto por imagens especiais que se definem por um intervalo entre ação e reação, ou seja, entre movimentos. Dessa forma, essas imagens, diferentemente das outras, só recebem ações em uma de suas partes e reagem por outras partes, o que provoca um intervalo entre a ação e reação, fazendo surgir um novo movimento. Como a reação não é uma simples retransmissão da ação, as imagens especiais se tornam zonas de indeterminação, o que leva à criação do novo.

A partir das imagens especiais, Deleuze faz a distinção de três espécies de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção. Segundo as colocações de Machado, Deleuze define a imagem-percepção como uma imagem-movimento especial que percebe por subtração, por um enquadramento, o que lhe interessa numa coisa; a imagem-ação é aquela que executa o movimento em outra face, diferente da que recebeu o movimento, isto é, ao receber o movimento em uma face (percepção) provoca-se uma ação, que é a reação retardada do centro de indeterminação, capaz de uma resposta imprevista, uma vez que percebe a imagem-movimento por uma de suas faces; e a imagem-afecção ocupa o intervalo entre a percepção e a ação, de forma a levar o movimento de translação a tornar-se movimento de expressão, ou seja, qualidade.

Deleuze (1992) afirma que o cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar, isto é, o modo como é feita a articulação entre movimento e tempo é o que determina o que será contado pelo cinema. Nas imagens-ação, segundo Machado, as qualidades e as potências se atualizam ou se efetuam em um meio, em espaços-tempos determinados,

geográficos, históricos, sociais e os afetos se encarnam em comportamentos, isto é, em ações que fazem passar de uma situação a outra. O meio atualiza várias qualidades e potências, fazendo com que elas se tornem forças. Machado afirma que essas forças agem sobre o personagem criando uma situação na qual ele é tomado, então ele reage, respondendo com uma ação a essa situação e o resultado é uma nova situação. O que se observa então é que a imagem-ação traz uma representação orgânica e um encadeamento sensório-motor, ou seja, a percepção se prolonga em ação, de forma que o cinema então contará histórias.

Em relação ao estudo da imagem-afecção, é importante ressaltar que há uma distinção entre os termos afecção e afeto, destacada por Machado (2009): as afecções são estados dos corpos oriundos da ação de outros corpos sobre eles, e os afetos são variações contínuas desses estados no que diz respeito ao aumento e à diminuição da potência de agir e de ser. Ainda segundo o autor, seguindo as colocações de Deleuze, a imagem-afecção é o close, e esse des-territorializa a imagem ao abstrair o objeto das coordenadas espaço-temporais, fazendo surgir o afeto puro – qualidade ou potência – como o que é expresso pelo rosto, por exemplo. Dessa forma, a imagem-afecção é a potência ou a qualidade considerada por si mesma como expressa. Deleuze então afirma que o afeto é virtual, algo impessoal, diferente do individual e de sua atualização em um estado de coisas. Além de abstrair o objeto das coordenadas espaço-temporais, o afeto pode ter um espaço-tempo próprio e já aponta na direção da imagem-tempo. Ainda segundo Machado, a natureza desse espaço, que Deleuze chama de espaço qualquer, é não ter coordenadas, ser um puro potencial, apresentar potências e qualidades puras. Desse modo, tal espaço, construído por uma pluralidade de planos, forma um sistema de emoções mais sutil do que o close, sendo capaz de induzir afetos não humanos.

Com o surgimento do neorealismo italiano no pós-guerra, Deleuze (1992) observou a ascensão de um cinema que exige mais do pensamento, o que levou a falência do esquema sensório-motor e caracterizou a crise da imagem-movimento. Segundo o filósofo, no cinema italiano do pós-guerra o esquema sensório-motor dá lugar a situações óticas e sonoras puras, que impedem a percepção de se prolongar em ação, levando-a a se relacionar diretamente com o pensamento e com o tempo, de forma que surge o que chamou de imagem-tempo. Agora as situações são mais dispersivas, com ligações fracas ou inexistentes entre si e com múltiplos personagens, abrindo a possibilidade de temporalizar a imagem cinematográfica: é o tempo puro mais que o movimento. Deleuze destaca que ao se desvincular do esquema sensório-motor, tanto a percepção do personagem quanto do espectador, atinge seu limite, sendo capaz de

ir além dos clichês que nos impedem de ter uma relação direta com o real. A imagem ótico-sonora pura revela o imperceptível, o que não se vê. Nesse contexto, Deleuze afirma que como o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, o cinema contará mais devires do que histórias.

Diante disso, Deleuze (1992) define dois regimes da imagem: o orgânico, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e desse modo projeta um modelo de verdade, sendo caracterizado pela imagem-movimento; e o cristalino, marcado pela imagem-tempo e que procede por cortes irracionais, com reencadeamentos e que substitui o modelo de verdade pela potência do falso como devir.

Seguindo esse pensamento, quando o observador entra em contato com o cinema, ele entra nesse movimento, nessa modulação de tempos, e explora sua percepção, sua atividade mental, sujeitando-se a um processo de produção de um novo eu. Essa produção de um eu será tratada aqui como um processo de subjetivação.

O conceito de subjetivação é colocado por Michel Foucault e interpretado por Deleuze (1992) como a constituição de modos de existência. Deleuze resalta que a subjetivação trabalhada por Foucault não é, de maneira alguma, um retorno ao sujeito, mas uma nova criação, uma linha de ruptura, uma nova exploração onde mudavam as relações precedentes com o saber e o poder – não é mais o domínio das regras codificadas do saber nem o das regras coercitivas do poder – ou seja, a subjetivação é a criação de modos de existência, a invenção de possibilidades de vida, que vão além do saber e do poder já instituídos. Deleuze ainda pontua que se existe sujeito, é um sujeito sem identidade, uma vez que a subjetivação é um processo de individuação, pessoal ou coletiva.

O cinema é um dispositivo que leva o espectador ao processo de subjetivação, a novos modos de vida, a novas maneiras de estar no mundo. Filmes que trazem operações que se desvinculam do esquema sensório-motor, que exploram movimentos desconexos, não orientados, exigindo uma atividade mental mais intensa do observador, de forma que as significações sejam construídas na mente, levam esse observador a um modo de subjetivação que transcende ao sujeito e que ocorre no âmbito da experiência, alcançando o campo transcendental.

O desenvolvimento do conceito de campo transcendental foi feito pelo filósofo Immanuel Kant. Porém, Deleuze, na obra *Diferença e Repetição*, considera as colocações de Kant incompletas, afirmando que este se limitou a transpor para o que chama de terra incógnita estruturas que copiam os campos empíricos correspondentes, e se propõe então ir além, uma vez que, para

ele, o campo investido pelo transcendental diferencia-se do mundo da banalidade cotidiana, que qualifica como empírico. Para Deleuze (1988), o empírico apontará para o regime corrente e cotidiano das faculdades, submetido ao senso comum, enquanto o transcendental ultrapassa os limites da experiência comum, sendo resultado do encontro com um fora que força a pensar, remetendo a novas possibilidades de experiência. Dessa forma, considera que tudo que é válido no empírico deixa de ser no transcendental, de modo que nenhuma noção pode ser transportada de um para o outro, como afirmava Kant.

Nuno Carvalho (2014), seguindo essas colocações de Deleuze, definirá então esse novo campo transcendental como um campo de experiência pura e imediata, alheia aos pólos do sujeito e do objeto, que ficam em segundo plano, e aos dualismos da representação – físico/mental; forma/matéria; modelo/imagem. Carvalho destaca ainda que em *Lógica do Sentido*, Deleuze o definirá como o campo das singularidades pré-individuais e das individuações impessoais e, no âmbito do cinema, o constituirá pelo movimento infinito e luminoso das imagens.

Ainda de acordo com Carvalho (2014), o campo transcendental sem sujeito que Deleuze tenta pensar não é habitualmente dado na experiência empírica, mas deixa-se pressentir em determinadas situações limite que o sistema elegerá como objetos de estudo privilegiados. Nesse sentido, Carvalho destaca que para o filósofo, a experimentação com as artes na modernidade, da literatura ao cinema, ocupa um lugar de destaque, uma vez, que para Deleuze, a obra de arte moderna abandona as estruturas do senso comum e dissolve a identidade da coisa lida e do sujeito que lê, forçando-nos a multiplicar os pontos de vista, sem os submeter a uma regra de convergência, e indicando um caminho para a saída da representação.

Observa-se que os filmes que pressupõem o campo transcendental exploram a potência da imagem, caracterizada por Giorgio Agamben (2006) como privação, isto é, ela tem a capacidade de fazer algo, mas pode não fazer, ela está na possibilidade de não fazer ou de não ser. Essa privação é a presença de uma ausência, algo está ausente, mas essa ausência está dada, de forma que a potência existe quando não está em ato, algo está ausente, mas está lá. Portanto, a potência é possibilidade. Pode-se dizer então que a imagem enquanto potência ela leva o observador a ir além, remete a um lugar que não se esgota, alcançado as possibilidades de experiência.

Consuelo Lins (2013) afirma que os métodos e procedimentos que Coutinho colocava em campo para filmar implicaram tanto maneiras de se relacionar com o outro, quanto modos de convocar o observador a interagir com os filmes, de forma que desde os primeiros documentários dois eixos se mostraram

centrais e indissociáveis: os personagens e os espectadores. Contudo, a autora destaca que boa parte do pensamento crítico em torno da produção do diretor se concentrou nas abordagens específicas de cada filme, nas estratégias do diretor para se relacionar com seus personagens, na atuação desses no momento da filmagem e nos princípios de montagem, de forma que o espectador surgia apenas indiretamente, como efeito de certas formulações críticas.

Moscou

No filme *Moscou* (2009), Eduardo Coutinho traz fragmentos das conversas do cineasta e do diretor de teatro Enrique Díaz com atores do grupo Galpão de Belo Horizonte (BH), junto com fragmentos de ensaios da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov e de exercícios feitos pelos atores, rompendo com qualquer referencial de documentário e com o que vinha fazendo em filmes anteriores – não traz entrevistas, nem o encontro entre diretor e personagem –, exigindo do observador uma atividade mental mais ampla para construir as significações.

O filme começa com um homem mostrando uma foto da cidade de Moscou (Rússia) e contando sobre a infância que teve lá, fazendo referências com a foto. Na próxima cena, vê-se três mulheres olhando para a câmera como se tivessem olhando para alguém que tentam reconhecer. Elas conversam com a câmera como se tivessem conversando com tal pessoa, fazem um convite para se sentar, perguntam se é de Moscou. Se movimentam o tempo todo, como se tivessem inquietas com a presença daquela pessoa. Em seguida vê-se a cena de outro homem segurando uma fotografia e dizendo que são três irmãs, que, assim como na história de Tchekhov, elas também tinham um irmão.

A próxima cena é de uma mesa grande, com Coutinho, o diretor de teatro Enrique Díaz e sua assistente sentados na ponta. Enrique então chama o elenco do grupo de teatro Galpão, que vai se aproximando da mesa enquanto Coutinho explica que os lugares têm nomes definidos de acordo com os papéis. Nesse momento, o cineasta explica a dinâmica das filmagens, que terão duração de três semanas e Enrique complementa, explicando a proposta do projeto, que não é encenar a peça de fato, mas compartilhar o que é do humano, não apenas o “bonitinho”, mas da raiva, da inveja e da mágoa. A partir daí, uma das mulheres começa a ler o texto e por cima da sua leitura entra a voz over de Coutinho falando sobre a peça, o cenário, o contexto. Os atores seguem lendo o texto enquanto a narração de Coutinho continua. Nessa sequência, observa-se que o cineasta explicita o dispositivo ao espectador, assim como fez na maioria dos filmes anteriores, como *Edifício Master* (2002).

Em seguida entra a cena de um homem segurando um quadro que, após um tempo de silêncio, começa a contar a história de três irmãos, que chama de Huguinho, Zezinho e Luisinho, e diz que, infelizmente, hoje são apenas um retrato na parede e que isso dói. A próxima cena é uma mulher se olhando no espelho e, com um movimento panorâmico horizontal, a câmera vai mostrando várias fotos no espelho e mais duas mulheres. Uma delas começa falando da morte do pai e de Moscou. Enquanto isso, outra mulher começa a cantar cada vez mais alto, o que faz com que a que estava falando antes chame sua atenção. Nessa cena, percebe-se que o que a primeira mulher fala faz parte do texto da peça que estão ensaiando, entretanto, há a dúvida se o momento da cantoria também é do texto ou se é algo espontâneo da atriz. Com a sequência descrita acima é possível observar que nesse documentário as cenas não têm ligação entre si, construindo uma narrativa linear – cada uma tem significação própria, um sentido que não depende da montagem como um todo. Essa característica é comum na obra de Coutinho, entretanto, o que diferencia Moscou é a ausência de entrevistas.

Na próxima cena o diretor Enrique propõe um exercício aos atores: ele pede a cada um que fale sobre algo que o incomoda, uma imagem do passado e uma do futuro. A partir de então vê-se alguns dos atores, em close, falando sobre o que foi pedido. Algumas cenas mais a frente, esse momento volta, com mais pessoas falando sobre passado e futuro. Pode-se fazer uma ligação entre esses momentos e as entrevistas características dos documentários de Coutinho – apesar de não terem o encontro com o cineasta diretamente, lembram as histórias de vida contadas nos outros filmes. Esse é o mais próximo que *Moscou* se aproxima das conversas que marcaram a obra de Coutinho.

A câmera faz uma panorâmica horizontal de várias pessoas assistindo algo em uma pequena televisão. Primeiro a câmera os enquadra de frente e vai se movimentando até mudar de posição, indo para trás deles e mostrando que estão diante da filmagem de uma cena. Em seguida todos os homens que estavam assistindo a filmagem entram nela e então se vê no quadro, em primeiro plano, a encenação que se via sendo filmada anteriormente, como se o observador deixasse de apenas observar e passasse a fazer parte da cena. Nessa sequência, percebe-se uma reversão do enquadramento, recurso que irá ser utilizado no filme diversas vezes. Tal reversão explora o lugar do observador, que às vezes está na cena, outra assistindo a cena – movimento que acontece de forma sutil.

Próxima cena é um close de três mulheres olhando para a câmera como se estivessem reconhecendo alguém. Tal cena se assemelha com uma das cenas iniciais do filme, entretanto, uma das mulheres é diferente. Nesse momento, a fala delas parece ser continuação das dos homens da sequência anterior, como

se estivessem frente a frente. E a sequência segue com esse diálogo, mas sem enquadrá-los juntos. Em dado momento, ouve-se a voz do diretor Enrique, fora do quadro, dando instruções para elas sobre como deve ser a cena. Em seguida vê-se um homem ouvindo música em um aparelho de som e com um instrumento na mão e então volta para as três, com a mesma música ao fundo e elas falam que é o irmão que está tocando. Elas o chamam e o apresentam a um dos homens das cenas anteriores, que agora é enquadrado junto com elas. Toda a sequência é feita com uma câmera livre, que se movimenta bastante e com plano-sequência, outra característica marcante do longa.

Na próxima cena vê-se o que parece ser uma encenação: um homem sentado, fumando, e uma mulher varrendo em volta. Os dois conversam sobre o sonho dele de ser professor e sobre a cidade de Moscou. Em seguida, entra a imagem de várias pessoas em um *coffe break*, mas a câmera foca em um homem e uma mulher que estão conversando e então depois de um tempo se percebe que é o mesmo texto da cena anterior. A cena segue com a conversa entre eles e com instruções de Enrique que está fora do quadro, indicando que é o texto da peça de Tchekhov. Aqui, antes da intervenção do diretor, não se tem a definição se o que eles conversam são conversas espontâneas ou falas do texto da peça. Essa questão é trazida diversas vezes ao longo do filme, que pode ser observada a partir da indistinção espacial – espaço de encenação, como o palco e espaços comuns, de bastidores, que não são bem definidos, demarcados.

Tal indefinição também é construída a partir da disposição das cenas na montagem: na cena seguinte do *coffe break*, vê-se a imagem de uma mulher entrando correndo e presenteia outra moça com uma fita crepe, dizendo que está atrasada, mas lhe deseja um feliz aniversário. A moça que é presenteada debocha e desfaz da mulher, que sai correndo seguida por um homem, que a chama de Natasha. Em seguida, vemos a cena em que várias pessoas tiram uma foto no local do *coffe break* e o homem que está tirando a foto fala para uma moça que trouxe algo para ela e então eles vão para outra sala (tudo em plano-sequência). A próxima cena é do homem tentando acalmar Natasha, que então abre a porta de onde ela está escondida, dando acesso à sala onde estão várias pessoas brincando com um objeto – mesmo objeto dado pelo homem que tirava a foto a mulher, na cena anterior. Nessa sequência é possível observar que a montagem também constrói essa indistinção entre o que é encenado para a peça e o que é espontâneo dos atores.

O filme segue com cenas de encenação de fragmentos da peça *As Três Irmãs*, cenas de bastidores e algumas indefinidas que não indicam se são da peça ou de ações dos próprios atores. O que marca a maioria delas e o filme como

um todo são os cenários escuros, a pouca iluminação e a intensa movimentação da câmera. A sequência final traz duas mulheres encenando o texto da peça na mesma onde estão os demais atores e os diretores e a voz *over* de Coutinho dizendo o que define como as últimas palavras da peça. A luz que ilumina as mulheres vai se apagando lentamente até a imagem ficar toda escura, só com a narração de Coutinho. A voz do cineasta vai sumindo e vamos ouvindo apenas as conversas paralelas das pessoas.

Com a análise de *Moscou*, observa-se que a forma como Coutinho trabalha as operações cinematográficas, ele expande a zona de indeterminação do observador, de forma que ao ter uma experiência com o filme, ele não tem suas expectativas e concepções predeterminadas atendidas. Ao trabalhar a indefinição das fronteiras entre o que é encenação do texto da peça de Tchekhov e as atividades espontâneas dos atores – através da indistinção espacial e da disposição das cenas na montagem –; com tempo e movimento puros, no lugar de seguir um esquema sensorio-motor; e com a significação individual de cada cena, de forma que, nas palavras de Deleuze, não constroem uma história, mas um devir – ele expande essa zona de indeterminação do espectador e lhe da condições de possibilidade de entrar num processo de subjetivação, de tornar-se outro.

Ao abrir as condições de possibilidade de experiência para que o observador entre nesse processo, o filme cria seu espectador. Em *Moscou*, esse espectador é um processo em formação dado no encontro com o filme. A partir da análise do filme, se chegará ao que depois chamaremos de sujeito, mas no momento do encontro ele ainda é um processo em formação. Sem o encontro com o filme não há espectador.

Considerações finais

Com a análise de *Moscou* (2009), pôde-se observar que o filme de Eduardo Coutinho traz operações que se desvinculam do esquema sensorio-motor e trabalham com o regime da imagem definido por Deleuze como cristalino, explorando movimentos desconexos, reencadeamentos e cortes irracionais e trabalha com o realismo de Bazin, que está relacionado à atividade mental do espectador, ou seja, é na mente do observador que está o realismo. O filme explora a indistinção das fronteiras entre o que é espontâneo dos atores e o que é ensaio da peça de Tchekhov; tempo e movimentos puros, ao invés de um esquema sensorio-motor; e a significação individual de cada cena, construindo devires, o que leva a expansão da zona de indeterminação do observador e exige uma atividade mental mais ampla para construir os sentidos das imagens. Além disso, ao se ambientar em uma companhia de teatro, trazer atores

profissionais em encenações e não trabalhar com entrevistas, *Moscou* não traz qualquer referencial de documentário, o que quebra as expectativas e concepções predeterminadas do observador e contribui para a expansão da zona de indeterminação.

Ao explorar essa zona de indeterminação, o filme dá ao observador condições de possibilidade de experiência para entrar num processo de subjetivação e tornar-se outro. No cinema, a subjetivação implica a criação de modos de existência e em filmes como *Moscou*, que exigem uma atividade mental mais ampla, esse processo se dá no campo transcendental, um campo de possibilidades, de potência, que vai além da representação e submete o observador ao risco de perder seu “eu”. Dessa forma, ao levar o observador a tornar-se outro, o filme, a partir das operações cinematográficas, então cria seu espectador.

O cinema, em todos os seus gêneros, imagina primeiro um espectador ideal, para então mapear as interações dinâmicas entre a tela e a mente, o filme e os sentidos do espectador, isto é, o cinema cria as condições de possibilidades para que determinado espectador seja alcançado. O espectador de *Moscou* não é nem a materialidade do filme nem o sujeito que preexiste. Ele é um processo em formação dado no encontro com o filme. Sem o encontro com a materialidade do filme, ele não existe.

Refêrencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006). A potência do pensamento. *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, 18(1). Niterói.
- Bazin, A. (1991). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed Brasiliense.
- Carvalho, N. (2014). *Filosofia e teoria da Imagem em Gilles Deleuze*. Tese de Doutorado, Universidade Nova Lisboa, Lisboa.
- Deleuze, G. (1992). *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Guimarães, C. (2016). Mil maneiras de ir em direção ao real. In A. Bazin, *O realismo impossível* (sel., trad., intr. e notas M. Coutinho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1ª ed.
- Lins, C. (2013). O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 375-388). São Paulo: Cosac Naify.

Filmografia

Moscou (2009), de Eduardo Coutinho.