

O encontro marcado entre Coutinho e Tchekhov e a construção de uma estética distópica

[http://dx.doi.org/10.25091/
S0101-3300201600030009](http://dx.doi.org/10.25091/S0101-3300201600030009)

MARCO ANTONIO GONÇALVES*

RESUMO

Este artigo examina *Moscou*, filme de Eduardo Coutinho, aproximando-o, a partir de conexões conceituais, filosóficas e estéticas, a questões da mesma ordem propostas pelo teatro de Tchekhov. *Moscou* revela-se um metafilme, momento de explicitação de um método de reflexão, uma epistemologia da obra cinematográfica de Coutinho. Ao centrar a discussão sobre uma estética distópica, explora a construção da reflexividade, do antinaturalismo, da vida enquanto drama e do aspecto cósmico da interioridade.

PALAVRAS-CHAVE: *Tchekhov; documentário; antinaturalismo; reflexividade.*

“Moscou”: The Encounter between Coutinho and Tchekhov, and the Construction of a Dystopic Aesthetics

ABSTRACT

This article examines *Moscou*, a film by Eduardo Coutinho, and its proximity of Tchekhov's theatre through the exploration of their conceptual, philosophical and aesthetic connections. *Moscou* can be considered as a meta-film, a crucial moment in which Coutinho makes explicit his method of reflection and the epistemology of his cinematographic oeuvre. Centering the discussion on a dystopic aesthetics, we explore the construction of reflexivity, anti-naturalism, life as drama and the cosmic aspect of interiority.

KEYWORDS: *Tchekhov; documentary; anti-naturalism; reflexivity.*

[*] Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. marcoatg@terra.com.br

Moscou, de Eduardo Coutinho, é um filme sobre a peça *As três irmãs*, de Tchekhov, encenada, para se tornar filme, pelo Grupo Galpão de teatro, dirigida por Enrique Díaz. Em três semanas o Grupo Galpão produz para a filmagem fragmentos a partir do texto original de Tchekhov, desvelando seu processo de criação que faz coincidir a vida dos atores com a das personagens da peça. A escolha de Tchekhov por Coutinho parece ser o gesto radical de seu filme, que, por si só, define uma intenção de aproximação.

Este artigo examina *Moscou* aproximando-o, a partir de conexões conceituais, filosóficas e estéticas, a questões da mesma ordem propostas pelo teatro de Tchekhov. *Moscou*, nessa reconfiguração, revela-se um metafilme, momento de explicitação de um método de reflexão, uma epistemologia da obra cinematográfica de Coutinho. Na primeira parte, “Coutinho, Tchekhov”, trato, a partir de *Moscou*, do encontro entre o cinema de Coutinho e o teatro de Tchekhov, conceituando as ideias de fragmento, sentimento, subjetividade, imponderável, nomadismo, reflexões monológicas. “Coutinho é a câmera” examina *Moscou* como a possibilidade de o diretor aceder a um “cinema transcendental” em sua obra, o seu devir câmera acentua uma possibilidade de entender sua estrutura, suas engrenagens, o modo que seu dispositivo opera. A “Criação do vazio: do estático ao extático” aprofunda as conexões entre o cinema de Coutinho e o teatro de Tchekhov, explorando as ideias de inação, monotonia, força das palavras, produção de interioridades e as premissas de produção de conhecimento pelo descentramento e pela alteridade. “O problema do três ou a impossibilidade do *the end*” reflete sobre o inacabado, a incompletude, a ausência de tólos, desafios propostos por *Moscou*, que repensa a narrativa cinematográfica moderna do mesmo modo que Tchekhov questiona os cânones do drama no século XIX. A última parte, “Por uma estética distópica ou a verdade entre aspas”, explora a construção da reflexividade, do antinaturalismo, da vida enquanto drama, do aspecto cósmico da interioridade como modos de expressão de uma estética essencialmente moderna que nos dá a ver mundos subjetivos imperfeitos, contraditórios, em choque, porém mundos possíveis.

COUTINHO, TCHEKHOV

O filme *Moscou*, por ser construído entre dois atos de direção, a do filme e a da peça, engendra camadas de significados que apontam, na simultaneidade, para uma desconstrução da peça para se tornar filme e uma construção do filme como modo de acesso à peça.

A primeira cena do filme deixa claro essa estratégia. Coutinho apresenta aos atores do Grupo Galpão o texto *As três irmãs*, de Tchekhov. Estabelece-se, assim, o processo: um diretor de cinema, Coutinho, exerce seu ato fílmico a partir de um ato teatral do diretor Enrique Díaz. Acionam-se o dispositivo Tchekhov — Coutinho e as possibilidades de rebatimento entre os princípios do teatro e do cinema documentário modernos.¹

Moscou, o significante ele mesmo, comparece como testemunho da possibilidade desse redobramento entre o teatro e o cinema, dadas sua recorrência e redundância no filme e no texto da peça. *Moscou*, enquanto geografia indiciática,² é de suma importância para Coutinho,

[1] “Moderno” aqui na acepção de modos de lidar com a variedade, a complexidade (Butler, 2010, pp. 1-2).

[2] Krauss, 2002, p. 15.

[3] Lins (2002) ressalta esse caráter “geográfico” no cinema de Coutinho.

cujo cinema se constrói através do efeito de referência e desreferência de lugares reais ou imaginados: uma âncora que é jogada para uma partida, uma possibilidade de criação de um imaginário sobre um índice. Lugares-títulos: *Moscou*, *Edifício Master*, *Babilônia*, *Santa Marta*.³ A narrativa depende da construção de um lugar que é, em seguida, desespacializado através do árduo trabalho da palavra como ato de fala em que as personagens nos dão a ver paisagens mentais. *Moscou* de Coutinho e *Moscou* de Tchekhov são, literalmente, reconstruídos e refigurados. As falas das três irmãs no filme nos permitem acessar *Moscou* como lugar povoado, densamente, por relações humanas.

O diretor Enrique Díaz nos fala sobre a ideia de “abrir” a peça, mas não demasiadamente, apenas o necessário para sua construção: “O que é do humano não é só o que é bonitinho, o que é o lírico, o que é do humano é o da inveja, o da raiva, da mágoa, é de tudo, é do patético...”. Nesse exato momento, ouve-se Coutinho dizendo: “Sentimento!”. Sentimento, assim conceituado por Coutinho como lócus de uma essência, nos reenvia aos temas centrais de sua obra e de suas preocupações: buscar esse *humano* em todas as suas formas de realização.

Moscou não pode ser reduzido a uma intenção de filmar uma peça ou de estabelecer uma simples relação entre teatro e cinema. Coutinho expõe suas inquietações sobre a narrativa no documentário, redobrando em *Moscou* os problemas construídos por Tchekhov.

Shestov entende que o teatro de Tchekhov se distanciava do drama clássico, uma vez que seu compromisso era com a “verdade”, que o afasta da facilidade da “mentira no drama”, da superficialidade dos gestos e das ações. Shestov continua: “Toda a energia de seus heróis é dirigida para o interior. Eles não criam nada de visível; eles destroem tudo o que é visível pela sua inação, por sua passividade exterior”.⁴

Essa “verdade” transforma-se no problema do documentário moderno, ganhando expressão máxima no *cinéma vérité*⁵ ao engendrar um novo estilo de se pensar as ações, a palavra, a fabulação e a mentira, estilo do qual o cinema de Coutinho é herdeiro e tributário. Nessa nova condição, o “drama” encontra a “vida”. O teatro e o documentário modernos, ao dispensar os heróis, os mártires, acedem a pessoas de carne e osso, encarnadas em suas palavras e em seus mundos. Essa narrativa, ao abdicar das adjetivações, procura dar conta de uma dimensão invisível da vida cotidiana, dando-nos a ver uma “imagem mental”, apoiada na concepção de “interioridade do indivíduo”.⁶ Essa nova estética narrativa tecida pelo teatro de Tchekhov ressoa diretamente nos desenvolvimentos da estética moderna do documentário, como aponta Peter Brook,⁷ acentuando que a narrativa de Tchekhov é uma “sucessão de imagens naturais e autênticas como a vida ela mesma”, potencializando, assim, a estética da simplicidade, do direto. Um realismo que desenha a vida interior da personagem em que sua “tragédia”

[4] Shestov, 1966, p. 112.

[5] Gonçalves, 2008; Da-Rin, 2004.

[6] Simmel, 1977, p. 1.

[7] Brook, 2010, p. 77.

passa a ser o viver e construir seu cotidiano.⁸ Tchekhov encarna essa possibilidade de representar o dia a dia: “As maiores crises humanas são resolvidas em silêncio ou são indicadas pelo lugar-comum dos pequenos gestos”.⁹

Os primeiros sinais de contestação do drama clássico no século XIX vêm de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Hauptmann, quando, de modos distintos, procuram a desagregação da forma dramática relacionada à perda da capacidade de representação ao buscar as margens, os experimentos, os imponderáveis da vida humana: “A recusa à vida presente em favor da lembrança e da nostalgia [...] recusa à ação e ao diálogo, dupla renúncia que observa-se nas personagens de Tchekhov”.¹⁰

Meyerhold,¹¹ a partir de Tchekhov, coloca em xeque um pretensão naturalismo estético adotado para descrever a realidade que nega ao espectador a capacidade de sonhar, “de completar o desenho”. A questão central é permitir ao espectador, através das palavras como atos, imaginar mundos interiores e mundos possíveis: “Uma vida, não tal qual é nem tal como deveria ser, mas como aparece nos sonhos”.¹² Destaca-se, assim, o encontro do teatro de Tchekhov e do cinema de Coutinho, cuja essência se apoia na visibilidade de mundos interiores de personagens, produtos de espaços vazios que ajudamos a desenhar com nossa imaginação.

Essa cisão entre exterior e interior, entre mundo e eu, entre ação e alma é para o que Lukács¹³ chama a atenção enquanto a questão crucial da criação literária que encontra robustez na manifestação teatral de Tchekhov. A expressão “aspecto cósmico da interioridade” de Lukács nos permite entender uma determinada concepção de estética na qual se enquadram o cinema de Coutinho e o teatro de Tchekhov, ambos como possibilidade histórica da época moderna quando enfatizam a interioridade, a solidão como valores essenciais expressivos do mundo. Porém, esse “aspecto cósmico da interioridade” não significa “espiar por um buraco de fechadura”. Tchekhov e Coutinho evitam que suas compulsões pelo privado se transformem em modos de adentrar na vida alheia, no escandaloso.¹⁴ E, por isso, essa formulação estética sobre a interioridade insiste em denunciar a própria representação, seja marcando que ali há um texto teatral, seja marcando os enquadramentos de câmera, a própria câmera que filma, a equipe e o processo de filmagem. E nesse sentido *Moscou* fixa sua adesão à estética do antinaturalismo, exagerando as marcações teatrais no texto de Tchekhov com efeitos de vazamento do ato fílmico.¹⁵

Moscou, ao enfatizar a questão da fragmentação, o trabalhar a partir de pedaços, o que é explicitado por Coutinho no começo do filme, procura, ao modo de Tchekhov, aprofundar um rompimento com as relações de causa e efeito, demonstrando pouca atenção às “grandes

[8] Visconti, 2010, p. 88. Shestov (1916, p. 35) descreve como “praise of everyday life”.

[9] Williams, 1965, p. 129.

[10] Costa, 2011, pp. 15-17; Szondi, 2001, pp. 19, 36.

[11] Meyerhold, 2001, p. 96.

[12] Citado em Conrado, 1969, p. 66.

[13] Lukács, 2000, p. 25.

[14] Ver Mesquita e Saraiva, 2003, p. 1.

[15] Ver a discussão conceitual sobre antecampo proposta por Brasil (2013).

[16] Herrerias, 2010, p. 115.

[17] Herrerias, 2010, pp. 116, 188.

[18] Wilder, 1950, p. 35 apud Szondi, 2001, p. 162.

[19] Monologismo, nessa acepção, é uma condensação das subjetividades dos personagens construída na e pela presença de Coutinho/câmera.

[20] Szondi, 2001, pp. 91, 176.

[21] Nos filmes de Coutinho e nos textos de Tchekhov a transformação do dramático em épico problematiza o lugar do sujeito/objeto pela instauração de um regime de reflexividade (Mesquita, 2011).

[22] Brasil, 2013, p. 596.

[23] *O fim e o princípio* (2005) ressalta, também, essa ênfase no filmar o processo filmico. Ver Lins e Mesquita, 2014.

[24] Escorel, 2009.

questões do enredo”, dando pouca ênfase à construção de personagens clássicos construídos por dicotomias e polarizações.¹⁶

É a constelação pessoal que passa a organizar a criação de personagens cujas palavras ecoam como ações. A ação é enfraquecida, dando lugar a uma *transformação*¹⁷ que objetiva o ato de fala como ato de existência. Percebe-se, assim, uma proximidade entre o sentido que a palavra adquire no teatro de Tchekhov e no cinema de Coutinho: “Ninguém escuta o que o outro fala. Todo mundo caminha num sonho autocentrado”.¹⁸ Estão postas, pois, a força monológica e a recusa a um naturalismo dialógico.¹⁹

A “crise do drama” caracteriza-se por não enfatizar a vida ativa, o diálogo. A renúncia do presente propulsiona a vida onírica, as lembranças, as reflexões monológicas. A vida é margem, fracasso, imponderável.²⁰ A “audição defeituosa”, espécie de mal-entendido na estrutura dramática, é o que permite configurar, simultaneamente, universos paralelos de subjetivação.²¹

Brasil²² define *Moscou* enquanto uma proposição seminal de ser simultaneamente um dispositivo filmico e filosófico. Nessa nova conjuntura, *Moscou* pode ser considerado uma declaração de um estilo dramático coutiniano. *Moscou*, nesse contexto, parece ser um filme biográfico-conceitual que explicita um modo pessoal e teórico de se fazer cinema. Solução, encontrada por Coutinho, para expor seu método, seu universo de inspiração. *Moscou* é um filme-dispositivo por evocar a epistemologia de uma obra.

Coutinho insiste sobre um aspecto observacional de *Moscou*. Porém, é mais do que um filme de observação, uma vez que se interroga, fundamentalmente, sobre o que é observado. O observado parece ser o próprio ato filmico, seus princípios, seus métodos.²³

COUTINHO É A CÂMERA

“Coutinho é o grande ausente de *Moscou*. [...] Abdicando da posição de principal interlocutor, Coutinho abriu mão do dispositivo que dominara, sem ter formulado outro para lhe servir de baliza.”²⁴ Os críticos de *Moscou* se frustraram ao não ver na tela o que consideram o cânone coutiniano: o desfile de personagens fabulativos. Essa característica parece ser a superfície dos filmes de Coutinho, mas não propriamente a sua estrutura. A ideia de “ausência” de Coutinho e o “abdicar de uma posição” ganham pleno sentido em *Moscou*, opção que se transforma em excesso de presença. A escolha da peça de Tchekhov permite filmar os princípios de construção de personagens que estão no centro do problema epistemológico posto por seu cinema. Não se trata, pois, de hibridização entre ficção e documentário, mas de radicalização narrativa do drama moderno que é tomar a vida, ela mesma,

como drama. O “jogo de cena” aqui é, literalmente, dar a ver Coutinho em seu ato de criação. Replicando Tchekhov, aprofunda “a crise do drama” no seu próprio cinema, expondo, assim, a “crise da representação no documentário”.

Não resta mais nada a fazer senão o movimento de Coutinho de encarnar a própria câmera. Momento sublime de uma obra, momento de exaltação de uma maestria em que Coutinho se transforma em máquina e, como máquina, nos permite aceder à sua estrutura, às suas engrenagens, às suas conexões, ao seu ato fílmico por excelência.²⁵

Enrique Díaz, diretor da peça, reconhece em cena e nos extras que o objetivo do filme não era filmar uma peça ou o processo de encenação. Nesse sentido, os atores não se engajam mais na peça, mas sim no filme, isto é, “produzem para a câmera”, para Coutinho. Enrique Díaz, entendendo esse processo como proposição do filme, desespacializa o teatro, pondo, assim, naturalmente, a câmera como o centro da cena que se desenrola. A câmera permite esse novo centro que o filme assume como energia geradora de imagens no camarim, no palco, na coxia, na sala de lanche. A câmera foi incorporada pelos atores e pelo diretor da peça. Coutinho reconhece esse fato afirmando que seu papel em *Moscou* era de uma “direção de câmera”. Trata-se aqui não apenas do efeito câmera como consciência do estar sendo filmado. Observa-se outro efeito, o da *incorporação*,²⁶ em que Coutinho passa a corporificar a câmera. Esse ato ganha dramaticidade quando as três irmãs dialogam diretamente com a câmera/Coutinho, tratando-a, literalmente, como pessoa. Há uma *mise-en-scène* significativa quando as três irmãs andam no eixo da câmera, aproximando-se e afastando-se dela: “O senhor veio de Moscou? Sente-se, o prazer é nosso”. Quem seria o velho senhor que chega à cidade vindo de Moscou? Um estranho conhecido. Ao falarem para a câmera, não estão simplesmente falando para um espectador ausente da cena. Ao contrário, falam com a câmera construindo uma presença, demarcando que a partir daquele momento, no início do filme, estava estabelecida essa relação. Enrique Díaz acrescenta sobre essa cena que as três irmãs deveriam demonstrar “encantamento” pela câmera.

O filme, ao contrário do que muitas críticas afirmam, não se apoia sobre um modo experimental que busca novas linguagens narrativas arriscando-se em atos criativos exploratórios. *Moscou* é a própria condensação e apuração de um método. *Moscou* continua o processo de construção do cinema de Coutinho em favor das soluções clássicas e é fiel ao seu modo de fazer documentário em que se privilegia o acontecimento, o fragmento, o acaso, o inesperado, vida e personagem. É precisamente essa linguagem do teatro de Tchekhov que Coutinho busca em seu cinema, a subjetividade como propulsora de visualidades a partir da instauração da vida moderna enquanto drama.

[25] Nas palavras de Coutinho: “Como se eu fosse transparente. É fantástico isso. Eu sou puro mediador entre elas e a câmera [...]”. (Mesquita; Saraiva, 2003, p.1).

[26] Tradução do conceito de *embodiment* como capacidade de corporificação (Csordas, 1994, pp. 5-6).

[27] Shestov, 1916, p. 57.

Monotonia enquanto criação estética e ritmo da vida diária, proposta por Shestov,²⁷ reenvia-nos ao conceito de “criação do vazio”. Vazio, aqui, é concebido como deslocamento, criatividade, produtor do espaço da interioridade, agenciador de possibilidades, o que encontra ressonâncias no cinema de Coutinho.

[28] Tchekhov, 2002, p. 53 apud Herreiras, 2010, p. 29.

A conexão entre o teatro de Tchekhov e o cinema de Coutinho se estabelece, ainda, no modo como se articula o problema do conhecimento, o modo como é produzido e sua epistemologia ecoam sobre a concepção de criação do vazio. Tchekhov declara que: “Neste mundo não se compreende nada, como outrora reconheceu Sócrates. Se um artista [...] tomar a decisão de declarar que ele não compreende nada do que vê, só isto já constituirá um grande saber no domínio do pensamento”.²⁸ A questão posta do “sei que nada sei” não é apenas uma inquietação do teatro, do documentário ou da antropologia, mas constitui, essencialmente, uma sensibilidade moderna em que a reflexividade sobre o modo de aceder ao conhecimento está no centro da atenção. Essa partida conceitual permite a formulação de uma representação que expressa as próprias contradições do que significa o representar, permitindo, assim, que se invista nos complexos, nos profundos e múltiplos, e não por isso menos contraditórios, aspectos do ser.²⁹

[29] Ver *Velho* (1981, p. 16; 2003, p. 81) para a definição de “complexidade” engendrada pela noção de modernidade.

Observa-se, assim, no teatro de Tchekhov, questões que se remetem ao cinema de Coutinho: as lembranças do passado esvaziam a ação dramática baseada em relações interpessoais, transformando a fala das personagens em conversas monológicas: “É conversando que as personagens se isolam”. A criação do vazio potencializa, assim, a fala da personagem, que passa a ser uma narrativa lírica.³⁰

[30] Szondi, 2001, p. 50; Costa, 2011, p. 22.

[31] Mello e Souza, 1980, pp. 131-136 apud Costa, 2011, p. 23.

Uma estética baseada na “monotonia”³¹ permite a precipitação de uma nova configuração de personagens que, ao recusarem as ações, produzem uma contemplação de si: permanecendo “parados”, sua palavra voa.³² Esse novo estatuto dado à palavra, ou, mais propriamente, à fala, proporciona uma redefinição do drama moderno, incluído o teatro e o cinema, sobretudo o documentário, quando o ato da fala se torna ato de fabulação, um “flagrante delito de criar lendas”³³ em que as personagens constroem a si mesmas a partir de suas próprias palavras.

[32] Ver sobre a importância das palavras na obra de Coutinho: Mesquita (2008, p. 50): “performances narrativas”; Marzochi (2012, p. 34): “atos de fala instauram o próprio regime de verdade”; Xavier (2004, p. 184): “o falar de si é o que torna quem fala um personagem”; Lins (2002): “palavra em ato”; Mattos (2014, p. 88): “fala incorporada”; Guimarães (2006, p. 45): “dimensão relacional do encontro”.

[33] Deleuze, 2005, p. 288.

[34] Nichols, 1987, p. 16.

O documentário, desde o cinema direto, vem dando ao corpo e aos seus movimentos importância acentuada, enfatizando, assim, um estilo de dramatização naturalista.³⁴ Essa ambivalência em relação à esfera da ação e à representação naturalista é o que o cinema de Coutinho salienta ao procurar na *inação* o modo de manifestação do estado mental interior das personagens. *Moscou* reafirma, num duplo

sentido, o congelamento da ação. O cinema de Coutinho investe em um corpo estático enquadrado por uma imagem em movimento que opera uma importante transformação: dá-nos a ver um “corpo extático” produzido por uma densidade de fala. A palavra se situa na dimensão da possessão. Portanto, o sujeito/personagem não tem mais a posse da palavra, pois é, literalmente, possuído por ela. Expressão estética que, ao sacrificar a mise-en-scène do movimento corporal, permite a emergência de uma condição interior.

O cinema de Coutinho não pode ser reduzido a entrevistas e diálogos estabelecidos entre ele e as personagens. Não se trata, pois, de um cinema dialógico, mas de um cinema de precipitação, capaz de produzir a emergência de uma personagem através de uma relação. A transformação do estático em extático pelo ato deliberado da fala coloca em relevo outra percepção valorada por Coutinho, que é o acaso pensado enquanto emergência, momento em que a personagem ganha densidade. Coutinho afirma nos extras de *Moscou*: “O acaso é maravilhoso!”. Referindo-se, aqui, a algumas passagens do filme quando a pessoa encontra a personagem, quando Masha canta o hino de Divinópolis, quando Masha chora depois de uma cena em que todos estão felizes ou quando, ainda, Masha e Vershinin contracenam seus personagens durante o lanche.

Para Enrique Díaz esses acontecimentos são previstos e, de certo modo, propositais, considerando que os atores os produzem a partir de um processo de criação determinado por uma estrutura da encenação. O choro de Masha, detonado por uma lembrança de que sua mãe real está doente no hospital numa cena que deveria ser de felicidade, comprova essa capacidade tchekhoviana de gerar mundos interiores. Portanto, nessa acepção, para Díaz o choro de Masha ocorria não como acaso, mas como estrutura, uma vez que ela estava no lugar da personagem. O acaso ganha no teatro de Tchekhov grande importância, uma vez que a cena se estrutura a partir do pressuposto de que a vida é o fazer, é o erro, é o processo. Uma vez que se produz o *frame* Tchekhov, todos os atos deliberados das personagens/atores passam a fazer parte dessa encenação para um novo enquadramento que se situa na câmera e no cinema de Coutinho.

As imagens em *Moscou*, muitas vezes, são imagens engendradas de imagens fotográficas. Nessa dimensão, Moscou e Olga são apresentados por fotos índices que dão conta de sua presença, passam a existir nas fotos, na peça e pela câmera. Com essa reiterada indexicalidade, adentramos na possibilidade do documentário, conhecemos Olga, a irmã mais velha, Masha, a do meio, e Irina, a mais nova. A partir desse enquadramento imagina-se um mundo que passa a ser possível, como a outra história d'*As três irmãs* criada pela fala de um dos atores:

Coincidentemente, tal qual a estória de Tchekhov, as três irmãs tinham um irmão. Olga foi casada, até os dezoito anos viveu uma paixão imensa e depois adoeceu e viveu até aos sessenta anos doente, era esquizofrênica. Masha, apesar de ser casada, até onde eu sei não teve amante e teve uma vida feliz com o marido e as filhas, a mais nova teve uma parte da vida feliz e depois o marido a abandona por outra mulher... agora o Andrei, o Andrei foi criado para ser um rapaz bem-sucedido, tudo que queria o pai dava e ele se tornou um jogador e no jogo perdeu a fortuna da família toda.

As personagens do filme coincidem com as três irmãs da peça, mas não são exatamente iguais. Seus retratos fazem emergir histórias imaginadas que estão para além do texto de Tchekhov, porém na estrutura do drama, o que faz coincidir a peça de Tchekhov com o filme *Moscou*. Coutinho passa, ele mesmo, a ser o vetor de indexicalidade, transferindo-a para Enrique Díaz, e os dois produzem esse “parecer ser”, que não é propriamente um “jogo de cena”, mas uma nova proposta de friccionar teatro e cinema, vida e encenação, Tchekhov e Coutinho.

Logo depois que Olga diz, ainda lendo o texto, que o pai morreu há um ano, no dia do aniversário de Irina, e que pensava que ela não ia se recuperar mais, surge a voz de Coutinho, que assume a narração apresentando a peça. Um índice-resumo de Coutinho que dá vida às personagens, fazendo coincidir, como no cinema, corpos e pessoas, atores do Grupo Galpão e personagens da peça de Tchekhov.

O mesmo enquadramento é feito por Coutinho, quando o filme acaba e ele lê as últimas palavras da peça proferidas por Olga: “Se pudessemos saber por que vivemos, por que vivemos...”. A tela preta, o descer das cortinas, faz ecoar as palavras de Coutinho, que reafirmam a morte, o sofrimento, a alegria, o tempo, a memória, o envelhecer, as desventuras, as frustrações, os planos, os fracassos, a vida. Uma celebração do humano cujas incertezas sobre a vida e a morte se duplicam nas incertezas do mundo.

O acaso, enquanto fenômeno fílmico e no processo teatral, está baseado na ideia de que a “construção da pessoa” ocorre diante/para a câmera, enquanto encarnação da alteridade, portanto, para outrem. Essa seria a concepção manifestada por Coutinho quando indagado sobre a essência do documentário: “alteridade”.³⁵ A ideia do acaso, o que ligaria vida e personagem, é explorada de modo deliberado pelo filme. Os atores são incitados a expor em um minuto questões que estão vivendo, com o que estão se “debatendo” em suas vidas.

Um ator diz que se debate com o fato de que sua mulher está prestes a ir para o hospital ter um filho e ele está ali fazendo a peça/filme. Vida e personagem reduplicados: quer estar em Moscou, mas está ali, em *Moscou*. Outro ator conta sobre sua obsessão de plantar árvores. Diz que vai fazer cinquenta anos. Planta as árvores não por

[35] Ver Coutinho, 1997; *Morro da Conceição*, 2005.

uma preocupação com o aquecimento global, mas pelo interesse em acompanhar o seu crescimento. Para o filme constrói a metáfora do envelhecimento e a consciência sobre a finitude, as incertezas do futuro, sobre o tempo, o destino.

Um ator diz que quando era pequeno teve que viajar às pressas para o Rio quando da morte de seu avô, um avô de que gostava muito. Essa foi a primeira vez que viajou de avião. Ficou excitado com a morte do avô e até certo ponto feliz, pois a morte dele lhe deu a chance de viajar de avião. O acaso nos fala sobre o patético da vida: a infelicidade e felicidade na simultaneidade. Essa complexidade dos sentimentos expõe o objetivo do filme e sua armadura conceitual. Atores *incorporados* em seus personagens evocam sentimentos, impasses da vida real que, ao fazer coincidir vida e peça, produzem, constroem *Moscou* como filme.

Coutinho insiste em um “cinema estático” ao privilegiar o enquadramento da personagem em repouso, fora de uma ação. Resta, portanto, sua fala, que é agitação, produzindo assombro e emoção. As personagens de Tchekhov e Coutinho voam “em sonhos”³⁶ justamente porque estão paralisadas na tela e no mundo.

[36] Herrerias, 2010, p. 119.

O PROBLEMA DO TRÊS OU A IMPOSSIBILIDADE DO “THE END”

Andrei, o irmão, segurando um retrato com três personagens masculinos, improvisa um discurso sobre as três pessoas que aparecem no retrato:

Três irmãos que viviam felizes porque eram três, como os três mosqueteiros, os três patetas, e os irmãos do pato: Hugo, Zezinho, Luizinho. Um dia veio um outro irmão, quatro, e a mãe colocou uma pedra de gelo no coração do pai. E fugiu pra dentro da casa e nunca mais voltou. Huguinho virou engenheiro, Zezinho virou professor e Luizinho foi embora e não olhou para trás, hoje os três irmãos são só um retrato na parede, como dói.

A preparação dos atores, procedimento comum no teatro, busca produzir relações entre personagens e vidas de modo a infundir sentimentos nas personagens. Partindo de uma fotografia, daquilo que seria um rastro de uma impressão do real, desestrutura-se esse sentido da imagem ao projetar sobre ela uma camada de palavras em que a imaginação adere passando a ser seu próprio índice, o que questiona, contundentemente, o princípio da *indexicalidade*. Coutinho e Tchekhov, a partir de enquadramentos, índices, lugares, situações concretas, permitem que a imaginação tome o lugar do índice expandindo seu significado.

O três é recorrente: três semanas, três irmãs, três irmãos, três mosqueteiros, três patetas. O três engendra processos de desestabilização,

instaura a complexidade ao não permitir a fixação de mundos duais antagônicos ou fusões de similaridades.

[37] Lévi-Strauss 1974, p. 168; 1989, p. 166; 1993, p. 215.

Lévi-Strauss³⁷ nos aponta de modo claro o problema do três, do triadismo, do ternarismo no modo de o pensamento operar e suas correlatas consequências. O três aponta, antes de tudo, para a abertura, para um não fechamento, para uma assimetria, para um perpétuo desequilíbrio.

O três não permite que o pensamento e o mundo repousem sobre uma sensação de completude proporcionada pelo dois, pelo dualismo. O três é a explicitação infraestrutural na peça e no filme do problema filosófico do inacabado, da incompletude do mundo e da vida como processo.

Coutinho esclarece no começo do filme que não quer realizar uma peça, mas “montar fragmentos desta peça, coisas citadas que nós vamos juntar à peça, em três semanas, vocês imaginam, o inacabado e o fragmento, que aliás é Tchekhov, é maravilhoso! Ele não quer fazer o completo”.

[38] Chudakov; Graffy, 1978, p. 353.

A “ideia” em Tchekhov não segue em direção a uma conclusão, não se resolve.³⁸ A “ideia” segue uma convicção afirmada através de uma determinação autoral, o que Bakhtin conceituou como dogmático ou polifônico. Mesmo produzindo muitas ideias simultaneamente como o fez Dostoiévski, as ideias apresentam convicções que coexistem, aos olhos do leitor, sem hierarquia entre elas. O que está posto para Tchekhov é que a “ideia” não segue esse princípio dogmático mesmo que seja engendrado através da polifonia, mas um princípio em que a tese e a antítese estão “sujeitas a uma dúvida adicional desde o seu interior”, escapando assim de qualquer princípio de antinomia, de dualidade, e por isso seu sistema artístico nega a completude, a continuidade lógica e a exaustividade.³⁹

[39] Chudakov; Graffy, 1978, pp. 354-357.

O inacabado se transforma em ato imagético, traduzindo um não compromisso com a finitude, com uma estrutura narrativa que implica *o the end*. *Moscou*, assim, investe no processual desconstruindo um tólos do filme, rejeita uma narrativa orientada para um fim. *Moscou* adensa uma questão essencial sobre o sentido da narrativa cinematográfica contemporânea: por que um filme deve buscar uma completude narrativa, acabada? Um filme teria um fim, no duplo sentido de temporalidade e de tólos? Essa é a questão filosófica que Coutinho, revivendo Tchekhov, interroga ao cinema em geral e ao documentário em particular. Como expressão da vida, as imagens são parciais, incompletas e inacabadas. *Moscou* luta contra a tirania da completude que assombra os princípios da narrativa cinematográfica desde o surgimento do *the end*, signo, emblema, índice que apostado ao final dos filmes decreta seu encerramento, dá por finda uma narrativa. Desse modo, tomando o teatro de Tchekhov como partida, *Moscou* torna-se uma metarreflexão sobre os limites da construção de um filme, interrogação sobre o tólos no cinema.

Moscou intensifica um mundo em que todos vivem em contrariedade e contradição: imaginam Moscou como excesso do bem, o paraíso. Porém, o que resta às personagens é a vida distópica. Um traço insistente no cinema de Coutinho é o modo como constrói “lugares” distópicos, dando vida, por imagens, a mundos em contrariedade, personagens que ganham voz através do próprio filme, no ato de suas falas.⁴⁰ No filme, o distópico é a atestação da falta, aquilo que está ausente no mundo e, por isso, a peça e o filme tecem *Moscou* como espaço em que o passado e o futuro se encontram encapsulados no presente, o perto e o longe estão desespacializados.

Distopia é a condição de possibilidade de *Moscou*, construído por fragmentos de uma realidade vivida. Distopia é lugar de uma existência possível,⁴¹ presença do imperfeito, estranhamento construído pelo exercício criativo da imaginação, fabulação que revela uma consciência do desconforto. Numa palavra, descentramento, o que engendra para Coutinho a essência do documentário. Documentário, nessa acepção, é por definição dar a ver o distópico encenado como potência, como modo contradiscursivo, como ato político. Essa estética distópica nos dá a ver imagens fora de lugar, mundos outros ao transformar os mundos narrados em mundos possíveis. A questão central da distopia, portanto, é produzir a vida como possibilidade, produzir imagens-falas que se expressam pelo fragmento, pelo acaso, pelo nonsense.

“Eu preciso saber da sua vida, razão da minha paz tão esquecida, não sei se gosto mais de mim ou de você... você que já modificou a minha vida [...]. Vem, que a sede de te amar me faz melhor [...], preciso tanto te fazer feliz. Vem, que o tempo pode afastar nós dois, não deixe tanta vida pra depois, eu só preciso saber: como vai você.” Cena lírica dos dois amantes, desejosos, acendendo seus isqueiros como que pequenos clarões na escuridão, cantando a paixão. A música de Roberto Carlos irrompe em Tchekhov querendo ser o sinal de possibilidade de uma vida distópica: não deixar a vida pra depois, o medo de se afastarem, a negação do tempo, querer viver o presente, o instante glorioso do amor. O filme dá densidade a uma saída possível para o impasse da temporalidade perdida e irreversível que condena as personagens da peça.

A estética distópica na modernidade foi acionada por uma reconfiguração da subjetividade.⁴² É o novo *modus operandi* da sociedade a partir de investimentos subjetivos que reconfiguram as relações sociais, criando-se, assim, “mundos imperfeitos”, “pinturas imperfeitas”. *Moscou* transpõe essa barreira temporal aproximando o cinema de Coutinho e o teatro de Tchekhov. Embora afastados por uma

[40] O cinema de Coutinho está voltado para “a vida infame” (Lins, 2002; 2004). O que é recusado é justamente o que permite transformar esses mundos em positividade.

[41] Não tomo aqui distopia como produzida pelo seu sentido político determinado pela sociedade de controle, pelo autoritarismo, mas por uma condição existencial.

[42] Jacoby, 2005, p. 27.

temporalidade histórica, emergem de um mesmo despertar para uma sensibilidade distópica do mundo.

Distopia é descrita pela métafora de Jameson como “bile [que fornece] um prazeroso contraveneno e um solvente corrosivo para se aplicar à superfície lisa da realidade”.⁴³ Se distopia é o reconhecimento de uma ideia de imperfeição, o desespero ou não esperança que ela exacerba não é da ordem apocalíptica de destruição da humanidade e da sociedade. Pelo contrário, produz uma imagem de um imperfeito porém habitável, desejável e, até mesmo, confortável mundo possível.⁴⁴

Distopia, diferente de utopia, não é pensar uma alternativa para o mundo, mas poder vivê-lo como incompleto no presente. Distopia se apresenta como um pesadelo do presente, consciência de suas contradições.⁴⁵ Nesse sentido, distopia é a possibilidade de produzir um julgamento crítico do mundo real e dos mundos imaginados. Ainda mais: uma capacidade de dramatizar as diferenças e similaridades entre o mundo real em que se vive e os mundos imaginados em que se sonha.⁴⁶ Essa capacidade distópica de correlacionar esses mundos é o que possibilita o surgimento de um novo sujeito e de uma nova sensibilidade. A possibilidade do realizável está encarnada em um simples deslocamento no espaço até Moscou que coincide com a percepção de que esse trajeto é, ao mesmo tempo, irrealizável. *Moscou* ganha sentido de contestação do que se vive no aqui e agora. *Moscou* e as *As três irmãs* não são condenações, mas estados do ser, construções de si e do mundo como tomada de consciência crítica que toma a negatividade como positividade propositiva. Formulação que resume a essência da obra cinematográfica de Eduardo Coutinho.

MARCO ANTONIO GONÇALVES é professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Foi visiting scholar da University of St. Andrews (Escócia), da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) e da New York University.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom. “Dystopia and Histories”. In: _____. (Orgs.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Londres: Routledge, 2003.
- Brasil, André. “Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. *Revista Fumecos*, v. 20, n. 3, pp. 578-602, 2013.
- Brook, Peter. “Le Mouvement de pensée”. *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, n. 110 (Le Mystère Tchekhov), pp. 75-76, 2010.
- Butler, Christopher. *Modernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Calvino, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Chudakov, Alexander; Graffy, Julian. “The Poetics of Chekhov: The Sphere of Ideas”. *New Literary History*, v. 9, n. 2 (Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology), pp. 353-380, 1978.
- Conrado, Aldomar (Org.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Costa, Iná Camargo. “Transições”. *Literatura e Sociedade*, n. 15, pp. 14-41, 2011.
- Coutinho, Eduardo. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. *Projeto História*, n. 15, pp. 165-171, 1997.
- Csordas, Thomas. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

[43] Jameson, 2006, p. 33 apud Baccolini; Moylan, 2003, p. 5.

[44] Vieira, 2010, p. 17.

[45] Ferns, 1999, p. 107.

[46] Ferns, 1999, pp. 110-111.

Recebido para publicação
em 24 de março de 2016.

Aprovado para publicação
em 13 de junho de 2016.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

106, novembro 2016

pp. 157-170

- Da-Rin, Silvío. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Escorel, Eduardo. "Coutinho não sabe o que fazer". *Piauí*, n. 35, pp. 19-21, 2009.
- Ferns, Chris. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- Gonçalves, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- Guimarães, César. "A singularidade como figura lógica e estética no documentário". *Alceu*, v. 7, n. 13, pp. 38-48, 2006.
- Herrerias, Priscilla. *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. 126 pp. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa). São Paulo: FFLCH-USP, 2010.
- Jacoby, Russell. *Picture Imperfect: Utopian Thought for an Anti-utopian Age*. Nova York: Columbia University Press, 2005.
- Jameson, Fredric. *Live Theory*. Nova York: Continuum, 2006.
- Krauss, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Lacan, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud". In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Lévi-Strauss, Claude. "Les Organisations dualistes existent-elles?". In: _____. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1974.
- _____. *Pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.
- _____. *História de lince*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Lins, Consuelo. "O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 15, n. 1, pp. 61-81, 2002.
- _____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Lins, Consuelo; Mesquita, Cláudia. "O fim e o princípio: entre o mundo e a cena". *Novos Estudos — Cebrap*, n. 99, pp. 49-63, 2014.
- Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2000.
- Marzochi, Ilana Feldman. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: ECA-USP, 2012.
- Mattos, Carlos Alberto. "Ouvir para ver melhor: Eduardo Coutinho e o cinema de pessoa a pessoa". *Pesquisa Fapesp*, n. 217, pp. 86-89, 2014.
- Mello e Souza, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- Mesquita, Cláudia. "'Inventar para sugerir': notas sobre Santo forte, de Eduardo Coutinho". *Devires*, v. 5, n. 2, pp. 32-55, 2008.
- _____. "Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só?*". *Devires*, v. 8, n. 2, pp. 48-69, 2011.
- Mesquita, Cláudia; Saraiva, Leandro. "O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações". In: *Catálogo da retrospectiva Diretores Brasileiros — Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro)*. São Paulo: CCBB, 2003.
- Meyerhold, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2001. v. 1: 1891-1917.
- Morro da Conceição*. Extra: Papo com Eduardo Coutinho e Cristiana Grumbach. Direção: Cristiana Grumbach. Produção: Cristiana Grumbach e Ricardo Mehedff. Rio de Janeiro: Crisis Produtivas, 2005.
- Moscou*. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2009.
- Moylan, Tom. "'Look into the Dark': On Dystopia and the Novum". In: Parrinder, Patrick (Org.). *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. pp. 10-71.
- Nichols, Bill. "History, Myth, and Narrative in Documentary". *Film Quarterly*, v. 41, n. 1, pp. 9-20, 1987.
- Ofim e o princípio*. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2005.
- Shestov, Leon. *Anton Tchekhov and Other Essays*. Londres: Maunsel, 1916.
- _____. *L'Homme pris au piège: Pouchkine, Tolstoï, Tchekhov*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1966.
- Simmel, Georg. "La métropole et la vida mental". *Revista Discussion*, n. 2, pp. 1-10, 1977.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- Tchekhov, Anton. "Letter of May 4, 1889". In: Williams, Raymond. *Drama: From Ibsen to Eliot*. Londres: Chatto & Windus, 1965.
- _____. *Cartas a Suvórin: 1886-1891*. São Paulo: Edusp, 2002.
- Velho, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- Vieira, Fátima. "The Concept of Utopia". In: Claes, Gregory (Org.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. pp. 2-27.
- Visconti, Luchino. "Un problème en soi". *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, n. 110 (Le Mystère Tchekhov), pp. 86-87, 2010.
- Wilder, Thornton. "Correspondence with Sol Lesser". In: Gilder, Rosamond et al. (Orgs.). *Theatre Arts Anthology*. Nova York: Theatre Arts Books, 1950.
- Williams, Raymond. *Drama: From Ibsen to Eliot*. Londres: Chatto & Windus, 1965.
- Xavier, Ismail. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna". *Comunicação e Informação*, v. 7, n. 2, pp. 180-187, 2004.