



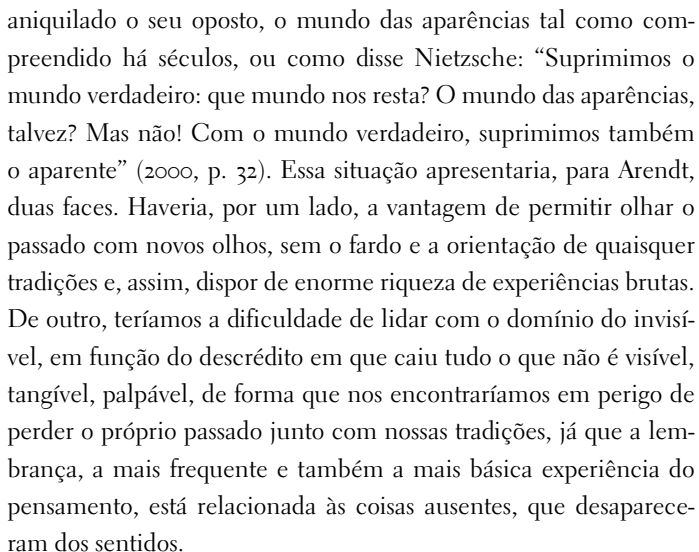
Teatro de sombras: *a crítica das imagens técnicas e a nostalgia do mundo verdadeiro*

*Vera Lúcia Follain de Figueiredo*¹
PUC/RJ

1. Professora associada do Departamento de Comunicação Social da PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq.

Em *A vida do espírito*, Hannah Arendt, a partir da releitura de textos de vários filósofos, como Platão, Kant, Nietzsche, Heidegger e Hegel, dedica-se a refletir sobre a atividade espiritual do pensar, entendida como busca de significado para a experiência, ou seja, não como busca da verdade ou do conhecimento científico. Destaca a relação que se estabelece, não só para o senso comum como também para os próprios filósofos, desde a Antiguidade, entre o pensar e o retirar-se da vida, já que implicaria o afastamento dos estímulos sensoriais, do mundo das aparências. O pensar sem propósito específico, ultrapassando a curiosidade natural despertada pelo simples estar aí do mundo e mesmo a sede de conhecimento, provocaria a perda da consciência da corporalidade. A metafísica conceberia um modo de vida ativo, que se dá em público, devotado às necessidades do próximo, e um modo de vida contemplativo — este constituiria o mais alto estado do espírito.

Para a autora, a hierarquização entre o sensorial e o suprasensorial teria deixado de vigorar, do que resultou a morte da metafísica e da filosofia, o fim da noção tão antiga quanto Parmênides de que “o que quer que não seja dado aos sentidos — Deus ou o Ser ou os Princípios e Causas, ou as Ideias — é mais real, mais verdadeiro e mais significativo do que aquilo que aparece, que não está além da percepção sensorial, acima do mundo dos sentidos” (Arendt, 2008, p. 25). Hannah Arendt ressalta que o que está morto não é apenas a localização de tais verdades eternas mas também a própria distinção entre as duas esferas. Descartado o domínio do suprasensível, fica



Pensar, atividade reflexiva e autodestrutiva em relação aos próprios resultados, segundo a filósofa alemã, torna presente aquilo que está ausente, “dessensorializa” os objetos sensíveis, através da faculdade da imaginação: “o que está perto e aparece diretamente aos nossos sentidos agora está distante; e o que se encontra distante está realmente presente” (Arendt, 2008, p. 104). Por esse viés, mesmo o simples contar o que aconteceu é uma operação precedida pela “dessensorialização”: “Em outras palavras: todo pensamento deriva da experiência, mas nenhuma experiência produz significado ou mesmo coerência sem passar pelas operações da imaginação e do pensamento” (Arendt, 2008, p. 106).

Apesar de não ser a percepção sensorial, mas a imaginação, que vem depois dela, que prepara os objetos do nosso pensamento, existiria uma relação entre o pensar e o sentido da visão, já que esta introduz o observador. Haveria, em primeiro lugar, o fato indiscutível de que nenhum outro sentido, além da visão, estabelece distância tão segura entre sujeito e objeto, ganhando-se, aí, o conceito de objetividade. A visão nos forneceria um múltiplo contemporâneo, enquanto todos os outros sentidos, especialmente, a audição, construiriam suas unidades de percepção de um múltiplo a partir de uma sequência temporal de sensações:

Enquanto a verdade, entendida em termos de audição, exige obediência, a verdade, em termos de visão, apóia-se no mesmo tipo de autoevi-

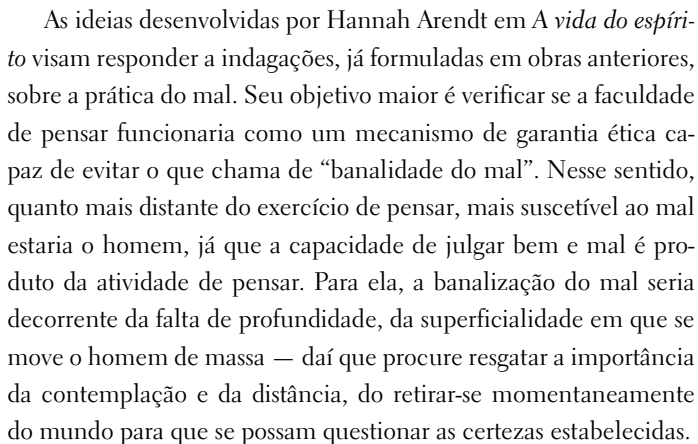
dência poderosa que nos força a admitir a identidade de um objeto no momento em que está diante dos nossos olhos (Arendt, 2008 p. 140).

A convicção dos filósofos gregos da superioridade do modo contemplativo indica que a distância nobre, colocada pelo pensamento, é tributária da distância instaurada pela visão. O termo filosófico “teoria” deriva do verbo *theoreo*, que significa ver, assistir como espectador, observando do exterior, de uma posição que implica a visão de algo oculto para aqueles que tomam parte no espetáculo e o realizam. O pensar funda-se, desse modo, na descoberta de que só o espectador, e nunca o ator, pode conhecer e compreender o que quer que se ofereça como espetáculo. Embora se configure, pelo menos no Ocidente, como um discurso silencioso, tributário das palavras, o pensamento abstrato está associado, em certa medida, ao sentido da visão, o que explicaria a recorrência das metáforas como ponte entre as atividades espirituais interiores e o mundo das aparências.

Para Arendt, as falácias metafísicas, pouco convincentes para o leitor moderno, conteriam, no entanto, as únicas pistas que temos para descobrir o que significa o pensamento para aqueles que nele se engajam: apesar de ser uma falácia, a teoria dos dois mundos — o do verdadeiro ser e o das aparências — não teria sobrevivido durante séculos se não houvesse correspondido de maneira tão razoável a algumas experiências fundamentais do homem:

A primazia da aparência, para todas as criaturas vivas perante as quais o mundo aparece sob a forma de um parece-me, é de grande relevância para o tópico com o qual vamos lidar — as atividades espirituais que nos distinguem das outras espécies animais. Pois, embora haja grandes diferenças entre essas atividades, todas elas têm em comum uma retirada do mundo tal como ele nos aparece, e um movimento para trás em direção ao eu (Arendt, 2008, p. 39).

Isso não causaria, segundo a pensadora alemã, maiores problemas se fôssemos meros espectadores, criaturas divinas lançadas no mundo para cuidar dele, dele tirar proveito e com ele nos entreter, mas tendo ainda alguma outra região como habitat natural. Ocorre que somos do mundo, também somos aparências, tomamos parte no jogo do mundo. E tais características não se desvanecem quando nos engajamos em atividades espirituais.

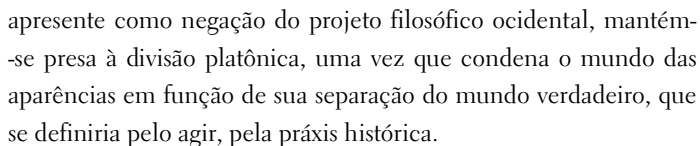


A desconfiança diante da dimensão da superfície ressurgirá, num outro diapasão, em textos de diferentes autores que, ao problematizarem a ampliação do consumo de imagens técnicas, atualizam, por tortuosos caminhos, a teoria dos dois mundos. Esse retorno à dicotomia platônica, realizando-se, quase sempre, num viés apocalíptico, resulta, entretanto, na diluição do viés político que orienta a abordagem de Hannah Arendt: as profecias catastróficas da perda do mundo “concreto” pela multiplicação das imagens, ao fim e ao cabo, eximem o homem da responsabilidade de pensar e de agir. A identificação do visual com o visível, elipsando o caráter de discurso da mensagem visual, gera o temor da dissolução do vínculo da imagem com a realidade e, por extensão, de qualquer vínculo de tudo que é visível com a realidade. Daí decorre que se exija do visual que compartilhe a condição de referência e de prova que se atribui ao visível. Assim, o pânico de um mundo de simulacros manifestado por teóricos, como Jean Baudrillard, redundando na condenação do próprio mecanismo da representação. Na direção contrária, o propósito de inverter a hierarquia consagrada pela metafísica por meio da afirmação do que ela rebaixou — o corpo, a percepção sensorial — em detrimento das atividades do espírito, também atesta, ainda que pelo avesso, a não superação da oposição entre as esferas do sensível e a do suprassensível. A rejeição da contemplação, considerada como mera passividade e negação da vida, determina a busca da ancoragem no particular contra todas as abstrações, não só as produzidas pela tecnologia como também as da tradição filosófica, deixando-se para a ciência a tarefa de desvendar as aparências.

Com a proliferação das imagens técnicas e a crescente absorção do tempo de lazer pelo entretenimento mercadológico, a contemplação foi colocada cada vez mais sob suspeita: a ideia de que ela poderia corresponder a um ato deliberado de se abster das atividades, a uma não participação ativa que abriria espaço para o pensamento — o que pontuou o pensamento filosófico ao longo do tempo —, perde prestígio. Consequentemente, a posição do espectador é desvalorizada, pois a passividade que a caracteriza, desestimulando o agir, em nada contribuiria para a atividade espiritual autônoma, gerando, ao contrário, o entorpecimento, a inconsciência. Tal é a tese de Guy Debord, para quem o espetáculo na sociedade capitalista corresponde a uma fabricação concreta da alienação:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não parecerem seus, mas de outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está por toda parte (Debord, 1997, p. 24).

Em *A sociedade do espetáculo*, contemplação e isolamento, que na tradição filosófica eram condições indispensáveis para a atividade reflexiva, em função do afastamento do mundo das aparências, são avaliados como negação da vida pela afirmação da aparência, não em oposição a ela. Para Debord, a imagem, tendo se autonomizado, não é produto do pensamento que torna presente o invisível na busca de significado para as experiências vividas, mas confunde-se com a própria realidade, tomando o seu lugar: “as imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (Debord, 1997, p. 18). O espetáculo seria, assim, o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do ver. O autor considera a visão o sentido mais abstrato e mais sujeito à mistificação e, tomando o partido do fazer, da comunicação direta, rejeita as aparências mediadas pela racionalidade técnica: cópias de segundo grau que encobrem a esfera primeira do sensível. Sua teoria, embora se



Em decorrência dessa crítica, concebe-se o projeto de um outro teatro, no qual o participante ativo substituiu o espectador, um teatro que ensinasse aos seus espectadores os meios para deixar de ser espectadores, convertendo-se em agentes de uma prática coletiva. Para Brecht, esse novo teatro seria constituído pela instauração da distância crítica que desperta o espectador de seu fascínio pela aparência, transformando-o num investigador que observa os fenômenos e examina as causas. Para Artaud, o novo teatro aboliria a distância, arrastando o espectador ao círculo mágico da ação teatral, para que assumisse suas energias vitais.

De acordo com Rancière, o paradoxo do teatro retoma a proibição platônica segundo princípios que hoje conviria reexaminar, tais como a rede de equivalências e oposições que sustêm esse pensamento: equivalência entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre o coletivo e o individual, imagem e realidade, atividade e passividade, posse e alienação. A partir daí, o filósofo francês volta-se para a questão da emancipação intelectual, através da relação pedagógica, para refletir sobre a distância entre o saber e a ignorância. Para ele, entre o mestre e o aluno, mesmo com a distância entre um maior e um menor saber, há a igualdade das inteligências. Isso não significaria a igualdade de valor de todas as manifestações da inteligência,

mas a igualdade da inteligência em si, em todas as manifestações. Seguindo essa linha de pensamento, é sempre a mesma inteligência — do ignorante que soletra signos ao douto que constrói hipóteses — que traduz signos para outros signos e que procede, por comparações e figuras, à comunicação de suas aventuras intelectuais e à compreensão do que a outra inteligência se empenha em comunicar-lhe.

A argumentação de Rancière visa comprovar a ideia de que a distância não se constitui num mal a abolir. Trata-se de combater a concepção de uma distância absoluta entre o que ensina e o que aprende, para afirmar aquela distância que é condição normal de toda comunicação:

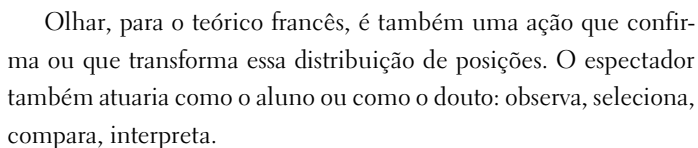
Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que vai abolindo incessantemente, junto com suas fronteiras, toda fixidez e toda hierarquia de posições (Rancière, 2010, p. 18).²

2. Tradução da autora.

Assim, não haveria um abismo que separa posições. O autor indaga, então, se, no caso do espectador de teatro, não é a vontade de suprimir a distância que criaria a distância. Indaga, ainda, se o que permite declarar inativo o espectador sentado em seu assento não seria a radical oposição previamente colocada entre o ativo e o passivo. Identificar olhar e passividade significa partir do pressuposto de que olhar é satisfazer-se com a aparência, ignorando a verdade que está atrás da imagem. Olhar e escutar seriam o oposto da ação. Tais oposições — olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade — definiriam um modo de partilha do sensível, uma distribuição *a priori* de posições e de capacidades ligadas a essas posições, que encarnam a desigualdade. Desse modo, desqualifica-se o espectador, porque não faz nada, enquanto os atores no cenário e os trabalhadores fora do teatro põem o corpo em ação:

Porém a oposição de ver e fazer se inverte de imediato quando alguém opõe a cegueira dos trabalhadores manuais e dos praticantes empíricos, submergidos no imediato e no pedestre, à larga perspectiva daqueles que contemplam as ideias, preveem o futuro ou adotam uma visão global do nosso mundo (Rancière, 2010, p. 19).³

3. Tradução da autora.



Jacques Rancière contrapõe-se, desse modo, explicitamente, às teses de Guy Debord. Pretende superá-las, rejeitando as oposições que as norteiam, pois, ao fim e ao cabo, seriam as mesmas que serviriam de base de sustentação para a metafísica ocidental, oscilando-se da defesa de um dos polos para a de outro. A superação se realizaria pelo reconhecimento de que os lugares não são fixos: todos somos, dependendo do momento, espectadores ou atores. História empírica e filosofia pura não constituiriam dois mundos separados — o das aparências e o da verdade oculta. Haveria apenas duas maneiras diferentes de contar uma história.

Trata-se, para o autor, de resgatar o valor da distância, livrando-a do peso das hierarquias tradicionais. Se não cabe menosprezar as experiências sensíveis em nome de algo mais nobre — a vida do espírito —, também não cabe negar importância ao pensamento solitário, que percorre distâncias e delas se alimenta, tirando partido da exterioridade, que não significaria necessariamente alienação. A exterioridade, sendo condição para a busca de significado para o vivido, criaria também o diálogo pensante do eu consigo mesmo. Através desse diálogo, a diferença e a alteridade, características tão destacadas do mundo das aparências, constituem também as condições de existência do mundo mental do homem, como queria Hannah Arendt.

A diluição, proposta por Rancière, das rígidas fronteiras estabelecidas pela teoria dos dois mundos, será realizada, segundo Vilém Flusser, pela tecnologia digital, embora desprovida do ideal político de combate à desigualdade na partilha do sensível. Ao compor o quadro da sociedade computadorizada do futuro, em *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*, Flusser prevê a superação completa da oposição entre o sensível, o mundo das aparências, e o suprassensível. Para ele, o universo das imagens técnicas a ser habitado pelo homem do futuro excluirá perguntas do tipo: “são elas verdadeiras ou falsas? São elas autênticas ou artificiais? e sobretudo: o que significam?” (Flusser, 2008, p. 128). As imagens técnicas seriam sonhos que excluem toda a interpretação dos sonhos: ou seja, estaria surgindo um nível de consciência novo em

que a polarização ativo/passivo se tornaria desnecessária, abolindo-se também a distinção entre ser e parecer, entre real e aparente, entre público e privado. No lugar da busca de significado, teríamos a movimentação e a recombinação de peças na superfície, como um jogo de xadrez. A nova liberdade será a da deliberação no interior de um programa. Não se trata, entretanto, como em Debord, de imagens deliberadamente enganadoras, porque as tecnoinagens não podem enganar, já que, por trás delas, não há nada.

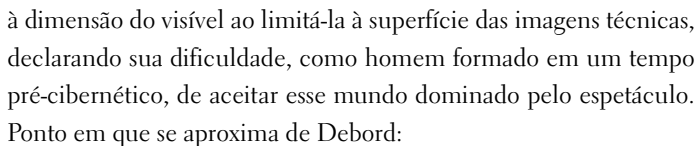
A retirada do mundo concreto, na era da cibernética, não se daria em função da vida do espírito, mas resultaria do fato de as imagens técnicas não serem superfícies efetivas, mas imaginadas a partir de traços de determinados elementos pontuais (fótons, elétrons). São os aparelhos que tornam visível o invisível:

O gesto produtor de imagens técnicas se dirige rumo à superfície a partir de pontos. O gesto produtor de imagens tradicionais se dirige rumo à superfície a partir do volume. O primeiro concretiza, o segundo abstrai planos. O primeiro surge do cálculo, o segundo, da circunstância palpável (Flusser, 2008, p. 29).

A nova superficialidade, correspondendo a uma revolução epistemológica, ética, política e estética, aboliria assim tanto o sensorial, trabalhando com a “concretização” do abstrato, quanto o suprasensorial, como lugar distanciado que permitiria desvelar o que está encoberto pelas aparências. Isso explicaria por que o novo engajamento não visa as infraestruturas da sociedade, mas apenas as estruturas comunicológicas, as superestruturas:

O novo engajamento não acredita em tais relações “profundas”: acredita que tais “profundidades” não passam de reflexos da superfície da sociedade. Acredita que quem mudou a superfície mudou tudo, porque por detrás da superfície nada se esconde. Acredita que as relações superficiais, intra-humanas, são as únicas concretas. A atitude do novo engajamento é “fenomenológica”: elogio da superfície e da superficialidade (Flusser, 2008, p. 72).

Ao delinear esse quadro futuro, procurando analisar ponderadamente os aspectos positivos das mudanças, Flusser não deixa de manifestar sua preocupação com as perdas que as mediações imporiam



Passamos a viver, valorar, conhecer e agir como sonâmbulos ou como fantoches. Quando conseguimos mobilizar as nossas faculdades críticas a fim de nos emanciparmos da hipnose, as nossas críticas não atingem a vivência concreta. O nosso comportamento sonâmbulo e a inadequação da crítica tradicional aumentam em nós a sensação do espectral que acompanha o universo das imagens (Flusser, 2008, p. 60).

Ainda que não partilhe do temor de um mundo de simulacros, à maneira de Baudrillard, a reflexão de Flusser também, de certa forma, nos remete de volta à ideia de um mundo de sombras, pelo ocultamento das engrenagens que produzem aparências: a tarefa da crítica das imagens técnicas, para ele, é a de desocultar os programas por detrás das imagens, resistindo ao fascínio mágico-ritual que provocam.

Por um outro ângulo, o terror de um mundo espectral também se manifesta nos textos de Jean-Louis Comolli, na sua defesa apaixonada do cinema documentário como uma espécie de último repositório do real, ou do que dele ainda se poderia captar sobre a forma de restos, resíduos. Preocupado com o que chama de roteirização do mundo, realizada pela mídia massiva, mas preocupado também em renegar a concepção, que marcou a filosofia ocidental, de que a verdade é resultado do processo do pensamento racional, da distância que ele instaura em relação ao objeto, Jean-Louis Comolli faz o elogio do despojamento em termos técnicos e formais, valorizando a presença, a materialidade do corpo e da máquina. Contrapondo-se à condenação moral do sentimento, dos afetos e das emoções, subjacente à crítica platônica à mimesis, o teórico, no entanto, por um outro viés, também a condena. Na base do combate de Comolli à televisão estão a rejeição da ilusão decorrente das duplicações — segundo ele, produzida “pelos espertalhões” — e o desejo de reencontrar o real em estado bruto: mesmo que se admita a impossibilidade de captá-lo plenamente, trata-se de, pelo menos, ir ao encontro dos vestígios por ele deixados. Como consequência,

tem-se a mesma depreciação da atividade mimética e da ficção, em nome da luta contra as imagens enganosas, isto é, as produzidas pela mídia de massa.

Se, de um lado, há a identificação do modelo realista com a ideologia dominante, de outro, recupera-se o realismo, embora num diapasão diverso, valorizando a força indiciária das imagens, para se contrapor à espetacularização da vida. Diz Comolli: “Os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (2008, p. 170). O que é mais forte, de acordo com o autor, seria a realidade a que o filme se abriria pela falta de uma estrutura fechada, resultante de um planejamento prévio. À inscrição da realidade no filme opõe-se a realidade da inscrição do filme. O grande inimigo, pelo seu caráter totalizante, refratário à realidade exterior, seriam os roteiros, que organizam os filmes de ficção, os telefilmes, os jogos de vídeo, os simuladores de voo etc. Pretende-se, então, neutralizar a falta de ancoragem que caracteriza as imagens computadorizadas, nas quais a inscrição seria “desrealizada”.

O tema da duplicidade entre a máscara da aparência e o que ela oculta acompanhou toda a trajetória da ficção ocidental. Já na *Odisséia*, são os disfarces astuciosos, a simulação e a dissimulação de Ulisses que lhe garantem a vida. O domínio de Ulisses, como observou Jean Starobinski, consiste em apreciar, em um mundo quase universalmente hostil, a parcela variável do que pode ser exteriorizado: “para pôr à prova as intenções dos outros, é preferível abordá-las sob uma figuração fictícia” (2001, p. 278).

O surgimento do cinema também colocou em pauta a questão da relação entre o visível e o pensamento. Em 1921, Jean Epstein atribuía ao próprio dispositivo técnico cinematográfico o poder de diluir a oposição entre sensível e inteligível, já que permitiria ver o que o olho humano não vê: a dimensão íntima, imaterial da realidade, constituída de partículas, ondas e vibrações em movimento contínuo (1974). Para ele, aquilo que é visto pelo olho da câmera é uma matéria equivalente ao espírito e, portanto, estaria resolvida a denúncia platônica das imagens, eliminando-se qualquer polarização entre as aparências enganosas e a realidade substancial.

Com o avanço da tecnologia, entretanto, a ameaça das aparências enganosas foi identificada, cada vez mais, com a multiplicação

das imagens e de suas mediações. A resistência à espetacularização do mundo abriu espaço para o que se poderia chamar de “estética do *making of*”, tributária da compulsão de ver o que está por trás das cenas. Daí resultaram a valorização do inacabado e a recorrência da metalinguagem voltada para expor os mecanismos, de diferentes naturezas, que estariam ocultos. Se tal procedimento nada tem de novo⁴, é inegável a sua generalização na produção cultural da atualidade. A cena que simula os bastidores dá ao espectador a impressão de ele que ultrapassou o limiar da passividade, ou da mera contemplação, pelo conhecimento dos dispositivos que criam a ilusão.

Na contramão dessa tendência, mas dialogando com ela, a série *Os clandestinos: o sonho começou* (roteiro de João Falcão, Guel Arraes e Jorge Furtado), exibida pela TV Globo, em 2010, recorreu ao procedimento do *making of*, visando miná-lo por dentro, já que a ambientação nos bastidores de uma peça teatral não está a serviço da desmitificação do espetáculo, mas, ao contrário, reafirma a sua vitalidade como diálogo que suscita respostas diversas nos espectadores. Sentado na plateia, ao lado da assistente de produção, o diretor ouve as histórias de vida dos candidatos a atores e assiste às suas breves encenações, com o objetivo de selecionar o elenco de uma peça ainda não definida em sua mente. Diante dos depoimentos, envolve-se com as narrativas e, frequentemente, acaba por se perder nos meandros entre o que seria relato de vida e pura ficção, deixando-se levar, ao contrário de sua assistente, pela magia do teatro como jogo de ilusões. O enredo se desenvolve em vários níveis: o do palco, o da rua, onde se forma a enorme fila de candidatos a uma vaga na peça, o do passado dos atores e o do presente da vida pessoal do diretor e da assistente. Planos que se entrelaçam, misturando as esferas da realidade e da ficção. A distância da representação, concretizada espacialmente pela oposição palco/plateia, é o grande tema em torno do qual gira a narrativa, que, recriando a cada momento a tensão ator/espectador, dentro ou fora do teatro, presta uma homenagem à arte da encenação, pois a série nos leva a concluir que, no grande teatro da vida, a *mise-en-scène*, muitas vezes, não oculta, mas revela aquilo que é primordial para cada um.

Os clandestinos: o sonho começou, a série de televisão, nasceu da peça de mesmo nome dirigida por João Falcão. Esta, por sua vez, já se apresentava como *making of* de uma peça, pois tem sua origem no teste que Falcão realizou, em 2008, para contratar atores. Três

4. Ismail Xavier (2003) demonstra, ao analisar o filme *Vertigo* (1958), como Hitchcock espelha, no nível da própria trama, o mecanismo de simulação do cinema clássico.

mil pessoas se inscreveram para a seleção, e 300 foram entrevistadas. A peça, na verdade, ainda não existia, tendo se constituído a partir dos relatos dos candidatos sobre os esforços para serem artistas. Se, no teatro, esse vínculo com a vida dos atores se dilui, em prol de um tratamento pirandelliano do tema, isto é, os personagens surgem da imaginação do autor e com ele se confrontam, na série, a referência ao processo de seleção remete para o material dos bastidores, para uma base documental — ancoragem, que é posta sob suspeita quando se dissolvem as fronteiras entre o biográfico e o ficcional.

Também em *Moscou* (Brasil, 2010), embora Eduardo Coutinho, em entrevista⁵, tenha declarado que queria evitar o “estilo *making of*”, privilegiam-se os bastidores: de modo poético, valorizando o improviso e a plasticidade das imagens. O propósito do diretor, entretanto, não é revelar mecanismos ocultos, mas, dando continuidade ao trabalho iniciado com *Jogo de cena*, retomar a questão da distância da representação, minando os lugares fixos. O filme acompanha o Grupo Galpão, dirigido por Enrique Diaz, durante os ensaios da peça *As três irmãs*, de Tchekhov. A opção pelo inacabado associa-se, em *Moscou*, ao movimento da memória, que pontua a peça de Tchekhov, e ao propósito de refletir sobre os limites entre realidade e ficção, ator e espectador, espectador e personagem, teatro e cinema. Nesse sentido, a cena em que três personagens dirigem-se para uma quarta, olhando para a câmera, parece trazer o espectador do filme para dentro da tela, fazendo dele o quarto personagem. O filme “documenta” o processo de construção da peça, que por sua vez não se encaminha para uma forma última a ser exibida nos palcos, pois não haverá estreia. O ensaio teatral, como finalidade sem fim, torna-se matéria de um filme que é também uma espécie de ensaio (mais do que um documentário), no qual os modos de representação do teatro e do cinema têm suas fronteiras tensionadas pelo entrecruzamento dos seus regimes de visibilidade, como num jogo de espelhos.

As obras citadas, não escapando totalmente do que se chamou de “estética do *making of*”, procuram evitar a nostalgia de uma verdade última a ser revelada, que subjaz ao uso do critério “falso/verdadeiro” quando se trata de pensar as imagens. A partir do momento em que se acredita que as imagens técnicas podem tomar o lugar da “realidade”, recria-se o mundo das sombras, identificado, agora, com o mundo constituído pela razão, com sua objetivação calcu-

5. EZABELLA, Fernanda.
“*Moscou* vira pesadelo de Coutinho”.
In: *Folha de São Paulo*, caderno
Ilustrada, 04/08/2009.

Bibliografia

- ARENDT, H. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma*. Paris: Seghers, 1974.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.