

Moscou: O tempo como dispositivo¹

Jéssica Faria RIBEIRO²

Nilson Assunção ALVARENGA³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O presente artigo trabalha o filme *Moscou* (2009), do cineasta Eduardo Coutinho, a partir do dispositivo criado pelo diretor para a realização do filme. Assim, a pesquisa pretende analisar quais os tempos possíveis de se identificar na obra, pois, ao jogar com atores que também são personagens, o filme nos apresenta momentos distintos de falas e ações. A questão principal é como identificar e situar as falas dessas pessoas no filme. Assim, a análise parte da hipótese de que o filme cria uma imagem do tempo no momento em que cria dúvidas sobre o tempo em que as falas e ações são situadas.

Palavras-chave: cinema; dispositivo; Deleuze.

Dispositivo

A noção de dispositivo pode ter diferentes sentidos ao se analisar um filme. O termo tem sido amplamente explorado quando tratamos de documentários contemporâneos e caracteriza diferentes conceitos. Em se tratando do seu próprio meio, o cinema foi considerado um dispositivo por estar atrelado a aparatos tecnológicos, como a sala escura e a tela, que já disponibilizariam um certo direcionamento do olhar do espectador (BAUDRY, 1983)

Foucault (2000) irá considerar dispositivo como uma estratégia de organização, como a própria sensação de vigilância e o processo de controle exercido pela sociedade aos indivíduos. A normatização seria também uma característica do cinema, que por meio de sua organização e controle, representaria o poder e contribuiria para a vigilância social.

Uma outra noção de dispositivo no cinema será a estratégia narrativa. Pensar de que forma o artista/cineasta produz um acontecimento e, dessa forma, cria diferentes sentidos e imagens é como esse conceito trabalha. De acordo com Cezar Migliorin (2005) o dispositivo no cinema pode ativar um acontecimento dentro de um universo escolhido. “O

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Recém-graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF. Email: jessicafribeiro@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF. Email: nilsonaa@terra.com

criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc)”.

Assim, Migliorin (2005) afirma que é possível pressupor duas linhas complementares no dispositivo: a de extremo controle, com limites, recortes e regras, por exemplo, e a de absoluta abertura, pois nesse cinema também pode ser permitida uma experiência não roteirizável. A partir de situações em que não há uma roteirização prévia possível é que o filme dispositivo acontece. É desse encontro e da possibilidade, ou não, do filme acontecer que teríamos um filme.

Nos filmes dispositivos também podemos encontrar uma diferença entre a cena e o roteiro. A cena seria o lugar das negociações, enquanto que o roteiro apareceria como uma operação exterior, em que o espectador tem o papel de consumidor de algo já acabado. Aí estaria a força política dos filmes dispositivos, que com suas cenas indefinidas, faz com que o sujeito da cena tenha o seu papel ainda a ser determinado, como também a ser transformado. É nessa instabilidade do encontro que está a potência desses filmes, pois o espectador também estaria o tempo todo nesse processo de instigação (MIGLIORIN, p. 14, 2010). É essa potência de instigação que acreditamos que pode ser encontrada em Moscou.

Moscou e Eduardo Coutinho

Em Moscou, Eduardo Coutinho propõe que atores de teatro do grupo Galpão, de Belo Horizonte, ensaiem a peça russa *Três Irmãs*, do escritor Tchekhov, durante 3 semanas. Esse é o dispositivo que dá o ponto de partida para o filme, fazendo com que ele aconteça, assim como Comolli (2001) afirma, “sob o risco do real”. Mesmo ditando como aconteceriam as filmagens, que foi pedir para que os atores ensaiassem determinada parte da peça, Coutinho abriu espaço para que não existisse um roteiro totalizante, fechado, certo de seu desfecho.

“O que se passa com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que tornam-se, assim, personagens do filme?” Essas questões que Comolli (2001) expõe são interessantes para pensarmos que durante o filme, em alguns momentos, depoimentos provavelmente pessoais dos atores perpassam as cenas. Até que ponto, então, eles estariam atuando ou contando um pouco de suas próprias vidas? Esses personagens/atores nos fazem conhecer e reter, antes de tudo, que existem fora do nosso projeto de filme. Assim, é a partir do que farão conosco que se tornarão esses personagens para nós. Isso demonstra uma fragilidade

no controle do espectador quanto ao que esperar, pois aí foi aberta uma fissura e, mesmo que tenhamos os tempos suspensos de filmagem e as técnicas de montagem, não há como fazer previsões ou obter garantias da realização do filme.

O filme, assim, se reconhece como uma construção subjetiva do universo que pretende nos mostrar. São frequentes as cenas em que vemos as câmeras e microfones aparecendo. Coutinho não nega sua narrativa, mas a reafirma. Tanto no momento em que aparece conversando com os atores, quanto quando podemos ver claramente as câmeras e microfones. O filme não avança sem suas fraquezas, que também são sua força.

Como essas pessoas estariam construindo seus personagens? Moscou nos instiga a pensar não só como os sujeitos são inscritos ou apresentados, mas também a capacidade reprodutiva deles. A capacidade da atriz de criar a personagem, mesmo sabendo que o espectador está de alguma forma consciente não só dessa criação como desse processo.

A busca de uma maneira de abordar o mundo, de estar em contato com outras vidas e outros espaços nunca esteve tão próxima de um problema estético, de uma reflexão sobre os modos de operar essa aproximação, esses encontros entre cenas. Cenas do realizador, cena do filmado, cada cena dialogando com múltiplas e heterogêneas forças. (MIGLIORIN, 2010, p.10)

“A fala sai de “um” e se torna “infinita”; do “um” ao “múltiplo” como um corte. Nesse gesto, a fala não pertence a mais ninguém e, ao mesmo tempo, pertence a todo mundo. Maneira explícita de destruir as fronteiras entre o individual e o coletivo.” (MIGLIORIN, 2010, p. 13) Quando, por exemplo, já não sabemos se o ator fala por ele ou se ali quem fala é o personagem.

Os filmes dispositivo, então, teriam uma certa disposição para o encontro que surge de situações sem uma roteirização prévia possível. É desse encontro e da possibilidade, ou não, do filme acontecer que teríamos um filme. Assim, é possível estabelecer uma certa diferença entre a cena e o roteiro. A cena seria o lugar das negociações, enquanto que o roteiro apareceria como uma operação exterior, em que o espectador tem o papel de consumidor de algo já acabado, fechado, que visa discipliná-lo (MIGLIORIN, 2010, p.14). Daí estaria a força política dos filmes dispositivos, que com suas cenas indefinidas, faz com que o sujeito da cena tenha o seu papel ainda a ser definido, como também a ser transformado. É nessa instabilidade do encontro que está a potência desse tipo de cinema.

Apesar disso, Moscou se encontra em um ponto diferente do cinema de Eduardo Coutinho. Não há no filme um quebra cabeça a ser desvendado, mas tampouco o filme nos apresenta características de um making-of. Não vemos os atores discutindo, ou se

questionando sobre qual parte ensaiar, qual parte estaria bem feita. Ou seja, não há meramente um registro do processo de produção da peça. Após Eduardo Coutinho realizar muitos filmes que trabalhavam com pessoas desconhecidas, em entrevistas direcionadas, Moscou se concentra no coletivo, na possibilidade de indivíduos participarem juntos de um processo.

No filme há um trabalho com a memória, seja dos personagens da peça, seja dos próprios atores. Moscou possivelmente estaria para além do dispositivo, pois não existe no filme exatamente um encontro, ou uma atualização, transformação. O filme se passa de certa forma incerta, ficcional, mas possivelmente com partes do real entrelaçadas.

O documentário dispositivo busca apoio na performance diante da câmera assumida como ação na esfera do contingente, do que ocorre e pode desafiar uma rede de noções e saberes, mas também há nele uma atuação para o cineasta e para a câmera. No caso de Moscou fica a indagação de para quem esses atores estão encenando no momento em que interpretam personagens da peça e intercalam com falas aparentemente pessoais.

“Arma-se a cena como momento de vida, passagem efêmera, pela sua duração e abertura, mas o olhar do aparato e a moldura do processo marcam uma dualidade clara: trata-se de um encontro que num extremo chegaria à ontologia de Bazin, caminharia na direção da revelação do mundo (o “ser em situação” se revela em sua autenticidade; em outro, seria puro teatro.” (XAVIER, 2010, p.72)

No caso de Moscou, parece que chegamos no limite desse conceito, já que estamos dentro de um teatro, na representação de uma peça. Coutinho caminha entre essa dualidade de revelação do mundo com o puro teatro, e aposta na relação intersubjetiva entre ele e o sujeito, o personagem. No filme, o que está mais em evidência seria a própria ambiguidade dessa relação, já que o diretor toma certo distanciamento dos atores/personagens. Na operação do seu dispositivo, o que vale é o que está acontecendo dentro dessa relação intersubjetiva entre ator/personagem. Não há entrevista dessa vez. Existe, talvez, uma relação de confiança. Temos o diretor da peça e o diretor de cinema e em quase todo o filme não há conversa, depoimento.

Mostrar a câmera é uma forma de explicitar a regra do jogo, colocar os dados da representação ao olhar dos atores e do espectador. Dentro da rotina midiática que estamos acostumados, esse ato iria na contramão das imagens que vemos diariamente.

Em suma, sua virtude é saber criar um vazio, digamos, de tipo socrático, para fazer emergir a auto-exposição e, na melhor das hipóteses, um conhecimento de si

produzido pela troca em que, mesmo efêmero, se define esse “nós”, uma partilha de experiência projetada no plano desejado em que o envolvimento deve ir fundo sem nunca chegar a ser obscuro, pois que é público. (XAVIER, 2010, p. 73)

No processo do filme não se trata mais da fé no natural, no absolutamente espontâneo, na verdade já dada sobre quem quer que seja, mas sim em evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelas quais um sujeito se apropria de sua condição, é criativo. Dentro dessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo efeito-câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação ou na invenção de um modo de viver certa condição, incluída a breve experiência diante desta visita do cineasta a seu mundo. O sujeito de Moscou apareceria de duas formas: como personagem da cena de teatro e diante das câmeras, e o personagem que seria a própria pessoa, mas consciente de que estaria diante das câmeras (XAVIER, 2010, p. 78)

Em se tratando do tempo em que esses sujeitos se apresentam, também não existe uma linha que conduza o espectador de forma clara. Deleuze (1985, p.27) afirma que no universo também não existe uma linha que ligue os momentos decisivos. Assim, a passagem desses tempos, o tempo de filmagem, vida pessoal e atuação, também seria o tempo em pessoa, um pouco do tempo em estado puro. “Uma imagem do tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança”.

Moscou e as imagens do tempo

Partindo dos conceitos de Deleuze (1985) sobre a imagem-tempo pretendemos apontar algumas dessas características em Moscou. Deleuze vai diferenciar o cinema clássico do moderno. O segundo teria seu início, ou seus principais exemplares, após o fim da Segunda guerra mundial. Uma das marcas para essa divisão seria o aspecto do tempo nos filmes, principalmente os do neorrealismo. Para Deleuze, haveriam dois regimes de imagem, a imagem-movimento e a imagem-tempo. Assim, nos filmes modernos haveria um privilégio do tempo sobre o movimento.

De acordo com Deleuze (MACHADO, p.273), uma das características do cinema moderno seria o surgimento de situações óticas e sonoras puras, aquelas situações no filme que não se prolongariam imediatamente em ação, mas que permitiriam uma subjetividade. No cinema moderno, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não

são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento.

Ou seja, o cinema geraria uma imagem, que poderia ser uma imagem de afecção, que o espectador irá receber, e tomará um certo tempo para que ele transforme essa imagem em ação. Esse intervalo maior iria potencializar ações mais puras, fazendo com que o espectador se concentrasse em pequenas ações no filme. Essas situações óticas e sonoras puras seriam uma das possibilidades que dariam ao cinema uma perspectiva de pensamento. Deleuze sustenta o pensamento de Bergson⁴ (MACHADO, p.277) em relação aos conceitos que ele aplicou sobre o tempo. Assim, passado e presente não seriam mais dois momentos sucessivos do tempo, mas dois elementos coexistentes.

Ao trabalhar as passagens do tempo, Deleuze trata do cinema de ficção do período pós guerra, mas o presente artigo pretende analisar o documentário *Moscou* em relação à sua categorização do tempo, pois ali também há uma coexistência de temporalidades. Foram pensados três tempos principais ao longo do filme: O tempo da peça, que os atores estão encenando; o tempo em que dentro da peça os atores relembram passagens de suas vidas; e o próprio tempo da filmagem, que seria o dispositivo inicial criado por Coutinho: uma gravação do ensaio da peça “Três irmãs”, ao longo de três semanas. Partindo dessa percepção das diferentes temporalidades no filme, pode-se traçar analogias com as reflexões do próprio Deleuze sobre diferentes modos de trabalhar a temporalidade no cinema moderno. Esta seria uma etapa

preliminar para que, no futuro, noutra lugar, venha-se a tentar uma classificação mais precisa e uma análise mais detida dessa “imagem-tempo” específica que emerge de *Moscou*.⁵

Pensando na imagem-tempo, Deleuze destaca algumas variantes, dentre elas a imagem-cristal. A imagem-cristal seria o tempo puro. Nessa imagem a pureza do tempo seria experimentada com toda a sua plenitude, na imagem em que Deleuze chama de cristal, onde percebemos com mais exatidão o rigor e as relações entre o atual e o virtual. “De uma imagem que não mais se estabelece a partir de uma ligação indireta com a temporalidade,

⁴ O pensamento do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) em sua conceituação do tempo teve influência nos estudos de Deleuze.

⁵ Considera-se também a ideia de “cinema moderno” num sentido amplo e, certamente, não diretamente relacionado ao período histórico em que surgiu. Toma-se aqui a diferença entre dois regimes da imagem cinematográfica, um marcado pela ação consequente, no sentido da narrativa clássica, e outra constituída pelas operações temporais que reorganizam a maneira como as imagens do tempo levam a outros modos de pensamento, diferentes do clássico. Por questões de espaço, ficará para um momento futuro desta análise as relações da dicotomia clássico e moderno e o cinema documentário.

mas de uma imagem direta do tempo, imersa no tempo. A imagem-cristal nos possibilita a articulação do pensamento de Deleuze.” (VASCONCELLOS, p. 138)

No filme, um exemplo para a imagem-cristal seria a própria metalinguagem, o tempo em que o diretor deixa claro o seu dispositivo de filmar os ensaios por três semanas. Dentro do filme, temos imagens de Eduardo Coutinho conversando com os atores, temos imagens da câmera os filmando, assim como do equipamento de som. Uma outra forma em que a imagem-cristal estaria presente, e que Deleuze considera como um espelho (DELEUZE, 1985), seria quando os atores assistem à peça sendo gravada.

Assim, o espectador acompanha a peça ao fundo, sendo filmada por uma câmera, e no primeiro plano ele tem os atores que não estão em cena, mas estão assistindo o que está sendo filmado através das telas dos computadores. Olga, uma das irmãs, pergunta: “Onde mesmo o senhor morava?”. E a observamos a partir da tela do computador que está sendo filmada. Um cristal em que coabitam passado e presente.

Uma outra variante da imagem-tempo seria a imagem-lembrança. A imagem lembrança seria aquela que estava no passado, mas se atualiza, podendo ganhar novos sentidos. Esse tempo é identificado pelo entrelaçamento da memória dos atores com a encenação da peça. Uma sequência em destaque seria durante o aniversário de Irina, a irmã mais nova. Nessa sequência, temos primeiramente os atores/personagens jogando peões. Eles se sentem nostálgicos e começam a cantar uma canção, que provavelmente veio de alguma lembrança pessoal, pois a mesma é uma música popular brasileira, e não russa, onde se passa a história encenada.

Após os personagens se dissiparem, temos somente Macha, a irmã do meio, que chora. Logo, as outras irmãs se aproximam, falam de uma música que o pai costumava cantar, depois ficam em um longo silêncio, enquanto que a câmera permanece acompanhando seus olhares, sem mudar o plano. Irina, a aniversariante, então, começa a cantar o hino de Divinópolis, cidade de Minas Gerais, fazendo uma conexão direta com sua memória, e, possivelmente, com a das outras atrizes também.

É nesse deslizamento, entre a memória dos atores da peça com a interpretação da peça, que há uma passagem de dois tempos. Nessa passagem de um tempo ao outro, cria-se a dúvida no espectador sobre qual tempo situar essa fala. Essa dúvida também é um adiamento e, portanto, uma ampliação de intervalo entre a percepção e a reação. “Elas inserem-se entre uma dada excitação e a sua resposta, contribuindo para ajustar melhor o mecanismo motor” (VASCONCELLOS, p.124)

Portanto, há aí um enfraquecimento do vínculo sensório-motor. Ora, o que promove esse enfraquecimento? Deleuze afirma que com as imagens lembrança, aparece um sentido completamente novo para a subjetividade. Ela já existia no cinema clássico. Ela aparece sempre quando há uma separação entre movimento recebido e movimento executado, entre ação e reação, excitação e resposta, imagem-percepção e imagem-ação (VASCONCELLOS, p.124). O deslizamento, a passagem de um tempo ao outro, é justamente esse tempo “atual” que é o tempo da filmagem e da exposição do dispositivo.

“A atualização dessas lembranças seria fruto, forçosamente, de encontros de corpos, de interseções de afetos, já que é neste encontro afetivo que é a vida que se dariam os circuitos de imagens, das chamadas imagens-sonho” (VASCONCELLOS, p.126) As imagens-lembranças, então, apontam para as imagens-sonho.

Essa coexistência de temporalidades, se intercalando ao longo do filme, sem determinada linearidade, poderia estar no plano da imagem-sonho. Em alguns momentos é difícil saber em que lençol do tempo nos encontramos. Se no tempo do personagem, na encenação, ou se no tempo do ator, que também não deixa de ser uma encenação.

Os personagens, nas suas vivências ou não (seriam lembranças realmente acontecidas ou invenções mais puras do desejo?), sem seus encontros no tempo. Os acontecimentos não se sucedem em ordem cronológica determinada, eles são remanejados em circuitos mais variados, em lençóis de passados distintos, todos coexistentes.

Considerações Finais

Os dispositivos permitem que ocorra uma entrada nas obras em que os processos objetivos e singularidades, tanto dos personagens quanto dos realizadores, são respeitados e possíveis. O espectador também possui o seu espaço de criação, e no caso de Moscou, as imagens-tempo contribuem com essa autonomia.

Enquanto no cinema clássico pensaríamos na ação e reação das cenas, no cinema moderno o espectador não mais espera pelo futuro, ou plano seguinte, mas ganha uma vidência, a de estar no presente, acompanhando o personagem, sem ter certeza de suas futuras ações. Assim, ganha-se tempo para que seja possível fixar cada plano. Em Moscou, a imagem-tempo aparece como imagem-lembrança, imagem-sonho e imagem-cristal.

O importante é sempre que a personagem ou o espectador, ou os dois juntos, se tornem visionários. Enquanto as situações sensório-motoras, mesmo com sua violência, remetem a uma função visual pragmática, que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer

coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações, a situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência (1985, DELEUZE).

Assim, para que o espectador acompanhe o filme junto com os personagens e, no caso de Moscou, com personagens/atores, ele deve aceitar que será muito traumático e difícil separar esses tempos, então é preciso que a transição dos tempos seja aceita para que ele acompanhe o que está sendo mostrado. O tempo estaria lá, como algo unificado, permanente.

E quando a imagem-ação ou imagem-movimento desaparece em favor de novas ligações, com sentidos liberados em relação direta do tempo, temos essas banalidade cotidiana. E, em Moscou, é essa banalidade cotidiana o que importa. É a banalidade do dia a dia do ensaio, mas é lá em que há momentos que escapam, em que já não se distingue mais o personagem da pessoa que o interpreta.

Referências

BAUDRY, J.L. **Cinema**: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Em: Xavier, I. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. In: *Catálogo Forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Cinema - 2: A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Sobre a História da sexualidade**. Em: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MIGLIORIN, Cesar. **Documentário recente brasileiro e a política das imagens**. Em: Migliorin, C. *Ensaio no Real*. Brasil: Azougue Editorial, 2010.

MIGLIORIN, Cesar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Revista acadêmica de cinema, 2005. Acesso em: Junho de 2015. Disponível em:
<www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>

XAVIER, Ismail. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna**. Em: Migliorin, C. *Ensaio no Real*. Brasil: Azougue Editorial, 2010.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.