

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Curso de Pós-Graduação em *Lato Sensu* em Comunicação:  
Imagens e Culturas Midiáticas

Flávia Cristina Assis Moreira

**“AS FRONTEIRAS ENTRE DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO EM *MOSCOU*:  
UM FILME DE EDUARDO COUTINHO”**

]

Belo Horizonte

2009

Flávia Cristina Assis Moreira

**“AS FRONTEIRAS ENTRE DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO EM *MOSCOU*: UM  
FILME DE EDUARDO COUTINHO”**

Artigo apresentado ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Imagens e Culturas Midiáticas.

Orientador: César Guimarães

Belo Horizonte

2009

## RESUMO

Na atual configuração da sociedade do espetáculo, super povoada pelas narrativas e imagens midiáticas, a produção audiovisual tem criado novas formas de ver e pensar o mundo. No campo do documentário, surgem novas formas de representar o “real”. Este artigo pretende analisar as singularidades presentes no filme *Moscou*, de Eduardo Coutinho, motivadas pela diluição das fronteiras entre documentário e ficção, que abre espaço para a fruição de uma obra aberta, indeterminada e ambígua em sua natureza. Ao mapear e investigar algumas passagens do filme que manifestam a oscilação entre os gêneros, é possível ampliar a discussão sobre as potencialidades do documentário e sobre o hibridismo dos produtos imagéticos no contexto audiovisual contemporâneo, frente à proliferação de imagens.

Palavras-chave: Documentário. Ficção. Fronteiras. Eduardo Coutinho.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Ator e diretor de teatro Enrique Diaz ao lado do diretor de cinema Eduardo Coutinho (imagem de divulgação: Filme Moscou).....	07
FIGURA 2 – Simone Ordones (à esquerda) e Inês Peixoto (à direita), atrizes do Grupo Galpão (imagem de divulgação: Filme Moscou).....	09
FIGURA 3 – Atores do Grupo Galpão (imagem de divulgação: Filme Moscou).....	12
FIGURA 4 - Atores do Grupo Galpão (imagem de divulgação: Filme Moscou).....	15

## SUMÁRIO

Introdução.....	05
Capítulo 1 – Um passo para a ficção.....	07
Capítulo 2 – O Método Teatral e Cinematográfico.....	10
2.1 – O Lugar do documentarista.....	12
2.2 – O Lugar do diretor teatral e dos atores.....	14
Capítulo 3 – O documentário à prova.....	16
Capítulo 4 – Fruição Ambígua.....	18
Conclusão.....	21
Referências .....	23

## INTRODUÇÃO

“A verdade do cinema é a verdade da cena.”  
Eduardo Coutinho

Como sugerem alguns teóricos, são notáveis no cinema brasileiro atual uma recusa às generalizações e uma atenção focada no detalhe, no fragmento da realidade e nas experiências eventuais. No domínio do documentário, por exemplo, os filmes se dedicam prioritariamente aos percursos singulares, escapam ao roteiro, são úteis por permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido, se ocupam das fissuras do real, daquilo que resiste, ou melhor, realizam-se sob o “risco do real”, como é intensamente pleiteado pelo crítico Jean-Louis Comolli<sup>1</sup>.

No entanto, frente à proliferação de imagens com a qual convivemos todos os dias, várias questões se impõem ao cinema hoje. A televisão e a publicidade tensionam os filmes em várias de suas dimensões, a internet e os dispositivos móveis intensificam a produção e a circulação de imagens, assim como a arte contemporânea, que instaura novas práticas e novas formas de produção imagética. Ou seja, diante da inflação de imagens em dispositivos diversos e da “usina de realidade” que se tornou o “audiovisual”, mais do que nunca, os cineastas e documentaristas precisam reinventar e questionar seus próprios métodos.

O cineasta Eduardo Coutinho, a cada novo filme, repensa seu método sobre o *que* filmar, e principalmente sobre *como* filmar. Nos seus dois últimos longas-metragens, por exemplo, ele dissolve os mitos em torno daquilo que se configurou chamar da “arte” do documentário. Em *Jogo de Cena* e *Moscou*, Coutinho levanta novas questões no já atribulado debate sobre as fronteiras entre documentário e ficção, se é que ainda é possível se pensar em gêneros em uma sociedade cada vez mais midiaticizada, na qual o audiovisual se confunde com o espetáculo e os produtos imagéticos são cada vez mais híbridos, seja na linguagem ou no suporte.

O próprio Eduardo Coutinho chama atenção para as proximidades entre os dois gêneros ao relatar para a imprensa que “*Moscou* é um filme de ficção

---

<sup>1</sup>Jean-Louis Comolli é um dos mais importantes cineastas e teóricos do cinema documentário contemporâneo. Editor-Chefe dos *Cahiers du Cinéma* no auge da Nouvelle Vague e do marxismo-estruturalismo, na década de 70, Comolli recentemente escreveu o livro *Voir et Pouvoir*, com cerca de 800 páginas, nas quais tece uma revisão da história do cinema a partir do filme documentário. Obra traduzida e organizada por Ruben Caixeta e Cesar Guimarães publicada pela Editora UFMG em 2008, que será uma das principais referências deste artigo. Comolli também é diretor de mais de 40 filmes, entre títulos de ficção e documentário.

provocado por um sistema documentário”<sup>2</sup>. O que poderia parecer um paradoxo há alguns anos, para ele é sintoma do documentário brasileiro contemporâneo, no qual há uma valorização positiva na indefinição de fronteiras: “é hora de as pessoas pararem de pensar em documentário como gênero, quem manda hoje nos gêneros são as locadoras de vídeo”, ironizou ele. Para Coutinho as pessoas devem começar a encarar o documentário como um sistema, uma forma de abordagem da realidade e do cinema.

Classificar ou enquadrar *Moscou* dentro de um único regime seria uma prática inapropriada no atual contexto, por isso este artigo pretende refletir sobre as potências do documentário, que cada vez mais assume formas abertas e indeterminadas, dificultando sua caracterização pura e simples. Para Comolli<sup>3</sup>, os dispositivos do documentário são antes de tudo “precários, instáveis e frágeis, úteis para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido”.

Classificações costumeiras do documentário relacionadas exclusivamente à realidade e à objetividade, ou divididas entre a espontaneidade e a encenação, entre mundo vivido e mundo inventado não dão mais conta de diferenciar documentário e ficção. A forma porosa e mutante assumida por muitos documentários atuais abre espaço para a contaminação dos mais variados gêneros e estilos, esfacelando, por exemplo, as fronteiras entre ele e a ficção. No entanto, não podemos recusar a distinção. Mais do que “visível” em alguns aspectos, a diferenciação entre os dois gêneros pode ser “sentida” nas questões relacionadas ao lugar e a praxis cinematográfica contemporânea, no encontro entre quem filma e quem é filmado, nas intenções autorais do sujeito da câmera...

Para tentar decifrar o sentido da expressão empregada por Coutinho - um filme de ficção provocado por um sistema documentário - nada melhor do que investigar o próprio objeto disparador da ambigüidade, o filme *Moscou*.

## 1. Um passo para a ficção

---

<sup>2</sup> Frase retirada da matéria “Sem Fronteiras” escrita por Marcello Castilho Avelar e publicada no caderno Em Cultura do jornal Estado de Minas no dia 4 de agosto de 2009.

<sup>3</sup> COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 177

*Moscou* é o décimo primeiro longa metragem de Eduardo Coutinho, que convidou o Grupo Galpão de teatro para participar do projeto. A intenção inicial era a de registrar os ensaios da peça “As Três Irmãs”, drama em quatro atos de *Anton Tchekhov*. A encenação seria feita especialmente para o filme, sem o compromisso de estreiar como espetáculo teatral, tanto que o título original do filme era *Antes da Estreia* (logo descartado, pois gerava um sentido dúbio, considerando que, nos termos do projeto de Coutinho, não haveria estreia). Os ensaios, previstos para durar três semanas, teriam que ser dirigidos por um diretor de teatro. O grupo Galpão sugeriu três nomes para Coutinho e foi escolhido, por consenso, Enrique Diaz<sup>4</sup>. Atores e diretor trabalhariam sob olhar do cineasta.

Na primeira cena do filme, os dois diretores e os atores do Galpão estão sentados ao redor de uma mesa. Os doze atores acabam de receber o texto a ser encenado, sem conhecimento prévio. Coutinho inicia a fala e explicita a proposta do filme: eles só têm três semanas para ensaiar a peça, por isso vão tentar montar,



pelo menos, fragmentos. “O objetivo é o inacabado, o fragmento, que aliás é *Tchekhov*, a gente não quer fazer um completo”, afirma Coutinho. Diaz complementa dizendo que é impossível montar uma peça inteira naquele período, e indaga: “mas o que o filme tem que ter? Um certo tipo de engajamento, não dá para ficar brincando, tem que trabalhar”.

Depois de “abrir o jogo” para atores e espectador, logo no início do filme (recurso já utilizado por ele em filmes anteriores): estratégias definidas, a referência maior apresentada e sua intenção de buscar o fragmento, Coutinho convida à imersão no filme. Temos a equivocada impressão de o que filme vai começar a partir daquele momento, e, no entanto, ele já começou. “O filme não é o que vai se fazer, ele está sempre já em curso. Aqui, antes de nós. Nós entramos dentro”, frisa Comolli<sup>5</sup>. O ensaio já é a peça, que já é o filme. Está dada a *mise-en-scène*, os

<sup>4</sup> Enrique Diaz é ator e diretor de teatro, nasceu no Peru, mas veio para o Brasil ainda criança. Em 1992 fundou a Companhia dos Atores com o desejo de abrir um campo de discussão da prática teatral. Aos 41 anos, com um currículo que inclui os prêmios Molière, Sharp, Shell e Mambembe, Diaz já dirigiu diversas montagens, entre elas “Melodrama” (1988), “Ensaio.Hamlet” (2004), “Gaiivota - Tema para um Conto Curto” (2006), “Perto do Coração Selvagem” (2008) e a mais recente “In on It” (2009).  
<sup>5</sup> COMOLLI. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, p. 56

atores participariam de uma situação comum no processo teatral (ensaios e experimentações na tentativa de montar um espetáculo), no entanto, a diferença é que esse processo é todo registrado por uma câmera, que não escolhe o que será filmado, nem determina o ritmo dos ensaios. A câmera está ligada o tempo todo, registrando passagens de textos, exercícios, conversas de bastidores e o que surgir em cena, no tempo próprio do teatro.

O que vemos a partir daí são excertos, fragmentos diversos da obra teatral. Os atores “passam” ou lêem o texto em diferentes espaços e situações; ora a leitura é na coxia, no camarim, nos bastidores do teatro, na hora do lanche, ora é feita para ser encenada como se fosse num palco, com uma câmera geral mais distante. Às vezes, os atores encenam fixando o olhar diretamente para a câmera e escuta-se a voz do diretor teatral conduzindo os gestos, expressões e falas dos atores. Em outro momento, um mesmo personagem é interpretado por dois atores, em uma espécie de duplicação e contágio entre os corpos.

Se o espectador não conhece o drama de *Tchekhov*, nem sempre ele consegue diferenciar se aquele diálogo refere-se ao texto ficcional ou se é uma simples conversa entre os atores. Afinal, nem sempre os elementos do cenário estão dispostos claramente ou os atores estão com os textos na mão, e às vezes a leitura é feita de maneira informal. Tudo parece estar “fora de quadro”, como bem aponta a crítica Ilana Feldman<sup>6</sup>. Como no trecho que em um dos atores aborda uma colega de cena na hora do lanche e começa a elogiá-la e a se declarar, num tom bastante pessoal. Ela (a atriz ou personagem) constrangida, sussurra: “não fala assim que eu tenho vontade de rir”. Minutos depois o espectador vê o mesmo trecho sendo encenado de fato, com trilha e iluminação adequadas para a cena.

Há vários níveis de ensaio em *Moscou*, permeados por ações e hesitações, ruídos de montagem de cenário, memória das personagens e imaginação dos atores, que colocam as cenas em um modo contínuo de camadas de sentido que se sobrepõem, sem que nunca se chegue a uma montagem integral da peça, que não é a intenção de Coutinho. Essa situação de um ensaio que não é ensaio, fingindo ser (a obra como esforço de uma realização de uma obra que, já se sabe, não se realizará) põe o filme em sintonia com o drama das personagens de *Tchekhov* diante da irrealização e dos impasses de suas vidas. Falam em mudar, mas a inércia

---

<sup>6</sup> FELDMAN, Ilana. Artigo *Do Inacabamento ao filme que não acabou*– publicado na revista *on line* Cinética em abril de 2009.

as imobiliza. Têm planos grandiosos, mas são incapazes de agir. Vivem dilaceradas entre ambição e conformismo.

A peça conta a história de três irmãs e um irmão em uma cidade de província, depois da morte do pai militar. Eles têm que lidar com a consciência progressiva da irrealidade de seus sonhos (voltar para Moscou, alcançar sucesso no amor e na vida profissional, etc), enredados na realidade medíocre e irreversível que os cerca e da qual tentaram, em vão, escapar. Moscou é uma cidade que nunca vemos, mas também um sonho, um desejo, uma lembrança, uma porta riscada na parede.

Coutinho assume que *Moscou* pode parecer um filme difícil para o espectador, já que mistura a linguagem do teatro à do documentário e apresenta um texto de *Tchekhov*, escrito há mais de cem anos. Entretanto, conhecer *Tchekhov* não é um pré-requisito para assistir ao longa ou compreendê-lo. Isso porque, para Coutinho, *Moscou* lida com sentimentos humanos comuns, expressados por personagens que lembram o passado, projetam um futuro utópico, sem viver o presente.

O universo *tchekhoviano* é sentido durante todo o filme, até mesmo nas passagens em que o texto foge ao script da peça. Em um trecho do ensaio, de quase cinco minutos, uma das atrizes do Galpão tenta animar a colega de cena que ficou emocionada com o texto que elas acabaram de interpretar. Para isso, ela começa a cantar o hino da cidade de Divinópolis-MG, terra natal da segunda atriz. Naquele momento, o gesto não é da personagem, aquilo não é *Tchekhov*, não é Rússia, é Minas Gerais, mas ao mesmo tempo é tudo isso. Aquele momento também é *Tchekhov* porque é lembrança, passado, memória... Passagens como essa só foram possíveis por causa do método teatral de Enrique Diaz, que propunha uma imersão na obra do autor russo e nas memórias pessoais dos atores, como será explicitado posteriormente neste artigo.



*Tchekhov* está presente no filme, mas o enredo da peça teatral não é a prioridade de Coutinho. O início, meio e fim do drama é parcialmente relatado, sem a seqüência linear do texto. O objetivo principal é a documentação dos ensaios. E no registro desse processo, aquilo que em um filme mais tradicional seria da ordem dos

“bastidores” (deslocado da cena), em *Moscou* é parte fundamental da ficção – e rende belas e até divertidas passagens, como o momento de aproximação entre os amantes (comentada acima); ou no momento em que as três irmãs conversam no camarim e uma delas começa a cantarolar uma canção de Roberto Carlos. Em outro trecho dois atores estão ensaiando um diálogo que contém a palavra *tchekhartma* (um prato caucasiano), só que um deles não consegue pronunciar a palavra corretamente; eles riem, um debocha do outro, e o ator termina a cena sorrindo, e dizendo “eu não vou poder fazer este personagem por causa dessa palavra”.

## **2- O método teatral e o cinematográfico**

*Moscou* é composto por várias mediações internas, sobreposições de camadas de procedimentos e efeitos de sentido, é atravessado por ambigüidades, e recuos, principalmente de Coutinho. Estas impressões se dão muitas vezes devido à efetiva participação de Enrique Diaz no momento da tomada, ao inscrever claramente seu método teatral de dar a ver os processos de construção do personagem. Depois da cena inicial, a figura geralmente onipresente de Coutinho desaparece e o espectador é entregue aos ensaios, laboratórios e exercícios teatrais dirigidos por Diaz.

A dinâmica própria identificada nos filmes de Coutinho, desde 1999, centrada no ponto de escuta e na pergunta direta diante de pessoas anônimas, dá lugar a uma outra postura. Se até então Coutinho sempre fora o sujeito da câmera, agindo e intervindo, com forte presença na tomada, na coleta dos depoimentos, em *Moscou* ele se oculta, promove uma interferência mais camuflada, recua frente ao método teatral de Enrique Diaz, que se dedica há mais de 20 anos à pesquisa teatral.

Nos últimos trabalhos realizados com sua companhia teatral, a Cia. dos Atores, Diaz escolhia personagens de alguns dos mais consagrados dramaturgos: *Shakespeare* na peça “Ensaio.Hamlet” e *Tchekhov* em “A Gaivota”, e tentava desmontá-los junto com os atores, como quem procura dentro daquelas peças/personagens/pessoas algum segredo original que explique o fenômeno de sua própria existência. A partir de exercícios e técnicas de improvisação, Diaz estimula a composição dos personagens em torno de temáticas ligadas ao texto e também à vida dos atores. O corpo, para ele, é a ferramenta essencial do trabalho

de ator enquanto articulador da presença no espaço e também mobilizador da emoção, da memória, dos estímulos externos e da linguagem.

Essa busca pela construção do personagem por meio da exploração da experiência do ator é percebida na utilização de fotos pregadas às roupas dos atores, no roubo de memórias alheias na mesa de leitura ou nas brechas nas quais são visíveis as memórias pessoais dos sujeitos em cena. Em certo momento, Diaz anuncia um exercício: “minha proposta é que a gente tenha no máximo 15 a 20 segundos cada um e que a gente vá girando, e se der uma volta inteira, a princípio a gente não pare até eu pedir, e que a gente use a memória dos outros.” Os atores então relatam lembranças reais, dos outros, ou inventadas, com o olhar para a câmera, como se quisessem confessar para o espectador suas memórias mais íntimas: “uma lembrança que eu tenho é da minha mãe, quando eu era pequena, no colo dela, lembrança do cheiro dela”; “eu me debato atualmente com uma questão que é um filho que eu pensei que sempre fosse meu e que o DNA acusou que não era, e eu criando o menino como se fosse meu filho”, conta outro ator.

Ao compartilhar memórias com os atores e colegas de trabalho, ao imaginar memórias para os personagens da ficção e ao fundir as próprias memórias (dos atores) às deles (personagens), cresce a suspeita do espectador, que se vê em estado de alerta e também recua. Não haveria intimidade possível, nem garantia de qualquer lastro de “verdade”. Mas para Coutinho e Diaz, pouco importa de quem são as memórias: a propriedade das biografias é socializada, o que interessa é o jogo de linguagem, de invenção, de provocação, refletidos nesta estrutura labiríntica que é *Moscou*.

A sintonia entre os dois diretores, ambos preocupados com a incessante pesquisa nos seus campos de trabalho, pode ser percebida também na utilização de métodos semelhantes. No filme *Boca do Lixo*<sup>7</sup>, Coutinho utilizou o recurso da fotografia não para ativar a memória dos sujeitos filmados, mas para aproximar a equipe do documentário aos personagens que seriam retratados no filme - os trabalhadores do lixão. A distância entre quem filma e quem é filmado começa a ser rompida quando os personagens recebem fotos suas, impressas. Esse gesto, segundo Consuelo Lins<sup>8</sup>, indica que o que está sendo proposto “não é mais uma

---

<sup>7</sup> COUTINHO, Eduardo. *Boca do Lixo*, 1992, Brasil. (vídeo, 50 min.)

<sup>8</sup> LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.88

desapropriação da imagem alheia, mas a criação de uma imagem compartilhada entre filmados e filmadores, com riscos e possibilidade de equívocos”. Uma relação entre eles é estabelecida, o que possibilita que o filme se realize.

Já Enrique Diaz utiliza as fotos no âmbito de um procedimento amplo de exercícios que buscam evitar que a relação do ator com o trabalho seja simplesmente o de interpretar o texto ou aprender qual a melhor forma de falar aquele texto. Ele instiga o ator a encontrar caminhos para que a relação ator/personagem seja mais viva, mais “real”, para que ele possa entender e viver a obra emocionalmente.

A indiscernibilidade entre ator e personagem gera ambigüidades no espectador, que não consegue distinguir autenticidade/encenação, texto ficcional /relato pessoal. O espectador sai da Rússia e chega a Divinópolis na lembrança da atriz. Um dos atores mostra um quadro e dele divaga sobre três irmãs, depois sobre três irmãos, que no final, tornam-se os sobrinhos do personagem infantil Tio Patinhas. Em outro plano, vemos os atores murmurarem a melodia de “Como Vai



Você”, canção de Roberto Carlos, usando isqueiros de forma quase percussiva; para, logo depois, vemos atores cantando de fato a canção, no escuro, tendo seus rostos brevemente iluminados, mas nunca o suficiente para serem identificáveis, pelo riscar de fósforos ou isqueiros.

## 2.1 – O Lugar do documentarista

O trabalho de direção teatral descrito acima deslocou Coutinho para um novo lugar, ainda inabitado pelo documentarista. Nos últimos dez anos, Coutinho fez sete filmes, incluindo *Moscou*. Em seis deles, ele conversa com as pessoas; é uma “relação com o outro” habitual para Coutinho. Apenas neste filme mais recente ele não entrevista ninguém, ele se retira de cena para observar.

As imagens também não estão totalmente sob o controle de Coutinho. Ele afirmou durante entrevista<sup>9</sup> coletiva de imprensa, realizada no dia 3 de agosto de 2009, na pré-estréia do filme em Belo Horizonte (na qual eu estava presente), que tentava acompanhar ao máximo o que estava sendo gravado, por um aparelho de monitor ligado à câmera. Mas muitas vezes, as imagens eram feitas com “câmera na mão” do profissional que filmava, que no caso não era ele, o que impossibilitava a visualização durante a filmagem.

Coutinho confessa, em entrevistas, que o processo deste filme foi penoso para ele; “estar mais distante da cena” foi uma posição difícil dele ocupar, mas ele embarcou na viagem de *Moscou*, assim como os outros participantes do processo. É completa: “o espectador que tiver sensibilidade vai fazer esta viagem também”. A “ausência” do documentarista foi bastante discutida pelos críticos e estudiosos do cinema. Para Eduardo Scorel<sup>10</sup>, por exemplo, “Coutinho se acomodou no lugar de espectador privilegiado da ação e incorporou o conformismo das personagens de *Tchekhov*”. No entanto, outros críticos, como Cléber Eduardo<sup>11</sup>, defendem uma presença constante de Coutinho. Para Cléber, o cineasta age como modelador de sentido:

Coutinho propõe as regras e espera as fissuras, as potências, as faíscas e as chamas. (...) Modelar dispositivos de provocação de cenas e de narrativas não é abrir-se ao descontrole diante dos caminhos tomados pelo dispositivo. É, antes, contê-los, modelá-los. Extrair deles alguma eficiência. (EDUARDO, 2009)

A postura recuada de Coutinho em *Moscou* se assemelha ao comportamento de Comolli<sup>12</sup> quando ele vai fazer uma filmagem em Tabarka, na páscoa em 1987. Ele descreve que a intenção foi organizar o menos possível, deixar que os personagens se encarregassem da organização de suas intervenções e aparições na cena. Ele respondia às proposições dos personagens em vez de fazê-los entrar no regime do filme. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar,

---

<sup>9</sup> A entrevista foi exibida no dia 04 de agosto no programa Agenda da Rede Minas.

<sup>10</sup> ESCOREL, Eduardo. Artigo *Coutinho não sabe o que fazer* - publicado na inauguração do espaço *questões cinematográficas* da Revista Piauí, edição de agosto de 2009

<sup>11</sup> EDUARDO, Cléber. Artigo *Abrindo o Jogo* - publicado na revista *on line* Cinética em agosto de 2009.

<sup>12</sup> COMOLLI. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, p.54

seguíssemos a lógica dos personagens: “não se trata mais de “guiar”, mas de seguir”.

Em *Moscou*, Coutinho não dirige os atores, ele os segue, deixa a cena seguir, o que não significa falta de controle em meio à multiplicidade de representações e mediações que o filme apresenta. E nunca houve tanta re-apresentação em um filme do cineasta. Podemos identificar, por exemplo, várias *mises en scène* na obra: a de Coutinho, naturalmente, a de Enrique Diaz, a dos atores e a do próprio espectador, que é exigida pelo filme.

No sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos, e o cinema dispõe criticamente da *mise en scène* do mundo, das representações da vida social. Há quem diga que toda *mise en scène* contida no interior do filme já é um segundo discurso, uma vez que se constrói em cima de uma outra *mise en scène* – social, se assim pode-se defini-la – incrustada nos gestos, comportamentos e falas, para não dizer na própria configuração e organização do espaço. Tal sobreposição de encenações tem um significado a mais em *Moscou* porque parte de um material de múltiplas camadas: a leitura de Diaz para o drama de Tchekhov, as memórias pessoais de cada ator, o modo como o olhar de Coutinho interpreta o conjunto etc...

E uma das diferenças entre ficção e documentário estaria justamente nesta questão. De acordo com Comolli<sup>13</sup>, no documentário, quem filma tem como tarefa acolher a *mise en scène* do outro, enquanto que no primeiro regime, o sujeito da câmera toma a *mise en scène* de quem é filmado como objeto para seu tratamento fílmico ou roteiro. O problema do documentário atualmente, não é colocar em cena os sujeitos filmados, mas deixar aparecer as *mises en scène* deles, e isso é um gesto compartilhado, uma relação, “algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens”.

## 2.2 – O Lugar do diretor teatral e do ator

Ao contrário de Coutinho, que disse assumir um papel penoso neste filme, Enrique Diaz ocupou um lugar confortável. Em entrevista<sup>14</sup>, ele disse que ficou com

---

<sup>13</sup> COMOLLI. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, p.60

<sup>14</sup> Entrevista realizada no dia 03 de agosto e exibida no dia 04 de agosto no programa Agenda da Rede Minas.

a melhor parte. O processo de indagação e experimentação para se chegar à montagem de uma peça é o que ele gosta de fazer, e no caso do filme, ele não tinha a preocupação com a estréia, nem com a estética das imagens, ou seja, com os enquadramentos, com a qualidade técnica do que seria filmado.

Mas, ao mesmo tempo, era um lugar confuso, porque ele se via dentro das filmagens (do filme *Moscou*), mas fora de peça (*As Três Irmãs*, de *Tchekhov*). Ele ocupava o lugar de diretor da peça teatral, mas estava também como ator do filme *Moscou* e acabou dirigindo o filme junto com Coutinho, indiretamente. A atriz Fernanda Vianna, do grupo Galpão, que interpreta uma das três irmãs da peça, também participou da mesma entrevista e ela descreveu o filme como resultado do processo usual de um grupo teatral de tentar montar uma peça. A diferença é que estava sendo filmado. A parte registrada seria, para ela, o período mais rico para os atores, que é o de criação. Quase tudo era improvisado (não teve cena refeita), proporcionado pelo trabalho do diretor teatral, que trouxe à tona a bagagem da experiência pessoal de cada um.

No entanto, o universo *tchekhoviano* exigiu um trabalho diferente do grupo, acostumado com o Teatro de Rua, com grandes gestos e ações. A obra de *Tchekhov* é intimista, nada acontece na cena, não tem causa e efeito, nem ação física. Os atores interpretaram com roupas próprias e tiveram que fazer um trabalho de introspecção para encarnar os personagens do drama.



Ao abrir mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor e atribuir a outro diretor (no caso, um diretor teatral) e aos atores do Galpão a co-autoria do filme, Coutinho não está livre dos riscos próprios do documentário. Riscos de errar em tomadas sem preparo, sem observação

prévia ou ajuste, e risco até do material gravado não render um filme em si.

Mas, isso é documentário, justamente! Comolli frisa que o documentário é feito de riscos, de fraquezas, hesitações e receios, e ele depende, primordialmente, da disponibilidade de quem ou daquilo que o sujeito da câmera escolhe para filmar. Em *Moscou*, por exemplo, Coutinho só consegue registrar estas imagens por causa da disponibilidade dos atores do Galpão e do diretor Enrique Diaz em participar do processo. O desejo de todos de fazer o filme é o cerne do documentário. Ele só se

realiza com o outro, exige negociação entre quem filma e quem é filmado. Esta alteridade, esta aliança com a exterioridade é essencial para o documentário.

### 3- O documentário à prova

Mas como este filme pode ser um documentário, se ele é encenado, se ele é feito apenas por atores profissionais? Que lastro ele tem com o imprevisível e com a “realidade”, termos frequentemente associados ao campo não-ficcional? A verdade em questão seria tão-somente uma verdade do teatro, não existiria mais o atrito da “vida real”, como aponta Eduardo Scorel<sup>15</sup> em seu artigo sobre *Moscou*? No entanto, o documentário não é um lugar onde se diz a verdade, não é um jornalismo filmado, ele pode ou não mostrar a verdade (se é que ela existe). Coutinho gosta de dizer que “a verdade do cinema é a verdade da cena”.<sup>16</sup>

O documentário como sinônimo de verdade é um dos primeiros mitos desconstruídos por Fernão Ramos<sup>17</sup> na busca pela caracterização movediça que envolve o gênero. Para ele, conceitos como “verdade”, “objetividade” ou “realidade”, são frágeis para definir narrativas documentárias, pois possuem várias interpretações, possuem um leque de validade que oscila. Afinal, de que realidade estamos falando, verdade de quem? Um documentário pode não mostrar a verdade sobre um fato histórico ou manipular este acontecimento (“Triunfo da Vontade”, 1936, documentário sobre o nazismo de *Leni Riefenstahl*), pode certamente mostrar algo que não é real (personagens folclóricos, extraterrestres), pode ser enredado por um texto ficcional (*Moscou*), e continuar a ser um documentário, como aponta Ramos:

Se vincularmos a definição de documentário à qualidade de *verdade* da asserção que estabelece, estaremos reduzindo à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais eu concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um. (RAMOS, 2008, p. 30)

<sup>15</sup> ESCOREL, Eduardo. Artigo *Coutinho não sabe o que fazer* - Revista Piauí, agosto de 2009.

<sup>16</sup> Frase retirada de uma entrevista de Eduardo Coutinho concedida à jornalista Marília Martins e publicada no Segundo Caderno do Jornal O Globo, do dia 21 de julho de 2009.

<sup>17</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário!* São Paulo: Ed. Senac SP, 2008.

Outro traço que também gera polêmicas na distinção do documentário diz respeito à encenação no processo de filmagem. Segundo Ramos<sup>18</sup>, “querer estabelecer contradição entre encenação e narrativa documentária é desconhecer a história do documentário”. O autor questiona a visão de que o gênero cresce se distinguindo do cinema ficcional porque este se fazia em estúdios. Ora, o documentário nasce utilizando-se largamente de estúdios e encenação, seja em locação, seja em ambientes fechados, preparados especificamente para a encenação documentária. Como é o caso de *Moscou*, que utiliza o ambiente de um teatro e suas adjacências para suas gravações.

Ramos distingue ainda três tipos de encenação no documentário: a construída, a encenação-locação e a encenação-atitude. Coutinho é caracterizado pelo autor como pertencente à última categoria, que engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta.

Na encenação-atitude existe uma forte relação de completa homogeneidade entre o espaço fora de campo e o espaço fílmico. Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe. (RAMOS, 2008, p. 45)

Um teatro também foi a locação escolhida por Coutinho para seu filme anterior, *Jogo de Cena*, que iniciou a pesquisa do documentarista acerca das expectativas do cinema documentário e sua pressuposta veracidade. Como o nome sugere, o filme promove um jogo de encenações a partir da mescla de histórias “reais” relatadas por quem as viveu e repetidas por atrizes consagradas e desconhecidas. A força dos relatos embaralha a distinção entre o que é o relato de uma experiência real, narrada por quem a viveu e a sua retomada pela performance de um ator (profissional ou amador). Nos depoimentos registrados no palco do teatro, não se sabe ao certo quem é dona daquela história, quem está entregando à câmera parte de sua vida, ou quem está interpretando a passagem da vida de alguém que lhe foi entregue roteirizada. O resultado é a oscilação entre crença e dúvida que está sujeito o espectador do cinema documentário como descreve Comolli:

---

<sup>18</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário!* São Paulo: Ed. Senac SP, 2008. p.41

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida. (COMOLLI, 2008, p.170)

O espectador de *Moscou* também vive a dialética do crer sem deixar de duvidar e do duvidar sem deixar de crer. O filme é uma convivência de lugares já conhecidos, tanto por Coutinho quanto pelo espectador do *Jogo de Cena*, com a descoberta de lugares novos. *Moscou* aprofunda ainda mais na questão dos limites da ficção em um documentário. Ao contrário de partir de histórias reais de mulheres, ele partiu de um texto teatral escrito em 1901, e consegue retirar fragmentos da vida real dos atores, não só da vida inventada das personagens.

#### **4- Fruição ambígua**

Quando o espectador começa a assistir a um filme, na maioria dos casos, ele sabe de antemão se o que vê é uma ficção ou documentário. Isso porque, de acordo com Ramos<sup>19</sup>, “se retirarmos do campo do documentário noções como verdade, objetividade e realidade, a definição fica simples”. Em geral, a narrativa já chega classificada segundo a intenção do autor, direcionando a recepção. Para Ramos, ao receber a narrativa como documentária, o espectador supõe que assiste a uma narrativa que estabelece *asserções, postulados* sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual ele interpreta o enunciado de uma narrativa ficcional, que tende a entretê-lo. A intenção documentária do cineasta seria apresentada através de mecanismos sociais diversos, que direcionam a recepção e determinando de modo inexorável sua fruição e pertencimento ao campo ficcional ou documentário.

No entanto, esta indexação não é tão clara em *Moscou*. O espectador não sabe ao certo classificar o que está vendo, um ensaio filmico, um filme ensaio; uma

---

<sup>19</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário!* São Paulo: Ed. Senac SP, 2008. p. 27

fusão de teatro e cinema, de real e ficção. Esta oscilação proposital do campo (um documentário enredado por um texto ficcional) fortalece a intenção de Coutinho de reinventar seu método de documentar, através de procedimentos estilísticos reflexivos e sobrepostos, que transformam seus filmes em objetos de estudos.

Em alguns momentos é nítida a intenção de Coutinho de querer confundir o espectador, levando-o a tropeçar em suas crenças sobre a realidade do enunciado (um procedimento cada vez mais recorrente na cinematografia contemporânea). Ele expõe o público a um certo constrangimento. O espectador vê, mas vê parcialmente, e aquilo que ele vê, pode não ser exatamente o visível, o entendimento está no fora de quadro. Ao mesmo tempo em que os atores estão ensaiando ou participando de um workshop, eles cantam Roberto Carlos, inventam histórias, outro canta uma música e lembra-se da infância, ou seja, são atores interpretando eles mesmos e personagens.

Segundo Ramos, a existência de filmes com proposta de jogar ou brincar com o espectador não deve levar ao questionamento da definição do campo documentário. Estes recursos apenas demonstram a singularidade e a liberdade autoral.

O fato de as fronteiras do documentário serem flexíveis não implica sua inexistência, nem retira o significado das áreas que delimitam. A constatação de que um artista singular pode criar uma obra que explore a mixagem entre traços estruturais de documentário e ficção não possui incidência metodológica direta sobre a definição propriamente. Se alguns documentário mentem, brincando e enganando o espectador, demonstram que a criação autoral é livre. (RAMOS, 2008, p 49)

Além da indexação, Ramos também trabalha com outro conceito central na definição do documentário: o de proposição assertiva. Este designa o campo como aquele discurso fílmico carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações sobre a realidade. Uma asserção é um enunciado que traz um saber, na forma de afirmação, sobre o universo que ele designa.

*Moscou* não traz asserções sobre a realidade quanto *Cabra Marcado Para Morrer*<sup>20</sup>, que contém proposições na forma de afirmações (na forma de entrevista, depoimento ou em voz over) sobre a vida de uma família que teve seu destino

---

<sup>20</sup> COUTINHO, Eduardo. *Cabra Marcado para Morrer*, 1984, Brasil.

desviado pela instauração do regime militar no Brasil. Mas o mais recente filme de Coutinho traz uma afirmação da “incompletude, do fragmento e da dúvida” como combustível de criação e do “não-controle” como condição de invenção.

## CONCLUSÃO

Mais do que discutir se *Moscou* é uma ficção ou documentário, a intenção deste artigo foi analisar as proximidades e as diferenças entre os dois gêneros, dentro e fora do filme. Ao instaurar propositadamente a oscilação e o questionamento dos campos (trechos que ora exploram um gesto mais ficcional, ora mantêm claro o lado documental), o filme evoca várias questões ainda imprecisas referentes ao tema, como a relação do documentário com a verdade, realidade e objetividade, a questão da encenação, da *mise-en-scène* e dos limites do gênero.

A partir do aprofundamento na análise da temática, das cenas e das intenções da obra cinematográfica, torna-se mais evidente que o documentário é uma arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, aos riscos. Nesse sentido ele pode ser contaminado por outros regimes sem abolir as diferenças próprias de sua natureza, que implica em registrar um algo que não está dado, não está pronto. Um registro de um momento particular do “real” (nunca completamente representável), que só se realiza no encontro com o outro. A potência do filme documentário consiste justamente nessa sua dificuldade convertida em virtude: “O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos”.<sup>21</sup>

Em *Moscou*, as fronteiras entre ficção e documentário são dissolvidas, o que permite que o filme transite pelos dois gêneros e seja atravessado por eles. Eduardo Coutinho evita o aprisionamento em fórmulas pré-concebidas de documentário e busca um lugar ambíguo, fugidio, entre o que é vivido ou inventado, entre o que é “real” ou “ficção”. Coutinho sabe que o mundo e o cinema são hoje atravessados por um fluxo contínuo de imagens e informações, e estas se colam às situações que ele filma. Sabe que é somente no conflito tenso e vivo com esse fluxo em meio a todas essas impurezas, e não afastado delas, que seus documentários têm alguma chance de existir e resistir, subvertendo, revirando o jeito de fazer cinema. Pois o que interessa ao cineasta é pensar de que forma é possível continuar filmando, e nenhum filme de Coutinho segue os mesmos princípios do anterior. É como se a

---

<sup>21</sup> COMOLLI. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário, p. 177.

cada novo filme, o cinema dele obedecesse aos princípios da dúvida e da incerteza, próprios ao documentário.

Antes de falar de grupos teatrais, peças ou encenadores em *Moscou*, Coutinho continua debatendo a arte, o cinema, os limites da representação do real. E como disse o próprio documentarista, “valeu a pena a viagem à *Moscou*”, eu posso dizer o mesmo.

## REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. *A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GUIMARÃES, C. G. ; QUEIROZ, Ruben Caixeta de . *Pela distinção entre documentário e ficção, provisoriamente*. In: César Guimarães; Ruben Caixeta. (Org.). Ver e poder. *A inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário* (Jean-Louis Comolli). 1 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008, v. , p. 9-373.

GUIMARÃES, C. G.. *O devir todo mundo do documentário*. In: GUIMARÃES, César; SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, Georg. (Org.). O comum e a experiência da linguagem. 1 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, v. , p. 139-153.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário!* São Paulo: Editora Senac SP, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa e Catani Afrânio (orgs), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207

### Filmografia:

COUTINHO, Eduardo. *Moscou*, 2009. Brasil.

COUTINHO, Eduardo. *Jogo de Cena*, 2007 . Brasil.

COUTINHO, Eduardo. *Boca de Lixo*, 1993. Brasil

COUTINHO, Eduardo. *Cabra Marcado para Morrer*, 1984. Brasil.

### Sites:

<http://www.filmespolvo.com.br/>

<http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/>

[http://www.revistapiaui.com.br/edicao\\_35/agosto](http://www.revistapiaui.com.br/edicao_35/agosto)

<http://www.eiic.ufc.br>

<http://www.revistacinetica.com.br/>

### Links:

<http://www.revistacinetica.com.br/moscoufabio.htm>

<http://www.revistacinetica.com.br/moscouvalente.htm>

<http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>

<http://www.revistacinetica.com.br/moscocleber.htm>