

## Um Filme em Potencial: análise de roteiro e encenação em *Moscou*

### A Potencial Film: script analysis and staging in *Moscow*

Helena Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil

E-mail: helena.otc@gmail.com

---

#### Resumo

Ao abdicar da entrevista e do encontro entre diretor e personagem, suas "marcas registradas", e apostar nos fragmentos das conversas com atores de um grupo de teatro, junto com fragmentos de ensaios da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, Coutinho levanta em *Moscou* (2009) questões sobre a noção de roteiro e encenação e exige do espectador uma atividade mental mais ampla para construir as significações. Diante disso, o presente artigo pretende, a partir da análise do filme, fazer um estudo sobre esses novos procedimentos de roteiro e encenação no documentário, de forma a enriquecer o horizonte prático, teórico e conceitual sobre a linguagem cinematográfica e as múltiplas estratégias narrativas e visuais do cinema.

---

#### Abstract

By giving up the interview and the encounter between director and character, his "trademarks", and betting on the fragments of conversations with actors in a theater group, together with fragments of essays from Anton Chekhov's play *As Três Irmãs*, Coutinho raises in *Moscow* (2009) questions about the notion of script and staging and requires a broader mental activity from the spectator to construct meanings. Therefore, the present article intends, from the analysis of the film, to make a study about these new procedures of script and staging in the documentary, in order to enrich the practical, theoretical and conceptual horizon about the cinematographic language and the multiple narrative strategies and movie visuals.

---

#### Palavras-chave

Roteiro. Encenação. Documentário.  
Eduardo Coutinho.

---

#### Keywords

Gathering. Techno-gathering. Digital media. Theater games.

## Introdução

O roteiro é o primeiro estágio do filme, trazendo a interlocução entre o realizador e a cena e, dessa forma, o processo de encenação. Jean-Claude Carrière (1994) fala que um bom roteiro, é aquele que dá um bom filme. Entretanto, Rafael Conde (2014) destaca que ele é um elemento de passagem e que muitas vezes é negado como origem verdadeira do filme e outras questionado como elemento de controle.

O roteiro cinematográfico pode ter várias nuances, sofrendo interferências de questões econômicas, técnicas e até da subjetividade do realizador. Pode ter uma estrutura rígida, como no cinema clássico; ser uma simples referência, como em filmes autorais; ou até mesmo inexistir, como em dramas mais recentes e em *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, que será analisado neste artigo.

A encenação e o roteiro do documentário apresentam especificidades e podem assumir diferentes formas, uma vez que “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas e estilos” (NICHOLS, 2007, p. 48), ou seja, nem todos os filmes classificados como documentário exibem um único conjunto de características comuns; eles se diferem entre si.

Nesse sentido, propõe-se pensar como o documentário *Moscou* (2009) traz novos procedimentos de roteiro e encenação e leva ao limite a fronteira entre ficção e documentário. O longa-metragem, ao abdicar das entrevistas e do encontro entre diretor e personagem, principais estratégias narrativas de Coutinho até então, e 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, rompe com qualquer referencial em relação ao documentário do diretor. Para tanto, será trabalhado conceitos e estudos de autores como Jean-Claude Carrière, Rafael Conde, Jacques Aumont, Gabriel Gaudreault, Sergei Eisenstein, entre outros.

## Roteiro, encenação e cinema

O pretexto para um filme, seja ficcional ou documental, sempre está no mundo em que vivemos. Entretanto, a forma como percebemos a vida é confusa e desordenada, chegando a ser incoerente às vezes. Ao andar pelas ruas, encontramos pessoas desconhecidas, de quem não sabemos nada;

ouvimos frases soltas e sons os quais não damos atenção; sentimos sensações que não sabemos explicar. Nesse sentido, Jean-Claude Carrière (1994) destaca que escrever um roteiro ou uma história significa pôr ordem nessa desordem que é a vida:

Fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando e reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou, pelo menos, o que percebemos como realidade) para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade – vozes, emoções, às vezes ideias (CARRIÈRE, 1994, p. 159).

O roteiro é considerado o primeiro estágio de um filme. Rafael Conde (2014) afirma que “o roteiro traz em si o projeto de interlocução do realizador cinematográfico com a construção da cena, com o desenho de um conflito, com a proposta de trabalho do ator e sua colocação no espaço e tempo do filme” (CONDE, 2014, p. 155).

Diversos fatores interferem no grau de liberdade do roteiro, como questões industriais e econômicas, a subjetividade do realizador e o aparato técnico cinematográfico. De acordo com Conde (2014), no chamado cinema clássico industrial, ele é peça dominante e traz uma estrutura rígida, seguindo os padrões reconhecidos pela indústria, enquanto no cinema autoral é uma simples referência e carrega a subjetividade do autor, podendo ainda ser inexistente em dramas mais recentes. Contudo, em qualquer um desses casos, ele está condenado ao desaparecimento, sofrendo metamorfoses e fundindo-se numa outra forma: o filme.

Tanto em trabalhos com propostas industriais, quanto em obras autorais, “a encenação ou ‘projeto de representação’ presente no roteiro é que estrutura a grande maioria dos filmes” (CONDE, 2014, p. 156). Jacques Aumont (2008), afirma que noção de encenação tem origem teatral, visto que o teatro é o lugar onde é necessário que alguém adapte a passagem do texto à cena, de modo que leve as tragédias escritas aos palcos. Inicialmente, a encenação cinematográfica ainda estava muito presa às técnicas teatrais, porém, com os avanços tecnológicos, o cinema foi amadurecendo e sentindo uma necessidade de encontrar seu próprio tom de interpretação.

O cinema do pós-guerra, considerado por

muitos o segundo cinema, deixa de se remeter por completo ao teatro e de certa forma atinge sua natureza primitiva, de quando os irmãos Lumière tentavam captar imageiticamente o movimento da vida. Assim, encenar passa a ser registrar coisas vivas e a potência da encenação cinematográfica se insinua, adquirindo um sentido ‘de uma espécie de capacidade mágica para ver, para revelar e para fazer aparecer a verdade’. Neste ambiente, a encenação abandona de vez o referente teatral e assume a dimensão da invenção propriamente audiovisual (DINIZ, 2011, p. 3).

O crítico André Bazin (1991) trabalha a encenação cinematográfica como algo que envolve a matéria física – corpos, figurinos, cenários, luz – que compõe a imagem/som no espaço determinado pela presença da câmera e do seu sujeito. Dentro dessa perspectiva, Fernão Ramos a define como a “relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina câmera” (RAMOS, 2012, p. 1). Ainda seguindo essa ideia, Ramos afirma que a imagem fílmica é construída dentro do quadro durante a tomada, que pode ser entendida como a circunstância da presença da câmera no mundo. “A encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em sua forma singular de lançar-se à circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador” (RAMOS, 2011, p. 3). Jacques Aumont (2008) destaca que a questão da encenação foi levantada já pelos irmãos Lumière, que fizeram duas versões de *Saída da Fábrica*, apresentando preocupações com o enquadramento, o momento certo de começar e terminar o plano e com a organização do ritmo da cena.

Seguindo as colocações de Aumont (2008), pode-se fazer uma breve abordagem histórica sobre essa relação entre cinema e encenação. O autor fala de um primeiro momento, que vai até o início da década de 1940, em que se tinha um cinema pouco seguro de si e que busca no teatro o dispositivo do espetáculo e da técnica. Nessa época, a encenação é rígida em relação ao texto, controlada pelo encenador, chegando a ser secundária e caracterizada como “disposição e fabrico de quadros, uma encenação em que o ator é apenas uma peça móvel que se desloca em função de cálculos e de expectativas de ganho” (AUMONT, 2008, p. 177). No momento pós-guerra, na década de 1950, o cinema se apresenta mais seguro de si e redefine a encenação, concebida como armadilha lançada ao

real, uma vez que o filme passa a ser o resultado das circunstâncias, “em parte imprevistas e noutra pretendidas, imprevisíveis da filmagem – durante a qual o cineasta e os seus atores interagirão uns com os outros” (Ibid., p. 171). No segundo cinema a encenação vai para além das amarras do roteiro e abraça aquilo que ela evitava ao máximo no primeiro, o acaso, como pode ser visto no cinema de Rossellini e ainda no movimento da *Nouvelle Vague*.

A encenação, nos anos 30, era uma disciplina de ferro, que decorria do respeito total exigido por um texto; em certas circunstâncias, podia-se retocar o texto, mas a encenação continuava a ser secundária. Nos anos 50, com o advento de formas cinematográficas nas quais se fazia a economia do tempo da encenação propriamente dita, a evolução para uma leveza cada vez maior, por um lado, e cada vez mais sofisticação dos meios técnicos, por outro, transformaram profundamente o caráter daquilo a que se continua a chamar encenação. Passou a ser raro ensaiar antes de filmar – o que não significa que a improvisação reine nos locais de filmagem, mas que os cineastas já não desejam construir uma encenação nem desenvolvê-la segundo o modelo antigo: encenar, atualmente – num cinema em que a montagem tem um papel cada vez mais importante e em que a rotação em estúdio não é obrigatória –, é, na maioria dos casos, reagir ao encontro entre atores, um cenário e uma situação dramática. É ter aprendido a utilizar o acaso (AUMONT, 2008, p. 173).

Ainda nesse segundo cinema, com o desenvolvimento do documentário e com as técnicas leves de realização, os filmes passam a integrar essa ideia do encontro, da descoberta e do acaso, como será abordado mais para frente. Aumont ainda fala de um terceiro momento, mais recente, em que “o cinema esquece suas raízes teatrais, relaciona-se novamente com a imagem (uma imagem, entretanto, refeita da pintura), integra o vídeo, o digital e já não dá lugar aos valores encarnados pela encenação na primeira e segunda épocas” (AUMONT, 2008, p. 178).

Em seu livro *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema* (2009), André Gaudreault destaca os domínios percorridos pelo realizador de cinema durante a encenação, nos auxiliando a pensar como o encenador trabalha a construção da cena, a colocação do ator, a presen-

ça da câmera e os espaços. Segundo o autor, para compreender os diferentes tipos de narrativa cinematográfica, é preciso pensar o filme como resultado do encontro de três práticas narrativas – teatro, literatura e filme. Gaudreault nomeia como **mega-narrador** o agente que agrupa esses três modos narrativos e seus sub-narradores.

A partir dos diferentes campos da atividade cinematográfica, Gaudreault (2009) divide o mega-narrador em **monstrador** e **narrador**, uma vez que, para o autor, na produção de um filme há uma manipulação do que chama de **profilmico**, que é tudo o que está diante da câmera e é manipulado por ela, e do que caracteriza com **filmográfico** – tudo o que é especificamente cinematográfico e manipulado na edição.

Assim, de um lado, temos o profilmico, ou seja, tudo que é manipulado pelo cineasta ao colocá-lo diante da câmera, e do outro o filmográfico, ou seja, todas aquelas atividades que envolvem o aparato cinematográfico e que o cineasta também é chamado a manipular. Essas atividades incluem, por um lado, todas as práticas relacionadas ao procedimento geral de filmagem: movimentos de câmera, enquadramento, filmagem, etc., e por outro, todas as práticas que fazem parte do procedimento de edição: combinação de planos, criação, sintagmas, sincronização, truques de efeito, etc (GAUDREULT, 2009, p. 90-91, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Ainda segundo o autor, as atividades do monstrador estão relacionadas aos aspectos do profilmico e a uma parte do filmográfico – mais precisamente a parte em que este encontra o primeiro: a filmagem. Enquanto as atividades do narrador estão na fase de estruturação da narrativa do filme, em que a edição ocupa o centro do processo.

Conde (2014, p. 159-160) ressalta a colocação de Gaudreault de que o mega-narrador opera

<sup>1</sup>“Thus, on the one hand, we have the profilmic, or everything that is manipulated by the filmmaker when placing it before the camera, and on the other there is filmographic, or all those activities involving the cinematic apparatus and which the filmmaker is also called upon to manipulate. These activities include on the one hand, all the practices related to the overall procedure, of shooting a film: camera movements, framing, filming, etc., and on the other, all the practices that form part of the overall procedure of editing: matching shots, creating, syntagmas, synchronization, trick effects, etc” (GAUDREULT, 2009, p.90-91).

em três esferas no cinema: *putting in place* (mostração), relacionada aos procedimentos miméticos da encenação teatral; *putting in frame* (fílmica), ligada à encenação para o aparato técnico, a câmera; e o *putting in sequence* (montagem), o campo original da narrativa cinematográfica.

Entre encenar um filme no papel [...], ‘imaginar’ uma aparência visível das ações e dos seus lugares, torná-las uma representação fílmica na complexidade polissêmica da imagem, passando por todas as suas etapas de encenação, criando uma cena por meio das técnicas de manipulação e domínio dos procedimentos presentes em um jogo-de-cena (*putting in place*) e em um jogo-de-câmera (*putting in frame*), moldados por uma ideia de montagem (*putting in sequence*) é de fato o trabalho central de toda produção fílmica (CONDE, 2014, p. 160).

É nesse processo de construir mundos imaginários no mundo real que está a essência do cinema e a construção do filme tem seu grande momento na encenação para a câmera.

### Roteiro e encenação no documentário

Os documentários diferem, em maior ou menor grau, dos filmes de ficção, tanto na forma, quanto no discurso, o que provoca reflexos no modo de organização da produção. Se no cinema narrativo clássico o roteiro é visto como um guia estruturante da interlocução do realizador com a construção da cena e de uma proposta de ritmo e de montagem, no documentário sua presença é discreta e controversa. Sérgio Puccini destaca que “em seu aspecto formal, o documentário tende a dar menos importância às leis de continuidade que orientam os critérios de filmagem e montagem nos filmes de ficção” (PUCCINI, 2010, p. 42).

Puccini (2010) também ressalta que o fato de um documentário ser feito sem o auxílio de um roteiro, não significa que não possua um planejamento prévio:

Por ser um gênero aberto às interferências que nascem do contato de uma equipe de filmagem com o mundo ao seu redor, pensar em um roteiro de documentário só tem sentido se trabalharmos com uma noção de um roteiro que seja receptivo às manifestações do mundo que muitas vezes não podem ser controladas. Portanto, estamos adotando um conceito mais amplo de rotei-

ro ao falarmos de Roteiro de Documentário (PUCCINI, 2010, p. 42).

Nesse sentido, o roteiro de documentário pode assumir diversos formatos durante a produção. Pode se apresentar, na fase de pré-produção, como um argumento ou tratamento escrito; ou como uma escrita invisível, desmaterializada, durante as filmagens; retornando a forma escrita para auxiliar a montagem. Seguindo as palavras de Puccini, “o longo processo de escrita e reescrita só encontrará seu fim quando o filme estiver definitivamente pronto” (PUCCINI, 2010, p. 42).

Da mesma forma que o roteiro tem suas especificidades no cinema documentário, a encenação também tem. O modo de interação com o aparato cinematográfico apresenta variações nos diferentes tipos históricos do documentário. Para compreender melhor essa ideia, será trabalhada a classificação de encenação determinada por Ramos (2012), que a classifica como **construída** ou **direta**. Até meados da década de 1950, no chamado **documentário clássico**<sup>2</sup> observa-se uma predominância da **encenação-construída**, que Ramos define como aquela que é “inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais. A circunstância da tomada está inteiramente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo que circunda a tomada” (RAMOS, 2008, p. 40), isto é, ela trabalha com uma preparação prévia da cena, através de roteiros, envolvendo falas programadas, cenários construídos especialmente para o filme, fotografia sofisticada, preparada com antecedência, decupagem em planos prévios e movimentação ensaiada dos corpos. Esse modelo se assemelha com o cinema de ficção, entretanto, ao invés da ação ser representada por atores profissionais, ela é encenada por pessoas que vivem aquela realidade descrita, ou seja, as pessoas interpretam a si mesmas, encenando suas próprias vidas. Pode-se citar como exemplos que recorrem a esses procedimentos os filmes do norte-americano Robert Flaherty, como *Nanook, o esquimó* (1922) e *O Homem de Aran* (1934).

Também pode-se encontrar a encenação-

2 Também denominado cinema etnográfico, ganhou notoriedade na Escola Inglesa, especialmente com John Grierson, podendo ser conceituado como cinema de propaganda, financiado pela indústria e pelo governo, cuja função inicial era educativa e social. Suas principais características eram utilização intensa de voz *over* expositiva e encenação (RAMOS, 2004).

-construída no documentário contemporâneo, principalmente dentro da televisão a cabo, através de canais especializados na exibição de documentários, como *History Channel*, *Discovery*, *Animal Planet*, BBC e GNT. Contudo, “a presença do modo clássico no cinema contemporâneo possui transformações estilísticas consideráveis, onde incluímos o uso de imagens de arquivo. As asserções não são feitas exclusivamente através de voz *over*, mas também de entrevistas e depoimentos” (RAMOS, 2011, p. 9, grifo do autor).

Na década de 1960, o chamado Cinema Verdade revoluciona o cinema documentário, principalmente através dos procedimentos proporcionados pelas câmeras leves e ágeis e, especialmente, pelo desenvolvimento do gravador Nagra<sup>3</sup>, que permite a captação do som direto. Nesse momento, a voz *over* é recusada enquanto procedimento estético, e são inaugurados a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos, trazendo um novo tipo de encenação, a qual Ramos chama de **direta** e que se desenrola livremente no decorrer da tomada, englobando uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta (RAMOS, 2008). A **encenação-direta** é composta pela **encena-ação**, que é apenas uma atitude, uma ação, e pela **encena-afecção**, que é expressão de afeto através das expressões faciais e gestuais.

Na encenação-ação/afecção a cena documentária é composta, na tomada, canalizando a **ação**, ou o **afeto**, do corpo, em seu modo de viver, transcorrendo o presente. Dois modos de **encenação** se delineiam no documentário moderno. O dominante se constitui com o sujeito da câmera em ação, interativa ou em recuo, conformando o mundo pelo movimento dos corpos no espaço. Este é o modo de **ação**. O segundo modo é o **afetivo**, com o corpo em comutação com o sujeito da câmera expressando afeto até o limite do exibicionismo ou da obscenidade (no sentido que Serge Daney dá ao termo), através da expressão (RAMOS, 2011, p. 12,

3 O cinema verdade/direto teve grande influência na produção cinematográfica brasileira a partir dos anos de 1960. O seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, é classificado como o grande marco da nova fase do documentário no Brasil, pois apresentou o gravador Nagra aos cineastas do Cinema Novo, fazendo com que tivessem contato com o som direto e suas técnicas. (CARVALHO, 2016)

grifo do autor).

Nesse contexto, pode-se afirmar que o conceito de encenação não pode ser aplicado de forma uniforme por todo o documentário, pois assim se coloca “no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz do sujeito na tomada, provocada pela presença da câmera” (RAMOS, 2008, p. 47). Observa-se ainda que tanto o roteiro quanto a encenação no documentário se abrem ao que Jean-Louis Comolli (2008) chama de “risco do real” e se deixam ser atingidos pelo acaso.

### **Moscou e os novos procedimentos**

O documentário *Moscou* (2009) de Eduardo Coutinho levanta questões sobre as fronteiras entre documentário e ficção, assim como a noção de roteiro e encenação, estudados anteriormente. O filme 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 o que Coutinho 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 (Arildo de Barros) 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 – as atrizes Inês Peixoto, Lydia Del Picchia e Fernanda Vianna, que a partir de agora chamaremos de mulher 1, mulher 2 e mulher, respectivamente – 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 (Beto Franco) 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, Bel Garcia, 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 (Paulo André) 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 da mulher 2 se olhando no espelho e, com um movimento panorâmico horizontal, a câmera vai mostrando várias fotos no espelho e as mulheres 1 e 3. Uma delas começa falando da morte do pai e de Moscou. Enquanto isso, a mulher 2 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 a fala da mulher 1 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 já é possível observar que o documentário aposta em uma montagem fragmentada, seguindo a noção de conflito entre os planos ao invés da ligação linear, defendida por Eisenstein (2002). Tal característica é comum em quase toda obra de Coutinho, entretanto, o que diferencia *Moscou* é a ausência de entrevistas.

Mais para frente no filme vê-se a imagem de várias pessoas em um *coffe break*, mas a câmera foca em um homem (Eduardo Moreira) e uma mulher (Fernanda Vianna) que estão conversando e então depois de um tempo se percebe que é o mesmo texto da cena que veio anteriormente. 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 *coffee break*, vê-se a imagem de uma mulher (Lydia Del Picchia) entrando correndo e presenteia outra moça (Simone Ordones) 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 (Paulo André), que a chama de Natasha. Em seguida, vemos a cena em que várias pessoas tiram uma foto no local do *coffee 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 interpretado por Paulo André 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 Inês Peixoto e Simone Ordones encenando o texto da peça na mesma sala 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.

Em conversa, Eduardo Moreira, ator e diretor artístico do Grupo Galpão, conta que Coutinho não tinha roteiro para *Moscou*, apenas a ideia de que o grupo encenaria uma peça. Moreira conta ainda que Coutinho tinha apenas uma cena planejada – da reunião em que os atores receberiam o texto da peça que seria encenada – que se tornou uma das cenas iniciais do filme, como descrito no início da análise.

Anteriormente também foi afirmado que é comum documentários não terem roteiros definidos,

mas que isso não significa que não tenham um planejamento prévio. O que chama atenção em *Moscou*, é que nem o planejamento prévio havia. O diretor iniciou as filmagens apenas com uma ideia – a encenação da peça de Tchekov – e uma cena planejada. Aqui pode-se ainda fazer um paralelo com a colocação de *Carrière* (1994), de que o roteiro vem só depois de uma longa imersão no universo que será abordado. Em *Moscou*, o que vemos é exatamente Coutinho fazendo essa imersão nesse universo do teatro, para então pensar no filme. Contudo, ele realiza as filmagens durante esse processo, que se torna o próprio filme.

Ao trazer o teatro para o documentário, *Moscou* leva ao limite o encontro entre o que Gaudreault chamou de *putting in place* e *putting in frame*. O texto base é uma peça dramática escrita para o teatro, então toda a encenação dos atores é pensada seguindo noções miméticas da encenação teatral. Entretanto, tal encenação não é apenas captada pela câmera, como se o filme fosse um *making of*, mas é direcionada e construída também para o aparato cinematográfico. Além disso, em determinados momentos, vê-se cenas feitas para a filmagem, como o momento do *coffee break*. Anteriormente foi destacado que nesse momento há uma indistinção entre o que é encenado e o que é espontâneo dos atores. Porém, pode-se dizer que tal espontaneidade dos atores, essa improvisação que fugia da encenação teatral, faz parte da encenação cinematográfica – ela foi feita considerando especificamente a presença do aparato cinematográfico.

Outro momento marcante em que se vê essa mesma característica, é quando a atriz Simone Ordones incorpora o hino da cidade de Divinópolis no texto de Tchekov. Bertin e Santos (2015) destacam o entusiasmo de Coutinho com a cena, que considerou o momento documentário puro: “[...] o hino de Divinópolis para mim é a glória absoluta! É extraordinário que em uma peça chamada *As três irmãs* tenha *Moscou* e Divinópolis” (COUTINHO *apud* BERTIN; SANTOS, 2015, p. 269).

*Moscou* ainda traz momentos caracterizados pela encenação-direta do documentário, que é apenas uma atitude, uma ação ou expressões faciais e gestuais. A cena inicial da reunião dos diretores com os atores e o momento em que cada ator fala de uma memória, a pedido de Coutinho, trazem essa encenação documentária e se aproximam do que se

vê nos documentários anteriores do diretor.

Com a ausência de roteiro, que comumente determina as diretrizes para a encenação, esta ficou livre em *Moscou*, sendo construída diante das câmeras. Dessa forma, pode-se afirmar que o que se vê é a encenação em construção, dinâmica que tradicionalmente é da ordem do processo inicial, dos bastidores. Todas as encenações vistas não se concluem, não alcançam uma completude de sentido. O *putting in place* e *putting in frame* trazem um filme em potencial e então observa-se que ele só acontece mesmo no *putting in sequence*, na montagem. Sendo assim, com essa montagem fragmentada e com a representação do processo de construção de uma encenação cinematográfica, pode-se dizer que *Moscou* é um filme sobre fazer filme.

### Considerações finais

Rompendo com os referenciais de documentário e com sua própria obra até então, Coutinho propõe em *Moscou* (2009) novos procedimentos para o roteiro e a encenação, explorando seus limites e suas possibilidades. Trabalhando com as fronteiras entre a encenação teatral e cinematográfica, com a ausência de roteiro e com uma montagem fragmentada e desconexa, o diretor abraça a definição de Eisenstein (2002) de que uma das formas de fazer cinema é construir a cena diante da câmera. É exatamente isso que o espectador encontra em *Moscou*: o processo de construção da cena cinematográfica.

Ao levantar essas novas possibilidades e trazer um filme em potencial, aberto, inacabado, Coutinho enriquece o horizonte prático, teórico e conceitual sobre a linguagem cinematográfica e as múltiplas estratégias narrativas e visuais do cinema. A análise de *Moscou* sob essa perspectiva de novos procedimentos de roteiro e encenação pode levar ainda ao pensamento de um espectro mais amplo do cinema a respeito das relações entre sua linguagem, técnicas e estratégias narrativas, permitindo uma maior exploração de possibilidades estéticas.

### Referências

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Ed Brasiliense, 1991.

BERTIN, Juliana; SANTOS, Rosana. *Moscou – memória e ficção, literatura e documentário*. In.: *Revis-*

*ta Letras*, v. 25, n. 51. Santa Maria, p. 263-274, 2015.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira. *Transformação: um olhar sobre transexuais de Juiz de Fora*. Orientador (a): Mariana Ferraz Musse. 2016, 62p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

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

CONDE, Rafael. Texto, encenação e cinema. In.: *Revista Em Tese*, v. 20, n. 3, p. 154-162. Belo Horizonte, 2014.

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. O jogo da encenação no cinema de Eduardo Coutinho. In.: *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife, 2011.

ENSEINSTEIN, Sergei. Fora de Quadro. In.: EISENSTEIN, Sergei. (Org.) *A forma do filme*. São Paulo: Zahar, p. 35-48, 2002.

GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière: narration and mostration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. Ed. São Paulo: Papirus, 2007

PUCCHINI, Sérgio. Considerações sobre o roteiro de documentário. In.: *Revista Científica/FAP*, v. 6. Curitiba, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.) *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo, Summus, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário. In.: *Revista Cine Documental*, n. 4, Venezuela, 2011. ISSN: 1852-4699. Disponível em <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>.

RAMOS, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do do-



cumentário: Eduardo Coutinho e João Salles. *In.: Revista Rebeca*. Socine, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>.

Recebido: 31/03/2022

Aceito: 10/05/2022

Aprovado para publicação: 17/05/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.