

Menos explícita do que em *L'Amour fou*, a presença do teatro em *A Woman* passa primeiramente pelo projeto original do filme que, como vimos, surgiu de duas peças escritas e adaptadas para o cinema pelo próprio Cassavetes. Outro aspecto que remete ao teatro digno de nota em *A Woman* é o fato de o filme ser dividido em três atos (o que remete ao projeto original de peça): o primeiro se encerra com a internação de Mabel (até 1h23), o segundo é composto pela vida de Nick e da família durante a sua ausência (de 1h23 a 1h38) e o terceiro, marcado pela cartela “seis meses depois”, tem início com o retorno de Mabel até a reconciliação final do casal (de 1h38 a 2h26). Esta presença também se dá através da formação teatral do cineasta e da atriz (Gena Rowlands). E se manifesta em um estilo de atuação forjado por Cassavetes, e através do papel do texto escrito em seu cinema. Finalmente, não podemos perder de vista a importância primordial do trabalho do ator nos cinema de ambos, talvez o ponto mais relevante em relação ao teatro. Os dois cineastas compartilham um princípio estilístico que privilegia quase que exclusivamente, como diria Brenez “a descrição da conduta humana via invenção gestual, atoral e emocional”²³².

Como inúmeros atores americanos que surgiram nos anos 1950, Cassavetes e Rowlands foram diretamente influenciado pelo *Método*, técnica de atuação profundamente tributária da herança de Stanislavski que teve os seus escritos traduzidos nos Estados Unidos em torno dos anos 1920. O *Método* de atuação usado pelos cineastas em Hollywood durante aquela época era uma estratégia que lhes permitia reivindicar o “efeito realista” através de um estilo que dava ênfase na aproximação entre o ator e a personagem e porque as técnicas do Método eram construídas para delinear um novo tipo de herói romântico masculino. Ao se concentrar na psicologia dos atores, que deveriam criar seus papéis relacionando-os aos aspectos da sua vida social, esta técnica se apoiava nas emoções que derivavam da persona do ator ao invés de apoiar a interpretação na linguagem do roteiro escrito.

Apesar de não ter seguido os cursos de Lee Strasberg, Cassavetes estudou na *American Academy of Dramatic Arts* de New York, prestigiosa escola de teatro dos Estados Unidos, que inevitavelmente difundia os ensinamentos de Strasberg (desde 1951 diretor artístico e presidente do *Actors Studio*). Responsável por criar uma técnica de atuação que encorajava os atores a “compreender a natureza de seu próprio instrumento”²³³ e astuto

²³² Nicole Brenez, *Abel Ferrara*, Chicago, University of Illinois Press, 2007, p. 11.

²³³ Lola Cohen (ed.), “Introduction”, *The Lee Strasberg Notes*, New York: Routledge, p. xxv.

observador do comportamento humano, Strasberg traduziu suas ideias numa disciplina concreta conhecida como "The Method" a fim de ajudar os atores a desenvolver seu potencial emotivo²³⁴. Strasberg diz que eles costumavam imprimir os roteiros sem pontuação para que os atores se sentissem livres para parar onde quisessem, encorajando a improvisação: “em todas as nossas produções, nós usávamos improvisação, e um modo mais natural e intenso de fala começou a se desenvolver.”²³⁵ Segundo ele, o *Método* é um amálgama do trabalho de Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold, e do *Group Theater*. Um mesmo fio condutor passa por Stanislavski, Strasberg e Cassavetes: suscitar no ator a sinceridade das emoções (termo usado reiteradas vezes por Stanislavski em *A preparação do ator*²³⁶). Ou fazer com que ele se sinta de tal modo associado à criação do seu personagem, a ponto de ativar suas “memórias das emoções” e encarnar o papel que o espectador não consegue mais discernir quem é o ator, e quem é o personagem. Com Strasberg, o método de atuação se tornou mais confessional do que coletiva. Segundo Virginia Wright Wexman²³⁷, a concepção de improvisação de Stanislavsky, que buscava desenvolver um senso de comunidade entre os atores, foi substituída nos *Actors Studio* por uma forma de improvisação que celebrava largamente a neurose do performer individual. Por conta da tendência de substituir seus sentimentos pessoais por aqueles das personagens que estavam interpretando, os atores do *Actors Studio* eram moldados para se tornarem estrelas de Hollywood. Quanto mais próximos os atores estivessem de papéis em que poderiam interpretar de suas personalidades “reais”, mais fácil seria promovê-los como estrelas. “Em suma, Lee Strasberg transformou uma teoria de atuação socialista e igualitária em uma máquina de criar celebridades.”²³⁸

Provavelmente impensáveis sem o *Método*, o registro de interpretação nos filmes de Cassavetes conjuga sua versão convulsionada e sua antítese. O cineasta conjuga uma recusa os meandros psicologizantes dos atores e uma criação de uma narrativa, de um modo de captá-la (de *mise en scène* em última instância) que garante aos atores liberdade para se exprimirem fisicamente. As atuações excessivas de Rowlands e de Falk e a impulsividade

²³⁴ Fundado por Lee Strasberg, Cheryl Crawford e Harold Clurman nos anos 1930, o Group Theater era um laboratório experimental onde um grupo de atores, diretores e escritores desenvolveram uma técnica derivada do trabalho de Stanislavski que veio a se tornar o Método.

²³⁵ Lee Strasberg, in Lola Cohen (ed.), *Op. cit.*, p. 159.

²³⁶ Constantin Stanislavski, *A preparação do ator*, trad. Pontes de Paula Lima, São Paulo, Civilização Brasileira, 29ª ed, 1994.

²³⁷ In “Masculinity in Crisis: Method Acting in Hollywood”, Pamela Robertson Wojcik (ed), *Movie Acting, The film reader*, Nova York: Routledge, 2004, p. 131.

²³⁸ Virginia Wright Wexman, *Ibid.*

com que são lançados um contra o outro são intensificadas pelo modo de o cineasta provocar e registrar os seus movimentos corporais e gestuais. Nesse sentido, o seu método de direção de atores e o seu resultado se distanciam do de cineastas como Nicolas Ray e Elia Kazan, que ao lado de celebridades como James Dean e Marlon Brando, integraram e fizeram do *Método* a sua marca por excelência. No cinema de Cassavetes não se trata de buscar um passado traumático para construir o caráter de Mabel, Rowlands expressa uma intensa força centrípeta, capaz de transformar o seu corpo, os seus parceiros de cena, o espaço que a circunda, e conseqüentemente o modo registrá-la.

Tanto em Rivette, quanto em Cassavetes, a noção de teatralidade que surge inicialmente para clarificar a reflexão da prática teatral, nos parece operatória. Se nos estudos do teatro ela indica uma abordagem reflexiva, no cinema indica uma prática de miscigenação. Gerstenkorn²³⁹ divide esta infiltração teatral em dois níveis: em primeiro lugar a teatralidade pode resultar de um efeito de escritura, a partir de parâmetros da linguagem cinematográfica tais como: enquadramento, cenografia, jogo dos atores, iluminação, decoração e figurino, ou ainda a *mise en scène* da palavra. E em segundo lugar, a teatralidade pode afetar de maneira menos espetacular as estruturas narrativas e as formas dramatúrgicas, especialmente através da divisão em atos, dos repertórios dos personagens, das funções dos diálogos, da demarcação do espaço ou da decupagem das cenas. Nos filmes de Rivette e Cassavetes, esta “infiltração” se dá em diferentes instâncias. Em ambos, a *mise en scène* das sequências que se passam no espaço íntimo dos casais (o apartamento-ateliê e a casa) ao conjugar um certo tratamento frontal do espaço e uma apreensão documental do jogo dos atores, nos parece filtrada pelo teatro, ou teatralizadas.

A partir dos anos 1950, a ideia de teatralidade ganha novas dimensões, a depender do contexto sociocultural, dos objetos de análise, ou da subjetividade de quem a emprega. Na França, dois importantes teóricos dos estudos da imagem – André Bazin e Roland Barthes – são precursores desta retomada. Em “Théâtre et cinéma”, publicado originalmente na revista *Esprit* em 1951, Bazin lança mão do termo apenas duas vezes. Na precisão e na escassez do uso, conseguimos depreender nas entrelinhas qual seria sentido dado por ele. Lembrando que todo o cinema americano, o burlesco incluído, é impregnado de teatro, Bazin propõe a

²³⁹ Jacques Gerstenkorn et. al., in “Introduction”, *Cinéma et théatralité*, Lyon, Universidade Lumière/Lyon 2 et Aleas Editeur, 1994.

distinção entre o fato teatral e o fato dramático. Um princípio funda a reflexão de Bazin: se queremos adaptar uma peça de teatro no cinema, não há outra solução do que respeitar absolutamente o texto. Ao invés de teatro filmado, a solução está em assumir no filme, a fonte teatral, o que Bazin chama de sobre-teatro. Ao comentar *Les Parents terribles* (*O Pecado Original*, Jean Cocteau, 1948), o crítico comenta que Cocteau conserva em sua peça o essencial de seu caráter teatral, “em vez de tentar, como tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas e seus corolários psicológicos. A contribuição específica do cinema só poderia ser definida aqui por um acréscimo de teatralidade.”²⁴⁰ Esta proposição, segundo a qual filmar o teatro é documentar uma performance teatral, fará parte da agenda de debate dos *Cahiers*.

Ao contrário de Bazin, em “Théâtre de Baudelaire”, publicado em 1954 na revista *Préface* (apenas três anos mais tarde), Barthes explicita o que entende por teatralidade já no segundo parágrafo, e não cessa de retomá-la ao longo do texto. Mas em ambos os casos esta noção não constitui o argumento principal dos artigos: um se concentra no “teatro filmado” e o outro na função dos ensaios teatrais na obra de Baudelaire. Para compreender o teatro baudelairiano, Barthes se pergunta:

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior.²⁴¹

E mais à frente, ao se colocar a questão do que resta de propriamente teatral nos projetos de Baudelaire, responde: “Nada, a não ser precisamente um puro recurso ao teatro [...], uma estética de impressividade grosseira, separada dos seus motivos dramáticos”. Assim, Barthes dissocia uma segunda teatralidade própria às peças de Baudelaire e uma primeira teatralidade investida nos seus outros escritos. Bazin também o faz, quando clama por uma re-teatralização do teatro no cinema, uma espécie de *suplemento* de teatralidade – visando uma teatralidade primeira quando diz: “O problema que se apresenta ao cineasta é o de dar a seu cenário uma opacidade dramática, respeitando contudo seu realismo natural. (...)”

²⁴⁰ In: *O que é o cinema?*, São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 171.

²⁴¹ Roland Barthes, “O teatro de Baudelaire”, In *Ensaaios críticos*, Edições 70: Lisboa, 1977, p. 58.

Não se trata mais de evitar o que “parece teatro”, mas, eventualmente, até de frisá-lo como a recusa das facilidades cinematográficas.” Para Aumont, Rivette enfrenta diretamente esta questão em seu segundo filme, *La religieuse* (roteiro adaptado do romance teatral de Diderot), em que a *mise en scène* combinaria a lição baziniana de assumir o teatro com a liberdade do ponto de vista. “Um dos traços estilísticos mais impressionantes deste filme é a sua propensão de filmar as cenas, geralmente longas e repletas de diálogos, do ponto de vista de um “quarto lado” imaginário, utilizando plenamente as fontes da profundidade e da lateralidade, mas evitando o campo/contracampo.”²⁴² Do nosso ponto de vista, *L'Amour fou* é resultado da depuração desta combinação, a fim de chegar a resultados opostos. A confissão do teatro enquanto tal se dá através do registro dos ensaios e a liberdade do ponto de vista, multiplicado pelo registro em 16mm, combina uma espécie de atualização do tratamento frontal Griffithiano e do interesse de Rivette de documentar a representação dos atores.

Dois teóricos e críticos do teatro, Jean-Pierre Sarrazac e Josette Féral, nos parecem interessantes para pensar esta noção contemporaneamente. Em seu célebre artigo “L’invention de la théâtralité”²⁴³, Sarrazac chama a atenção para duas mudanças que ocorrem na virada do século XX: O espectador de teatro deixa de estar submetido a uma ilusão para se tornar um observador crítico de um simulacro, passando a se interessar pelo acontecimento do teatro, ou seja, pelo coração da representação, nomeado por ele de teatralidade. E a segunda mudança é a do vetor do teatro, que passa a projetar seu vazio interior para o exterior. Há uma emancipação da cena em relação ao texto e uma focalização dos artistas na essência, no que é essencialmente teatral. A revelação da teatralidade se dá através do esvaziamento do teatro, no vazio da representação. “Não se trata de colocar em cena o real, mas de colocar em presença, de confrontar, os elementos autônomos – ou signos ou hieróglifos – que constituem a especificidade do teatro”. Nos anos 1950, o teatro será fundado no presente da representação e no evento cênico. Este princípio da literalidade tem o objetivo de afirmar a presença e a materialidade do teatro. Para o autor, a teatralidade é o que permite pensar o teatro a partir da sua realização ou do seu devir cênico - o teatro enquanto *ato*.

Féral parece partilhar desta posição de Sarrazac, ao dizer que “o que ainda era importante para as estéticas teatrais definidas no século XIX foi questionado no século XX,

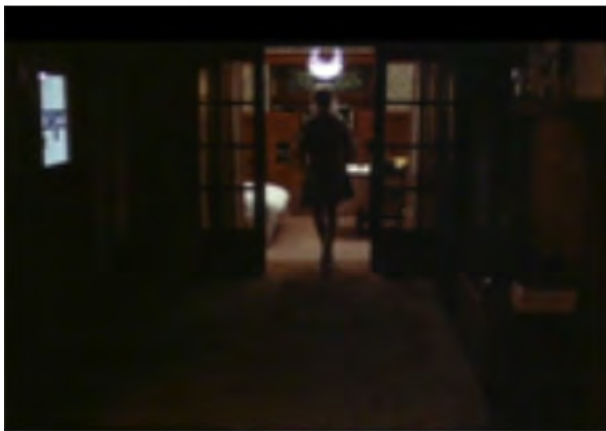
²⁴² Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, *Op. cit.*, p. 66.

²⁴³ In *Critique du théâtre: de l'utopie au désenchantement*. Belfort: Éditions Circé, 2000.

ao mesmo tempo em que a cena distanciou-se do texto e do lugar que ele deveria ocupar na realização teatral”. Segundo a autora, a partir da investigação da teatralidade em cena e fora de cena, podemos concluir que ela não pertence, em sentido exclusivo, ao teatro. “A emergência da teatralidade em outros espaços que não o teatro parece ter por corolário a dissolução dos limites entre os gêneros e das distinções formais entre as práticas: da dança-teatro às artes multimídia, passando pelos happenings, a performance, as novas tecnologias.”²⁴⁴ A condição de teatralidade seria portanto a identificação ou a criação de um outro espaço, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Féral nos lembra que a teatralidade resulta de uma série de clivagens que o espectador põe em movimento visando à disjunção dos sistemas de significação a fim de criar as condições da representação, que seriam: o olhar que separa a ação do espaço que o rodeia, o núcleo da representação que opõe realidade e ficção e o núcleo do teatro cujo equilíbrio reside no ator, cujo jogo provém do combate entre a maestria de seu corpo e o permanente transbordamento que o ameaça. Quando visamos o fílmico tendemos a alargar a noção de teatralidade se compararmos à aplicação do termo no teatro.

Espaço principal da *mise en scène* de *A Woman*, a distribuição espacial da casa dos Longhetti evoca a estrutura de um palco teatral, sobretudo nas sequências que se desenrolam no térreo (espaços de convívio por excelência): café da manhã preparado por Mabel para Nick e os amigos, festa com os vizinhos, repetidos sobe e desce nas escadas, lanche em família, e, principalmente, os dois surtos de Mabel. Muitas vezes respeitando uma unidade de tempo e de lugar, as cenas no seu interior dão a ver personagens que se deslocam livremente num certo “cenário”, enquanto outros cumprem o papel de plateia, criando uma certa reflexividade entre a sala de cinema e a teatral. A própria circularidade dos espaços da casa, bem como a presença de uma escada que leva para o segundo andar (onde está localizado o quarto das crianças), conectados por portas de madeira, remete a divisão entre o dentro e o fora de palco. A sala de jantar/quarto se conecta com a cozinha que se conecta com a outra sala da casa. Assim como em *L’Amour fou*, a própria arquitetura do espaço e os enquadramentos reforçam esta impressão. A sala de jantar também cumpre função de quarto do casal, e é separada do salão principal por uma porta de vidro de correr e uma cortina, referência explícita a elementos recorrentes da cena teatral.

²⁴⁴ Josette Féral, *Além dos limites – teoria e prática do teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 82.



Figs. 63-67 Fotogramas do hall da casa dos Longuetti em *A Woman* que exemplificam a teatralização do espaço.

A sequência de abertura do filme é encerrada por um “show” de Nick para os colegas de trabalho que o aplaudem e gritam “Bravo! Bravo!” no fora de campo, enquanto o vemos enquadrado em primeiro plano discutindo ao telefone com alguém que parece lhes obrigar a trabalhar durante a madrugada. A primeira cena de Mabel dentro de casa é construída justamente a partir de uma entrada pela lateral esquerda do plano. Adentrando o hall de casa, o enquadramento de Mabel reforça a profundidade de campo que inclui a porta de vidro entreaberta (índice da cortina teatral) que separa este espaço do cômodo contíguo (o quarto) iluminado por atrás dela. A sequência de pouco mais de um minuto, interrompida por dois planos em que há dois saltos de ponto de vista dentro do mesmo lugar, será exemplar para pensarmos a presença de uma representação teatral dentro da casa da família. A presença de um suplemento de teatro é reforçada ainda pela irrupção na banda sonora de um trecho da ópera *Aida* de Verdi, que já havia surgido no primeiro plano do filme. A música tinge a sequência de uma carga trágica, anunciando a decepção de Mabel ao receber a ligação do marido.

A entrada de Mabel na cena em que Nick lhe apresenta para o restante dos amigos que chegam em sua casa cedo pela manhã para comer é exemplar para pensarmos como a encenação de *A Woman* conjuga uma certa teatralidade advinda do primeiro cinema e consciência moderna do ponto de vista. Em plano-sequência, a câmera assume o olhar de um dos amigos que observa a timidez inicial de Mabel ao cumprimentar aos poucos alguns deles. Esta sua passagem do plano privado para o público figura justamente a essência da sua loucura, ou seja, a sua completa indistinção entre um espaço e outro. Não é por acaso que os dois surtos de Mabel ocorrem nesta mesma sala de estar, espaço de convívio entre a família e o mundo e não dentro do seu quarto. Como lembra Elduque, a importante sequência do café da manhã na sala de jantar (neste caso também o quarto do casal) enraíza o cinema de Cassavetes em uma forte tradição hollywoodiana. Este recurso cênico da refeição à mesa “serve como cenário de articulação entre o indivíduo e a comunidade, entre a norma e a rebelião, entre o diálogo formal e os silêncios impostos pelo pai de família.”²⁴⁵ Nesta sequência, sentada na cabeceira Mabel parece presidir a mesa do café realizando uma série

²⁴⁵ Albert Elduque, "Generos fluidos: familias, amores, sueños". In: José Francisco Montero (Coord.). *John Cassavetes: interior noche*, p.319.

de atos, gestos e expressões que exprimem o jogo atoral da personagem. Quando Mabel interage e mimetiza as expressões dos presentes, ela acaba assumindo um papel de atriz e criando uma relação interna de jogo, que é duplicada pelo registro filmico. A sala de jantar volta a ser transformada em palco durante a sequência do lanche em família que sucede o retorno de Mabel e na última sequência do filme, em que casal termina arrumando a cama e a fim de retomar a vida após apagarem todas as luzes da casa e fecharem a cortina, gesto que sela ostensivamente o encerramento da representação. Em *A Woman*, a atuação de Rowlands não remete a um modelo a ser reproduzido, ela se vê investida por uma interpretação completamente singular, que transborda a mimesis do que seria uma mulher esquizofrênica.



Figs. 68-69 Fotogramas da entrada de Mabel que sai do quarto para encontrar Nick e os amigos no hall da sala de estar.

Nesse sentido, em *A Woman* e em *L'Amour fou*, a essência do teatro é reinvestida no cotidiano doméstico dos casais e o teatro íntimo das representações privadas retém teatralidade. Certas sequências dos dois filmes, sobretudo àquelas que se desenrolam no espaço íntimo do casal os cineastas parecem retomar o princípio do cubo cenográfico. Nesta questão que o cinema enfrentou desde cedo para dele tirar proveito ou mimetizar, atualizada por Griffith através do princípio de *raccord* de adjacência, o ponto de vista sobre a ação é determinado pelo dispositivo do cubo. Evocando a estrutura do palco italiano e oferecendo certa frontalidade ao olhar do espectador, “esta forma usa como vetor o próprio corpo do ator em movimento.”²⁴⁶ Como diria Thierry Jousse, no filme de Cassavetes “pantomimas

²⁴⁶ Aumont, *Le cinéma e la mise en scène*, Op. cit., p. 30.

grotescas, extravagantes, transbordantes, em que a teatralização dos corpos não reenvia exatamente a uma referência teatral, mas que se torna uma espécie de propriedade ontológica do corpo que propulsa literalmente a teatralidade no cotidiano.”²⁴⁷

Em *L'Amour fou* e em *A Woman*, os cineastas privilegiam os momentos filmados em plano-sequência ou com poucos cortes em um espaço demarcado, restrito e fechado do apartamento em um, ou da casa em outro. Neles, percebemos o “processo, a produção relacionada ao olhar que postula e criar um outro espaço, dando lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” como diria Férral a respeito da teatralidade. A improvisação final do casal no desfecho de *L'Amour fou*, em que a degradação do casamento se estende à degradação do próprio apartamento, resulta em gestos imprevisíveis que prolongam os anseios de um teatro que se faz em ato. Nesta sequência, travestidos de fantasias burlescas, encenam uma regressão infantil que termina na construção de um cenário/cabana com os escombros do cenário que acabaram de destruir. As pantomimas extravagantes criadas por Sébastien e Claire não se baseiam numa referência obrigatoriamente teatral, mas a movimentação do corpo no espaço e sua presença indicam uma espécie de propriedade essencial do ator teatral. O que é projetado no teatro se revela no filme. Rivette critica e se interroga constantemente sobre as passagens do teatro ao cinema. É através do teatro que ele pensa o cinema e tenta formalizar o limite entre a cena teatral e a cena cinematográfica, que estou qualificando aqui de teatralizada. Como diria Chevré sobre a verdade do palco em Rivette, “para o ator: procurar a verdade pela mentira; para o realizador: multiplicar a mentira do cinema através do teatro. A única verdade é a realidade bruta, registrada, do que o ator faz em cena ou em frente a câmera.”²⁴⁸

Em *L'Amour fou*, Sébastien e Claire não parecem encarnar personagens, o que vemos no filme são seres humanos que existem antes de representar. Temos um sentimento semelhante em *A Woman*, nas sequências dos gestos desajustados de Mabel, seja no café da manhã entre amigos, seja na festa com as crianças do vizinho no quintal, seja ainda nos seus surtos em que o espaço se organiza entre os que assistem de um lado e a hiper-expressividade do corpo da atriz do outro. Em uma de suas primeiras críticas na *Gazette du Cinéma*, ao comentar o *Under Capricorn* (Sob o Signo de Capricórnio, Hitchcock, 1949), Rivette parece

²⁴⁷ Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Paris: Cahiers du cinema – Collection Auteurs, p. 12.

²⁴⁸ Marc Chevré, “Suplemento às viagens de J.R.”, In *Jacques Rivette: O segredo por trás do segredo*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, p. 89.

descrever os efeitos provocados por ambos os filmes: “O corpo do ator, que no teatro só é o suporte abstrato do gesto e do verbo, encontra aqui toda sua realidade carnal”²⁴⁹. Cassavetes consegue fazer com que seus atores carreguem um acréscimo de subjetividade, instigando e construindo personagens que possuem uma abertura ilimitada a essência de um outro, o que também vale para um reconhecimento da subjetividade intrínseca do próprio ator. Mabel personagem e Rowlands atriz aceitam, acolhem, escutam o outro, e figuram ao longo do filme uma série de gestos que indicam o seu desejo.

Além da linha tênue entre teatro, cinema e teatralidade partilhada pelos dois filmes, ainda há um outro ponto de contato que diz respeito à transformação do realizador em ator. O caso de Sébastien em *L'Amour fou* é exemplar. Rivette defende o projeto coletivo de fundar o filme na cumplicidade entre cineasta, equipe e atores, capaz de promover a emergência do imprevisto e do acaso a partir de um certo apagamento do autor, que ele vê como um modo político do fazer cinematográfico:

A única maneira de fazer um cinema revolucionário na França, é fazer com que ele escape de todos os clichês da estética burguesa: a ideia, por exemplo, de que existe um autor do filme que se exprime. A única coisa que podemos fazer na França neste momento, é tentar negar que o cinema seja uma criação pessoal.²⁵⁰

Era a primeira vez que Rivette filmava improvisando em vários níveis, travando com os atores relações íntimas, que ele chamava de “relações de igualdade”. Optando por não impor nada a Kalfon, deixando-o decidir como fazer as cenas, e dando-lhe total liberdade para demandar o que quisesse da sua trupe, o cineasta dizia que o sentimento de ficar de fora, ocupando o papel de observador era o mais emocionante: “quando menos intervimos, mais o que assistimos parece ser uma projeção espontânea do que temos de mais escondido.” O método de Kalfon expresso no seu modo de ensaiar a peça ecoa os princípios de Rivette sobre seu filme: a aparente passividade, a mínima intervenção, o privilégio da espontaneidade e a proximidade com os atores. Em uma entrevista concedida por Sébastien à equipe de Labarthe em torno de 2h16 do filme, ele diz:

Outro dia vocês me perguntavam porque os atores falavam baixo. Bem, é porque basicamente, não é necessário mostrar ao público um esforço. Não

²⁴⁹ “Under Capricorn”, *Gazette du Cinéma*, nº 4, outubro de 1950, p. 2

²⁵⁰ Rivette in Jacques Aumont et.al., *Op. cit.*, p. 19.

quase inaudível do texto em repetidos momentos dos ensaios em *L'Amour fou* reforça o paradoxo rivettiano do desaparecimento do autor, “estar lá, mas invisível”²⁵⁴.

Em *A Woman*, é Mabel quem encarna os pressupostos de Cassavetes em relação à direção e ao modo de vida em geral. Para o cineasta, este era um processo de abertura para a descoberta e um convite para a experiência partilhada. Em Cassavetes, “a direção era diálogo, assim como o ideal de vida dialógico de Mabel.”²⁵⁵ Trabalhar como ator ao lado do cineasta era fazer parte de uma família, de um grupo de suporte, e Mabel nos mostra o aspecto de cooperação fundamental da interação de Cassavetes com seus atores e deles entre si. Mabel dá a ver uma relação não hierárquica entre diretor e atores. se rebela e transgride as formas tradicionais de decoro, distância e interação sócia. Assim como Cassavetes, com sua extravagância e sua intensidade, rompe com os modos do fazer cinematográfico convencionais através do seu estilo particular de representação - câmera na mão, mudanças constantes de foco, filmagem orientada para o grupo e para a interação. Mabel também parece assumir uma função diretiva em sequências como a do café da manhã com espaguete, na qual a partir da cabeceira se dirige aos colegas de Nick com pedidos e perguntas, na sequência da festa no quintal com os vizinhos (Sr. Jensen e os filhos), onde ela coordena a dança do Lago dos cisnes (cujo ápice é a sua frase direcionada às crianças: Morram para o Sr. Jensen!) e ainda na sequência do seu primeiro surto, em que Mabel tenta controlar quem poderia estar ou não na sala.

Nesse sentido, Nick é o oposto de Mabel e de Cassavetes em quase todos os aspectos. Enquanto Mabel libera as pessoas em seu entorno para se expressarem como quiserem, Nick é um diretor tirânico que tenta moldar os outros para caberem na sua visão do que é certo ou normal. Enquanto Mabel trata cada um a seu modo, Nick trata a todos da mesma maneira – filhos, companheiros, esposa. Segundo Carney,

Para quem está familiarizado com as opiniões e comportamentos de Cassavetes, não existe nenhuma dúvida de que Mabel é um autorretrato feminino de seu criador. Do mesmo modo, para quem conheceu a dinâmica do casamento de Cassavetes com Gena Rowlands, está claro que Nick, especialmente no que se refere ao seu conservadorismo emocional, às suas

²⁵⁴ Chevie, *Op. cit.*, p. 94

²⁵⁵ Ray Carney, *The films of John Cassavetes, Op. cit.*, p. 155

inseguranças e ao seu temor do escândalo, é um retrato, desta vez masculino, da personalidade de Rowlands.²⁵⁶

Apesar de Mabel encarnar o éthos da direção cassavetiana, em diversos momentos os diálogos travados entre ela e Nick, evocam os de uma atriz que busca a aprovação do diretor. Durante a cena do café da manhã por exemplo, Mabel pergunta a ele se ela está indo bem, bem como na sequência do retorno de Mabel da clínica psiquiátrica. Em uma das sequências mais notáveis do filme, Cassavetes alterna um primeiro plano de Mabel e Nick no alto das escadas, e um plano aberto da família que os aguarda na sala de estar. Num plano cuja baixa luminosidade nos impede de identificar onde acaba e onde começa o rosto de um e de outro, Nick pede exaltado que Mabel seja feliz, e que lhe dê um “ba-ba”, enquanto a família expandida escuta constrangida em outro espaço. As ordens dadas por Nick em off na cena da sala reforçam a teatralidade do cotidiano encenada em *A Woman*. Ainda na esteira desta mesma sequência, Mabel se volta diversas vezes em busca da aprovação do marido, lhe pergunta se está indo bem, pede autorização para contar uma piada, ao que Nick responde exasperado diante do estranho comportamento da esposa: “Chega de piadas! A partir de agora nós só conversaremos! Conversas normais!”, “Seja você mesma!”, “Vá em frente!”, “Conversa simples!”, frases curtas que lembram conselhos dados por alguém que dirige uma cena.

Esta função diretiva parece oscilar entre Nick e Mabel, que logo em seguida pede que o pai se levante: “Dad, could you stan up for me?”, frase que carrega certa ambiguidade, podendo significar um simples pedido ou um grito de socorro. É neste mesma sequência em que a família está reunida em torno da mesa, que Mabel irá detalhar o tratamento ao qual foi submetida na clínica psiquiátrica. Lembrando um relato de sinceridade infantil, diante dos pais, irmãos, sogros filhos, ela relata o momento da terapia, dos remédios e dos tratamentos de choque aos quais era submetida diariamente. Misturando um depoimento de fragilidade atroz com a violência das ordens de Nick em uma montagem que alterna planos gerais e primeiros planos no rosto de Mabel, o filme integra a seu modo, a instabilidade emocional que atravessa o casal.

²⁵⁶ Carney em *Interior noche*, *Op. cit.*, p. 222.

Como observa Brenez, *A Woman* também se organiza segundo uma estrutura dupla de simultaneidade. O filme trata da relação de influência entre marido e esposa, mas ao mesmo tempo, sem que prevaleça uma dimensão sobre a outra, ele expõe a parceria de uma atriz e de seu diretor. Esta estrutura dupla, afirma em si algo da função do ator, seu trabalho não é uma metáfora, distante da vida ou um reflexo vazio de substância, mas é justamente o que anima a vida, como desejo de relação e de troca. O filme impede explicitamente o fechamento de Rowlands em sua personagem, a duplicidade que ela carrega é relevada em uma réplica de Mabel na última sequência. No momento em que o casal desce as escadas depois de terem colocado as crianças para dormir após um duro fim de noite que resultou no segundo surto de Mabel, ela se volta para Nick com um tom voz que carrega uma naturalidade surpreendente, Mabel lança ao seu marido: “Você sabe, eu sou realmente louca”. “Irrupção de um corpo real, o de Gena Rowlands, essa mudança vocal age para afastar definitivamente o referente: pois o choque provocado pela passagem súbita a um corpo real reenvia o conjunto da ficção ao registro da representação, não assistimos à aparição da presença, somente ao espetáculo magistral da plenitude criativa.”²⁵⁷

2.5 Loucura, violência e happening

Anunciada no título *L'Amour fou*, e explicitada em *A Woman*, a dimensão da loucura estará no coração dos dois filmes, e será figurada nos momentos mais expressivos de ambos. Questão pouco salientada pelos estudiosos e pela crítica, a loucura de Claire e Mabel parece integrar a revolta do corpo feminino contra o cerceamento do espaço reservado à mulher até a virada dos anos 1960. Por outro lado, a violência do espaço doméstico e social impingida à mulher é reforçada por uma completa incompreensão da parte de Sébastien e de Nick, que encontram na violência, o único modo de lidar com os distúrbios das suas companheiras.

²⁵⁷ Nicole Brenez, *De la figure en general et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelas: De Boeck Université, 1998, p. 260.

Agredindo-as fisicamente, os personagens reproduzem um gesto típico dos homens que estavam acostumados a viver naquela lógica que oprimia as mulheres até então. Apesar de os cineastas e os especialistas não comentarem abertamente sobre uma relação causal entre sociedade patriarcal e loucura feminina, os filmes sugerem que os atos desajustados das duas respondem a alguma forma a inadequação de ambas aos papéis sociais que lhes são tacitamente reservados tacitamente, e acabam por serem atualizados pelo horizonte de expectativas amorosas de seus companheiros. A forma com que Rivette e Cassavetes encontram para figurar a paranoia ou o excesso controlador masculino e o desajuste psíquico feminino é colocando o corpo dos atores a prova em sequências que evocam o *happening* e a arte da performance.

Realizados em um momento de florescimento da segunda onda feminista, os filmes também poderiam ser lidos através do prisma da revolta de um corpo contra a violência do espaço doméstico. O filme paradigmático sobre esta questão da experiência feminina segue sendo *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), que retoma com radicalidade dramática e estilística um motivo já presente, em chave burlesca, no primeiro curta de Akerman (*Saute ma ville*, 1968), uma espécie de recusa radical da cineasta adolescente ao papel de dona de casa eficiente. *Jeanne Dielman* descreve três dias na vida de uma mãe, que representa uma mulher cuja vida é marcada pelo papel opressor da dona de casa. Conferindo tempo integral aos rituais dos trabalhos domésticos (desembalar as compras, descascar batatas, lavar a louça, arrumar a casa, etc) Akerman atribui materialidade ao tempo da mulher. Não surpreendente, dada a sua clara afiliação ao feminismo, que o filme tenha se tornado mais do que qualquer outro, um clássico do movimento que reivindica a igualdade de gênero. Segundo B. Ruby Rich, a cineasta realiza o que a teoria cultural feminista pede: ela inventa uma nova linguagem capaz de transmitir verdades indizíveis anteriormente.²⁵⁸ Os gestos precisos de Jeanne simultaneamente naturalizados pela ficção e desnaturalizados pela duração são captados por um enquadramento que mimetizam a sua imparcialidade e previsibilidade. Um discurso formalmente feminista pode ser apreendido da qualidade e do interesse desse olhar controlado da câmera.

²⁵⁸ B. Ruby Rich, "Chantal Akerman: Designing Desire", *Village Voice*, 29 de março de 1983, p. 51.

Dirigidos por homens, adotando focos narrativos que alternam o ponto de vista dos maridos e o das esposas, *L'Amour Fou* e *A Woman* também retratam, a seu modo, o espaço claustrofóbico e restritivo das mulheres. Apesar de Rivette ser um cineasta sensível e reconhecidamente generoso em suas colaborações com as atrizes²⁵⁹, não defendemos que os cineastas estivessem imbuídos de uma consciência feminista ao realizarem os filmes. Provavelmente os dois estavam atentos a alienação da mulher em sociedades marcadamente patriarcais (norte-americana e francesa), mas é inegável que *L'Amour Fou* e *A Woman* dão ensejo para pensarmos questões que preocupavam os movimentos feministas. Apesar da ausência de posições claramente ideológicas nos conflitos de gênero, podemos enxergar uma tomada de posição através do modo com que os filmes são atravessados pela potência da performance das mulheres. Claire e Mabel são personagens habitadas por um sentido de ambivalência que recebe tratamento formal a altura, as duas dependem das suas relações e, ao mesmo, querem se libertar delas. Assim com o filme de Akerman, a progressão rigorosa e cronológica dos eventos é determinante para acompanharmos o rompimento da ordem, os gestos disruptivos das mulheres são uma resposta a repressão masculina. *L'Amour fou* e *A Woman* trazem de motivos semelhantes aos de *Jeanne*, como a repetição dos gestos de Mabel, ou a prisão dos gestos domésticos de Claire (arrumar a mesa, guardar algo na geladeira, mudar os sapatos de lugar).

Os dois filmes irão figurar a rebelião do corpo contra o espaço doméstico e a violência que ele impinge ao corpo feminino. Em sequências que emulam os gestos transgressores do *happening*, o potencial plástico dos corpos das atrizes desestabilizam a ficção, atravessando os filmes de uma literalidade absoluta do corpo feminino como um modo de figuração e uma presença existencial.

²⁵⁹ No documentário de Delphine Seyrig *Sois belle et tais-toi* (*Seja bela e cale a boca*, 1976-81), Juliet Berto declara que Rivette foi o único realizador com quem trabalhou que não ela não considerava machista.

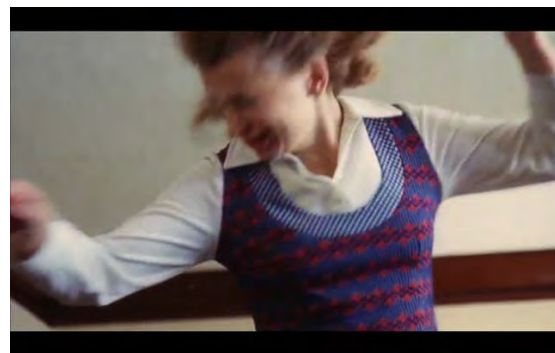
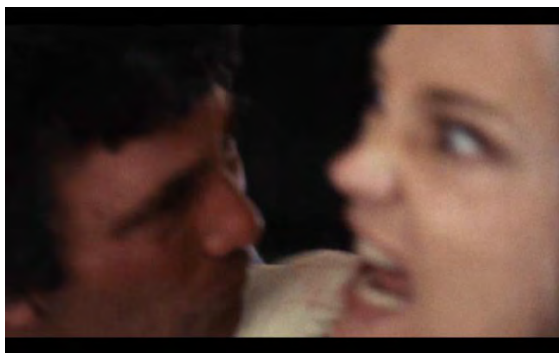


Figs. 70,72,74 (dir.) – Fotogramas de Claire (Bulle Ogier) em *L'Amour fou*; Figs. 71,73,75 (esq.) Mabel (Gena Rowlands) em *A Woman*.

A loucura provocada por suas relações conjugais é manifestada nos corpos de Claire e de Mabel de modo distinto, apesar de as duas serem acometidas por uma regressão infantil. A progressão do distúrbio psíquico se dá, nos dois casos, através de uma infantilização crescente das personagens. Claire tenta roubar um cão na casa de um estranho, compra uma série de bugigangas numa saída de casa, e passa cada vez mais tempo reclusa dentro de casa. Mabel é excessivamente carinhosa com os amigos de Nick, brinca com as crianças como se fosse uma delas, e durante os surtos, dança em cima do sofá, um gesto que lembra uma certa transgressão infantil.



Figs. 76-7 Sébastien agride Claire em *L'Amour fou*.



Figs. 78-79 Nick agride Mabel em *A Woman*.

Em *L'Amour fou*, sentindo-se cada vez mais abandonada pelo companheiro, Claire parece renunciar à linguagem e se fecha em casa, passando por uma regressão radical: um retorno silencioso, melancólico, fatigado. É como se tudo lhe escapasse, seu papel na peça, seu papel na vida, seu desejo, sua identidade. Claire procura e tropeça nas palavras, e o corpo de Ogier parece carregar o fracasso da atriz que encarna. A partir do abandono dos ensaios

quarto transborda para o restante da casa quando os dois decidem destruir a machadadas a parece que o separa da sala de estar. Na sala, não por acaso, investem a onda violenta contra a tv que também acaba sendo destruída, levam a cama para a sala e armam uma espécie de oásis para descansarem. A sequência chega ao fim quando Claire diz a Sébastien que não quer mais vê-lo, ele se levanta primeiro para fazer uma ligação, enquanto ela vem logo atrás, passando por ele, se retirando do plano pelos fundos do quarto escuro. O plano final, delimitado pelo batente da porta do quarto, é exemplar para ilustrar a teatralidade e a alegoria da separação através do fim da performance. O espaço do apartamento se transforma num palco que irá figurar a destruição do amor e da loucura partilhada pelos dois. Trabalhando com o seu corpo, como um artista com sua tela, os performers Sébastien e Claire irão se explorar, manipular, brincar, jogar, para enfim se libertar um do outro. Quando o casal experimenta uma série de atitudes, sentimentos e posturas na sequência do quarto, Rivette parece inventar (inventariando gestos) uma teatralidade do específica do cinema, totalmente diferente daquela do teatro.

*

Em *A Woman*, a loucura de Mabel também transita entre ela e o marido, justamente nos momentos em que seu corpo parece querer se libertar do círculo de influência Nick enquanto reafirma a todo tempo o seu amor por ele.

A Woman traz para dentro de casa problemas que os filmes anteriores deixaram de fora. As dramatizações de si de *Shadows*, a infidelidade de *Faces*, o grupo basbaque de *Hubands*, os momentos de violência sexual e a brutalidade de *Minnie* são trazidos para a sala de estar, para o banheiro, para a sala de jantar. Nada é evitado, omitido, reprimido. Mabel, Nick e nós passamos por isso tudo, e o milagre é que sobrevivemos através do amor.²⁶⁶

Os dois surtos de Mabel, que acontecem no meio e no fim do filme, respondem ao modo violento com que Nick lida com a personalidade da esposa. Assim como as sequências de *L'Amour fou*, os surtos de Mabel carregam aspectos da arte da performance, como diria Féral, são momentos em que o tempo se alonga e se dissolve à medida que os gestos “dilatados, repetitivos, exasperados” parece muitas vezes matar o tempo. “Gestos

²⁶⁶ Ray Carney, *American Dreaming*, *Op. cit.*, p. 213.

multiplicados ao infinito, infinitamente recomeçados e sempre diferentes, desdobrados por uma câmera que os registra e os reenvia.”²⁶⁷

A loucura da esposa é tematizada pelo marido logo na sua primeira fala do filme, quando o colega de trabalho o aconselha a ligar pra casa dizendo que Mabel é muito sensível, ao que Nick responde: “Ela é incomum e não louca. Essa mulher cozinha, faz a cama, arruma a casa, lava o banheiro. O que tem de louco nisso tudo? Eu não entendo o que ela está fazendo, eu admito isso.” O fato de Nick não retornar justamente na noite reservada para ficarem a sós, dispara a primeira sequência-happening de Mabel no filme. Em uma cena típica de uma personagem cassavetiano, Mabel entra em um bar, se embebeda, cantarola Cole Porter²⁶⁸, interpela desconhecidos e exige dos outros personagens a mesma disponibilidade de expor ao ridículo. Este gesto de Mabel demonstra a sua capacidade de se abrir para o outro, o que será justamente interpretado como o sinal da sua loucura. A abertura e a sinceridade da personagem ocupam a centralidade do projeto estético de Cassavetes. A personagem de Mabel é uma espécie de síntese do seu cinema, calcado na intensidade do registro das experiências de criação dos atores-personagens.

Em torno de 1h06 de filme, logo após Nick ter violentamente expulsado o vizinho e seus três filhos que haviam sido convidados por Mabel para uma festa no quintal, diante do marido extremamente exaltado e que aos berros diz que ela será internada, Mabel começa a dar sinais de crise. Durante toda a sequência que dura 17 minutos, a câmera oscila entre planos abertos e fechados no rosto e nos pinhos de Mabel que ganham uma expressividade suplementar com os primeiros planos. A organização do espaço se dá com uma divisão muito clara entre àquele destinado à performance de Mabel, o lado da sala de estar e o do “público” (Nick, a sogra, o psiquiatra), o hall de entrada. Como se estivesse num palco, Mabel responde às acusações da mãe de Nick, que grita “Essa mulher é louca! Essa mulher é louca!”, elencando cinco pontos que ela tem para oferecer ao marido: “1) amor; 2) amizade, 3) nosso conforto, 4) eu sou uma boa mãe, 5) eu sou sua. Esses são meus 5 pontos.” Vemos o gesto do cineasta se materializar nos gestos de *mise en scene* que prolongam nos gestos da atriz. A atenção às suas mãos, que ora estão estridentes, ora enumeram nos cinco dedos os motivos do seu amor por Nick, ora fazem o sinal da cruz para o Dr. que tenta sedá-la, ora se fecham

²⁶⁷ Josette Féral, *Op. cit.*, p. 154.

²⁶⁸ “I get a kick out of you” (1936).

para tentar se proteger, inscrevem a implicação física do corpo de Rowlands no seio do surto. Como diria Mouellic, neste cinema marcado pela instabilidade cada decisão tomada durante o processo de criação parece destinada a liberar no set forças imprevisíveis, a fazer de cada tomada um acontecimento em si e não a representação de uma cena. Esta relação com o presente implica em temporalidades singulares, possibilidades originais de viver o tempo, em que a atuação do improvisador (esteja ele diante, ao lado, ou atrás da câmera), se desdobra no interior de uma temporalidade em que o instante prevalece.

Em uma sequência que dura cerca de 10 minutos, o segundo surto de Mabel antecede a sequência final do filme (2h12), e também é desencadeado pela impaciência com que o marido lida com a sua volta da clínica. Mabel exprime o seu sofrimento retomando os mesmos gestos da dança do Lago dos cisnes que fez quando da festa no quintal. Num gesto de liberdade que nos faz lembrar a gestualidade da coreógrafa e bailarina Isadora Duncan, podemos pensar a dança como catalisadora dos momentos de crise de Mabel. Transformando afeto em corpo, Mabel tenta se matar cortando os pulsos no banheiro e, impedida pela família, corre para se refugiar novamente no alto do sofá.

Em *A Woman*, o corpo se torna um modo de figuração e de presença absoluto, o corpo de Mabel nunca se fixa nem se estabiliza. Nos seus longos *planos-sequência-performances*, o corpo manifesta a necessidade de um outro, captado pela câmera na mão de Cassavetes que a acompanha e que com ela se relaciona. O método do cineasta de negar aos espectadores qualquer distanciamento intelectual emerge com clareza: somos surpreendidos pelo desenrolar deste momento intenso vivido pela família. Na duração dos planos somos convocados a partilhar as angústias do casal, o sofrimento de Nick e seu desajuste, também digno de nota. A excentricidade e a loucura de Mabel é justamente o que a torna uma mulher imprescindível e o que torna possível a continuidade de um amor como o deles. Retomada a posição de normalidade e, portanto, de dona de casa, o filme se encerra com a frase última frase da protagonista: “é preciso comprar comida para esta casa.”