

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO  
ESPECIALIZAÇÃO EM SEMIÓTICA PSICANALÍTICA – CLÍNICA DA CULTURA

ROBERT AVEDISSIAN

**O Colapso Semiótico: experiência, contraste e concretude no cinema de John Cassavetes**

São Paulo  
2015

ROBERT AVEDISSIAN

**O Colapso Semiótico: experiência, contraste e concretude no cinema de John Cassavetes**

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como parte das exigências do Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura, para a obtenção do título de Especialista em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. João Angelo Fantini

São Paulo  
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
Biblioteca Digital Sapientia

Termo de Autorização para Publicação Eletrônica na Biblioteca Digital da PUC-SP

1) Tipo do documento: [ ] MLS

2) Identificação do documento/autor

Curso: Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura

Autor: Robert Avedissian

Título: O Colapso Semiótico: experiência, contraste e concretude no cinema de John Cassavetes

Número de páginas: 71

E-mail: robert.av@globo.com

RG: 33.350.212-7

CPF: 286.870.968-01

Orientador: Prof. Dr. João Angelo Fantini

Data de entrega à COGEAE: 14/08/2015

Serão publicadas na Biblioteca Digital somente as Monografias que obtiverem nota entre 9 e 10. As monografias com nota inferior a 9, serão publicados apenas os dados referenciais e o resumo.

3) Autorização de divulgação do trabalho completo na Biblioteca Digital (preenchimento obrigatório): [ X ] Sim [ ] Não

Justificativa (motivos de não autorização): \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação supracitada, de acordo com a lei nº 9610/98, autorizo, à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, conforme permissão assinalada acima, do documento, em meio eletrônico, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela Internet, a título de divulgação científica gerada pela Universidade.

Assinatura do autor \_\_\_\_\_

Local e data \_\_\_\_\_

**Informe do Expediente da Secretaria**

Nota obtida \_\_\_\_\_ Data de conclusão e ou Argüição \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

A João Angelo Fantini pela orientação e ensinamento. A Julio William Curvelo Barbosa pela tradução precisa e comprometida. A Rosana Rodrigues por fornecer eficiência à escrita, por ser um exemplo de esforço pragmático, e pela compreensão constante e espera paciente. A Stefanni Marion pelas histórias e palavras em poesia. A Nadia Messias Marini por organizar e estruturar quebra-cabeças, e pela surpresa de uma confiável amizade. A Lize Navarro Marchini por acolher e lembrar da importância das delicadezas. A Natália Aika Horie pela gramática da amizade e cuidado. A Larissa Scarpa Dias pela fala e escuta companheira, por apontar cometas, transformar caminhos difíceis em jardins confortáveis, e por escrever na alma bagunças essenciais. A Fernando de Carvalho Lopes pela atenção e dedicação constantes, por multiplicar esforços, costurar sensibilidades, e fazer da amizade uma existência compartilhada, sem a qual este trabalho não seria possível. A meu irmão, Aram, pela luz sobre os grandes filmes. A minha avó, Luci, pelas orações e pela beleza da arte interpretada nos palcos. Ao meu avô, Eli, por festejar a vida e estampar nos olhos imagens da família. Ao meu avô, Robert, pelas costuras na construção da minha própria história como sujeito. A minha avó, Haiguy, por me trazer o passado, por desenrolar os fios da memória, por cantar flores e me inserir numa rica ancestralidade armênia. E a meus pais por me proporcionarem uma plena e inesquecível infância.

What makes a man to wander?  
What makes a man to roam?  
What makes a man live bed and board  
And turn his back on home?  
Ride away, ride away, ride away

Some men, they search for injuns  
Or hump-backed buffalo  
And even when they found them  
They move on lonesome slow  
Ride away, ride away, ride away

The snow is deep and oh, so white  
The winds they howl and moan  
Fire cooks a man his buffalo meat  
But his lonely heart won't warm  
Ride away, ride away, ride away

A man will search his heart and soul  
Go searchin' way out there  
His peace of mind he knows he'll find  
But where, oh Lord, Lord where?  
Ride away, ride away, ride away

**Canção, *The Searchers*, composta por Stan Jones, interpretada por *Sons of the Pioneers* no filme *Rastros de Ódio* (1956).**

## RESUMO

AVEDISSIAN, Robert. **O Colapso Semiótico: experiência, contraste e concretude no cinema de John Cassavetes**. Monografia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

Este trabalho apresenta, guiado pelos rígidos trilhos da crítica de Ray Carney (1994), a trajetória de rupturas e reinvenções semióticas nas produções fílmicas do diretor e roteirista norte americano John Cassavetes. A pesquisa desenvolvida apresenta os deslocamentos que Cassavetes efetua na linguagem fílmica tradicional (*mainstream*), ou seja, a maneira com a qual o diretor cria novos significados sem partilhar de uma *estética transcendental/simbólica*, esta sendo identificada pela presença de tendências essencializantes, metaforizantes, subjetivizantes, transcendentais e contemplativas (Carney 1994). Por transgredirem essa tradição, os filmes de Cassavetes evidenciam que a expressão artística extrai seus materiais e formas de organização diretamente das atividades da vida cotidiana. Nesse aspecto, o diretor reúne forças reflexivas e estéticas ao pensamento do filósofo John Dewey, já que, para ambos, a noção de *verdade*, na arte, se transforma em uma *forma de agir* que se espalha dentro do trabalho da vida cotidiana, ao invés de uma *forma de saber*. Todo o deslindar dessa temática conduzirá à consideração de que os filmes de John Cassavetes podem revelar, com maestria, a importância do cinema enquanto experiência na vida do ser humano. Além disso, a discussão apresentada permite sugerir como o cinema pode emancipar o homem, para que suas percepções sejam ampliadas diante de novas experiências.

**Palavras-chave:** Cinema, John Cassavetes, 'Estética transcendental/simbólica', Ruptura, Experiência, Significado.

## ABSTRACT

AVEDISSIAN, Robert. **The semiotic collapse: experience, contrast and concreteness in John Cassavetes' filmmaking.** Monograph. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

This work presents, guided by the relentless tracks of Ray Carney's review (1994), the trajectory of semiotic ruptures and reinventions within the film productions of the American director and screenwriter John Cassavetes. The research developed presents the departures Cassavetes implement over the mainstream film tradition, that is, the way the director creates new meaning without sharing a *visionary/symbolic aesthetic*, the latter being identified by the presence of essentializing, metaforizing, subjectivizing, visionary, and contemplative tendencies (Carney 1994). By contravening this tradition, the films from Cassavetes emphasize that the artistic expression extracts its materials and organization forms directly from the activities of daily life. In this aspect, the director gathers the reflexive and aesthetic forces with the ideas of the philosopher John Dewey, since, for both, the notion of *truth*, in art, is transformed in a *way of acting* that spreads into the daily work, instead of a *way of knowing*. All the unraveling of this thematic will conduct to the consideration that the films of John Cassavetes can reveal, in a masterful way, the importance of film while an experience in the life of the human being. Moreover, the discussion presented allows to suggest how cinema can emancipate man, so that their perceptions can be broadened in the face of new experiences.

**Keywords:** Cinema, John Cassavetes, 'Visionary/symbolic aesthetic', Rupture, Experience, Meaning.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 9
CAPÍTULO I – ESTÉTICA DE ESTRUTURAS ABSTRATAS .....	p. 12
CAPÍTULO II – CONTRASTE E EXPERIÊNCIA .....	p. 24
CAPÍTULO III – DESCONSTRUINDO <i>FACES</i> .....	p. 44
CAPÍTULO IV – CONCRETUDE E AÇÃO .....	p. 54
CAPÍTULO V – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	p.62
FILMOGRAFIA .....	p. 69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	p. 71

## INTRODUÇÃO

Os filmes propiciam muito mais que simples entretenimento, pois são formas simbólicas que operam na mediação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo. A relação com as obras de ficção, como o cinema, propicia o contato com outras maneiras de existir, escolhas de vida diferentes, situações de destino que nos colocam frente as nossas próprias escolhas, ao nosso próprio modo de existir, como construção sempre inacabada, e portanto constantemente revista e revisitada, de nosso próprio destino.

Assim, cada obra opera transformações diferentes em cada espectador, pois permite que nos compreendamos na compreensão do mundo projetado por cada filme. Somos nós mesmos que nos formamos a partir do diálogo com a obra. Nesse sentido a obra não nos molda, não nos modela, não transmite verdades a serem seguidas, imperativos a serem cumpridos, mas nos modula, nos ritma, nos cadencia, nos convoca ao diálogo, nos confronta, nos possibilita, significando-nos, significá-la. Trata-se de celebrar a pluralidade do mundo, a pluralidade de sentidos, inclusive nossa própria pluralidade. Não é a ficção, portanto, uma estratégia de fuga do real, mas a possibilidade de encontrá-lo numa dada cena de um filme qualquer, pois o cinema, como forma de arte, simboliza uma mediação que nos põe em marcha, que nos insere em caminhos.

O cinema pode ser compreendido como uma dimensão existencial em nossa trajetória de vida que ocorre quando nos dispomos a assistir filmes, refletir sobre eles e sobre nossa experiência. O presente trabalho pretende demonstrar a importância e a relevância do cinema enquanto experiência na vida do ser humano; Pretende também sugerir como o cinema pode emancipar o ser humano para que suas percepções sejam ampliadas diante novas experiências.

De acordo com Walter Benjamin a experiência produz um saber passível de transmissão. Segundo Benjamin, a experiência não pode ser individual, pois a vivência se torna experiência no ato da transmissão. Se considerarmos que o cineasta transmite ao público um saber, uma experiência, e que o enriquecimento ocorre tanto para aquele que transmite como também para aquele a quem a

experiência é transmitida, então podemos notar que o cinema tem a incrível capacidade de produzir experiências legítimas, enriquecendo e emancipando o sujeito.

Os filmes de John Cassavetes servem, não como um ponto de chegada, mas como um ponto de partida para pensarmos o lugar do cinema enquanto experiência. O cinema de Cassavetes rejeita toda uma tradição de narrativa cinematográfica e pode ser considerado um cinema ético, ou seja, demonstra um modo ser e agir do sujeito. O cineasta nos apresenta as limitações de qualquer perspectiva, incluindo a nossa própria; no entanto, apresenta também uma experiência estimulante, porque ver é algo ativo ao invés de passivo. Ao espectador é dado o poder de criar sentidos explorando experiências que não foram premeditadas em hierarquias de significado e importância. Seu filme nos ensina a importância da empatia em relação a múltiplos e mutáveis pontos de vista

Este estudo desafia muitas noções aceitas na história e na estética do cinema. Ray Carney defende que os filmes de John Cassavetes participam em uma forma de modernismo americano pragmático que não era reconhecida anteriormente e que, na sua afirmação exuberante da vida, vai contra a fadiga do mundo e desespero de muitos trabalhos artísticos do século XX.

O trabalho do Cineasta se mostra como revelador de novos e estimulantes modos de conhecer, sentir e estar no mundo. Analisamos e interpretamos os filmes de Cassavetes tendo como referência principal a obra de Ray Carney. Outras referências permeiam de maneira geral a visão sobre os filmes: a obra de Walter Benjamin intui sobre as experiências; o cinema nos escritos de Christian Metz, embutidos da psicanálise lacaniana, busca sentido no seu registro simbólico; a semiótica dos textos de Santaella busca divisar e deslindar o ser da linguagem, isto é, a ação dos signos; e a escrita filosófica de John Dewey são provocativamente ligados aos filmes de Cassavetes. Assim se torna possível, perceber e explorar os filmes, tendo em vista a construção de argumentos racionais e intuitivos para elaboração de um texto esclarecedor sobre o papel da experiência cinematográfica na obra de Cassavetes.

Deste modo, concebemos a monografia dividida em cinco capítulos, sendo que o primeiro tratará, como indica o seu título, de uma estética de estruturas

abstratas, ou melhor, uma estética que Carney chama de transcendental/simbólica, que se mostra predominante e tradicional no cinema. Para exemplificá-la serão discutidos e analisados inúmeros filmes, por suas variadas cenas. Apresentaremos também como a obra de Cassavetes foi mal recebida e interpretada pela crítica e público, justamente, por se contrapor a essa estética tradicionalista.

No segundo capítulo, introduziremos, através do contraste entre filmes de estéticas e propostas distintas, a noção de experiência que surge no cinema de Cassavetes. Como essa experiência resulta do rompimento de concepções abstratas preestabelecidas e predeterminadas, tão enraizadas nos filmes da tradição simbólica, e que enrijecem o comportamento do espectador.

No terceiro capítulo, apresentaremos uma análise aprofundada do filme *Faces*. Esta análise do trabalho de Cassavetes traz questões relevantes, no que diz respeito a uma estética libertadora e a um conteúdo ágil, que aparecem em grande parte de seus filmes. A multiplicidade de perspectivas e modos de ser e agir no mundo são explicitadas nessa análise de *Faces*, traduzindo assim o que seria uma experiência de extraordinário poder expressivo do indivíduo.

No quarto capítulo, colocaremos foco nos personagens dos filmes de Cassavetes. Mais uma vez, comparando seus filmes com os dos outros cineastas, mostrando quão complexos e polivalentes são os personagens de Cassavetes. Eles retiram da vida formas de expressão autênticas e difusas, incorporando-as, para assim, dar concretude aos significados. Essa representação é contrária àquela apresentada pelos personagens nos filmes da estética transcendental/simbólica, onde ao invés de abraçarem o mundo, como faz os personagens no cinema de Casavetes, fogem dele.

Por fim, No quinto e último capítulo, serão feitas algumas considerações finais, pequenas novas inserções sobre o cinema em questão, e revisões do que foi apresentado. Concluindo, assim, sobre a possibilidade de um entrelaçamento entre vida e obra de um artista em ebulição, e o tanto que isso se constrói em experiências vivas, nos filmes e através deles.

Mais adiante, estão relacionadas as referências bibliográficas e toda a filmografia mencionada, tanto a de Cassavetes quanto a dos outros cineastas. Convidando, assim, o leitor a buscar suas próprias experiências cinematográficas.

## CAPÍTULO I – ESTÉTICA DE ESTRUTURAS ABSTRATAS

O cinema é uma arte, uma arte linda. É uma loucura que nos domina. O artista é, de fato, uma figura mágica. A ideia de fazer um filme é empacotar uma vida toda de ideias e emoções em um formato de duas horas – duas horas onde algumas imagens brilham sobre a tela. E a esperança é que a audiência vá se esquecer de tudo e que o celuloide vá mudar vidas. Essa é uma hipótese absurdamente presunçosa, todavia essa é a esperança de todo cineasta.  
(John Cassavetes)<sup>1</sup>

John Cassavetes foi um dos artistas mais importantes do século XX, a originalidade de seu trabalho foi precisamente o que o condenou à incompreensão e negligência da crítica, afirma Carney. É comum nas belas artes que a arte mais profundamente original pareça feia a princípio. Seria difícil encontrar uma melhor ilustração desse ponto do que a resposta inicial popular e crítica aos filmes *Os Maridos*, *A Morte de um Bookmaker Chinês* ou *Noite de Estreia* de Cassavetes. Críticos apedrejaram seu trabalho ao longo de sua carreira. Os mais gentis o chamavam de “não polido”, “sinuoso”, “difuso” ou “indisciplinado”; os menos caridosos o rotulavam como “sem sentido”, “autoindulgente”, ou “fora de controle”; os que o desconsideravam totalmente o reduziam a simplesmente “terrível” e “completamente sem interesse ou mérito”. Embora pareça quase um milagre alguém ser capaz de manter o senso de humor em face de críticas tão contundentes, Cassavetes frequentemente brincava sobre a resistência a seus filmes. Em uma ocasião em particular, o cineasta imitou um espectador imaginário assistindo a um de seus filmes. Ele escorregou em sua cadeira e agitou seus braços ferozmente em frente ao seu rosto, como se protegendo seus olhos da fúria de uma explosão atômica, enquanto ria: “Uma experiência nova? Oh, não! Me salve! Tudo, menos isso!”<sup>2</sup>

Cassavetes entendia que seus filmes ofereciam novas formas de experiência. Quando nós os assistimos, somos chamados a participar em novas estruturas intelectuais e emocionais de compreensão. Pelo menos pelo tempo da experiência

---

1 Extraído do livro de Ray Carney; *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Esta obra não possui tradução para o português. Todas as citações feitas foram traduzidas por mim ou por colaboradores.

2 Situação descrita por Carney (1994, p. 2).

de visualização (e na medida em que nós nos entregamos a ela, ao invés de nos defender dela), nossas consciências são alteradas. Nossos sistemas nervosos são reprogramados. Nossa gama de sensibilidades é sutilmente (e algumas vezes nem tão sutilmente) reorganizada, somos feitos para perceber e sentir coisas que não notaríamos em outros casos. No entanto, não se chega a um novo lugar sem se deixar posições antigas para trás, o processo de ser exposto a novas maneiras de adquirir conhecimento pode trazer um pouco de abalo ao sistema. Os filmes podem apenas nos ensinar novas compreensões nos negando forçosamente compreensões antigas, o que poderia ser desconcertante. Eles podem apenas refrescar e acelerar as nossas respostas alterando nossas maneiras habituais de percepção, o que por sua vez poderia ser desorientador. Os seus estranhamentos estilísticos e seus ataques são sua maneira de o fazê-lo, e só deve ser esperado que eles devam nos deixar mais do que um pouco desconfortáveis em alguns momentos. Isso, claro, quando qualquer artista de ambições grandes o bastante se arrisca a entrar em conflito com o seu público.

Essa realmente é uma história antiga na história da apreciação artística. McLuhan (1964, p.239, tradução nossa) notou que “quando eles são inicialmente propostos, novos sistemas de conhecimento não parecem como avanços e inovações. Eles parecem como caos”. A genialidade do trabalho de Cassavetes é a de criar significados de maneira fundamentalmente diferente da maioria de outros filmes americanos. De fato, parece claro que as maneiras de conhecer que os filmes americanos *mainstream* nos acostumaram podem, na verdade, nos atrapalhar a apreciar o que Cassavetes está oferecendo, porque paradoxalmente parecia que quanto mais “cinematicamente alfabetizado” o espectador ou crítico era, mais provável que ele não entendesse o ponto de seu trabalho.

Deste modo, como tentativa, serão caracterizados, de acordo com Carney, alguns dos sistemas de conhecimento que reinam no cinema americano. Em um compasso muito curto (e com certo grau de simplificação), será descrito o que parece ser um sistema incisivo de compreensões cinematográficas incorporados por um sistema de expressão estilística dominante, como um prelúdio para indicar alguns dos mais importantes aspectos dos quais o trabalho de Cassavetes diverge. Para facilitar a apresentação mais concisa, porém acessível, serão utilizadas

ilustrações escolhidas deliberadamente a partir de um número pequeno de filmes mais familiares feitos por diretores canônicos, mas deve-se enfatizar que a síndrome estilística aqui descrita não é nem um pouco limitada a estes trabalhos e cineastas, mas se aplica à grande maioria do corpo de trabalho dramático de cineastas com tradição de estúdio, a partir de aproximadamente 1940 até o presente. A única dificuldade adicional que a análise apresenta é que, como é o caso com qualquer sistema dominante de compreensão, o que será descrito pode não parecer ser um conjunto de convenções artísticas e intelectuais. Pode parecer mais como o modo que a vida é, ou o modo como os filmes simplesmente têm que ser; e isso geralmente leva trabalhos tão diferentes como o de Cassavetes a nos deixar cientes de tudo isso.

O estilo dominante engloba o que Carney (1994, p. 3) chama de “uma estética transcendental/simbólica”, ou seja, um conjunto de estruturas semióticas<sup>3</sup> abstratas<sup>4</sup> marcadas por um número de “propensões estilísticas inter-relacionadas, que serão chamadas de suas tendências essencializantes, metaforizantes, subjetivizantes, transcendentais e contemplativas”. No limitado espaço disponível, essas tendências ou signos<sup>5</sup> serão tomados em ordem e de maneira breve.

O signo essencializante se manifesta em várias tendências estilísticas diferentes, todas tomadas pela premissa de um modelo de expressão de superfície-profundidade, que envolve um redirecionamento sistemático de atenção para longe do que são geralmente considerados como superfícies expressivas desimportantes, e em direção às crucialmente importantes profundidades de motivação, sentimento ou crença. Alguém se move das expressões sociais superficiais, confusas ou acidentais, em direção às essências explicativas duradouras. O movimento para dentro e para fora se tornou uma parte tão grande da linguagem visual do cinema e

---

3 Amparados pelo texto de Santaella, entendemos estruturas semióticas como o conjunto de signos que estão na base de toda e qualquer linguagem, no caso, a linguagem cinematográfica em questão.

4 O termo abstrato será explicado em capítulos mais adiante, se tornando claro quando colocado em contraste ao conceito de concretude de significados no cinema de Cassavetes.

5 Entenda-se signo como uma coisa que representa outra coisa. O signo só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar ou substituir uma outra coisa diferente dele. Ele não é o objeto, ele se coloca no lugar do objeto. Assim, o signo representa o objeto de um certo aspecto e com uma certa capacidade, só podendo representá-lo para um intérprete, produzindo na mente desse intérprete uma outra coisa que se relaciona indiretamente, por mediação do signo, com o objeto (SANTAELLA, 1983).

da televisão que é tido como certo, e conseqüentemente raramente questionado pela maioria dos espectadores. Quando um programa de entrevistas alterna um quadro de um entrevistado contorcendo as mãos para nos convencer de que ele está mentindo; quando uma cena climática em um filme ou drama televisivo usa uma música orquestrada tensa, ou um *close-up* expressivo, ou um efeito de luz para nos dizer o que os personagens estão sentindo mesmo que eles não digam nada; quando uma narrativa se apoia na “psicologia profunda” para explicar porque um personagem disse ou fez alguma coisa – em todos esses casos, o efeito é chamado de essencializante. O espectador é encorajado a traduzir expressões públicas superficiais em emoções ou ideias importantes; superfícies expressivas transitórias ou instáveis em estados de sentimento e crença estáveis, constantes e confiáveis. (Nós trazemos essa convenção para dentro de nossas vidas quando procuramos por motivos ou propósitos simplificadores nos comportamentos de outras pessoas que em outros contextos seriam enigmáticos ou provocadores, quando nós dizemos a nós mesmos que se nós pudéssemos apenas entender as intenções ou sentimentos de uma pessoa, as palavras ou o comportamento dela fariam sentido).

Existem muitas maneiras em que o efeito essencializante se manifesta no cinema. “Em muitos filmes, o ato de se mover da superfície para a profundidade é facilitado pelo personagem simplesmente nos dizer quais são seus sentimentos e atitudes essenciais” (CARNEY, 1994, p. 4). Em *Um Corpo Que Cai*, de Hitchcock, a acrofobia de Scotty Ferguson e seu efeito essencial sobre todo o seu comportamento futuro é tido como assunto explícito em várias de suas conversas iniciais com outros personagens. Em *Psicose*, o próprio Norman Bates descreve seu complexo maternal para Marion Crane em seu primeiro grande diálogo com ela (embora sem usar esse termo). Contudo, a apresentação de profundidades intencionais ou essências motivacionais não precisa ser tão verbal. Personagens frequentemente “representam” seus estados essenciais de ser sem nunca falar diretamente sobre eles. Os tons de voz e maneirismos de Roger Thornhill “nos contam” que ele é pressionado, frustrado, explorado, apesar disso, engenhoso, polido e atraente em virtualmente todas as cenas de *Intriga Internacional*.

Em casos um pouco mais complicados, em que os personagens não falam ou manifestam abertamente seus impulsos essenciais, seus filmes falam por eles,

através do desdobramento de efeitos estilísticos específicos. Assim como palavras ou ações o fazem em outros casos, a iluminação, música, enquadramento, ritmo de edição, presença de adereços relevantes, ou outros aspectos do estilo do filme traduzem os sentimentos essenciais do personagem em eventos claramente visíveis ou audíveis. Em *Casablanca*, um efeito de iluminação chave sobre o cabelo e o rosto de Bergman nos diz que ela sente coisas pelo personagem de Bogart muito antes de ela dizer qualquer coisa sobre isso ou de ousar seguir seus sentimentos. Em *Psicose*, a iluminação sobre o rosto de Norman Bates, a presença de pássaros empalhados, a iluminação sobre eles, e os ângulos ameaçadores em que eles são fotografados quando Norman e Marion estão em seu escritório, tudo nos adverte sobre Norman independentemente de qualquer coisa que ele diga ou faça. Ainda que esses personagens não conheçam seus sentimentos ou seus estados de ser, seus filmes o sabem; mesmo que eles não possam ou não nos digam como eles se sentem ou o que eles são, o estilo nos diz. As superfícies mutáveis da vida estão ancoradas em significados estáveis e profundos.

Os pássaros empalhados em *Psicose* sugerem o segundo aspecto estilístico ou sógnico do cinema transcendental/simbólico. Ele é insistentemente metafórico em seu impulso. Nessa leitura de Carney, *Cidadão Kane* é apenas a ilustração mais extrema da tendência. “Em virtualmente todos os pontos do filme, o espectador é encorajado a fazer um movimento quase-alegórico” (CARNEY, 1994, p. 5), ou seja, traduzir do físico para o metafísico, dos objetos do mundo para significações imaginativas, de ações externas e eventos para indicações de estados psicológicos e emocionais. O mais modesto espectador sabe fazer isso com *Cidadão Kane* sem sequer ter que pensar sobre isso. Mesmo nos segundos iniciais do filme, as experiências simples e mundanas se transformam em símbolos grandiosos e imaginativos de algo mais. Desde a placa arranhada de “Não Ultrapasse” aos movimentos lânguidos da câmera ao longo das camadas de cercas, muros e jaulas, à devastação do terreno em volta da mansão, ao globo de neve e a última palavra moribunda do homem velho e solitário (todos sustentados por música fúnebre e ligados entre si pelas transições de cena contemplativas), virtualmente cada adereço, pedaço do cenário, ângulo de câmera, efeito de iluminação e tensão musical funcionam metaforicamente. Nesse mundo, mesmo os objetos mais triviais –

a cerca, a placa, o globo de neve – claramente não significam apenas eles mesmos, significam algo imaginativo. A cerca é mais do que uma cerca; ela fala das barreiras de intimidade que Kane ergueu ao longo de sua vida. A placa de “Não Ultrapasse” é mais do que uma placa; ela resume o estado de exílio imaginativo autoimposto por Kane; e seus arranhões nos contam sobre o seu estado de ruína emocional. O globo de neve é mais do que um globo de neve; ele ilustra um paraíso juvenil perdido. Welles nos localiza em um quadro surreal, como um sonho, O que Carney (1994, p. 5) chama de “um mundo de metáfora e símbolo imaginativamente ressonante, um reino da imaginação na qual os fatos mais prosaicos e eventos da vida comum são transformados em emblemas de realidades espirituais profundas”.

Metáforas deste tipo abundam em *Cidadão Kane* ao ponto que é difícil encontrar uma cena, um evento ou um adereço que não funcione, ao menos parcialmente, de uma forma metafórica. Na cena de natal envolvendo Thatcher e o jovem Kane no início do filme, o corte de transição paralelo do trenó deixado para trás na neve e o trenó aberto como presente é metafórico. A maneira com que Thatcher se inclina sobre Kane é metafórica. O ângulo inclinado da câmera é metafórico. Na cena na pensão da Sra. Kane, tanto o aspecto visual da cena (a sobreposição geral entre frente e fundo da figura do menino brincando na neve do lado de fora da janela enquanto três adultos sussurrando do lado de dentro discutem o seu destino, e o bloqueio detalhado de várias figuras), bem como os aspectos verbais da cena são clara e obviamente metafóricos. Nas cenas dos quebra-cabeças/Xanadu, mesmo o espectador mais inocente sabe ler os espaços arquiteturais cavernosos, o tamanho pequeno das figuras, as distâncias entre si, e os efeitos ecoantes de som, menos pelo seu conteúdo manifesto do que pelos seus significados simbólicos latentes. Eles significam a indiferença emocional de Kane sobre Susan, a solidão e o vazio de suas vidas.

*Cidadão Kane* pode ser a demonstração mais completa dessa forma de expressão, mas a metaforização da experiência se infiltra através da maior parte dos que são considerados as maiores obras de arte produzidas no sistema de estúdios. Em filmes completamente distintos entre si como, exemplifica Carney, *Psicose*, *2001: Uma Odisséia no Espaço*, *Apocalypse Now*, *Cinzas no Paraíso*, *Blade Runner*, *Veludo Azul* e *Gosto de Sangue* (e até mesmo em entretenimento de massa como

*Edward Mãos de Tesoura* e *Batman: O Retorno*), eventos, objetos e interações são incansavelmente deslocadas um pouco para o lado para significar algo mais abstrato e geral do que o mero fato. Virtualmente nada é simplesmente si mesmo.

O desvio metafórico é, na verdade, apenas mais uma instância de um fenômeno mais geral que pode ser chamado de subjetivação da experiência nestes trabalhos. “A tradição de estúdio hollywoodiana, especialmente quando está operando no seu limite mais 'artístico', é devota a usar ações externas, objetos, eventos e sons para ilustrar estados internos de sentimento ou consciência” (CARNEY, 1994, p. 6). Objetos e eventos se tornam sinais externos e visíveis de condições internas e espirituais. O conteúdo do mundo é sistematicamente traduzido para o conteúdo da consciência. Cena após cena no trabalho americano de Hitchcock (*Intriga Internacional*, *Um Corpo Que Cai*, *Janela Indiscreta*, *Psicose*) funciona dessa maneira. Quando Hitchcock projeta ao fundo da cena ondas batendo na praia atrás de Scotty e Madeline enquanto eles se beijam em *Um Corpo Que Cai*, e edita o som das ondas no filme, é óbvio que ele não está interessado no oceano, mas em uma representação visível e acústica dos sentimentos em conflito de Scotty. Em *Psicose*, quando Marion Crane dirige até o motel Bates, a noite, a tempestade, o reflexo dos faróis em seus olhos, todos funcionam principalmente como expressões de sua consciência. Ela está em uma tempestade à noite, mas, claramente, não é o tempo externo que estamos vendo, mas o tempo interno. A tempestade é externa e, como um evento literal, uma indicação relativamente desimportante da sua tempestade de emoção (e é por isso que todos os sinais de chuva podem desaparecer rapidamente assim que o humor dela varia ou outro personagem se torna o centro da narrativa).

Embora cenas solitárias ou silenciosas o favoreçam, o signo subjetivante é operante mesmo em muitas cenas quando mais de um personagem está presente. Considere a sequência de conclusão brilhante em *Casablanca*, a despedida final de Rick, Ilsa e Lazlo na pista do aeroporto (com Renault e outro personagem secundário observando a situação). Minuciosamente igual ao que Hitchcock faz durante a cena de Marion Crane dirigindo, e Welles faz no início de *Kane*, mas com cinco personagens presentes ao mesmo tempo, Curtiz leva o momento para fora do reino dos eventos mundanos e para dentro de um reino de plenitude de eventos

interiores imaginativos. Em um padrão regular de estilo que é repetido nos momentos climáticos em centenas de filmes, quatro coisas tomam lugar: os personagens são imobilizados; a ação da cena é colocada em pausa; o diálogo é mais ou menos interrompido; e a fotografia alterna para uma série de *close ups* em cortes sequenciais rápidos. Nesse caso particular, em mais do que trinta cortes na linha dos olhos que vão e vêm, Curtiz tem Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Paul Henreid trocando olhares carregados de emoções com apenas o número mínimo de linhas de diálogo como um pretexto para motivá-los. A “ação” da cena é quase inteiramente interior. Por dois ou três minutos, o modo expressivo do filme alterna da ação mundana para reação imaginativa, do diálogo pausado e atrapalhado para silêncios amplamente eloquentes, carregados de emoção. Até a aceleração dos motores do avião que pontua a sequência em um momento, realmente só funciona como um tipo de correlato objetivo para a aceleração das emoções dos personagens e dos espectadores. Parafraseando uma linha que Bergman fala mais cedo no filme, este é um mundo em que o som do canhão atirando é o som do coração de alguém batendo forte.

Como fica ilustrada na cena com Rick, Ilsa e Lazlo, a estilística subjetivante de Hollywood efetua uma sutil, porém profunda redefinição do relacionamento do ego com o mundo, segundo Carney. Com o maior alcance possível dentro das restrições formais de um trabalho de arte dramática, o “eu” é transformado em um “olho”, e a vida é feita transcendentalmente. “Os trabalhos de Hitchcock são virtualmente máquinas para criar situações narrativas em que as relações visuais e transcendentais tomam o lugar de relações físicas, sociais ou verbais” (CARNEY, 1994, p. 7). Ou seja, o que *Casablanca* faz apenas intermitentemente, *Hitchcock* faz quase continuamente. Ao longo de muitas das cenas principais em *Intriga Internacional*, *Janela Indiscreta*, *Um Corpo Que Cai*, e *Psicose*, os personagens principais são colocados em situações em que apenas uma relação visual/transcendental com os seus arredores está disponível. No limite do possível, eles são silenciados, imobilizados fisicamente, movidos a uma certa distância dos objetos de suas atenções, e confinados às relações visuais com esses objetos: L. B. Jeffries senta em um lugar e olha, através das suas lentes telefotográficas, para os vizinhos do outro lado do pátio; Roger Thornhill abandona um avião pulverizador em

uma plantação de milho ou fica do lado de fora de uma casa no topo do Monte Rushmore olhando pelas janelas, mas é incapaz de se comunicar diretamente com as pessoas no avião ou na casa; Scotty Ferguson passeia com seu carro, observando Madeline viajar de um lugar para outro, e especula sobre o que tudo aquilo significa, porém incapaz de interagir com ela; Arbogast e Lila Crane perambulam pela mansão Bates transformando-a em uma série de experiências estritamente visuais. Por serem social ou fisicamente marginalizados e por terem negadas a possibilidade de contato mais próximo ou um envolvimento direto e interação com o que eles veem, esses personagens são impedidos de fazer qualquer outra coisa senão olhar, ver, pensar e sentir. Eles se transformam em globos oculares transparentes, vivendo intensamente através de seus olhos e em suas mentes e emoções, mas abandonando virtualmente qualquer outra maneira de existir no mundo.

O registro é, obviamente, um registro transcendental. Esses personagens sacrificam possibilidades de relacionamento social ou interação física com as pessoas e objetos na frente deles para serem mais livres para especular, ponderar e pensar sobre eles. Eles mantêm seus envolvimento sociais e suas expressões reduzidas para aumentar suas funções imaginativas. Com essa leve contração da presença física do personagem (mantendo-o imóvel), facilitando os requerimentos de expressividade social (mantendo-o em silêncio), e o liberando de envolvimento físicos e responsabilidades sociais (fazendo com que ele olhe para as pessoas que não conhece ou que não pode interagir diretamente), as possibilidades de um relacionamento puramente imaginativo são enriquecidas. Substituindo sistematicamente formas de visão (tanto óticas quanto imaginativas) por formas de ação e expressão social prática, a gama de associações emocionais é altamente expandida.

A expansão das possibilidades imaginativas tem suporte no ângulo de filmagem subjetivo e na convenção de edição. O ângulo subjetivo de filmagem e edição (que é praticamente universal através do cinema de Hollywood) toma como premissa a crença de que a verdade pode ser expressa através da visão, e na possibilidade de trazer conhecimento à existência a partir da observação. Ver, sentir, conhecer e ser são equiparados, ao ponto em que “ver” algo é senti-lo ou

conhecer/sabê-lo; senti-lo ou conhecê-lo é sê-lo. No momento em que essa equação é feita, os personagens são capazes de deixar as complexidades de envolvimento físico e expressão prática para trás. “Saber/conhecer” dessa maneira é não ter que fazer ou dizer nada. “Ser” dessa maneira é liberar alguém de ter que expressar sua essência de uma forma mais prática.

O que é mais importante do que a postura imaginativa de um personagem é, contudo, a do espectador. O espectador é colocado em quase exatamente a mesma posição imaginativa de um dos personagens nesses filmes. Ele é movido para uma leve distância do que vê para que consiga entrar em um relacionamento especialmente liberado e imaginativamente enriquecido com isso. Assim como o personagem, ele é encorajado a manter o mundo a uma certa distância imaginativa, por assim dizer, facilitando a liberdade de especular, ponderar e pensar sobre os objetos de sua atenção. Ele dá um passo atrás, imaginativamente falando, dos eventos fenomenais, e entra em uma relação conceitual ou intelectual com eles. Em uma palavra, o espectador assume uma relação essencialmente contemplativa com a experiência.

Por si mesmos, os jogos do imaginário e do simbólico se assinalam no trabalho do filme, no espaço da sala de projeção –, nas páginas daquele que escreve a **perseguição do código**, ou a **perseguição textual** (METZ, 1980, p. 13, grifo do autor).

Existem muitas maneiras de se chegar a isso. O trabalho de Hitchcock, e outros filmes que usam rigorosamente o ângulo de filmagem e edição subjetivos, fazem o espectador colaborar com o personagem simplesmente por obrigá-lo a ver as coisas através dos olhos do personagem e, conseqüentemente, ver a si mesmos de modo parecido a como o personagem se vê. O espectador de *Intriga Internacional* ou *Psicose* entra na mesma relação intensa, especulativa, porém levemente intelectual com o que Roger Thornhill vê na casa no Monte Rushmore e o que Lila Crane vê na mansão Bates, assim como os personagens. O espectador de *Um Corpo Que Cai*, mantido na mesma distância visual e imaginativa que Scotty está de Madeline, e conseqüentemente, tendo negada a possibilidade de estabelecer um envolvimento mais íntimo ou emocional com ela, especula junto com Scotty enquanto ele a segue ao longo do norte da Califórnia. O espectador de *Janela Indiscreta*, mantido na mesma distância física e emocional do que ele vê assim como

L. B. Jeffries, é conseqüentemente obrigado a assumir virtualmente a mesma relação intelectual que Jeffries tem com isso. Por ser mantido em uma distância específica e crucial, a relação do espectador com o que é visto se torna um pouco desconectada e abstraída.

Essa convenção de edição subjetiva, segundo constata Carney, é apenas uma maneira em que trabalhos nessa tradição cultivam uma relação fundamentalmente contemplativa com o que é visto, no entanto cineastas inteiramente menos devotos ao ângulo e à edição subjetivizantes do que Hitchcock criaram o mesmo efeito de diversas outras formas. As sublimidades visuais do trabalho de Kubrick, a insistência metafórica do trabalho de Welles, a carga mitopoética do trabalho de Coppola, a preciosidade fotográfica do trabalho de Lynch ou de De Palma, o maneirismo narrativo do trabalho dos irmãos Cohen, todos são formas de mover o espectador para uma posição imaginativa levemente distanciada das experiências apresentadas. Na verdade, o projeto narrativo inteiro do modo transcendental/simbólico de produção cinematográfica, como foi sendo descrito, é uma maneira de dispor o mundo em certa distância imaginativa. Enquanto a experiência é estetizada ou generalizada, as tendências ou signos essencializantes, metaforizantes e subjetivizantes, cada uma delas, muito levemente, “relaxam as pretensões do mundo visível e audível e induzem a um estado moderado de abstração no espectador” (CARNEY, 1994, p. 9). Quando é permitido ao leitor contemplar a significância imaginativa abstrata e a significância psicológica de eventos, adereços e efeitos estilísticos, o espectador é libertado de responder mais intimamente. Ele é movido para uma distância levemente meditativa da experiência. Em muitos filmes (*Cidadão Kane* sendo apenas o exemplo mais gritante), mesmo os próprios personagens participam do jogo do distanciamento, repetidamente oferecendo interpretações abstratas ou intelectuais das suas ações e das ações de outros personagens. Após inúmeros sermões sobre a “carência por amor” de Kane, é difícil não ter uma posição razoavelmente abstrata com relação a cenas específicas.

O resultado, embora alcançado, é mudar a natureza da experiência. Quando se move o mundo para dentro da mente, a realidade passa a ser levemente desrealizada. Quando conceitos substituem percepções, o mundo é subitamente

sugado de um pouco de seu conteúdo sensorial, sua idiossincrasia, sua particularidade espinhosa, sua imprevisibilidade, sua mutabilidade. Sendo feitas para ilustrar pontos abstratos, as arestas da experiência perceptual são arredondadas e sua aspereza é amaciada.

Agora é da essência da obra de Cassavetes (e, indubitavelmente, a fonte de muito de seus problemas com a audiência e crítica) recusar entender a experiência de tais formas, afirma Carney. Seus filmes simplesmente rejeitam essencialização, metaforização, subjetivação, abstração e formas contemplativas de conhecimento e relacionamento. Maneiras sensorialmente concretas de conhecimento substituem formas metafóricas ou abstratas. Percepções substituem concepções. Uma intensidade de envolvimento com a experiência suada, agressiva, hostil, toma o lugar da distância contemplativa que a outra classe de filmes cultivava.

## CAPÍTULO II – CONTRASTE E EXPERIÊNCIA

Eu posso entender que algumas pessoas gostariam de uma forma mais convencional, para que elas pudessem pegá-la emprestada, de maneira muito parecida com o filme de gângster... Você pode 'lê'-lo, porque é algo que você já conhece. Mas se você lida com uma cena [de um modo não convencional], é muito difícil para as pessoas entenderem o filme por conta de suas expectativas. (...) Outros filmes dependem de pistas sutis, uma pista sutil para sobreviver. Você reconhece certos incidentes e você vai com eles. As pessoas preferem que você sintetize; elas acham perfeitamente natural que a vida seja sintetizada em filmes. Elas gostam dela 'enlatada'. É fácil para elas. Elas preferem isso porque elas podem se agarrar aos significados e se manter à frente do filme. Mas isso é tedioso. Eu não farei filmes com pistas sutis. Nos meus filmes há uma competição com a audiência para ficar à frente dela. Eu quero quebrar os seus padrões. Eu quero sacudi-la e retirá-la daquelas verdades rápidas, manufaturadas.

(John Cassavetes)<sup>6</sup>

As tendências ou signos essencializantes e metaforizantes dos filmes dentro da tradição transcendental/simbólica inevitavelmente clarificam, domam e estabilizam as potenciais confusões de experiência perceptual em determinados aspectos:

“A complexidade dos eventos superficiais pode ser rastreada de volta a significados 'profundos' simplificadores. As expressões transitórias ou passageiras que um personagem faz de si mesmo estão ancoradas em intenções e qualidade duradouras. Excentricidades no comportamento são rastreadas de volta a um núcleo existencial essencial e imutável” (CARNEY, 1994, p. 10).

John Cassavetes simplesmente rejeita aquela compreensão de experiência. É negado aos espectadores o acesso a “profundidade” intencional, e se pede a eles que naveguem em superfícies expressivas variáveis (e potencialmente desconcertantes). Como uma ilustração, considere a cena próxima ao início de *Faces*, em que dois homens, Freddie e Richard, competem pela afeição de uma garota chamada Jeannie. Ao invés de permitir que o espectador redirecione sua atenção a eventos superficiais para esclarecer lacunas imaginativas, Cassavetes força-o a se agarrar a superfícies expressivas não analisadas e não explicadas. O espectador é colocado na posição de não saber direito quem são os personagens, porque eles estão se comportando daquela maneira, ou exatamente como

6 (apud CARNEY, 1994, p. 282)

interpretar suas expressões específicas. Além disso, os personagens continuam mudando: eles são bons em um momento e desagradáveis no momento seguinte, atenciosos em um ponto, egocêntricos em outro. A consequência é forçar o espectador a abandonar a tentativa de rastrear o comportamento expressivo de volta a um conjunto redutivo de intenções, sentimentos e atitudes “essenciais” (isto é, se a situação proposta não fizer o espectador sair correndo do cinema em desconcerto). Assim o processo de visão é alterado completamente. Enquanto os outros tipos de filme nos encorajam a criar um túnel e passar por debaixo de instabilidades perceptuais e fantasias expressivas,

“Cassavetes nos mantém nas superfícies fenomenais da vida quase ao ponto de sobrecarga sensorial. Nós surfamos em uma onda de experiência sensorial instável: ansiosamente, duvidosamente, cuidadosamente lendo movimentos corporais, tons de voz, gestos e expressões faciais não analisados” (CARNEY, 1994, p. 10-11).

Esse é um mundo em que a experiência não é transparente (nos permitindo olhar através de uma superfície turbulenta, mutável para uma profundidade esclarecedora estável), a experiência é opaca. Não há nada além de superfície. Não há quaisquer essências esclarecedoras, metáforas explicativas ou profundezas privadas de subjetividade a partir das quais nós podemos entrar nos personagens e nos eventos para simplificá-los. Cassavetes rejeita a convenção romântica do “interior” que redime ou explica. Não existe nenhum segredo explanatório, nenhuma pista reveladora, nenhuma explicação profunda. O que nós vemos e ouvimos é, no sentido mais profundo, tudo o que “existe”, ou seja, atrás dos fenômenos nus não há nada.

Uma ramificação importante do deslocamento de concepções para percepções é que a experiência do tempo é trazida de volta tanto para os personagens quanto para os espectadores. A verdade essencial ou metafórica é liberada não apenas da complexidade perceptual, mas da mutabilidade perceptual. A verdade de Cassavetes é temporal. Ela é criada por personagens e recebida por espectadores no tempo. Porque todo filme depende do tempo para seus efeitos, pode-se assumir naturalmente o suficiente que toda experiência cinemática é igualmente temporal em sua natureza, mas a diferença crucial é que os eventos nos trabalhos transcendentais/simbólicos se modelam conceitualmente e espacialmente de maneiras que deixam o espectador amplamente desconsiderar seu

desdobramento temporal, enquanto aqueles nos filmes de Cassavetes forçam o espectador a montar o fluxo do tempo, escolhendo seu caminho, momento a momento, através de uma sequência de eventos alternantes – revisando continuamente sua compreensão do momento anterior sob a luz do momento subsequente.

Sobreponha qualquer conversa em *Cidadão Kane* com um diálogo em *Sombras* ou *Faces* de Cassavetes, e o abismo que aparece entre as duas formas de apresentação é aparente. Welles emprega uma variedade de métodos – enquadramento interpretativo, ângulos de câmera e iluminação tendenciosos, lentes especiais, adereços simbólicos, posicionamento dos atores, orquestrações com músicas fáceis de escutar – para facilitar a leitura de uma série de padrões atemporais fora das interações entre seus personagens. Os significados dessas cenas, quase sem exceção, são resumidos por um padrão visual estático (por exemplo, o bloqueio de posições relativas do personagem, ou o efeito de iluminação sobre seus rostos), uma metáfora dominante ou um objeto simbólico (a placa de “Não Ultrapasse” ou o globo de neve), ou uma tensão musical para estabelecer o clima, na trilha sonora. Em contraste, personagens, eventos e interações em *Sombras* e *Faces* quase nunca declaram abstratamente seus significados dessas maneiras. Eles não se modelam com base no tempo – visualmente, metaforicamente ou acusticamente. Cassavetes suspende seus personagens e espectadores em um universo de tempo presente, no qual uma coisa pequena após a outra deve ser observada pacientemente e montada sem ser capaz de predizer o rumo de coisa alguma. Na cena com Richard, Freddie e Jeannie em *Faces*, os corpos das três figuras se aproximam e se afastam uns dos outros desajeitadamente. Seus tons de voz hesitantes sugerem, e então recolhem, possibilidades. Suas faces se enrugam com expressões transitórias.

“o espectador nunca é capaz de elevar-se acima da confusão perceptual para organizar o que está acontecendo em termos de um conceito. As experiências que Cassavetes apresenta continuam fugindo de qualquer esquema de compreensão dentro das quais nós poderíamos contê-las (à medida que os padrões de expressão surgem, mesmo no trabalho de Cassavetes, eles são movidos em sentido contrário pelos seus próprios contramovimentos deliberados, quebradores de padrão” (CARNEY, 1994, p. 12).

A natureza do conhecimento muda a partir do que se encontra em um trabalho conceitualmente organizado. “Conhecimento não nos alça acima da

incerteza da experiência perceptual, mas envolve aprender a lidar com sua temporalidade, experimentalidade, incerteza e parcialidade”, afirma Carney (1994, p. 12). Não é acidental que a maioria dos diretores e na tradição transcendental/simbólica (incluindo Welles) favoreçam a manipulação dos personagens, geralmente estáticos, para comunicar as posições sociais e imaginativas relativas desses personagens, enquanto Cassavetes apresenta corpos e expressões quase continuamente em movimento. Para um tipo de cinema, a verdade pode ser resumida esquematicamente, porque ela é estática; para o outro tipo, ela nunca vai parar de se mover por tempo suficiente para que seja feito um *storyboard* dela, para que seja iluminada, ou resumida em uma única imagem. As cenas de Welles são o equivalente de um *tableau* dramático. Sua ênfase nas formas visuais e espaciais de organização (a maneira com que quadros são organizados) significam que suas cenas e tomadas geralmente telegrafam seus significados mais ou menos instantaneamente. Quase sempre podemos “pegar” o significado de uma cena em *Kane* em um breve olhar. É da essência da experiência de *Sombras e Faces* que as suas verdades sejam criadas por personagens (e compreendidas por espectadores) apenas gradualmente. As figuras de Cassavetes são tudo em nosso processo de descobri-los, e nada fora desse processo. Eles são tudo em um momento particular, tomada e cena, e algo além no próximo.

Modos de apresentação essencializantes e metaforizantes podem ainda extrair o tempo de uma série de eventos explicitamente temporais. Considere a montagem de conversas entre Kane e sua nova noiva, Emily, retratando a desintegração de seu casamento. Meses da vida de casados são condensadas em alguns gestos notáveis, olhares e fragmentos de conversação que não somam mais do que dois ou três minutos de tempo do filme. Nessa proporção de compressão, a empacotamento conceitual é mais ou menos tudo o que há. Existem inúmeras ideias *sobre* a experiência e metáforas *para* a experiência, mas muito poucas experiências perceptuais, de fato. A indiferença relativa de Welles a apresentação detalhada dos fatos e eventos (um retrato do que Kane e Emily realmente disseram e fizeram ao longo do curso de muitos meses) é compensado pela enormidade do caminhão de significados abstratos sobre a situação deles, jogada sobre nossos colos. Na verdade, conhecimento conceitual é o único tipo permitido. Nós recebemos pistas do

afastamento crescente entre Kane e sua esposa, todavia: mudanças no acompanhamento musical; a indiferença crescente nos tons de suas vozes; a austeridade crescente na roupa, maquiagem e penteados de Emily; mudanças na iluminação de seu rosto; o vestuário de Kane cada vez mais formal e a preocupação crescente em ler o jornal à mesa; e, na cena final, o espaço que se agiganta entre eles na mesa do café da manhã. A sequência é virtualmente alegórica: ela registra em alto e bom som a desintegração de um casamento, o que significa dizer que não se pode permitir que eventos fenomenais compliquem a sua transmissão de significados intelectuais.

No contraste mais resolutivo possível, em *Faces*, a descrição do descontentamento mútuo de Richard e de sua esposa, suas falhas de comunicação, suas grandes e pequenas traições emocionais tomam lugar no tempo e no espaço, e como particularidade sensorial – lenta e excruciantemente. Ao invés de nos dar um traçado intelectual da experiência, resumos metafóricos ou simbólicos, rascunhos conceituais abreviados sobre o declínio matrimonial, Cassavetes força o espectador a viver através de uma bagunça confusa de eventos perceptuais não-generalizáveis. Ele apresenta conhecimento que não pode ser desembaraçado do espaço e do tempo.

Outra maneira de colocar essa diferença é dizer que enquanto a tradição transcendental/simbólica nos leva até as nossas cabeças, Cassavetes nos chama para a realidade de nossos corpos. Sua verdade é encarnada, representada, atuada. Verdade atuada é diferente das verdades metafórica, essencial ou subjetiva porque ela está ancorada no corpo. No trabalho de Cassavetes, o significado não passa a existir intelectualmente ou abstratamente, não está localizado no coração ou na mente (e assim capaz de ser comunicado por um efeito de iluminação ou uma tensão musical na trilha sonora). O significado não é transcendental, ou seja, não vai além do que é visto ou possivelmente imaginado. Ele é representado em uma transação expressiva prática entre dois ou mais personagens. Jimmy Stewart e Cary Grant podem criar existências a partir do “olhar” em um filme de Hitchcock, mas os atores de Cassavetes devem criar essas existências a partir do “fazer”. Bogart e Bergman podem comungar imaginativamente ao final de *Casablanca* sem dizer ou fazer coisa alguma. Significado é abstrato nesses filmes, ele pode ser o produto de

uma ação de olhar, pensar ou sentir; mas para o trabalho de Cassavetes “significar” alguma coisa, os atores devem falar, gesticular, se mover e interagir fisicamente.

A distinção aponta para uma diferença fundamental no funcionamento do ator nos dois tipos de filmes. De acordo com Carney, no cinema americano *mainstream* (e especialmente o trabalho dos profissionais virtuosos do modo simbólico/transcendental de expressão como Hitchcock, Lang, Welles, Sternberg, Kubrick, Malick, Spielberg, Lynch e os irmãos Coen), o ator *não* é o gerador fundamental e controlador do significado; o cineasta o é. Os significados mais importantes nesses trabalhos são criados em separado do corpo do ator e são estilisticamente impostos sobre ele (com uma orquestração de música para estabelecer o clima, um efeito de luz expressivo, um efeito de edição, ou de alguma outra forma). O ator é o recipiente mais ou menos passivo de significados criados e manipulados pelos não-atores na produção: o diretor, o operador de câmera, o editor, o *designer* do set, o diretor musical e o roteirista. No trabalho de Cassavetes, os movimentos, gestos, posturas, expressões faciais e tons de voz do ator são a fonte fundamental de significado. É claro, isso não significa que não exista *nenhum* significado visual ou acústico externo à pessoa no trabalho de Cassavetes, mas os significados feitos pelos não-atores da produção são sempre secundários e dando apoio ao significado produzido por seus atores. Mesmo uma análise mais ignorante do trabalho de Cassavetes percebe isso quando o chama de um “cinema de atores”. O significado era gerado e controlado pela expressão dos rostos, corpos e vozes dos atores. Ele era representado, ao invés de ser criado, como no cinema americano *mainstream*, no que é geralmente chamado de maneiras mais “puramente cinematográficas”.

Seria difícil relatar a excepcionalidade da decisão de Cassavetes em deixar os atores carregarem o fardo expressivo em seu trabalho. É raro para um diretor usar a atuação – os rostos, corpos e movimentos de indivíduos – e não o ímpeto da narrativa, o significado abstrato das falas dos personagens, ou o estilo visual e acústico, para carregar o significado. Isso mostra um desafio expressivo que virtualmente todos os outros filmes escolheram evitar. Em trabalhos tão diferentes uns dos outros como *Janela Indiscreta*, *2001: Uma Odisséia no Espaço*, *Apocalypse Now* e *Gosto de Sangue*, a atuação é quase inteiramente o que atores talentosos

chamam de “indicação”, significando que, na verdade,

“não se usa o rosto, corpo e voz para criar o significado, mas sim que a pantomima é envolvida por uma expressão que os aspectos não-atuados do filme (o diálogo, iluminação, música, eventos narrativos, etc.) passam a persuadir o espectador a interpretar de uma maneira particular” (CARNEY, 1994, p. 14).

Para saber o que Kane quer dizer na convenção política, nós consultamos primeiramente o estilo visual e acústico (e, secundariamente, o significado de suas palavras proferidas). Nenhum deles envolve qualquer atuação no sentido de Cassavetes para esse conceito. Kane “é” os efeitos do *mise-en-scène*, a iluminação, o comprimento focal das lentes usadas, o enquadramento, os ângulos de câmera, as distâncias em que ele é fotografado, o processamento acústico de sua voz. Quando Welles minimiza sua figura nessa cena, ou em cenas mais adiante em *Xanadu*; quando Kubrick acompanha um tomada de uma estação espacial com a música de Strauss em *2001: Uma Odisséia no Espaço*; quando Hitchcock usa a música de Bernard Herrmann na trilha sonora, e reflete luz sobre o rosto de Janet Leigh durante a cena em que ela dirige na chuva em *Psicose*, o leitor recebe uma expressão do significado do momento ou dos personagens, independentemente das expressões reais, práticas, pessoais e corporais dos atores. Em contraste, para saber o que Richard e Freddie “são” em *Faces*, nós temos que observar os rostos e as expressões corporais de John Marley e Fred Draper, e escutar suas vozes com cuidado e sensibilidade extraordinários. Nada mais nos diz o significado que eles transmitem.

Os significados atuados ou indicados estilisticamente fazem uma diferença enorme na natureza de expressões e interações interpessoais nos dois tipos de filmes. Para Carney (1994, p. 15), “a estilística transcendental torna possível a expressão sem mediação, tanto entre personagens quanto entre personagens e espectadores”. Comunicação se torna uma forma de ler mentes. Não é apenas clara, automática e praticamente instantânea, mas é incrivelmente desembaraçada de acarretamentos linguísticos. Isso é o que acontece na cena da pista de pouso em *Casablanca*. A estilística transcendental torna possível transfusões virtuais de consciência entre Rick, Ilsa e Laszlo, como se o conteúdo da consciência pudesse simplesmente ser derramado sobre os olhos de um personagem a outro, assim como dos olhos dos personagens dentro dos olhos dos espectadores. Olhos

conversam entre si. Mentas comungam entre si. Corações respondem entre si. Rick, Ilsa, Laszlo e o espectador participam de uma dimensão transcendental de completa e absoluta compreensão. Nessas trocas praticamente telepáticas de sentimento e conhecimento, nem a resistência inerente de palavras faladas, nem as mediações desajeitadas de linguagem corporal e gestual impedem a comunhão perfeita e sem atritos de espíritos.

Enquanto o ponto de vista e edição subjetivos apresentam a experiência em termos de olhares rápidos e visões, eles reforçam o projeto narrativo por oferecerem um modelo de experiência quase impalpável, não-sensorial, desligado da realidade. Esses trabalhos removem a verdade de nossos corpos ou ações e as remanejam para nossas mentes. Nos exemplos cinematográficos mais extremos (como na cena da pista de pouso em *Casablanca*), o mundo é transformado em olhares – uma série de olhares pesados e carregados emocionalmente, geralmente apresentados em *close-up*). Mas seja em *close-up* (*Casablanca* ou *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer*) ou em tomadas de longa distância (*Janela Indiscreta* ou *Um Corpo Que Cai*), a vida é tida como transcendental. Personagens poderiam ser substituídos facilmente por cérebros em tanques. Corpos deixam de ser importantes e a fala é silenciada. Apresentações de estados puros de visão e sentimento são substituídos sistematicamente por expressões práticas, mundanas, do ego. Ver ou sentir algo substitui fazer algo. O significado é movido para fora do mundo de ação e evento e realocado na mente e nas emoções. Intenções substituem ações. A verdade migra para dentro, se distanciando de expressão prática e social. “Declarações abstratas de ideias, crenças ou intenções são permitidas como substitutos para expressões corporais intrincadas e apresentações sociais mediadas dos significados de alguém” (CARNEY, 1994, p. 16).

Essa estética contemplativa claramente dialoga com uma necessidade cultural profunda, ou esses filmes não teriam sido tão amplamente assistidos e aceitos. O desejo de se libertar da arena de ação e expandir para dentro do reino da visão obviamente atrai muitos espectadores; mas, por mais incisivo e atraente, Cassavetes absolutamente rejeita toda essa forma de conhecer e ser. A estética contemplativa era, para ele, uma estética de afastamento da vida. Olhar, mas não tocar, sentir, mas não agir, ver, mas não falar, era negar tudo o que tinha valor na

experiência. Era renunciar ao mundo da ação, fugir da vida dos sentidos. Era fazer nada além de condenar o mundo. Seus trabalhos nos contam por meio de tudo, menos palavras, que ao migrar das percepções para as concepções, dos envolvimentos para as visões, das expressões para os sentimentos, nós perdemos parte da vida, e não a parte menos importante. Levando o mundo até as nossas mentes, o mundo de ações é drenado de importância, pouco a pouco. Permitindo que a sensibilidade substituísse comportamento, repudiamos o mundo dos sentidos e o corpo. Quando verdade vaza do reino dos eventos e migra para dentro do intelecto e aos estados emotivos não expressos, perde-se virtualmente tudo o que Cassavetes considera como verdadeiro.

Para Cassavetes, a verdade não é uma relação intelectual, um signo, mas um curso de ação. Não é um estado de consciência, mas uma forma de treino. Significado não é uma clarificação conceitual, intelectual ou transcendental da desordem da experiência, mas uma maneira de viver e se mover no meio dessa desordem. O significado não é um fenômeno mental, mas está ancorado em gestos e expressões sociais de nós mesmos, e não pode ser abstraído de nossos verdadeiros tons. No cinema antitranscendental de Cassavetes, sentimentos “profundos”, crenças, visões, intenções ou objetivos não contam para nada, a não ser enquanto traduzidos em atos expressivos práticos. O cineasta nos remete a um mundo em que o que conta não é o conhecimento abstrato do ser, mas a ação expressiva. Os trabalhos de Cassavetes se recusam permitir que seus personagens cogitem uma relação intelectual ou transcendental com os eventos em suas vidas, e que seus espectadores cogitem uma relação intelectual ou transcendental com os personagens ou eventos na tela. Ambos são mantidos no reino do visível e tangível. Se pede a ambos que abracem o mundo, e não se elevem sobre ele. Se exige que os personagens vivam e se expressem no espaço, tempo e no corpo, e que o espectador aprenda como sentir e saber naquelas mesmas maneiras.

O compromisso de Cassavetes em ancorar seus filmes nas expressões corporais e na realidade sensória faz com que a expressão pessoal se torne muito mais complexa. A consciência não pode ser expressa sem peso ou trocada sem fricção entre personagens, ela deve se revezar entre os personagens (e entre os personagens e o espectador) em uma série de atos de tradução com atritos,

propensos a erros, imperfeitos. A expressão se torna inerentemente problemática. Um dos temas recorrentes no trabalho de Cassavetes é, de fato, a dificuldade de se auto expressar. O sujeito nunca poderia se rebelar em um filme como *Psicose* ou *Casablanca*. Marion Crane, Rick ou Ilsa não têm problemas em se expressar dentro de seus trabalhos já que eles simplesmente “são” o que quer que seus olhares e os efeitos estilísticos de seus filmes nos dizem que eles são. Eles não têm os problemas que os personagens de Cassavetes têm de traduzir as suas consciências em formas de comportamento representado, porque eles podem simplesmente transformar seus sentimentos em expressão a partir de seus “olhares”.

A plateia também se esforça menos nesses filmes. Concepções são mais fáceis de se lidar do que percepções. Declarações de intenção são mais fáceis de entender do que apresentações de comportamento. Significados atuados inerentemente desafiam apropriação conceitual (assim como eles o fazem em um trabalho de dança). Significados incorporados são mais polivalentes e temporariamente efêmeros do que significados apresentados fora do corpo.

“Enquanto as metáforas visuais e as estilísticas simbólicas na tradição transcendental/simbólica denotarem o conhecimento que foi limpo, cortado e fervido até chegar às essências conceituais, Cassavetes força o espectador a caminhar através de algo mais parecido com os dados sujos, não analisados e crus” (CARNEY1994, p. 17).

Ele mantém as imperfeições, ruídos e erros de uma interação expressiva, enquanto Sternberg, Hitchcock e Welles os removem. O resultado é que os efeitos estilísticos destes sempre vão falar mais eloquentemente e claramente sobre seus personagens e situações do que as formas de expressão de Cassavetes e seus personagens, que são não-conceituais, não-transcendentais e não-metafóricas.

A visão transcendental, vista de longe, permite que interações sejam fluidas e desincorporadas; a experiência no trabalho de Cassavetes é áspera, cheia de calos e espinhos. A ação transcendental, vista de longe, permite que você mantenha suas mãos limpas, expressivamente falando; Cassavetes pede que seus personagens arregacem as mangas e sujem suas mãos. As cenas de Lynch, Kubrick e dos irmãos Coen serão claras em um grau que Cassavetes nunca abordou. A beleza dos atos de comunhão imaginativa de Rick e Ilsa é substituída por um confronto agitado de corpos em movimento e colisão em *Faces*. As sublimidades visuais de *2001: Uma Odisseia no Espaço* são substituídas pela confusão das expressões falhas, físicas e

verbais, em *Assim Fala o Amor*.

Cassavetes apresenta algo muito mais difícil de ler do que uma pantomima de olhares e uma estilística transcendental: tons astutos, expressões faciais modulares, movimentos corporais imprevisíveis e gestos ambíguos, comprometidos por desvios e enganações, embaralhados por agendas emocionais conflitantes, e confundidos pela própria expressividade desengonçada dos personagens. Em *Faces*, Na cena com Richard, Freddie e Jeannie, não é nada claro durante a sua dança de atração e repulsão mútuas, o que está acontecendo a cada momento. A cena é difícil de se entender e, mesmo quando compreendida momentaneamente, é difícil de se acompanhar, já que onde quer que esteja em um momento, é certo de que esteja em outro lugar no momento seguinte. Cassavetes emprega uma linguagem do corpo e do rosto que é muito mais complexa e fluida do que a linguagem dos trabalhos transcendentais/simbólicos.

O método de Cassavetes, então, muda o modo com que nós assistimos a um filme, muda o que conta como conhecimento nele, como nós nos sentimos sobre o filme, e como o usamos. As verdades criadas no tempo e no espaço e encaixadas no corpo são necessariamente verdades essenciais. O significado é recebido (tanto pelos espectadores e pelos personagens) com interrupções e atrasos, e requer atualizações e correções contínuas. A verdade sensorialmente concreta não tem nada da generalidade e autoridade da verdade abstrata. Enquanto esses outros cineastas colocam superioridade em evidência, e constroem significados que são magistrais, duradouros e amplamente ressonantes, Cassavetes nos lembra que erros (e atividades de correção de erros) estão na natureza de toda a experiência, e que fazer e decodificar significados são processos imperfeitos e suscetíveis ao erro.

Ele nos lembra que vivemos a vida densamente, que antes tinha sido diluída em essências, metáforas ou padrões, e que não podemos nos elevar acima da densidade sem fundamentalmente trair as verdades da experiência sentida. É por isso que Cassavetes se recusa a oferecer compreensões estilísticas em signos ao alcance das mãos, ou um passeio guiado através das experiências e apresentado em formato de música para estabelecer o clima, iluminação expressiva, enquadramento tendencioso ou metáforas visuais. Seu quadro favorito em um momento climático não é um *close-up* expressivo, nem um *close-up* sequer, mas um

enquadramento de meia distância que inclui mais do que um personagem, no qual nós não sabemos exatamente para onde olhar, o que nós devemos ver, ou quais conclusões nós devemos tirar. Cassavetes não dá ênfases, direciona a nossa compreensão ou impõe sua opinião sobre o que nós vemos e ouvimos. O seu mundo não é cortado em pedacinhos mastigáveis para consumo intelectual imediato. Ele quer restaurar a densidade perceptual e a complexidade cognitiva que a estética transcendental/simbólica oculta, a polivalência emocional e a fragmentação que ela unifica. Ele quer compelir seus espectadores a lidarem com as realidades temporais que essa estética transcendental/simbólica omite. Se ocupando disso, ele está disposto a colocar o espectador em uma experiência onde a curva de aprendizado pode ser muito íngreme por um bom tempo. É claro, Cassavetes sabe que isso pode expulsar do cinema os poucos espectadores que querem as suas experiências mais fáceis do que aquelas que ele oferece. Esses espectadores querem que os digam o que notar, pensar e sentir, para que não os peçam que trabalhem pesado, vivam tão intensamente, por si mesmos.

Ao contrário de *Cidadão Kane*, os minutos iniciais de *A Morte de um Bookmaker Chinês* não oferecem absolutamente nada no sentido de uma metáfora resumidora sobre o significado da vida e trabalho do personagem principal. Na verdade, eles fazem o oposto, empurrando o espectador através de uma série de visões fragmentadas e parciais que não fazem sentido. *A Morte de um Bookmaker Chinês* nos chama para um mundo muito diferente da transparência de *Cidadão Kane*: um mundo onde objetos e eventos não possuem significantes “escritos” por toda parte, um mundo de mistério, complexidade e incerteza. O personagem principal, Cosmo Vitelli, não faz nenhum pronunciamento como “Rosebud”, nem o faz seu criador. Ao invés de nos guiar para um reino mágico de ressonâncias simbólicas deliciosas, dirigindo nossa atenção e controlando nosso processo interpretativo, como Welles faz, Cassavetes nos pede para cadenciar nosso passo lentamente e de maneira hesitante por entre eventos perceptuais não analisados, para os quais compreensões conceituais não estão disponíveis.

“Enquanto cineastas na tradição transcendental/simbólica usam metáforas e compreensões essenciais para esclarecer e decifrar significados, Cassavetes nos mergulha no meio de uma balbúria de não-significados, significados conflitantes e possibilidades não resolvidas” (CARNEY, 1994, p. 19).

As decomposições estilísticas e realces da experiência na tradição transcendental/simbólica aceleram e facilitam a leitura, enquanto Cassavetes a desacelera e a complica. Ele trabalha para atrasar a compreensão pelo maior tempo possível porque, na sua visão, compreensão é uma forma de conclusão da experiência. Em uma palavra, em qualquer momento, é quase impossível saber exatamente o que estamos vendo, a sua importância, ou o seu significado – se é que significa algo. Isso não é meramente uma condição inicial. Mesmo após o fim de *A Morte de um Bookmaker Chinês*, ainda estamos provavelmente um pouco incertos sobre o que vivenciamos. Mesmo depois de termos visto *Faces* ou *Noite de Estreia* quatro ou cinco vezes, os seus significados não atingiram a clareza e o caráter definitivo com o qual o significado em *Cidadão Kane* toma como ponto de partida.

De acordo com Carney, a própria originalidade do trabalho de Cassavetes foi uma das principais razões de ele ter sido recebido com tamanha resistência. Críticos e espectadores foram em busca de apresentações essencializantes da experiência e saíram frustrados quando eles não conseguiram encontrá-las. Eles buscaram por metáforas ou símbolos para guiar seus processos interpretativos e foram desorientados quando nenhuma estava acessível. Eles imploravam por elegância visual e eloquência verbal, e Cassavetes deu a eles espalhamento expressivo e tumulto perceptual.

Não tendo uma pista sobre como explicar isso, a maioria dos críticos de Cassavetes atribuiu erroneamente a isso o fato de os roteiros terem sido improvisados e o trabalho de câmera e de edição terem sido descuidados. O que críticos falharam em perceber é que o objetivo de Cassavetes não era participar do mesmo jogo que Lynch, os irmãos Coen, ou Kubrick, mas fugir desse jogo completamente. (CARNEY, 1994, p. 20)

Dois aspectos específicos do trabalho de Cassavetes são importantes, segundo Carney, para entender seu primeiro filme, *Sombras*. Cassavetes teve uma noção fundamentalmente diferente de individualidade/ego se comparado aos cineastas trabalhando na tradição americana *mainstream*, bem como uma concepção fundamentalmente diferente da relação do ego com os outros. Para lidar com a primeira questão, no trabalho de Cassavetes, o ego é expandido em um grau que simplesmente não é encontrado na maioria dos filmes. Ele é fluido e mutável. Essa situação é diferente de qualquer um dos filmes *mainstream* mencionados até aqui. Dadas as suas tendências simplificadoras e essencializantes, está na natureza

desses trabalhos que eles apresentem os personagens com identidades mais ou menos fixas, resolvidas, identidades estáveis e protegidas de mudança.

Considere o trabalho de Hitchcock como um exemplo, mais uma vez. Em *Pacto Sinistro*, é óbvio que, não importa o que seja dito ou feito a eles, o diabólico Bruno será Bruno e o genial Guy será Guy. Eles nunca serão nem um pouco diferentes; e para ambos, qualquer pequena mudança seria, de fato, violar tudo o que o filme representa. De maneira similar, não importa a quais insultos Roger Thornhill é submetido, ele sempre será o mesmo personagem charmoso, levemente assediado que é nos primeiros minutos de *Intriga Internacional*. Esses personagens serão eles mesmos, porque eles têm egos – precisos, definidos e formulados – a ser.

Contraste isso com a imprevisibilidade genuína das identidades que Cassavetes cria. Cassavetes era frequentemente criticado pela vagueza ou imprecisão de seus personagens, mas essa é somente outra maneira de dizer que em seu trabalho o ego é menos um conjunto de atributos e comportamentos fixos, um conjunto de qualidades a serem apresentadas para o mundo e mantidas em detrimento de mudanças, do que uma capacidade de continuamente ajustar consciência e sensibilidade. Para Cassavetes, o ego é menos algo feito do que algo eternamente em construção. Todas as figuras principais de Cassavetes comunicam poderosamente a impressão de individualidade no processo. Lelia, Jeannie, Chet, Moskowitz, Mabel, Cosmo, Myrtle, Gloria e Sarah Lawson simplesmente não vão parar quietos para um retrato psicológico. Suas identidades são flexíveis, fluidas e, ao menos parcialmente, não-formuladas. Muito dos furtos, da exploração e da atitude geral de irresponsabilidade de Lelia em *Sombras* (e muito do comportamento semelhante de Gus, Mabel ou Gloria em filmes subsequentes) parecem completamente autogerados, espontâneos e impulsivos, feitos puramente para a diversão de experimentar diferentes tons, estilos, posturas e identidades em potencial.

A consequência é não apenas fazer as expressões, de momento a momento, de um personagem muito menos previsíveis (nós nunca sabemos o que Lelia ou Mabel vão dizer ou fazer a seguir), mas fazer as relações dele ou dela muito mais voláteis com outros personagens.

“Quando as identidades dos indivíduos em uma dinâmica social ou emocional são tão fluidas, as cenas ficam abertas às possibilidades. Cenas e interações não seguem um caminho linear de desenvolvimento” (CARNEY, 1994, p. 21).

Tangentes expressivas e diversões, discussões repentinas, piadas surpreendentes, alterações malucas de tom continuam se intrometendo. Interações entre personagens se tornam genuinamente abertas, deixam de ser mecânicas, se tornam imprevisíveis. Quando os personagens são tão propensos a mudarem a si mesmos, aparentemente tudo pode acontecer, e acontece: é quase impossível dizer onde uma cena ou relacionamento humano se direciona de um minuto para o outro no trabalho de Cassavetes.

Mas a amplitude dos personagens de Cassavetes é muito mais radical do que simplesmente serem abertos a mudar ou desafiar previsões, isso leva à segunda diferença entre seus personagens e aqueles em virtualmente todos os outros longas-metragens americanos. O ego nos filmes de Cassavetes é aberto no sentido de derrubar as paredes do que normalmente separa um personagem do outro. Como artistas de palco, personagens como Lelia, Mabel e Gloria se inventam e se revisam em um processo contínuo de improvisação dramática em resposta aos diferentes públicos perante os quais elas aparecem. Suas identidades são relacionais; elas são, ao menos em parte, negociadas com outros. Os personagens principais de Cassavetes ilustram um grau extremo de consciência, sensibilidade e suscetibilidade a outros. Eles são abertos a influências externas e propensos a fazer ajustes em suas posições, como se suas identidades não fossem só deles, mas compartilhadas com outros. Eles não estão em controle completo de si mesmos, mas entregam parte do controle a outros. Seus egos não são sólidos e delimitados, mas macios e permeáveis; outros os alcançam, os afetam, os alteram, e às vezes até os habitam. Eles se permitem ser possuídos por outros. Suas identidades são vulneráveis – continuamente suscetíveis a violação ou deformação.

Isso configura uma situação imaginativa extremamente diferente daquela no trabalho de Hitchcock, em que os personagens não são apenas fechados para mudança, mas igualmente fechados uns para os outros. As figuras principais nos trabalhos de Hitchcock (incluindo Bruno, Guy, Roger Thornhill, L. B. Jefferies, Scotty Ferguson, Marion Crane e Norman Bates) incorporam um senso de ego como uma fortaleza de consciência protegida por muros, quase completamente autossuficiente,

uma consciência tão particular, internalizada, isolada, e protegida de contato com outras consciências que ela poderia ser rodeada por um fosso. Observe como em *Psicose*, por exemplo, cada experiência, cada encontro, cada objeto que Marion Crane, Norman Bates, Arbogast, Lila Crane e Sam entram em contato é instantaneamente atirado em seu próprio poço de interesses, obsessões e sentimentos privados e incomunicáveis. Não existe qualquer tentativa ou desejo de comunicação.

O personagem de Hitchcock é tão encapsulado na armadura de sua subjetividade autônoma, unitária e isolada que, longe de ter uma identidade dinâmica, ele mal entra em contato com outros. O ego nos filmes de Hitchcock é tão terminado, estável e consistente que não há espaço disponível para mais ninguém penetrar nele. “Em todo o trabalho de Hitchcock, não importa quantos personagens podem estar presentes em uma cena de uma vez, as figuras individuais nunca atingem espiritualmente, emocionalmente ou imaginativamente uns aos outros” (CARNEY, 1994, p. 22). Em uma palavra, interações não são genuinamente interacionais. Como a conversa de Arbogast ou Sam com Norman Bates em *Psicose* ilustra, os personagens de Hitchcock são cerceados em posições estabelecidas que, no decorrer de uma conversa ou outra interação, eles apenas mantêm e defendem. A conversa entre dois personagens consiste na comparação ou colisão (dependendo do encontro ser amistoso ou hostil) de uma posição fixa, fechada, com outra. Os participantes são bolas de sinuca que batem umas nas outras e voltam sem sequer se tocarem mais profundamente ou permitirem serem tocadas.

Mesmo os personagens nas relações supostamente mais “íntimas” nos trabalhos de Hitchcock, nunca realmente se abrem uns com os outros. Há uma manutenção de estados de subjetividade inviolada. Em *Um Corpo Que Cai*, há várias referências a Scotty e Madeline/Judy estarem apaixonados um pelo outro, mas mesmo no auge de suas paixões, eles são totalmente isolados pelo abismo de suas consciências incomunicáveis, suas compreensões completamente diferentes sobre todos os eventos que vivenciaram. O corpo em um personagem de Hitchcock se faz suscetível ao controle e ao aprisionamento precisamente porque a mente e emoções são inalcançáveis. Norman Bates deve atacar o corpo de Marion Crane, Scotty deve rastrear os movimentos físicos de Madeline, e os adversários de Roger

Thornhill devem seduzi-lo a se mover de um lugar para o outro para que um conjunto de personagens tenha qualquer relacionamento realmente significativo com o outro. O corpo deve ser rastreado, movido, manipulado e penetrado, porque a alma é inteiramente inacessível.

*Cidadão Kane* pode parecer apresentar interações sociais mais genuínas, todavia seus personagens são tão fechados quanto aqueles em *Psicose*. Suas identidades são igualmente seladas e preservadas hermeticamente, e suas dinâmicas são tão sem interações e insensíveis quanto aquelas em Hitchcock. As figuras de Welles raramente atingem uns aos outros intelectualmente (você tem a impressão distinta de que eles não estão sequer ouvindo uns aos outros, mas apenas a si mesmos), muito menos tocam uns aos outros emocionalmente. A moral é apontada duas vezes, uma vez pela narrativa e novamente pelo estilo. Em termos de narrativa, não há abertura delicada de uma alma a outra; não há momentos imaginativos cheios de vida, nem montanhas-russas emocionais, mas somente o bate-cabeças conflitante de egos completamente fechados e trabalhados. Em termos de aspectos do estilo, a mesma coisa é comunicada de uma maneira ainda mais profunda. As cargas metafóricas, a psicologia essencializante do personagem, posicionamentos estáticos, enquadramentos e iluminação tendenciosos demonstram que o que está sendo apresentado, em quadro após quadro, é a comparação e o contraste de um pequeno número de posições simbólicas completamente estáticas e previamente estabelecidas.

Na cena do internato, por exemplo, o posicionamento dos atores nos conta a mesma coisa que o enredo: que Thatcher e Mary estão juntos imaginativamente “aqui”, que Jim está imaginativamente separado deles “lá”, e que a criança está imaginativamente “em algum outro lugar”. Eles estão completamente isolados em seus próprios mundos, a fotografia com foco em profundidade e posicionamento tendencioso não tolera ninguém se intrometendo no espaço psicológico de nenhum deles. A cena não representa uma interação real, ao invés disso, representa a exaustão de uma série de diferenças esquemáticas. A sequência em montagem do café da manhã tem como premissa a desintegração do casamento de Kane e Emily, seguindo uma trajetória completamente previsível e predestinada. Essa sequência pode ser lida como movimento, mas o movimento é tão predeterminado e mecânico

quanto o movimento de planetas na física newtoniana. Emily e Kane não se fazem vulneráveis para que sejam feridos um pelo outro, eles não são afetados emocionalmente um pelo outro. Não há abertura em suas identidades, nem abertura em suas interações. Welles apresenta dois egos formulados e acabados, longe de estarem abertos a mudanças e possibilidades, pois eles não conseguem sequer machucar um ao outro.

O presente discurso não é uma crítica a Hitchcock e Welles; eles são mencionados apenas pela vantagem de poder citar trabalhos com os quais muitas pessoas estejam familiarizadas. A síndrome do ego isolado e atômico e a interação que não interage é geral por toda a filmografia americana (embora seja necessário que Cassavetes nos tenha deixado totalmente conscientes do quanto ela é predominante). Na maioria esmagadora de filmes de estúdio, mesmo quando os personagens estão conversando entre si de maneira mais passional, eles quase nunca se permitem, de fato, que sejam influenciados uns pelos outros. Eles não se permitem ser vulneráveis ao ponto de vista do outro. Eles não se abrem realmente para perspectivas que poderiam desfazer os seus estados de autocompostura confiante. Ao invés disso, filme após filme, eles optam por um de dois caminhos: por um lado, discursando pela vitória, demarcando, mantendo e defendendo uma posição; ou, por outro lado, recuando para dentro, mais ou menos ignorando as posições e sentimentos dos outros personagens, seguindo seu próprio caminho emocionalmente.

Qualquer uma das estratégias de interação é uma forma de se fechar, uma maneira de bloquear o ego contra ruptura e mudança. Quando Richard Gere e Julia Roberts competem por controle de seu relacionamento em *Uma Linda Mulher*, quando Michael Douglas e Charlie Sheen conspiram em *Wall Street – Poder e Cobiça*, bem como quando Stallone, Schwarzenegger, Eastwood ou Norris partem para a violência, não importa o quão robusta a interação pareça ser, não faria diferença se os personagens estivessem sozinhos, falando consigo mesmos. As identidades e caminhos de relações dessas figuras com outras são fundamentalmente fechados, terminados, encarcerados. Quando Travis Bickle passeia em seu táxi em *Taxi Driver*, ele não está genuinamente aberto para tudo ou para qualquer coisa. Mesmo quando ele está supostamente interagindo com seus

comparsas na cafeteria, perceba como cada personagem na verdade não conversa com os outros, mas para e a partir de seu próprio centro de existência independente. Em nenhum desses filmes os personagens realmente escutam ou respondem uns aos outros. Eles emitem, mas nunca, de fato, absorvem. Eles não se abrem para os sentimentos ou ideias do outro. O ego se torna uma posição a ser definida, mantida, e (se possível) expandida; mas nunca a ser aberta, nunca a se permitir que seja invadida ou habitada por outro.

Existem motivos culturais poderosos pelos quais tantos filmes americanos deveriam imaginar personagens e suas relações de tal maneira.

“O individualismo e competitividade da sociedade americana aparentemente predispõe a maioria das audiências (e cineastas) a se imaginarem como mantenedores de posições independentes e defensores de identidades inegociáveis” (CARNEY, 1994, p. 25).

Espectadores preferem ver a si mesmos dessa forma, não importa o quanto dano emocional e psicológico a ficção cause. Cassavetes deixa para trás o modelo capitalista da identidade contida em si mesma e protegida de maneira competitiva. Na medida em que alguns de seus personagens realmente tentem buscar refúgio em identidades fixas e formuladas, suas narrativas são bolas de demolição projetadas para derrubar as paredes que eles ergueriam em volta de si mesmos. Mesmo os amantes raramente se tocam no outro tipo de filme; porém, estranhos virtuais como Tony e Lelia, ou Davey e Lelia (em *Sombras*), Chet e Louise, ou Richard e Jeannie (em *Faces*), se permitem profundamente vulneráveis uns aos outros. Os personagens de Cassavetes deixam que os outros cheguem a eles, permitem que os outros entrem em seus corações.

Esse não é um mundo fácil de se viver. Na verdade, é o mais difícil dentre os mundos possíveis. Na abertura de si mesmo a ser movido e iluminado pelas interações com outros, uma pessoa se abre igualmente para a mágoa e sofrimento. O ego sem barreiras é um ego vulnerável, sem defesas. O ego não terminado está continuamente em perigo de se despedaçar em suas costuras. Interações que são abertas como as do universo de Cassavetes imaginam esses egos se tornando assustadoramente instáveis. O universo de Cassavetes é um universo arriscado. A vida se torna perigosa de uma maneira que não acontece no outro tipo de filme. Ela também se torna extremamente estimulante e excitante para qualquer um corajoso o bastante para encarar os seus desafios.

O poder do indivíduo é exercido em uma situação extremamente complexa e exigente. Personagens possuem fardos expressivos enormes colocados em si. Contudo,

“a grande inspiração do cinema de Cassavetes é a sua concepção de que as aparentes restrições sobre nossas expressões e limitações, em nossas liberdades, não precisam ser tidas como restrição alguma, mas podem ser estímulos supremos para a atuação criativa” (CARNEY, 1994, p. 26).

Ele nos mostra que podemos encontrar nossa melhor liberdade exatamente nessas condições. Nós a encontramos não por sair de um estado de ação em direção a um estado de meditação ou visão, nem por deixar realidades corpóreas para trás, mas por mergulhar em um mundo de ações práticas e de expressões que funcionam dentro de seus acarretamentos complexos. Isso deixa questões importantes ainda a serem respondidas. Como podemos realmente nos expressar dentro do tempo e do espaço? Como podemos moldar nossos destinos no reino dos sentidos e no corpo? Como podemos ter uma relação não-conceitual, não-contemplativa com a experiência? Como podemos abrir radicalmente nossos egos e as relações com os outros sem destruir ambas? Para entender essas coisas, nós devemos nos voltar para os filmes. Nós devemos permitir John Cassavetes a se tornar nosso professor.

### CAPÍTULO III – DESCONSTRUINDO *FACES*

**Título do filme:** *Faces*

**Nacionalidade:** EUA

**Ano de lançamento:** 1968

**Direção e roteiro:** John Cassavetes

**Fotografia:** John Cassavetes, Al Ruban, George Sims

**Edição:** John Cassavetes, Al Ruban, Maurice McEndree

**Produção:** John Cassavetes, Maurice McEndree

**Elenco:** John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Seymour Cassel (Chet), Fred Drapper (Freddie), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence)

**Sinopse:** A trama se concentra na desintegração de um casamento e na eventual brutalidade das relações entre homens e mulheres. Uma noite, Richard Forst, um velho homem casado, deixa sua esposa por uma mulher mais jovem, Jeannie Rapp. Pouco depois, Maria, a esposa de Richard, conhece Chet, um jovem gentil de Detroit, que a seduz. O filme segue por seus múltiplos conflitos, contradições e sensações, encontrando inúmeros sentidos em cada personagem e suas ações.

*Faces* apresenta um panorama psicológico da contemporânea classe média-alta americana. O filme configura-se como um angustiante mundo de feras selvagens, predando sexualmente e emocionalmente umas as outras. Imprimem dor na medida em que sofrem suas próprias angústias. Os homens, em particular, estão completamente fora de controle, brutalizam as mulheres, deixadas à deriva de suas vidas; e utilizam-se de valores comerciais para conduzir seus assuntos mais íntimos.

O filme se passa em duas locações principais: o apartamento da garota de programa, Jeannie Rapp, e a residência dos dois personagens principais, Richard Forst e sua esposa. Por vias de curiosidades, essas locações eram, na realidade, o apartamento da sogra de Cassavetes e sua própria casa, respectivamente.

Primeiramente, o filme parece rejeitar uma premissa fundamental da maioria dos filmes dramáticos americanos: o uso da subjetividade como base da

experiência. A Linha principal, que conduz o modo americano de fazer cinema, usa a percepção de um ou mais personagens centrais como pontos de referência da organização da narrativa, complementada por convenções como efeitos de iluminação expressiva, enquadramentos tendenciosos, orquestrações de músicas que refletem os humores, e pelas próprias palavras dos personagens para nos dizer o que eles ou elas vêem, pensam e sentem. A narrativa, propriamente, é impulsionada pelas mudanças nos estados sentimentais e cognitivos dos personagens. As convenções de filmagem e edição de “pontos de vista” mergulham o espectador no coração e cérebro de um personagem, permitem o compartilhamento de perspectivas de uma tal maneira que até mesmo a vida, nos eventos mais íntimos, não permite. Podemos conhecer os personagens da mesma maneira que conhecemos a nós mesmos. Podemos nos tornar eles. Temos acesso às suas “visões” de vida da mesma maneira que temos acesso às nossas.

No entanto, considerando isso como algo já bem estabelecido no cinema, podemos afirmar que Cassavetes rejeita toda essa tradição. No seu trabalho, no caso, o filme *Faces*, nós observamos os personagens não da maneira que observamos a nós mesmos, mas do modo que observamos os outros, ou seja, emprestando o termo da psicanálise, numa pulsão escopofílica. Sua Câmera e sons nos mantêm do lado de fora. Nós olhamos para seus personagens, espiamos suas ações e falas, mas não conseguimos ler seus corações e almas. Por mais que tentemos, não conseguimos nos mover para dentro e assumir um ponto de vista vantajoso, de dentro para fora, como fazemos em muitos outros filmes. Não há acesso às simplificações e âmagos explicáveis, a motivos, intenções ou sentimentos “verdadeiros”. Nós nunca vemos através dos olhos dos personagens, e eles quase nunca nos dizem suas intenções ou demonstram significantes claros. Nós nunca conseguimos exatamente saber porque alguém está dizendo ou fazendo algo. Somos colocados, mais ou menos, na mesma situação de quando estamos fora da sala de cinema: em superfícies ambíguas de leituras incertas e opacas.

O objetivo do filme parece ser o de forçar o espectador a prestar extrema atenção ao progresso, de segundo em segundo, do que ele realmente vê e ouve, mantendo-o no registro das sensações para trazê-lo aos seus sentidos. Para atingir esse objetivo, Cassavetes parece protelar informações, ou seja, ele não clarifica o

contexto, retendo categorias de compreensão que simplificariam o que vemos, pois nos permitiriam adentrar numa condição intelectual preestabelecida.

O filme começa com um personagem (cujo nome depois descobrimos ser Richard Forst) descendo algumas escadas, rumo a um encontro inexplicado em um lugar não especificado, e por um propósito desconhecido. Na cena seguinte, Richard e um outro personagem, não nomeado, conduzem uma mulher, também não identificada, para sua casa, ou seja, mais personagens não explicados fazendo coisas não explicadas. Alguns minutos a mais do filme, e o espectador continua na escuridão a respeito do que acontece. Cassavetes deliberadamente recusa, o máximo possível, clarear o estado civil dos dois homens e a condição social da mulher. O cineasta procura garantir nosso encantamento e diversão pelo comportamento fora do comum de Richard e Freddie, e nossa comoção pela doce solicitude de Jeannie, antes mesmo de descobrirmos que eles são homens casados e que ela é uma garota de programa. Assim, no momento em que fazemos a descoberta, se torna tarde demais para sermos capazes de tirá-los dos nossos corações com uma categoria moral ou intelectual. Parece que o objetivo do cineasta é prevenir que o entendimento social e externo estreite nossa reação à possibilidade espiritual oferecida pelo filme.

Em *Faces*, os personagens freqüentemente olham, gesticulam e movem-se fora do enquadramento, sem nos permitir ver para onde olham e o que fazem. Num momento de clímax do filme, depois que Richard pede o divórcio para sua mulher, Maria, e liga para Jeannie, Cassavetes se detém num close-up do rosto de Maria. Seu prolongado silêncio e seu afastamento em relação à câmera, durante e depois da ligação de Richard, é muito mais estimulante para a imaginação do que sua visibilidade seria. Da mesma maneira, numa cena subsequente, envolvendo uma reunião de mulheres em sua casa, o silêncio e a calma de Maria expressam de forma mais complexa o que a fala e a atividade poderiam expressar.

Cassavetes tenta colocar a densidade de volta nas relações humanas, para apresentar a “verdade plena” da experiência sensorial, para que arte e vida não sejam reduzidas a esboços. O cineasta parece imergir o espectador numa dimensão de tamanha intensidade e afrontamento que é difícil saber o que pensar, ou o que fazer dela. Mas esta é a questão: o andamento nervoso do filme desarma o

juízo.

O que torna mais difícil conseguir alguma distância emocional ou perspectiva intelectual nas cenas, é o fato de que os personagens (e os atores que os interpretam) aparecem livres dos códigos de decoro e de expressão normativa, que regulam o comportamento na maior parte da vida e da arte. Na primeira longa cena de *Faces*, Richard e Freddie, dois empresários de meia idade, pegam, em um bar, uma jovem garota de programa chamada Jeannie, e vão para casa com ela. O estado de embriaguez e entusiasmo sexual dos personagens é um óbvio pretexto para justificar o extremo de suas ações quando chegam na casa. Qualquer um que tenha familiaridade com os filmes de Cassavetes, entretanto, percebe que a embriaguez de Richard e Freddie simplesmente permite que o diretor e seus personagens alcancem o lugar no qual todos os seus filmes se configuram, um lugar onde os personagens expressam, de maneira desinibida, seus desejos mais selvagens e impulsos mais extremos. Quando Freddie tenta humilhar Jeannie na frente de Richard, em vingança por não ter conseguido nada com ela (“o que você pensa que ela é, alguma toalha limpa que nunca foi usada?”); quando McCarthy briga com Richard; ou quando a esposa de Richard, Maria, tenta suicídio perto do final do filme; fica evidente que *Faces* se configura numa dimensão onde os personagens dizem e fazem o que a maioria de nós se atreve apenas, e de modo fugaz, a pensar e sentir. Assim, Cassavetes tenta nos colocar, e colocar seus personagens, em contato com uma dimensão que vai além das repressões de regras normativas de pensamento, comportamento e expressão. Seu objetivo é indicar um estado de sensação e existência que se dá antes de ser intelectualmente domado, expressivamente estabilizado, ou socialmente aceito.

Entretanto, *Faces* é extremo em mais de seus tons. É extremo em seu ritmo. As experiências se afastam tão vigorosamente de qualquer posição, que somos incapazes de colocá-las num quadro mental. No filme, o relacionamento entre os personagens se desenvolve, aflora e se deteriora num ritmo quase insano. Richard e Freddie continuam mudando (e suas relações com Jeannie continuam mudando) tão rapidamente que não conseguimos focalizá-los intelectualmente. Eles são gentis, meigos, espirituosos, num momento, e degenerados, em outro; estão desprotegidos e íntimos a ela, daí, poucos minutos depois, distantes e brutais. A extraordinária

velocidade da experiência proporcionada pelo filme, longe de ser descartada, surpreende e dá energia àqueles que a testemunham.

A maioria dos significados em *Faces* não é criada verbalmente nem de maneira abstrata, mas através de formas não sistemáticas de expressão. Por exemplo, movimentos excêntricos, imprevisíveis, e até tolos, dos corpos em ação e colisão; expressões vibrantes nos seus rostos; gestos esquisitos, dispersos; e tons vocais flutuantes. Esse tipo de corporificação e representação desafia a análise intelectual. É muito fugaz e brusca para ser apreendida em termos de categorias gerais de entendimento, ou seja, não permanece por tempo suficiente para criarmos um rápido conceito sobre ela, sua qualidade sensível, tangível, resiste à análise abstrata. Diante tal robustez e concretude, o pensamento parece ser bloqueado; a sensação é a única capacidade humana rápida e hábil o suficiente para lidar com esse material.

Quando Cassavetes traz Chet, um jovem gigolô, para dentro da casa de Maria, uma mulher de meia idade, casada; e os coloca em meio a um grupo de mulheres de classe média alta, amigas de Maria, notamos que os movimentos emocionais que acontecem na sala são ainda mais difíceis de acompanhar do que os movimentos físicos. Toda vez que nós achamos que entendemos as relações dos personagens, Cassavetes muda-as. Durante uma cena de cinco minutos, o cineasta coreógrafa uma completa inversão da relação entre McCarthy e Jackson, por um lado, e Richard Forst e Jeannie, por outro. Os dois vendedores vão de sarcásticos e condescendentes (antes de saberem que Richard é o presidente do conselho de administração de uma companhia com a qual negociam) a bajuladores, depois da descoberta. Eles transitam da zombaria do pedido de Jeannie de ficar sozinha com Richard, à consideração respeitosa do desejo de privacidade dela. Nós, como espectadores, temos simplesmente que nos manter abertos e alertas, escolhendo nosso caminho cognitivamente e emocionalmente através de uma experiência incrivelmente multivalente, sem signos para indicar onde estivemos, onde estamos, ou onde estaremos no momento seguinte.

Ao considerarmos outra breve seqüência em que Chet e Maria vão para cama juntos, podemos notar quão variadas são as formas de sensação do momento, apresentadas por Cassavetes. Ele nos conduz, de maneira tortuosa, por uma série

de posições emocionais. Assim, a recusa da experiência em se tornar um padrão, previne o espectador de assumir com ela uma relação de contemplação.

*Faces* é centrífugo: afasta-se de qualquer centro unitário de interesse. As múltiplas perspectivas em constante mudança tomam o lugar de perspectivas únicas e fixas, apresentadas em tantos outros filmes (CARNEY, 1994). Por exemplo, embora Maria seja uma das figuras mais importantes do filme, na cena em que ela traz Chet e suas amigas de volta para sua casa, ela quase abandona nossa consciência por alguns minutos. Uma personagem chamada Florence se torna, então, o centro de interesse. Segundos depois, Florence se torna menos importante, e a relação de Chet com uma personagem chamada Louise ganha preeminência. Somente no final da cena, Maria se torna novamente uma figura importante.

A questão não é tomarmos partido (como as noções hollywoodianas convencionais de identificação ditam), muito menos tentarmos esclarecer as divergências entre os diferentes pontos de vista, mas circularmos no meio de perspectivas verdadeiramente irreconciliáveis e que não se somam. O objetivo não é concluir ou determinar, mas mover-se e explorar, manter mais de uma coisa em um pensamento. O efeito é um estado mental distinto e múltiplo, que deixa perfeitamente claro como o estilo de *Faces* ensina generosidade e tolerância por diferentes pontos de vista, sem uma única referência explícita de tais características no roteiro.

Quanto à qualidade espacial do filme, podemos dizer que é consequência de uma fotografia “aberta”. Nos termos de André Bazin, os quadros se tornam uma janela para o mundo, por onde os personagens passam, mas dentro da qual não são controlados ou definidos. A visão fornecida pela câmera, em *Faces*, não tem mais autoridade do que a visão de qualquer um dos personagens na cena. Na verdade, a perspectiva da câmera tem todas as falibilidades da perspectiva de um personagem: às vezes, ela pode olhar para o lugar errado, ou não ser capaz de acompanhar os acontecimentos. As perspectivas são inevitavelmente incompletas e não totalizadoras. Os significados dos acontecimentos devem ser colocados juntos por perspectivas inconsistentes e plurais. Diante o filme, entender requer uma contínua ação de reinterpretar.

Essa experiência cinematográfica desafia nosso poder de controlar ou

entendê-la de uma vez por todas. Qualquer conhecimento que atingimos é local e sujeito a mudanças. Assim, o filme nos apresenta as limitações de qualquer perspectiva, incluindo a nossa própria; no entanto, apresenta também uma experiência estimulante, porque, aqui, ver é algo ativo ao invés de passivo. Ao espectador é dado o poder de criar sentidos, classificando, organizando, explorando experiências que não foram arranjadas e premeditadas em hierarquias de significado e importância.

A diversidade das faces, vozes, corpos, e perspectivas no trabalho de Cassavetes celebra as diferenças estimulantes e energizantes em nossas mentes, sensações e almas. Nossos motivos são diferentes, assim como nossos interesses, emoções e medos. Mesmo se usamos as mesmas palavras, significamos-as diferentemente. Assim como quando pensamos que nos comunicamos perfeitamente, é impossível que estejamos. O cineasta nos mostra, não apenas, que há vidas e interesses diferentes por trás de nossas palavras, mas também que há diferentes estruturas emocionais e intelectuais dentro de cada um de nós, onde nenhuma quantidade de fala pode apagar ou abrir caminho.

Em todas as cenas de *Faces*, não há figuras controladoras, diferentemente de outros filmes, nos quais podemos notar preferências por um personagem e uma forma de falar, pensar, ou sentir. O cineasta escreve e edita as cenas, da melhor forma possível, para apresentar e respeitar as perspectivas de todos os participantes. Deste modo, seu filme nos ensina a importância da sensibilidade e flexibilidade em relação a múltiplos e mutáveis pontos de vista.

No que diz respeito aos diálogos criados por Cassavetes, há quase sempre um subtexto emocional e intelectual em desacordo com as palavras ditas pelos personagens. Ou seja, o que os personagens de Cassavetes dizem não é verdadeiramente o que é "dito". Eles omitem a maior parte do que está em suas mentes, pulam nervosamente de um assunto para outro, evitam problemas com os quais não querem lidar, e geralmente usam palavras para propósitos distintos do conteúdo do que querem dizer. Ou melhor, suas consciências parecem afastar seus desejos inconscientes. Assim, nos é dado conhecer, apenas de maneira turva, as verdades dos seus personagens.

Por exemplo, na seqüência do quarto, em que Chet se despe e canta uma

música maliciosa, enquanto Maria se apruma no banheiro, podem surgir diferentes opiniões sobre o que de fato está acontecendo. Por um lado, Chet pode parecer insensível à delicadeza sentimental de Maria nesse momento, suas ações podem também sugerir uma postura um tanto machista, ao controlar o tom romântico do encontro. Por outro lado, Chet pode aparentar seriedade e consideração, ao tentar possivelmente aliviar as ansiedades de Maria, tornando o clima mais leve e relaxando a tensão sexual com sua malícia cômica. Talvez, o mais interessante da cena é que as duas considerações ou possibilidades opostas podem ser verdadeiras. Chet é sensível a Maria e machista na maneira que escolhe sê-lo. O cineasta não apresenta as expressões de uma forma mais simples. A gentileza e o machismo de Chet não serão visivelmente desembaraçadas, ou seja, as expressões, no filme de Cassavetes, parecem ser inevitavelmente impuras. Seus personagens habitam um mundo onde as expressões se dão de forma oblíqua, problemática, abafada após camada sob camada; eles são gerados num lugar mais profundo do que a razão, a lógica e a consciência podem alcançar.

Outra característica importante do filme, é o fato de que não somente uma cena ou uma relação pode mudar completamente de direção, mas também seus personagens podem ser autores dessas mudanças. Por exemplo, a relação entre Jeannie e McCarthy pode ser ajustada, corrigida, destruída, repudiada, em qualquer momento por qualquer um dos dois. Os personagens Richard, Freddie, McCarthy, Chet, Jeannie (e os atores e atrizes que os interpretam) continuamente saltam fora de seus tons e posições, eles se afastam dos próprios padrões de comportamento; em suma, são dotados de autoconsciência, reagindo às próprias ações.

Em *Faces*, parece que cada ponto de chegada se torna um ponto de partida para movimentos distantes dele. Em vários momentos do filme, os personagens nos convencem que estão improvisando seus próprios textos como alternativas aos textos impostos a eles. O efeito pode ser inspirador e, ao mesmo tempo, assustador. Enquanto observamos Chet, Richard Forst, ou Jim McCarthy representando em várias cenas, temos a impressão de observá-los improvisar suas próprias vidas e relações, num processo de contínua criação. No filme de Cassavetes, a diminuição do enredo aumenta esse efeito. Uma vez que suas narrativas não são conduzidas pelos acontecimentos (com cada acontecimento ditando um alcance bastante

estreito de reações pelos personagens que, então, se tornam mais ou menos funções semióticas do enredo), os personagens podem em certa medida controlar o rumo e o ritmo das cenas do filme.

Na grande maioria dos filmes de Hollywood, os personagens são meros agentes causais que impulsionam uma narrativa preestabelecida. As representações dos personagens não rompem com as estruturas semióticas abstratas, mas se espelham nelas, ou seja, servem aos signos convencionais da narrativa. No trabalho de Cassavetes, a atuação funciona diametralmente no caminho oposto. Ela não se entrelaça aos efeitos estilísticos extrapessoais, mas se afasta deles. A atuação introduz instabilidade semântica numa cena, interrompe e racha os significados abstratos, complica a interpretação, desacelera o processo de leitura. Por exemplo, Richard Forst, Maria, Chet, e Jeannie não são personagens semioticamente congelados no lugar. Eles são livres para se moverem e mudar, e o fazem enfaticamente.

*Faces* comunica uma noção de extraordinário poder expressivo individual. O significado não é herdado ou definido por entendimentos culturais preexistentes, mas é criado sob nova forma, e revisado minuto a minuto pelo sujeito ator/personagem, numa série de movimentos independentes através e contra estruturas preexistentes. O sujeito é emancipado como um agente livre, um criador de significados independente. Cassavetes concede aos seus personagens o poder para fazerem as coisas nas suas vidas, da mesma maneira que concede aos seus atores o poder para fazerem suas atuações.

O estilo de *Faces* ensina a alegria de permanecer em movimento, os prazeres de patinar interminavelmente para frente nas superfícies escorregadias da vida. Não surpreende o fato de que os estilos pessoais de Chet e Jeannie são similares ao estilo de filmar e editar de Cassavetes. A câmera do cineasta é um olho que tudo observa, e Jeannie é um ouvido que tudo absorve, prestando atenção a todos, respeitando os sentimentos de todos, e não estereotipando ninguém. Por sua vez, Chet representa uma capacidade de movimentação social, lubrificação, e circulação; o equivalente social ao modo com qual a filmagem e edição de Cassavetes se move, de face em face, pelo ambiente, respeitando cada perspectiva individual, não descartando nenhuma. A espirituosidade e graça de Chet derretem posições

congeladas e liberam o que está preso, similar à maneira com que o roteiro espirituoso e gracioso de Cassavetes força o espectador a abandonar posições categóricas em relação às cenas e personagens. A tolerância de Chet e Jeannie por diferenças é uma das coisas que os liga, de maneira mais profunda, com seu criador. Uma das qualidades mais consistentes e notáveis do trabalho de Cassavetes é a sua qualidade de não fazer julgamentos.

Na visão de Cassavetes, no que diz respeito a uma atuação “não competitiva”, o que importa não é controlar a cena, mas reagir aos outros dentro dela. Chet e Jeannie são estrelas cujo principal objetivo não é estrelar, mas interagir, tratando suas relações com os outros como oportunidades de verdadeira colaboração.

O estilo do cinema de Cassavetes faz as mesmas coisas que Chet e Jeannie fazem na vida. Evita julgamentos categóricos. Amplia perspectivas. Se importa até com aqueles que não querem ou não merecem importância. Assim como Jeannie se importa com os sentimentos, até mesmo, dos grosseiros Freddie e McCarthy; e como Chet se importa com Louise e Maria, mesmo depois de o repreenderem. É um estilo de cuidar, um estilo de amar. *Faces* é, quase sempre, uma antologia de atos de insensibilidade e crueldade, no entanto, oferece o que somente pode ser chamado de uma experiência espiritual exultante.

## CAPÍTULO IV – CONCRETUDE E AÇÃO

Nunca é claro como é nos filmes. As pessoas não sabem o que estão fazendo na maior parte do tempo, incluindo eu. Elas não sabem o que querem ou sentem. É apenas nos filmes que elas sabem quais são seus problemas e têm planos de jogo para lidar com eles... O filme é uma investigação das nossas vidas. O que somos. Quais são nossas responsabilidades na vida – se há alguma. O que estamos procurando. Porque eu iria querer fazer um filme sobre algo que eu já entendo?

(John Cassavetes)<sup>7</sup>

De acordo com Carney (1994, p. 162), “Cassavetes vai decisivamente contra a semente da alta tradição modernista (incluindo aquela da maioria dos filmes artísticos europeus), que concebe o papel do artista e a função da arte como sendo socialmente marginalizada”. Nessa tradição, o artista é como um padre e um oráculo, deliberadamente se estabelecendo como parte de um lado da sociedade. Ele e suas criações se colocam em uma distância calculada das experiências da vida comum, cultivando um estado de separação meditativa ou transcendental das formas e das forças da existência mundana.

Cassavetes participa em uma tradição expressiva inteiramente diferente. Em vez de se alçar acima das contingências temporais e físicas da vida ordinária, ele se expressa nelas e através delas. Em vez de nos afastar dos deveres sociais e das obrigações familiares, ele nos chama a elas e participa delas. Na visão de Cassavetes, a maneira com que nos tornamos artistas é a mesma maneira que Mabel o faz – não por nos libertarmos das bagunças expressivas e das trapalhadas sociais, mas por mergulhar dentro delas e extrair algo humanamente valioso. O artista não é simbolizado pelo desprendimento social e pelos estados desincorporados da consciência elevada de alter egos ficcionais, mas pode ser um operário desarticulado falando com seus colegas (Nick), uma dona de casa organizando uma festa para seus filhos (Mabel), o empresário de um bar de *strippers* (Cosmo), uma garota de programa (Jeannie), um gigolô (Chet), ou uma mulher procurando por amor (Sarah Lawson). Enquanto a arte dos modernistas europeus

---

7 (apud CARNEY, 1994, p. 312)

quase sempre implicitamente (e, frequentemente, explicitamente) foge e nega o mundo, os filmes de Cassavetes abraçam e amam o mundo.

Para o cineasta, a expressão artística não apenas ocorre no mundo, mas extrai seus materiais e formas de organização diretamente das atividades da vida cotidiana. Esse aspecto do trabalho de Cassavetes é uma resposta implícita às premissas estéticas que sustentam toda a tradição das belas artes, em que, nas palavras de John Dewey (2010), “a arte é remetida a um reino isolado, onde ela é destacada da associação com os materiais e objetivos de qualquer outra forma de esforço humano, sofrimento e realização”. Mabel Longhetti e o filme em que ela está são, na verdade, a resposta de Cassavetes para o desafio de Dewey (2010) “para restaurar a continuidade entre as formas intensificadas de experiência que são os trabalhos de arte e os eventos cotidianos, ações e sofrimentos que são universalmente reconhecidos como constituidores da experiência”.

Dewey viu a segregação (dos trabalhos de arte) da vida comum como parte de uma mazela cultural mais ampla que se deve considerar, já que ela é útil para a compreensão de algumas das implicações culturais não só desse filme, mas dos filmes que Cassavetes faz seguidos a esse.

“Cassavetes segue Dewey, se rebelando contra toda essa tradição. Ele desidealiza a arte. Em oposição a linha transcendental/simbólica de expressão extracorpórea, ele exige que a visão seja praticamente representada nas formas do mundo, que o trabalho, seus personagens, e suas expressões de si mesmo representem atos de engajamento com o mundo” (CARNEY, 1994, p. 164).

A arte não está em outro lugar; ela está na vida, e absolutamente continua com ela. Para Cassavetes a experiência do indivíduo “de sacrifícios e conquistas no mundo das coisas é arte em embrião” (DEWEY, 1980). Para o cineasta, assim como para Dewey, o artista e seus personagens enfaticamente não estão enclausurados dentro de seus sentimentos e sensações privados, mas estão engajados em um “comércio ativo e alerta com o mundo, que, a essa altura, envolve a completa interpenetração do ego e do mundo de objetos e eventos” (DEWEY, 1980). A expressão artística é removida do reino da consciência refinada e restaurada para entrar em contato com a experiência vivida em toda a sua desordem e contingência expressiva.

A localização do significado, para Cassavetes e Dewey, transita da mente para o corpo – de serem ilustradas como ideias, crenças e visões para atos de falar,

se mover e atuar. A verdade se transforma em uma forma de agir, ao invés de uma forma de saber. Ela se torna ativa e pragmática, e não passiva e transcendental. A arte se move para fora de “textos” e para dentro do mundo. Ela não está confinada a “trabalhos”, mas se espalha dentro do trabalho da vida cotidiana.

Conforme sugerido anteriormente, “se existe algo que mais distingue o trabalho de Cassavetes do outro tipo de filme americano, é a expressão **incorporada**” (CARNEY, 1994, p. 165, grifo do autor). O significado é gerado por e ancorado nos corpos dos atores – seus movimentos físicos, tons de voz, expressões faciais e gestos. Isso pode soar como uma banalidade: afinal, todo filme possui atores e personagens que possuem corpos e rostos, e que falam e gesticulam. Na maioria dos outros filmes, contudo, a expressão é sutilmente destacada do corpo físico do artista. O significado é elevado acima do mundo físico e realocado em percepções abstratas. Ele é removido do reino dos gestos e movimentos e transformado em palavras e aparências. Um sinal desse processo de desrealização é que naqueles filmes o conhecimento pode ser comunicado por longos períodos independentemente do ator (em termos de efeitos estilísticos de luz, som e metáfora); mas mesmo quando o ator é parte do processo de construção de significado, sua presença física quase sempre tem menos valor do que suas palavras, ideias ou visões (tanto óticas quanto imaginativas).

“É apenas porque o hábito da abstração é tão arraigado em nossa arte que a maioria dos críticos e espectadores não está nem consciente disso. Esse aspecto do trabalho de Cassavetes foi uma das coisas que mais bloqueou sua apreciação pela crítica”, afirma Carney (1994, p. 165). Precisamente porque os significados em seus filmes estavam *em corpos*, parecia não haver significado algum neles.

“Quando os críticos procuraram por visões, ideias, símbolos, metáforas ou abstrações – os tipos de figurações alegóricas generalizadas que saltam de trabalhos como *Cidadão Kane*, *2001: Uma Odisseia no Espaço*, *Psicose*, – e foram incapazes de encontrá-los, eles simplesmente supuseram que não havia nada lá. Os críticos não poderiam imaginar que esses corpos, expressões faciais e tons de voz representavam um tipo completamente diferente de significado” (CARNEY, 1994, p. 165).

Os filmes de Cassavetes ofereciam significados que não eram abstratos, extraídos e contemplativos, mas ativos, incorporados e físicos. *Casablanca* nos eleva acima de nossos corpos para o reino das almas; *Uma Mulher Sob Influência* nos lembra não apenas que nossas almas possuem corpos, mas que nossos espíritos podem ser

expressos apenas na matéria.

O caráter abstrato de uma apresentação intelectual ou simbólica contradiria a concretude do conhecimento. “O simbólico nada conhece além de máscaras” (BARTHES, 1980, p. 124). Os significados de Cassavetes não são entregues ao espectador como abstrações e metáforas. Eles existem em atuação, e somente na atuação. Eles não serão dissociados dos corpos, rostos e vozes que os trazem até nós. O disfarce casual do desenrolamento do significado no trabalho de Cassavetes, e a particularidade sensorial transitória de *como* suas cenas e personagens carregam significado é indissociável de *o que* elas significam. O cineasta se recusa a fazer movimentos metafóricos e massagear eventos estilisticamente (dispondo uma tensão musical na trilha sonora, se movendo em direção a um *close-up* no rosto de um personagem, ou iluminando expressivamente um quadro ou emoldurando-o) para fazer com que um momento funcione de maneira mais abstrata e geral, porque o seu maior propósito é fazer com que o momento carregue significado de maneira concreta e particular. Enquanto uma descrição dos estilos abstratos de cenas em *Cidadão Kane* ou *2001: Uma Odisseia no Espaço* resumiriam de maneira adequada a maioria dos efeitos do filme sobre um espectador, o mesmo tipo de resumo estilístico ou temático deixaria de fora quase tudo o que importa em *Uma Mulher Sob Influência* ou *Faces*.

“Enquanto a verdade hollywoodiana, existe fora de ou anterior a suas expressões particulares, a verdade de Cassavetes não pode ser arrancada de expressões faciais, corporais e vocais específicas, porque não existiriam exceto como uma expressão pessoal específica” (CARNEY, 1994, p.188).

Isto é, incidentalmente, porque era impossível para Cassavetes fazer o que Hitchcock, Welles, Kubrick ou Spielberg fazem: esboçar ou saber o significado de uma atuação ou cena anteriormente à seleção de elenco, ensaios e processos de filmagem. Os Significados e as relações nos filmes destes e de outros diretores podem ter um storyboard, posicionamento dos atores, iluminação e construção de metáforas antes mesmo de os atores chegarem ao set, porque esses diretores acreditam que o significado pode existir e ser compreendido independentemente de e à parte de verdadeiros atos de expressão; De acordo com Carney (1994, p. 188), “Cassavetes era um pragmatista, para quem o significado era trazido à existência apenas dentro das contingências e parcialidades de expressões sociais e físicas

particulares”. Para o cineasta, além dos detalhes de uma expressão atuada, não existe e não se pode haver coisa alguma. Seria inconcebível a ele que o significado pudesse ser organizado independentemente das vozes, corpos e faces dos atores, e antes de suas performances reais no set.

O estilo, como sempre, conta a história oculta. Não importa em qual grau a temática de seus trabalhos seja incerta ou confusa, o estilo dos filmes de Welles ou de Hitchcock nunca seria, nem por um momento, incerto ou confuso. Pelo contrário, ele é cristalino, absolutamente inteligente, friamente manipulativo, astuto. O estilo é esperto e gracioso até demais. Essa frieza estilística atesta o quão todas as suas questões são retóricas.

“Reconhecidamente, Welles e Hitchcock eram virtuosos; eles eram mestres da distribuição, organização e controle. Por causa da mesma virtude, porém, sua maestria visual e acústica nos contam que eles nunca foram realmente ameaçados pelos seus próprios mistérios encenados” (CARNEY, 1994, p. 189).

Eles eram mestres dos efeitos especiais que mantinham seus trabalhos no reino dos efeitos especiais. Assim como, longe de ser subjugada pela coisa com a qual trabalhou – perturbada, movida, ou ferida por ela – a mão do tintureiro claramente nunca chegou a entrar em um contado sujo com ela.

Em contraste, o trabalho de Cassavetes apresenta um estilo realmente não resolvido, incerto. O cineasta jamais pode se remover para uma distância emocional e intelectual de uma experiência para obter o tipo de controle sobre ela que Welles, Hitchcock, De Palma, os irmãos Coen, Spielberg e a grande maioria de cineastas *mainstream* americanos exibem rotineiramente. O estilo de Cassavetes nos mostra o que parece e faz sentir como estando *em* uma experiência, confundidos e envolvidos emocionalmente por ela, respondendo intelectualmente a ela (e ajustando a própria resposta) conforme ela vai acontecendo. Seu trabalho de câmera e edição não são magistrais e equilibrados, mas experimentais e alertas – percebendo, comparando e questionando. Ele não desliza pelo mundo como Hitchcock o faz, mas pula dentro dele, examinando e explorando-o. Isso é uma verdade de todo o seu trabalho. Em *Faces*, por exemplo, sua edição pula de maneira instável no espaço, comparando respostas e pontos de vista dos personagens, estudando o que está acontecendo a partir de diferentes ângulos e perspectivas.

Do outro lado da equação, filmes como *Cidadão Kane*, *Psicose*, *Vestida Para*

*Matar*, e *Gosto de Sangue* podem fornecer satisfações cognitivas óbvias que o trabalho de Cassavetes não oferece. Welles, Hitchcock, De Palma e os irmãos Coen não apenas garantem que eles façam perguntas para as quais eles já saibam as respostas; como também perguntas que possuem respostas – curtas, oportunas e definitivas sobre o assunto. Seus trabalhos fornecem ao espectador a gratificação de uma experiência controlada de resolução de problemas, fazem perguntas concisas, claras e identificáveis com respostas igualmente concisas, claras e identificáveis. Eles apresentam situações intrincadas e nos mostram como os nós podem ser desatados. Assistir a seus filmes é um pouco como fazer palavras-cruzadas; aos poucos as coisas vão fazendo sentido. Agora, assistir aos filmes de Cassavetes é como abrir caminho em uma selva; não apenas você não sabe para onde está indo, mas se está mesmo indo a lugar algum. Os problemas de seus personagens não são rastreados a origens discretas, causas ou intenções; esses problemas também não são corrigíveis por meio de uma série especificável de eventos, ações ou afirmações.

Os personagens de Cassavetes são tão complexos, confusos e polivalentes quanto as pessoas do lado de fora dos filmes. Assim como foi descrito sobre Chet na discussão de *Faces*, seus vícios e virtudes estão tão confusos entre si que não podem ser separados. O bom, o ruim e o repulsivo dos personagens estão todos emaranhados demais para permiti-los que sejam encaixados em um único nicho psicológico ou intelectual. Cassavetes nos mostra que amor genuíno pode se expressar de formas odiosas e atormentadoras (Mabel Longhetti em *Uma Mulher Sob Influência*), que integridade profissional e idealismo profissional podem ser tão cruéis que se tornam indistinguíveis de arrogância e autodestruição (Myrtle Gordon em *Noite de Estreia*), e (no caso de Cosmo em *A Morte de um Bookmaker Chinês*) que um personagem pode ser tanto heroico quando patético, forte e fraco ao mesmo tempo. Com figuras tão complexas como essas, mesmo exposições repetidas não nos permitirão sentar confortavelmente e relaxar em uma posição clara de juízes. Não podemos colocá-los em nossos bolsos intelectualmente e dizer que os conhecemos. Como pessoas na vida, eles continuam surpreendendo, desapontando, deleitando e nos desconcertando apenas por meio de nossas avaliações sobre eles.

“Os julgamentos morais instantâneos, que outros filmes permitem nos deleitar, não podem ser feitos. Nossas categorias preguiçosas de

compreensão se quebram sob a tensão. Isso, claro, é o objetivo de Cassavetes” (CARNEY, 1994, p. 191).

Não é difícil ver porque um tipo de filme seria mais popular do que outro. Os personagens no filme de resolução de quebra-cabeças nunca têm permissão de se tornarem tão confusos ou desconcertantes como são os personagens de Cassavetes – para eles mesmos, para outros em seus filmes, ou para suas audiências. Enfim, eles adulam a capacidade analítica de um espectador. Podemos entendê-los sem muito trabalho (o personagem, por si só, frequentemente nos conta qual é o seu problema), e podemos nos sentir bem por participar intelectualmente na salvação dos personagens (descobrimo e “resolvendo” intelectualmente o problema, mesmo que eles não consigam fazê-lo por conta própria). Porém, os personagens de Cassavetes resistem à compreensão abstrata com a mesma intensidade de pessoas reais. Um espectador procurando pela satisfação de “desvendar algo” acaba desconcertado, frustrado e desapontado.

Existe um outro aspecto que merece atenção, no qual o trabalho de Cassavetes funcionava como uma técnica genuína de exploração. “Ele não apenas escreveu seus roteiros com atores específicos em mente, mas ele os usou para explorar, fora das telas, aspectos de sua própria vida e da vida dos atores” (CARNEY, 1994, p. 191). Os filmes se tornam maneiras de compreender personalidades específicas dos atores e seus sentimentos sobre elas. Peter Falk, Ben Gazzara e Seymour Cassel (em papéis principais), e Val Avery, Tim Carey, Meade Roberts e Al Ruban (em papéis coadjuvantes) foram todos utilizados dessa maneira. Nos filmes em que eles aparecem, Cassavetes coloca questões sobre eles, não simplesmente como personagens, mas como atores representando esses personagens. O cineasta tenta entender o que os faz funcionarem como pessoas reais, e os convida a explorar a si mesmos. A prudência de Falk e a necessidade por clareza são exploradas no personagem de Nick Longhetti. As emoções internalizadas e a intensidade silenciosa de Gazzara são exploradas através dos personagens de Cosmo e Harry. A picardia pueril e a extravagância arrogante de Cassel, a irritação argumentativa e insegurança volátil de Avery se tornaram os assuntos de seus papéis. O resultado é um engajamento muito mais autêntico e intenso com o papel. Os atores não eram apenas capazes de expressarem a si mesmos mais particularmente, mas eram encorajados a extraírem as partes mais

profundas de suas personalidades e colocá-las em suas atuações – mesmo que não estivessem conscientes do que Cassavetes estava fazendo. Nesse aspecto, Cassavetes usou atuação e criação cinematográfica como técnicas genuínas de exploração e descoberta.

Os personagens nos filmes de Cassavetes, independente das pressões que sofrem, são fortes o bastante para manterem suas visões de possibilidades. Suas energias são suficientes para o desafio que enfrentam. Eles não abandonam suas demandas de amor ou seus pontos de vista de autoexpressão, não importa o quanto absurdo ou impossível pareçam. A energia até mesmo do mais maluco e condenado dos personagens de Cassavetes diante um obstáculo esmagador é muito mais inspiradora do que as vitórias fáceis dos heróis americanos. Por fim, essa é a mais profunda conexão entre esses personagens e seu criador, e é por isso que os trabalhos de Cassavetes merecem um lugar permanente em qualquer história futura de uma grande experiência expressiva americana.

## CAPÍTULO V – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha vida? Não é muito excitante. A excitação é a obra. Eu vivo através dos meus filmes. Eles são minha vida.  
(John Cassavetes)<sup>8</sup>

Existe uma razão final para que nenhum dos filmes de Cassavetes tenha sido considerado para aceitação no cânone artístico durante a sua vida: A tradição crítica americana tem como premissa a concepção de expressão artística completamente diferente àquela que ele aderiu. De acordo com Carney (1994, p. 271), “quase sem exceção, os críticos de cinema americano consideram implicitamente que a arte seja essencialmente uma exibição de poder, controle e entendimento. Em uma palavra, a concepção deles de atuação artística é virtuosa”. Eles dão valor a domínio, organização e heroísmo, pressupõem que a grandeza de um trabalho é determinada pela sua habilidade de limitar, moldar e organizar o que o espectador vê, ouve, sabe e sente em cada cena. Os críticos devotam amplamente, o que não é surpreendente, os filmes de mestres declarados da organização visual e acústica a serviço de controle cognitivo e emocional – cineastas como Eisenstein, Sternberg, Hitchcock, Welles, Minelli, Kubrick e Lynch. Nessas críticas há uma equação implícita de virtuosidade e grandiosidade que se estende para cada aspecto da criação de um filme: a habilidade do escritor em criar diálogo “revelador”; a habilidade do diretor, operador de câmera e supervisor de fotografia em usar iluminação, enquadramento, ângulos de câmera e movimentos para manipular o que o espectador sabe e sente; a habilidade do editor e do supervisor musical em orquestrar o passo e a intensidade dramática de eventos até a última batida. Controle e domínio são os objetivos.

Uma manifestação um pouco mais inferior, segundo Carney, do mesmo conjunto de pressuposições estéticas nas análises jornalísticas é a exaltação de astúcia, sagacidade, perspicácia ou elegância na condição de virtudes artísticas. A partir do momento em que alguém compra as ideias desse sistema de valores, não é difícil ver porque *Cidadão Kane*, *Psicose*, *Gosto de Sangue*, *Veludo Azul*, *Manhattan*

---

8 (apud CARNEY, 1994, p. 271)

e *Vestida para Matar* são tratados como obras-primas artísticas. Elas são astutas, sagazes, perspicazes e elegantes – até demais. Elas apresentam de maneira deslumbrante e brincam com as convenções e história da expressão cinematográfica.

Não é acidental que não exista maior conquista nesses trabalhos do que o fato dos personagens mais importantes serem astutos, sagazes, perspicazes e elegantes, ou sofisticados em iguais proporções ao que o diretor se mostra ser. Welles quer que seus protagonistas tenham o mesmo tipo de extravagância estilística que ele demonstra como diretor. As figuras dos irmãos Coen se complicam precisamente na medida em que eles não são tão sofisticados como manda a regra, nem são capazes de manipulá-la cinicamente como os seus criadores. Um personagem de Hitchcock que não é tão cinicamente alheio a um evento como ele, e que é emocionalmente vulnerável, aberto e indefeso, certamente entrará em apuros. Mesmo no trabalho de Woody Allen, precocidade verbal, formação literária e discernimento intelectual são quase sempre as virtudes supremas disponíveis ao protagonista.

Como essa discussão sugere, o cinema na tradição virtuosa é, essencialmente, uma celebração do conhecimento. Esses filmes criam mundos em que todas as pessoas e coisas que são relevantes podem ser entendidas, e são entendidas. Personagens são apresentadas e cenas são organizadas em um número pequeno e determinado de maneiras para facilitar a compreensão – para eliminar mistérios e incertezas. (Em alguns casos, é claro, como filmes de suspense ou mistério, nos manter temporariamente no escuro pode servir ao propósito narrativo de criar um desejo ainda maior pela explicação definitiva, o que sempre será cumprido). Os roteiristas, atores, elenco, equipe de produção, diretor e os espectadores participam em uma comunidade de conhecimento psicológico, emocional e intelectual. Uma grande parte do apelo crítico e comercial de tais trabalhos se dá precisamente porque permitem ao espectador e ao crítico sentirem-se parte desse culto ao conhecimento completo e perfeito. O projeto narrativo central desses trabalhos envolve um movimento de estar “fora” da confusão e da dúvida, para estar “dentro” da clareza e da certeza.

Nenhum conjunto de valores poderia ser mais contrário às crenças de

Cassavetes sobre o processo de viver e a função da arte. Fazer um filme era, para ele, não uma exibição de poder e maestria, mas, ao invés disso, um ato de humildade. Ele não envolvia disposição virtuosa e organização magistral, mas exploração paciente e descoberta experimental.

“Como ele mesmo frequentemente dizia, para seus atores, sua equipe e seus espectadores, era uma questão de perguntar as questões para as quais não se tinham as respostas, e se manter carinhosamente aberto, pronto para cruzar com outras perguntas a qualquer momento” (CARNEY, 1994, p. 273).

O trabalho resultante era uma aceitação do que não se sabia e talvez nunca fosse capaz de compreender. O objetivo era se perder – ser forçado a quebrar velhos hábitos e entendimentos, desistir de antigas formas de satisfação consigo mesmo. O caminho para a sabedoria era através do não-saber. O enredo principal do trabalho de Cassavetes – para ele, seus atores, seus personagens, e seus espectadores – era um antivirtuoso: se mover para longe de posições de poder e controle em direção a lugares de medo e incerteza. Por isso as narrativas em si são quase sempre sobre a perda de controle, sobre colapsos nervosos. Permitir-se o desapego, perder controle, era parte de aprender qualquer coisa. O resto era o que Cassavetes chamava de meros artifícios e brincadeiras com a expressão, e não formas de descoberta. O cineasta apresenta realidades lindas e ardilosas demais para que sejam entregues de bandeja de acordo com um cardápio previamente organizado. Ele apresenta experiências complexas demais para serem reduzidas a fórmulas expressivas. O resultado é uma arte de descobertas legítimas.

O que está errado com a conscientização é que ela nos remove da perturbação da experiência. Ela separa o indivíduo do atropelo confuso de viver, porque representa um conjunto de compreensões planejadas em antecipação ao evento. Para Cassavetes, o pensamento não era algo feito de forma separada, ou que lhe permitia se alçar acima da turbulência da experiência, mas, ao invés disso, era o processo de trilhar o seu caminho através da experiência conforme ela acontece. Em outras palavras, para Cassavetes, o cinema não era sobre a vida, nem algo que acompanha e analisa a vida, ele *era* a vida. Os estilos de Hitchcock, Welles, De Palma, Kubrick e Lynch nos dizem que eles usam os filmes para apresentar ideias e sentimentos que eles já tinham resolvidos. Eles viveram, pensaram, e quando alcançaram um determinado ponto de clareza e resolução, eles o resumiram em seus trabalhos. Desse modo, o processo de criação

cinematográfica (todos os seus estágios, desde a escrita do roteiro até a pós-produção) foi usado para preencher uma figura já pronta. Não é isso que o cinema significava para Cassavetes. Cada troca de diálogo, cada movimento de câmera ou mudança de foco, cada corte nos diz que fazer um filme era uma maneira de explorar as possibilidades, de questionar sobre a vida, e de a reavaliar, não de refletir sobre ela à distância.

Melhor do que a arte ser um espelho apontado para a natureza que devolve um reflexo pálido, parcial ou distorcido da vida, nessa visão, a arte se torna a própria vida – vivida de sua maneira mais intensa, interessante e empenhada. Não é nem um pouco uma dimensão sagrada dissociada da vida, com regras ou materiais distintos. Cassavetes nunca viveu de maneira mais sensível e apaixonada do que quando ele estava fazendo os seus filmes. Conforme ele reescrevia seus roteiros, corria de um lado para o outro nos sets posicionando as ações dos atores, ou comparava montagens experimentais na moviola, ele estava tendo experiências com o maior grau de complexidade que ele poderia adquirir, exemplifica Carney (1994). Na produção cinematográfica, Cassavetes se lançou em uma aventura de descoberta mais emocionante, avançada e excitantemente exploratória do que aquelas vivenciadas pelos personagens nos filmes.

Em outros termos, todo o nosso pensamento sobre o pensamento é maculado com um viés meditativo. O pensamento é algo que fazemos quando não estamos vivendo, é um intervalo das nossas reações aos eventos. Acontece em nossas cabeças, e não em nossos corpos. Ele é teórico e intelectual, não vivido e sentido; é rigoroso, sistemático e consistente, não divertido, experimental ou que possa ser reescrito. O pensamento é conceitual e mental, não ativo e prático.

“Nosso pensamento sobre a arte é, da mesma maneira, enviesado – favorecendo os efeitos distanciadores da contemplação sobre os envoltórios da ação, as estabilidades de explicação sobre a turbulência da experiência, e as essências da epistemologia sobre os momentos fluidos da história” (CARNEY, 1994, p. 276).

Cassavetes reverteu essas avaliações e praticou um tipo diferente de pensamento – pensamento em movimento, algo como pensar rápido (ou em seu corpo). Isso é visto não como um afastamento contemplativo da ação e do evento, mas como uma imersão neles; não como algo estático e destacado da experiência, mas como algo engajado e em movimento; não como algo não suportado pelo sistema e libertado da

teoria, e da regularidade, pensado como um estado de abandono para a perseguição de um impulso e a revisão inevitável do curso que vem a seguir. Isso não é visto como algo que se abstrai em fuga do mundo, mas mergulhando nele e vivendo nos sentidos. Isso é pensar no espaço, no tempo, e no corpo. Não se pode sentar e pensar sobre a dança, tem que se levantar e dançar. Os engajamentos da ação substituem os desengajamentos da contemplação como um jeito de se mover pela vida.

Essa descrição do processo de pensamento de Cassavetes não deve soar como simplesmente poética. De acordo com Carney, qualquer um presente nos *sets* enquanto seus filmes estavam sendo feitos realmente testemunharam o processo de pensamento descrito. O próprio cineasta imitava as expressões faciais e repetia as ações, no processo de explorar as possibilidades imaginativas em uma cena. Ele criava de maneira concreta o seu próprio destino e o destino de seus personagens no espaço e no tempo, passo a passo, minuto a minuto. As coisas eram compreendidas não por sentar e ponderar sobre algo, mas por encarar uma situação e trabalhar com algo do princípio ao fim. Dado a maneira com que seus filmes eram criados, não é surpreendente que o mesmo processo de pensamento em movimento era o modelo para todos os atos de pensamento importantes que ocorriam neles. Observe Chet, Myrtle e Gloria em atuação, estão todos pensando dentro e através da ação, pensando em seus sentidos e corpos. Enquanto outros filmes nos oferecem os luxos de visões extracorpóreas, posições contemplativas, renúncias à ação e várias outras fugas do mundo de eventos e expressões práticas, Cassavetes nos mostra possibilidades de maestria por envolvimento, e o que temos a ganhar se formos corajosos ou audaciosos o bastante para pularmos de nossas poltronas e correremos para abraçar o mundo.

Nessas circunstâncias criativas, a natureza do significado em si muda. Enquanto um cineasta na tradição simbólica tenta exibir uma maestria intelectual e emocional da experiência, seguir um plano de ação, e dobrar a experiência para realçar um conjunto de “objetivos” predeterminados; na visão de arte de Cassavetes, não existe debate, significado ou ponto a provar. Há apenas exploração e o ato de seguir em frente, sem algum fim ao processo de experiência, e nenhum objetivo a cumprir. É por isso que ele era indiferente a filmes como produtos acabados. Para

Cassavetes, os filmes não são relevantes, o que importa é o fazer, o aprendizado, o crescimento e as descobertas ao longo do caminho. O trabalho em si (como uma série de personagens, posicionamentos, ângulos de câmera e escolhas de edição) era apenas as marcas deixadas para trás conforme o artista se movia em meio a um conjunto de experiências desafiadoras e estimulantes. O filme é o registro histórico de um conjunto de escolhas. O que o presente texto se dedicou a demonstrar é o que, para a inspeção mais atenta, os filmes se tornam novamente – não corpos de conhecimento codificado, não uma série de pontos de vista, mensagens ou declarações sobre a experiência, mas exemplos das experiências em si.

Isso é ter o filme não como *sobre* o pensamento, ou como relatando as conclusões às quais o pensamento chegou, mas como um ato de pensamento em si – como uma grande performance de jazz ou de dança são atos de pensamento. Carney conclui (1994, p. 280), “o filme não é uma declaração *sobre* alguma coisa, mas uma ilustração em movimento de pensamento em ação – pensamento no seu auge de brilho e excitação, acontecendo no tempo presente”. Os filmes de Cassavetes são gravações capturadas de andamentos de eventos – experiências de viver intensamente, responder rapidamente, e sentir o seu caminho no escuro. Seus trabalhos são encenações do que é viver no mais alto grau de consciência, em um nível de engajamento e suscetibilidade que poucas pessoas jamais atingem em suas vidas. Para um espectador ágil o suficiente em acompanhar suas voltas e reviravoltas, seus desvios enérgicos, os filmes se tornam exemplos inspiradores de alguns dos caminhos mais excitantes e exigentes que podem ser tomados através da experiência. É como se Cassavetes trilhasse seu caminho em meio a uma selva de experiências e nós fôssemos deixados para trás estudando o registro de movimento da trilha que seus passos deixaram. Isso para dizer que os filmes são registros de movimentos. Eles não concedem significado como um produto, mas fornecem exemplos inspiradores de energia, inteligência e agilidade emocional necessária para ter experiências do mais significativo tipo.

O feito supremo de Cassavetes é que, conforme um espectador assiste a seus filmes, ele participa ativamente no mesmo processo de explorar, aprender, questionar e mudar de opinião que o cineasta participou quando os fez. Se formos ágeis e fortes o bastante, nos moveremos através dessas experiências da mesma

maneira que nos movemos através da vida, do melhor modo que conseguimos. Os próprios filmes são a coisa mais próxima da vida vivida com o máximo de intensidade; eles nos permitem viver experiências que são frescas, crescentes, e que se alteram. É por isso que, no fim das contas, nos lembramos deles apenas para sermos capazes de esquecê-los. Vamos a eles apenas para deixá-los para trás, nos movendo além deles em nossas próprias experiências. Os filmes nos trazem de volta à vida.

## FILMOGRAFIA

### Longas-metragens dirigidos por John Cassavetes:

- 1959 – *Sombras* (Shadows)
- 1961 – *Canção da Esperança* (Too Late Blues)
- 1963 – *Minha Esperança é Você* (A Child is Waiting)
- 1968 – *Faces* (Faces)
- 1970 – *Os Maridos* (Husbands: A Comedy About Life, Death and Freedom)
- 1971 – *Assim Fala o Amor* (Minnie and Moskowitz)
- 1974 – *Uma Mulher Sob Influência* (A Woman Under the Influence)
- 1976 – *A Morte de um Bookmaker Chinês* (The Killing of a Chinese Bookie)
- 1977 – *Noite de Estréia* (Opening Night)
- 1980 – *Glória* (Gloria)
- 1984 – *Amantes* (Love Streams)
- 1986 – *Um Grande Problema* (Big Trouble)

### Outros Longas-metragens norte-americanos mencionados:

- 1941 – *Cidadão Kane* (Citizen Kane) – dir. Orson Welles
- 1942 – *Casablanca* (Casablanca) – dir. Michael Curtiz
- 1951 – *Pacto Sinistro* (Strangers on a Train) – dir. Alfred Hitchcock
- 1954 – *Janela Indiscreta* (Rear Window) – dir. Alfred Hitchcock
- 1958 – *Um Corpo Que Cai* (Vertigo) – dir. Alfred Hitchcock
- 1959 – *Intriga Internacional* (North by Northwest) – dir. Alfred Hitchcock
- 1960 – *Psicose* (Psycho) – dir. Alfred Hitchcock
- 1968 – *2001: Uma Odisseia no Espaço* (2001: A Space Odyssey) – dir. Stanley Kubrick
- 1976 – *Taxi Driver* (Taxi Driver) – dir. Martin Scorsese
- 1978 – *Cinzas no Paraíso* (Days of Heaven) – dir. Terrence Malick
- 1979 – *Manhattan* (Manhattan) – dir. Woody Allen
- 1979 – *Apocalypse Now* (Apocalypse Now) – dir. Francis Ford Coppola
- 1980 – *Vestida Para Matar* (Dressed to Kill) – dir. Brian De Palma
- 1982 – *Blade Runner* (Blade Runner) – dir. Ridley Scott
- 1984 – *Gosto de Sangue* (Blood Simple) – dir. Joel Coen, Ethan Coen

1986 – *Veludo Azul* (Blue Velvet) – dir. David Lynch

1987 – *Wall Street* – Poder e Cobiça (Wall Street) – dir. Oliver Stone

1990 – *Uma Linda Mulher* (Pretty Woman) – dir. Garry Marshall

1990 – *Edward Mãos de Tesoura* (Edward Scissorhands) – dir. Tim Burton

1992 – *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (Twin Peaks: Fire Walk with Me) –  
dir. David Lynch

1992 – *Batman: O Retorno* (Batman Returns) – dir. Tim Burton

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rogério de; FERREIRA-SANTOS, Marcos. *O cinema como itinerário de formação*. São Paulo: Képos, 2011.

BARTHES, Roland. *Saindo do cinema*; In. *Psicanálise e Cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*; In. *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas – volume I*. São Paulo: Editora Brasiliense. 8ª edição, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução: João Wanderley Geraldi. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas. In. *Revista Brasileira de Educação*, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 nº 19.

CARNEY, Ray. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies (Cambridge Film Classics)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. *Experiência e Natureza*. Tradução: Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. (Col. *Os Pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FINE, Marshall. *Accidental Genius: How John Cassavetes Invented the American Independent Film*. New York: Miramax Books, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill, 1964.

METZ, Christian. *O significante imaginário*; In. *Psicanálise e Cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global Editora, 1980.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.